

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

TATIANE SUPERTI

VYGOTSKI, MACHADO DE ASSIS E A PSICOLOGIA DA ARTE:  
do objeto, do método e das contribuições para a humanização do homem

Maringá

2013

TATIANE SUPERTI

VYGOTSKI, MACHADO DE ASSIS E A PSICOLOGIA DA ARTE:

do objeto, do método e das contribuições para a humanização do homem

Dissertação apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em  
Psicologia do Centro de Ciências  
Humanas, Letras e Artes da  
Universidade Estadual de Maringá,  
como requisito parcial para  
obtenção do título de Mestre em  
Psicologia

Área de concentração: Constituição  
do Sujeito e Historicidade.

Orientadora: Sonia Mari Shima  
Barroco

Maringá  
2013

Superti, Tatiane.

Vygotski, Machado de Assis e a Psicologia da Arte: do objeto, do método e das contribuições para a humanização do homem/ Tatiane Superti 2013.

221 f.: il.

Orientadora: Sonia Mari Shima Barroco

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós Graduação em Psicologia, Maringá, 2013.

TATIANE SUPERTI

VYGOTSKI, MACHADO DE ASSIS E A PSICOLOGIA DA ARTE:

do objeto, do método e das contribuições para a humanização do homem

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Psicologia.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Sonia Mari Shima Barroco  
PPI/Universidade Estadual de Maringá (presidente)

Profa. Dra. Silvana Tuleski  
PPI/Universidade Estadual de Maringá

Profa. Dra. Graziela Lucchesi Rosa da Silva  
Universidade Federal do Paraná

Aprovada em: 12-03-2013

Local da defesa: Sala 06 do Bloco 118 do Departamento de Psicologia no Campus sede da Universidade Estadual de Maringá

## AGRADECIMENTOS

Agradeço aos professores que participaram da minha trajetória acadêmica, especialmente, a professora Sonia Shima, Marlene Simionato, Marilda Facci, Silvana Tuleski e Lucia Boarini.

À professora Sonia, meus agradecimentos pela possibilidade de aprender e ser orientada por ela, pelo respeito e dedicação que se volta a mim e ao trabalho desenvolvido.

Agradeço também minha família pelo apoio e amor.

Sou grata ainda aos amigos que acompanham, ajudam e melhoram além dos estudos, nossas vidas.

## AUTOPSILOGRAFIA

O poeta é um fingidor.  
Finge tão completamente  
Que chega a fingir que é dor  
A dor que deveras sente.  
E os que lêem o que escreve,  
Na dor lida sentem bem,  
Não as duas que ele teve,  
Mas só a que eles não têm.  
E assim nas calhas de roda  
Gira, a entreter a razão,  
Esse comboio de corda  
Que se chama coração.

(Fernando Pessoa)

SUPERTI, T. **Vygotski, Machado de Assis e a Psicologia da Arte**: do objeto, do método e das contribuições para a humanização do homem. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Maringá. Maringá, 2013.

### RESUMO

A presente dissertação vincula-se ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia, sob a área de concentração intitulada Constituição do Sujeito e historicidade, e a linha de pesquisa Processos Educativos e Práticas Sociais. Resulta de investigação bibliográfica sobre a temática da psicologia e da arte e conta com um exercício de aplicação do método de Vigotski (1999) para análise da obra literária. Tem, pois, como temática central a contribuição para a delimitação do objeto da Psicologia da Arte, por um lado. Por outro, a identificação de como as obras de arte concorrem para a formação do que é propriamente humano no homem: mais especificamente para a consciência. Dentro do universo da arte, delimitamos o campo da literatura, buscando as possíveis contribuições desta para o desenvolvimento da consciência. Por essas delimitações temáticas, os **objetivos gerais** do presente trabalho são: identificar o objeto da Psicologia da Arte para Vigotski, considerando seu método de análise da obra literária, e, discutir as contribuições da literatura para a formação da consciência, enquanto unidade e síntese das funções psicológicas superiores. Elegemos como **objetivos específicos**: verificar a possibilidade de aplicação do método objetivo-analítico, elaborado por Vigotski (1999) em uma obra de Machado de Assis, *Dom Casmurro*; explicar, com base na teoria histórico-cultural, a formação e o funcionamento da consciência. Os encaminhamentos metodológicos envolveram pesquisa bibliográfica tendo como fontes primárias Vigotski (1999, 2004, 2009), Vygotsky (1931,1993) e Machado de Assis (1993, 1994, 1997, 1998) e como fontes secundárias autores que trabalham com Vigotski ou com a arte como Schwarz (1994, 2000, 2012), Barroco (2007, 2007b), Duarte (2001, 2009), Tuleski (2008) e Prestes (2010). Como conclusões finais, temos que o objeto da psicologia da arte é o estudo da estrutura da obra, através da qual investigamos a resposta estética e o possível impacto à psique do fruidor. Pudemos observar que a literatura por sua estrutura específica e condição de objeto cultural pode trazer desenvolvimento à consciência porque possibilita a duplicação do real no âmbito intrapsíquico, ao oferecer ao leitor a vivência por meio indireto, sobretudo, de emoções e sentimentos não cotidianos. Verificamos, então, o quanto a psicologia da arte pode contribuir para a atuação do psicólogo, inclusive, na política de Assistência Social, especialmente, na prática de um CRAS.

**Palavras-Chave:** Psicologia da Arte; Consciência; Vigotski; Machado de Assis; Literatura; CRAS.

## ABSTRACT

This issue is related to the Graduate Program in Psychology, in the area of concentration, titled Subject Constitution and historicity, and the research of Educational Processes and Social Practices. A literature research was done, from 2011 to 2012, on the subject of psychology and art and it relies on the exercise of applying the method of Vigotski (1999) for the literary work analysis. Hence, It has as its main theme the contribution to the borderline of the object of the Psychology of Art, on the one hand. On the other hand, the identification of how the art works and contributes to the formation of what is properly human being: more specifically to consciousness. Within the art universe, delimited by the field of literature, we look for the possible contributions to the development of this cognitive state. For these thematic boundaries, the general goals of this study are to identify the object of the Psychology of Art to Vygotsky, considering his method of literary analysis, and discussing the contributions of literature for the conscience formation, while the unity and synthesis of higher psychological functions. We chose the following goals: to assess the possibility of applying the method objective-analytical, written by Vigotski (1999) in Machado de Assis work, *Dom Casmurro*; explain, based on cultural-historical theory, the establishment and functioning of cognitive state. The routing involved methodological literature and first sources as Vigotski (1999, 2004, 2009), Vygotsky (1931,1993) and Machado (1993, 1994, 1997, 1998) and as secondary sources authors who work with Vygotsky art as Schwarz (1994, 2000, 2012), Baroque (2007, 2007b), Duarte (2001, 2009), Tuleski (2008) and Prestes (2010). We may conclude that, we have that the object of art psychology is the study of the structure of the work, through investigation to the response and the possible impact on the psyche of the spectator. We may observe that the literature by its specific structure and condition of cultural object can bring development to consciousness because it enables the duplication of reality in intrapsychic, to offer the reader the experience by indirect means, above all, not everyday emotions and feelings. We find, then, how the psychology of art can contribute to the psychologist in the politics of welfare, especially in practice of CRAS.

Keywords: Psychology of Art; Consciousness; Vygotsky, Machado de Assis; Literature; CRAS.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01: império russo até 1917 .....	138
Figura 02: representação gráfica do conteúdo (linha reta) e forma (curvas).....	139

## SUMÁRIO

RESUMO.....	07
ABSTRACT.....	08
LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....	09
1 INTRODUÇÃO.....	11
2 VIGOTSKI E MACHADO DE ASSIS: AUTORES, CONTEXTOS E OBRAS MIRANDO <i>NOVOS HOMENS</i> E <i>NOVAS SOCIEDADES</i> .....	23
2.1 Vigotski, psicologia da arte e o contexto da Revolução Russa: novo homem, nova psicologia, nova arte.....	29
2.2 Machado de Assis: a arte que desvela o homem na <i>periferia do capitalismo</i> .....	42
3 A FORMAÇÃO DA CONSCIENCIA HUMANA E LITERATURA .....	54
4 MÉTODO OBJETIVO ANALÍTICO E A REVELAÇÃO DA CONSCIENCIA POR MEIO DA ARTE: UM EXERCÍCIO DE APLICAÇÃO.....	76
4.1 Caminhos para a construção do método objetivo-analítico.....	78
4.2 Vigotski e a Psicologia da arte: por um objeto e por um método.....	86
4.3 O exercício de Vigotski na construção e aplicação do método de análise psicológica da obra de arte.....	104
4.4 Dom Casmurro: um exercício de análise.....	109
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	125
6 REFERÊNCIAS.....	133
ANEXOS.....	138
APÊNDICES.....	140

## 1 INTRODUÇÃO

A presente dissertação resulta de investigação bibliográfica sobre a temática da psicologia e arte, dando continuidade a um trabalho monográfico de conclusão do curso de especialização em Teoria Histórico-Cultural (Superti, 2011). Também conta com um exercício de aplicação do método de L. S. Vigotski (1896-1934) para análise da obra literária. Tem, pois, como objeto central a identificação de como as obras de arte concorrem para a formação do que é propriamente humano no homem: mais especificamente das funções psicológicas superiores e da consciência. Dentro do universo da Arte, delimitamos o campo da literatura e no campo da Psicologia, o estudo da formação da consciência.

Esta pesquisa revela a nossa busca pelo respaldo da teoria histórico-cultural, que está ligada à nossa formação de psicóloga, e decorre, também, da insatisfação ao depararmos na Universidade, durante o curso de graduação, com as explicações de cunho idealista, subjetivista, e/ou biologicista que as correntes psicológicas em geral apresentam do psiquismo humano.

Este estudo foi construído também ao enfrentarmos as dificuldades encontradas no trabalho da Psicologia, com as elaborações teóricas e metodológicas que são mais veiculadas nos cursos de graduação e que apresentam limites para intervenção do psicólogo junto à política de assistência social, em um Centro de Referência de Assistência Social (CRAS). Neste o exercício do psicólogo, em geral, é voltado para o acompanhamento de famílias que participam de programas, estaduais ou federais, de “transferência de renda” – como o Programa Bolsa Família – no sentido de realizar grupos para fortalecer vínculos familiares e facilitar o cumprimento das condicionalidades que os programas exigem.

O programa Bolsa Família atende atualmente famílias com renda mensal *per capita* de zero a setenta reais. Diante disso estamos em contato com a população desempregada, ou com vínculos informais de emprego, população que existe nesta condição porque o modo de produção capitalista exige que uma classe tenha domínio dos meios de produção, enquanto propriedade privada, e outra classe tenha a liberdade da venda da força de trabalho, mercadoria que para gerar mais lucro deve ser comprada a preço baixo, com isso, a disponibilidade da população desempregada barateia ainda mais a mercadoria força de trabalho, inclusive por meio de vínculos informais, que onera ainda menos o patrão ou proprietário.

Assim, o trabalho do psicólogo no CRAS lida diretamente com a classe trabalhadora,

explorada enquanto força de produção pelo sistema econômico, político e social vigente, desde a queda do antigo regime feudal no século XVIII. No entanto as teorias psicológicas, como bem explicou Vigotski (2004), ao discutir o estado da psicologia como ciência, em seu conhecido texto a *O significado histórico da crise da psicologia*, não compreendem o homem em relação à sociedade e à história, mas o descreve ou explica por meio de argumentos pautados na biologia ou no psicologismo, isto é, explica os fenômenos psicológicos por meio deles mesmo.

Com isso, ao longo do trabalho no CRAS deparamo-nos com reflexões do tipo: qual a real contribuição da psicologia para a população atendida? Qual é a formação teórica necessária para atuação no CRAS? Pensamos que o psicólogo tem o compromisso ético de trazer contribuições para elevar o nível de desenvolvimento psicológico em qualquer área que atue, por isso consideramos que o desenvolvimento da consciência, capacidade humana de refletir sobre si e as relações sociais, pode ser um caminho para o trabalho do psicólogo no CRAS.

Vale aqui registrar que a pesquisa desenvolvida não esteve voltada para discutir a Psicologia que pode ser desenvolvida no CRAS, mas deu enfoque a como neste e em outros espaços o ser humano e o processo de composição de sua humanidade podem ser explicados de forma mais rica e de modo a revelar, também, a riqueza de tal processo. Assim, defendemos que se faz necessário à psicologia superar a concepção burguesa de homem natural para a explicação do psiquismo, pensamos que esta superação é urgente para a atuação profissional ir além da aparência dos fenômenos psicológicos, objeto da psicologia em qualquer espaço que esteja inserida, seja clínica ou em políticas públicas, como educação, saúde, assistência social. Nesta linha de raciocínio, observamos como fundamental a ciência psicológica apreender o homem em sua essência histórica e cultural para não acabar por reproduzir na teoria e na prática a ideologia neoliberal, legitimando, então, a sociedade capitalista.

Opondo-se à tradição biológica e mecanicista da psicologia, a teoria ou psicologia histórico-cultural entende o homem enquanto síntese das relações sociais e a constituição e o desenvolvimento do psiquismo humano sendo forjados pelo modo como o ser humano assim se tornou e assim se reproduziu: pela atividade denominada trabalho. A história registra um longo e dinâmico processo de como o homem se humaniza, o que depende da relação que estabelece com o mundo. Podemos dizer que a humanização de cada indivíduo não se trata de um processo isolado e individual, antes, resulta de uma tarefa coletiva, implicando em ação do

próprio indivíduo sobre o mundo, mas, antes disso, do repasse que lhe é oportunizado e da apropriação que realiza da cultura elaborada histórica e coletivamente, sendo que esta carrega também as marcas da sociedade de classes.

Essa concepção de como o homem se humaniza, exposta de modo tão simplificado e que consideramos fundamental para atuação profissional transformadora no sentido de não legitimar deliberadamente o *status quo*, se apresentou em nossa formação como psicóloga no curso de graduação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS. Buscando mais referências e aprofundamento teórico na perspectiva da psicologia marxista desenvolvida pelos russos do início do século XX – tendo como principais referências Vigotski (1896-1935); Luria (1902-1977) e Leontiev (1903-1979) – participamos como aluna do curso de especialização em Teoria Histórico-Cultural oferecido pela UEM e, posteriormente, do mestrado – PPI-UEM.

Com base nos estudos desse campo teórico, podemos dizer que o homem não nasce pronto, mas requer que seja realizada em sua vida a humanização, ou seja, um processo possível por meio das relações sociais, condizente a um determinado modo de produção, próprio a uma dada sociedade. Em outras palavras, trata-se de um processo histórico que possibilita que cada homem contenha em si as características tipicamente humanas fixadas na cultura (de uma dada época e sociedade).

Por essa matriz teórica que nos interessou, dando continuidade ao nosso processo formativo, a arte, a ciência e a filosofia podem ser consideradas produtos mais elaborados do trabalho humano, pelo grau de sistematização que as constitui, pelo modo como expressam e explicam o homem, a sociedade e a natureza, de modo que as consideramos fundamentais para a humanização e pleno desenvolvimento do psiquismo.

Sob essa perspectiva voltamos-nos à arte e à psicologia. Tomamos a primeira enquanto objeto da cultura, o qual deve ser apropriado pelos homens para que neles se reproduza, de modo complexo, a genericidade em si, e para que se promova a infinita criação de novas artes, de novos homens caracterizados por outra forma de consciência e de outras relações sociais. Nas palavras de Frederico (2004, p. 20):

Arte não é observação desinteressada das estrelas vagando pelo firmamento nem contemplação deslumbrada da essência humana em toda parte vista e reconhecida pelo olhar amoroso de um homem eternamente apaixonado. Como atividade prática, a arte é um

momento decisivo do processo de autoformação do gênero, de apropriação da realidade e doação de sentido.

Dessa forma, podemos entender a arte, em sua função, como um objeto cultural a favor da humanização, de modo que o psicólogo pode lançar mão dela para promover desenvolvimento psicológico e ampliação da consciência, no entanto, como aponta-nos Vigotski (1999), a apropriação da arte necessita de mediação para que se apreenda a relação dialética entre forma e conteúdo que a obra apresenta, relação que objetiva características tipicamente humanas. Assim, entendemos que a arte pode tanto apontar quem é o homem atual, como também ser um instrumento para a construção de um novo homem.

À psicologia cabe-nos considerá-la enquanto ciência que ofereça fundamentos para explicitar e explicar as leis gerais que regem o desenvolvimento do psiquismo de modo pleno, permitindo que se desvende como as funções psicológicas superiores emergem e se desenvolvem. Ou ainda, quando elas deixam de se apresentar e de se desenvolver plenamente sob condições de vida que promovem e reproduzem a alienação<sup>1</sup>.

Podemos entender de forma sucinta que as funções psicológicas superiores são formas de operar, organizar e desenvolver processos mentais tipicamente humanos, que representam no psiquismo a relação mediada pelos instrumentos e relações sociais que o homem estabelece com a natureza por meio do trabalho. Assim, o trabalho não representa uma ação direta e instintiva do homem no ambiente natural, mas uma atividade a qual, simultaneamente, altera este ambiente de modo intencional e planejado, coloca os homens em relação com outros homens, cria novas necessidades, instrumentos artificiais para a ação, e promove uma nova organização psicológica caracterizada pela consciência de si e do mundo. Assim, eleva a condição psíquica humana de natural para social e histórica, construindo as características tipicamente humanas e as cristalizando nos instrumentos, nas relações sociais e na sistematização do conhecimento, arte e cultura, possibilitando que cada indivíduo se aproprie das elaborações humanas e funções psicológicas mais desenvolvidas.

---

<sup>1</sup> De modo sintético, por alienação entendemos o fenômeno explicado por Marx (2003) que se estabelece nas relações sociais de trabalho do modo de produção fabril, no qual se instala a divisão pormenorizada do trabalho de modo que o trabalhador não domina o processo como todo, não detém os meios de produção, nem é seu o produto final da ação. Com isso, tem-se um estranhamento do trabalho realizado pelos próprios homens e eles passam a não reconhecer, como fruto da ação coletiva, o resultado do trabalho, nem se reconhecem enquanto ser genérico. Esta forma alienada de conceber a própria ação e relacionar-se com outros homens implica no pensamento de que toda realidade humana não tem relação com a atividade dos homens, mas é forjada por forças ocultas ou naturais.

De acordo com Barroco (2007, p. 247):

Por Funções Psicológicas Superiores (...) entendem-se aquelas de origem social, que só passam a existir no indivíduo ante a relação mediada com o mundo externo (com as pessoas e com aquilo que eles criam: objetos, ferramentas, processos de criação e de execução) (...) funções que permitem uma conduta geneticamente mais complexa e superior a dos animais, posto que planejada, consciente e intencional.

Consideramos a defesa do pleno desenvolvimento das funções psicológicas de todos os seres humanos imprescindível, sobretudo na sociedade capitalista na qual as relações sociais contribuem para a alienação, haja vista o lugar que o trabalho toma nesta sociedade – para a classe trabalhadora é o único meio de sobreviver, para a classe burguesa é a forma de produzir riqueza e gerar lucro; bem como a ciência e a arte são tomadas como mais um mercadoria, não considerando o nível de sistematização de conhecimento humano que elas carregam, mas valorizando-as conforme o valor de troca que possuem nas relações de compra e venda ditadas pelo acúmulo de capital.

Na contramão dessa lógica e ligando-nos ao projeto de pesquisa institucional da professora orientadora Sonia Mari Shima Barroco, *Psicologia histórico-cultural e defectologia: estudo das contribuições/implicações teórico-metodológicas soviéticas para a apropriação da linguagem verbal por alunos com deficiências e para a constituição de seus psiquismos* (UEM 2009-2013), no que tange à discussão das implicações da aquisição da linguagem verbal para a constituição do psiquismo e da subjetividade das pessoas com e sem deficiências, sob a perspectiva da Psicologia Histórico-Cultural e no tocante à identificação de aspectos que devam compor a mediação do psicólogo, do professor e de demais profissionais no ensino da linguagem verbal em sala de aula ou em outros espaços, aqui contemplada na literatura. Defendemos, então, que todas as pessoas têm o “direito à humanização”, isto é, ao pleno desenvolvimento das forças e características humanas – não apenas à educação, à saúde etc.

Vigotski (1999) aponta que a necessidade de tratar da relação entre psicologia e arte deve-se ao pressuposto de que a natureza social da arte, produto exclusivamente humano, exige uma explicação da psicologia, no sentido de revelar os processos psicológicos necessariamente envolvidos no ato criativo e na resposta estética. No entanto, a explicação

psicológica deve ser baseada na *psicologia social*, assim entendida pela ciência psicológica que tenha uma concepção de homem que não dicotomize indivíduo e sociedade.

Esta concepção Vigotski (1999) não encontrou na psicologia de sua época de produção acadêmica (décadas de 1920 e 1930), e especificamente nas correntes psicológicas que se ocuparam da arte, desenvolvidas até início do século XX (três primeiras décadas). Diante disso, propõe uma reorientação metodológica para a psicologia e para a estética, apontando os caminhos teóricos e metodológicos para a definição da Psicologia da Arte. Procuramos no livro que estudamos, *Psicologia da Arte* (Vigotski, 1999), apreender estes caminhos, buscando sua relação (desses caminhos) com a sociedade e o desenvolvimento do indivíduo.

Para posicionar nossa pesquisa, realizamos uma investigação no banco de teses do portal Capes – Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior – para investigar o que se tem feito e teorizado em se tratando de psicologia da arte (não necessariamente referente ao livro vigotskiano) no âmbito da pós-graduação *strictu senso* (Superti, 2011).

Descobrimos que o *Psicologia da arte* de Vigotski (1999) é pouco estudado, em especial no que se refere ao método e objeto proposto no livro, contudo, o autor é muito citado, em especial nos trabalhos em educação. Com o que verificamos nas teses e dissertações, parece que a psicologia da arte ainda não diz respeito a uma área da ciência denominada psicologia, área a qual se constituiria com objeto e metodologia própria, dito de outro modo: a psicologia enquanto ciência não conta com uma metodologia unitária para a análise da obra de arte, situação implícita à própria história dessa ciência, cindida em vários objetos e norteadas filosoficamente ora pelo idealismo, ora pelo materialismo mecanicista. Assim, pelo exposto, a arte é enfocada pela psicologia conforme as correntes do pensamento desta ciência.

Observamos ainda que, em geral, as dissertações e teses encontradas defendem a utilização da arte em espaços educacionais ou terapêuticos como forma de produzir interação entre os pares e desenvolver funções mentais específicas, como criatividade e gosto estético. Percebemos com isso que a função da arte é minimizada, no sentido de não ser colocada à serviço do desenvolvimento integral das funções psicológicas superiores ou da consciência, bem como o de exercer papel de objetivadora das forças humanas – o que não é discutido e nem colocado em prática.

Entendemos a arte sob o marxismo concebida como reflexo da realidade, porém não um reflexo passivo, mas criador, que contempla a realidade material mesmo distanciando-se

dela, não a evidenciando diretamente, mas com recursos artísticos específicos e indiretos, como, por exemplo, a metáfora (Vázquez, 1978, p.36). Consideramos que esse conceito, na verdade, subsidia a teorização de Vigotski, embora não exponha sobre isso abertamente. Identificamos esses fundamentos na própria afirmação de que ‘a arte é o social em nós’ (Vigotski, 1999, p.315), ou seja, a arte é o reflexo do social que pode chegar até nós, e ela carrega as conquistas históricas e sociais, vivenciadas direta ou indiretamente possibilitando a transmissão do que reflete para as próximas gerações.

Tomamos a arte, conforme indica Vigotski (1999), como objetivação que traria na sua estrutura as funções psicológicas contidas na atividade que a gerou. E satisfazendo necessidades essencialmente humanas, como fruto de apropriações anteriores e liberdade em relação a necessidades orgânicas. Por ser tipicamente humana, a arte representa características do gênero humano e, por isso, talvez, Vigotski afirma que sua estrutura contém a síntese psicológica, não se referindo ao artista ou ao expectador, mas a humanidade contida na obra artística. Vemos, com isso, a necessidade de recorrermos a Vigotski (1999), para buscarmos os rumos que traçou para a especificidade da psicologia da arte. Dito de outro modo, o livro *Psicologia da Arte* em si nos interessou por revelar um ramo ainda pouco explorado da ciência psicológica.

Salientamos, pelo que estudamos, o quanto autor mostra-se comprometido com seu tempo, no contexto da Revolução Russa (1917), e explicita suas ideias políticas na teoria que desenvolve, buscando subsídios teóricos para uma ciência que estivesse em convergência com a formação do novo homem soviético. Nessa perspectiva desenvolve as formulações teórico-metodológicas que subsidiam a Psicologia Histórico-cultural e, também, a psicologia da arte.

Em conjunto, principalmente, com A. R. Luria (1902-1977) e A. N. Leontiev (1903-1979) desenvolve pesquisas fundamentadas no pressuposto da formação social da mente, na defesa de que o psiquismo é formado no conjunto das relações sociais de uma sociedade a qual se organiza conforme o modo de produção. Notadamente, esses autores elaboram, então, uma psicologia essencialmente marxista (Luria, 2001).

Luria (2001, p. 26) escreve que “Vigotskii era também o maior teórico do marxismo entre nós”. Destaca, também, que Vigotskii gostava de denominar suas investigações de *cultural*, *histórica* ou *instrumental*, sendo que cada um desses termos significava característica diferente da teoria (p.26-27).

“Instrumental” se refere à natureza basicamente mediadora de todas as funções psicológicas complexas. Diferentemente dos reflexos básicos,

os quais podem caracterizar-se por um processo de estímulo-resposta, as funções superiores incorporam os estímulos auxiliares, que são tipicamente produzidos pela própria pessoa. O adulto não apenas responde aos estímulos apresentados por um experimentador ou por seu ambiente natural, mas também altera ativamente aqueles estímulos e usa suas modificações como um instrumento de seu comportamento. Conhecemos algumas destas modificações através dos costumes populares tais como amarrar um barbante no dedo para lembrar-se de maneira mais eficaz.

O aspecto “cultural” da teoria de Vigotskii envolve os meios socialmente estruturados pelos quais a sociedade organiza os tipos de tarefas que a criança em crescimento enfrenta, e os tipos de instrumentos, tanto mais mentais como físicos, de que a criança pequena dispõe para dominar aquelas tarefas. Um dos instrumentos básicos inventados pela humanidade é a linguagem, e Vigotskii deu ênfase especial ao papel da linguagem na organização e desenvolvimento dos processos de pensamento.

O elemento “histórico” funde-se com o cultural. Os instrumentos que o homem usa para dominar seu ambiente e seu próprio comportamento não surgiram plenamente desenvolvidos da cabeça de Deus. Foram inventados e aperfeiçoados ao longo da história social do homem. A linguagem carrega consigo os conceitos generalizados, que são fonte do conhecimento humano. Instrumentos culturais especiais, como a escrita e a aritmética, expandem enormemente os poderes do homem, tornando a sabedoria do passado analisável no presente e passível de aperfeiçoamento no futuro. Esta linha de raciocínio implica que, se pudéssemos estudar a maneira pela qual as várias operações de pensamento são estruturadas entre pessoas cuja história cultural não lhes forneceu um instrumento tal como a escrita, encontraríamos uma organização diferente dos processos cognitivos superiores; encontraríamos uma estruturação semelhante aos processos elementares.

O livro *Psicologia da Arte* é escrito de 1915 a 1925, período anterior a esta fundamentação deliberada de uma teorização calcada no marxismo sobre o psiquismo humano. No entanto, o livro já nasce inspirado no novo homem comunista e com a necessidade da nova psicologia e nova arte. Desse modo, podemos considerar que as discussões centrais do livro se dão na perspectiva da filosofia e do método do materialismo histórico dialético, mas não contemplam as explicações sobre o desenvolvimento das funções psicológicas superiores. Delari Junior (2011) coloca que a obra em tela foi produzida em um período no qual o autor concebia o psiquismo humano sob influência da reflexologia de Pavlov (1849-1936), teoria muito aceita na Rússia pré e pós-revolucionária, acerca do psiquismo, entendido em sua objetividade, enquanto organismo respondente aos estímulos do meio. Tal influência é perceptível, por exemplo, no modo como Vigotski tratou as emoções tomadas como respostas que a obra de arte produz, podemos considerar que Pavlov e sua teorização foram aceitas e discutidas entre os marxistas, sobretudo por assumir princípios materialistas diante da psique. Contudo, mesmo em *Psicologia da Arte* observamos que o autor vai além das produções científicas e estéticas de sua época, e já lança idéias e pensamentos do que desenvolverá a posteriori.

Retomando as questões colocadas de antemão sobre o trabalho do psicólogo no CRAS, podemos levantar a relação entre a utilização do subsídio teórico da psicologia histórico-cultural para a compreensão da população atendida, bem como a utilização dos instrumentos culturais, como a arte e mais especificamente a literatura, pelo psicólogo como forma de humanização e ampliação da consciência da classe trabalhadora atendida – trabalho que pode ser desenvolvido em outros espaços, observando suas idiosincrasias.

Vigotski (1999) indicou-nos o método para a análise psicológica da obra de arte, análise cujo centro é apreender a estrutura e intencionalidade da obra, ambas expressas na síntese entre forma e conteúdo, tal síntese é que deve ser apropriada pelos sujeitos para que neles ocorra a reprodução do que a humanidade produziu e fixou em determinada obra.

A modalidade de arte eleita foi a literatura, para isso levamos em conta as implicações do papel do signo e da linguagem escrita para o desenvolvimento das funções psicológicas superiores, como também, consideramos o fato do próprio Vigotski (1999) ter exercitado o método objetivo-analítico em uma análise literária, da obra Hamlet de Shakespeare, o que fornece mais subsídio para nosso exercício.

O signo é o principal mediador das funções mentais superiores, pois ele representa internamente a relação mediada entre o homem e a sociedade. A linguagem escrita é ainda

mais complexa que a falada, porque a escrita exige um nível maior de abstração e o uso voluntário do significado das palavras, atividades do autor que devem ser apropriadas pelo leitor. Além disso, a literatura expõe a linguagem viva, ou seja, encarna, deixa registrado de forma perene as relações sociais e o modo de vida de uma determinada época, possibilitando a ampliação do saber e sentir do que seja a vida, os homens e a sociedade.

O artista que escolhemos é Machado de Assis (1839-1908). Essa escolha foi pautada, sobretudo, nas reconhecidas qualidades literárias do autor, que, por meio de suas letras, acaba expondo dada trama (como contista, prosaísta) ou fato (como cronista) e, por eles desnudando, também a realidade social do Brasil do século XIX e início do XX, ou seja, época de alinhamento do Brasil ao capitalismo em sua forma industrial, sistema que vigora, essencialmente, nos moldes de acumulação privada, entre outros pontos característicos, até os dias de hoje. Assim, pensamos que o trabalho com Machado de Assis pode servir para identificar o quanto a literatura deveria ser acessível à classe trabalhadora, visto que expõe os homens em seus anseios, conquistas, sofrimentos, enfim, revela mais sobre sua condição humana, o que inclui a organização da sociedade burguesa em classes e a decorrente formação do indivíduo particular.

Consideramos, então, que Machado apreendeu a realidade de sua época, realidade utilizada, podemos considerar, como matéria prima para seu processo criativo e, em suas obras inovou no estilo de fazer literatura, foi além do que era produzido como tendência pelo mundo literário. Também se diferenciou na forma como escreviam seus contemporâneos brasileiros e como retratavam o cenário nacional, de modo que é consenso entre os estudiosos das letras (por exemplo, Candido, 1995, Bosi e Schwarz, 1994, 2000) e os leitores que com ele entraram em contato a constatação da riqueza da produção machadiana.

Euclides da Cunha (1866-1909), um dos importantes literários contemporâneos de Machado, escreveu, e publicou em jornal carioca em 1908, ano de morte do nosso autor em tela, sobre a angustia e sofrimento de ver morrer um dos maiores nomes da literatura nacional, quiçá internacional. Além das contribuições culturais, Euclides destaca a grandeza de espírito e o caráter do amigo. Embora a morte desse grande autor tenha comovido seus pares, por quem era reconhecido no campo da literatura, parece que ela tocou pouco o grande público. No entanto, Euclides descreve que na sala, à espera de notícias de Machado já bastante debilitado, onde estava, além do próprio Euclides, entre outros, José Veríssimo (1857-1916) e Graça Aranha (1868-1931), entrou um jovem desconhecido muito emocionado, pedindo licença para estar com Machado ou dele ter notícias. O jovem despediu-se de Machado com

um beijo na mão. Mais tarde soube-se que tal jovem era Astrojildo Pereira (1890-1965), um militante comunista e membro fundador do Partido Comunista do Brasil – PCB.

Desapontamento. Mas aquela placidez augusta despertava na sala principal, onde se reuniam Coelho Neto, Graça Aranha, Mário de Alencar, José Veríssimo, Raimundo Correia e Rodrigo Octavio, comentários divergentes. Resumia-os um amargo desapontamento. De um modo geral, não se compreendia que uma vida que tanto viveu as outras vidas, assimilando-as através de análises sutilíssimas, para no-las transfigurar e ampliar, aformoseadas em sínteses riosas –, que uma vida de tal porte desaparecesse no meio de tamanha indiferença, num círculo limitadíssimo de corações amigos. Um escritor da estatura de Machado de Assis só devera extinguir-se dentro de uma grande e nobilitadora comoção nacional. (Cunha, 2011, p. 01-02).

Levando em conta a importância e reconhecida qualidade literária do autor que elegemos, temos que sua obra é bastante discutida e analisada. Em breve consulta realizada ao site da Academia Brasileira de Letras, instituição que Machado de Assis foi membro fundador, em página especial ao autor, encontramos a referência de cerca de setenta universidades, entre nacionais e estrangeiras, que realizaram pesquisa a respeito da vida ou obra de Machado<sup>2</sup>.

Consideramos que nosso trabalho com o autor pode ser diferenciado, posto que pretendemos um exercício de análise com base no método proposto por Vigotski (1999), o qual, como já comentamos, é ainda pouco abordado como objeto e orientação metodológica nas pesquisas acadêmicas que tratam de arte.

A obra literária eleita para o exercício de análise é *Dom Casmurro*, publicada originalmente em 1899, obra da fase madura de Machado em que se evidenciam os esforços e talentos criativos do autor por meio dos recursos estilísticos ousados e crítica aos costumes, ao homem e sociedade da época. *Dom Casmurro* é popularmente conhecido pela polêmica da

---

<sup>2</sup> A lista completa das universidades pode ser encontrada no endereço:

[http://www.machadodeassis.org.br/abl\\_minisites/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?UserActiveTemplate=machadodeassis&sid=20&from\\_info\\_index=1](http://www.machadodeassis.org.br/abl_minisites/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?UserActiveTemplate=machadodeassis&sid=20&from_info_index=1)

traição, polêmica habilidosamente trabalhada com ‘poesia envenenada’, como diz Schwarz (1994), para revelar os vícios da nascente burguesia brasileira. Assim, pretendemos investigar os recursos, as características literárias de tal obra para verificar o que revelam e de que forma podem impactar no sujeito que entrar em contato com elas.

Expostas essas explanações gerais, os **objetivos gerais** do presente trabalho são: identificar o objeto da Psicologia da Arte para Vigotski, considerando seu método de análise da obra literária, e, discutir as contribuições da literatura para a formação da consciência, enquanto unidade e síntese das funções psicológicas superiores. Elegemos como **objetivos específicos**: verificar a possibilidade de aplicação do método objetivo-analítico, elaborado por Vigotski (1999) em uma obra de Machado de Assis, *Dom Casmurro*; explicar, com base na teoria histórico-cultural, a formação e o funcionamento da consciência.

Os encaminhamentos metodológicos envolveram pesquisa bibliográfica tendo como fontes primárias Vigotski (1999, 2004, 2009), Vygotsky (1931,1993) e Machado de Assis (1993, 1994, 1997, 1998) e como fontes secundárias autores que trabalham com Vigotski ou com a arte como Shuwartz (1994, 2000, 2012), Barroco (2007, 2007b), Duarte (2001, 2009), Tuleski (2008) e Prestes (2010).

Na segunda seção, intitulada *Vigotski e Machado de Assis: autores, contextos e obras mirando novos homens e novas sociedades*, buscamos evidenciar um pouco das relações sociais que permearam a produção dos autores, bem como o compromisso ético e político que assumiram com o seu tempo e deixaram registradas em suas obras de forma inovadora e criativa. Na terceira seção intitulada *Literatura e formação da consciência humana* pretendemos abordar a consciência levando em conta, principalmente, três aspectos: origem, nexos dinâmico-causais e relação com outros processos mentais, bem como buscamos estabelecer relação entre os elementos que a literatura dispõe, os quais poderiam contribuir para o desenvolvimento da consciência. Na quarta seção denominada *Método objetivo analítico e a revelação da consciência por meio da arte: um exercício de aplicação* pretendemos resgatar em Vigotski (1999) o caminho e as contribuições utilizadas para elaborar o método de análise psicológica da obra de arte; bem como, buscamos delimitar o objeto e método que propõe à psicologia da arte, demonstrando a aplicação que o próprio autor realiza e, por final, faremos um exercício de tal método. Como *considerações finais*, temos que o objeto da psicologia da arte é o estudo da estrutura da obra, através da qual investigamos a resposta estética e o possível impacto à psique do fruidor. Pudemos observar que a literatura por sua estrutura específica e condição de objeto cultural pode trazer

desenvolvimento à consciência porque possibilita a duplicação do real no âmbito intrapsíquico, ao oferecer ao leitor a vivência por meio indireto, sobretudo, de emoções e sentimentos não cotidianos. Verificamos, então, o quanto a psicologia da arte pode contribuir para a atuação do psicólogo, inclusive na política de Assistência Social, especialmente, na prática de um CRAS.

## **2 VIGOTSKI E MACHADO DE ASSIS: AUTORES, CONTEXTOS E OBRAS MIRANDO *NOVOS HOMENS* E *NOVAS SOCIEDADES***

*O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço (Machado de Assis, 1994b).*

Na presente seção buscamos compreender os determinantes históricos presentes nas obras dos autores estudados, de modo a evidenciar os compromissos políticos assumidos e a dinâmica social que revelam em suas linhas, considerando que cada circunstância história apresenta determinadas relações sociais tanto para contemplá-la quanto para enfrentá-la. Assim, tomamos a história não como mero pano de fundo para as ações individuais, mas o próprio caminho de evolução e de desenvolvimento da humanidade e de construção das características humanas por meio do trabalho. Isto permite compreender a história como a ‘coluna vertebral’ do homem, aquilo que o mantém em pé na condição humana e permite transmiti-la a cada ser que nasce, transmissão que se dá culturalmente quando se reproduz em cada indivíduo aquilo que de mais avançado a humanidade produziu, transmissão que entendemos viva nas relações sociais, nos objetos culturais, nas ciências, filosofia e nas artes.

A partir dessa perspectiva é que nos voltamos a história para entender as obras de Vigotski (1896-1935) e Machado de Assis (1839-1908), considerando que são fruto de um momento histórico, tomaram para si o que foi legado histórica e culturalmente a eles, criando com base nisto, e, ao mesmo tempo, disponibilizando nas respectivas produções novo legado a ser decifrado e apropriado.

Concebemos, então, que aquilo que os homens produzem não pode ser tomado apenas como objeto ou coisa em si, mas como recurso que pode contribuir para informar não somente sobre quem produziu, como também, sobre a sociedade que criou as condições ou demandas para tal produção. Assim, temos que a produção de algo revela o próprio produtor, não sendo

este um indivíduo isolado ou dotado de dom natural, mas fruto de uma determinada organização social e apropriação do que foi construído pelas gerações anteriores.

Diante disso, podemos considerar que as obras carregam as marcas do seu tempo, como também, as marcas da sociedade, de modo que expressam concepções, valores e opiniões de determinada classe social. Logo, a produção artística, como toda produção humana, apreende as relações sociais, por meio dos materiais e técnicas empregadas, pela temática, forma e estilo. Não constitui, então, uma reprodução perfeita da realidade, mas uma criação a partir dela, na qual se objetiva características humanas. Entendemos que a exposição de conteúdos a respeito da história permite deixar mais claro em que chão os autores pisaram e quais rumos vislumbram para o homem e a sociedade.

Na verdade, pintura e literatura são duas formas diferentes de expressão artística, de arte; duas formas de produção humana. É justamente na condição de produção humana que elas convergem. Assim, sob esta perspectiva, a arte traz gravada em si, as marcas do produtor e não deixa, portanto, de ser uma via de acesso para se conhecê-lo. Entretanto esse “conhecimento” do qual falamos, extrapola os levantamentos de dados referentes à personalidade do artista, ou das suas peculiaridades estilísticas. Antes disso, considera-o (artista produtor) expressão de uma dada época e local, ou continente que abarca as lutas e conquistas humanas. (Barroco, 2007, p. 70).

Desse modo, não pretendemos traçar biografias dos autores eleitos, mas, tão somente, esboçar de forma breve as relações sociais que, como homens de seu tempo, Vigotski (1896-1935) e Machado (1839-1908) participaram e deixaram registradas em suas obras. Pressupomos que estas contenham certa síntese do momento histórico, intelectual e artístico dos séculos XIX e XX que foram apropriadas e transformadas em objetos culturais, indispensáveis para a humanização do homem.

Nagel (2006) nos mostra o caminho da arte à história e coloca em evidência o quanto a literatura é esclarecedora a respeito da formação humana, dos embates que se trava na luta social de um dado tempo e o quanto isto expressa os projetos educacionais e mesmo orientações pedagógicas, posto que tanto literatura quanto educação são práticas sociais alicerçadas sob um modo de produção e relações sociais específicos, como também um modo

histórico de conceber o homem e o mundo, de modo que não podem deixar de expressar o lugar, o tempo e o pensamento de onde nasceram. A autora utiliza os poetas gregos do século VIII a.C. ao IV a.C. para apreender e discutir os pressupostos e conteúdos da educação daquela sociedade. “Os poetas, portanto, por meio do seu canto, ao explicitar suas aspirações e indignações, permitiam ver o cenário da formação humana que foi possível em cada momento histórico” (Nagel, 2006, p. 14).

Podemos observar, pois, o quanto as obras revelam os autores (seus estilos, suas formações e talentos), mas, também, as épocas, as sociedades e os próprios homens que protagonizam as prosas, que as escrevem, que as leem ou que delas nem tomam conhecimento. Esse entendimento fundamenta-se na concepção de que a parte não se desvincula da totalidade, mas é constituída, em suas especificidades, enquanto síntese do momento histórico inserido. Assim, podemos entender a totalidade como a realidade histórica, o conjunto das relações sociais e históricas de uma época. Concebemos, então, que a totalidade não é desordenada, mas organizada conforme diretrizes políticas e econômicas, e, enquanto tal, determina dialeticamente as partes, estabelece relação permanente tanto em contextos regionais específicos, por exemplo Brasil e Rússia, como nos homens concretos, feitos de carne, osso e relações sociais, inclusive aqueles com os quais o psicólogo lida no consultório ou nas políticas públicas, como educação, assistencial social e saúde.

Retomando o questionamento acerca do trabalho no CRAS, pensamos que viabilizar a apropriação artística e científica por meio da atuação do psicólogo pode ser um caminho para promover desenvolvimento da consciência dos indivíduos sobre si e as relações sociais que estão inseridos, considerando a ciência e arte como legados culturais que devem ser usados para elucidar raízes históricas, desenvolver funções psicológicas e instrumentalizar a ação na sociedade. Para tanto, entendemos que o psicólogo deve pautar sua ação em um método científico coeso e sólido, como também usar de instrumentos que reproduzam o máximo da elaboração humana. Todavia, para podermos seguir por esse caminho, buscamos pelo respaldo da ciência, mais especificamente, investigando as possibilidades de se afirmar que a literatura impacta sobre a consciência daqueles que com ela entra em contato. É possível que as obras já criadas contribuam na explicitação do escondido, do não consciente, além de oferecer elementos para ampliação dos repertórios para o existir humano, para a prática social. Olhar, ouvir, ter outras vivências para além do que oferta a cotidianidade em sua reprodução da genericidade pode ser contribuição marcante da psicologia que se atenta à arte.

Num exemplo do que artistas/escritores e temáticas/enredos podem inspirar, Vigotski e Machado de Assis foram autores que participaram da dinâmica social da fase de expansão do capitalismo enquanto modo de produção mundial, tendo isso como sangue que corria nas veias, são autores criadores e criativos porque inovaram o modo vigente de fazer ciência e arte literária, respectivamente. Cada qual em sua área criou a partir do material que a vida social lhes dava, mas foram além, imprimindo nas suas obras científica e literária forças e formas revolucionárias. Vigotski propôs um método científico transformador para a psicologia burguesa, bem como, Machado de Assis concretizou um estilo literário novo e ousado que, ao mesmo tempo, contempla e ataca os melindres da nova sociedade.

Machado de Assis viveu na sociedade contraditória brasileira do período oitocentista, em que o país vivia o alinhamento à ordem econômica mundial e a valorização do progresso, como também convivía com relações de produção anteriores ao capitalismo industrial. Já Vigotski viveu na Rússia pré e pós-revolucionária, país que apresentou enfrentamento ao sistema econômico que se impunha como modo de produção internacional. No entanto, podemos considerar que ambos os países não apresentavam em seus cenários o capitalismo em sua forma mais desenvolvida, como na Inglaterra, por exemplo, mas mantinham a tradição agrária, característica feudal, e eram influenciados pelos países mais desenvolvidos, pela força do novo modo de produção, assim, podemos entender que tanto o Brasil como a Rússia constituíram a periferia do capitalismo enquanto ordem econômica e social internacional.

Conforme Lênin (2004), já nas últimas décadas do século XIX o capitalismo mundial era bastante desenvolvido, presente em todas as partes do globo por meio dos monopólios das associações industriais e do capital financeiro. Em seu estágio superior, imperialista<sup>3</sup>, o capitalismo já assumia contornos que no século XXI só vieram a se agravar. Lenin denunciava a dificuldade em se fazer frente a uma investida global do capital financeiro, que punha por terra todas as demarcações territoriais, geográficas e de nacionalidade. Expos que o capital não tinha pátria e nem nação, e que em sua voracidade transformava tudo em mercadoria e os homens em seres de oportunidades, ou oportunistas – algo além do homem naturalmente livre e justo, mas egoísta por excelência, individualista em sua ambição e distante dos interesses coletivos da humanidade.

---

<sup>3</sup> Período compreendido entre 1880-1914, segundo Beer (2006) e com início em 1870, para Lênin (2004).

Em Marx (2003, 2007) podemos entender que com a superação da sociedade feudal<sup>4</sup> e afirmação da sociedade capitalista, a vida política, de domínio coletivo, separa-se da esfera dos interesses individuais, pela própria organização das novas relações de produção, alienadas por essência, a participação na esfera pública fica restrita aos direitos individuais, como a liberdade. No entanto, esta liberdade não diz respeito ao desenvolvimento do gênero humano, aos rumos da sociedade, mas a liberdade para a compra e venda da força de trabalho, como também para o acúmulo individual do lucro e da propriedade. Nestas condições forma-se o homem egoísta, cuja concepção de liberdade é ditada pelo interesse pessoal, independente da condição de outros homens e da sociedade, trata-se do homem como mônada isolada, ávido pela acumulação de capital, ampliação das fontes de lucro, avidez que mesmo o trabalhador tende a reproduzir, considerando que as ideias e valores éticos de uma sociedade são forjados no seio da luta de classes, na qual a dominação de uma classe sob outra tem expressão também nos aspectos não materiais, como os valores éticos, de modo que tomam a aparência de universal, de ideologia dominante, enquanto conjunto de idéias que não revelam a luta de classes.

Vemos, então, que a realidade assume aspectos particulares, como nos contextos do Brasil e Rússia, conforme as forças sociais – luta de interesses contraditórios – que neles atuem. Porém o que sustem a realidade social é geral para todos, isto é, o modo de produção capitalista, após o declínio da sociedade medieval, é a forma universal de produzir riquezas, como o seu oposto, a partir da apropriação do trabalho. Assim, a relação da compra e venda da força de trabalho, a condição de mercadoria do trabalhador, seu estranhamento frente ao produto do seu trabalho e do próprio processo de feitura, como ainda a produção de capital por meio da apropriação do trabalho, capaz de gerar lucro ao proprietário, são a condição material instalada pela humanidade a partir do século XVIII. Esta organização social não foi individual ou livremente eleita, mas herdada historicamente, fruto da ação coletiva anterior e condição objetiva sob o qual os homens, também de modo coletivo, quer o façam de forma consciente ou alienada e egoísta, continuarão a tecer a história, seja para afirmar o modo de produção capitalista ou para superá-lo.

---

<sup>4</sup> Na sociedade feudal não existia diferenciação entre vida pública e privada, os interesses daquela sociedade expressavam-se mesmo no aspecto particular, como a família, ou seja, não havia o âmbito da individualidade, o interesse estritamente individual, apenas o coletivo. No entanto, tal indiferenciação entre público e privado não garantia a participação popular na política, este era exercido pelo rei e igreja, eleitos por Deus, assim, o conjunto de ações que governavam o povo não eram decididos coletivamente, mas representavam as forças no poder.

Esta perspectiva implica em considerar a história enquanto processo de evolução e desenvolvimento das características humanas, de humanização do próprio homem e da natureza. O homem é o único animal capaz deste processo, capaz de criar a si próprio enquanto ser genérico, assim, transforma a si e a natureza por meio do trabalho, ao trabalhar materializa para fora do seu corpo a atividade criadora, as forças humanas e relações sociais, que permanecem objetivadas no fruto do trabalho. Este é um legado cultural e objetivo que os homens deixam às próximas gerações, de modo que não há descontinuidade ou interrupção no desenvolvimento da história, os homens a tecem a partir do que foi herdado, construído pela humanidade. A base material sob a qual erguemos a história mundial é que tomamos por totalidade, este determinante histórico que influencia dialeticamente desde o desenvolvimento de países mais remotos até a psique do indivíduo.

A síntese é a visão de conjunto que permite ao homem descobrir a estrutura significativa da realidade com que se defronta, numa situação dada. E é essa estrutura significativa – que a visão de conjunto proporciona – que é chamada de totalidade.

Na maneira de se articularem e constituírem uma totalidade, os elementos individuais assumem características que não teriam, caso permanecessem fora do conjunto. (Konder, 2007, p.18)

Podemos compreender, então, a totalidade como conjunto dos determinantes histórico-sociais que compõe a realidade, tal conjunto não é formado pela soma das partes, mas a contradição dialética entre as partes que as liga num conjunto. A totalidade só se realiza, então, por meio das contradições e mudanças nas partes que se entrelaçam, estas, por comporem o movimento da totalidade, expressam também a lógica e os interesses da base material, do modo de produção da humanidade em determinado momento histórico.

Observamos com o que expusemos que o particular expressa o universal, e vice-versa, como bem coloca Machado, quando diz: bom autor é aquele que trata do seu lugar de origem, mesmo quando se refere aos lugares e tempos remotos (ver a epígrafe da presente seção). Machado, por sua vida e obra, permite-nos pensar quanto as manifestações particulares expressam as relações e os movimentos da totalidade, ou seja, da história coletiva trilhada pelos homens, de modo que esta herança oferece a base para novos cenários e outros homens, por isso não deve ser esquecida, como lembra Machado na passagem em epígrafe. Nisto está a

riqueza dos autores clássicos, por consolidarem em suas obras verdades históricas, universais, sínteses do que somos e indícios do que podemos ser.

## **2.1 Vigotski, psicologia da arte e o contexto da Revolução Russa: novo homem, nova psicologia, nova arte**

*Não se pode nem imaginar que papel caberá à arte nessa refusão do homem, quais das forças que existem mas não atuam no nosso organismo ela irá incorporar à formação do novo homem. Só não há dúvida de que, nesse processo, a arte dirá a palavra decisiva e de maior peso. Sem a nova arte não haverá o novo homem (Vigotski,1999).*

Entendemos necessário um breve resgate da história da Revolução Russa de 1917 para compreensão da produção intelectual de Vigotski considerando que este contexto propiciou condições materiais para o desenvolvimento da obra do autor. Desse modo, buscamos explicitar que o compromisso político com sua época e a consolidação da sociedade comunista era a base, a necessidade objetiva que garantiu a elaboração da teoria psicológica de Vigotski. Assim, esta teoria fica descaracterizada quando entendida de forma alijada da filiação comunista e marxista, no entanto, como demonstram Duarte (2001), Tuleski (2008) e Prestes (2010) o autor é, de forma predominante, tomado sem ligação com sua base filosófica e política.

Vigotski viveu o período revolucionário e escreveu sua teoria observando os princípios da Revolução Russa de 1917, buscou colocar a psicologia em nova base epistemológica que permitisse compreender o psiquismo em relação com a sociedade, de modo que esta ciência pudesse contribuir para a formação do novo homem comunista. Para este empenho, fazia-se necessário também a construção da nova arte, que expressasse a nova realidade e nova face do homem, compromisso que Vigotski também assumiu. Participou ativamente das discussões sobre arte, teceu críticas e propôs novos horizontes metodológicos para o encaminhamento da arte no contexto pós-revolucionário e para a formação de um novo homem.

Com estas considerações reforçamos que a Revolução Russa não foi apenas fundo, mas também figura central para a construção da teoria de Vigotski, neste sentido trazemos um breve resgate da situação pré-revolucionária às implicações da pós-revolução para deixar marcado as raízes históricas, filosóficas e políticas do autor estudado.

De acordo com Hobsbawm (1995), podemos entender que a Rússia pré-revolucionária,

(por volta do século XIV até início do século XX), caracterizava-se pelo poder econômico e político concentrado na figura do Tzar<sup>5</sup>, ou seja, era uma autocracia com privilégio da aristocracia rural e do clero ortodoxo. A economia era essencialmente voltada para a agricultura e as relações de produção eram baseadas no trabalho dos camponeses nas grandes propriedades rurais. Isso também é exposto por Mainardi (2001) que aponta para o atraso industrial da Rússia czarista já no final do século XIX, o país contava com escassas indústrias que funcionavam em péssimas condições de trabalho e elevada exploração do proletário, cujo pagamento acontecia por meio de troca de mercadorias ou a com dinheiro a cada seis meses.

Conforme Filho (2003) a sociedade russa pré-revolucionária sustentava o czarismo ou tsarismo com um aparato próprio de manutenção: a burocracia civil, a polícia política, as Forças Armadas e a Igreja Ortodoxa. Além disso, no topo da pirâmide social, os proprietários de terras e por fim os trabalhadores camponeses, conhecidos por *mujiks*. A burocracia civil era composta por funcionários do Tzar, considerada expressão máxima da tradição e conservadorismo russo, como também corrupta e politicamente ineficiente.

O período do czarismo foi de repressão intensa a qualquer manifestação contra o regime, de modo que era proibida qualquer organização dos trabalhadores ou manifestação popular, os movimentos e discussões políticas eram feitos na clandestinidade, a função de repressão cabia à polícia política. Filho (2003, p. 16-17) coloca que:

Na Rússia, até 1905, não havia liberdade de organização, de manifestação, de expressão. Nem oposição reconhecida, mas *dissidências*, logo desqualificadas como inimigas e perseguidas. A polícia política encarregava-se de controlar, silenciar, desarticular, prender, exilar e, em casos extremos, matar opositores de qualquer natureza.

Para Mainardi (2001) repressão e violência eram também características do governo czarista, que assumia feição mais ou menos cruel e de perseguição para com o povo, conforme

---

<sup>5</sup> Conforme Mainardi (2001), a centralização do governo e a autocracia pessoal do Tzar foi iniciada em 1505 com Vasily III, após a libertação da Rússia do domínio Mongol. Em 1612, com o reinado de Michael Romanov, iniciou-se a dinastia dos Romanov que permaneceu no poder até a Revolução em 1917 com a derrubada de Nicolau II.

o tzar no poder, destaca os desmandos de Ivã IV, “o Terrível”, cujo nome tem relação com as práticas de tortura realizadas sob seu mando. Nicolau, “o Açoitador” foi outro tzar muito adepto das práticas de violência e controle do pensamento e comportamento, conforme a autora, foi este tzar que formalizou a polícia da Rússia, como também retirou a autonomia das universidades e os professores eram diretamente escolhidos pelo governo. Além de tais práticas, a imprensa vivia sob censura e havia perseguições à grupos éticos e religiosos.

As Forças Armadas representavam o exército que servia para a expansão imperial, missão presente ao longo do governo Tzar, o qual colocou o país em constantes guerras de conquista de território com as regiões fronteiriças, podemos ver na Figura 01 a dimensão do império russo até 1917. A Igreja Ortodoxa colaborava com a manutenção da ordem, era uma instituição cristã conformista, resignada, que pregava a devoção e a subserviência, no entanto conservava certa autonomia do poder tzarista.

Como já caracterizado, a Rússia era essencialmente agrária, com cerca de 85%<sup>6</sup> da população vivendo no campo. Os camponeses eram submetidos à exploração tanto do trabalho como das taxas de impostos que deviam ao governo, vivendo em condições precárias. O analfabetismo era predominante entre os trabalhadores camponeses, fato que expressa a condição de exploração que eram submetidos (Filho, 2003; Hobsbawm, 1995).

A Rússia era um país com atraso na economia e na industrialização em relação às potências ocidentais européias (França, Inglaterra, Alemanha). Estas já estavam organizadas conforme o modo de produção capitalista e o liberalismo econômico, de forma que já estava instalada na sociedade a contradição entre proletariado e burguesia, bem como a manifestação política desta no estado por meio dos regimes parlamentares (Hobsbawm, 1995)<sup>7</sup>.

Lênin (2004) demonstra que o capitalismo no século XX alcançava a fase imperialista, ou seja, de domínio por parte das nações mais desenvolvidas do restante dos países, alcance possível graças aos monopólios das grandes empresas, formados a partir da livre concorrência,

---

<sup>6</sup> Adota-se esse índice apresentado por Filho (2003), contudo consideramos, como escreve Barroco (2007b) que as estatísticas sobre a Rússia e ex-URSS devem ser tomadas com cautela, seja pela propaganda comunista, seja pela propaganda norte-americana.

<sup>7</sup> Lembramos que alguns autores já identificavam essa contradição e a denunciavam, mas nem por isso conseguiam ter uma proposta de enfrentamento a ela. Um desses autores foi Leon Tolstói, citado algumas vezes por Vigotski como um escritor de grande domínio da língua russa e conhecedor de como manejá-la com que mostrava o sofrimento dos russos em sua prosa, mas nem por isso indicava a revolução que se seguiu em 1917 como uma alternativa – embora tivesse proposto a escola gratuita Iasnaia Poliana, como uma alternativa para a educação de filhos de camponeses (Vygotski, 2001; Barroco, 2007).

que aliado às operações bancárias de especulação e agiotagem, consolidam o capital financeiro, o qual é exportado, sobretudo, aos países pouco desenvolvidos.

Assim, mesmo que reduzida e fraca, havia certa industrialização, financiada pelo capital inglês e francês, na Rússia czarista. De modo que a burguesia era minoritária, porém presente no cenário da época. Os proletários recebiam baixos salários e eram submetidos a muitas horas de trabalho. A situação da população russa, tanto no campo como na cidade, era de miséria e exploração que se colocava em contradição à riqueza da aristocracia e da burguesia. Evidenciando, então, a grande desigualdade social. (Hobsbawm, 1995).

Este cenário dá características específicas à Rússia, condição que deveria ser enfrentada pelos revolucionários, o país combinava resquícios do feudalismo, pelas relações no campo, com a exploração do trabalho pela burguesia. Neste contexto o proletariado teve acesso às ideias comunistas por meio da Internacional dos Trabalhadores<sup>8</sup> e inspirados em ideias comunistas foram organizados vários partidos e organizações clandestinas em oposição à política dada (Hobsbawm, 1995; Tuleski, 2008).

Em 1905, os operários juntamente com os camponeses organizaram um primeiro levante contra o governo Tzarista. O episódio ficou marcado pelo fuzilamento de grande parte da população que se rebelou. No entanto este fato não enfraqueceu a organização do proletariado e as lideranças de Lênin (1870-1924) e Trotski (1879-1940), ainda que clandestinamente, no Partido Bolchevique de orientação marxista, com o objetivo de superar a ordem social e política estabelecida. Lênin liderava o partido Bolchevique organizando de forma prática e teórica o proletariado para a tomada do poder do Tzar. Nesse sentido havia o estudo aprofundado do materialismo histórico, como a preparação para a revolução armada. O partido pretendia a revolução não só na Rússia e no leste da Europa, mas também nos países do ocidente. (Hobsbawm, 1995; Netto 1985).

A aliança entre proletariado e camponeses continuou firmada, porém cada qual com sua reivindicação. Ao passo que operários reivindicavam salários melhores e jornadas de trabalho reduzidas, o campesinato lutava por terra. No entanto, com o passar dos anos, a Primeira Guerra Mundial esgotava o país e o fim da guerra tornava-se a reivindicação

---

<sup>8</sup> De acordo com Mainardi (2001) a Primeira Internacional dos Trabalhadores foi uma assembléia, ocorrida em Londres em 1864, promovida por Marx e Engels com objetivo de reunir e organizar uma associação de operários de vários países, a Primeira Internacional dissolveu-se em 1876. Em 1889 a França foi sede da Segunda Internacional, que se desintegrou em 1914. Em 1919, em Moscou, a Terceira Internacional foi novamente reunida e organizada com objetivo de consolidar a Revolução Russa de 1917 e vencer o capitalismo.

coletiva.

Conforme Hobsbawm (1995, p. 68):

A reivindicação básica dos pobres da cidade era pão, e a dos operários entre eles, melhores salários e menos horas de trabalho. A reivindicação básica dos 80% de russos que viviam na agricultura era, como sempre, terra. Todos concordavam que queriam o fim da guerra, embora a massa de soldados camponeses que formavam o exército não fosse a princípio contra a luta como tal, mas contra a severa disciplina e maltrato de outros soldados. O *slogan* “Pão, Paz, Terra” conquistou logo crescente apoio para os que o propagavam, em especial os bolcheviques de Lênin, que passaram de um pequeno grupo de uns milhares em março de 1917 pra um quarto de milhão de membros no início de verão daquele ano.

Ainda conforme este autor:

A explosão era esperada, embora ninguém pudesse prever o momento e ocasião da detonação. Poucas semanas antes da revolução de fevereiro, Lênin ainda se perguntava em seu exílio suíço se viveria para vê-la. Na verdade, o governo do Tzar desmoronou quando uma manifestação de operárias (no habitual “Dia da Mulher” do movimento socialista – 8 de março) se combinou com um *lock-out* industrial na notoriamente militante metalúrgica Putilov e produziu uma greve geral e a invasão do centro da capital, do outro lado do rio gelado, basicamente para exigir pão. (p. 66-67)

Assim, em 1917, após a manifestação generalizada da população, Hobsbawm (1995) coloca que o Tzar “abdicou” e foi substituído por um governo liberal e provisório. Este lançou exército na ofensiva militar contra os bolcheviques e as massas que, diante da opressão, cada vez mais apoiavam os revolucionários. Em vista da situação social favorável, os bolcheviques tomaram o poder e Lênin defende um programa político de transformação socialista organizado no sentido de não perder o poder para as forças reacionárias, estatizar os meios de

produção e estender a Revolução Russa aos demais países do oriente e Europa.

Nessa perspectiva Lênin instalou o chamado capitalismo de estado: expropriações de empresas industriais e comerciais; centralização do poder e coordenação do processo produtivo, com fim de enfraquecer política e economicamente a burguesia e efetivar o caminho ao socialismo. Para controle e organização da produção foi formado o Conselho Supremo de Economia Nacional. Neste conselho a burguesia ocupou cargos elevados pelo domínio técnico administrativo que obtinha. Com isso, exemplificamos que as condições específicas da revolução não aboliram espontânea e totalmente as relações de produção burguesas.

Tuleski (2008) coloca:

Pode-se dizer que as relações capitalistas foram apenas parcialmente transformadas, uma vez que as formas sob as quais estas se manifestavam continuavam a reproduzir-se como: a moeda, o preço, o salário, o lucro etc. Tais formas não podiam ser abolidas por decreto (p. 80).

Além disso, a contra-revolução teve início logo após a Revolução Russa representando forças reacionárias e internacionais que temiam a expansão do comunismo. Assim, de acordo com Netto (1985, p. 28-29):

O primeiro objetivo do governo revolucionário foi alcançar a paz com a Alemanha, o que se conseguiu com o acordo de Brest-Litovsk (1918). Entretanto, a paz interna não foi conquistada: logo explode a guerra civil, concomitante à intervenção de tropas estrangeiras – contra o novo poder revolucionário se colocam as antigas classes dominantes, apoiadas militarmente por mais de uma dezena de países capitalistas. (...) O novo Estado é compelido a responder com violência: o Exército Vermelho (criado por Trotski) replica ao terror reacionário com firmeza e impiedade e, três anos depois, impõe-se em toda Rússia.

Na luta contra o domínio das forças reacionárias, o Partido Comunista investe no

desenvolvimento da indústria pesada, ou seja, no desenvolvimento das forças produtivas, como também no planejamento estatal e coletivização da indústria e propriedades rurais. Sobretudo houve investimento intenso na educação, isso aconteceu diante da necessidade de superar as relações de produção e ideias burguesas. Este cenário representa as condições materiais que Vigotski vivia e que necessitava de respostas teóricas e práticas para as questões específicas daquela nova organização social, a qual buscava transformar tanto a sociedade como o homem.

Com a instalação do poder dos Sovietes, o primeiro país socialista estava diante de muitos desafios políticos, econômico, culturais e sociais. A prioridade era a educação, que deixaria de ser privilégio de poucos para se tornar um dos direitos de qualquer cidadão, criando-se para isso um novo sistema de instrução. (...) Muitos cientistas, pesquisadores e especialistas decidiram permanecer no país e colaborar com o regime, mas muitos também imigraram. Aos que ficaram, a Rússia socialista apresentou a tarefa de criar os fundamentos da psicologia e pedagogia soviéticas, que tinha por objetivo a formação do novo homem, o que criava a demanda de novos modos de pensar a ciência (Prestes, 2010, p.28).

Assim, conforme também Tuleski (2008), o período logo após a revolução foi de investimento e grande debate nas várias ciências, inclusive a psicologia. Bem como reestruturação das instituições de ensino sob novas perspectivas, com objetivo de estender a todos seu acesso e contemplar a relação entre educação e trabalho coletivo. A teoria de Vigotski está intimamente relacionada às questões da sociedade revolucionária:

Com a Revolução de 1917, começam os problemas da sociedade russa que iriam sugerir a teoria de Vygotski. A luta de classes, de interesses antagônicos (burgueses e proletários), não desaparece com a abolição da propriedade privada dos meios de produção, ela metamorfoseia-se em cada etapa da construção do socialismo russo. (Tuleski, 2008, p. 77)

No embate entre as forças revolucionárias e reacionárias, Vigotski investe no desenvolvimento do novo homem para superação das relações sociais capitalistas, tal investimento passa pela transformação das bases metodológicas da psicologia, da educação e do trabalho. Nessa perspectiva Vigotski (2004) realiza uma profunda análise das correntes psicológicas já sistematizadas e compreende que estas são essencialmente burguesas, ou seja, expressam teoricamente as relações de produção burguesa na forma como concebem o homem, a sociedade e o conhecimento. Discute inclusive a incipiente psicologia de orientação marxista, considerando-a também reacionária por não dispor do método materialista dialético, ainda que se pretendesse marxista.

Diante disso, o autor propõe a reestruturação da psicologia sob nova base metodológica: o materialismo histórico dialético. Esta transformação dotaria a psicologia de uma nova visão de homem como ser histórico, que tem na categoria trabalho o salto qualitativo do biológico para o social, bem como expressa a defesa da nova sociedade socialista.

Vygotski, ao discutir criticamente as teorias psicológicas de sua época, expressa esta luta traduzida entre uma visão de homem (e de uma forma de ser do homem) antiga, que precisa ser superada, e de outra nova que surge, a qual precisa ser construída e consolidada. (Tuleski, 2008, p. 84)

No cenário pós revolucionário era urgente a mudança na consciência e no comportamento do homem. A coletivização dos meios de produção, a transformação das relações de trabalho e a educação politécnica são os aspectos fundamentais da transformação do homem. Por educação politécnica entende-se aquela que não separa o aspecto físico do intelectual, no sentido de oferecer conceitos científicos para o desempenho do trabalho.

Podemos dizer que a nova sociedade em formação, pós-outubro de 1917, foi um campo para se trabalhar as teses marxistas no âmbito educacional, assim como o foi no âmbito econômico. Desse modo, no contexto pós-revolucionário soviético, os referenciais marxistas foram utilizados no aspecto estrutural da sociedade (superar a estrutura de classes antagônicas), como também nos metodológicos para conduzir os processos de transformação necessários para a consolidação da revolução. Neste sentido, o papel social da educação não foi colocado alheio à realidade, mas adequado às necessidades e exigências da sociedade

socialista, com objetivo de construir novas relações sociais e novas consciências. Por isso a educação foi concebida como atividade social e política, isto é, uma prática revolucionária.

Com Barroco (2007b) podemos compreender que a educação baseada na perspectiva marxista busca a emancipação do homem, busca formar novas consciências calcadas na compreensão da realidade como histórica e produzida pelos homens, busca formar no indivíduo a visão de mundo socialista, na qual a atividade humana é voltada para os interesses coletivos e o desenvolvimento máximo do homem.

Só será plena a emancipação humana quando o homem real e individual tiver em si o cidadão abstrato; quando como homem individual, na sua vida empírica, no trabalho e nas suas relações individuais, se tiver tornado um ser genérico; e quando tiver reconhecido e organizado as suas próprias forças (*forces propres*) como forças sociais, de maneira a nunca mais separar de si esta força social como força política (Marx, 2003, p. 37)

Barroco (2007b) pontua quatro princípios da educação marxista e soviética: a) gratuidade e dever do estado, sendo realizada em instituições para valorizar o aspecto social, descaracterizar a educação restrita à família e com valores burgueses, e, também, para ser realizada em ambiente com melhor condição em relação à moradia dos proletários; b) imbricação entre educação e trabalho produtivo (politecnicidade), superar a distância entre trabalho manual e intelectual; c) concepção de educação como um processo de desenvolvimento integral da personalidade do homem; d) atribuição de novo papel à comunidade, superando o individualismo por meio do coletivo, prática proporcionada na própria instituição escolar.

Observando estes princípios destacamos que a educação no contexto soviético assume função além da pedagógica, mas ainda humanística e política. Diante de tais desafios a organização escolar soviética passa por dois momentos de estruturação: de 1917 a 1931 e após 1931, no período Stalinista. Vigotski viveu e contribuiu no primeiro momento, de 1917 a 1931, elaborando sua teoria considerando os interesses da revolução e em contato com a produção científica e artística da época.

O primeiro plano educacional socialista foi desenvolvido, sobretudo, por Nadezhda Konstantinovna Krupskaya<sup>9</sup> (1869-1939), esposa e companheira de luta de Lênin, este plano perseguia o ideal de superar a contradição entre homem e trabalho por meio da escola do trabalho, ou seja, superar o trabalho alienado, investindo na humanização do homem por meio da atividade do trabalho. Assim, em oposição à formação especialista, voltada para o desenvolvimento de determinada capacidade, a educação soviética valorizava o trabalho socialmente útil, o desenvolvimento pleno das capacidades corporais e mentais de forma não alienada.

A escola socialista era pautada na politecnicidade, com vistas na consolidação da sociedade sem classes, veiculando os ideais comunistas e preparando as novas gerações para a atuação no sistema comunista. Voltava-se para a formação de pessoas plenamente desenvolvidas tanto no aspecto físico como psicológico, com capacidade de reflexão sobre si, a sociedade, as relações humanas e a natureza. Nesta perspectiva, primava pela construção do conhecimento integrado nos níveis teórico e prático, buscando formar pessoas preparadas para o desempenho de qualquer trabalho físico ou intelectual, ou seja, a educação era voltada para a formação do homem capaz de construir uma vida racional, plena e voltada aos interesses coletivos (Barroco, 2007b).

Neste contexto, a escola politécnica assume como objetivo desenvolver as energias físicas e mentais do trabalhador, estimulando a imaginação, o desenvolvimento de novas forças produtivas, e habilitando os homens a assumirem a transformação social em curso. A escola politécnica, então, buscou propiciar o conhecimento das bases gerais do trabalho, o domínio das ferramentas, do processo produtivo e a ciência implicada na atividade, de modo que a técnica foi tomada como a ciência em ação. Percebemos, com o exposto, o valor dado à ciência e à educação para a construção da nova sociedade (Barroco, 2007b).

No entanto, a práxis da educação nos referenciais revolucionários não foi tarefa fácil ou simples, considerando as próprias contradições da época: os cenários das guerras (mundial e civil), a maioria da população miserável e analfabeta, os materiais didáticos e metodológicos que existiam não atendiam às necessidades, o boicote de professores por influência das forças

---

<sup>9</sup> De acordo com Mainardi (2001) O programa educacional socialista fora pensado já no período anterior a Revolução de 1917 com contribuições de vários intelectuais além de Krupskaya, como Anatoli Vasilievich Lunatcharski (1875-1933), Anton Semyonovich Makarenko (1888-1939), Moisey Mikhaylovich Pistrak (1888 - 1940), como também o próprio Lênin.

contrárias a revolução, etc. Tais condições apontam para o desafio que os intelectuais russos assumiram: traçar os caminhos metodológicos para a consolidação da sociedade e do homem comunista (Barroco, 2007b; Tuleski, 2008).

Neste cenário que se insere a elaboração teórica de Vigotski. O autor em questão viveu o período de efervescência intelectual e cultural pós-revolucionário, também participou de discussões sobre arte, ocupou cargos do governo ligados a arte, assim como, produziu textos de crítica e psicologia da arte. Em se tratando desse tema, o objetivo de revelar, instrumentalizar e contribuir com a formação do homem também se evidencia:

Elevar o homem da condição primitiva, de espécie biológica à de gênero humano, de sujeitos singulares era compromisso subjacentes às inúmeras investigações realizadas. Não se tratava apenas de descrever a condição do homem reprodutor do instituído, mas de identificar as potencialidades do homem criador de uma nova realidade (Barroco, 2007a, p. 39).

Ao estudar arte, o autor também fazia a defesa de uma estética revolucionária que contemplasse o homem socialista. Este embate expressava a mesma necessidade de superação das relações burguesas e sua forma de representar o ser humano e a sociedade. Assim, Vigotski, do mesmo modo que para psicologia, propõe à arte uma nova orientação metodológica, incorporando elementos da estética já existente, porém avançando no caminho de uma arte a favor do desenvolvimento do novo homem e da sociedade socialista.

A nova arte deveria revelar o homem contemporâneo; não o burguês, mas o homem cultural, o homem desenvolvido, o homem socialista; mas isso não constituía tarefa fácil, corriqueira, banal; antes deveria ser fruto de uma outra árvore. (...) Seria possível forjar uma nova arte, uma nova estética? Seria possível alcançá-la? (Barroco, 2007a, p. 37).

Hobsbawm (1996) estuda o século XIX, período que denomina *Era do Capital* pela consolidação do modo de produção capitalista, e aponta que a arte deste período é qualitativamente inferior a dos momentos históricos anteriores, coloca que a sociedade burguesa efetivou o mercado da arte e, em certo sentido, condicionou a produção artística ao

mercado, ou seja, a arte assume função de mercadoria e representa status à classe dominante. O capitalismo propiciou uma revolução no campo da arte: a reprodução barata por meio da tecnologia, isto trouxe aumento no acesso de obras, como os livros. No entanto, trouxe também a produção artística voltada para atrair compradores com apelo ao público para o consumo das novas mercadorias. Assim a arte deste período se caracteriza por duas vias: a arte para o entretenimento voltada para o público da massa e a arte que não se voltava ao prazer, mais reflexiva, cujo público alvo era uma minoria, que consumia a arte enquanto mercadoria que demonstra status.

Hobsbawm (1996) discute que a principal característica da arte do século XIX é o Realismo, mas que este termo é ambíguo e implica a tentativa de representar a realidade, porém não de forma contraditória como se apresenta nas relações de classe, mas descrevendo um futuro, progresso pretendido pela burguesia. Hobsbawm (1996, p.305) destaca a relação entre arte e ciência daquele período: “uma arte assumindo as realidades físicas do mundo capitalista do progresso e da ciência natural da forma que era concebida pelo positivismo” como também coroando os princípios burgueses de individualismo e competição. A literatura é entendida como a arte que mais floresceu neste período e a arquitetura a menos prodigiosa, embora não deixa de destacar que o século XIX tem grandes artistas, como Cézanne (1839-1906), Manet (1832-1883), Dostoiévski (1821-1881), que inclusive fizeram crítica à sociedade que viveram.

A autora Pellegrini (2007) defende o Realismo além de uma tendência estética ou literária correspondente às mudanças sociais sofridas a partir do século XVIII, de corte iluminista e positivista, toma o Realismo enquanto método, cuja diretriz é afirmar a arte com os pés numa realidade física e social, base sob a qual se ergue o pensamento, a estética, a literatura. Desse modo, o Realismo enquanto método não aceita a concepção que a arte não representa nada além dela mesma, na contramão, admite que a arte é produzida na relação com a sociedade, por isso, não pode deixar de representá-la. Na defesa do Realismo como uma postura e método, a autora reconhece sua influência ao longo da literatura nacional até os tempos contemporâneos, ainda que com transformações, mas presente no que tange a representação social por meio da arte, inclusive como recurso para expressar singularidades nacionais ou regionais.

(...) enquanto *postura e método*, o realismo desde o início negou que a arte estivesse voltada apenas para si mesma ou que representar fosse *apenas* um ato ilusório, debruçando-se agora sobre as questões

concretas da vida das pessoas comuns, representadas na sua prosaica tragicidade (Pellegrini, 2007, p. 140).

Em oposição à arte calcada nos valores da sociedade capitalista e na perspectiva de revolucioná-la por tomá-la como expressão das forças e potenciais humanos, Vigotski participou das principais discussões da estética de seu tempo, como a polêmica entre forma e conteúdo, no interior da qual cada tendência estética valorizava um aspecto em detrimento de outro. Em oposição a esta concepção mecanicista, Vigotski (1999) propõe que a arte é síntese entre forma e conteúdo, de modo que exprime características humanas, como o sentimento.

Japiassu (1999), Cabral (2008) e Prestes (2010) demonstram o quanto Vigotski foi influente no cenário artístico pós-revolucionário. Destacam que ele manteve diálogo constante com o cineasta Serguei Eisenstein (1898-1948), a ponto de influenciá-lo em sua obra, o qual ousava criar um novo modo de fazer cinema, uma técnica de montagem essencialmente dialética, portanto, primando pelo conflito. Os filmes de Eisenstein foram pensados com intenção de colocar o espectador em atividade intelectual, em movimento. O cineasta em questão assume em toda sua obra o compromisso com o marxismo e a superação da arte burguesa, expressa em seus filmes, de forma criativa, a luta de classes, inovando nas técnicas de montagem da cena, na construção de heróis coletivos e narração não-linear. Eisenstein pode ser considerado como um ícone da nova arte russa e construiu seus pressupostos em contato com Vigotski e o livro *Psicologia da arte* (1999).

Em Vigotski (1999) encontramos algumas das questões deste autor com a arte e com a psicologia, bem como apontamentos de um novo caminho metodológico para ambas. O livro constitui parte dos estudos sobre artes, literatura, crítica e estética aos quais se dedicou de 1915 a 1925, inclusive um capítulo contendo, de forma mais elaborada, o trabalho apresentado pelo autor como monografia sobre a obra *Hamlet*, de Shakespeare.

Pelo período em que o elaborou, e pelo seu próprio conteúdo, podemos dizer que Vigotski (1999) ainda não havia desenvolvido os estudos sobre a base social da psique humana, bem como a relação entre aprendizagem e desenvolvimento em sua forma mais complexa. Mas o autor propõe uma nova explicação da psicologia da arte vinculada às condições materiais postas à sua época.

Se não ficava evidente em tal livro a tese da formação social da mente<sup>10</sup>, ainda em germinação, causando até certo estranhamento se comparada com as elaborações posteriores, fica evidente que a intencionalidade do autor em relação à arte era a formação de uma nova consciência e ação na sociedade. Essa posição deveria ser assumida tanto pela estética, filosofia da arte, quanto pela psicologia, explicitando a congruência entre o projeto político comunista, a formação do novo homem e a função da arte na sociedade russa pós-revolucionária. Sob esta perspectiva, desenvolve o método objetivo-analítico que parte da análise da estrutura da obra de arte para a decifração da resposta psicológica<sup>11</sup>. Isto se mostra inovador ante o que estava instituído na psicologia burguesa ao lidar com a arte: análise da obra em sua dimensão puramente técnica ou das características do autor/artista nela reveladas.

O método vigotskiano era revolucionário tanto para a estética quanto para a psicologia em se tratando de análise e compreensão da arte. Como observamos, foi elaborado considerando as concepções filosóficas do materialismo histórico e tinha como objetivo colocar a psicologia e a estética sob novos pilares, com o propósito de superar as forças reacionárias e contribuir para a formação do novo homem.

## 2.2 Machado de Assis: a arte que desvela o homem na periferia do capitalismo

*Muda-se de roupa sem trocar de pele (Machado de Assis)*<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Ao utilizar este termo, não fazemos referência ao livro *Formação Social da Mente*, lançado no Brasil na década de noventa e editado nos Estados Unidos. Como apontam os estudiosos Duarte (2001), Tuleski (2008) e Prestes (2010), tal edição apresenta cortes em relação à obra original, a ponto de não demonstrar o compromisso metodológico e político de Vigotski com o marxismo, ou seja, o livro não é fiel à produção e ao pensamento deste autor. Usamos o termo formação social da mente para expressar o princípio demonstrado e defendido pelo autor de que a psique humana é formada a partir das relações sociais, tendo, então, sua origem na história e na sociedade.

<sup>11</sup> Até o período de 06 de 2011 ainda não havia sido publicado nenhum trabalho aprofundado a respeito desse método no banco de teses e de dissertações da CAPES. Realizamos esta busca (Superti, 2011) a fim de levantar o que as produções acadêmicas têm discutido a respeito da relação entre psicologia e arte, não encontramos trabalhos que tratem especificamente sobre o método que Vigotski (2009) propõe para análise e compreensão da obra de arte. Tratamos de tal método na Seção 4.

<sup>12</sup> Essa frase é empregada pelo autor em algumas obras como: Memorial de Aires (1993), Memórias Póstumas de Brás Cubas (1998), Crônicas de Lúcio (2000).

O autor em tela viveu na sociedade carioca entre os anos 1839 a 1908, com isso foi observador ativo da transição do regime de Império (1822-1889) à República (1889-1930). Estabelecendo a relação entre o que é do âmbito universal e do singular, podemos considerar que tal transição tem implicações com a situação econômica e social mundial que se transformou profundamente a partir da Revolução Industrial na Inglaterra por volta de meados do século XVIII.

A Revolução Industrial possibilitou o desenvolvimento de forças produtivas, como maquinarias e avanços científicos, que substituíram deveras o modo de produção feudal pelo modo de produção fabril, assim as novas relações sociais eram baseadas na compra da força de trabalho proletária pela classe proprietária dos meios de produção. Neste contexto, a Inglaterra destacava-se internacionalmente pela industrialização e estado burguês que já apresentava.

De acordo com Fausto (1977) o cenário mundial era, neste período, marcado pela divisão internacional do trabalho, em que os países tinham lugar de fornecedores de matérias primas ou produtores de manufaturados. Os países coloniais foram inseridos no capitalismo mundial como produtores especializados de matéria prima: fumo, café, cobre, prata, trocados por manufatura ou artigos de luxo advindos de países desenvolvidos da Europa, principalmente da Inglaterra, nação mais industrializada.

A sociedade brasileira, então, desde a Colônia até o Reinado, tinha a produção voltada para o mercado externo, atendendo as necessidades da divisão internacional do trabalho, no entanto, não tinha participação significativa no funcionamento de tal divisão. Como coloca Fausto (1977, p. 350):

Na verdade, a partir da segunda metade do século XIX, a pressão da demanda externa se reflete num nítido aumento de nosso comércio externo.

Seja como for, em resposta à demanda externa, o país passa a se integrar mais na divisão internacional do trabalho. E o responsável é antes de mais nada o café, que já representa, neste período, quase metade de nossas exportações.

Diante disso, o café tornou-se a principal matéria prima que o Brasil exportava, a qual era produzida pela força de trabalho escrava. A sociedade brasileira do período era marcada essencialmente pelas relações escravocratas, pautadas nas grandes propriedades produtoras de

café, cenário que se estende até a República, quando a Inglaterra impõe a substituição da mão de obra escrava pela proletária. Nas palavras de Fausto (1977, 352):

Não há dúvida que os acontecimentos de 1888/1889 criam o quadro institucional adequado para a crescente integração do Brasil na economia capitalista mundial. A realização deste processo e as contradições que dele decorrem marcam de forma característica este período de nossa história.

A abolição da escravatura (1888) e a proclamação da República (1889) marcam o alinhamento definitivo do Brasil ao modo de produção capitalista, que teve o desenvolvimento da urbanização e industrialização fundadas em relações sociais escravocratas, sendo o grande proprietário produtor de café a base para a formação da classe burguesa, força que permanecerá no poder até a ditadura de Getúlio Vargas em 1930.

Neste contexto de *periferia do capitalismo* (termo empregado por Schwarz, 2000) que se forma a sociedade e o estado brasileiro, representantes, simultaneamente, dos interesses capitalistas e das relações sociais escravocratas. Neste mesmo contexto contraditório que Machado de Assis produziu sua obra. Os críticos (Bosi, 2012; Schwarz, 2012) são consensuais em expressar que o conjunto literário machadiano pode ser dividido em dois períodos: a primeira fase mais jovem, ligada às características do Romantismo<sup>13</sup> e a segunda fase mais madura, por volta de 1879, na qual produz uma revolução formal que marcou a história da literatura nacional.

Enquanto o Machado de Assis da primeira fase tinha uma visão edificante de quem quer colaborar para ilustrar a sociedade, para aumentar o seu brilho, para torná-la mais civilizada, o da Segunda fase

---

<sup>13</sup> De acordo com Peixoto (2003) o movimento artístico Romântico nasceu como forma de expressão de sofrimento que a Revolução Industrial e Francesa trouxe para a maioria da população, no entanto o artista romântico concebia seu papel baseado na idéia de ‘gênio criador’, como de alguém naturalmente especial e capaz de criar por iluminação divina. Com isso, a arte foi tomando aspectos elitistas e individualistas, mais voltada para adaptação à sociedade burguesa do que sua crítica. De modo breve, podemos considerar que o Romantismo propõe a superação das características clássicas de produção artística, sobretudo o rigor das formas clássicas. Na literatura do Brasil, da qual Machado sofreu influência inclusive por conviver com ícones como José de Alencar (1829-1877) e Gonçalves Dias (1823-1864), o romantismo propõe a criação de características literárias típicas do país, para isso recorre à valorização do índio e sua cultura, como também de uma poesia lírica e melancólica.

disse: isso aqui não tem remédio, isso aqui só tem cara de civilizado e na verdade é completamente bárbaro e vamos dizer a verdade. (Schwarz, 2012)

A segunda fase de produção do autor, quando está por volta dos quarenta anos, é peculiar pelos romances de estilo ousado e criativo. Segundo Bosi (2012) a inovação de Machado de Assis foi a revolução formal mais importante da literatura brasileira. A obra dessa fase foi considerada revolucionária porque estava além da influência do Romantismo enquanto estilo literário anterior a Machado, de exaltação do povo e beleza nacional, como também, da tendência mundial da descrição Realista<sup>14</sup> já em voga.

Candido (1995, p. 05) coloca que:

Num momento em que Flaubert sistematizava a teoria do “romance que narra a si próprio”, apagando o narrador atrás da narrativa objetiva; num momento em que Zola preconizava o inventário maciço da realidade, observada nos menores detalhes, ele cultivou livremente o elíptico, o incompleto o fragmentário, intervindo na narrativa com bisbilhotice saborosa, lembrando que atrás dela estava a voz convencional.

Diante do que afirma Candido (1995) e Schwarz (1994, 2000), na segunda fase, Machado de Assis provou sua genialidade como escritor por criar uma nova técnica narrativa, ousada, moderna, revolucionária, para expressar em primeira pessoa as velhas e conservadoras vozes da classe dominante brasileira. Assim, a narrativa machadiana não é linear, é elíptica, vai da velhice à adolescência, da morte à vida, usando para isso um tom de imparcialidade, infligindo certa naturalidade ao que conta:

---

<sup>14</sup> Conforme Hobsbawm (1996) a produção artística do século XIX é muito marcada pelo Realismo, este pretende a reprodução na arte dos pressupostos do Positivismo, ciência que corresponde aos avanços tecnológicos da sociedade industrial. Assim, o realismo prima por representar a realidade de forma objetiva, numa postura cientificista, assumindo inclusive a postura de neutralidade. Daí é uma literatura, por característica, essencialmente, descritiva, porém não a faz de forma contraditória, considerando a perspectiva de classe, ainda que descreva a condição da classe trabalhadora, faz isso mais baseado na perspectiva do Darwinismo Social, ou seja, de que mesmo na sociedade humana, o tipo biológico mais forte é o sobrevivente. Gustave Flaubert (1821-1880) é considerado o precursor do Realismo com o romance *Madame Bovary*.

A ousadia de sua forma literária, onde lucidez social, insolência e despistamento vão de par, define-se nos termos drásticos da dominação de classe no Brasil: por estratagemas artísticos, o Autor adota a respeito uma posição insustentável, *que entretanto é de aceitação comum*. Ora, a despeito de toda a mudança havida, uma parte substancial daqueles termos de dominação permanece em vigor cento e dez anos depois, com o sentimento de normalidade correlato, o que talvez explique a obnubilação coletiva dos leitores, que o romance machadiano, mais atual e oblíquo do que nunca, continua a derrotar (Schwarz, 2000, p.10).

A metalinguagem, ou seja, a interferência do escritor na própria narração, é também característica peculiar, que utiliza para discutir o que narra, alertar e até desestimular o leitor a seguir com o livro, estabelecendo com este uma relação irônica, desabusada e altiva. Schwarz (2000) destaca o uso volúvel de opiniões, concepções diferentes, e por vezes antagônicas, que Machado emprega intencionalmente em sua narração para expressar certa alternância de perspectiva, posta na própria sociedade brasileira da época.

Podemos observar, então, que o autor manifesta na forma literária as relações sociais da sociedade que participou. Desse modo, adota nos romances da idade madura, a narração em primeira pessoa, na voz de quem fala a burguesia brasileira, proprietária de terras e escravos, mas que se pretende moderna, ao lado do capitalismo mundial. O narrador manifesta sapiência, abusa de metáforas bíblicas e clássicas, e seduz com sua ‘poesia envenenada’ (Schwarz, 1994), fineza de estilo. De acordo com Gledson (1991, p.08):

Brás Cubas, Bento e Aires possuem todos uma espécie de sofisticação, um conhecimento dos caminhos do mundo, que pode facilmente passar por sabedoria. Uma das intuições mais profundas de Machado foi a de que não há contradição alguma entre semelhante sofisticação (que está mais ligada a um fenômeno social do que gostaríamos de admitir) e a estupidez. Machado foi capaz de iludir o leitor por ter sido capaz de lisonjear seus preconceitos.

Desse modo, vemos que os narradores seduzem porque são expressões da burguesia, da força e opinião dominante. Com isso, Machado lança astuta artimanha que lida com o convencimento do leitor por meio da reprodução da dinâmica da sociedade, de modo que: quem duvidaria de um proprietário formado com a inteligência da época que se apaixona pela vizinha pobre?

Evidenciando seu ‘sentimento íntimo’ a que nos referimos no início dessa seção, Machado retrata de forma universal as relações sociais do país, sem recorrer a personagens típicos ou lugares-comuns. No entanto, incorpora à própria estrutura dos romances a dinâmica da sociedade oitocentista do Brasil, provocando uma revolução formal e de conteúdo no campo das letras. Conforme coloca Schwarz (2000, p. 09):

Ao transpor para o estilo as relações sociais que observava, ou seja, ao interiorizar o país e o tempo, Machado compunha uma expressão da sociedade real, sociedade horrendamente dividida, em situação muito particular, em parte inconfessável, nos antípodas da pátria romântica. O “homem do seu tempo e do seu país”, deixava de ser um ideal e fazia figura de *problema*.

*Dom Casmurro* é um reconhecido, senão o mais famoso, romance de Machado de Assis, publicado em 1889, e apresenta as características das quais viemos tratando. Destacamos que o romance chegou ao público no ano de afirmação oficial da República, no entanto, como comentamos anteriormente, esta transição marca a adequação do país com a ordem mundial vigente, deste modo, pensamos que o autor apreendeu também as relações sociais efetivadas na República, considerando que as leis não instauram algo novo, mas legitimam o processo social já em andamento.

Conforme Schwarz (1994) a organização narrativa deste romance é explicitamente para o convencimento do leitor em relação ao ponto de vista do narrador, ou seja, de Bento. Esta personagem nunca trabalhou, herdou da família as propriedades e renda que usufruiu ao longo da vida, faz bom uso da língua, é bem formado, expressando, pelo menos na superfície, o espírito esclarecido da época. Se assumir este ponto de vista, o leitor sucumbe a uma perspectiva conformista: do homem rico que se apaixona pela moça pobre e dissimulada por natureza. Ao desenvolver a história o narrador dá pistas do quanto a Capitu-traidora está na Capitu-jovem. Com isto, podemos pensar o quanto as idéias biológicas e hereditárias sobre a

formação do homem eram muito presentes na ciência do século XIX, idéias que iam ao encontro dos pressupostos filosóficos do liberalismo e que Machado soube bem usa-las para convencimento do leitor e a favor do narrador.

Entre tantos autores influentes à época, Francis Galton (1822-1911), por exemplo, foi um importante cientista de seu período que influenciou autores e estudiosos brasileiros. Ele pretendia, com base na matemática e biologia, consolidar a Eugenia enquanto ciência. O termo eugenia traduz um conjunto de idéias e práticas que buscam uma raça pura e perfeita conseguida pela intervenção na genética humana, assim, considerava possível medir os homens e identificar traços hereditários não apenas para aspectos físicos, mas também subjetivos, como inteligência, criatividade, moral etc (Black, 2003).

Dessa forma a eugenia dividia os homens entre os que tinham características hereditárias necessárias à sociedade e os que transmitiam aos descendentes características indesejáveis, tal qual: doenças mentais, deformações físicas, falta de inteligência, dissimulação etc. Estes, então, poderiam ser eliminados em prol da supremacia das melhores qualidades e pessoas. A concepção eugênica de sociedade e de homem que tem em Galton o seu precursor, atravessou o território inglês e alcançou diferentes países. Podemos, no entanto verificar que essas ideias galtonianas ainda possuem vitalidade no presente século, embora possam apresentar-se travestidas de modo inovador (Boarini & Yamamoto, 2004)

A eugenia tomou força na sociedade inglesa do século XIX, momento histórico marcado, como já apontamos, pela consolidação das transformações sociais alcançadas por meio da Revolução Industrial (por volta de meados do século XVIII). A lógica foi mundialmente instituída, para expansão de mercado e maior acúmulo de capital, e houve grande desenvolvimento tecnológico, que fez crescer a produção de bens manufaturados e configurou a industrialização das cidades. Neste período, então, estava estabelecido o sistema econômico capitalista embasado filosoficamente pelo liberalismo.

Esta corrente filosófica legitima os valores necessários para a burguesia manter-se enquanto classe dominante: liberdade para a venda da força de trabalho, propriedade privada e interferência do estado na economia apenas para a defesa da propriedade. Podemos dizer que a eugenia contém os princípios do liberalismo, na medida em que responsabiliza os indivíduos por sua condição social ou humana, bem como propõe intervenção no próprio indivíduo, fato que protege a propriedade privada e não altera as relações econômicas.

Ainda no propósito de compreender o autor, suas personagens e os pensamentos científicos da época, consideramos necessário reafirmar que no século XIX, diante da

expansão do capitalismo e do liberalismo, Auguste Comte (1798-1857) desenvolve o Positivismo, método científico para investigação das ciências sociais baseado na lógica formal e nos princípios experimentais das ciências naturais. Para este autor, tanto a história, como a sociedade e o homem são regidos por leis naturais, assim, para apreendê-las, o positivismo propõe a *física social*. Além do método científico, Comte propõe também uma reforma social por meio do desenvolvimento do espírito humano. Assim, a *física social* possibilitaria apreender as leis que regem o homem e a sociedade, como também a condução da evolução do espírito humano. O pensamento e a política positivista tiveram influência no Brasil a partir do segundo Reinado, na monarquia parlamentar os positivistas tiveram espaço no partido Liberal, compondo oposição ao sistema monárquico e somando força política para a proclamação da República e formação do estado burguês nacional (Superti, 2011).

Machado de Assis escreve, então, num momento em que o positivismo ganhava espaço na sociedade brasileira, de tal modo a se toma-lo irracionalmente, como se pode notar no conto *O alienista* (1998), no qual a ciência do personagem principal, Dr. Simão Bacamarte, assume proporção insana no ímpeto de controlar a dinâmica ou *física social*. Em sua meta de construir um espaço para os alienados, alojados em um único lugar - uma ideia beirando à demência, para a época, era preciso escolher quem seriam esses desafortunados novos moradores de um asilo em formação. Nesse afã de se fazer ciência, e de esta melhorar a vida daqueles homens, Simão Bacamarte busca por critérios para saber quem seriam os normais e quem os anormais, a ciência deveria ter condições de identificar os desafortunados, e ser capaz de curá-los. Dr. Bacamarte, de posse de todos os critérios científicos possíveis, aplica-os nos habitantes de Itaguaí, interior do Rio de Janeiro, por tentativa e erro e sem o menor pudor de usar cobaias humanas - certo que à época não existia, como nos dias atuais, comitê de ética para acompanhar pesquisas com animais e seres humanos.

Contudo, Marx e Engels (2000, 2007) já haviam apontado para o que seria a ciência, seu modo de desvendar o real, a possibilidade de o ser cognoscente - o homem - apreender a totalidade, sempre ela mesma histórica e dialética. Os mesmos autores já haviam exposto que a ciência não coincide com o que nos é apresentado à primeira vista, antes ela desvenda o que é fenomênico, aparente. Lembramos que no século XIX duas grandes matrizes do pensamento científico (não só elas) se apresentam aos estudiosos da conduta humana: o marxismo e o positivismo. Até os dias de hoje podemos ainda identificar os embates entre essas duas correntes do pensamento filosófico, sociológico e político nas diferentes áreas da ciência, e também da arte, que não se apresentam de modo purista, mas que revelam a essencialidade de

dada concepção de homem e sociedade, tomando-os (homem e sociedade) como situados e constituídos histórica e dialeticamente, ou decorrentes de dado desenrolar evolutivo-maturacionista.

Ultrapassando o século XIX e já no século XX notamos na produção de Noel Rosa (1910-1937), compositor de música popular carioca reconhecido por tratar de temas cotidianos em suas canções, a força que ganha o positivismo como recurso para explicar também o homem e suas dores do espírito. Certo e reconhecido é o talento do cantor e compositor, não se aplicando o mesmo para o seu domínio do pensamento comteano, tomado de modo necessário para o sucesso no amor, como o era para outras áreas da vida. O que não se aplica, pelo que tudo indica, a Machado de Assis. Este sim, ri-se do ridículo de se tomar o positivismo até as suas últimas consequências, pelo ridículo que faz passar o seu personagem principal em *O Alienista* (1998).

Vai, orgulhosa, querida

Mas aceita esta lição:

No cambio incerto da vida

A libra sempre é o coração

O amor vem por princípio, a ordem por base

O progresso é que deve vir por fim

Desprezastes esta lei de Augusto Comte

E foste ser feliz longe de mim (Noel, Positivismo).

Buscamos esclarecer com o exposto, alguns dos pensamentos científicos e políticos do período, presentes na sociedade brasileira e, de certa forma, nas concepções acerca do mundo e das pessoas que *Dom Casmurro* manifesta. Vemos, então, que Bento, narrador do livro *Dom Casmurro*, é formado pelos excelentes recursos intelectuais disponíveis em sua época e sociedade, desfrutando, com isso, certo prestígio pelo espírito burguês que expressa, além de representar ainda o papel de proprietário de terras e escravos, como também de marido. Por detrás da formação avançada, podemos perceber o processo de mascaramento da opressão de classe, que no procedimento artístico, fica implícito na voz de Bento, detentor da palavra.

Como analisa Schwarz (1994, 362):

Aliás, como recusar simpatia a um cavalheiro distinto e sentimental, admiravelmente bem-falante, um pouco desajeitado em questões práticas, sobretudo de dinheiro, sempre perdido em recordações da infância, da casa onde cresceu, do quintal, do poço, dos brinquedos e pregões antigos, venerador lacrimoso da mãe, além de obcecado pela primeira namorada? Em conseqüência, a despeito das decisivas indicações em contrário, prevaleceu a leitura conformista.

No entanto, ao longo do livro, o autor fornece pistas de que o liberalismo e o espírito esclarecido da burguesia não garantem a transformação do homem e da sociedade. Bento, apesar de esbanjar refinamento, vai se mostrando mesquinho, obscuro, caprichoso e autoritário, bem ao modo da elite escravocrata brasileira, das relações sociais tecidas durante a formação da sociedade na periferia do capitalismo. Destacamos, como analisou Schwarz (2000), que mesmo distante dos pólos capitalistas, Machado desnudou a articulação entre os centros e as periferias, apreendendo a relação universal que estava posta na organização social brasileira.

Como aponta Schwarz (1994, p. 368):

Como conciliar a dependência que era inevitável, com a autonomia, que era de rigor? Ou, ainda, como ser moderno e civilizado dentro das condições geradas pelo escravismo? A pergunta e seus impasses tem fundamento claro na ordem social armada no romance, a qual, sob aspectos decisivos, é um modelo reduzido da sociedade brasileira. Veremos que as soluções imaginárias para essa verdadeira quadratura do círculo são especialidades do sentimento-de-si nacional e da ficção machadiana.

Ainda conforme Schwarz (1994, p. 378):

Trocando em miúdos, o amor entre a vizinha pobre e o rapazinho família, com o correspondente anseio de felicidade, de realização pessoal e mesmo de saída histórica e progressista para uma relação de classe, animam a intriga até um ponto avançado do livro, quando então

a dimensão autoritária da propriedade rouba a cena e galvaniza o antigo nhonhô, que agora se enxerga como vítima, desmerece e escarnece suas próprias perspectivas anteriores de entendimento, igualdade, lucidez e afirma pela força a sua disposição de mandar sem prestar contas, tudo isto dentro de uma linguagem requintada e civilizada, digna e própria da *belle époque*. Esta curva do romance é um de seus elementos tácitos de generalização, em que o leitor interessado poderá buscar o perfil sintético de um caminho brasileiro para a modernidade.

Diante do que expomos, observamos que Machado, por meio da organização narrativa que compõe, demonstra que as relações sociais do Brasil do século XIX eram contraditoriamente progressistas e conservadoras. Expõe para os leitores não conformados com o ponto de vista da elite, que os avanços da Revolução Industrial não transformaram na essência a estrutura da sociedade e dos indivíduos. Por isso, lembra que: *Muda-se de roupa sem trocar de pele*, ou em outras palavras: é possível mudar de Colônia para Império ou deste para República sem alterar radicalmente a base da sociedade; é possível o indivíduo burguês alimentar-se dos conhecimentos mais avançados de sua época e permanecer no obscurantismo servil e autoritário.

Com isso, podemos conceber que Machado foi crítico da sociedade capitalista ou, como sugere Schwarz (2012), não depositava fé nos rumos e no espírito da época, que só tinha na aparência o aspecto de revolucionário e esclarecido. No entanto, esta criticidade fica na estrutura, conteúdo e forma, do estilo machadiano, exposta em enredo nos costumes e vícios íntimos de um homem que representa sua classe. Machado não se deixa abater pela própria cilada que arma, ou seja, parece que o autor não é seduzido pelos encantos da mercadoria, da liberdade e dos avanços científicos, parece ter consciência que tais aspectos servem de estratégia para manter os privilégios de uma classe sob outra.

Ainda que crítico não podemos aproximar Machado de Vigotski, dentre outros aspectos, no que tange a filiação comunista deste. Para afirmar isto podemos recorrer às condições históricas, pelo que verificamos, a sociedade brasileira do século XIX não sofreu influência significativa das idéias marxistas, embora tiveram vigor mundial neste mesmo século. Pensamos que a própria organização social brasileira, cuja origem remete à colonização de exploração e conseqüente formação da elite agrária, não possibilitou a

divulgação e apropriação dos princípios comunistas, estes tiveram representação em partido político apenas em 1922, mas podemos considerar que idéias revolucionárias tiveram influência no Brasil antes disso, a partir da imigração mais intensificada como força de trabalho para a industrialização incipiente, sobretudo o Anarquismo e organização sindical.

Já a circunstancia histórica na qual Vigotski estava inserido, contava com uma pequena formação proletária, a qual teve contato com os ideais comunistas e a organização internacional dos trabalhadores, fato que possibilitou a formação de partidos políticos e o enfrentamento da condição miserável que assolava a Rússia pré-revolucionária. Assim, verificamos que diante da expansão do capitalismo a afirmação ou negação deste dependeu do movimento coletivo dos homens, da luta e investimento a favor ou contra a ordem mundial.

A Rússia em 1917 instalou um projeto revolucionário de sociedade, para efetivá-la os intelectuais e artistas tiveram papel fundamental, a obra de Vigotski representa os esforços investidos para a construção de uma sociedade à serviço do desenvolvimento do homem, esforços que trouxeram resultados grandiosos para a humanidade, avanços científicos e artísticos ainda não superados, e considerando a obra vigotskiana, ainda mal compreendida, inclusive por ser, em várias versões, distorcida à serviço do capital.

No mesmo período de avanço mundial do capitalismo, o Brasil, pela sua própria formação histórica, não apresentou resistências aos ditames do sistema. Embora na República, sobretudo entre 1917 e 1924, existiram greves, a revolta dos tenentes do exército comandada por Carlos Prestes (1898-1990) e a formação do Partido Comunista do Brasil (PCB), todos violentamente reprimidos pela força do estado e o PCB condenado a viver clandestinamente a maior parte do seu período de vida. Assim, na periferia do capitalismo, Machado cria sua obra considerando a ordem mundial e o quadro brasileiro, assumindo uma posição de escárnio, pessimismo diante do que via, como também denunciando os vícios do homem burguês e provinciano que o país formava, realizava, então, a crítica, mas não apontava perspectiva de transformação, ou outra saída, para o cenário nacional.

Como deixou registrado e lamentou Euclides da Cunha, a morte de Machado não trouxe comoção nacional, o que sugere que sua obra, no tempo de vida do autor, não alcançou o grande público, não foi conhecida ou desfrutada pela a maior parte das pessoas que conviveram na sociedade oitocentista ou no início do século XIX. Nos dias atuais, cento e catorze anos após sua morte, podemos considerar que Machado de Assis ainda é pouco conhecido pela classe trabalhadora, que soma a maior parte da população, embora seja considerado um autor clássico da literatura brasileira, existam muitos estudos acadêmicos

acerca de sua obra, e seus livros estejam nas listas de indicação para o vestibular – em decorrência disto, as obras são vendidas em formato de resumo, para serem lidas de forma rápida, ou seja, perdem as ricas características literárias trabalhadas pelo autor.

Questionamos, então, o quanto a ciência – podemos exemplificar pela deturpação que a obra de Vigotski sofreu como demonstram Duarte (2001), Tuleski (2008) e Prestes (2010) – e a arte na sociedade capitalista não estão a serviço da humanização dos homens, mas assumem a proporção de mercadoria, têm valor enquanto produto para gerar lucro e acúmulo de capital. E por serem mercadorias são acessíveis a quem puder pagar por elas, ou oferecidas gratuitamente conforme a disponibilidade do estado, por meio de investimento público em áreas como educação ou cultura. Como vimos, a ciência, a filosofia e arte compõem acervos da história humana, é no contato com elas que o indivíduo constrói sua humanidade, as aptidões humanas mais elaboradas e complexas, tendo a possibilidade de transformá-las e recriá-las ao infinito. Sob esta perspectiva, o contrário também se verifica, ante a sociedade que torna a tudo e a todos mercadorias, a subjetividade do indivíduo contemporâneo não fica ileso, de modo que, como regra, o desenvolvimento precário ou alienado de determinadas funções psicológicas não ocorre por deficiência psíquica ou orgânica, mas ocasionado por um modo de produção que coloca a maior parte das pessoas, trabalhadores, sob condições precárias de vida e de desenvolvimento do ser humano.

### 3 FORMAÇÃO DA CONSCIÊNCIA HUMANA E LITERATURA

Nesta terceira seção pretendemos abordar a consciência levando em conta, sobretudo, três aspectos: **origem**, **nexos dinâmico-causais** e **relação com outros processos mentais**, bem como estabelecer relações com a linguagem verbal escrita empregada na literatura valendo-se de elementos específicos, os quais, supomos, poderiam contribuir para o desenvolvimento da consciência. Este caminho para o estudo da consciência foi indicado pelo próprio Vygotsky (1931), destacando que o estudo das características da mente e do seu próprio funcionamento tipicamente humano deve buscar a essência do objeto ou do fenômeno (no caso, a mente). O autor expõe a necessidade de se superar, então, a descrição da aparência e das suas partes por uma análise explicativa, contemplando o processo de sua constituição e os seus movimentos, do desenvolvimento histórico da psique humana.

A partir de Luria (1991), Leontiev (2004) e Vygotsky (1931, 2004) podemos entender que as concepções filosóficas e científicas presentes na psicologia até o início do século XX, se analisadas à luz dos pressupostos da teoria histórico-cultural, acerca da consciência eram de cunho idealista e materialista mecanicista, fato que se expressa, na “crise da psicologia”<sup>15</sup> discutida por Vigotski (2004), na qual reconhece que essa ciência é cindida por tais orientações (idealista e materialista mecanicista) a ponto de faltar-lhe uma unidade metodológica capaz de apreender e explicar a psique humana, inclusive a consciência, em sua relação dialética com a sociedade. Para os autores citados a questão que se apresentava à psicologia soviética não era mudar o objeto da psicologia, o estudo das formas complexas da atividade consciente, mas tomá-lo de uma forma não descritiva, metafísica e atomística, mas explicativa sob base materialista dialética.

Segundo Luria (1991) a via idealista de explicação da origem da atividade consciente concebe que tal fenômeno é manifestação espiritual especialmente dada aos homens, ou seja, entende que a consciência é alheia à vida ou à atividade humana; ela é fruto de si mesma já que possui dinâmica própria ou é de inspiração divina. Nesta perspectiva criticada a consciência não é impactada pelas situações externas, não sofre condicionalidade ou determinação material, nem pode ser investigada de maneira objetiva. A consciência é dada a priori, como parte da natureza humana, sendo sua dinâmica essencial imutável. Neste caso, considera-se que a via de acesso à consciência é a introspecção.

Os representantes dessa perspectiva entendem que a consciência é universal e regida por forças próprias não subordináveis à razão. Entre os diferentes autores que escreveram sob essa concepção, Vygotsky (1993) cita o importante filósofo alemão Arthur Schopenhauer (1788-1860) e o pai da psicanálise, Sigmund Freud (1856-1939), como pensadores que compartilham desta visão de homem.

Enfatizamos, ao expormos sobre essa concepção idealista, a importância e a influência que esta forma de compreender os seres humanos assume até os nossos dias e na história da ciência e da filosofia. Luria (1991) considera que essa tendência filosófica não oferece

---

<sup>15</sup> Veremos na próxima seção que a cisão entre as tendências idealistas e materialistas é encontrada também nas explicações da psicologia sobre a arte, relevando, então, que tal cisão diz respeito a situação geral da psicologia até o início do século XX, tal situação foi chamada por Vigotski (2004) de ‘crise da psicologia’ e considerando a profundidade e importância da discussão metodológica realizada pelo autor, fazemos comentários sobre a ‘crise’ nesta seção e na que segue.

fundamentos para a explicação científica dos fenômenos, pois coloca a origem da atividade humana em terrenos extra humanos e metafísicos ou para além da experiência dos homens.

Ainda conforme Luria (1991) a outra via de explicação da consciência humana é dada pelo positivismo evolucionista cujo representante maior é Charles Darwin (1809-1882). Nesta perspectiva o homem é fruto direto da evolução do mundo natural, ou seja, as características humanas, entre elas a consciência, têm sua origem natural, biológica, sendo observadas, de forma embrionária, nos animais. Segundo seus estudos, os animais já possuem as condições de atividade racional observadas no homem, de modo que neste há um avanço quantitativo no desenvolvimento da consciência. O desenvolvimento animal e humano segue uma mesma linha de ordem natural ou biológica, no entanto o homem apresenta avanços quantitativos na forma de adaptação ao mundo, o que não é observável nos animais.

Para Vigotski (2004), a reflexologia, e podemos considerar as demais tendências comportamentalistas, tomam esses pressupostos comentados anteriormente para a explicação da consciência. Neste sentido, o homem é determinado biologicamente, responde ao mundo pela influência hereditária ou por meio dos comportamentos aprendidos na experiência individual. A consciência, neste caso, é a manifestação do próprio comportamento que responde ao meio, isto é, um fenômeno observável e, por este caminho, podemos dizer que a consciência é negada como algo interior, mas passível de ser identificada no comportamento. A forma de acesso à consciência, para essa concepção, pode dar-se pelo estudo do comportamento reativo aos estímulos dados.

De acordo com Vygotsky (1931) tanto a tendência idealista como a materialista mecanicista ao aplicar os meios de acesso ao objeto (introspecção ou análise dos estímulos externos) não realizam uma investigação profunda sobre suas origens e relações, e não apresentam uma explicação dinâmico-causal, mas descrevem o que revelam na aparência os próprios objetos. Vygotsky (1931, p. 72) coloca que:

A única diferença é que a análise mecanicista dos estímulos é substituída pela análise introspectiva das vivências. A descrição das relações externas é substituída pela descrição das vivências internas, mas tanto em um caso como em outro, mantém-se plenamente um *enfoque fenotípico* do próprio objeto (tradução e grifos nossos).

Os autores Luria (1991, 1986), Leontiev (2004) e Vygotsky (1931, 2004) ao discutir as perspectivas apresentadas, verificam que, embora aparentemente antagônicas, tem em comum a concepção dicotômica de ser humano, como é o caso da separação entre corpo e mente. Considerando tal análise, as tendências idealistas encontram na mente o centro da explicação sobre o homem, já as materialistas garantem que está no corpo, no comportamento, a chave do humano. Em que pese que autores de ambos os posicionamentos argumentaram ao longo de diferentes obras a respeito de suas concepções, podemos notar os limites metodológicos que estas perspectivas apresentam para a compreensão do homem enquanto unidade. Assim, na busca por revelar a essência do que possa ser tipicamente humano, utilizam de esquemas dicotômicos (corpo-mente, externo-interno) com base em princípios da lógica formal - que ao buscar pela causalidade e efeito das coisas nem por isso leva em conta a possibilidade de **contradição** dos fenômenos.

Ao descrever o desenvolvimento humano, tanto o enfoque idealista como o materialista acabam por considerar os fenômenos, de modo linear, como imutáveis e estanques. Entendem que o objeto, no caso o desenvolvimento, é encontrado pronto e acabado ou pelo menos em germinação, seguindo passos já traçados, pela natureza, e, no máximo havendo extinção de uma fase para surgimento de outra, mas sem condições de apreenderem o processo de transformação de uma coisa ou fase em uma nova. Ao não se ter o reconhecimento de movimento intrínseco ao desenvolvimento humano, também não se tem a virada de quantidade em qualidade dos processos psíquicos que o constituem (o desenvolvimento). Esta descrição metafísica – de busca pela essência imutável dos fenômenos – é presente também nos estudos da consciência. Conforme Vigotski (2004, p.166)

Somente os psicólogos fazem exceção supondo que a psicologia se ocupa de fenômenos eternos e invariáveis, independentemente de que essas propriedades eternas e invariáveis procedam da matéria ou do espírito. O enfoque metafísico dos fenômenos psicológicos mantém-se em ambos os casos com a mesma força.

Além das explicações dicotômicas e metafísicas, os autores Luria (1991, 1986), Leontiev (2004) e Vygotski (1931, 2004) criticam na psicologia tradicional burguesa também o procedimento atomístico de investigar o fenômeno a partir de suas partes constituintes, tomando, então, o todo como soma das partes – logo nunca poderá ser apreendido pelo

pensamento. Deste modo, o objeto é segmentado em seus elementos e estes são estudados de forma isolada. A consciência, por exemplo, é entendida como resposta às sensações imediatas ou ainda o comportamento humano pode ser compreendido tomando como base o comportamento animal, o qual segue a mesma linha do desenvolvimento humano.

Com o exposto podemos ter uma breve noção do que a filosofia, a ciência e a psicologia apresentavam sobre a consciência até o início do século XX, este foi o quadro encontrado por Vigotski e seus parceiros teóricos para o desenvolvimento do tema à luz da teoria histórico-cultural, a qual assumia como compromisso trazer respostas científicas sobre o desenvolvimento psicológico, mas, sobretudo, era necessário fazê-la sob uma base materialista e dialética que superasse a visão de homem burguês, como as tendências apresentadas.

Diante disso, para a teoria histórico-cultural a origem da consciência do homem é histórica e social, ou seja, formada no seio das relações sociais ao longo do processo histórico. Esta é a via para atingir a origem da consciência: o processo histórico tecido por meio do trabalho, cujos produtos são cristalizados nos objetos culturais. Com isso, é superada a visão burguesa de que o homem nasce pronto, com todas as possibilidades mesmo que em germinação, para atuar no mundo; ou é uma tábula rasa, diretamente determinado pelo meio que vive, princípios hegemônicos na ciência até o século XVIII com os pressupostos de Marx (1818-1883) e Engels (1820-1895). Vygotsky e Luria (1996) são enfáticos em refutar a concepção de Locke (1632-1704) de homem natural, ao descreverem as diferenças do existir humano. Por meio de pesquisas interculturais, expõem quanto a formação da mente se dá em acordo com as condicionalidades sócio-históricas.

Baseando-se, então, no materialismo histórico, para a teoria histórico-cultural a origem da consciência humana está no trabalho. Com isso não é negada a condição biológica do homem como a única ou a principal determinante para o seu desenvolvimento. Antes, é garantida pelas conquistas e evolução natural da espécie, dotando-o de condições para responder diretamente ao meio e, dessa maneira, orientar-se. No entanto, o trabalho transforma esta condição natural para social, transformando qualitativa e radicalmente o homem em seus aspectos físico e psicológico enquanto unidade. Conforme Smirnov (1969, p. 78):

Ainda que a consciência tenha sido formada no curso da evolução animal precedente e o cérebro do homem pode se constituir graças a esta base e como desenvolvimento posterior dos animais superiores, a

aparição da consciência humana supõe um passo e uma forma qualitativamente nova de refletir a realidade objetiva (tradução nossa).

Com base no que estamos expondo, podemos entender que o trabalho é a condição primeira e principal para a formação do homem e origem da consciência. Podemos entender o trabalho como um processo social para os homens influírem sobre a natureza com um determinado fim, conforme suas necessidades, meio pelo qual produzem as condições para gerir a própria vida, transformando tanto a natureza como a si mesmo. Compreendemos, então, o trabalho como ação de produção da vida humana, na qual o homem altera a natureza, altera a si, produz a história e a registra nos objetos culturais que cria. Por meio do trabalho, seguindo essa direção, a relação com a natureza não é direta, como no esquema estímulo-resposta que controla os animais, mas mediada por instrumentos, signos e relações sociais – que guardam os marcos da relação travada com a natureza e entre os homens.

Podemos entender também que a atividade trabalho impõe, sobretudo, três condições interdependentes: relação com outros homens, uso e fabrico de instrumentos e invenção do signo e emprego da linguagem. Tais são as condições fundantes do homem, que permitem o salto qualitativo do ser animal para o ser social, possibilitando a constituição da consciência e demais características tipicamente humanas.

Conforme Leontiev (2004, 81):

O trabalho humano é em contrapartida, uma atividade originariamente social, assente na cooperação entre indivíduos que supõe uma divisão técnica, embrionária que seja, das funções do trabalho; assim, o trabalho é uma ação sobre a natureza, ligando entre si os participantes, mediatizando a sua comunicação. Marx escreve: “Na produção os homens não agem apenas sobre a natureza. Eles só produzem colaborando de uma determinada maneira e trocando entre si a suas atividades. Para produzir, entram em ligações e relações determinadas uns com os outros e não é senão nos limites destas relações e destas ligações sociais que se estabelece a sua ação sobre a natureza, a produção”.

Diante disso, temos que o trabalho é atividade essencialmente coletiva, colocando o indivíduo necessariamente em relação com os demais. Esta relação com o outro não é puramente instintiva ou respondente, mas tem uma função específica que ganha significado no conjunto das ações dependentes dos demais homens, diferenciando-se, então, de uma ação determinada por motivos biológicos.

A atividade do trabalho é mais complexa, envolvendo uma nova estrutura de resposta e comportamento humano, a qual impacta na consciência com uma nova forma de representar psiquicamente a realidade. Assim, podemos exemplificar, tal como escreve Leontiev (2004) entre outros autores, com a atividade primitiva da caça, na qual o objetivo coletivo é satisfazer a necessidade da fome, no entanto tal objetivo é atingido por meio de ações separadas, em que um grupo de indivíduos, por exemplo, assusta e dirige a caça para determinado caminho, outro grupo espera a caça e prepara a armadilha, já o terceiro abate a caça e a compartilha com os demais.

Analisando tal ação coletiva, podemos observar que o fato de espantar a caça, por si só não garante a satisfação da necessidade, não garante imediatamente matar a fome. Mas a ação é orientada para um fim posterior, garantido pelo trabalho coletivo. Isto implica na possibilidade do homem ter ações livres do estímulo imediato, de modo que as ações individuais foram mediadas pelas ações dos outros grupos. Além disso, a caça como um todo não foi realizada utilizando-se dos dentes e unhas humanas, mas com instrumentos feitos pelos próprios homens capazes de prender e abater o animal, como também, a atividade coletiva implica no desenvolvimento de formas de linguagem com função denominativa e de significado. Em outras palavras: o trabalho é desde sua origem mediatizado pelas relações sociais, pelos instrumentos e pela linguagem, a relação mediada entre o homem e o objeto permite a conscientização deste, o reflexo consciente dele e suas características objetivas. Como ainda, as relações sociais permitem ao indivíduo relacionar-se consigo mesmo como objeto, viabilizando o reflexo consciente de si mesmo (Leontiev, 2004).

Estas mediações implicadas ao trabalho são condições fundamentais para o surgimento da consciência humana, sobretudo por três razões: 1) possibilitam a representação psíquica do objeto da ação e da realidade em suas características objetivas e estáveis, independente das condições afetivas do indivíduo e motivos biológicos; 2) com a possibilidade de representar psiquicamente o objeto, a ação passa a ser orientada por um motivo social, uma necessidade que se objetiva sob nova ordem, capaz de levar a atividade humana além dos motivos biológicos, ampliando, então, a capacidade de ação e representação psíquica das condições

objetivas e de si; 3) livres da ação instintiva, o homem é capaz de planejar ações futuras como também de controlar voluntariamente seu próprio comportamento, já que tem psiquicamente o reflexo objetivo de si e da realidade.

Podemos entender, então, a consciência como a representação psíquica da realidade objetiva e de si mesmo. Ela funciona como unidade e síntese das funções psicológicas superiores, orientando e organizando a conduta tipicamente humana. Conforme Smirnov (1969, p. 88):

O fato mais característico da vida humana é que os homens com seu trabalho produzem coisas que servem para satisfazer suas necessidades. Este processo de produção exige que antes de realizá-lo o homem tenha na cabeça, em forma de representação consciente, a imagem daquilo que vai produzir.

Somente a forma superior de refletir a realidade, a consciência, permite que o homem submeta suas atividades às representações e concepções que estão em sua cabeça e que podem atuar mentalmente. Este é o que determina o papel específico que desempenha a consciência na atividade do homem (tradução nossa).

Compreendemos, então, o desenvolvimento da consciência com base, sobretudo, na atividade prática dos homens, ao atuar no mundo, transformam o meio exterior, como também o interior, deixando tais transformações externamente registradas, fato que possibilita às gerações posteriores se apropriarem das transformações já ocorridas. Destacamos com isso que ao tecer a história, produzir as condições materiais de sua vida e da sociedade, os homens desenvolvem também a consciência e demais características humanas, as quais ficam registradas fora dos indivíduos e precisam ser apropriadas para que se desenvolva nele o comportamento superior e operações mentais típicas não mais à espécie, mas ao gênero humano. Conforme Vygotsky (1931, p. 103):

(...) quando dizemos que um processo é externo queremos dizer que é social. Toda função psíquica superior foi externa por ter sido social antes que interna; a função psíquica propriamente dita era antes uma relação social entre duas pessoas. O meio de influência sobre si

mesmo é inicialmente um meio de influência sobre outros, o meio de influência de outros sobre o indivíduo (tradução nossa).

Dito de outro modo, o que é externo não significa que não seja típica ou propriamente humano, e nem o que é interno ao organismo do homem seja típica e propriamente humano. Ao contrário, vemos, conforme o autor, que a consciência e as funções psíquicas superiores são originariamente relações sociais, existem de modo objetivo, para então, serem transformadas em modo de funcionamento mental. Vygotsky (1931, 2004) coloca que as características tipicamente humanas, ao longo de seu desenvolvimento, aparecem em cena duas vezes: primeiro de modo social, como relação social, o que chama de relação interpsicológica, e posteriormente como dinâmica e comportamento individual, intrapsicológica. Assim, no desenvolvimento psicológico individual, na ontogênese, o indivíduo se apropria dos objetos culturais e reconstrói em si as características humanas, como se duplicasse o mundo externo em seu mundo interno.

Essa duplicação não se encontra igual no reino animal. Assim, como também é específico do ser humanizado o processo de duplicação que envolve um caminho inverso: a criação de dada ideia na mente para, posteriormente ser duplicada em forma de ato ou ação externa.

Vygotsky e Luria (2007) colocam que a primeira duplicação, a transferência ao interior das relações sociais, é uma profunda transformação das funções elementares às superiores, é uma reconstrução das operações psicológicas sob novas leis, agora socialmente orientadas. Caminho que a criança realiza sob intervenção dos adultos, os quais se relacionam com ela por meio da linguagem e lhe disponibilizam os objetos culturais, devidamente denominados, designados, postos em dado campo relacional pela linguagem.

Observamos que no desenvolvimento filogenético, o trabalho possibilitou o salto qualitativo ao homem do natural ao social, no desenvolvimento ontogenético, esta superação é feita por meio do processo de **apropriação**, as crianças se apropriam do legado cultural deixado pelas gerações precedentes, tal legado encarna objetivamente os operações físicas e mentais necessárias para seu fabrico e utilização prática, possibilitando, então, que outros reproduzam em si tais operações. O processo de transmitir às gerações mais novas o legado cultural e histórico é chamado por Leontiev (2004) de educação, e podemos compreender como o processo base para a formação das características humanas.

Como todo comportamento humano, a educação é um processo mediado, ou seja, não acontece de forma imediata e espontânea, acontece por meio do contato com objetos culturais, tal contato é mediado por relações sociais e a própria linguagem, é possível somente graças à intervenção do sujeito mais experiente que transmite aos menos experientes as vias de pensar, sentir e agir típicos do humano. Deste modo, a educação pode ocorrer de maneira cotidiana, caseira, sem rigor metodológico científico, a-sistemática, como também pode ocorrer de forma mais estruturada e intencionalmente conduzida, como se verifica nas relações escolares e acadêmicas. Cada tipo de educação traz diferentes impactos à consciência, mas ambas mantêm relação de dependência (Leontiev, 2004; Vigotski, 2009).

Podemos entender com o exposto que a aprendizagem propiciada pela educação, ou seja, a apropriação do legado cultural, garante os elementos e os processos de mediação necessários para o desenvolvimento psicológico, isto é, para a superação de determinado modo de funcionamento psíquico para outro mais complexo, transformação que não é apenas quantitativa, de acúmulo de informações, mas, sobretudo, qualitativa; muda-se radicalmente a forma de apreender e atuar no mundo. Por outras palavras: uma dinâmica mental mais elaborada e complexa depende das apropriações dos objetos culturais oportunizadas por determinadas relações sociais. Como afirmamos anteriormente, a consciência, enquanto reflexo psíquico da realidade e de si, é dependente também do que é garantido enquanto aprendizagem aos sujeitos (Vigotski, 2009).

Voltamo-nos, neste momento, para a análise da formação da consciência individual no sentido de entender como as relações sociais são transformadas em reflexo psíquico da realidade e de si, e ainda como funciona e é organizada a consciência. Encontramos as pistas para tal compreensão no que nos diz Vigotski (2009, p.486):

A consciência se reflete na palavra como o sol em uma gota de água. A palavra está para a consciência como o pequeno mundo está para o grande mundo, como a célula viva está para o organismo, como o átomo para o cosmo. Ela é o pequeno mundo da consciência. A palavra consciente é o microcosmo da consciência humana.

Podemos compreender, então, que a consciência se erige a partir da linguagem e esta tem na palavra o elemento fundamental. A palavra é a célula da linguagem. A palavra tem assim, a designação do objeto, função designativa, denotativa, mas também suas relações,

qualidades, etc. Ela assume inicialmente um caráter objetal, que substitui o próprio objeto, ela assume uma referência objetal, na forma de substantivo (designando uma qualidade) ou de uniões como se dá com as preposições, conjunções (que designam relações), ou ainda descreve ações (verbos) (Vigotski, 2009).

Com a linguagem o mundo do homem se duplica. Antes só se relacionava com as coisas que pudesse observar e manipular diretamente; com a linguagem passa a se relacionar com objetos e situações que não vivencia diretamente de modo sensorial, e pode evocar suas imagens voluntariamente. Pode realizar operações mentais na ausência dos objetos. Duplicando o mundo, a palavra assegura a transmissão da experiência de indivíduo para indivíduo e a apropriação da experiência de gerações anteriores (Vigotski, 2009).

Conseqüentemente, com a aparição da linguagem como sistema de códigos que designam objetos, ações, qualidades e relações, o homem adquire algo assim como uma nova dimensão da consciência, nele se formam imagens subjetivas do mundo objetivo e de si mesmo que são dirigíveis, ou seja, representações que o homem pode manipular voluntariamente, inclusive na ausência de percepções imediatas. Isto consiste, podemos considerar, na principal conquista que o homem obtém com a linguagem.

Conforme Luria (1986) o desenvolvimento ontogenético difere do filogenético, as leis da filogênese não se repetem na ontogênese. Isso porque a linguagem não é adquirida pela criança a partir do processo de trabalho, mas no processo de apropriação da experiência geral da humanidade e da comunicação com os adultos de seu grupo mais próximo. A categoria trabalho não serve, pois, como categoria para analisar o desenvolvimento infantil, porém a atividade que leva a criança à apropriação da linguagem e ao seu ingresso na senda da humanização sim.

De certo modo, a formação da linguagem no plano ontogênico se dá no sentido do caráter simpráxico ao sinsemântico, ou da experiência prática ao plano conceitual. Segundo o Luria (1986), a verdadeira linguagem, sua aparição e desenvolvimento, está ligada à ação da criança e à sua comunicação com os adultos, ao fato de dirigir-se a objetos e os designar, guardando, de início, o caráter simpráxico. Somente em etapa posterior é que a palavra será separada dessa ação prática imediata e ganha autonomia, sendo que este salto revela a passagem da fala simpráxica à sinsemântica, momento em que ocorre o verdadeiro nascimento da palavra diferenciada, como elemento do complexo sistema de códigos da língua.

Luria (1986) e Vigotski (2009) nos fornecem elementos para entender que o desenvolvimento da linguagem é um processo de transformação interior do significado da

palavra. Ou seja, a palavra não é apreendida de uma vez por todas pela criança, esta primeiro aprende a usá-la enquanto referencia de um objeto, para nomeá-lo, depois seu significado é ampliado em direção às redes conceituais que a própria palavra implica, analisando e categorizando o que representa.

Com esses autores citados, compreendemos o significado da palavra como a estrutura interna da operação com signo, assim, a capacidade para não apenas substituir ou representar os objetos, para não apenas provocar associações parecidas, mas, também, para analisar os objetos, abstrair e generalizar suas características. Essa capacidade é que dota o homem da possibilidade de relacionar-se consigo mesmo como objeto, ou seja, de controlar os processos mentais para atingir determinados fins. A palavra, portanto, não somente substitui uma coisa, também a analisa, a introduz em um sistema de complexos enlaces e relações. Luria (1986) chama de significado categorial a essa função de abstrair, analisar e generalizar que a palavra possui. Nisso percebemos a importância de se apresentar à criança, com desenvolvimento normal ou diferenciado por alguma deficiência, esse universo que a palavra encerra como condição essencial para elevação do psiquismo de um plano de desenvolvimento elementar a outro, superior.

Notamos, então, que a palavra tem a capacidade de duplicar subjetivamente a realidade objetiva, sobretudo, por meio da abstração, que diz respeito à função de representar o ausente, e da generalização, capacidade que permite estender a característica comum de um objeto a outros – possibilidade de categorizar o real. Segundo Vigotski (2009) é por meio do processo de generalização que ocorre a ampliação interior do significado da palavra e o desenvolvimento da consciência. A generalização é a transposição, por meio do significado da palavra, das relações externas para as internas, cada palavra é uma célula de generalização que possibilita uma representação da realidade, permitindo apreende-la e classificá-la mediante vínculos de semelhança e relação entre parte e todo.

O significado da palavra é sempre uma generalização; por traz da palavra existe sempre um processo de generalização – o significado surge onde existe generalização. Desenvolvimento do significado = desenvolvimento da generalização!

No significado sempre ocorre uma realidade generalizada (Vigotski, 2004, p. 185).

Com o exposto, pretendemos enfatizar que a palavra não somente duplica o mundo e assegura a aparição das correspondentes representações conscientes, mas consiste num instrumento poderoso de análise da realidade objetiva. Ao transmitir a experiência social relacionada com o objeto, a palavra conduz além dos limites da experiência sensível, permite ao homem penetrar na esfera do plano racional. Conforme Vigotski (2009, p.246), diferentemente do que se defendia nas décadas de 1920 e 1930,

Em qualquer idade, um conceito expresso por uma palavra representa uma generalização. Mas os significados das palavras evoluem. Quando uma palavra nova, ligada a um determinado significado, é apreendida pela criança, o seu desenvolvimento está apenas começando; no início ela é uma generalização do tipo mais elementar que, à medida que a criança se desenvolve, é substituída por generalizações de um tipo cada vez mais elevado, culminando o processo na formação dos verdadeiros conceitos.

Com o exposto temos que a palavra é o *microcosmo da consciência* (Vigotski, 2009, p.486), ou seja, é ela que, por suas características de generalizar e abstrair a realidade, pode transferir para o âmbito subjetivo as relações e condições objetivas. No entanto, tal transferência acontece por meio de um processo dialético, deste modo, não é espontâneo, linear e estanque, mas, como já mencionamos, necessita de aprendizagem, viabilizada pelo sujeito mais experiente, ocorrendo por um movimento constante de superação do que já foi aprendido, alcançando, em progressão infinita, uma forma mais elaborada, abstrata e racional de representar a realidade. Destacamos, então, que o desenvolvimento da consciência acontece por meio do desenvolvimento do significado da palavra, movimento que tende, como expusemos, do plano concreto ao conceitual, ambos em constante interdependência.

Sob a tese central da formação social do psiquismo, em seus estudos sobre a formação de conceitos, Vigotski (2009) descreve os resultados dos experimentos realizados por seu grupo de pesquisa em Moscou para verificar o processo de desenvolvimento do significado da palavra. Deixa claro que a palavra não está no início do processo de desenvolvimento psicológico, no início está a atividade prática, a palavra surge para reorganizar e colocar em nível mais elaborado e abstrato as funções psicológicas, cuja formação já está em curso. Ocorre, então, graças ao desenvolvimento da linguagem, a superação de um nível de

funcionamento mental mais concreto; no entanto, o abstrato e o concreto permanecem em constante interação dialética.

O autor explica que o desenvolvimento psicológico acontece por meio de estágios, os quais não são lineares, mas contam com as conquistas anteriores para a elaboração de um novo e superior estágio, descrevendo este movimento no sentido espiral. Este movimento se dá por meio da aprendizagem e corresponde ao desenvolvimento interior do significado da palavra, o qual organiza a consciência, como também as funções psicológicas superiores porque cada um dos estágios constitui uma forma específica de generalizar e abstrair a realidade. Podemos notar nesse ponto da teorização vigotskiana a diferença defendida entre aprendizagem e desenvolvimento, mas a imbricação de ambos (Vigotski, 2009).

Para entendermos a constituição da consciência, aceitando que a palavra é a sua célula ou microcosmo (Luria, 1986; Vigotski 2009), é importante determo-nos na formação de conceitos. O primeiro estágio de desenvolvimento do significado da palavra, conforme Vigotski (2009, p. 175) é o **sincrético**:

Nesse estágio do desenvolvimento, o significado da palavra é um encadeamento sincrético não enformado de objetos particulares que, nas representações e na percepção da criança, estão mais ou menos concatenados em uma imagem mista. Na formação dessa imagem cabe o papel decisivo ao sincretismo da percepção ou da ação infantil, razão por que essa imagem é sumamente instável.

No sincretismo a criança é capaz de se comunicar de forma elementar com o adulto porque aprendeu com ele a referência ao objeto, ou seja, aprendeu o significado externo das palavras, no entanto este ainda não é usado para organizar e controlar o pensamento e a conduta como é utilizado pelo adulto. Neste caso, o significado da palavra na criança é produto da mistura sincrética de imagens, um todo difuso e não diferenciado, formadas por meio da ação e impressão imediata. Voltando-nos à consciência, temos que a criança, pela comunicação com o adulto, desenvolve o significado pela forma externa dos objetos, compondo, então, uma representação sincrética da realidade, de forma que os processos psíquicos são também formados por este sincretismo correspondente ao desenvolvimento do significado da palavra. Nesta fase a imagem externa do objeto orienta o significado da palavra, isto porque a comunicação entre adulto e criança é ainda bastante nominativa e

indicativa, o significado é condicionado à percepção imediata, ainda confusa e pouco discriminativa, ou classificatória, sendo mais simplista e imediata (Vigotski, 2009).

A segunda fase de desenvolvimento do significado é nomeada de **complexo**, no qual a criança aprende a utilizar a palavra com fins práticos, funcionais, tendo como base o discurso dos adultos circundantes. Estes orientam a atividade com os objetos mais pautados em características concretas dos próprios objetos, possibilitando à criança certa classificação concreta e lógica da realidade, não mais tão imediatista e tocada pela impressão como no estágio sincrético, mas em vínculos instáveis e não hierárquicos de análise, assim os traços dos objetos não se sobrepõem uns aos outros, compondo grupo instáveis, variáveis conforme a situação inserida. Podemos compreender que neste estágio a criança não apreende e representa a realidade de forma altamente abstrata e organizada por meio de vínculos semânticos hierárquicos, mas a sua consciência é organizada conforme a dimensão concreta e factual dos dados da experiência. No entanto, precisamos destacar que, conforme Vigotski (2009, p. 219-220),

O pensamento por complexos tem como elemento mais característico o momento de estabelecimento dos vínculos e relações que constituem o seu fundamento. Nessa fase, o pensamento da criança complexifica objetos particulares que ela percebe, combina-os em determinados grupos, e assim, lança os primeiros fundamentos de combinação de impressões dispersas, dá os primeiros passos no sentido da generalização dos elementos dispersos da experiência.

A função comunicativa da linguagem possibilita o desenvolvimento do pensamento sincrético e concreto, ao mesmo tempo em que dá condições para o estabelecimento da troca e diálogo entre adulto e criança – função nominativa da palavra e linguagem externa. A partir disso, a própria linguagem externa (fala) oferece elementos para o desenvolvimento do pensamento abstrato (a fala por sua estrutura desmembrada, do elemento ao conjunto, desenvolve e materializa o pensamento e o contrário também se realiza). Com a representação das coisas na consciência, a criança desenvolve a linguagem para si mesma, ou seja, para orientar sua própria ação e agir no mundo, baseada na fala dos adultos, como forma de diálogo consigo mesmo, como observamos na fala egocêntrica. Com o passar das vivências, tal estrutura se complexifica a ponto de dispensar a sonorização, tornando-se ainda mais abstrata

e sendo organizada como linguagem interna, controlando, então, voluntariamente sua própria ação sem recorrer aos comandos verbais.

Para Vigotski (2009) a utilização da palavra para determinadas operações práticas e mentais determina o tipo de generalização que ela desempenha, assim, no caso do complexo é uma generalização que resulta do emprego funcional da palavra, sobretudo para o diálogo cotidiano entre adultos e crianças. Já no estágio superior, o conceito, a palavra é empregada para fins altamente abstratos e apresentada à criança dentro de sistemas conceituais. Isto possibilita a apreensão da realidade e representação desta em vínculos mais abstratos, complexos e racionais, de modo que se torna possível reconhecermos e controlarmos os próprios conteúdos da consciência, porque aprendemos a pensar sobre eles, como também controla-los voluntariamente.

Para a teoria vigotskiana, o **conceito** diz respeito ao nível superior de desenvolvimento do significado, ainda assim pode ser sempre ampliado, ele é a generalização por meio de vínculos semânticos hierarquizados, os quais representam a realidade mediante relação do geral com o particular e do particular com o particular através do geral, ou seja, apreende as condições reais de maneira mais profunda, analisando, discriminando e fazendo a síntese dos elementos concretos. No estágio de desenvolvimento por conceito, a pessoa estabelece diferente contato com os objetos, não mais puramente prático, funcional e orientado pelo discurso espontâneo, assistemático dos demais. Como diz Vigotski (2009) no **pensamento por conceito** ensina-se a pessoa a lidar com o objeto de forma teórica, conceitual, utilizando-se do que já foi aprendido concretamente para o domínio racional e intelectual do mesmo objeto. Isto só é possível mediante um ensino intencionalmente organizado, no qual se transmita uma idéia conforme o sistema conceitual e lógico a ela pertinente, sistema encontrado, sobretudo, nas ciências, filosofias e arte.

Nisto reside a essência do **conceito científico**. Este seria desnecessário se refletisse o objeto em sua manifestação externa como conceito empírico. Por isso o conceito científico pressupõe necessariamente outra relação com objetos, só possível no conceito, e esta outra relação com o objeto, contida no conceito científico, por sua vez pressupõe necessariamente a existência de relações entre os conceitos, ou seja, um sistema de conceitos. Desse ponto de vista, poderíamos dizer que todo conceito deve ser tomado em conjunto com todo o sistema de

suas relações de generalidade, sistema esse que determina a medida de generalidade própria desse conceito... Por outro lado, fica claro que, do ponto de vista lógico, a delimitação de conceitos infantis espontâneos e não espontâneos coincide com a delimitação de conceitos empíricos e científicos (Vigotski, 2009, p.294, grifos nossos).

Diante do exposto, temos que o conceito apresenta uma medida de generalidade mais profunda, compreende os elementos da realidade não de forma segmentada, desconexa e instável, mas estabelecendo relações entre os elementos e com o todo, ou seja, compondo uma análise e síntese, isto é possível porque apreende a realidade por meio de sistemas teóricos mais elaborados, compondo a consciência e a organizando também por meio de tais vínculos conceituais.

Como dissemos acima, a utilização consciente e intencional das funções psicológicas acontece pela influencia da apropriação dos significados em sistema complexo e abstrato e por meio de relações sociais também sistemáticas, organizadas para tal apropriação. Isto amplia a função do significado da palavra, o qual passa a ser utilizado não apenas para denominar ou estabelecer diálogo, mas para orientar o próprio pensamento e demais atividades mentais de modo intencional e planejado, além do que se vê ou vive imediatamente. Tal mudança só é possível pela alteração do vínculo, ou princípio, ou ainda, medida de generalização (como observamos nos estágios: sincrético, complexo, conceito). Este princípio é introduzido desde o início pelo adulto, pessoa mais experiente, o qual possibilita a aprendizagem do que a criança ainda não pode fazer sozinha. Tem relação também com o papel e atividades que a sociedade oferece às crianças, adolescentes e adultos, de modo que diante de uma necessidade de ordem intelectual, consciente, as funções psicológicas são construídas com mediação de relações sociais e conceitos científicos (Luria, 1986; Vigotski, 2009).

Luria (1986, p. 54) torna mais claro para nós a relação entre desenvolvimento do **significado da palavra e consciência**. Podemos perceber que esta reflete a relação que a pessoa estabelece com a sociedade e ainda se estrutura conforme emprega a palavra em determinada fase de sua vida, sendo, então, a consciência constituída, em sua essência, por vínculos semânticos variáveis em seu nível de complexidade e abstração.

(...) nossa consciência muda sua estrutura semântica e sistêmica. Nas etapas iniciais do desenvolvimento infantil, consciência tem caráter

afetivo, reflete o mundo afetivamente. Na etapa seguinte [final da idade pré-escolar e começo da escolar], a consciência começa a ter um caráter concreto-imediato e as palavras, através das quais se reflete o mundo, suscitam um sistema de enlaces concreto-imediatos. Somente na etapa culminante, a consciência adquire um caráter lógico-verbal abstrato, diferente ao das etapas anteriores, tanto por usar estrutura semântica como sistêmica, mesmo que nesta última etapa, os enlaces característicos dos estágios anteriores se conservem em forma encoberta.

Podemos afirmar, então, que a consciência é organizada conforme a estrutura de generalidade da palavra, isto é, conforme o nível de desenvolvimento do significado da palavra, sendo que a estrutura da consciência é semântica. Esta organização determina as relações e vínculos com as funções psicológicas superiores, compondo, então, um sistema consciente, o qual reflete a forma como o indivíduo age e percebe a si e a sociedade. Conforme o próprio Vigotski (2004, p. 186, grifos nossos): “**A consciência em seu conjunto tem estrutura semântica.** Julgamos a consciência em função de sua estrutura semântica e relação com a atividade prática do sujeito, já que o sentido, **a estrutura da consciência – é a atitude para com o mundo externo**”.

Assim, a estrutura semântica da consciência expressa sua relação com a objetividade, a atividade prática do indivíduo transferida ao plano subjetivo por meio da linguagem. Conforme o indivíduo em sua atividade prática utiliza a linguagem, conforme lhe é proporcionado o contato com os objetos culturais, desenvolve-se o significado da palavra em sua consciência, com seus nexos específicos entre externo-interno, compondo sua estrutura de acordo com a medida de generalidade desenvolvida. O princípio ou medida de generalidade diz respeito ao quanto de abstração, análise e síntese da realidade a palavra expressa em determinada fase do desenvolvimento (Vigotski, 2009).

Sobre esse aspecto discutido, Vigotski (2004, p. 185) destaca dois importantes pontos: “1) a palavra, ao crescer na consciência, modifica todas as relações e todos os processos; 2) o próprio significado da palavra evolui em função da mudança da consciência”. O referido crescimento da palavra faz menção ao desenvolvimento do significado – a ampliação dos nexos contidos na palavra – o qual por acúmulo de transformações quantitativas pode alterar a essência da medida de generalidade, influenciando todas as funções superiores. O próprio

significado com sua rede conceitual é também impactado pela transformação estrutural da consciência, indicando a lógica dialética do funcionamento mental.

Observamos, então, que a consciência tem estrutura semântica, funcionando como sistema que relaciona e organiza todas as funções psicológicas superiores. Desse modo, todo o sistema opera de acordo com a estrutura de generalidade da consciência. Vigotski (2009, p. 362) coloca:

Cada estrutura de generalização (sincret {sic!}<sup>16</sup>, complexo, pré-conceito, conceito) correspondem ao seu sistema específico de generalidade e relações de generalidade entre os conceitos gerais e os particulares, a sua medida de unidade, abstrata e concreta, que determina a forma concreta de dado movimento dos conceitos, de determinada operação de pensamento nesse ou naquele estágio de desenvolvimento dos significados das palavras.

A estrutura de generalização por conceitos é considerada a mais desenvolvida porque possibilita colocar em relação mais ampla e racional os próprios conceitos já maduros, potencializando, também, as funções psicológicas já desenvolvidas, estabelecendo novas relações entre elas. Nesta fase, o estabelecimento de relações entre conceitos é possível porque já existem relações de generalidades suficientemente desenvolvidas a ponto de possibilitarem o cruzamento e relações entre si, firmando novos sistemas entre conceitos gerais e particulares cada vez mais complexos, conforme a estrutura de generalização preponderante em determinado momento. Um novo conceito será incorporado a um sistema, podendo, inclusive, trazer movimento ao pensamento e à própria estrutura da consciência (Vigotski, 2009).

Podemos pensar que um novo conceito traz transformações quantitativas à determinada estrutura, e por acúmulo pode desencadear na alteração da essência da consciência, ou mesmo as novas relações conceituais, ao serem apropriadas, superam em qualidade a medida de generalidade basilar à consciência, provocando, então, a transformação de sua estrutura. Assim, a apropriação de um significado qualitativamente novo pode provocar

---

<sup>16</sup> Termos do próprio autor.

transformações na estrutura da consciência, constituindo, então, um novo sistema entre as funções psicológicas superiores, pautado em novas relações de generalidade.

As relações de generalidade dizem respeito à interdependência das funções psicológicas superiores, conforme a concepção de unidade sistêmica constituída pela consciência. Assim, as relações de generalidade são dialeticamente influenciadas pela medida de generalização pertinente à estrutura da consciência. Isto representa a também dialética relação entre parte e todo ou funções psicológicas superiores e consciência (Vigotski, 2009).

Com o apresentado pelos autores Luria e Vigotski (2007), Vigotski (1931, 2009, 2004) em suas obras, observamos que na consciência há uma relação de unidade entre as funções psicológicas superiores, unidade que compõe um sistema psicológico superior, mas que não implica em identidade entre as funções psicológicas, de modo que cada função exerce sua atividade contando com a participação das demais, mas que elas não coincidem entre si, identificando-se uma com as outras, embora sejam continuamente interdependentes, e a transformação de uma função superior coloca, necessariamente, as demais também em movimento, conforme a dinâmica dialética do sistema.

Vega (1993, p. 151) expressa bem a concepção de consciência enquanto síntese e reguladora das funções superiores:

A consciência integra aspectos cognitivos, emocionais, volitivos, a imaginação criadora e produtiva que elabora e transforma a realidade, que prevê resultados, planeja, tem intenção e corrige a atuação em cada momento do processo. A consciência é vivência, é juízo crítico e avaliativo a luz de ideais e se forma sob influencia do mundo social e condições sociais de vida (tradução nossa).

A partir das conclusões que chegamos sobre a consciência, voltamo-nos, neste momento, para discutir acerca da literatura e iniciar reflexões sobre as possíveis relações entre ambos os temas. Assim, subsidiados no que nos oferece Vigotski (1999,2009) podemos entender a literatura como um modo de expressão da linguagem externa – escrita – a qual conta com uma forma artística específica (prosa, poema, fábula etc) capaz de distanciar seu material e produto final da realidade imediata e das narrações comum ou comprometida com os fatos concretos. Como discutiremos melhor na próxima seção, a forma literária, supera dialeticamente a condição comum, cotidiana do material ou conteúdo que a compõe,

constituindo em seu produto final, síntese entre forma e conteúdo, uma obra, um objeto cultural, expressão de forças e capacidades do gênero humano.

Em primeiro lugar, precisamos marcar que a literatura não é simplesmente um registro dos fatos, uma contação de histórias comuns ou pitorescas, ou disposição vulgar e sem finalidade de algumas palavras. A literatura implica o apropriar-se da realidade imediata, das relações sociais (ainda que o autor possa negá-las, abordando outra época e sociedade, ainda assim está impregnado com os matizes de sua época e cultura, pois por elas foi formado) e criar algo novo por meio da linguagem escrita. Vigotski (1999) coloca que este *algo novo* deve emocionar o leitor a ponto de provocar nele a transformação desta emoção em um novo sentimento, mais profundo e racional. Este *algo novo* fica expresso na *estrutura* da obra de arte, que é a síntese entre a *forma* e o *conteúdo artístico*.

O autor deixa-nos entender que a própria forma da literatura, seja por meio de poema, de prosa ou outra, transforma as qualidades do que é dito, trazendo diferentes impactos a quem lê. Assim, a literatura é mais que registro dos fatos ou do momento histórico, ela é intencionalmente criada para emocionar o leitor. Além disso, e por conta de sua estrutura, a literatura pode colocar o sujeito em contato com emoções que não caberiam em sua vida singular, talvez porque ela não as suscita. É possível pensarmos que a literatura ao fazer uso da linguagem verbal escrita expressa algo universal ao gênero humano: a transformação da emoção singular ao sentimento universal.

Vigotski (2009) coloca que a escrita é a linguagem mais desenvolvida em sua forma externa por ser altamente desmembrada e envolver complicados processos mentais para seu ato e apreensão. Assim, a linguagem escrita é a mais elaborada no que tange às suas estrutura fonemática, léxico-morfológica e lógico-gramatical. A escrita, em oposição à fala, não tem um interlocutor imediato, bem como a situação presencial do diálogo, à ela cabe usar dos recursos gramaticais, léxicos e de sintaxe para suprir tal falta.

Na linguagem escrita, faltam antecipadamente a situação clara para ambos os interlocutores e qualquer possibilidade de entonação expressiva, mímica e gesto. Logo, aqui está excluída de antemão a possibilidade de todas as abreviações de que falamos a respeito da linguagem falada. Aqui a compreensão é produzida à custa de palavras e combinações. A linguagem escrita contribui para o fluxo do discurso

na ordem da atividade complexa. Aqui a atividade discursiva se define como complexa (Vigotski, 2009, p. 457).

Por tais características a linguagem escrita desenvolve o pensamento, primeiro porque ao utilizar intencionalmente da gramática, do vocabulário e da conexão lógica na disposição entre as frases, possibilita tornar conscientes as vias de operação e conteúdo do pensamento, isto é, acaba tornando consciente e voluntário o próprio pensamento.

Pelo que Vygotsky escreve no Tomo II (1993), existe certa unidade entre pensamento e linguagem, como comentamos em outro momento em relação às funções superiores, no sentido de que o pensamento verbal se realiza por meio da linguagem, logo a gramática e outros recursos da língua são formas de materializar o pensamento e, assim, de torná-los conscientes. No entanto, o pensamento verbal não é linguagem; pensamento verbal é a função mental de estabelecer relações racionais e lógicas entre os conteúdos da realidade representados na consciência.

Esse tipo de pensamento é mediado pela linguagem interior, pelo significado da palavra propriamente dito, assim, não conta com as características desmembrada e desenvolvida da linguagem externa. Assim, em sua expressão interna a linguagem é extremamente sucinta e predicativa, em oposição à linguagem externa, sobretudo a escrita. Com o exposto, queremos destacar, que no contato com a literatura o leitor deve fazer a passagem da linguagem externa à linguagem interna, explorando a capacidade de síntese e análise do pensamento, bem como o colocando, em movimento e em possível transformação. Além disso, a literatura, por meio da linguagem escrita, encarna nas relações conceituais, presentes em sua estrutura, determinadas generalizações da realidade, ou seja, objetiva determinada forma de categorizar a realidade, abrindo caminhos para novas sínteses.

Retomando a função de suscitar emoção típica da arte, podemos entender que o impacto nesta função coloca em movimento as demais, como também todo o sistema consciente, considerando a dinâmica de unidade dialética que o compõe. Conforme Vigotski (2004, p.126-127):

No processo de desenvolvimento ontogenético, as emoções humanas entram em conexão com as normas gerais relativas tanto à autoconsciência da personalidade quanto à consciência da realidade. Meu desprezo por outra pessoa entra em conexão com a valoração

dessa pessoa, com a compreensão dela. É nessa complicada síntese que transcorre nossa vida. O desenvolvimento histórico dos afetos ou das emoções consiste fundamentalmente em que se alteram as conexões iniciais em que se produziram e surgem uma nova ordem e novas conexões.

Como síntese do exposto, podemos levantar que a literatura possibilita, sobretudo, três vias de impacto à consciência: 1) oferece meio de contato com vivências e emoções não cotidianas, suscita, assim, uma resposta emocional, a qual, para apropriação da obra, necessita ser superada e transformada em sentimento, colocando, neste sentido, a consciência também em movimento; 2) a própria linguagem escrita, da qual faz uso a literatura, implica no desenvolvimento do pensamento e conscientização de seus mecanismos; 3) cristaliza determinada categorização do real, ou seja, uma generalização da realidade, contribuindo para ampliação ou transformação da medida de generalidade pertinente à consciência.

Como expusemos, Vigotski percorre as fases de sincretismo, complexo e conceito (e as várias etapas dessas fases) para explicar a formação de conceitos. Discutimos a relação entre essas fases e as formas de consciência possíveis, reconhecendo que “a palavra é a célula da consciência”. Posteriormente apresentamos quanto à linguagem verbal escrita é mais elaborada e leva também à movimentação do desenvolvimento das funções psicológicas superiores. Agora resta ainda dizermos que a literatura, valendo-se da linguagem verbal escrita movimenta o desenvolvimento da consciência, não por contar necessariamente com conceitos científicos, mas por empregar de modo extrema e intencionalmente sistematizado o significado das palavras, ou, ainda, levar o leitor a deparar-se com um campo semântico que, em geral, não lhe é acessível em sua cotidianidade. Ou pelo menos, não do modo intencional e deliberado tal como a literatura objetiva, ao ponto de provocar a emoção.

#### **4 MÉTODO OBJETIVO ANALÍTICO E A REVELAÇÃO DA CONSCIÊNCIA POR MEIO DA ARTE: UM EXERCÍCIO DE APLICAÇÃO**

Nesta seção buscamos apreender os caminhos teóricos e metodológicos percorridos por Vigotski (1999) acerca da psicologia da arte, em se tratando da construção do método de

análise da obra de arte, como a própria aplicação deste que o autor realiza. Além disso, faremos um exercício de análise a partir do método objetivo-analítico na obra *Dom Casmurro* (1997), com a intenção de vislumbrar a contribuição da arte literária para a consciência, revelando os impactos que tal obra pode suscitar no indivíduo por encarnar, a obra enquanto produto cultural, características literárias e relações sociais específicas.

Para tal empenho voltamos-nos à Vigotski (1999), encontramos um autor vigoroso e metucioso, com uma proposta metodológica para esse campo denominado Psicologia da arte. Não é raro o estranhamento do leitor em relação a esse livro, visto que nele não identificamos à primeira vista o autor e a teoria reconhecidos, por exemplo, em volumes de *Obras Escogidas*. Isso pode ser exemplificado com o que escreve o próprio Leontiev, ao prefaciar a versão em espanhol do referido livro:

Em seu livro, Vigotski nem sempre acerta em encontrar conceitos psicológicos precisos para expressar seu pensamento. Na época em que o escreveu ainda não havia elaborado estes conceitos; ainda não havia criado a teoria da formação social da mente humana, não havia superado os elementos da reflexologia que defendia K. N. Kornílov, no entanto pretende esboçar os princípios gerais da teoria concreto-psicológica da consciência. Por isto, Vigotski expressa *seus* pensamentos com palavras que *não são suas*. Recorre frequentemente a autores cujos pontos de vista eram basicamente estranhos à seus fundamentos (Leontiev, In: Vygotsky, 1972, p.11 - tradução nossa).

Vigotski (1999), inegavelmente, nos oferece elementos para pensarmos os limites das teorias que unem psicologia e arte, pendendo ora para a psicologia do artista, ora para a psicologia do fruidor, apresenta, num movimento de superação, após as críticas detalhadas, uma compreensão da arte que considera sua função social para a formação humana. Neste movimento, supera, com a dialética, o mecanicismo presente tanto na estética (dicotomia ente conteúdo e forma), como na psicologia (cisão metodológica entre teorias idealistas e materialistas) e apresenta um método para análise psicológica da obra de arte que tem como objeto a própria estrutura da obra. Esta análise vai revelar características humanas que a obra encarna, tornando-as sociais e pessoal ao mesmo tempo. Assim, fica-nos um pouco mais delimitado o campo da Psicologia da arte, saindo dos parâmetros da sociologia da arte,

adentrando a decifração dos sentimentos e funções psicológicas que a arte coloca em movimento, bem como as implicações disto para o psiquismo.

O autor, como epistemólogo, também pode ser notado. Cria uma teoria do conhecimento sobre a arte, e como metodólogo, propõe um caminho para desvendar o que a arte provoca, como e em que isso impacta sobre os indivíduos que com ela entram em relação. Na análise estrutural, exercitada por meio da fábula, do conto e da tragédia revela que o leitor recria a intencionalidade que o autor infligiu à obra, sendo a catarse fundamental a este processo. O próprio autor coloca que por meio da arte vivemos vidas que não nos seria acessível por outro meio, indicando que ela é objetivação/apropriação de conteúdos que pertencem essencialmente à humanidade.

#### **4.1 Caminhos para a construção do método objetivo-analítico**

Pelo que expusemos nas seções anteriores, fica evidente que Vigotski buscava uma abordagem científica transformadora e crítica em relação à sociedade capitalista, de modo que tal abordagem expressava, inclusive metodologicamente, o compromisso político e social que o autor assumiu com a Revolução Russa de 1917. O mesmo compromisso revela-se no que tange a produção que trata da arte, fato que podemos observar tanto nos contatos que manteve com os artistas da vanguarda soviética, por exemplo, com o cineasta Eisenstein, e nas discussões sobre estética que participou, como na própria forma de conceber a arte como algo que poderia mover o homem para a construção de outra forma de existir, pensar, sentir e agir. Sob esta perspectiva, desenvolve o método objetivo-analítico, o qual parte da análise da estrutura da obra de arte para a decifração da resposta psicológica. Isto se mostra inovador ante o que estava instituído pela psicologia tradicional: análise reflexológica da resposta estética ou investigação das características do autor/artista reveladas na produção.

Para o desenvolvimento do método objetivo-analítico o autor analisa as contribuições tanto da estética como da psicologia para, então, propor caminhos para a psicologia da arte baseado no materialismo histórico. Como é usual no procedimento de exposição do autor, ele primeiro reconhece as importantes contribuições de seus pares, e então, em seguida, aponta os limites para propor novas sínteses. Vamos brevemente anunciar estas contribuições para deixar explícito o caminho percorrido para a construção do método, ressaltando que as críticas

realizadas por Vigotski (1999) visavam superar a forma burguesa de conceber a psicologia e a arte.

Em se tratando da psicologia que se ocupou da arte, até aquele momento, início do século XX, Vigotski (1999) escreveu que, em geral, a preocupação era com a psicologia do criador ou do espectador, sendo assim, elaborações de orientação idealista, que entendem o psiquismo como fruto das idéias e/ou do espírito, ou materialista mecanicista, que concebem as elaborações mentais como reflexo direto da matéria. Destacamos que esta constatação não se refere apenas à psicologia da arte, mas à psicologia em geral, de modo que a superação dessa dicotomia era entendida como fundamental para a superação da expressão das forças burguesas na ciência e construção da nova psicologia.

Para melhor compreendermos o que expõe Vigotski, ainda que mencionamos rapidamente na seção anterior, vale ressaltar o que escreve sobre a psicologia daqueles anos iniciais do século XX. Em 1927 escreve o importante texto *O Significado Histórico da Crise da Psicologia* (Vigotski, 2004), nele o autor realiza uma radical investigação sobre as bases metodológicas da psicologia do início daquele século, percebe uma diversidade de objetos: inconsciente, consciência, percepção, comportamento, bem como respectiva diversidade na forma de descrever e propor explicações sobre tais objetos. Destaca uma profunda cisão epistemológica no interior da ciência psicológica, observa que as teorias ora baseavam-se no espírito, nas idéias, (idealismo) para explicar seu objeto; ora pautavam-se por princípios de que a realidade material determina diretamente o psiquismo (materialismo mecanicista). A pluralidade de objetos e a falta de unidade metodológica apontam para a dificuldade em apreender o homem em sua totalidade (como ser que pensa, sente, percebe, age etc.) e de forma que não polarize idéia-espírito, corpo-mente, indivíduo-sociedade. Com isso, o autor denuncia que a crise da psicologia é de caráter epistemológico: falta-lhe uma sólida base metodológica para a construção do conhecimento que lhe cabe, o psiquismo humano. A superação da crise seria dada pela construção da nova psicologia com base no método materialista histórico dialético, o qual seria a principal ferramenta para a explicação das leis gerais do desenvolvimento do psiquismo enquanto síntese das relações sociais.

Em *Psicologia da Arte*, sobre as teorias psicológicas que se ocuparam da arte, Vigotski aponta que na vertente idealista tem-se a Psicanálise, a qual entende a arte como fruto dos desejos inconscientes do artista – referentes à sexualidade infantil. Porém a arte expressa tais

desejos de maneira deformada, assim como nos sonhos, servindo, então à sublimação<sup>17</sup>. A crítica tecida pelo autor a esta teoria é a de negar a forma da obra em prol das leis do inconsciente, determinando também a criação artística, ou seja, critica a influência em demasia que se dá ao inconsciente, como estrutura inerente ao homem, para explicar a psique humana e suas criações, de modo que falta à psicanálise a concepção de homem e de arte construídos socialmente. Conforme Vigostki (1999), isto implica em duas principais consequências: 1) como manifestação dos desejos sexuais infantis, a forma da obra de arte fica submetida às leis do inconsciente, o que coloca a importância estética e estrutural da obra em segundo plano; 2) desconsideração do caráter histórico da arte:

Conforme Vigotski (1999, p. 90-91):

O sexual serve de base à arte e determina o destino do artista e a natureza da sua criação. Nessa interpretação fica absolutamente incompreensível o efeito da forma artística; resta a ela ser uma espécie de apêndice secundário e sem grande importância, descartável, no fundo.

Seria mais natural e simples evitar toda essa complexa atividade na forma e de modo franco e simples desviar e superar o respectivo desejo. Nessa concepção, reduz-se extremamente o papel social da arte, e esta começa a parecer mero antídoto que tem como fim salvar a humanidade dos vícios, mas não apresenta nenhum problema positivo para nosso psiquismo.

Ainda de acordo com Vigotski (1999, p.91) a teoria psicanalítica reforça a cisão entre indivíduo e sociedade, falta-lhe a concepção materialista e dialética para entender o homem como produto e produtor da sociedade, e, ainda, ao tratar de sociedade a toma como soma de pessoas. A dicotomia entre indivíduo e sociedade é expressa na arte ao entendê-la como fruto do inconsciente do artista, sendo, então, atividade de um homem só e, mais especificamente, de uma estrutura inconsciente inerente à natureza humana, apontando ainda reduzida

---

<sup>17</sup> A sublimação refere-se a um mecanismo de defesa. Para a teoria freudiana, os mecanismos de defesa operam no sentido de deformar o conteúdo inconsciente de modo que possam ultrapassar a barreira da repressão e chegar à consciência. A sublimação diz respeito ao mecanismo que transforma a energia sexual para uma atividade ou objeto aceito pela cultura e pela moral. Ver Laplanche e Pontalis (2001), dicionário de Psicanálise.

participação da consciência, fato que indica certa passividade de quem produz:

Contudo é bem mais substancial a incompreensão da psicologia social da arte que se verifica em semelhante enfoque. O efeito da obra de arte e da criação poética é integralmente deduzido dos instintos mais antigos, que permanecem imutáveis ao longo de toda a história da cultura, e o efeito da arte se restringe integralmente a um campo estreito da consciência individual.

Já as teorias materialistas partiam da análise da resposta estética, pressupondo uma relação direta entre estímulo artístico e resposta sensorial. Dessa forma, em geral, os estudiosos buscavam a intensidade da resposta estética baseando-se nas sensações e reflexos, conforme as teorias da Reflexologia e da Psicologia Sensualista. A Reflexologia era a teoria materialista muito em voga na Rússia do início do século XX, estudada e aplicada no Instituto de Psicologia de Moscou, desenvolvida por Pavlov (1849-1936), defende que os reflexos, humanos e animais, podem ser condicionados e modificados por estímulos artificiais. A Reflexologia orienta-se pela lógica formal e entende que os organismos respondem diretamente aos estímulos externos, como no esquema: estímulo-resposta, por isso respostas específicas podem ser atingidas com a introdução e repetição de estímulos novos. Em psicologia da arte, a utilização da reflexologia implicou em experimentos que pretendiam mensurar a resposta que o estímulo artístico provocaria. A Psicologia Sensualista voltava-se para o estudo das sensações causadas pelos órgãos dos sentidos, entendendo que a vida psíquica origina-se das sensações, princípios da Filosofia Sensualista do período Iluminista.

Vigotski (1999) explica que estas teorias além de suporem as respostas estéticas como elementares e expressarem uma concepção de homem enquanto organismo biológico, também voltavam as pesquisas para o fim do processo artístico, considerando que a resposta estética o encerra, tomava, então, a resposta imediata que o organismo produz frente ao estímulo da obra o único impacto da arte no indivíduo, o único efeito produzido pela arte passível de ser estudado. Estas ideias psicológicas contribuíram para a fundamentação das escolas estéticas que consideravam a *arte como conhecimento* e a *arte como procedimento*.

O autor também realizou um estudo minucioso sobre as tendências estéticas em evidência no início do século XX e deparou-se com os pressupostos da *arte como conhecimento* e *arte como procedimento*. A perspectiva que toma a arte como conhecimento

procura investigar o processo intelectual que a obra artística provoca, entendendo como processo intelectual a imagem que a palavra ou signo suscita. Baseia-se na psicologia sensualista.

Ao fazer sua análise a essa perspectiva, Vigotski (1999) critica a concepção de pensamento enquanto evocação de imagem, bem como da arte enquanto alegoria simplista da realidade. Ou seja, a arte, por meio de seu conteúdo, forneceria uma imagem capaz de trazer nova percepção da realidade, o sujeito evocaria tal imagem diante do estímulo da obra. O autor destaca que nesta vertente privilegiava-se o conteúdo em detrimento da forma artística. Esta análise do autor toma por base o movimento artístico e literário denominado Simbolismo, bastante influente na sociedade russa do início do século XX.

Vigotski (1999, p. 35) expõe:

Para formular integralmente o ponto de vista dessa teoria sobre o processo de criação artística, cabe indicar que toda obra de arte, desse ponto de vista, pode ser aplicada como predicado a fenômenos novos ainda não interpretados ou idéias para aperceber-se deles, da mesma forma que a imagem na palavra ajuda a que nos apercebamos do novo significado. O que não estamos em condição de compreender diretamente podemos compreender por via indireta, através da alegoria e toda a ação psicológica da obra de arte pode ser integralmente resumida ao aspecto indireto dessa via.

A arte requer apenas o trabalho do mente, do pensamento, tudo o mais é fenômeno casual e secundário em psicologia da arte.

Prosseguindo com a crítica à Arte como conhecimento, o autor destaca que:

No intelectualismo desse sistema refletiu-se da forma mais clara possível a absoluta incompreensão da psicologia da forma da obra de arte. Nem Potiebnyá<sup>18</sup> nem seus discípulos mostraram uma única vez como se explica o efeito absolutamente singular e específico da forma artística (Vigotski, 1999, p.40).

---

<sup>18</sup> Psicólogo russo que desenvolve o ponto de vista que entende a arte como conhecimento. Influência de Humboldt (1767-1835) lingüista alemão, e princípios da arte da Antiguidade. Utiliza-se da corrente associativa e sensualista em psicologia para explicar os processos de pensamento, as imagens suscitadas pela obra de arte.

Podemos compreender parte da crítica que Vigotski (1999) realiza à arte como conhecimento considerando o movimento artístico denominado Simbolismo Russo, pois este encarnava os pressupostos da tendência estética criticada. A poesia Simbolista russa revela um caráter acentuado na descrição de fatos e objetos, buscando recriar mentalmente a imagem, uma sensação do que se descreve, porém a descrição não é calcada na realidade, mas na mística, no sonho, na névoa, nisto se aproxima com o movimento Simbolista que aconteceu na literatura do Brasil no século XIX. Sobre o Simbolismo russo:

(...) lida com figuras surreais, de cunho onírico, que liberam o texto poético do cotidiano e das situações rotineiras. Ela tem razão em observar que o único ponto de convergência dessa rarefação espiritualista fica sempre no sujeito lírico, que se desdobra em uma reflexão e refração narcísica perigosa e fechada. Interessante, também, a esse propósito, ver uma comparação com o poeta mineiro Alphonsus de Guimaraens. (D'Angelo, 2011, p.15)

A segunda perspectiva analisada foi da Arte como Procedimento, ou Formalismo, que entende o ato artístico como percepção da forma externa da obra, apontando que a arte assume um fim em si mesmo, como proporcionar prazer causado pela forma. Em oposição a arte como conhecimento, os formalistas tendem a negar pressupostos da psicologia e valorizar a forma da obra de arte. Neste ponto de privilegiar a forma em detrimento do conteúdo, em termos de princípio explicativo desta tendência, podemos estabelecer relação com a corrente filosófica Estruturalista, inclusive autores como Ceia (2011), Santos (2009) e Peixoto (2003) afirmam esta relação, de modo que o princípio formalista de considerar a forma externa como elemento de análise da obra de arte foi influência para a filosofia estruturalista, a qual concebe uma estrutura implícita aos fenômenos humanos, sobretudo a linguagem, cuja análise leva a compreensão do objeto. Com as discussões sobre o Formalismo, Vigotski aponta a importância que a forma assume na obra de arte, no entanto, não descarta o papel fundamental do conteúdo ou enredo para a composição do que é legitimamente arte. Observamos ainda a relevância dos elementos que os formalistas russos trazem a tona e alcançam discussões internacionais. Conforme Ceia (2012, s.p.):

Em termos internacionais, os trabalhos dos formalistas russos só ganharam projeção quando Victor Erlich publica o livro *Russian Formalism* (1955). Esta divulgação no mundo ocidental foi decisiva, porque permitiu o desenvolvimento de inúmeros estudos e traduções de textos fundamentais. Se no ocidente os trabalhos dos formalistas russos não chegaram a ser totalmente conhecidos e bem recebidos até à década de 1950, na então Checoslováquia e Polónia teve grande repercussão. Formou-se o Círculo Linguístico de Praga, que se desenvolve a partir da década de 1920 e teve entre os seus principais participantes os russos Jakobson, Trubetzkoi e Bogatiriev e o checo Mukarovski, autor de *Funções Estéticas como Reflexos de Normas e Factos Sociais* (1936), resumo da sua teoria geral de estética, e *Estudos sobre Estética* (1966), fundamentos de uma estética estrutural.

Este Círculo só será desfeito no fim da Segunda Guerra Mundial, em função da situação política da Checoslováquia. Jakobson emigra para os Estados Unidos, onde conhece o antropólogo francês Claude Lévi-Strauss, de cujo relacionamento intelectual se desenvolveria, em grande parte, o estruturalismo. Esta escola de Praga representou uma espécie de transição do formalismo para o estruturalismo. Estes teóricos desenvolveram as ideias dos formalistas, mas sistematizaram-nas dentro do quadro da linguística saussureana.

Vigotski (1999) coloca que os fundamentos do formalismo são expressos também no movimento literário chamado Futurismo Russo, cuja principal referência é o poeta Maikovski (1893-1930). Como se pode notar, os poetas formalistas pretendiam uma literatura revolucionária, no entanto, Vigotski (1999) critica a perspectiva de análise da arte pelo procedimento e revela sua superficialidade por pretender a transformação apenas na aparência, ou melhor, na forma.

Era assim que os novos teóricos formulavam a sua concepção de arte, advogando que ela é forma pura, que não depende, absolutamente, de qualquer conteúdo. A arte foi declarada como procedimento, que

servia de objetivo a si mesmo, e onde os antigos estudiosos viam complexidade do pensamento os novos viram simplesmente um jogo de forma artística (Vigotski, 1999, p.59).

Para demonstrar a relevância que o Formalismo lega ao conteúdo, Vigotski (1999, p.66) escreve: “Os formalistas admitem que em arte o material não desempenha nenhum papel, e que um poema sobre a destruição do mundo e um poema sobre o gato equivalem-se plenamente do ponto de vista de seu efeito poético”. Contudo, podemos concluir que, obviamente são temáticas infinitamente distantes ao se pensar nos impactos sobre a vida humana. Sobre a crítica ao entendimento que a arte serve apenas ao prazer suscitado pela forma acrescenta:

Também decorre da doutrina dos formalistas russos que a percepção do objeto é agradável por si mesma, assim como é agradável por si mesma a plumagem bonita das aves, as cores e a forma de uma flor, a coloração brilhante de uma concha. Esse hedonismo elementar é uma retomada da teoria há muito abandonada do deleite e do prazer que auferismo da contemplação de objetos belos, e chega quase a ser o ponto mais fraco na teoria psicológica do formalismo (Vigotski, 1999, p.72).

Assim, fica evidente que para Vigotski (1999), a estética, enquanto filosofia da arte, e a psicologia, necessitam de reorientação metodológica para abordarem seus objetos de modo cientificamente consistente. Assim, a estética necessitava de pressupostos da psicologia, usava desta ciência inclusive para explicar seus efeitos (psicologia sensualista, reflexologia e psicanálise) e esta não respondia de forma dialética, como vimos, com os métodos que se fez até o início do século XX, a demanda da arte. Com isso, o autor em tela enfatiza a necessidade de superar o subjetivismo e o materialismo mecanicista recorrentes nas teorias psicológicas, como também a compreensão fragmentada de indivíduo e sociedade. A superação de tais pontos seria dada pela orientação no método materialista histórico dialético, baseando-se nele Vigotski (1999) sugere a análise da estrutura da obra de arte e resposta estética a partir do método objetivo-analítico.

#### 4.2 Vigotski e *Psicologia da arte*: por um objeto e um método

Observamos que para Vigotski (1999) a arte está em permanente relação com a realidade objetiva, expressando sua potencialidade na marcha para a construção da nova sociedade e novo homem. Nesta perspectiva a arte está intrinsecamente ligada à vida, às relações sociais de determinada época, de modo que o material para conteúdo e estilo artístico é apreendido da realidade e trabalhado a partir dela, cujo resultado, a obra de arte, não é cópia fiel da objetividade, mas algo novo, fruto de ação criativa que se transformou em produto cultural.

A arte está para a vida como o vinho para a uva – disse um pensador, e estava coberto de razão, ao indicar assim que a arte recolhe da vida o seu material mas produz acima desse material algo que ainda não está nas propriedades desse material (Vigotski, 1999, p. 308)

Com este posicionamento teórico de entender a arte em estreita relação com a vida e tomá-la como produção elevada do trabalho humano, o autor (Vigotski 1999) rejeita opiniões místicas ou religiosas a respeito da arte, afirmando que ela não tem origem divina, celeste ou qualquer outra ordem além da humana, por isso, também, os efeitos dela só podem ser processados ou elaborados no próprio corpo do homem. Com base nos mesmos princípios, refuta a concepção da arte como contágio, ou seja, na qual a função máxima da arte é colocada em termos de atingir as pessoas por meio do contágio do que expressa, por exemplo o medo ou alegria, concepção encontrada e defendida por Tolstói (1828-1910). A partir do que defende este célebre autor e literato, Vigotski (1999) discute o quanto a função da arte vai além do simples contágio, a arte não altera apenas o humor imediato do indivíduo, mas objetiva sentimentos e outras aptidões humanas, capaz de provocar alterações no psiquismo dos sujeitos, propiciar-lhes nova organização psíquica, com a possibilidade de elevar da condição de indivíduo particular, organismo até certo ponto simplista fruto da evolução natural, ao de gênero humano, condição de síntese entre o biológico e o cultural, conjunto das características humanas mais complexas, construído ao longo da história por meio do trabalho.

Neste sentido, a arte é um elemento, um produto cultural, mediador entre o indivíduo e o gênero humano. Ou seja, quem a produziu nela cristalizou complexas atividades mentais, as quais podem ser apropriadas pelos demais seres humanos, no entanto, tal apropriação não é

mecânica, ou passiva, é necessária ainda a mediação das relações sociais para introduzir em quem frui a obra de arte os movimentos que ela suscita, tais relações sociais podem ser planejadas e executadas pelo professor, que ensinaria o complexo sistema teórico e histórico dos signos estéticos; pelo psicólogo, o qual poderia usar a arte como ferramenta para promover desenvolvimento psicológico; ou, como o próprio Vigotski (1999) anuncia, pelo crítico de arte, cuja explicação teórica do que foi produzido pode conduzir à melhor apropriação da obra.

Diante disto, temos que o autor destaca a necessidade de uma íntima relação entre psicologia e arte, pois considera que esta exprime a sociedade que lhe deu origem e objetiva na obra, objeto cultural, características psicológicas complexas, assim, ao mesmo tempo, possibilita a apropriação de tais características humanas pelos indivíduos. Podemos entender que a natureza social da arte traz em si a relação com a psicologia, uma vez que a sociedade e toda realidade humana é forjada pelos homens nas relações sociais, por meio do trabalho e neste mesmo movimento as funções psicológicas são elaboradas e objetivadas, isto é, transformadas em sociais. Assim, ao se produzir arte, funções psicológicas também são formadas e desenvolvidas.

Por esta observação podemos identificar quanto a psicologia estabelece contato com a estética e exige explicações daquela ciência para fundamentação desta filosofia, não no sentido de que a ciência psicológica encerre a estética, mas que deve fazer contribuições, assim como a sociologia, que revelaria as condições sociais (materiais) que determinam dialeticamente a obra e estão contidas nela. Diante da necessidade da interlocução entre psicologia e arte, Vigotski (1999), calcado em apropriações de produções em ambas as áreas, desenvolve um método de análise e compreensão da obra de arte que parte da estrutura da obra de arte, composta pela síntese entre forma e conteúdo, para alcançar o que ela objetiva.

Achamos que a idéia central da arte é o reconhecimento da superação do material da forma artística ou, o que dá no mesmo, o reconhecimento da arte como técnica social do sentimento. Achamos que o método de estudo desse problema é o método analítico objetivo, que parte da análise da arte para chegar à síntese psicológica: o método de análise dos sistemas artísticos dos estímulos. Com Hennequin, consideremos a obra de arte como um ‘conjunto de signos estéticos, destinados a suscitar emoções nas pessoas’, e com base na

análise desses signos tentamos recriar as emoções que lhes correspondem. Contudo a diferença entre o nosso método e o estopsicológico consiste que não interpretamos esses signos como manifestação da organização espiritual do autor ou dos seus leitores. Não concluímos partindo da arte para a psicologia do autor ou dos seus leitores, pois sabemos que não se pode fazê-lo com base na interpretação dos signos (Vigotski, 1999, p.03).

Fischer (1976), reconhecido estudioso da arte, coloca que a arte pode ser considerada tão antiga quanto o homem porque ela figura no desenvolvimento do trabalho, na dominação do mundo natural e na necessidade criada de expressar a experiência humana, como também de se apropriar do que já foi vivido como forma de conhecer a si e ao mundo.

O desejo do homem de se desenvolver e se completar indica que ele é mais do que um indivíduo. Sente que só pode atingir a plenitude se se apoderar das experiências alheias que potencialmente lhe concernem, que poderiam ser dele. E o que um homem sente como potencialmente seu inclui tudo aquilo de que a humanidade, como um todo, é capaz. A arte é o meio indispensável para essa união do indivíduo como o todo; reflete a infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiências e idéias (Fischer, 1976, p. 13).

Ainda conforme Fischer (1976, p.19):

Podemos concluir que, com evidencia cada vez maior, a arte em sua origem foi magia, foi um auxílio mágico à dominação de um mundo real inexplorado. A religião, a ciência e a arte eram combinadas, fundidas, em uma forma primitiva de magia, na qual existiam em estado latente, em germe. Esse papel mágico da arte foi progressivamente cedendo lugar ao papel de clarificação das relações sociais, ao papel de iluminação dos homens em sociedades que se tornavam opacas, ao papel de ajudar o homem a reconhecer e transformar a realidade social.

Assim, com Fischer (1976) observamos que conforme a sociedade vai se complexificando, desenvolvendo novas forças produtivas e relações sociais, a arte torna-se mais distante da magia e assume novas funções, elaborando novas técnicas, novas formas e aumentando o domínio do homem diante do mundo, como, ao mesmo tempo, humanizando este mundo, já que a arte possibilita apreender e deixar registrada de forma criativa as experiências e relações humanas, condição que enriquece o homem e amplia o poder dele de ação, com novos instrumentos, o mundo não é mais algo mágico, constituído puramente por forças celestes ou naturais indomáveis, mas um ambiente transformado pelo próprio homem.

Vigotski (1999) concebe a arte de forma semelhante, como trabalho, ação humana intencional que recria a realidade material, nesta concepção o psiquismo é entendido como essencialmente social e histórico. Podemos compreender que a arte é concebida, independentemente do motivo que leva à criação de cada obra, como um instrumento mediador entre indivíduo e sociedade, uma técnica elaborada socialmente para objetivar os sentimentos e, podemos entender, demais capacidades mentais tipicamente humanas.

A arte é o social em nós, e o se o seu efeito se processa em um indivíduo isolado, isto não significa, de maneira nenhuma, que suas raízes e essência sejam individuais. (...) O social existe até onde há apenas um homem e as suas emoções. (...) A refundição das emoções fora de nós realiza-se por força de um sentimento social que foi objetivado, levado para fora de nós, materializado e fixado nos objetos externos da arte, que se tornaram instrumento da sociedade (Vigotski, 1999, p.315).

Duarte (1999) esclarece que para Vigotski o processo de formação do psiquismo na ontogênese é explicado por meio do processo dialético de objetivação e de apropriação do legado histórico, isto é, por meio do trabalho o homem constrói suas características e as fixa fora do seu corpo, nos objetos da cultura, como os instrumentos, a linguagem, a ciência, arte e filosofia. O processo de objetivação permite a posterior apropriação e recriação das características humanas nos demais indivíduos.

Vale aqui ressaltarmos que na perspectiva do materialismo histórico dialético, trabalho é atividade vital humana. Como vimos na seção anterior, por meio dela, os homens criam as

condições para sua existência, transformando a natureza. Ao criar as condições para a sobrevivência, produzem instrumentos, linguagem e relações sociais, e isso concomitantemente à produção de necessidades. Nestes produtos criados estão impressas, em suas estruturas e significado, as características humanas, visto que são criados justamente para atender à necessidades que socialmente foram geradas. Este processo de focalizar as possibilidades humanas na elaboração de algo, pode ser aqui chamado de objetivação, processo pelo qual o homem cristaliza sua atividade em produtos materiais ou simbólicos. As elaborações objetivadas podem ser passadas a seus pares ou as novas gerações, sob o processo de apropriação (Duarte, 1999; Marx 2003).

Podemos dizer, assim, que o processo de objetivação é, pois, complementado pelo processo de apropriação, no qual o homem domina, toma para si, aquilo que a humanidade já criou, já elaborou. Justamente a esse processo de levar às novas gerações o já criado no intuito de formá-las que Leontiev (2004) denomina educação, como apontamos anteriormente – seção 03.

Na relação dialética estabelecida entre estes dois grandes processos que encontramos a explicação da formação do gênero humano como síntese das características humanas, pois estas se encontram presentes nas objetivações. Não está nas células ou, mais especificamente, no DNA as marcas do humano, mas é pela apropriação dessas objetivações que o homem se humaniza, transformando-se subjetivamente. Ou seja, as funções mentais conquistadas pelos homens ao longo de toda a história da humanidade ou da sua humanização não se atêm ao cérebro, mas contam com ele e com o restante do sistema nervoso central para se processarem. Contudo, elas se materializam ou se objetivam para fora do homem. Podemos dizer, por essa linha de raciocínio, que é por meio da atividade que os homens se apropriam dessas funções, e não apenas por uma herança dada no momento da concepção biológica do indivíduo. Destacamos, com isso, que se o plano biológico se apresenta como condição inicial para o indivíduo nascer no mundo, pelo plano cultural ele adquire as aptidões para viver nesse mundo plenamente como humanizado (Leontiev, 2004).

Tudo aquilo que é apropriado, desde o início da vida em um mundo humanizado passa a ser conteúdo ou acervo para novas elaborações que o indivíduo poderá fazer. Entendemos, portanto, que o processo dialético de objetivação-apropriação leva à formação do humano no ser; transforma a ação do homem na realidade por esta se constituir em uma ação mediada que implica em transformação psíquica e impõe novas necessidades, além das de sobrevivência (Duarte, 1999, p. 27-52).

Tal transformação psíquica envolve a generalização, processo de organização da consciência a partir de leis extraídas de dadas situações ou experiências, sendo ela (a consciência) entendida como síntese das funções superiores, pautada em vínculos hierárquicos semânticos, construídos com base na apropriação dos significados das palavras. O processo de generalização altera toda relação do indivíduo com o mundo, posto que o mesmo processo eleva as representações das coisas e relações a níveis mais complexos, ampliando o significado e o domínio do homem sobre os objetos, as relações sociais e sobre si mesmo. A generalização expressa uma característica fundamental do pensamento humano: a capacidade de poder apreender o real e, justamente por retirar dele suas leis gerais, de intervir sobre ele, aplicando-as intencional e conscientemente (Vigotski, 2004; 2009).

A consciência é, pois, além de algo que demanda o funcionamento fisiológico, diz respeito à atividade propriamente humana; que caracteriza e diferencia o homem no mundo. Pela mediação do signo em sua complexidade (considerando a capacidade analítica, de síntese e de generalização) a consciência é formada a partir da ação do homem sobre o mundo, mas também deste sobre o ser atuante. A consciência, assim, se manifesta e se forma contando com diferentes elaborações, sendo a arte uma delas. Numa concepção de homem por inteiro e que deve ser formado inteiramente, como temos na psicologia de Vigotski, a riqueza do psiquismo em relação ao aspecto cognitivo não se opõe aos âmbitos do sentimento e da emoção. Em outras palavras, o homem não se subdivide, a não ser com finalidades didáticas.

Pelo que verificamos na seção anterior e pelo que afirma Toassa (2006), a consciência é a unidade formada pelas funções psicológicas superiores. Esta autora realiza uma investigação sobre o conceito de consciência na obra vigotskiana, e escreve que, na concepção madura e melhor elaborada em aspectos de fundamentação teórica, o autor considera a consciência como um sistema psicológico composto pelas funções psicológicas superiores, ou seja, uma estrutura formada por outras estruturas, as quais mantêm entre si a relação dialética entre totalidade e partes. Assim, a consciência é desenvolvida por meio das relações sociais que introduzem no sujeito a linguagem e torna possível a apropriação dos objetos culturais, condição que viabiliza a formação das funções superiores, cuja transformação dos vínculos que ligam uma função à outra, vínculos neuronais organizados a partir do desenvolvimento do significados das palavras, produz alteração na consciência, da mesma forma que mudanças na estrutura geral da consciência implica em novo arranjo nas funções psicológicas superiores.

Sobre o processo de generalização, o compreendemos como a transposição das relações concretas para as relações abstratas do pensamento e da consciência por meio do

signo e do significado das palavras. Estes últimos evoluem ao longo da história e do desenvolvimento ontogenético. No indivíduo particular, a construção dos significados implica nos movimentos internos de categorização do real, os quais são os mais simplistas e concretos aos mais complexos e abstratos. Os significados podem ser tomados, então, como elementos que articulam e categorizam a realidade, possibilitando que a materialidade seja apreendida em vários graus de articulação e análise conforme o desenvolvimento interno do significado. Dito de outro modo, o significado é a unidade de generalização, que permite apreender a realidade, refletir suas relações psiquicamente e elevar o pensamento, como também demais funções e a consciência, a níveis altamente abstratos e voluntários (Vigotski, 2004; 2009).

Retomando a afirmação de Vigotski (1999, p.03) que se refere à “arte como técnica social do sentimento”, podemos entender que a obra de arte é uma objetivação dos sentimentos humanos, uma técnica elaborada pelos homens que permite aos indivíduos socializar determinado sentimento, como, ao mesmo tempo, torná-lo pessoal, parte do psiquismo de um indivíduo. O teórico coloca também que na obra de arte são utilizados signos, compondo uma estrutura, criada com a intenção de suscitar emoção estética<sup>19</sup>, estes aspectos explicitam que a arte contém e opera por meio de conteúdos e processos psicológicos.

Assim, podemos pensar que a arte é capaz de provocar novas generalizações nos sujeitos que apreenderem a síntese entre forma e conteúdo expressada na obra, generalização que atinge, sobretudo, os sentimentos, considerando o homem como unidade. Isto é, a arte poderia provocar uma nova organização psíquica mais elaborada, por ser instrumento cultural, o qual objetiva, em sua forma e conteúdo, elevadas forças humanas como: abstração, criatividade, percepção, emoção e imaginação.

Nesta perspectiva, como expusemos anteriormente, a arte pode ser entendida como um objeto cultural mediador entre o indivíduo e o gênero humano. A função deste objeto é reproduzir no indivíduo as características humanas conquistadas por meio do trabalho ao longo da história. Esta reprodução acontece psiquicamente com a transformação das funções mentais primitivas, elementares, basicamente orgânicas, em funções superiores, culturais e

---

<sup>19</sup> Emoção estética é aquela causada pela fruição da obra de arte. De acordo com Vigotski (1999), a estrutura da obra, síntese entre forma e conteúdo, é criada pelo artista com a intenção de suscitar determinadas emoções. O autor afirma ainda a arte enquanto técnica social dos sentimentos, indicando o quanto a arte é objetivação de emoções e sentimentos.

voluntárias, tal alteração psíquica envolve os processos de objetivação, apropriação e generalização, o qual provoca a ampliação qualitativa da consciência, tornando mais complexos os vínculos semânticos que a compõe. Concluimos, então, que a arte, com sua estrutura específica carrega um legado humano, por meio dela o sujeito vivencia experiências alheias, que não seriam possíveis na sua vida particular, enriquecendo seu próprio repertório, sua visão de mundo e humanidade.

A percepção, a emoção, a criatividade e a imaginação são citadas por Vigotski (1999) como processos psicológicos em estreita relação com a arte. O processo de perceber a forma artística exige determinado modo de funcionamento do psiquismo e humanização dos sentidos, o autor afirma que a obra de arte é uma síntese, uma unidade composta por elementos específicos, os quais, para sua apreensão, faz-se necessário compreendê-los em relação dialética, contando com atividade tanto do pensamento – razão, como das emoções. Marx (2003) afirma que só por meio dos objetos culturais, no caso também a arte, é que o homem tem seus sentidos plenamente desenvolvidos, e, assim, sua ação livre das necessidades orgânicas e estritamente práticas ligadas ao contexto imediato. Deste modo, a arte e os instrumentos culturais servem à humanização dos homens e ao desenvolvimento de sentimentos tipicamente humanos, como os amores, as paixões, a amizade, portanto, somente com a objetivação e apropriação dos objetos culturais que ficam afirmadas as características estritamente humanas, com necessidades além das naturais.

Em *Manuscritos Econômicos-Filosóficos*, escrito originalmente em 1844, podemos entender o quanto a arte contribui para o refinamento dos sentidos considerando que torna o homem ainda mais livre dos instintos e necessidades imediatas, dando liberdade de criar sob novos princípios como os da beleza. Além disso, a arte afirma elevadas características humanas, possibilitando não apenas a humanização dos cinco sentidos biológicos, mas, contando com eles, permite o desenvolvimento dos sentimentos.

Só por meio da riqueza objetivamente desenvolvida do ser humano é que em parte se cultiva e em parte se cria a riqueza da sensibilidade subjetiva humana (o ouvido musical, o olho para a beleza das formas, em resumo, os sentidos capazes de satisfação humana e que se confirmam como capacidades humanas). Certamente não são apenas os cinco sentidos, mas também os chamados sentidos espirituais, os sentidos práticos (vontade, amor, etc), ou melhor, a sensibilidade

humana e o caráter humano dos sentidos, que vêm à existência mediante a existência do seu objeto, por meio da característica humanizada. A formação dos cinco sentidos é obra de toda a história mundial anterior (Marx, 2003, p. 143-144).

Em *Psicologia da arte* encontramos a afirmação: os estímulos artísticos são dispostos para provocar determinada emoção, esta, por ser suscitada pela obra de arte, é dialeticamente antagonica, expressando a oposição entre forma e conteúdo. Machado, Facci e Barroco. (2011) realizaram pesquisa acerca da *Teoria das emoções* em Vigotski, mais especificamente trataram do livro<sup>20</sup> que leva tal título, buscando esclarecer as contribuições deste autor sobre o tema, as concepções e bases filosóficas criticadas, como também os investimentos para a superação do que encontrou na produção de sua época. Com isso, temos que Vigotski observou que as produções da psicologia do século XX ao abordar as emoções, o faziam sob influência das ideias evolucionistas darwinianas, ou seja, explicitavam a origem biológica-animal das emoções humanas, colocando-as em condição natural ou instintiva. Nesta concepção darwiniana das emoções, notamos o materialismo evolucionista, porém não dialético. Em oposição à esta perspectiva evolucionista, primando pela dialética e em contato com a filosofia monista de Espinosa (1632-1677), que lhe deu também base para conceber o psiquismo como unidade, Vigotski tomava as emoções como um fenômeno psicológico cultural, ativo e mutável, que desencadeia ações, ligando demais fenômenos psicológicos uns aos outros.

Para Vigotski, as **emoções** são **funções psicológicas superiores**, portanto, culturalizadas e passíveis de desenvolvimento, transformação ou novas aparições. Além disso, a concepção vigotskiana de emoção coloca esse processo psicológico em estreita relação com outros do psiquismo humano (Machado *et al*, 2011, p.651 – grifos nossos).

Considerando o legado filogenético, que dota o homem de aparelho sensor, Vigotski

---

<sup>20</sup> Vigotski inicia o livro chamado *Teoria das Emoções* em 1931, seis anos após a conclusão do *Psicologia da Arte*, voltando-se ao estudo especificamente das emoções e sentimentos, no entanto não consegue terminá-lo devido o alto grau de comprometimento de sua saúde.

não desconsiderava o aspecto biológico e orgânico, mas ao mesmo tempo, não o tomava como único determinante para o desenvolvimento das emoções, levou em conta o desenvolvimento histórico e cultural também para a transformação e formação das emoções, assim as explicou e descreveu, dentro dos limites do livro *Teoria das emoções*, como função psicológica superior, em interação dialética com as demais, compondo a unidade do ser. Machado *et al* (2011) , buscando em Smirnov, importante teórico russo e contribuidor da psicologia histórico-cultural, fazem a distinção entre emoção e sentimento, discutindo que a primeira corresponde mais às necessidades orgânicas, ligadas às sensações, enquanto o sentimento corresponde às necessidades culturais e sociais lapidadas ao longo do processo histórico e do trabalho. No entanto, no homem, vivente em sociedade, nenhuma das funções psíquicas são puramente orgânicas e instintivas, por isso, mesmo as emoções têm caráter cultural.

Destacamos que em *Psicologia da arte* (1999), produção anterior ao livro *Teoria das Emoções*, as expressões sentimento e emoção não são utilizadas de modo rigoroso, ou bem delimitado, que permita fazer distinção clara entre os termos, levando em conta as possíveis diferenças psicológicas entre eles, inclusive, por vezes, podemos notar que são empregados como sinônimos. Em exercício de interpretação, entendemos, pelo pensamento do autor: a arte suscitaria emoções contraditórias, sua superação provocaria um salto qualitativo, uma nova organização psicológica, tornando as emoções mais complexas e conscientes e, assim, as transformaria em sentimento, trazendo no mesmo movimento, alteração da própria estrutura da consciência. Prestes (2010, p. 117) afirma que as expressões emoção e sentimento na versão em português de Vigotski (1999) dizem respeito ao termo original em russo ‘Perejivanie’ o qual, conforme a autora, significa *vivência*.

É evidente que as buscas de Vigotski envolviam a compreensão da função da arte na sociedade e na vida da humanidade. Numa só frase, ele resume de maneira brilhante que: “A arte é o social em nós” (VIGOTSKI, 2008, p. 281), pois para ele a arte tem a função de superação do sentimento individual e o aspecto criativo da arte está no fato de ela possibilitar a transferência de uma **vivência** em comum. (Prestes, 2010, p.117).

A emoção contraditória que a arte suscita envolve na sua superação processos mentais superiores, como a abstração e, por conseguinte, a própria criatividade, utilizando-se de

recursos da imaginação, por isso o autor afirma que a emoção artística é inteligente, não provoca uma resposta motora imediata, mas resolve-se na articulação com outros processos, como a imaginação. Nisto está a diferença da emoção causada pela arte, além de ser suscitada por uma estrutura específica, pela oposição entre forma e conteúdo, a superação dela, sua transformação, envolve outros processos psíquicos, sobretudo a imaginação. Cruz (2003) coloca que para Vigotski imaginação é uma atividade superior capaz de criar e combinar fatos, percepções e imagens a partir do que já foi vivido, ou seja, a experiência serve de base para a imaginação, mas o produto desta distancia-se do imediatamente percebido, criando e indo além dele. A imaginação é uma função psicológica superior, como tal é mediada pelo signo, o qual traz ao psiquismo a capacidade de simbolização, de representar mentalmente o ausente, condição necessária ao desenvolvimento da imaginação a níveis cada vez mais complexos e livres do imediato.

Assim, ao perceber, entrar em contato com a obra, além da percepção, demais funções psicológicas são colocadas em movimento: sua estrutura suscita emoções, as quais são transformadas, pelo processo de catarse, em sentimentos e reorganizadas, em vínculo semântico mais complexo, utilizando-se da imaginação. Pensamos que estas relações entre as funções psicológicas podem trazer impactos também para a consciência.

A obra de arte pode provocar, então, transformações na medida de generalidade da consciência, ou mesmo, provocar salto qualitativo nas relações de generalidade entre as funções superiores, ou seja, pode suscitar uma nova organização das funções psicológicas superiores e da consciência. Esta interpretação é baseada na relação entre percepção, emoção e imaginação que Vigotski (1999) esboça em *Psicologia da arte*, como também, com as contribuições que o autor deixa em sua fase mais madura sobre o desenvolvimento da linguagem e a formação social da mente.

Prestes (2010) coloca que as ideias contidas em *Psicologia da Arte* (Vigotski, 1999) em se tratando de funções psicológicas, são ainda teoricamente imaturas. No entanto, já no referido livro, podemos observar os germes do que se desenvolveria sobre o tema. Assim, pelo que o expõe Vigotski (1999) podemos compreender que na síntese entre forma e conteúdo, em qual fica expresso o aspecto criativo da obra por superar o material ordinário e transforma-lo em produto inédito, estão também cristalizadas as funções superiores empregadas, que passarão de individual, do artista que trabalhou a obra para além da emoção inspiradora, para social. Do mesmo modo a fruição da arte deve refazer, acompanhar, este movimento criativo. Revelar as características do ato criador e criativo cabe à psicologia da arte, desvendando a

estrutura da obra artística.

Por si só, nem o mais sincero sentimento é capaz de criar arte. Para tanto não lhe falta apenas técnica e maestria, porque nem o sentimento expresso em técnica jamais consegue produzir uma obra lírica ou uma sinfonia; para ambas as coisas se faz necessário ainda o ato criador de superação desse sentimento, da sua solução, da vitória sobre ele, e só então esse ato aparece, só então a arte se realiza. Eis que a percepção da arte também exige criação, porque para essa percepção não basta simplesmente vivenciar com sinceridade o sentimento que dominou o autor, não basta entender da estrutura da própria obra: é necessário ainda superar criativamente o seu próprio sentimento, encontrar a sua catarse, e só então o efeito da arte se manifestará em sua plenitude (Vigotski, 1999, p. 314).

Observamos, com o exposto, a complexa relação que o autor traça entre arte e psicologia, na qual destaca que esta ciência é necessária para se apreender a especificidade daquela e suas consequências tanto para os indivíduos como para a sociedade. Neste sentido, Vigotski (1999) coloca como necessária uma psicologia voltada para a análise e explicação psicológica das obras de arte e das reações suscitadas por estas. Conforme as contribuições do autor, podemos considerar que o objeto da psicologia da arte refere-se à análise da estrutura da obra de arte, buscando apreender as funções psicológicas tipicamente humanas, inclusive o sentimento, que a obra revela ou suscita, de modo que o procedimento artístico encarna e objetiva funções psicológicas superiores, bem como, suscita uma resposta estética específica. A psicologia da arte revelaria, então, as funções psicológicas colocadas em movimento pela estrutura da obra, demonstrando, assim, as leis de funcionamento da resposta estética no psiquismo, bem como as transformações provocadas no indivíduo. Assim, podemos pensar que a psicologia da arte parece ter dois objetivos essenciais: **1) revelar a vivência psicológica que a obra de arte objetiva; 2) explicar as consequências da resposta estética no psiquismo do homem.**

De acordo com a fundamentação filosófica e concepções de arte defendida em Vigotski (1999), podemos compreender que para o autor a estrutura da obra de arte é composta por conteúdo e forma. O conteúdo que a arte encerra é o material, apreendido das

condições objetivas, ou seja, das relações sociais de determinada sociedade, e são transformados pelas leis da estética, isto é, este conteúdo objetivo é submetido a uma forma artística, a uma composição, que, então, é chamada de enredo, no entanto a ligação com a realidade ainda permanece, porém não idêntica a ela. Assim, a forma diz respeito ao arranjo, à composição da obra de arte, e o conteúdo ou material a constitui, porém não de modo a somar, ou harmônico, mas compondo uma unidade contraditória entre forma e conteúdo, esta unidade é a estrutura de uma obra artística.

Em oposição às teorias psicológicas que até então trataram de aspectos da arte partindo ora do expectador, ora do artista, Vigotski (1999) encontra na estrutura da própria obra de arte o objeto da psicologia da arte, este objeto está baseado na concepção que a arte não é fruto de um homem só (fruidor ou artista), mas da história da humanidade. Deste modo, a própria obra pode revelar as características nela fixada, bem como a psicologia que lhe cabe.

Com isso o autor nega as tendências subjetivistas de entender a arte como produto das profundezas psíquicas do homem, ou como um estímulo para percepção que gera uma resposta como outra qualquer, nega, então, as tendências psicológicas da época que tratavam sobre arte, superando-as ao afirmar que a arte é produto da humanidade e expressa a síntese entre forma e conteúdo, de modo que a análise dessa unidade revela a psicologia da obra de arte. Ao tratar da estrutura da narração de um conto aponta que:

É de suma utilidade distinguir, como o fazem alguns autores, o esquema estático de construção da narração, como uma espécie de anatomia dessa narração, do esquema dinâmico de sua composição, como uma espécie de fisiologia desta. Já esclarecemos que toda narração tem sua estrutura específica, diferente da estrutura do material que lhe serve de base. Mas é patente que cada procedimento poético de enformação do material é racional ou dirigido; é introduzido com algum fim, cabe-lhe alguma função a ser exercida no conjunto da narração. E eis que o estudo da teleologia do procedimento, ou seja, da função de cada elemento estilístico, do encaminhamento racional e do significado teleológico de cada componente nos explica a vida pujante da narração e transforma a sua construção morta em organismo vivo. (Vigotski, 1999, p. 182)

Para analisar as estruturas das obras de arte, voltou mais atenção à literatura, mas fez considerações também sobre a música, artes plásticas e arquitetura, destaca que elas têm algo em comum: a contradição entre conteúdo e forma. Conteúdo e material aparecem como sinônimos ao longo do texto, vamos utilizar os exemplos da análise literária realizada por Vigotski (1999) para ilustrar o pensamento do autor. Assim, conteúdo pode ser entendido como a realidade imediata, as situações da vida cotidiana que serve de base para a elaboração artística:

(...) devemos entender por material tudo o que o poeta usou como já pronto – relações do dia-a-dia, histórias, casos, o ambiente, os caracteres, tudo o que existia antes da narração e pode existir fora e independente dela, caso alguém narre usando suas próprias palavras para reproduzi-lo de modo inteligível e coerente (Vigotski, 1999, p. 177).

Já a forma é o arranjo desse material conforme as leis da construção estética. A forma se apropria do material, do que traz sobre a realidade, negando-o e transformando-o em algo novo, numa realidade não imediata.

Nessa interpretação a forma é o que menos lembra um invólucro externo, uma espécie de casca de que se reveste o fruto. Ao contrário, a forma aqui se manifesta como um princípio ativo de elaboração e superação do material em suas qualidades mais triviais e elementares (Vigotski, 1999, p. 177).

Com isso, demonstra que o conteúdo representa as relações do cotidiano de modo linear, ao passo que a forma representa em saltos, curvas e digressões produzindo além do material algo inteiramente novo<sup>21</sup>. Nisto fica evidente a concepção de oposição entre estes dois elementos e não de harmonia.

---

<sup>21</sup> Vigotski (1999) tentou representar graficamente, em anexo na figura 02, a diferença entre conteúdo e forma. Ele primeiro marcou em linha reta e seqüência alfabética o conteúdo do conto Leve Alento, depois foi sinalizando a narração, a forma em que a história foi contada, ligando os pontos que marcam as letras do conteúdo, isto para expressar os movimentos da forma e a distancia que acaba assumindo do conteúdo. Conclui que pela forma, o conteúdo é negado e a obra como um todo é síntese destes dois elementos.

Parece que chegamos à conclusão de que na obra de arte há sempre certa contradição subjacente, certa incompatibilidade interna entre material e forma, de que o autor escolhe como que de propósito um material difícil e resistente, desse que resiste com suas propriedades a todos os empenhos do autor no sentido de dizer o que quer... E aquele aspecto formal de que o autor reveste esse material não se destina a desvelar as propriedades contidas no próprio material... mas justamente ao contrário: destina-se a superar essas propriedades, a fazer o horrendo falar a linguagem do leve alento, o sedimento da vida em um ressoar sem fim como o vento frio da primavera (Vigotski, 1999, p. 199).

A contradição entre forma e conteúdo é o fundamento da resposta estética. Na oposição estão expressas emoções antagônicas que vão se revelando na obra, descobrir este movimento e sua intenção é tarefa da psicologia da arte. Assim, podemos entender que revelar a estrutura psicológica de uma obra é revelar os recursos estilísticos que expressão a oposição entre forma e conteúdo, de modo que a síntese objetiva um sentimento, ou demais características humanas – o que pode ter uma intencionalidade deliberada.

Esta oposição entre forma e conteúdo resolve-se no ponto culminante da obra, no ponto em que a contradição, por incorporação e negação, é superada em um novo elemento, uma unidade, que pode ser representada por um desfecho da tragédia, um herói, um tom na música ou uma mínima pincelada que dá vida ao quadro.

*O que traz de novo o herói trágico? É evidente que em cada momento dado ele unifica ambos os planos e é a suprema unidade permanentemente dada da contradição que serve de base à tragédia. Já indicamos que toda tragédia é sempre constituída do ponto de vista do herói; logo, ele é a força que unifica as duas correntes opostas, força essa que reúne sempre os dois sentimentos opostos em uma vivência atribuída ao herói (Vigotski, 1999, p. 244).*

Encontra-se na própria obra a superação da contradição. Podemos compreender que

esta unidade eleva à emoções antagônicas, à condição de sentimento no sentido de ser social, intencional e universal na perspectiva de gênero humano. No indivíduo, pode provocar um salto qualitativo na organização psicológica, uma vez que a estrutura artística suscita emoções dialeticamente antagônicas, expressando a oposição entre forma e conteúdo, superadas por meio do processo de catarse, o qual promove a transformação dessas emoções.

Ao referir-se à catarse, Vigotski (1999, p.270), como disse Leontiev no prefácio do livro em espanhol, parece usar palavras ou conceitos que não são genuinamente seus ou marxistas, admite usar o termo catarse por falta de outro melhor, mas procura esclarecer que o pretendido com o termo em questão é expressar a superação de emoções opostas e a transformação destas em algo novo, como uma síntese dialética, nesta linha de pensamento argumenta que:

Mas apesar da imprecisão do seu conteúdo e da manifesta recusa à tentativa de esclarecer o seu significado no texto de Aristóteles, ainda assim supomos que nenhum outro termo, dentre os empregados até agora na psicologia, traduz com tanta plenitude e clareza o fato, central para a reação estética, de que as emoções angustiantes e desagradáveis são submetidas a certa descarga, à sua destruição e transformação em contrários, e de que a reação estética como tal se reduz, no fundo, a essa catarse, ou seja, à complexa transformação dos sentimentos (Vigotski, 1999, p.270).

Assim, a arte não desencadeia uma ação, um comportamento, mas uma transformação das emoções determinada pela estrutura da obra e, tomando o psiquismo como unidade, podemos entender que tal transformação não se restringe aos aspectos da emoção, mas a totalidade do funcionamento psicológico:

A arte é antes uma organização do nosso comportamento visando ao futuro, uma orientação para o futuro, uma exigência que talvez nunca venha a concretizar-se, mas que nos leva e aspira acima da nossa vida o que está por trás dela (Vigotski, 1999, p.320).

O autor revela, então, a lei da reação estética: a estrutura da obra de arte contém

emoções antagônicas que se superam em um ponto culminante da própria obra, provocando a catarse, ou seja, a transformação das emoções. Podemos entender que esta transformação tem a ver com a elevação das emoções, ou outras funções mentais, ao nível consciente, social e universal. Schühli (2011, p.139-140) estudou o processo catártico presente no livro *Psicologia da arte* e aponta que:

Essa elevação acima do sentimento expresso na obra, ocorre pela catarse, que de maneira indireta e conflitiva oferece o gozo estético. Conflitiva e indireta porque esse gozo pode advir, por exemplo, de uma situação trágica e a princípio desprazerosa para o espectador. Recuperando em parte a concepção aristotélica, Vigotski afirma que a catarse, como resolução das paixões geradas pela tragédia, constitui o fim último da arte.

Revela nessa concepção da catarse como alteração qualitativa das emoções, sua concepção dialética sobre a vivência estética, na qual figuram como componentes necessários a contradição, a repulsa interna, a superação e a vitória. Pode-se afirmar, então, que para Vigotski a catarse figura como componente necessário da vivência artística, porque a arte seria sempre “portadora desse comportamento dialético que reconstrói a emoção e, por isso, sempre envolve a mais complexa atividade de uma luta interna que é resolvida pela catarse”.

Pode-se afirmar, ainda, que a catarse, além de acumular energia e preparar o indivíduo para ações posteriores, contribui para que a vivência artística tenha função organizadora do comportamento, ou seja, que possibilite um processo de generalização, o qual amplia o domínio do sujeito sobre si e o mundo. No que se refere à organização psicológica que a arte provoca, Schühli (2011, p.139) discute que:

Se em “Psicologia da arte” o conceito de sublimação não parece fazer sentido, nem por isso deve-se abandonar a afirmação da arte (e da catarse na arte) como organizadora do comportamento, pois há outras bases conceituais que permitem sua defesa, como o entendimento da arte como técnica social do sentimento, que revela a catarse como

curto-circuito emocional advinda das contradições construídas pela estrutura da obra. Esse curto-circuito levaria à superação das emoções colocadas na obra, podendo levar inclusive à descoberta e aprofundamento de sentimentos, e não somente à propagação quantitativa dos sentimentos do autor. Essa “superação” emocional guiada pela estrutura da obra, e que tem seu ápice e resolução com a catarse, parece divergir da concepção de sublimação que guardaria ainda o sentido de “expurgar”, e, portanto, sentido médico e higiênico.

Destacamos que quando escreveu *Psicologia da arte*, as teorias sobre a formação social da mente e do desenvolvimento humano ainda não estavam plenamente elaboradas, assim, não ficam esclarecidas neste livro as contribuições da arte para o desenvolvimento geral do psiquismo. Todavia, partindo da concepção dialética e das pistas que o livro deixa, podemos verificar que a obra de arte, enquanto objeto cultural, por sua estrutura específica e processos criativos e de catarse implicados tanto na produção quanto na fruição, poderia suscitar uma nova organização psíquica.

Retomando a discussão à qual no propusemos anteriormente sobre a atuação do psicólogo na política de assistência social, mais especificamente em um CRAS, pensamos que poderia ser pertinente a tal profissional trabalhar com o auxílio da arte, considerando a força e o movimento que determinada obra pode implicar ao psiquismo, bem como direcionar tais forças para um curso socialmente necessário, ou seja, uma ação politicamente consciente. Nesta perspectiva, o psicólogo poderia utilizar-se da arte como ferramenta para melhor compreender o homem, como também, empregá-la em sua prática junto à população, propiciando o contato com algumas obras, sob intenção de contribuir com subsídios para a ampliação da consciência a respeito das relações sociais.

Assim, apresentar uma obra, o autor/artista, bem como, o contexto que tal obra se insere, discutindo a realidade representada, o que eles inspiram ou esclarecem, as concordâncias e divergências de pontos de vista, de encaminhamentos da forma e do conteúdo e, ainda, chamando atenção para os pontos culminantes da obra, ou seja, para as sínteses, pode ser uma forma de encaminhar o leitor/fruidor para uma apropriação mais aprofundada da obra, de modo a desenvolver as redes de significado e medida de generalidade da consciência. Isso nos parece fundamental para que os indivíduos possam compreender a si mesmos e a sociedade que vivem.

### 4.3 O exercício de Vigotski na construção e aplicação do método

Vigotski (1999, p.02) ao apresentar o livro no prefácio estabelece que: “O objetivo da nossa pesquisa foi justamente rever a psicologia tradicional da arte e tentar indicar um novo campo de pesquisa para a psicologia objetiva – levantar o problema, oferecer o método e o princípio psicológico básico de explicação, e só”. No entanto, ele aplica o método objetivo-analítico a três gêneros literários: fábula, novela (conto) e tragédia, por meio desta análise verifica as leis da psicologia da arte, explica que se voltou para estes gêneros porque eles respectivamente se complexificam, e traça uma amostra da análise objetiva da obra que pretendia fundamentar. Notamos que o autor voltou-se mais atenciosamente à questão do método de análise da obra de arte do que às implicações da arte ao psiquismo, talvez isto tenha relação com o próprio momento de produção teórica do autor, na qual já defendia uma psicologia materialista e dialética, distanciando-se da reflexologia de Pavlov em voga na União Soviética, porém ainda sem concluir a teoria sobre a formação das funções psicológicas superiores. Vamos demonstrar brevemente o exercício da aplicação do método como forma de ilustrar as contribuições do autor.

De acordo com o Ceia (2011, s.p.), a fábula é: “Pequena composição de forma poética ou prosaica em que quase narra um facto alegórico, cuja verdade moral se esconde sob o véu da ficção e na qual se fazem intervir as pessoas, os animais irracionais personificados e até coisas inanimadas”. Na análise desse gênero, Vigotski (1999) primeiramente, verifica duas principais concepções de fábula e observa que, em geral, este gênero é considerado distante da poesia, posição que discorda e argumenta que os teóricos analisam a fábula buscando o pensamento lógico e moral delas e não sua estrutura artística, poética. Assim, ressalta que: “Tentaremos mostrar que a fábula contém o embrião da lírica, da epopéia e do drama e que os heróis da fábula são igualmente protótipos de todo herói épico e dramático, como todos os outros elementos da construção da fábula” (Vigotski, 1999, p.119).

Vigotski (1999) observa que a fábula distancia-se da realidade imediata por meio da forma que assume, observação realizada ao retirar da mesma o conteúdo ordinário e perceber que o expresso pela narração é diferente, mais elaborado, embora também o contenha. Analisa, também, os personagens, os animais muito utilizados neste gênero e, contrariando as posições anteriores, conclui que os animais expressam ações tipicamente humanas, de modo que permitem falar de características humanas, mas distanciando-se da realidade imediata. Estes elementos são sintetizados no desfecho da fábula que para Vigotski (1999) ultrapassa o

sentido moral, na criação de algo poeticamente novo. Para ele a moral na fábula não está em primeiro plano, no sentido de que sua forma e narração são mais importantes e relevantes em relação àquela, pois em síntese criam e exprimem o que não estava dado no material.

Podemos notar que o movimento do autor foi de verificar as características literárias do texto, tomando este como unidade, estendendo tais características para a essência do gênero, chegando às conclusões psicológicas sobre a estrutura da reação estética. A reação estética está condicionada à síntese dos elementos da fábula, ou seja, aos elementos que se superam em seu desfecho. Podemos notar também a noção de que a obra de arte representa um todo estruturado, em que os elementos a compõem, contribuindo para a reação estética, e mantendo oposição entre forma e conteúdo, mas só recebem status de arte na síntese, na superação dos elementos isolados.

Na análise do conto *Leve Alento*, de Ivan Búnin (1870-1953), Vigotski (1999) realiza o mesmo movimento, mas apresenta uma representação de forma e conteúdo que elucida seu pensamento e forma de análise, bem como demonstra o caráter antagonico entre os elementos. Assim, faz uma representação gráfica, em linha reta, dos fatos possivelmente reais, ou seja, do conteúdo. E outra representação em curvas e digressões da narração que não acontece em trajetória linear, mas em saltos, que corresponde à enformação, à composição (apresentamos a representação gráfica de Vigotski na figura 2). Afirma que a psicologia da arte deve compreender a função dessa transposição da linha reta às curvas, do material à forma. A intencionalidade de tal procedimento deve ser revelada para explicação da resposta estética. Para isso é necessário superar a análise dos elementos pela síntese considerando a totalidade da obra. Nas palavras do autor (Vigotski, 1999, p.188):

Deste modo, os nossos esquemas representam graficamente aquilo que antes denominamos estrutura estática ou anatomia da narração. Resta revelar a sua composição dinâmica ou fisiológica, isto é, devemos nos perguntar para que o autor enformou assim esse material, por que, com que objetivo secreto ele começa pelo fim e termina como se falasse do início, com que finalidade deslocou esses acontecimentos.

Devemos definir a função dessa transposição, noutros termos, devemos encontrar a razão de ser, a inteligibilidade e a orientação dessa curva aparentemente sem sentido e confusa, que nosso esquema simboliza a composição do conto. Para fazê-lo, precisamos dar um

salto da análise para a síntese e tentar decifrar a fisiologia da novela partindo do sentido e da vida da totalidade do organismo.

Tomando o próprio conto analisado como exemplo, podemos dizer que seu enredo, de modo geral, é o assassinato de uma moça a sangue frio em uma estação de trem em meio a muitas outras pessoas. Fato que por si só soa como pesado e tenso, no entanto, a *enformação* que é dada a este fato nega sua natureza tensa e constrói uma narrativa leve, consolidada tanto pela ordem dos fatos que sucedem a narração, que inicia já no túmulo da jovem morta, como pela característica fútil da personagem que morre. Verificamos, então, a contraposição de planos opostos: quanto mais se desenvolve um lado mais se intensifica outro, de modo que as emoções correspondem a estes planos opostos.

Vigotski (1999) chama atenção que até o título contém a contradição principal do conto, que é mantida ao longo dele, encontrando sua catarse, ‘curto-circuito’ de sentimentos opostos, no final do conto, ou seja, o desfecho encerra a síntese psicológica da obra. O tema do conto é a leveza, no entanto para tratar do leve, Búnin escolheu um material tenso, que traz angústia: a morte.

Contudo, parece-nos oportuno e muito significativo o fato de que, como mostra o registro pneumográfico, a nossa própria respiração durante a leitura desse conto é um leve alento, de que lemos sobre um assassinato, uma morte... mas durante essa leitura respiramos como se não percebêssemos o horrendo, como se cada frase trouxesse a elucidação e a solução desse horrendo. E em vez de uma tensão angustiante experimentamos quase uma patológica leveza. Isto marca, em todo caso, a contradição emocional, o choque de dois sentimentos contrários, que pelo visto constitui a admirável lei psicológica da novela... a forma combate o conteúdo, luta com ele, supera-o, e que nessa contradição dialética entre conteúdo e forma parece resumir-se o verdadeiro sentido psicológico da nossa reação estética (Vigotski, 1999, p. 198-199).

Na análise da tragédia Hamlet, de Shakespeare, também realiza a representação entre linha reta para o enredo e curva para a forma a fim de descobrir a intencionalidade da *enformação*:

Em semelhante construção do enredo, estamos autorizados a ver de imediato a nossa curva da forma do enredo. A nossa fábula se desenvolve em linha reta, e, se Hamlet tivesse assassinado o rei tão logo tomou consciência das denúncias da sombra, teria percorrido esses dois pontos pelo caminho mais curto. Mas o autor procede de modo diferente: obriga-nos o tempo todo a ter clara consciência da linha reta por onde a ação deveria desenvolver-se para que possamos perceber de forma mais aguda os desígnios e as sinuosidades que ela efetivamente descreve.

Assim, percebemos que também aqui a meta do enredo consiste em desviar a fábula do caminho reto e levá-la a desenvolver-se por caminhos sinuosos, e talvez nessa mesma sinuosidade da ação encontremos aqueles encadeamentos de fatos necessário à tragédia em função dos quais a peça descreve e sua órbita tortuosa. (Vigotski, 1999, p. 232).

Vigotski (1999) coloca que a tragédia torna-se mais complexa com a figura do herói, que encarna na personagem a unidade da contradição subjacente à estrutura da obra literária. Dessa perspectiva, discorda de críticos que vêem em Shakespeare tragédias de caráter consolidada nas personagens. Para Vigotski, não é o caráter do herói que determina a tragédia, mas antes a contradição que esta encerra condiciona o herói e suas atitudes.

Se o conteúdo da tragédia, o seu material narra que Hamlet mata o rei para vingar a morte do pai, o enredo da tragédia mostra que ele não mata o rei, e quando mata não o faz de maneira nenhuma por vingança. Assim, a duplicidade da fábula-enredo (...) está inserida nos próprios fundamentos dessa peça (...) No fim das contas conduz ao assassinato aquilo que o tempo todo desviou dele, e assim a catástrofe atinge o seu ponto supremo de contradição, de curto-circuito da direção oposta das duas correntes. Se acrescentarmos a isto que, durante todo o seu desenvolvimento, a ação foi interrompida por um material absolutamente irracional, fica claro para nós o quanto o efeito da incompreensão esteve nas próprias metas do autor. (Vigotski, 1999,

p. 237)

Assim Hamlet expressa a irracionalidade, o quanto se faz o que não se devia fazer, e o objetivo da tragédia consiste em fazer o leitor vivenciar a contradição entre saber o que precisa ser feito e não o fazer para desta contradição surgir uma nova organização dos sentimentos. Com isso ficam revelados os determinantes da reação estética na tragédia: a contradição que permeia forma, conteúdo e herói.

A tragédia pode obter esses efeitos incríveis sobre os nossos sentimentos precisamente porque os leva a transformar-se constantemente em seus opostos, a enganar-se em suas expectativas, a esbarrar em contradições, a desdobrar-se; e quando vivemos Hamlet temos a impressão de que vivemos milhares de vidas humanas em uma noite e, de fato, conseguimos experimentar mais emoções do que em anos inteiros da nossa vida comum. E quando começamos a sentir com Hamlet que ele já não é dono de si mesmo, que não faz o que deveria fazer, então é precisamente a tragédia que está entrando no seu vigor (Vigotski, 1999, p. 243).

Com a análise do gênero literário empreendida pelo autor fica esclarecida sua concepção da obra artística enquanto unidade estruturada pelos elementos conteúdo e forma, de modo que realiza um estudo da constituição e intencionalidade dos elementos, entendendo-os de forma dialeticamente opostas. Nisto está marcado também o reconhecimento da arte enquanto síntese, no sentido de que o mínimo no qual se revela a grandiosidade da arte é dado pela superação do material e da forma em um produto novo. Esta síntese só pode ser apreendida considerando a unidade da obra e tem expressão em momentos culminantes da contradição das emoções postas pela forma e pelo conteúdo, como um desfecho na fábula ou um herói na tragédia, por exemplo. Com isso compreendemos que a análise psicológica da obra de arte vai elucidar quais emoções e aptidões humanas estão contidas em sua estrutura, quais sentimentos e funções psicológicas determinada obra objetiva e como isto pode impactar no psiquismo de um indivíduo.

#### 4.4 Dom Casmurro: um exercício de análise

Pretendemos expor o exercício de uma análise psicológica do livro *Dom Casmurro* a partir dos aspectos empregados por Vigotski (1999) para a análise da tragédia *Hamlet*. Consideramos que o referido autor pautou sua investigação em três aspectos principais: **1) o arranjo, a enformação**, que Shakespeare deu ao material da obra; **2) o movimento do conteúdo à forma**; **3) síntese entre conteúdo e forma** que o **herói**, personagem principal, encarna. Tendo isso como base para nosso exercício, observamos que nos estudos do autor (Vigotski, 1999), os elementos de análise de textos literários empregados foram: **Título, Conteúdo, Procedimento narrativo (arranjo do conteúdo); Procedimento de descrição da personagem e Desfecho**. Destacamos que para as análises Vigotski (1999) utiliza tais elementos não de modo formalmente repetido – ora se atendo mais a um ou a outro elemento. Fizemos a opção de aplicar cada um desses elementos em todos os capítulos de *Dom Casmurro*, como na Tabela do Apêndice.

Na análise de *Hamlet*, Vigotski (1999), investiga qual a intencionalidade implicada em determinado arranjo do conteúdo. Conclui, então, que em *Hamlet* a tragédia é composta no formato de enigma, com a intenção de suscitar no leitor a vivência de *Hamlet* que faz, quase o tempo todo, o que não deveria fazer e sem saber o porquê. Isto é entendido a partir dos diálogos internos do personagem, o qual não mata o rei, seu tio, mesmo depois da revelação feita pelo fantasma de seu pai, anterior rei da Dinamarca. Esta revelação marca o conteúdo pertinente ao drama, a transposição deste material à forma é o que se observa no aspecto dois entre os considerados para a análise. Quanto à personagem, Vigotski (1999) deixa esclarecido o quanto esta é a síntese entre o desenvolvimento do conteúdo e da forma, síntese que pode provocar a catarse, a transformação das emoções destes dois aspectos contraditórios, síntese presente também em outros ápices do texto literário, como um desfecho de capítulo ou mesmo o título dele.

Buscando apreender o conteúdo e os recursos literários utilizados por Machado de Assis em *Dom Casmurro* (1994) analisamos a obra fazendo registros, por capítulos, dos cinco elementos apontados, conforme consta na Tabela do Apêndice. Consideramos, sobretudo, a concepção de Vigotski (1999) de tomar a obra de arte enquanto unidade contraditória dos elementos que compõem sua estrutura para, então, pensarmos os possíveis impactos que podem provocar no psiquismo.

Em nosso entendimento Vigotski teoriza que a Psicologia da Arte era um campo de estudos ainda a ser aprofundado. O objeto desse campo seria a estrutura da obra de arte. Para se apreendê-la é necessário buscar pela síntese entre forma e conteúdo, o que resulta na **resposta estética e no possível impacto à psique do leitor**. Dissemos que a obra de arte, por sua estrutura específica e condição de objeto cultural, é capaz de trazer nova organização psíquica ao indivíduo, considerando que os processos de criação e de apropriação da obra artística requerem um alto nível de generalizações e de elaborações psicológicas superiores.

Pelo que lemos de *Dom Casmurro* e, depois, do que fomos analisando, podemos dizer que essas afirmações feitas são procedentes. Há uma distância entre a mera leitura para a apropriação desta obra. Não é sem razão que ao se tratar dela ainda fica a indagação: Capitu traiu ou não Bentinho?

Essa dúvida suscitada e que pode ser identificada em vários textos analíticos acaba por revelar não somente um reducionismo possível, mas, também, a grandeza da obra machadiana. Vejamos porque.

Tal como o *Otelo* de Shakespeare não pode ser resumido apenas como uma história de amor, envolvendo um homem ciumento, mas como uma história de personagens que revelam as agruras e alegrias das relações sociais, as condicionalidades da vida humana sob dados parâmetros societários. Otelo, não somente sente amor, ódio e ciúmes, mas revela a riqueza das possibilidades da vida dos homens, assim também Dom Casmurro não se atém à traição ou não de Capitu.

Justamente a composição rica, complexa, cheia de recursos que aguçam a imaginação criadora do leitor, por conta da imaginação criativa do autor, é que podem compor uma obra de arte literária. Não apenas dito, mas o insinuado, o não dito mas imaginado, é que fazem a diferença nessa obra em tela, que impacta sobre o psiquismo, por aquilo que provoca, não só em conteúdo narrativo ou informativo, mas pela forma com que este é apresentado.

Assim, podemos dizer que Machado de Assis, em sua vertente realista, põe em evidência os padrões vigentes da conduta dos homens do século XIX. A questão precisa ser estendida da suspeita da traição para algo anterior: a composição dos traços de personalidade daquelas personagens. Não é de se estranhar que Bentinho provoque piedade ou dó nos leitores, à primeira lida. Toda a composição da obra, se tomada ligeiramente, leva para essa concepção, assim, como para o entendimento de que Capitu era uma pessoa digna de desconfiança, dissimulada, “oblíqua”, como entende José Dias e como os leitores podem concordar.

Por meio da análise de capítulo a capítulo podemos compreender a estrutura para composição dessa ideia, que não é gratuita. Mas, distanciando-nos um pouco desse universo, e de posse de outras obras do próprio Machado, como *O alienista*, *Memórias Póstumas de Braz Cubas*, *Crônicas*, etc., podemos notar que o autor estava não só refletindo a sociedade oitocentista, mas também fazendo sua crítica a ela.

A composição de Betinho como “vítima de traição”, digno de dó, como alguém dominado pelo ciúme de algo nunca comprovado devidamente, é elaborado linha a linha. Um ser taciturno e casmurro destaca-se das páginas para ganhar vida na consciência dos leitores, pois afinal, ele deixa de ser personagem de ficção e pode assumir espaço nas suas consciências. Não só pela temática, não só pela trama, mas pelo estilo de conversar com o leitor, tomando-o como alguém participante, como confidente, resulta nesse envolvimento.

No século XIX, no Brasil, era imperiosa a religião católica, com seus dogmas e ritos, bem como os referenciais de uma sociedade organizada sobre a produção com mão de obra livre, e em rumo ao capitalismo industrial. As personagens principais se vêm a partir desse universo delimitado e por ele orientam suas vidas. A todo instante estão presentes desejos e proibições, regras, convenções, promessas e modos de se burlá-las, dúvidas e certezas, amor e ódio, laços e desafetos, satisfações e invejas, entre outros paradoxos que se apresentam aos homens. Contudo, estamos longe de pensarmos que estas são situações ou condições universais ou, ainda, que se apresentam a todos os homens igualmente ao longo da história como se fossem traços intrínsecos a eles. Apoiados no marxismo, podemos dizer que a cada época histórica dadas características do psiquismo são aguçadas.

O sofrimento de Bentinho não é comum a todos os homens, mas diz respeito, sobretudo, aqueles que vivem sob as delimitações da sociedade burguesa, que, entre outras situações, estimula a ideia de domínio econômico, social e emocional de uns indivíduos sobre outros. A tacanhez de Bentinho não é só dele, ou o reducionismo da obra *Dom Casmurro* à situação de traição não é só de um personagem ou de um leitor; antes expressam a própria sociedade.

Pelo que analisamos (em Apêndice) esta obra revela, sim, a produção social do psiquismo, daquele que a escreveu, dos personagens que compõem o enredo e do leitor. Isso revela o impacto da boa literatura sobre o psiquismo, ao trazer a dinâmica de vida de uma dada época e fazê-la provocar reflexões e emoções naqueles que com ela entram em contato. Como não atentar para o padre que gosta de ser chamado de Protonatário (Apêndice, linha 49) por questão de vaidade e soberba em ostentar o cargo e o título? Como ignorar os superlativos

“despropositados” de José Dias (Apêndice, linhas 06, 08)? Como não reconhecer na Justina a necessidade tão recorrente das pessoas em falar mal dos outros para sentirem-se vivas (Apêndice, linha 31)? Os ciúmes, a inveja, entre outros sentimentos, se fazem tanto mais presentes quanto mais há a necessidade de comparação e de disputa.

Recuperando o que expõe um dos estudiosos reconhecidos da obra de Machado de Assis, Schwarz (1994), sobre *Dom Casmurro*, temos que o livro narrado em primeira pessoa tem sua estrutura voltada para o convencimento do leitor, de acordo com o ponto de vista de Bento, ou como mais tarde apelidado: Casmurro. Assim, se ao primeiro contato com o livro, Bento pode suscitar pena, a leitura mais aprofundada revela a voz, a vontade e a imaginação de um homem oportunista, egoísta e voluntarioso, típico da burguesia brasileira do século XIX.

Em nossa análise, verificamos que a narração não é linear. A história é iniciada já na velhice, com a exposição das necessidades de se escrever um livro, para então, recordar toda infância, adolescência e vida adulta, retornando, por fim, à velhice. O enredo é apresentado pelo próprio protagonista assumindo seu papel também de autor do livro. Em forma de conversa íntima com o leitor, a história é contada com muita naturalidade e a afirmação de revelar apenas a verdade é recorrente ao longo do livro (Apêndice, linhas 76, 104, 134).

As primeiras linhas indicam um senhor de mais de cinquenta anos solitário, condição que tomada por si só já desperta certa compaixão, em seguida a personagem mergulha nas lembranças dos melhores tempos de sua vida, a infância, na qual destaca sua ingenuidade frente à astúcia da amiga Capitolina, que parecia na infância já saber o que pretendia do futuro. Nesta forma de apresentar o enredo, considerando inclusive o que expusemos no parágrafo acima, podemos também afirmar que há a intencionalidade de convencimento do ponto de vista de Bento, pela proximidade amiga que o protagonista-autor mantém dos leitores, por meio da evocação direta a eles buscando-lhes intimidade e aceitação, e pela forma de exposição das personagens, podemos compreender a intenção de suscitar nos leitores os conflitos, as opiniões, as dores e amores de Bento.

A estrutura da narração é composta por 148 capítulos curtos, nos quais acontece lentamente o desenvolvimento das personagens, sobretudo das principais: Bento e Capitu, nas características deles e no modo como se relacionam, ou a forma como é contada que se relacionam, Machado de Assis (1994) vai tecendo as contradições que permeiam o livro. Podemos considerar que a contradição central é amor *versus* ódio, encarnada pelo próprio protagonista.

Assim, o conteúdo do livro pode ser: a história de um homem frio e solitário vítima de uma traição entre sua mulher e seu melhor amigo. No entanto, este material comum, que pode fazer parte da vida de qualquer pessoa, como também pode ser descrito, narrado, de forma muito simplista, é empregado com trabalho, beleza e estilo por Machado de Assis (1994) a ponto de usar o amor, nas versões mais inocentes do encantamento da primeira namorada, à vivência do namoro e consolidação do casamento, até a transformação em seu oposto: o ódio pela esposa e pelo filho. Ódio nascido e crescido por meio dos ciúmes e confusão entre suspeita e realidade.

Além da contradição central amor e ódio, todo o enredo é permeado por insinuações que sugerem seu contrário, de modo que o protagonista-autor afirma seu ponto de vista, mas não sem dar brecha para a desconfiança, como bom desconfiado que ele mesmo acaba por se mostrar. Deste modo, em várias passagens, como já citamos, Casmurro afirma que só conta a verdade do que já viveu, no entanto dedica um capítulo para dizer o quanto não tem boa memória, que por vezes lembra apenas de circunstâncias, cometendo omissões (Apêndice, linha 77). Sugere, então, que cabe ao leitor completar tais lacunas, sugestionando a imaginação do leitor a partir das pistas que ele dá.

Podemos considerar que por meio das insinuações e dos vai e vens da história, o final da trama já fica subentendido, é apenas retomado no desfecho do romance. O que reforça nossa opinião de que a intencionalidade desta obra é a do convencimento do leitor para a vivência das emoções de Bento. Como exemplo das insinuações que se confirmam, podemos usar a conhecida descrição de José Dias à Capitu ainda criança “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” (Apêndice, linha 35) que Bento, ao ouvi-la, imediatamente a recusa, não reconhece tal descrição nos olhos da amiga, mas, adiante, com o avançar dos ciúmes, aceita os adjetivos do agregado e o próprio Bento julga o olhar de Capitu ‘oblíquo e dissimulado’ (Apêndice, linhas 59, 148).

Outra insinuação e contradição que chama a atenção é a questão da semelhança. Machado de Assis (1994) antes de afirmar que é uma lei natural o filho se parecer com o pai, descreve um diálogo trivial entre o pai de Sancha e Bento, no qual aquele mostra um quadro da mulher falecida e aponta a semelhança entre esta e Capitu, semelhança puramente ocasional (Apêndice, linha 108). O tema da semelhança é retomado quando Bento volta ao lar depois de formado em direito, a mãe repete com insistência o quanto ele parece com o pai (Apêndice, linha 124). Com o nascimento do filho Ezequiel, a semelhança de Escobar o

atormenta. Acaba por considerar tal semelhança a prova da traição de Capitu (Apêndice, linha 157).

Podemos considerar que tal forma de desenvolver o enredo, de modo a sugerir uma idéia e elaborá-las aos poucos, ao longo dos capítulos, é um modo de permitir ao leitor vivenciar os conflitos do protagonista-autor. Capitu é uma namorada doce e amorosa ou “oblíqua e dissimulada”? A semelhança entre pai e filho é uma lei natural ou fruto do acaso? Tensões trabalhadas ao longo do livro, cristalizadas em Bento, e que se resolverá na catarse final do romance.

Os capítulos da obra em tela giram em torno do relacionamento de Capitu e Bento, de modo a narrar pela voz e opinião de Casmurro todo o percurso do casal, trabalhado por Machado de Assis (1994) na oposição central entre amor e ódio, tendo como elemento principal o ciúme, para o qual utiliza *Otelo* como metáfora para enfatizar sua força. Assim, dedica a maior parte dos capítulos, cinquenta deles, para falar sobre a infância. Afirma que a infância foi o melhor período de sua vida, descreve o encantamento por Capitu, as qualidades dela, os momentos de cumplicidade entre ambos, as delícias e novidades do primeiro beijo, primeira namorada, além de estar cercado pela bajulação de toda família.

Logo no início do romance (Apêndice, linha 03), como também no final, trata do desejo de reviver o tempo da infância, desejo que tenta realizar construindo durante a velhice uma réplica da casa de quando era menino, explica que não morou na verdadeira casa da infância porque mesmo a original tinha sofrido ação do tempo, havia se transformado (Apêndice, linha 169). Bento parece querer voltar a um tempo ideal, de amor, atenção de Capitu só para si, e bajulação, anseios de um indivíduo egoísta, centrado em si mesmo, como deve ser um bom burguês.

No entanto, mesmo na infância, nem só de amor e bajulação vive Bentinho, o algoz principal de seu romance, o ciúme, já indica as forças que pode assumir (Apêndice, linha 60). O ciúme perturba Bentinho e já o faz imaginar Capitu com um filho só dela. Tal sentimento aparece apenas uma vez nos capítulos que trata da infância, e logo é resolvido pelo jeito doce, sedutor de Capitu, compondo a primeira “pazes” do casal.

É com a separação dos namorados, com a ida de Bento ao seminário, já na adolescência, que o ciúme vai aparecendo com mais frequência. Antes da separação, o casal jurou que vão se casar no futuro, tentam não se separar, evitando o seminário, mas é cumprida a promessa de Dona Glória, mãe de Bento. Percebemos então, que o enredo vai se desenvolvendo para contribuir com as desconfianças e ciúmes de Bento e acentuar a tensão

entre amor e ódio. Na ausência de Capitu, Bento pede por notícias dela ao José Dias, o Iago Machadiano, o qual responde insinuando que a namorada dispensa atenção também a outros rapazes (Apêndice, 80). Diante da fala de agregado, Bento começa a ter pensamento obsessivo a respeito de Capitu namorar outros, tem vontade de sair correndo ao encontro de Capitu para saber dela com quantos namorou. Tem também um sonho no qual vê Capitu namorando um “vizinho peralta” (Apêndice, linha 82). Bento diz ao agregado que quer ir a casa no final de semana para ver a mãe, no entanto o objetivo é encontrar a namorada. Logo após tal capítulo, em conversa com o leitor, o protagonista-autor faz reflexão sobre sua vida, afirmando que gostaria de ligar as duas pontas da vida (Apêndice, linha 83), ou seja, de certa forma ter na velhice as experiências da infância, assume que não conseguiu tal propósito.

Em seguida relata a ida a casa destacando a presença de Capitu na família e suas características: dissimulada e astuta (Apêndice, linhas 85 e 87). Dissimulou com naturalidade o namoro frente à família de Bento, como também se aproximou da Dona Glória com intenção de se fazer necessária, no que atingiu sucesso. Podemos notar a concatenação dos Capítulos – Bento enciumado, reflexão de quem já viveu o final da história contada, Capitu dissimulada e astuta – indicando a possibilidade da namorada ser digna de desconfiança.

Um pouco mais à frente, vai introduzindo outros personagens componentes do enredo, trata de Sancha (Apêndice, linha 92) e uma visita de Escobar (Apêndice, linha 93). Nesta altura do enredo, Bentinho e Escobar já tem certa intimidade, a ponto deste visitar o amigo no final de semana. Capitu do alto da janela observou Escobar e perguntou por ele ao Bento. Em seguida (Apêndice, linha 95) o protagonista-autor faz reflexão assumindo o teatro como metáfora de vida, sugere que as peças sejam reformadas tendo, então, o final no lugar do início, exemplifica com *Otelo*, com objetivo de se ter logo na entrada o fim esclarecido.

Machado de Assis (1994) parece empregar a própria artimanha anunciada. Já indica com *Otelo* o final das personagens seqüenciadas nos capítulos: Capitu, Sancha e Escobar. Podemos considerar este um ponto culminante da obra, um encaminhamento à catarse, no sentido de transformação de amor em ódio por meio do ciúme, como se dá com *Otelo*, o qual acaba por matar sua esposa Desdemona. Podemos considerar também o quanto o leitor vai acompanhando o movimento da tensão entre amor e ódio por intermédio das emoções de Bento, como estamos expondo, um indivíduo burguês do século XIX.

Escobar surge no romance com a separação dos namorados da infância, com a ida de Bento ao seminário, quando o ciúme começa ter mais presença na vida do herói em tela. A primeira vez que Capitu vê Escobar já há a comparação com *Otelo*. Quem compara é

Casmurro, Bento já envelhecido e amargurado pela conclusão da traição. Ou seja, conta a história da infância, o amor pela primeira namorada, as inseguranças e dúvidas do primeiro relacionamento, mas expressando também as conclusões tiradas mais tarde. Podemos notar não só a afirmação do amor, mas também a negação dele.

O protagonista-autor, Casmurro, afirma que a vida não só parece com o teatro, mas que o destino é o contrarregas, colocando e tirando as pessoas em cenas da vida no momento exato (Apêndice, linha 96). Descreve, então, uma situação de ciúme ao notar que Capitu olhou em direção a um cavaleiro que passava em frente à casa da namorada. Sugestionado pela fala de José Dias, que Capitu namorava outros rapazes, Bento sente um ciúme mais violento, tem vontade de tirar a vida da traidora com as próprias unhas (Apêndice, linha 99). Por medo da perda da namorada e certo bom-senso, resolve pedir explicações à Capitu sobre a cena que despertou o ciúme. Ela chora, explica que não tem nada com o rapaz e que este se casaria com uma vizinha. Bento fica convencido, segue uma descrição de troca de carinhos e desculpas entre os namorados (Apêndice, linha 100).

Em seguida (Apêndice, linha 103) há a descrição da amizade cada vez mais forte entre Escobar e Bento, este conta ao amigo sobre Capitu, recebe apoio e Escobar também revela que não pretende continuar os estudos no seminário, que pretende trabalhar no comércio. Como o próprio Casmurro afirma, uma personagem não entra em cena por mero acaso. Podemos entender que a concatenação de capítulos sobre ciúme, Capitu e Escobar além de já expressar a conclusão da traição, compõe um quadro de tensão entre os sentimentos de amor, amizade, e ódio, no qual quanto mais os sentimentos de bem querer são afirmados, mais fica acentuado o ódio causado pela traição.

Bento descreve situações de muita cumplicidade, carinho e intimidade entre os namorados, mesmo depois dos ciúmes, os quais, até então, quando era fisgado por tais emoções, ficava-as remoendo, mas acabava por resolvê-las em diálogo com a namorada, personagem que também é descrita como doce, atenciosa e apaixonada (Apêndice, linha 103). O amigo Escobar também é enaltecido, sua educação, carisma e inteligência (Apêndice, linhas 118 e 119). Vemos, então, que para falar de traição e ódio, Machado de Assis (1994) elabora uma narração composta também de amor e amizade.

É o próprio Escobar quem tem a ideia de arranjar um substituto de Bento para a promessa de Dona Glória – formar um padre. Por conta de tal promessa, Bento estava longe de Capitu e da família no seminário, a ideia de Escobar é destinar a outro, fala até de um pobre, a missão de ser padre. Bento fica muito agradecido ao amigo (Apêndice, linha 121). A

família e o Bispo aceitam o substituto e o antigo seminarista vai estudar direito em São Paulo. No período em que esteve estudando, Escobar foi o mediador das cartas entre os namorados – Bento e Capitu. No mesmo período Escobar e Sancha se casaram (Apêndice, linha 123).

O retorno de Bento é marcado pela aceitação da família do namoro que se iniciara na infância e logo o casamento. Dona Glória anuncia que o filho será feliz, bem como o próprio filho ouve semelhante sentença das fadas, as mesmas que avisaram Macbeth de seu futuro reinado (Apêndice, linha 125). Podemos notar neste capítulo, a contradição entre felicidade e desgraça, ao mesmo tempo em que Bento deseja ser feliz, as fadas de *Macbeth*, peça de Hamlet reconhecida pelo enredo composto por desgraças, traz certo agouro às promessas felizes.

O capítulo ulterior tem o título de *No céu*, descrevendo as alegrias do recente casamento e as núpcias como sonho, no qual o próprio São Pedro, personagem bíblico, acende as estrelas do céu para receber os noivos. *No céu*, o casal troca promessas de amor e dedicação um ao outro (Apêndice, linha 126). Os próximos três capítulos narram a harmonia do casamento e as boas relações entre Bento e Capitu, esta se mostrando uma esposa atenciosa e amorosa (Apêndice, linhas 127, 128, 129). O protagonista-autor vai demonstrando também a intimidade com o casal de amigos Escobar e Sancha, os casais freqüentavam as casas um do outro, passando longos e bons momentos juntos. Descreve ainda a felicidade conjugal de Escobar e Sancha, mas não deixa de insinuar a vida extraconjugal do amigo (Apêndice, linha 129). Bento já manifesta a vontade de ter um filho.

Em oposição à vida tranqüila e harmoniosa do casamento, os três capítulos subseqüentes tratam das físgadas dos ciúmes. Na rotina do casal, Bento passa a observar que Capitu já não era mais tão atenciosa, chegando a dormir durante as falas do marido. Além disso, Capitu tinha os braços mais bonitos do Rio de Janeiro, braços que a mulher levava nus aos bailes que freqüentavam (Apêndice, linha 130). Capitu não só dormia, como também olhava em direção ao mar enquanto o marido falava (Apêndice, linha 130).

Por não suportar a falta de atenção, Bento pergunta à esposa por onde anda seus pensamentos. Capitu confessa que estava distraída por pensar nas *dez libras esterlinas* que economizou e somou tal quantia com a ajuda de Escobar. Ao relatar a economia de Capitu ao amigo, Bento percebe que Escobar tem inveja da esposa alheia. Como também observa que após a situação da confissão das *libras esterlinas*, Capitu ficou mais atenciosa e Escobar mais próximo. Admite ainda que ao notar o olhar de Capitu ao mar, não teve ciúmes da natureza, mas dos conteúdos do pensamento da mulher (Apêndice, linha 132).

Na análise realizada, verificamos que os ciúmes aparecem com mais frequência na vida adulta de Bento, após o casamento com Capitu, sobretudo após o nascimento do primeiro e único filho Ezequiel. Candido (1995), reconhecido estudioso de literatura, afirma que no universo machadiano, especialmente em *Dom Casmuro*, não há distinção nítida entre imaginação e realidade, ou seja, entre os conteúdos imaginados, descritos por Casmurro e os próprios fatos. Podemos compreender então, e de novo afirmar, que a intenção de Machado de Assis (1994) não é em provar a culpa ou inocência de Capitu, mas escancarar os conflitos vividos por Bento, homem inteligente, rico, bem formado, apaixonado desde a infância pela mesma pessoa, de modo que os conflitos de tal homem não fogem ao modo de amar e outras conveniências da burguesia brasileira do século XIX.

Após os capítulos sobre os ciúmes já no casamento, vem a narração do nascimento do filho Ezequiel, muito esperado pelo casal, que até invejava a filha de Escobar e Sancha. Casmurro descreve um estado de alegria e encantamento pelo filho, como também pela forma atenciosa que Capitu tratava a ambos – pai e filho. A criança era para ser apadrinhada por Escobar, no entanto, por insistência do tio Cosme, este acaba fazendo o batismo, mas o nome do filho é em homenagem ao amigo, o qual tem Ezequiel como segundo nome (Apêndice, linha 133).

Na seqüência, Casmurro, em conversa com o leitor, insiste que Ezequiel foi o único filho do casal e continua a narração tratando da infância do filho, suas curiosidades e inteligência, muito similar à Capitu (Apêndice, linha 134 e 135). Interrompe a infância do filho para falar sobre uma virtude sua: a capacidade de perdoar (Apêndice, linha 136). E já emenda o próximo capítulo com a percepção da semelhança entre Ezequiel e Escobar, o filho tinha o hábito de imitar os modos das pessoas com as quais convivia, talvez, por isso a semelhança entre a criança e o amigo (Apêndice, linha 137).

Podemos notar que a organização dos capítulos e arranjo das personagens e reflexões apontam para a afirmação do conflito confiança *versus* desconfiança em relação ao Escobar. Confia nele a ponto de dar ao filho o mesmo nome, no entanto já desconfia do fato de ter um único filho e ainda com modos parecidos aos do amigo. Notamos ainda no enredo a presença constante de emoções contraditórias as quais possibilitam ao leitor ir além de sua cotidianidade e vivenciar os conflitos de Bento.

Depois de observar a semelhança entre o filho e o melhor amigo, Casmurro admite que sentia muito ciúme da esposa por qualquer motivo, a qual gostava de ser olhada e para tal conseqüência, atraía os olhares. Confessa também ser muito ligado a Capitu, a ponto de todos

os seus pensamentos envolverem a mulher, como também quase não saía de casa sem ela. Mas, um dia Capitu, por se dizer doente, insistiu que o marido fosse sozinho ao teatro. Ele foi, mas voltou mais cedo por preocupação e encontrou Escobar na porta de sua casa. O amigo explicou-lhe que estava ali para tratar de negócios, ambos entram na casa. Capitu confessa que teve uma leve dor de cabeça, mas exagerou o estado para que o marido fosse à diversão (Apêndice, linha 138).

Os capítulos subseqüentes afirmam a desconfiança e insegurança de Bento, como também indicam as transformações que sofriam seu amor por Capitu. O capítulo intitulado *Em que se explica o explicado* relembra um episódio no qual Capitu não cumpre um juramento da infância, de não esquecer uma música cantada por um vendedor de cocada. Conclui a partir disso que toda falta em um compromisso é infidelidade (Apêndice, linha 139).

O título *Dúvidas sobre dúvidas* expressa o estado de incerteza e desconfiança que atormentava Bento, ele percebia que inclusive Dona Glória passara a tratar o neto e a nora com indiferença. No entanto, o estado de desconfiança de Bento é antagônico ao comportamento de Capitu, ela se mostrava cada vez mais doce, atenciosa, amorosa e cuidadosa em relação ao ciúme do marido, esperava por ele na escada, não na janela para evitar-lhe os ciúmes. O sentimento do filho também não acompanhava a desconfiança do pai, Ezequiel mostrava-se cada vez mais carinhoso (Apêndice, linha 140).

As famílias de Bento e Escobar tornavam-se cada vez mais próximas, estavam sempre juntas; os filhos também eram amigos, os pais falavam de casamento entre eles. As famílias eram tão próximas que Casmurro compara tal intimidade com a que tinha com Capitu na infância. Casmurro conta que passou pela antiga casa de Escobar, mas que não sentiu a mesma emoção de outrora, quando as duas casas das duas famílias pareciam uma só (Apêndice, linha 142). Casmurro parece indicar aqui a transformação das emoções e dos sentimentos que o fim do enredo revelará. Antecipa também a morte de Escobar, notamos, então, que Machado de Assis (1994) não pretende fazer suspense, ou pegar o leitor desprevenido, antes, vai tecendo um conflito de emoções: relata bom relacionamento e intimidade entre as famílias, logo em seguida afirma que o sentimento de amizade de outrora não existe mais na velhice, como também o amigo já é morto além de não ter vivido muito.

Retomando a boa convivência com os amigos, não sem antes Casmurro refletir sobre a durabilidade das relações, descreve que em um dia de janta na casa do Escobar, Bento percebe Sancha de forma atraente, sobretudo suas mãos, e ainda relata, talvez por força de sua interpretação tendenciosa, que ambos trocaram olhares de paquera. A casa dos amigos era no

bairro do Flamengo, de frente para o mar. Escobar comentou que nadaria no dia seguinte mesmo com o mar bravo, mostrou os próprios braços à Bento, como forma de exibir resistência, pedindo que ele os apertasse. Casmurro confessa que apertou as braços do amigo pensando nos de Sancha, além disso sentiu inveja, pensando que os braços de Escobar eram melhores que o dele mesmo. A atração por Sancha impressionou Bento, por isso sentia-se desleal ao amigo, mas admite que não foi paixão e logo esqueceu o ocorrido (Apêndice, linha 143).

Dois capítulos à frente, conta sobre a morte de Escobar. Descreve que um negro bateu insistentemente na porta e avisou da morte. No caminho até o Flamengo imaginou que o amigo arriscou-se no mar e morreu (Apêndice, linha 146). Conta sobre a morte de forma sucinta, dá mais ênfase ao enterro e às reações de Capitu. Afirma que ele mesmo providenciou o enterro, um pomposo. Escreve também um discurso a Escobar, lembrando a convivência que não se interromperá desde o seminário até li. No entanto são os olhares de Capitu ao defunto que roubam a cena (Apêndice, linha 147).

Bento repara na forma como Capitu olhou para Escobar na hora da despedida do enterro. A mulher olhou o amigo de forma fixa, Casmurro insinua que o olhar foi apaixonadamente fixo, como se quisesse tomar Escobar para ela. Ainda comparou o olhar de Capitu com o olhar da viúva e afirmou que foram os mesmos (Apêndice, linha 148). Carregou o caixão, perturbado pelo ciúme teve vontade de abandonar tudo, mas não o fez. No cemitério José Dias impulsionou o discurso, Bento teve dificuldade de fazê-lo pela dor da perda do amigo, o ciúme e a vergonha de falar em público. Afirma que as pessoas foram compreensíveis diante do mau discurso (Apêndice, linha 149).

Casmurro compara sua situação no discurso ao personagem de Homero que beija a mão do assassino do próprio filho. Sentiu-se beijando a mão de seu assassino ao elogiar Escobar no discurso, o qual mesmo morto recebeu olhares apaixonados de Capitu. Insinua que durante o discurso e em suas lágrimas, dissimulou a verdadeira emoção que lhe tomava (Apêndice, linha 150).

Após o enterro, Bento jogou fora o discurso, estava perturbado pelo ciúme, ficou absorto pelo pensamento da traição e vagando pelas ruas antes de chegar em casa. Tentou dissipar a idéia de infidelidade, lembrando que também desconfiou de Sancha, com o episódio da troca de olhares, mas que aquilo foi apenas ilusão, como poderia ser também no caso de Capitu (Apêndice, linha 151). Ao andar sem rumo, encontrou o barbeiro tocando rabeca, parou para ouvi-lo mais por estar desorientado do que pelas habilidades de quem tocava. A

mulher do barbeiro saiu a porta e trocou olhares de agradecimento pela atenção com Bento. Este insinua que tais olhares poderiam ser também um flerte e imaginou com que desespero o barbeiro tocaria a rabeça se percebesse a paquera entre a mulher e o transeunte (Apêndice, linha 152).

Podemos considerar que após a morte de Escobar, o ciúme de Bento fica mais intenso, como também ele passa a afirmar situações que lhe confirmam a traição, transformando, sobretudo, sua forma de se relacionar com a mulher e o filho. Neste momento, tomado pelo ciúme e desconfiança, a confusão entre realidade e imaginação fica ainda mais aguçada. Podemos também entender a morte de Escobar como a retirada de cena de alguém que poderia confirmar ou não a suspeita de traição, ou seja, a morte de Escobar, de certa forma, sobrepõe apenas a conclusão de Bento, pela ausência da contraposição. Sancha é outra personagem que não participa mais do enredo, Casmurro nos informou que ela foi morar no Paraná. Nos capítulos após a morte de Escobar, seguem os movimentos derradeiros de transformação do amor em ódio vividos por Bento.

Dois meses depois da morte do amigo, Bento começa a ter a confirmação da traição: a semelhança cada vez mais notória entre Ezequiel e Escobar. Primeiro repara que os olhos do filho são também os do amigo, depois acaba por notar a pessoa inteira de Escobar em Ezequiel (Apêndice, linhas 156 e 157). Diante de tal situação, Bento vai ficando cada vez mais ensimesmado, repulsivo, com raiva, não mais dissimulada, do filho e da mulher, estava visivelmente perturbado, tomado pelo ciúme e certeza da traição. No entanto, pelo contrário de sua raiva, o filho mostra-se cada vez mais carinhoso e pedindo atenção do pai.

Conforme Vigotski (1999) as emoções contraditórias presentes e trabalhadas na obra encaminham para a catarse, e toda obra de arte deve possibilitá-la. Isso fica muito evidente com a repulsa de Bento ao seu filho, que é antagônica ao apego da criança por ele. A luta dos contrários está encarnada nesse pai que duvida de sua real paternidade. Essa luta que vivencia de modo cada vez mais arrebatador leva-o às ardilosas artimanhas, da ideia de suicídio à tentativa de envenenamento do filho (Apêndice, linhas 161 e 162).

Podemos considerar um dos momentos auges do enredo, que possibilitam a catarse do leitor e expressa a vivida pelo herói em tela, o capítulo no qual Bento vai ao teatro e por um acaso assiste a peça *Otelo*. Durante o espetáculo, Bento se identifica com a dor de Otelo e o ódio que sente por Desdemona. Sente também ódio por Capitu, deseja a morte da mulher de forma mais violenta que a morte de Desdemona, considerando que esta foi inocente, já Capitu é culpada. Deseja a morte da esposa com fogo para uma extinção definitiva (Apêndice, linha

160). Percebemos neste capítulo o quanto o ódio violento e arrebatador toma conta de Bento, o qual vai se tornando cada vez mais amargo e frio, nutrindo o ódio pela mulher adúltera e o filho bastardo. O capítulo no qual assiste a *Otelo* é seguido pelos que descrevem a idéia de dar fim ao próprio sofrimento, ou a própria vida, ou ainda envenenar Ezequiel.

Compreendemos, então, que Bento ao assistir ao ódio causado pela traição na peça *Otelo* afirma o sentimento de ódio por Capitu, negando seu oposto – o amor que nascera na infância. Disso vem a tona um Bento amargurado, frio, hostil à família, características que nem a importância que dava as convenções sociais conseguiu dissimular. Bento passou não ter mais contato nem com Capitu, nem com Ezequiel. Não mantinha o casamento nem na aparência.

Após tentar envenenar Ezequiel, Bento repete para Capitu que a criança não é filho dele. Com a insistência da mulher, explica que as provas do que afirma são dadas pela própria natureza: a semelhança entre o menino e o amigo morto. Capitu não se defende, mas não confirma a conclusão do marido (Apêndice, linha 163). No entanto, este entende a confissão da mulher pelo modo como ela olha para o filho e a foto do Escobar pendurada no escritório onde estavam (Apêndice, linha 164).

Bento mandou a família à Europa, nunca mais encontrou Capitu, embora ela ainda mantivesse contato por meio de cartas afetuosas e pedia um reencontro (Apêndice, linha 166). Conta de forma sucinta e indiferente sobre a morte dela. Nas reflexões da velhice, afirma que não amou outra mulher. Ezequiel, já maduro, visita o pai. É descrito como a encarnação de Escobar, logo Bento lhe paga outra viagem desejando-lhe também a morte. Esta vem logo, Ezequiel morre longe, Casmurro vive solitário (Apêndice, linhas 170 e 171).

A estruturação específica dessa obra conta com enredo que vai de uma situação de paixão juvenil a uma situação de domínio do ciúme e do ódio, que resulta no esfacelamento da família, na solidão e frieza irreconhecíveis àquela criança de Mata-Cavalos. A destruição da fé na vida e no outro não brotou de um inatismo, mas foi plantada pelas experiências vivenciadas singularmente pela personagem principal. O enredo tem a virada final, o ponto alto de transformação do amor em ódio no capítulo CXXXV, no qual Bento assiste ao seu próprio ódio na peça *Otelo*. Bento transforma-se em Casmurro nos capítulos seguintes. No final do romance o leitor pode vivenciar novamente a catarse das emoções com a própria catarse da personagem: Casmurro conclui que a melhor amiga e o melhor amigo o traíram, afirmando até o fim o ódio pelo filho e pela adúltera. (Apêndice, linha 173).

Assim, a catarse é a superação das emoções contraditórias, das tensões desenvolvidas ao longo do enredo. Para o leitor é o auge da vivência do romance. Vigotski (1999) coloca que na catarse, necessária para a apropriação da arte, o leitor refaz o movimento criativo utilizado pelo artista, ou seja, o leitor reproduz em si a síntese entre forma e conteúdo que garante à obra sua originalidade – ainda que nem tenha a clareza desse processo.

Com a análise, pudemos observar que o romance é permeado pela contradição central amor *versus* ódio, contradição presente na transformação de Bento em Casmurro. Podemos considerar que Bento representa as recordações da infância, o seminarista amigo de Escobar, bem como o marido amoroso e dedicado à esposa. Já Casmurro é Bento após assistir a peça *Otelo*, amargurado, solitário e remoendo ódio pela mulher e o filho. Como indicamos durante os comentários analíticos, a organização dos capítulos parece seguir o princípio da contradição, de ora afirmar o amor, a amizade, as virtudes, ora nega-los com desconfiança, ciúme, raiva. Contradições, passíveis de estarem presentes nos homens que escrevem, que leem, que protagonizam seus dramas, e superadas no momento da catarse: o sentimento de traição, expressos no ódio e repulsa por Capitu e Ezequiel.

Não podemos deixar de considerar que tal ódio tem relação com o modo de amar burguês, proprietário não só de coisas, mas também de pessoas. Assim, ama-se quando se possui as coisas ou pessoas por completo, no momento em que não se sente proprietário, o amor pode ser transformado em seu oposto. Bento passa a odiar Capitu por imaginá-la apaixonada por Escobar.

Como pudemos notar, Machado de Assis (1994) lida, de modo intencional, e põe em movimento as emoções, os sentimentos e a imaginação dos leitores, os quais ao ler a obra entram em contato com emoções e sentimentos não cotidianos, experienciados por meio de Bento e Casmurro, vivenciando também a catarse encarnada no protagonista. O leitor, por meio da descrição de Casmurro, sente também os conflitos vivenciados por Bento, tais conflitos são encaminhados à catarse, na qual o leitor sente ainda a transformação do amor juvenil em ódio de traído. É como se o leitor sentisse mais e além do que sua própria vida lhe oportunizaria, sentisse como um homem burguês do século XIX. Isto quer dizer que sua capacidade de emocionar-se e de sentir ficasse ampliada e mais rica.

Ao ler o romance, transformar a linguagem escrita em linguagem interna conforme os conflitos emocionais que o enredo oferece, as personagens, os dilemas, o modo de vida, bem como as relações sociais descritas são conscientizadas, ou seja, passam a existir na consciência dos leitores, tanto em conteúdo, como também podem transformar a própria

estrutura da consciência, aumentando a capacidade do indivíduo de refletir a realidade e a si mesmo.

Podemos afirmar que a obra analisada tem a capacidade de oferecer aos indivíduos emoções e sentimentos não cotidianos, ou seja, que vão além da experiência imediata. Transportando o leitor do século XXI ao interior das relações sociais do século XIX, além disso, à intimidade sentimental de um *suprassumo* do protótipo burguês. Assim, a obra em tela oferece condições para a apropriação de determinada realidade, emoções e sentimentos por intermédio de um conjunto sistematizado de significados, diferente da experiência por meio da atividade prática.

O enredo do romance, sua estrutura intencionalmente organizada por Machado de Assis (1994) possibilita ao leitor vivenciar a realidade objetiva e sentimental mediante a linguagem escrita altamente trabalhada e desenvolvida – nos detalhes está a garantia de ser obra de arte. A obra ao ser apropriada, o conjunto sistematizado de significados trabalhado pelo autor, pode ampliar a complexa estrutura de significados que compõe a consciência do indivíduo. Pode, assim, transformar a um estágio mais complexo e abstrato a representação da sociedade e de si mesmo.

A obra analisada pode alterar inclusive a representação de si mesmo considerando que o leitor pode entrar em contato com as próprias emoções e sentimentos ao viver os conflitos de Bento. Tais conflitos são vividos por meio da linguagem literária, a qual supera em nível conceitual e abstrato a experiência prática, ou seja, torna a própria experiência sentimental prática mais complexa, abstrata e racional, passível de controle voluntário. Isto porque a linguagem literária pode desenvolver a estrutura semântica que compõe a consciência do leitor.

Bento objetiva determinados sentimentos e emoções tipicamente burgueses, cristalizados em linguagem literária, em um conjunto de significados intencionalmente organizado pelo autor, esta estrutura permite a vivência indireta dos sentimentos. Na consciência do leitor esta vivência indireta entra em contato com as estruturas semânticas já desenvolvidas, podendo transformá-las a um estágio mais complexo.

Considerando que os moldes gerais da sociedade capitalista narrados por Machado de Assis (1994) continuam os mesmos até os tempos atuais, podemos tomar que os sentimentos e conflitos vividos por Bento podem fazer parte, de certa forma, da dinâmica mental de qualquer indivíduo na contemporaneidade. Assim, apreender os sentimentos pela linguagem

literária pode ampliar conceitualmente a experiência prática, dando condições para o indivíduo refletir sobre os próprios sentimentos e a si mesmo enquanto unidade.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base no que expusemos e pelo que verificamos, Machado de Assis (1994) elabora uma crítica à sociedade burguesa brasileira do século XIX. Isto é realizado transportando o leitor, além de deixar um registro histórico e artístico, para os meandros das relações sociais de tal época, escancara, então, as convenções sociais regidas, sobretudo, por interesses individualistas, oportunismo, hipocrisia e coisificação das pessoas. Dessa forma, a estrutura do romance revela a subjetividade burguesa, levando à consciência dos leitores a forma de amar de um indivíduo burguês na “periferia do capitalismo”, que se relaciona com as pessoas como se fossem coisas das quais tem a posse, bem ao modo do dono de escravos brasileiro na sociedade oitocentista.

Retomando Schwarz (2000), na “periferia do capitalismo”, Machado de Assis (1994) compõe com estilo inovador, criatividade e qualidade poética um romance dos homens e dos costumes da elite brasileira escravocrata se adaptando ao modo de vida capitalista. Assim, nos romances machadianos convivem contraditoriamente em seus personagens modos modernos, esclarecidos, eruditos, como também a velha tacanhice, mesquinharia, egoísmo e hipocrisia.

Machado de Assis (1994) critica a sociedade burguesa na qual foi também personagem, no entanto, não apresenta ou discute outro modelo ou ainda um projeto revolucionário de transformação social. Pelo que lemos e analisamos do autor, ele está mais comprometido em deixar explícitos os vícios, as mazelas e debochar da sociedade burguesa, do que propriamente a militância para transformá-la.

Já nosso teórico Vigotski (1999) era comunista, defendia a transformação política e social do capitalismo na Rússia revolucionária, após 1917. Desenvolveu sua teoria com vistas à construção do novo homem soviético e entendia que a arte tinha papel fundamental para a formação desse novo homem. A psicologia da arte foi pensada e exercida neste contexto revolucionário, no entanto, não foi plenamente concluída.

Como conclusão de nossos estudos, com base na obra vigotskiana, temos que, o objeto da psicologia da arte, enquanto uma área dessa ciência e profissão, é a estrutura da obra de

arte de tal modo a desvendar o que expressam os recursos estilísticos e artísticos empregados pelo autor, levando em conta as relações sociais vigentes em determinada época, como também o próprio indivíduo, este entendido não como uma mônada, fechado em si mesmo, mas como fruto da história social.

Assim, a arte objetiva as conquistas do gênero humano e as forças sociais, as quais podem ser utilizadas a favor da humanização dos homens, possibilitando aos sujeitos, pela apropriação da obra, um novo arranjo no sistema psicológico, mais criativo e consciente. **Desse modo, a psicologia da arte, investiga a estrutura da obra em busca da resposta estética e o possível impacto à psique do fruidor**, e, por ora, podemos observar que a obra de arte por sua estrutura específica e condição de objeto cultural pode trazer nova organização psíquica ao indivíduo, considerando que oportuniza a vivência indireta de emoções, sentimentos e relações sociais. Em *Dom Casmurro*, com sua riqueza em informar sobre como os homens são e o que os levam a se individuarem de um ou de outro modo, ela torna evidente o que se poderia tomar como natural ou biológico – no caso a transformação de Bento em Casmurro e tudo o que isso significou e implicou.

Vigotski (1999) afirma que seu objetivo central foi retirar tanto a psicologia como a arte dos limites epistemológicos idealistas, ou seja, oferecer uma concepção materialista e dialética para o desenvolvimento da referida ciência, como também para a arte. Em seus estudos percebeu que a psicologia que se referia à arte era o campo “mais especulativamente vago da psicologia” (Vigotski, 1999, p. 04). Assim, buscando a objetividade, o autor cria um caminho para a psicologia apreender e explicar o mecanismo pelo qual a arte atua e impacta no sujeito. Então, ao revelarmos os recursos que a arte dispõe para suscitar determinada resposta estética, descobrimos a lei psicológica que serve de base à determinada obra.

Nesta perspectiva, desenvolveu o método objetivo-analítico centrando-se, sobretudo, em analisar a forma, o conteúdo e sua síntese. Notamos com isso a intenção do teórico em elaborar a psicologia objetiva da arte, considerando para sua análise a própria obra, fugindo do subjetivismo que tem como objeto a psique do artista ou do fruidor. Para Vigotski (1999) a obra de arte não é fruto de um homem só, de quem cria ou dela frui, é, essencialmente, um objeto cultural.

O próprio autor coloca no prefácio do *Psicologia da arte* que não era seu objetivo apresentar uma técnica pronta para a análise da obra de arte, antes, teve a intenção de levantar o problema central – o idealismo subjetivista – que envolvia a psicologia e a arte até aqueles anos (primeiras décadas do século XX), como também oferecer o caminho metodológico e

explicativo para o desenvolvimento da psicologia da arte. O exercício que realizamos foi seguindo os princípios e caminho do autor, porém organizando de forma diferente os elementos para a análise. Como aponta Vigotski (1999, p. 03):

Quisemos tão somente desenvolver a originalidade da visão psicológica da arte e fixar a idéia central, os métodos de sua elaboração e o conteúdo do problema. Se na confluência dessas três ideias surgir uma psicologia objetiva da arte, este livro será o germe de onde ele medrará.

Pelo que fomos discorrendo ao longo desta pesquisa, podemos afirmar que a arte tem uma estruturação específica, diferenciando-se de outros objetos culturais como a filosofia, a ciência, operando também com signos e significados. Mas lida de modo intencional, e põe em movimento, sobretudo, as emoções e sentimentos, objetivados nas obras, cuja apropriação pode trazer transformações tanto para as funções psicológicas específicas, como para a consciência.

A obra de arte emociona, mas ela não é simplesmente capaz de tocar o indivíduo, ao longo de sua estrutura ela vai oferecendo condições para a transformação da própria emoção que imediatamente tocou o sujeito. A obra de arte não oferece apenas o simples contágio da emoção expressada, ela contagia, mas vai além disso. Supera o contágio porque para a criação e apropriação da obra não basta estar emocionado, é necessário também pensar, imaginar, perceber o contexto e os recursos artísticos empregados. O próprio Vigotski (1999) afirma que a emoção causada pela arte é inteligente, demonstrando que a resposta estética não envolve apenas a emoção.

Na arte literária, o conjunto de significados desenvolvidos, a própria linguagem escrita, deve ser de tal forma estruturada pelo autor, de modo a não apenas tocar ou contagiar o leitor, mas suscitar a catarse, ou seja, a superação das emoções trabalhadas ao longo da obra. Deve oferecer uma nova significação, síntese das emoções desenvolvidas no enredo. Esta síntese para ser apropriada coloca em movimento demais funções psicológicas, posto que é um novo conjunto de significados dentro da estrutura da obra.

Como já afirmamos, o contato e fruição da arte implica uma condição que pode não provocar uma reação imediata, mas pode dotar os homens de novas condições para entender e agir na sociedade, ou seja, pode contribuir para o desenvolvimento da consciência porque possibilita a vivência indireta, por meio da linguagem literária, da realidade objetiva e dos

sentimentos. Vivência que pode ampliar a estrutura semântica da consciência, sua medida de generalidade e capacidade de categorizar o real.

Por esse entendimento, o psicólogo pode valer-se da arte como instrumento para apreender de modo mais amplo e dialético o próprio homem e a constituição do seu psiquismo. Somente sob tal apreensão é possível uma análise mais fecunda de como ele se forma ou deixa de se formar como gênero humano singular e irrepetível, que não somente se torna homem cultural, que emprega ferramentas e instrumentos psicológicos para estar no mundo e dele retirar a satisfação de suas necessidades, mas que pode alcançar um estado de maior liberdade.

Este caminho mais fecundo, e também mais difícil, exige outra formação inicial e continuada desse investigador ou profissional que deve não apenas descrever mas explicar o comportamento humano. Explicar como o homem contemporâneo chega a ser o que é, suas conquistas e seus limites, requer que se aproprie não só do teorizado especificamente no campo da psicologia da aprendizagem e do desenvolvimento humano, assim como da psicologia da personalidade, mas, colocar também o indivíduo que se pretende explicar em relação com a sociedade, em relação aos produtos de sua imaginação e processos criativos, como expõe Barroco (2007b).

Somente por meio de uma teoria psicológica objetiva, fundamentada na materialidade da vida, e na historicidade dos fatos e da própria mente humana é que se pode levar em conta o compromisso do psicólogo em favorecer o desenvolvimento psicológico, bem como o compromisso ético de atuar em prol da transformação, pelos próprios homens, das condições sociais que os oprime e degrada. É preciso tornar acessível aos homens com e sem deficiência, ricos e pobres, a condicionalidade do existir na sociedade de classes antagônicas.

Além de utilizar a arte como forma de melhor apreender o homem, o psicólogo pode fazer uso da psicologia da arte, identificando como as emoções são trabalhadas em determinadas obras, à que realidade representa, o caminho que a obra faz o fruidor percorrer. Em outras palavras: o que ela objetiva e pode oferecer enquanto apropriação para os sujeitos. Nesta perspectiva, o próprio psicólogo pode utilizar determinadas obras de arte, oferecendo o contato e fruição delas, como forma de desenvolver a consciência das pessoas atendidas.

A arte, nesse sentido, deixa de ser matéria de refinamento ou verniz cultural para ser, ela mesma, com seus processos e estruturas, elemento crucial para o psiquismo, que se constitui duplicando o real no âmbito intrapsíquico e, ao mesmo tempo, duplicando aquilo que a mente humanizada é capaz de criar, objetivando-a por meio de processos criativos.

Verificamos que Machado de Assis (1994) oportuniza a vivência das emoções e relações sociais do século XIX, oferecendo condições do leitor do século XXI compreender melhor a própria sociedade que vive ao entrar em contato indireto com as relações sociais burguesas de dois séculos atrás. Esta obra também pode ampliar, deixando mais complexa e racional, a forma como o indivíduo compreende a si, sua relação com a sociedade, e os sentimentos.

Podemos notar então, a potencialidade da obra literária para a transformação da consciência de quem entrar em contato com ela. Potencialidade que, em nosso ponto de vista, pode ser utilizada pelo psicólogo. Retomando o questionamento inicial sobre a atuação do psicólogo na política de assistência social, especialmente, em um CRAS, podemos concluir a pertinência da psicologia da arte em tal espaço, no sentido de possibilitar a fruição de determinadas obras com o objetivo de propiciar mediações para o desenvolvimento da consciência da população atendida.

Para explicar melhor, o CRAS atende a população que recebe benefícios dos programas sociais, como também aquela diagnosticada em situação de vulnerabilidade social, termo este que nos parece amplo e impreciso, mas como trabalhadora deste Centro de Referência, podemos observar que a população atendida é composta pela classe trabalhadora, principalmente, os desempregados, sem condição de comprar as mercadorias para garantir a subsistência. O psicólogo, junto à equipe composta também por assistentes sociais e pedagogos, deve fazer o acompanhamento das pessoas e famílias buscando que estas superem a condição de pobreza e risco em que se encontram. Como também, deve trabalhar no sentido de prevenir que demais famílias do mesmo território, bairros atendidos, passe por privação dos direitos sociais.

Conforme cartilha elaborada pelo Conselho Federal de Psicologia:

As atividades do psicólogo no CRAS devem estar voltadas para a atenção e prevenção a situações de risco, objetivando atuar nas situações de vulnerabilidade por meio do fortalecimento dos vínculos familiares e comunitários e por meio do desenvolvimento de potencialidades e aquisições pessoais e coletivas (CREPOP, 2008, p. 29).

De acordo com o Conselho de Psicologia, por meio do Centro de Referência Técnica em Psicologia e Política Pública (CREPOP), o psicólogo deve atender e prevenir situações de risco possibilitando aquisições pessoais ou coletivas. Considerando que a situação vivida pela população atendida não é de origem individual ou familiar, mas antes histórica e social, de modo que a superação definitiva e coletiva não pode se dar de forma individual, podemos concluir que o desenvolvimento da capacidade de refletir a sociedade, a si e a relação entre ambos é uma aquisição importante para organizar a conduta da população atendida.

Pensamos que a aplicação da psicologia da arte deve ser coerente aos objetivos que se queira atingir e, também, levar em conta as especificidades do local de atuação. Em se tratando do trabalho no CRAS, com a população atendida e com o objetivo de desenvolver a consciência, a instrumentalização por meio da arte pode seguir um planejamento, no qual a seleção das obras seja pautada, antes de tudo, na temática: a classe trabalhadora. Pode-se fazer um programa de atividades com as obras selecionadas, no sentido de apresentá-las à população, encaminhando a fruição, discutindo e observando coletivamente, sobretudo: 1) o contexto representado nas obras; 2) a estrutura (oposição entre forma e conteúdo) desenvolvida nas obras; 3) as sínteses que a obra encarna e suscitam emoção estética, ou seja, as sínteses que propiciam a vivência do não cotidiano, neste caso, do sentimento de classe, algo além do individualismo espontâneo.

O trabalho do psicólogo no CRAS acontece, sobretudo, por meio de grupos, no quais, pensamos possível a aplicação da psicologia da arte, buscando apresentar à população e oferecendo certa apropriação de determinadas obras, com objetivo de promover o desenvolvimento da consciência e, assim, os sujeitos terem melhores condições de agir e refletir sobre a atuação na sociedade.

Reforçamos, então, com o estudo e perspectiva de aplicação da psicologia da arte, a importância da arte enquanto objeto cultural, não só ela, mas também a ciência e a filosofia, expressam as mais elevadas produções humanas, que ao serem apropriadas, ampliam a atividade mental a estágios cada vez mais complexos e racionais, transformando também a capacidade de planejamento e ação. A arte, a ciência e a filosofia são fundamentais, então, para o desenvolvimento psicológico, e, mais especificamente, da consciência.

A privação do contato e apropriação de tais objetos culturais implica, pois, em desenvolvimento reduzido ou limitado da consciência, de modo que esta pode não alcançar um estágio mais abstrato e complexo que permite uma análise mais profunda da realidade, como também uma ação mais consciente e planejada. O leitor pode vivenciar as desventuras

de Casmurro, sem necessariamente realizá-las em sua própria biografia. Ele não precisa encaminhar ninguém e nem a si mesmo à morte ou à solidão – ainda que porventura o deseje. Entre seu desejo e a realização do mesmo há a transversalização da consciência gerada pela vida em coletividade.

Podemos afirmar, então, que muitos dos considerados distúrbios ou deficiências no que tange o desenvolvimento psicológico não apresentam raízes puramente genéticas ou biológicas, são antes, privações das mediações dos objetos culturais, ou seja, são de cunho político e social.

Político e social porque a sociedade sob a égide do neoliberalismo transforma a tudo e a todos em mercadoria. A arte é artigo de luxo oferecida a quem possa pagar por ela, ou, às pessoas com menor poder de compra, é oferecido um material vulgar, empobrecido, que não apresenta as características necessárias a uma obra de arte, em geral, tem apenas na aparência, ou não tão raramente nem isso, o aspecto de arte.

À grande maioria da população a ciência e filosofia também são mercadorias muito caras oferecidas nas melhores escolas e universidades. Nas escolas públicas, em geral, o complexo sistema teórico que fundamenta a ciência e a filosofia é dissolvido em resumos, de modo a não poupar-lhes nem o pensamento central, com disciplinas cindidas, compondo uma grade curricular comprometida com o conhecimento prático conforme manda o mercado de trabalho.

No oposto da arte, da ciência e da filosofia, a classe trabalhadora é uma mercadoria barata, em que pese o quanto os desempregados tem a importante função de torná-la ainda mais barata. Justamente nesta oposição vemos a necessidade de garantir o acesso à arte e demais objetos culturais, não pelo seu valor enquanto mercadoria, mas pela possibilidade que oferecem de trazer desenvolvimento aos sujeitos.

Lutar, pois, para o amplo e irrestrito acesso aos objetos culturais, em seus diferentes níveis e modalidades, de modo que as pessoas tenham em seu cotidiano a arte, a ciência e a filosofia, e possam, então, reconhecer a história como reveladora dos processos de humanização do homem em estreita relação com os processos produtivos, se impõe ao psicólogo que superou a concepção cartesiana de homem e assumiu a transformação social como postura ética.

Machado de Assis e Vigotski, cada um ao seu modo, impactam-nos até hoje, por aquilo que escreveram, por aquilo que analisaram, sintetizaram e que nos permitem sempre novas generalizações, já que incitam a novas análises e sínteses. Temos por fim que o

exercício de análise realizado por nós não encerra, nem pode, as possibilidades que o caminho apresentado por Vigotski (1999) nos abre. Ao longo do exercício e da pesquisa, podemos observar o quanto a psicologia da arte, como uma área dessa ciência e profissão, é fecunda e promissora, revelando inclusive, uma forma criativa e criadora de aplicação da psicologia.

## 6 REFERÊNCIAS

- ASSIS, M. **Memorial de Aires**. São Paulo: Aguilar, 1993.
- ASSIS, M. **Dom Casmurro**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. I, 1994.
- ASSIS, M. Instinto de Nacionalidade. In: **Obra Completa de Machado de Assis**, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994b.
- ASSIS, M. **Memórias Póstumas de Braz Cubas**. São Paulo: L&P Pocket, 1998.
- ASSIS, M. **O Alienista**. São Paulo: Ática, 1998.
- ASSIS, M. **Crônicas de Lélío**. São Paulo: Ediouro, 2000.
- BARROCO, S. M. S. **Psicologia educacional e arte: uma leitura histórico-cultural da figura humana**. Maringá: Eduem, 2007.
- BARROCO, S. M. S. **A educação especial do novo homem soviético e a psicologia de L. S. Vigostski: implicações e contribuições para psicologia e educação atuais**. Tese doutorado, Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara. Araraquara: 2007b.
- BLACK, E. **A Guerra contra os fracos: A Eugenia e a campanha norte-americana para criar uma raça superior**. Trad. Tuca Magalhães. São Paulo: A Girafa Editora, 2003.
- BOARINI, M. A. YAMAMOTO, O. A. **Eugenia e higienismo: discursos que não envelhecem**. São Paulo: Psicologia Revista, Educ, 2004.
- BOSI, A. SCHWARZ, R. **Transcrição de Machado de Assis, um mestre na periferia**. In: [http://www.pactoaudiovisual.com.br/mestres\\_final/machado/transcricao.htm](http://www.pactoaudiovisual.com.br/mestres_final/machado/transcricao.htm). Acesso em: 19/05/2012.
- CABRAL, M. G. **Eisenstein e a psicologia da arte**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina – Psicologia. Florianópolis, 2008.
- CANDIDO, A. **Esquema Machado de Assis**. In: *Vários Escritos*. 3ª ed. rev. e ampl. - São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CEIA, C, s. v. “Formalismo russo”. **E-Dicionário de Termos Literários**. ISBN: 989-20-0088-9. In: <http://www.edtl.com.pt> . Acesso em: 25/07/2012.

CEIA, C, s. v. “Fábula”. **E-Dicionário de Termos Literários**. ISBN: 989-20-0088-9. In: <http://www.edtl.com.pt> . Acesso em: 13/08/2011.

CREPOP. **Referência técnica para atuação do(a) psicólogo(a) no CRAS/SUAS**. Brasília: Conselho Federal de Psicologia, 2008.

CRUZ, M. N. **Desenvolvimento cognitivo em Vygotsky: entre os ideais da matemática e a harmonia da imaginação**. ANPED, 2003.

CUNHA, E. **A última visita**. In: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/contemporaneos/euclides.pdf>. Disponibilizado em 2011. Acesso em: 13/07/2012.

DELARI JUNIOR, A. **Sentidos do “drama” na perspectiva de Vigotski: um diálogo no limiar entre arte e psicologia**. Maringá: Psicologia em Estudo, v. 16, n. 2, p. 181-197, abr./jun. 2011.

DUARTE, N. **A individualidade para si: Contribuição a uma teoria histórico-social da formação do indivíduo**. Campinas: Autores Associados, 1999.

DUARTE, N. **Vigotski e o aprender a aprender**. Campinas: Autores Associados, 2001.

DUARTE, N. **Arte e educação contra o fetichismo generalizado na sociabilidade contemporânea**. Florianópolis: PERSPECTIVA v. 27, n. 2, 461-479, jul./dez. 2009.

FAUSTO, B. **História geral da civilização brasileira**. Tomo III. O Brasil Republicano. 1º Volume. Estrutura de poder e economia (1889-1930). São Paulo: DIFEL, 1977.

FILHO, D. A. R. **As revoluções russas e o socialismo soviético**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

FISCHER, E. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

FREDERICO, C. **Arte em Marx: um estudo sobre os Escritos Econômicos e Filosóficos**. São Paulo: Revista Novos Rumos, nº 42, 2004.

GLEDSON, J. **Machado de Assis: impostura e realismo: uma reinterpretação de Dom Casmurro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

HOBSBAWM, E. **Era dos Extremos: o breve século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOBSBAWM, E. **A Era do Capital**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

JAPIASSU, R. O. V. **As artes e o desenvolvimento cultural do ser humano**. São Paulo: Educação e Sociedade, ano XX, nº69, 1999.

KONDER, L. **O que é dialética**. Brasília: Editora Brasiliense, 2007.

LAPLANCHE, J. PONTALIS, J. B. **Dicionário de Psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LENIN, V. I. **O Imperialismo, Fase Superior do Capitalismo**. In: <http://www.marxists.org/portugues/lenin/1916/imperialismo/index.htm>. Disponibilizado em: 05.12.2004. Acesso em 24/06/20012.

LEONTIEV, A. L. **Desenvolvimento do psiquismo**. São Paulo: Centauro, 2004.

LURIA, A. R. **Vigotskii**. In: VIGOTSKII, L. S.; LURIA, A.R.; LEONTIEV, A.N. **Linguagem, desenvolvimento e aprendizagem**. São Paulo: Ícone, 2001.

LURIA, A. R. **Curso de Psicologia Geral**. Volume I. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1991.

LURIA, A. R. **Pensamento e Linguagem**: as últimas conferências de Luria. Porto Alegre: Artes Médicas, 1986.

MACHADO, L. V. *et al.* **Teoria das emoções em Vigotski**. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 16, n. 4, p. 647-657, out./dez. 2011.

MAINARDI, E. **Origem e desenvolvimento da educação na Rússia leninista (1917-1924): reconstituição de seus traços centrais**. Dissertação de mestrado. Universidade de Passo Fundo. Passo Fundo: 2001.

MARX, K. **Manuscritos Econômicos-Filosóficos**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

MARX, K. ENGELS, F. **Manifesto do partido comunista**. São Paulo: Martin Claret, 2000.

MARX, K. ENGELS, F. **A ideologia alemã**. São Paulo: Martin Claret, 2007.

NAGEL, L. H. **Dançando com os textos gregos**. A intimidade da Literatura com a Educação. Maringá: Eduem, 2006.

NETTO, J.P. **O que é Stalinismo**. São Paulo: Brasiliense (Coleção Primeiros Passos), 1985.

PEIXOTO, M.I.H. **Arte e grande público: a distância a ser extinta**. Campinas: Autores Associados, 2003.

PELLEGRINI, T. Realismo: postura e método. In: **Letras de hoje**. Porto Alegre: Puc, 2007.

PRESTES, Z. **Quando não é quase a mesma coisa: análise das traduções de Lev Semiovicht Vigostki no Brasil repercussões no campo educacional**. Brasília: Universidade de Brasília, Faculdade de Educação, Programa de Pós Graduação em Educação, 2010.

ROSA, N. **Positivismo**. In: <http://letras.mus.br/noel-rosa-musicas/1002911/>. Acesso em: 24/07/2012

SCHÜHLI, V.M. **A dimensão formativa da arte no processo de constituição da individualidade para-si**: a catarse como categoria psicológica mediadora segundo Vigotski e Lukács. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Curitiba: 2011.

SCHWARZ, R. **Ao Vencedor as Batatas**: Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

SCHWARZ, R. **Um mestre na periferia do capitalismo**. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

SCHWARZ, R. **A poesia envenenada de Dom Casmurro**. In: América latina: palavra, literatura e cultura. São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1994.

SUPERTI, E. **O positivismo de Augusto Comte e seu projeto político**. Ourinhos: Revista Hórus, ano 6, nº3, Issn 1679-9267, 2011.

SUPERTI, T. **Vigostki e a psicologia da arte: primeiras aproximações**. Monografia de especialização em teoria histórico-cultural, Universidade Estadual de Maringá. Maringá: 2011.

TOASSA, G. **Conceito de consciência em Vigotski**. São Paulo: Psicologia USP, 17(2), 59-83, 2006.

TULESKI, S. C. **Vygotski: a construção de uma Psicologia Marxista**. Maringá: Eduem, 2008.

VÁZQUEZ, Adolfo Sanchez. **As idéias estéticas de Marx**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

VEGA, L.G. **Historia de la Psicología III. La Psicología Rusa: reflexología y psicología soviética.** Madrid: Siglo XXI, 1993.

VIGOTSKI, L. S. **Psicologia da Arte.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

VIGOTSKI, L. S. **Teoria e Método em Psicologia.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.

VIGOTSKI, L. S. **A construção do pensamento e da linguagem.** São Paulo: Martins Fontes, 2009.

VYGOTSKY, L. S. **Psicología Del Arte.** Barcelona: Barral Editores, 1972.

VYGOTSKY, L.S. **Obras Escogidas. Historia del desarrollo de las funciones psíquicas superiores.** Tomo III, 1931. In: <http://www.taringa.net/perfil/vygotsky>. Acesso em: 26.06.2012.

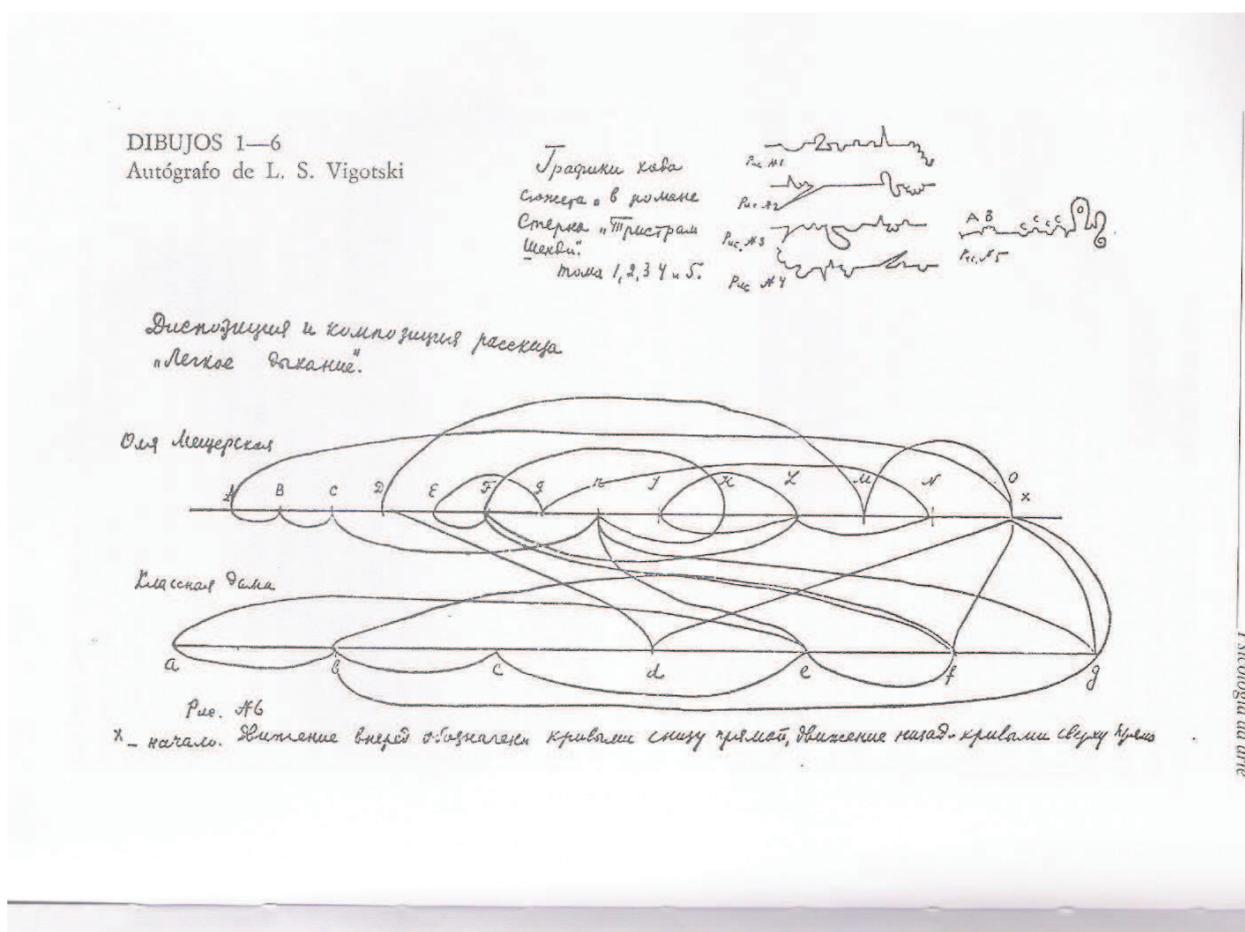
VYGOTSKY, L.S. **Obras Escogidas. Pensamiento y lenguaje.** Tomo II. Madrid: Visor, 1993.

VYGOTSKI, L. S. LURIA, A. R. **El instrumento y el signo em el desarrollo del nino.** Madrid: Fundación Infância y Aprendizaje, 2007.



## Anexo 2

Figura 02: representação gráfica do conteúdo (linha reta) e forma (curvas) (Vigotski, 1999)



## APÊNDICE

### Tabela de Análise de Dom Casmurro

Linha	Capítulos	Título	Conteúdo	Procedimento narrativo (arranjo do conteúdo)	Procedimento de descrição da personagem	Desfecho
1	Capítulo I	<i>Do título</i>	-sobre a origem do nome do livro.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- descrição de um encontro casual no trem com um vizinho falante e poeta.</li> <li>-pequeno diálogo entre a personagem e o vizinho.</li> <li>- descrição do aborrecimento do vizinho por conta da pouca interação entre ambos.</li> <li>- o título Dom Casmurro foi dado pelo vizinho por aborrecimento e ironia.</li> <li>- a própria personagem e os amigos desta adotam o apelido.</li> <li>- o autor admite em 1ª pessoa que escolhe o título Dom Casmurro por não ser capaz de achar outro melhor.</li> <li>- usando de ironia reforça que o título foi criado pelo vizinho, este podendo almejar a autoria do livro.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-a personagem é descrita como alguém não querido e motivo de chacota pelos vizinhos por conta de seus hábitos calados e reclusos.</li> <li>- narração da tentativa de interação do vizinho, puxa assunto sobre o tempo, política e recita versos enquanto Dom Casmurro dorme.</li> <li>- ironiza os poemas “os versos pode ser que não fossem inteiramente maus”.</li> <li>- narra que aceita passivelmente a alcunha de Dom Casmurro.</li> <li>- Diálogo mostra tentativa de cordialidade de Dom Casmurro.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- ironiza o vizinho e a possibilidade de este almejar a autoria do livro, pelo fato do título ter sido dado por ele.</li> </ul>
2.	Capítulo	Título	Conteúdo	Procedimento narrativo (arranjo do conteúdo)	Procedimento de descrição da personagem	Desfecho

3.	<b>Capítulo II</b>	<i>Do livro</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- sobre os motivos de escrever um livro</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- metalinguagem.</li> <li>- descreve que reproduziu na casa atual a casa da infância, mantendo inclusive a mesma decoração.</li> <li>- descreve em tom jocoso a decoração clássica – não vê importância artística daquilo.</li> <li>- descreve a casa e seu cotidiano de forma pacata e tranqüila.</li> <li>- faz contraste entre a vida interior pacata e a exterior, ruidosa.</li> <li>- afirma que volta à vida anterior para sanar uma lacuna interna.</li> <li>- admite escrever o livro para livrar-se da monotonia e acaba decidindo, com a influência dos clássicos da decoração, a retomar a infância e adolescência.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- solitário e saudosista.</li> <li>- vida vazia.</li> <li>- frágil internamente.</li> <li>- demonstra conhecimento (superficial) pelos clássicos e habilidade para escrever.</li> <li>- nutre sua vida da história pregressa.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Por meio da metalinguagem e agradecimento aos clássicos da decoração, demonstra empolgação para escrever sobre o passado e, assim, reviver o que já viveu.</li> </ul>
4.		<b>Título</b>	<b>Conteúdo</b>	<b>Procediment o narrativo (arranjo do conteúdo)</b>	<b>Procedimento de descrição da personagem principal</b>	<b>Desfecho</b>
5.	<b>Capítulo III</b>	<i>A denúncia</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- sobre a percepção precoce de Jose Antonio a respeito da relação estreita entre Bentinho e Capitu, e a promessa de tornar o primeiro padre.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- diálogo entre os membros da família.</li> <li>- destacam-se o cuidado com Bentinho, o catolicismo, o matriarcado e a relação de favor entre a família de Bentinho e de Capitu.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- ouve diálogo escondido.</li> <li>- empregado denuncia sua relação com Capitu.</li> <li>- a mãe afirma a promessa de formar Bentinho padre</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- descrição da família em torno da mãe de Bentinho.</li> <li>- Bentinho parece dividido entre a influência da mãe (família) e a relação com Capitu.</li> </ul>
6.	<b>Capítulo IV</b>	<i>Um dever amaríssimo</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- descrição de José Dias</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- José Dias é descrito por Dom Casmurro como alguém que se importa muito com a aparência, tanto na fala por empregar assiduamente</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- a descrição de José Dias é feita em tom sarcástico.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- descrição do modo de andar de José Dias, indicando, de modo sarcástico, sua forma rígida de levar a vida.</li> </ul>

				superlativos, como também na forma metódica de se vestir.		
7.	<b>Capítulos</b>	<b>Título</b>	<b>Conteúdo</b>	<b>Procediment o narrativo (arranjo do conteúdo)</b>	<b>Procedimento de descrição da personagem</b>	<b>Desfecho</b>
8.	<b>Capítulo V</b>	<i>O agregado</i>	- sobre a relação de José Dias com a família.	- descreve José Dias com comportament os exagerados, como os superlativos, e fugindo à rigidez, é agregado da família que obedece à relações de ordem porém com algum espaço para opiniões.		
9.		<b>Título</b>	<b>Conteúdo</b>	<b>Procediment o narrativo (arranjo do conteúdo)</b>	<b>Procedimento de descrição da personagem principal</b>	<b>Desfecho</b>
10.	<b>Capítulo VI</b>	Tio Cosme	- sobre as características e costumes do tio Cosme.	- descreve de forma sarcástica o trabalho do tio, o excesso de peso e o vício do jogo. - fica implícito a dependência de tio Cosme da mãe de Dom Casmurro.	- descreve situação em que tio Cosme o coloca em cima de uma besta e a mãe, após os gritos do filho, vem em seu socorro. - protegido e mimado.	- narra de forma sarcástica a falta de vontade do tio Cosme nos aspectos de política, sexual e do trabalho, interessando -se pelos jogos. - possíveis característic

						as dos ociosos da classe dominante.
11.	<b>Capítulo VII</b>	<i>D. Glória</i>	- sobre a mãe	- não usa de escárnio, descreve uma mãe sem vaidades e devota ao marido e em um quadro representa o amor conjugal	- certa fixação (esperança) pelo amor conjugal entre a mãe e o pai.	- ressalta a dedicação fiel da mãe ao pai e a felicidade eterna de ambos.
12.		<b>Título</b>	<b>Conteúdo</b>	<b>Procediment o narrativo (arranjo do conteúdo)</b>	<b>Procedimento de descrição da personagem principal</b>	<b>Desfecho</b>
13.	<b>Capítulo VIII</b>	<i>É tempo</i>	- sobre a importância da descoberta da relação entre Bentinho e Capitu	- compara a vida a uma ópera e os fatos havidos antes da descoberta como os preparativos para a ópera		- por meio da metalinguag em sugere outro capítulo para falar sobre a vida como uma ópera.
14.	<b>Capítulo IX</b>	<i>A ópera</i>	- sobre a relação entre a ópera e a vida	- um amigo tenor italiano narra em diálogo entre deus e satanás a história da ópera.	- por meio do amigo e da história contada demonstra certa erudição	- o tenor demonstra ter fé na história contada
15.	<b>Capítulo X</b>	<i>Aceito a teoria</i>	- opinião sobre a história do tenor	- usa de sarcasmo para admitir a teoria		- afirma que a denuncia de José Dias atingiu, sobretudo, ao próprio Bentinho: "A mim é que ele me denunciou."

16.	Capítulo XI	<i>A promessa</i>	- sobre a promessa da mãe de Bentinho tornar Bentinho padre.	- descreve a fé católica da mãe, a familiaridade de Bentinho com os rituais católicos, os quais tornavam-se brincadeira junto à Capitu.	- descreve que a mãe adia a formação em seminário para ter a presença do filho.	- Bentinho havia esquecido da promessa. - a mãe por apertar-lhe a mão repentinamente expressa medo de tê-lo longe.
17.		<b>Título</b>	<b>Conteúdo</b>	<b>Procedimento narrativo (arranjo do conteúdo)</b>	<b>Procedimento de descrição da personagem principal</b>	<b>Desfecho</b>
18.	Capítulo XII	<i>Na varanda</i>	-sobre tomar consciência do amor por Capitu	- descreve que com atordoamento lembrava as palavras de José Dias sobre o namoro - outra descrição de gozo e satisfação ao lembrar das palavras de José Dias: "Em segredinhos..." "Sempre juntos..." "Se eles pegam de namoro..." - descreve recordações de intimidade entre Capitu e Bentinho, isto é suscitado pelas frases de José Dias, assim Bentinho toma consciência do amor entre ambos. - Capitu é descrita como mais ousada e sonhadora que	- confuso e apaixonado por Capitu	- Toma consciência do amor por Capitu e desta por ele.

				Bentinho.		
19.	<b>CAPÍTULO XIII</b>	<i>Capitu</i>	-sobre Capitu aos catorze anos.	- descreve Capitu com vestes simples e esperta no modo de ser. - descrição da comoção de Bentinho diante de Capitu.	- Bentinho é descrito como sentimental, meio atrapalhado e apaixonado	- descrição que insinua que Capitu já sabia do amor entre eles e o escreve no muro, no entanto apaga antes que Bentinho consigaler, fato que excita sua curiosidade.
20.	<b>CAPÍTULO XIV</b>	<i>A inscrição</i>	- sobre o que estava escrito no muro	- descreve o que estava escrito no muro: o nome de ambos. - Relata que o muro falou por eles, passaram a se ver como namorados e as mãos pegaram-se uma na outra. Bentinho descreve esse gesto como uma hora muito especial, da qual devia ter marcado a hora exata e tomado nota por escrito dos sentimentos daquele momento.	- traça um paralelo entre o sabido estudante Bentinho e o incipiente amante: Conhecia as regras do escrever, sem suspeitar as do amar; tinha orgias de latim e era virgem de mulheres.	-compara o amor a Capitu a fé do Padre diante ao altar. -descreve o encantamento e ingenuidade da situação de ambos de mãos dadas após a revelação do amor recíproco.
21.	<b>CAPÍTULO XV</b>	<i>Outra voz repentina</i>	- sobre a interrupção do pai de Capitu	- descreve Capitu como mais astuta, naturalmente esperta, e usa disso para despistar o	- Bentinho fica atrapalhado na presença do pai, o oposto de Capitu.	- Bento, contrariando a vontade de continuar perto de Capitu, segue com o

				pai.		pai dela, adorador de passarinhos.
22.		<b>Título</b>	<b>Conteúdo</b>	<b>Procedimento narrativo (arranjo do conteúdo)</b>	<b>Procedimento de descrição da personagem principal</b>	<b>Desfecho</b>
23.	<b>Capítulo XVI</b>	<i>O administrador interino</i>	- sobre Pádua, pai de Capitu	- descreve as características físicas em tom de escárnio, relata economia simples, mas com episódio de Pádua ter se tornado por alguns meses administrador, sob qual mandato fez extravagâncias, ao ponto de ao retornar a situação regular pensou em suicídio, para tal impedimento D. Glória interviu.		- usa de citação bíblica para afirmar que Pádua recuperou-se da queda pós-administrador.
24.	<b>CAPÍTULO XVII</b>	<i>Os vermes</i>	- sobre conversa com vermes de livros	- narra interesse em escrever sobre aquilo que fere também curar, busca por livros e nestes os vermes que os habitam. - os vermes falam e respondem ao narrador	- habilidade para escrever e ler.	- os vermes que habitam livros roem apenas por hábito ou instinto, agem mecanicamente, sem participação da razão ou dos sentimentos.
25.		<b>Título</b>	<b>Conteúdo</b>	<b>Procedimento narrativo (arranjo do conteúdo)</b>	<b>Procedimento de descrição da personagem principal</b>	<b>Desfecho</b>

26.	<b>CAPÍTULO XVIII</b>	<i>Um plano</i>	- sobre a estratégia para Bento não ir ao seminário	- descrição de Capitu como reflexiva, séria, equilibrada, lúcida, ousada, calculista e perspicaz, indicando mais maturidade que Bentinho, inclusive orientando este sobre como proceder.	- Assustado, obediente a Capitu, resistente à idéia do Seminário, admirado da sagacidade de Capitu.	-indica que a Capitu astuta do plano se desenvolver á ainda mais. 'Conto estas minúcias para que melhor se entenda aquela manhã da minha amiga; logo virá a tarde, e da manhã e da tarde se fará o primeiro dia, como no Gênesis, onde se fizeram sucessivamente sete'.
27.	<b>CAPÍTULO XIX</b>	<i>Sem falta</i>	- sobre como falar com José Dias a respeito da recusa de ir ao seminário.	- descrição de diálogo interno para medir as palavras à José Dias, de modo a tratá-lo como empregado, ou seja, obrigá-lo a atender o pedido.	- oscilante, mas certo de sua posição de patrão.	-afirma a condição de dono da casa e José Dias enquanto empregado. "E Capitu tem razão, pensei, a casa é minha, ele é um simples agregado... Jeitoso é, pode muito bem trabalhar por mim, e desfazer o plano de mamãe."
28.	<b>CAPÍTULO XX</b>	<i>Mil Padre-nossos e mil Ave-Marias</i>	- sobre promessa para não ir ao seminário	- narra a dívida espiritual não paga desde a infância e a forma como se relaciona com o espiritual.	- preguiçoso, remetia aos céus seus desejos. - lidava com o espiritual do mesmo modo que na vida terrena, como proprietário.	- religiosidade superficial

29.	Capítulo	Título	Conteúdo	Procediment o narrativo (arranjo do conteúdo)	Procedimento de descrição da personagem principal	Desfecho
30.	<b>CAPÍTULO XXI</b>	<i>Prima Justina</i>	- sobre a prima.	- descreve a prima em tom sarcástico, indicando sua falsidade. - ressalta a relação de interesse e favor entre D. Glória e prima Justina. - Justina parece contra a decisão de mandar Bentinho ao seminário. - Justina comenta a acerca de José Dias como alguém mau.	- ostenta grandes números de rezas prometidas  - dissimulado diante da tia.	- relação de obediência de Justina para com Glória.
31.	<b>CAPÍTULO XXII</b>	<i>Sensações alheias</i>	- sobre a investigação de prima Justina acerca dos sentimentos de Bentinho.	- Narra que prima Justina faz elogios a Capitu e observa de modo atento as reações positivas de Bentinho, de modo a confirmar a denuncia do namoro feita por José Dias.	- ingênuo, percebe depois que confirmara a denúncia.	- insinua que a prima leva uma vida vazia: “Creio que prima Justina achou no espetáculo das sensações alheias uma ressurreição vaga das próprias. Também se goza por influência dos lábios que narram”.
32.	<b>CAPÍTULO XXIII</b>	<i>Prazo dado</i>	- sobre a ordem de Bento à José Dias.	- descreve as habilidades de leitura de José Dias e o modo novo de agir de Bento, menos	- mais imperativo e com menos postura de criança.	- obediência de José Dias.

33.	Capítulo	Título	Conteúdo	Procediment o narrativo (arranjo do conteúdo)	Procedimento de descrição da personagem principal	Desfecho
34.	<b>CAPÍTULO XXIV</b>	<i>De mãe e de servo</i>	- sobre a relação de José Dias e Bento.	- descreve os cuidados prestados ao menino, de higiene à educação, bem como os elogios exagerados.	- mimado, sob muitos cuidados.	- Bento fica envaidecido com os elogios de José Dias.
35.	<b>CAPÍTULO XXV</b>	<i>No passeio público</i>	- sobre a conversa entre Bento e José Dias.	- descrição de um diálogo trivial, banal. - José Dias fala mal de Pádua – que anda com gente reles – e de Capitu – olhos de cigana oblíqua e dissimulada. - Bento, reticente e oscilante, pede, na condição de proprietário, ajuda para não ir ao seminário. - sugere dissimulação na fala de José Dias. - José Dias fica surpreso com a posição de Bento de contrariar a decisão da mãe.	- reticente, mas lidando com José Dias de forma imperativa.	- expressa certa autoridade em relação à José Dias, bem como obediência parcial à vontade da mãe.
36.	<b>CAPÍTULO XXVI</b>	<i>As leis são belas</i>	- sobre a intenção de José Dias de retornar à Europa.	- descreve o tempo como fechado para expressar a impressão da situação. - em diálogo José Dias diz que sugerirá à	- menos oscilante, mais autoritário.	- José Dias retoma esperança de voltar à Europa. “— Estamos a bordo, Bentinho, estamos a

				Glória os estudos das leis. - Bento descreve o desejo de José Dias de voltar à Europa.		bordo!”
<b>37.</b>	<b>Capítulo</b>	<b>Título</b>	<b>Conteúdo</b>	<b>Procediment o narrativo (arranjo do conteúdo)</b>	<b>Procedimento de descrição da personagem principal</b>	<b>Desfecho</b>
<b>38.</b>	<b>CAPÍTULO XXVII</b>	<i>Ao portão</i>	- sobre um mendigo que pede dinheiro	- descreve que um mendigo cruza com José Dias e Bento, o primeiro não dá atenção, o segundo, por temor cristão, dá dinheiro e pede reza a seu favor.	- piedoso por temor e conveniência, tratado como autoridade pelo mendigo.	- mendigo promete a reza ao devoto.
<b>39.</b>	<b>CAPÍTULO XXVIII</b>	<i>Na rua</i>	- sobre a empolgação de José Dias com a possibilidade de voltar à Europa.	-descreve José Dias agitado e empolgado, depois volta ao normal, Bento fica receoso de ter retrocedido na idéia.	- interesseiro, trata José Dias com elogios depois de temer que aquele tenha mudado de idéia sobre a viagem à Europa.	- tratamento diferenciado dispensado à Jose Dias conforme o interesse de Bentinho.
<b>40.</b>	<b>CAPÍTULO XXIX</b>	<i>O imperador</i>	- sobre a ilusão de Bento de ter a intervenção do Imperador sobre o caso do seminário.	- descreve uma situação imaginária na qual Bento procura o Imperador e este intercede junto a D. Glória impedindo que Bento vá ao seminário e o encaminhando a escola de Medicina de São Paulo.	- certo desespero e dificuldade em lidar com a realidade. - Parecia menos realista que Capitu.	- depois de imaginar uma solução perfeita à situação, retoma a realidade: “Consolei-me por instantes, digamos minutos, até destruir-se o plano e voltar-me para as caras sem sonhos dos meus companheiros”.
<b>41.</b>	<b>CAPÍTULO XXX</b>	<i>O Santíssimo</i>	- sobre a passagem do padre	- descreve uma cerimônia de passagem do padre na qual	- sensível, tomado pela lembrança da mãe e Capitu, bem como pela	- Na cerimônia religiosa Bento fica em lugar de

				José Dias consegue lugar de honra em detrimento de Pádua, descreve a competição entre ambos. Bento e José Dias sente-se lisonjeados e importantes, Pádua humilhado.	cerimônia.	honra e Pádua em lugar comum, como nas relações sociais.
<b>42.</b>	<b>Capítulo</b>	<b>Título</b>	<b>Conteúdo</b>	<b>Procediment o narrativo (arranjo do conteúdo)</b>	<b>Procedimento de descrição da personagem principal</b>	<b>Desfecho</b>
<b>43.</b>	<b>CAPÍTULO XXXI</b>	<i>As curiosidades de Capitu</i>	-sobre Capitu	- descreve os interesses de Capitu e sua atenção voltadas para minúcias, a descreve como curiosa, madura e inteligente. “ Capitu era Capitu, isto é, uma criatura muito particular, mais mulher do que eu era homem. Se ainda o não disse, aí fica. Se disse, fica também. Há conceitos que se devem incutir na alma do leitor, à força de repetição”.	- mais ingênuo que Capitu, no entanto, o narrador expressa sua astúcia e força de espírito ao afirmar que é necessário repetir as características de Capitu para que o leitor as tome como verdade.	- ressalta o interesse de Capitu por vários temas indicando sua inteligência.
<b>44.</b>	<b>CAPÍTULO XXXII</b>	<i>Olhos de ressaca</i>	- sobre o encantamento por Capitu, sua primeira paixão.	- retoma a frase de José Dias sobre Capitu ‘olhos de cigana oblíqua e dissimulada’ e a compara com os olhos da adolescente, a situação é	- apaixonado, tímido, sem jeito.	- ressalta a timidez de Bentinho diante da atração da moça.

				narrada como uma troca de olhares intensa, apaixonada por parte de Bentinho, que meio sem jeito pede para pentear os cabelos da moça. - Capitu é descrita como muito envolvente.		
<b>45.</b>	<b>Capítulo</b>	<b>Título</b>	<b>Conteúdo</b>	<b>Procediment o narrativo (arranjo do conteúdo)</b>	<b>Procedimento de descrição da personagem principal</b>	<b>Desfecho</b>
<b>46.</b>	<b>CAPÍTULO XXXIII</b>	<i>O penteado</i>	- sobre o primeiro beijo dos namorados.	- descreve as emoções românticas e ingênuas de Bentinho ao pentear os cabelos de Capitu, esta, por fim, em atrevimento, suspende a cadeira para traz ao alcance do adolescente. Ambos se beijam e ficam sem graça.	- apaixonado e tímido, com hábito de namorado amador, juvenil e ingênuo.	- destaque a ingenuidade do amor de Bento e sua jovialidade.
<b>47.</b>	<b>CAPÍTULO XXXIV</b>	<i>Sou homem!</i>	- sobre a sensação e percepção que causou em Bentinho o primeiro beijo.	- descreve Capitu como alguém que altera rapidamente sua postura, dissimulada. - Bentinho vai pegar os livros para ter aula com o padre, mas fica recordando a situação do beijo, recordações que o emocionam muito.	- transição da adolescência para vida adulta, deslumbrado, emocionado.	- insinua que repassa as memórias antigas por saudade. - afirma que o primeiro beijo é a mais importante lembrança de sua vida.

				- Bentinho sente-se homem pela experiência vivida e tem prazer nesta revelação que faz a si mesmo.		
<b>48.</b>	<b>Capítulo</b>	<b>Título</b>	<b>Conteúdo</b>	<b>Procediment o narrativo (arranjo do conteúdo)</b>	<b>Procedimento de descrição da personagem principal</b>	<b>Desfecho</b>
<b>49.</b>	<b>CAPÍTULO XXXV</b>	<i>O protonotário apostólico</i>	- sobre vaidade eclesiástica e a formação para padre de Bentinho.	- descreve o orgulho e vaidade do padre em ser nomeado em novo cargo e o valor que a família de Bento dá a isso, nesta situação a mãe afirma que Bento será padre, como também o próprio padre lida com Bento como futuro seminarista.	- obediente, ainda que por vezes contrário à situação e opinião.	- destaca com sarcasmo as características do Padre, como guloso, interesseiro e bajulador.
<b>50.</b>	<b>CAPÍTULO XXXVI</b>	<i>Idéia sem pernas e idéia sem braços</i>	- sobre a vontade de Bentinho de beijar novamente Capitu.	- descreve situação na qual tem vontade de encontrar, logo após o beijo, Capitu, mas não o faz à medida de sua vontade; como também tem vontade de toma-la nos braços e beija-la, o que também não faz.	- não faz o que tem vontade, comedido, ingênuo.	- destaca que não fez o que queria, cita uma passagem bíblica para mostrar o que deveria ser feito, fala também que Capitu estava muito diferente da situação do beijo, estava retraída.
<b>51.</b>	<b>Capítulo</b>	<b>Título</b>	<b>Conteúdo</b>	<b>Procediment o narrativo (arranjo do conteúdo)</b>	<b>Procedimento de descrição da personagem principal</b>	<b>Desfecho</b>
<b>52.</b>	<b>CAPÍTULO XXXVII</b>	<i>A alma é cheia de mistérios</i>	- sobre as mudanças de comportamento de Capitu	- descreve um Bentinho mais ousado e uma Capitu, na	- de início pasmado e trêmulo, depois sentiu-se forte e	- Capitu beija Bentinho e o surpreende,

				maior parte, resistente e esquivando-se de outro beijo.	atrevido como um homem, tentou beijar Capitu.	dá o beijo assim que o pai dela chega a casa. - Finaliza com a frase título: A alma é cheia de mistérios, insinuando não saber o que rege Capitu.
53.	<b>CAPÍTULO XXXVIII</b>	<i>Que susto, meu deus!</i>	- sobre as mudanças de comportamento de Capitu	- descreve situação em que Capitu contorna com palavras e gestos a situação de quase serem pegos em flagrante pelo pai. - descreve com veemência e destaque as mudanças de comportamento de Capitu, como para o convencimento do leitor da capacidade de dissimulação da adolescente.	- Bentinho fica admirado pela habilidade e astúcia da namorada.	- termina com frase pueril e ingênua de Capitu, nota-se a ironia.
54.	<b>CAPÍTULO XXXIX</b>	<i>A vocação</i>	- sobre a tentativa de José Dias contra intenção de tornar Bento padre.	- descreve a vaidade do padre e José Dias. - O padre vê vocação em Bento. - Capitu não demonstra sentimentos por Bentinho em público, finge indiferença.	- obediente.	- Capitu dá ordem ao Bento para que este não a acompanhe até sua casa.
55.	<b>CAPÍTULO XL</b>	<i>Uma égua.</i>	- sobre o desejo de contar à mãe sobre Capitu para não ir ao seminário.	- descreve a suposta conversa com a mãe como imaginação.	- imaginativo, cria para ter alegria.	- decide na imaginação que conta à mãe do namoro.

56.	<b>CAPÍTULO XLI</b>	<i>A audiência secreta</i>	- sobre a tentativa de conversa com a mãe a respeito do namoro.	- diálogo com a mãe, no qual esta impõe de forma doce a ida ao seminário.	- submisso às ordens da mãe ainda que contra sua vontade	- destaca o apego da mãe e ao mesmo tempo sua postura irredutível.
57.	<b>CAPÍTULO XLII</b>	<i>Capitu refletindo</i>	- sobre a reação de Capitu diante da conversa entre Bento e a mãe.	- descreve Capitu doída pela separação e muito reflexiva, voltada para dentro.	- sem capacidade para reflexão, apenas olha o entorno.	-destaca o momento reflexivo de Capitu.
58.	<b>CAPÍTULO XLIII</b>	<i>Você tem medo?</i>	- sobre Capitu chamar Bento de medroso	- diálogo entre Bento e Capitu no qual esta pergunta se ele tem medo, Bento hesita e Capitu acaba por chama-lo medroso.	- hesitante e medroso.	- Capitu muda de comportamento e não acusa mais Bento.
59.	<b>CAPÍTULO XLIV</b>	<i>O primeiro filho</i>	- sobre duelo de ironias entre Capitu e Bentinho.	- diálogo entre Bentinho e Capitu, esta primeiro pede para aquele escolher entre ela ou sua mãe, depois o chama de mentiroso por optar por ela. - Ambos fingem que aceitam a prometida vida de padre de Bento, e usando de ironia para afetar o outro, imaginam o futuro. - Capitu é descrita como parecida à frase de José Dias “obliqua e dissimulada”, como também atrevida.	- obediente à mãe, confuso frente ao atrevimento de Capitu, irônico.	-Mostra uma Capitu irônica, atrevida e dissimulada.

60.	<b>CAPÍTULO XLV</b>	<i>Abane a cabeça, leitor</i>	- sobre o ciúmes de Bentinho.	- por meio da metalinguagem, trata da leviandade de Capitu ao referir-se ao primeiro filho dela, do qual Bento não seria o pai. - descreve o estado afetivo abalado, tomado pelo ciúmes, que a fala de Capitu provocou nele.	- muito abalado por vislumbrar a possibilidade de Capitu casar-se e ter filho com outro. - Ciumento. - Imagina o filho de Capitu com outro. - controlador, pede para Capitu confessar-se apenas com ele, a fim de dar-lhe a penitência pertinente.	- Bento imagina uma cena com o filho de Capitu brincando no chão, como uma criança comum e feliz.
61.	<b>CAPÍTULO XLVI</b>	<i>As pazes</i>	- sobre como fizeram as pazes.	- o narrador admite que não quer as glórias para ele, e afirma que Capitu que iniciou as pazes, de forma doce e amigável. - Narrador parece humilde e verdadeiro, Capitu sedutora, com poder de convencimento. - descreve com ternura a reconciliação, ambos mostram-se arrependidos, chama a situação de amor.	- Chorão, tomado pela doçura e arrependimento de Capitu.	- descreve a emoção que envolvia as pazes.
62.	<b>Capítulo</b>	<b>Título</b>	<b>Conteúdo</b>	<b>Procedimento narrativo (arranjo do conteúdo)</b>	<b>Procedimento de descrição da personagem principal</b>	<b>Desfecho</b>
63.	<b>CAPÍTULO XLVII</b>	<i>"A senhora saiu"</i>	- sobre saber que Capitu mente.	- diálogo entre Capitu e Bento no qual aquela dá um desculpa, o seminário, para a anterior pergunta à Bento se ele	- o narrador insinua que Capitu mente pelo prazer que dá a cara do enganado. - Bento contenta-se com a resposta	- casal permanece nas pazes, imaginando o futuro. "somando as nossas ilusões, os nossos

				<p>tem medo de apanhar.</p> <p>- em reflexões do narrador, diz que se sentiu contente com o dito pela Capitu, que esta mente por não poder dizer a verdade, como as criadas que inventam desculpas para poupar os senhores.</p>	de Capitu.	temores, começando já a somar as nossas saudades”.
64.	<b>CAPÍTULO XLVIII</b>	<i>Juramento do poço</i>	- sobre o juramento de matrimônio.	<p>- tomado pela emoção da reconciliação e pelo ciúme de Capitu casar com outro, Bento propõe a jura de casamento.</p> <p>- Capitu aceita e promete fidelidade.</p> <p>- Juram o matrimônio em diálogo.</p> <p>- descreve Capitu decidida e rápida em pensamento.</p> <p>- Bento diz que vai ao seminário encarando-o como colégio, até a idade de se casarem.</p> <p>- Capitu aceita a idéia, pela garantia do juramento, e para não confirmarem a suspeita do namoro denunciada por José Dias.</p>	- apaixonado e fiel por Capitu.	<p>- Astúcia de Capitu.</p> <p>- descreve a saída de ir ao seminário até a idade de casar boa pra todos: não desobedece à mãe, nem a Capitu, nem confirma denúncia do agregado.</p>

65.	<b>CAPÍTULO XLIX</b>	<i>Uma vela aos sábados</i>	- sobre os sonhos do futuro.	- descreve como seria a vida e casa do casal, teria um bom oratório e velas acesas aos sábados para livrar-se da culpa de não seguir no seminário e ainda pedir proteção, selar o matrimônio.	- religioso e apaixonado.	-descreve o oratório que teria na casa – garantia de felicidade sonhada (proteção) e culpa.
66.	<b>CAPÍTULO L</b>	<i>Um meio-termo</i>	- sobre a ida de Bento ao seminário	- descreve o sofrimento da mãe e as lágrimas choradas por ele. - Conta que o próprio padre deu-lhe um meio termo: fica no seminário por um período para observar se a vocação é revelada, José Dias, com intenção da Europa, reforça tal pensamento, D. Glória, deste modo, também sente-se aliviada da culpa pela possibilidade de tirar o filho do seminário.	- chorão, frágil, obediente.	- Descreve aproximação entre Capitu e D. Glória, insinua astúcia de Capitu.
67.	<b>CAPÍTULO LI</b>	<i>Entre luz e fusco</i>	- sobre a despedida de Capitu e Bento.	- descreve que se despediram de forma breve e com um beijo, destaca a alma pura de Bento	- puro de pecados, ingênuo.	- afirma que a investidura de ser padre por parte de Bento era de aparência, embora fosse puro.
68.	<b>Capítulo</b>	<b>Título</b>	<b>Conteúdo</b>	<b>Procediment o narrativo (arranjo do conteúdo)</b>	<b>Procedimento de descrição da personagem principal</b>	<b>Desfecho</b>

69.	<b>CAPÍTULO LII</b>	<i>O velho pádua</i>	- sobre a despedida entre Bento e Pádua.	- Descreve Pádua com muita estima por Bento e pela família. - Pádua pede uma lembrança, Bento dá uma mecha de cabelos com a intenção de ser destinada a Capitu.	- astuto desconfiado.	- Insinua que Pádua é interesseiro, que via em Bento um bilhete de loteria.
70.	<b>CAPÍTULO LIII</b>	<i>A caminho!</i>	- sobre a despedida da família e promessa de José Dias.	- descreve o sofrimento da mãe, a reação da prima, o dito do tio e a promessa de José dias de que em menos de um ano estariam na europa.	- com esperança de não ir ao seminário, ou ao menos, voltar logo.	- Promessa de José dias. “ — Agüente um ano; até lá tudo estará arranjado”.
71.	<b>CAPÍTULO LIV</b>	<i>Panegírico de santa mônica</i>	- sobre as relações no seminário.	- descreve um encontro com um ex-colega do convento que se ordenou padre.	- parece fingir que gosta da rotina e das relações do seminário.	- finge ao ex colega que lembra do que este escreveu.
72.	<b>CAPÍTULO LV</b>	<i>Um soneto</i>	- sobre a dificuldade de escrever versos.	- descreve Bento seminarista inspirado por Capitu, pela religião, pela justiça, parece confuso. Espera inspiração e revelação de novos versos, mas isso não acontece, embora tenha vontade.	- não faz o soneto, tem vontade de escrever, mas espera inspiração, revelação dos versos.	- relata que não tem dificuldade de escrever em prosa, mas lhe dói não ter escrito o poema — caprichoso.
73.	<b>Capítulo</b>	<b>Título</b>	<b>Conteúdo</b>	<b>Procediment o narrativo (arranjo do conteúdo)</b>	<b>Procedimento de descrição da personagem principal</b>	<b>Desfecho</b>
74.	<b>CAPÍTULO LVI</b>	<b>Um seminarista</b>	Sobre Escobar	-descreve o amigo seminarista com características semelhantes	- Receoso, queria contar de Capitu ao amigo, mas não o fez. Ficou amigo de	-Narrador fala que não sabia o que era sua própria alma, mas

				às de Capitu: reflexivo, minucioso, sedutor, com hábitos arredios que não inspiram confiança. Também muda de comportament o conforme a necessidade – de modos fúgitivos à outros mais centrados.	Ezequiel por esforço deste.	como ainda não era casmurro, fechado em si, e pelo empenho de Escobar, ficaram amigos.
75.	<b>CAPÍTULO LVII</b>	<i>De preparação</i>	- sobre o que irá descrever.	- Narrador, por meio de metalinguagem, bajula e prepara o leitor.		
76.	<b>CAPÍTULO LVIII</b>	<i>O tratado</i>	- sobre o desejo.	- descreve uma situação em que uma mulher cai na rua, José Dias e Bento observam a queda, para Bento foi marcante a visão das pernas e das meias da mulher, a qual não lhe sai da cabeça mesmo com as rezas e penitências.	- sexualmente inexperiente, ingênuo, encantado pelo contato visual que teve com a mulher. - Narrador afirma que neste livro só conta a verdade – conta também as suas fraquezas como recurso para o convencimento.	- evoca as imagens que guarda da mulher, não luta mais contra elas.
77.	<b>Capítulo LVIX</b>	<i>Convivas de boa memória</i>	- sobre a necessidade do leitor em preencher as lacunas do livro.	- o narrador afirma que sua memória não é boa, minuciosa, lembra apenas algumas circunstâncias. - Indica que é omissivo: Nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo se pode meter nos	- desmemoriado.	- Assume que a história que conta não é completa, que conta conforme as circunstâncias que lembra, que o toca. Afirma que é necessário o leitor completar as omissões. - o narrador

				livros omissos. -Sugere ao leitor que preencha as lacunas omissas de seu livro.		sugestiona este completar de lacunas pelo leitor.
78.	<b>CAPÍTULO LX</b>	<i>QUERIDO OPÚSCULO</i>	- sobre as memórias recentes do seminarista.	- descreve acrescentar a um livreto religioso suas memórias mundanas e recentes, como as meias da mulher que viu cair, Escobar.	- em transformação, vivendo novas experiências.	- afirma que os seus relatos não emocionam a outros, mas o toca por tê-los vividos. - anuncia, por metalinguagem, o próximo capítulo – intimidade com o leitor.
79.	<b>CAPÍTULO LXI</b>	<i>A vaca de homero</i>	- sobre o plano de José Dias.	- descreve, por meio de diálogo, as intenções de José Dias e o plano de simular doença para Bento escapar da promessa de ser padre.	- ansioso por sair do seminário.	- Pergunta de Capitu para José Dias.
80.	<b>CAPÍTULO</b>	<i>Uma ponta de Iago</i>	- sobre o ciúme de Bento suscitado pelo comentário de José Dias.	- Narra que se arrependeu de perguntar de Capitu por sugerir que ela tem relação com sua pressa de sair do seminário - indica que narra o que lembra, da forma como foi tocado. - Em diálogo José dias diz que Capitu está alegre e a chama de interesseira e boba, Bento sente ciúmes. - sugestionado	- ciumento, sugestionado pelas notícias que José Dias trouxe de Capitu.	- Pede para ver a mãe no sábado, no entanto está ansioso para encontrar Capitu.

				<p>pela notícia dada por José dias e tocado pelo ciúmes, Bento passa a imaginar que Capitu namora, ou se relaciona, com outros da rua.</p> <p>- Ficou com pensamento obsessivo sobre a possibilidade de Capitu relacionar-se com outros.</p> <p>- Bento teve vontade de encontrar imediatamente e Capitu para perguntar-lhe com quantos namorou, mas não o fez.</p>		
<b>81.</b>	<b>Capítulo</b>	<b>Título</b>	<b>Conteúdo</b>	<b>Procediment o narrativo (arranjo do conteúdo)</b>	<b>Procedimento de descrição da personagem principal</b>	<b>Desfecho</b>
<b>82.</b>	<b>CAPÍTULO LXIII</b>	<i>Metades de um sonho</i>	- sobre o ciúmes de Bento.	- relata que estava ansioso pelo dia de encontrar Capitu, como também sonhou que ela se encontrava com um vizinho peralta (adjetivo usado por José Dias qdo se referiu a Capitu) e que Pádua não havia ganhado na loteria – referiu-se à esta situação de Pádua quando este viu Bento ir ao seminário, parece	- enciumado, tomado pela imaginação de Capitu relacionar-se com outro e sugestionado por José Dias – inclusive no que se refere à Pádua.	- nega que o principal deste capítulo é a matéria do sonho, ou seja, o ciúme. - o principal é que fez esforços para continuar o sono, mas não conseguiu.

				<p>reforçar o caráter interesseiro da família de Capitu.</p> <p>- Descreve que mesmo com esforço não dormiu mais naquela noite.</p>		
83.	<b>CAPÍTULO LXIV</b>	<i>Uma idéia e um escrúpulo</i>	- reflexão sobre sua vida.	<p>- reafirma que o objetivo ao escrever ao livro é ligar as duas pontas da vida, fato que não conseguiu.</p> <p>- Como tal objetivou, revela que no capítulo anterior o esforço em dormir era para continuar o sonho, fato que também não conseguiu.</p> <p>- usa de metáforas – sonhos e ilhas – para dizer da influência dos EUA e da Europa mesmo em assuntos intimamente pessoais.</p>	- reflexivo, contemplativo da noite, em busca de respostas para a solidão de sua vida.	- embora utilize bonita metáfora para falar da influencia das grandes potências internacionais, afirma que não gosta de política – reforçando que sua vida é quieta e apagada, como o sono que gostaria de ter.
84.		<b>Título</b>	<b>Conteúdo</b>	<b>Procediment o narrativo (arranjo do conteúdo)</b>	<b>Procedimento de descrição da personagem principal</b>	<b>Desfecho</b>
85.	<b>CAPÍTULO</b>	<i>A DISSIMULAÇÃO</i>	- sobre a capacidade de Capitu de dissimular.	- narra que acabou por se afeiçoar à vida no seminário, como também ao amigo Escobar, que tem vontade de contar e este sobre Capitu, mas ela o impede	- quando Capitu afirma a suposta vocação de Bento, sente nisso a rejeição da namorada, depois fica orgulhoso pela capacidade de enganar e dissimular, chegando até a	- diálogo entre Capitu e Bento no qual este apóia a adolescente na dissimulação do namoro.

				<p>– situação que se dá em diálogo entre os namorados.</p> <p>- a família parece não ter dúvida sobre a vocação eclesiástica de Bento, Capitu afirma tal vocação qdo é consultada por D. Glória.</p> <p>- Capitu não demonstra à família de Bento os sentimentos e que tem por ele, justifica pelo medo de separá-los.</p>	obedecer seus passos.	
86.		<b>Título</b>	<b>Conteúdo</b>	<b>Procediment o narrativo (arranjo do conteúdo)</b>	<b>Procedimento de descrição da personagem principal</b>	<b>Desfecho</b>
87.	<b>CAPÍTULO LXVI</b>	<i>Intimidade</i>	- sobre a relação mais estreita entre Capitu e D. Glória.	- descreve o humor azedo e implicante da prima Justina para relatar a aproximação de Capitu e D. Glória. Prima Justina não gostava de Capitu, achava-a impertinente e interesseira, no entanto a tolerava por morar de favor na casa da família.		- prima Justina em um frase sugere o interesse de Capitu na aproximação de D. Glória: "Não precisa correr tanto; o que tiver de ser seu às mãos lhe há de ir".
88.	<b>CAPÍTULO LXVII</b>	<i>Um pecado</i>	- sobre o medo da morte da mãe; conflito entre o amor pela mãe e pela namorada.	- a mãe adoece e pede que busquem Bento. - descreve que Jose Dias foi busca-lo no seminário, deste à casa foi um caminho angustiante e	- doído por um lado, e contente por outro frente a possibilidade de morte da mãe. - culpado pelo desejo de morte da mãe.	- livra-se da culpa com uma promessa de dois mil padre-nossos, a maior que já fez e que a redimiria de todos os pecados.

				perturbado. Por um momento sentiu alívio pela possível morte já que se livraria do convento, logo após sentiu-se culpado pelo pensamento.		
89.	<b>CAPÍTULO LXVIII</b>	<i>Adiemos a virtude</i>	- sobre suas próprias virtudes.	- em metalinguagem, afirma ao leitor que tem virtudes, trata de uma hipótese sua na qual todos nascem com virtudes e defeitos e que ambos intercalam suas ações – recurso para convencer o leitor de sua honestidade e bons princípios. - usa da ironia pra falar de suas virtudes.	- possui pecados – dos quais sente culpa – e virtudes.	- exemplifica o que afirma: possui tantos pecados como virtudes – embora relata não se lembrar de uma virtude sua, por fim diz que já emprestou sua bengala para um cego.
90.	<b>Capítulo</b>	<b>Título</b>	<b>Conteúdo</b>	<b>Procedimento o narrativo (arranjo do conteúdo)</b>	<b>Procedimento de descrição da personagem principal</b>	<b>Desfecho</b>
91.	<b>CAPÍTULO LXIX</b>	<i>A MISSA</i>	- sobre a redenção da culpa	- relata que foi à missa desculpar-se e redimir-se da culpa por desejar a morte da mãe, teve vontade de confessar, mas não o fez por timidez.	- tímido e com sentimento de culpa cristã.	- compara o tímido de outrora com o homem que publica seu pecado na velhice.
92.	<b>CAPÍTULO LXX</b>	<i>DEPOIS DA MISSA</i>	- sobre a aproximação de Sancha, amiga de Capitu.	- descreve que depois da missa, Sancha e seu pai perguntam por D. Glória, o pai de Sancha o faz	- receoso, um tanto arredio, não aceitou o convite de almoço feito pelo pai de Sancha.	- sugere que o pai de Sancha é exagerado em seus hábitos e interesseiro.

				entrar na casa. - descreve a aparência do pai e da Sancha com sarcasmo e ironia.		
93.	<b>CAPÍTULO LXXI</b>	<i>VISITA DE ESCOBAR</i>	- sobre Escobar.	- descreve uma visita de Escobar à sua família, todos gostarem dele. - descreve o amigo, como educado, resolvido, expansivo, afetuoso e bonito.	- orgulhoso pelo amigo.	Diálogo entre Capitu e Bentinho, aquela do alto da janela, este à porta de sua casa, olhando para cima, - posição que indica como representava Capitu, do alto, com muita importância – responde à pergunta da namorada sobre quem era o amigo. - parece ter tom de ironia na pergunta de Capitu.
94.	<b>Capítulo</b>	<b>Título</b>	<b>Conteúdo</b>	<b>Procediment o narrativo (arranjo do conteúdo)</b>	<b>Procedimento de descrição da personagem principal</b>	<b>Desfecho</b>
95.	<b>CAPÍTULO LXXII</b>	<i>UMA REFORMA DRAMÁTICA</i>	- sobre a opinião de Dom Casmurro em relação à Escobar e Capitu.	- pela metalinguagem o narrador faz uma reflexão sobre a vida e o teatro, como em uma peça o fim não se antecipa, insinuando a futura relação entre Escobar e Capitu. - para dar mais convicção ao que fala, sugere que se reforme as peças,	- narrador convicto da relação que se desenvolverá entre Capitu e Escobar.	- cita Otelo de traz para frente, afirma que o final explica o início – refere-se à Capitu e Escobar.

				exemplifica com Otelo – conhecida pelo ciúme do protagonista – e que estas comecem pelo fim, assim teriam logo o final revelado.		
96.	<b>CAPÍTULO LXXIII</b>	<i>O CONTRA-REGRA</i>	- sobre o ciúme de Bento a respeito de uma cavaleiro que passava na rua.	- faz um reflexão sobre o destino, a vida, e o teatro, afirmando que o destino além de dramaturgo, é contra-regras, coloca e tira os personagens de cena. - descreve uma peça que assistiu na qual o contra regra falha, em seguida descreve um vizinho que passa na rua e olha para Capitu e esta ao cavaleiro. - Bento sente ciúme e sai correndo.	- Dom Casmurro reflexivo e Bento ciumento.	- admite o ciúme, o coração em brasa e o ato de sair correndo sem falar com Capitu.
97.	<b>Capítulo</b>	<b>Título</b>	<b>Conteúdo</b>	<b>Procediment o narrativo (arranjo do conteúdo)</b>	<b>Procedimento de descrição da personagem principal</b>	<b>Desfecho</b>
98.	<b>CAPÍTULO LXXIV</b>	<i>A PRESILHA</i>	- sobre o ciúme e a sugestão de José Dias.	- descreve que após sair correndo da rua chega em casa e encontra José Dias e tio Cosme, lembra do que lhe disse José Dias sobre Capitu ter interesse nos rapazes do bairro. - Teve	- imaturo, foge frente ao que perturba, ciumento, influenciado por José Dias.	- foge de José Dias, tem medo do que este possa lhe falar, quer seja a confirmação do que fala sobre Capitu ou não.

				<p>vontade de agredir José Dias e saber a verdade do que disse sobre Capitu, mas não o faz.</p> <p>- José Dias, ao notar a alteração no rosto de Bento, pergunta o que houve, Bento diz-lhe que abotoe a presilha da calça e sai correndo.</p> <p>- Semelhança, certa comparação entre Iago e José Dias.</p>		
99.	<b>CAPÍTULO LXXV</b>	<i>O DESESPERO</i>	- sobre o efeito do ciúme.	<p>- descreve o que sentiu tocado pelo ciúme, queria vingar-se de Capitu tornando-se padre e dando à ela seu desprezo.</p> <p>- afirma que fugiu do agregado e da mãe, mas que não fugiu de seus sentimentos, chorou, sofreu sozinho e desejou tirar a vida de Capitu com suas unhas.</p> <p>- descreve que Capitu esteve em sua casa, dava sinais de sua presença, no entanto ele a castigou permanecendo no quarto, com desprezo.</p>	- ciumento, passional, caprichoso.	- descreve que gostaria de tirar o sangue de Capitu com suas próprias unhas.

100.	<b>CAPÍTULO LXXVI</b>	<i>EXPLICAÇÃO</i>	- sobre a reação diante de Capitu.	- relata que demorou para restabelecer-se e por fim, por medo e bom senso, resolveu falar com Capitu sobre a situação que despertou o ciúmes. - descreve Capitu muito chateada pela suspeita, chorou e justificou que nada teria com o cavaleiro considerando que se tivesse dissimularia e não olharia para ele na presença de Bento. - Bento beijou com doçura as mãos que secavam as lágrimas, como quem pede desculpa. - Capitu disse que o cavaleiro vai casar-se com outra moça, fato que convence Bento. - Capitu ameaça que se houvesse mais uma suspeita romperia o juramento de matrimônio.	- ciumento, mas arrependido, doce e terno com Capitu diante de seu choro.	- Capitu promete que não vai mais á janela, de onde viu o cavaleiro. Bento não aceita a promessa. Capitu promete então que rompe com o namorado se este suspeitar de novo dela. Bento promete ter sido aquela a última suspeita.
101.	<b>Capítulo</b>	<b>Título</b>	<b>Conteúdo</b>	<b>Procediment o narrativo (arranjo do conteúdo)</b>	<b>Procedimento de descrição da personagem principal</b>	<b>Desfecho</b>
102.	<b>CAPÍTULO LXXVII</b>	<i>PRAZER DAS DORES VELHAS</i>	- sobre o sentimento atual da dor passada.	- em reflexão afirma ter gosto pelo aborrecimento	- espirituoso.	

					do passado.		
103.	<b>CAPÍTULO LXXVIII</b>	<i>SEGREDO</i> <i>SEGREDO</i>	<i>POR</i>	- sobre a relação mais estreita com Escobar	- em diálogo conta ao amigo sobre Capitu, o amigo confessa-lhe que também não pretende ser padre, que o comércio é sua paixão. - o amigo apóia o romance. - descreve o alívio e sentimentos fraternos que a compreensão do amigo lhe trouxe, contou à Escobar sobre as qualidades morais de Capitu. - Escobar mostra interesse em conhecer a namorada do amigo.	- contente em ter um amigo, orgulhoso das qualidades morais de Capitu.	- Bento sugere que Escobar conheça Capitu. - Escobar faz elogios à D. Glória, Bento fica lisonjeado.
104.	<b>CAPÍTULO LXXIX</b>	<i>VAMOS</i> <i>CAPÍTULO</i>	<i>AO</i>	- sobre as qualidades da mãe.	- em conversa com o leitor, metalinguagem, exalta as características da mãe – como uma santa. - destaca que só conta a verdade por meio da narração que faz.	- adorador da mãe, tem na casa atual o retrato dela.	- faz prefácio ao próximo capítulo, o anuncia.
105.	<b>CAPÍTULO LXXX</b>	<i>VENHAMOS</i> <i>CAPÍTULO</i>	<i>AO</i>	- sobre a fé da mãe e os planos de Capitu.	- descreve a mãe como muito devota e com temor à deus, no entanto, ao minuciar a lógica de fé, a	- reflexivo, maduro – Dom Casmurro.	- Compara Capitu a um anjo. Destaca a importância que acaba por assumir para D.

				<p>descreve como regida pelos mesmo princípios capitalistas de compra e venda, e que se não fosse José Dias lembrar a dívida da promessa, teria ficado devedora em prol da presença do filho em casa.</p> <p>- sugere a astúcia de Capitu por se fazer pertinente, necessária e querida à D. Glória diante da ausência de Bento. Como também, Capitu ao inserir à D. Glória a idéia de amor daquela por Bento, livra a mãe da culpa de tirá-lo do seminário.</p> <p>- Faz comparações bíblicas entre a mãe, o filho e Capitu.</p>		<p>Glória e o quanto o nome de Bento era comum nas intenções de futuro para ambas.</p>
106.	<b>CAPÍTULO LXXXI</b>	<i>UMA PALAVRA</i>	- sobre o sutil apoio da mãe ao namoro com Capitu.	<p>- descreve que no primeiro sábado de visita, depois de já morar no seminário, a mãe sugeriu que fosse à casa de Sancha onde Capitu estava.</p> <p>- A tia Justina fez comentário de que ambas amigas estavam</p>	- ciumento, com raiva diante da insinuação da tia de que Capitu namore outra pessoa.	- Capitu e Bento conversam de perto, baixo, indicando proximidade e intimidade entre ambos.

				namorando, o que despertou ódio e ciúmes em Bento. - Bento foi à casa de Sancha, que estava doente e Capitu lhe cuidava. Os namorados conversaram com intimidade.		
107.	<b>CAPÍTULO LXXXII</b>	<i>O CANAPÉ</i>	- sobre momentos de cumplicidade entre os namorados.	- trata do canapé como aperitivo servido às visitas que alia a intimidade à educação. - o casal aceitou o canapé oferecido pelo pai de Sancha, e nesta situação, na sala com os canapés, falaram sobre si, a intenção de se casarem e trocaram carinhos.	- carinhoso apaixonado.	- troca de carinhos entre os namorados tendo o canapé como cúmplices.
108.	<b>CAPÍTULO LXXXIII</b>	<i>O RETRATO</i>	- sobre a semelhança entre Capitu e mãe de Sancha.	- descreve momento em que o pai de Sancha interrompe a conversa do casal. - descreve que Capitu reagiu com naturalidade à situação, descreve-a, então, como uma mulher completa, madura em todos os sentidos. - descreve também que Gurgel, pai de Sancha,	- menos maduro que Capitu, sem jeito diante de Gurgel. - aceita opiniões alheias sem grandes críticas.	- frase de Gurgel sobre o fato, que considera esquisito, mas pertinente à vida, de algumas pessoas serem parecidas mesmo sem parentesco.  - o aspecto da semelhança será retomado quando tratar do filho do

				pergunta se um quadro que havia na parede parecia com Capitu. Bento, sem muita opinião, responde que sim. Gurgel revelou que era o retrato de sua mulher e que esta parecia deveras com Capitu, sobretudo no jeito.		<b>casal.</b>
109.	<b>CAPÍTULO LXXXIV</b>	<i>CHAMADO</i>	- sobre fazer o que não se quer; sobre a vida e a morte.	- O pai de um colega de Bento, avisa-o que tal colega morreu e pede visita ao defunto. - Bento que acabava de voltar do encontro com a namorada, não deseja ver o defunto, mas acaba vendo. - reflete que nem ele mesmo nem o pai do colega eram maus, mas o mal estava em ambas situações se combinarem, que morte e vida podem se topar, considerando que não há hora certa para a morte.	- faz o que não quer. - reflete sobre a vida e a morte, alegria e sofrimento.	- diálogo interno, reflexão sobre a morte.
110.	<b>CAPÍTULO LXXXV</b>	<i>O DEFUNTO</i>	- sobre a vida e a morte.	- depara-se com o defunto e o ambiente fúnebre de sua casa. - descreve o defunto como feio, pior que	- sincero, obediente à mãe, fraco.	- descreve como saiu da casa do colega falecido, correndo e dizendo que não saberia

				<p>em vida.</p> <p>- para fugir ao ambiente, vai à janela e encontra a vida natural e cotidiana, compara o colega a outro Manduca mais velho e ainda vivo.</p> <p>- não suporta o ambiente de morte e vai embora.</p>		<p>se voltava para o enterro.</p>
111.	<b>CAPÍTULO LXXXVI</b>	<i>Amai, rapazes!</i>	- sobre o amor à Capitu.	<p>- descreve que para livrar-se da impressão ruim do fúnebre pensa em Capitu, em sua beleza e graça.</p> <p>- a lembrança da graça e beleza de Capitu o livraram da feiúra da morte.</p> <p>- contraste entre a morte e a vida representada pelo amor, usa o horrendo da morte para destacar a beleza do amor.</p>	- apaixonado, tomado pela beleza e graça de Capitu.	- frase no imperativo, convidando o leitor a amar, que o amor dá graça e beleza à vida.
112.	<b>CAPÍTULO LXXXVII</b>	<i>A sege</i>	- sobre sua vaidade e capricho.	<p>- lembra do pedido do pai do colega morte para estar presente no enterro, esta lembrança é tomada pela vontade de ir ao enterro de carruagem, lembra do prazer de andar nela quando era menino e do</p>	- vaidoso e caprichoso.	- trata de como a mãe guarda e tem apreço pelas coisas velhas e que remetiam ao pai, que ela mesma se queria velha, mas a natureza não deixava.

				<p>prestígio que trazia.</p> <p>- na lembrança da carruagem da família, que a mãe conservou por respeito ao pai, como também conservava outras relíquias.</p> <p>- não tratou mais do colega morto.</p>		
113.	<b>CAPÍTULO LXXXVIII</b>	<i>Um pretexto honesto</i>	- sobre o motivo de ir ao enterro do colega.	- afirma que o motivo de ir ao enterro não é a carruagem, mas a possibilidade de ver mais uma vez Capitu antes de voltar ao seminário, planeja ir ao enterro, em diálogo interno diz que vai pedir à mãe.	- egoísta, seu interesse em primeiro lugar.	- em diálogo consigo mesmo fala à meia voz: - coitado do Manduca! - parece tentar convencer a si mesmo que ir ao enterro era um bom negócio.
114.	<b>CAPÍTULO LXXXIX</b>	<i>A recusa</i>	- sobre não ter ido ao enterro.	- Conta que ao pedir à mãe não é autorizado a faltar do seminário. A mãe consulta prima Justina que reforça a negativa da mãe. Dom Casmurro narra que José Dias explicou que a prima tomou pelo não por não concordar com a ilustre presença no enterro de pobres. Nos dias seguintes,	- vaidoso, soberbo.	- descreve que por fim, teve prazer em lembrar do motivo pelo qual não foi ao velório.

				descreve que lhe agradou tal decisão.		
115.	<b>CAPÍTULO XC</b>	<i>A polêmica</i>	- sobre a relação com Manduca.	-descreve que a relação era baseada em troca de cartas sobre questão política, cada qual defendia arduamente seu ponto de vista, isto deu ânimo à vida de Manduca, Bento logo cansou da discussão e não escreveu mais.	- teimoso, defende seu interesse com força e brio.	- compara a vida à guerra. Manduca perdeu.
116.	<b>CAPÍTULO XCI</b>	<i>Achado que consola</i>	- sobre sua boa ação diante de Manduca.	- em diálogo com o leitor admite que as reflexões do capítulo anterior foram feitas agora na maturidade, que observou virtudes em sua vida ao trazer felicidade ao Manduca por dois ou três meses.	- capaz de reflexões mais profundas sobre sua vida na velhice.	- sobre os saldos de penitencias na vida após a morte entre Bento e Manduca.
117.	<b>CAPÍTULO XCII</b>	<i>O diabo não é tão feio como se pinta</i>	- sobre o bonito que não se faz sem o feio.	- afirma que a lembrança ou saudade de Manduca não durou muito, primeiro pelo pensamento centrado em Capitu e depois por outro motivo que anunciará no próximo capítulo. - descreve que o feio, como o Manduca, tinha também ares de belo, que essa é também uma lei da	- parece que ao falar do Manduca – feio com ares bonitos, ou das violetas – cheirosa que se nutre do fedido – está falando de si, de sua formação.	- metáfora da violeta que se nutre de esterco de porco.

				natureza, cita que a violenta é cheirosa mas necessita de esterco de porco, como lhe informou seu jardineiro. - parece falar de si mesmo.		
118.	<b>CAPÍTULO XCIII</b>	<i>Um amigo por um defunto</i>	- sobre a relação com Escobar.	- Revela que o outro motivo do logo esquecimento de Manduca foi o novo amigo Escobar. - Escobar foi visitar o amigo, a família fez muitos elogios a ele. Prima Justina fez observações nem tão elogiosas como os demais parentes. Bento fica orgulhoso do amigo - Escobar elogia muito D. Glória, tanto pela moral, como pela beleza e jovialidade. - Bento e Escobar têm momentos de cumplicidade e alegria na conversa e presença um do outro.	- orgulhoso, alegre pela presença do amigo. - insinua certo ciúme da mãe.	- Retoma na memória outro elogio que Escobar fez à mãe: “um anjo dobrado”.
119.	<b>CAPÍTULO XCIV</b>	<i>Idéias aritméticas</i>	- sobre as qualidades de Escobar.	- descreve as habilidades desenvolvidas em matemática por Escobar, exalta-as. Descreve a	- enaltece as qualidades do Escobar, parece sentir-se inferior a ele.	- descreve que Escobar ao apertar sua mão, deixava-lhe com dor, insinuando a força que

				rapidez de seu pensamento em resolver contas complexas. Descreve também que a intimidade entre eles incomodava os padres e os seminaristas.		tinha. Logo após tenta reparar a exaltação, dizendo que é ilusão causada pelas horas de escrita.
120.	<b>CAPÍTULO XCV</b>	<i>O papa</i>	- Sobre a idéia de José Dias para livrar Bento do seminário.	- Insinua que José Dias teve ciúme de Escobar e não quis deixar àquele o título de melhor amigo. - José Dias teve a idéia de aliviar a culpa da mãe arrependida por ter colocado o filho no seminário indo a Roma pedir absolvição da promessa. - José Dias faz discurso com argumentos religiosos sobre a beleza de encontrar o papa. - Bento pensa em consultar Capitu e Escobar antes de admitir a idéia.	- Não toma decisões sozinho, mas baseado em seu interesse.	- imagina a absolvição e a vida futura com a mãe e Capitu. Afirma que se a namorada achasse Roma muito longe, não fariam a viagem, como também afirma necessário consultar Escobar para ter um bom conselho.
121.	<b>CAPÍTULO XCVI</b>	<i>Um substituto</i>	- sobre o conselho de Escobar.	- descreve que contou a Capitu a idéia do agregado, ela ouviu e ficou triste. - Em diálogo, expressa a insegurança da Capitu diante da possibilidade	- obediente à Capitu, agradecido a Escobar.	- Bento cheio de esperança, Escobar contente, Bento muito agradecido pela idéia do amigo. A última frase é de Escobar: “—

				<p>da viagem, pede juramento de volta em 6 meses a Bento, este jura. Capitu o provoca insinuando que mente sobre a jura, acaba por dizer que acredita em Bento.</p> <p>- Capitu não aceita a idéia da viagem e propõe que pensem em outra melhor.</p> <p>- Bento consulta Escobar, este sugere que a solução é formar padre outra pessoa qualquer, já que a promessa foi feita na jura de um novo padre apenas.</p> <p>- Bento gosta e acha muito pertinente a ideia do amigo, agradece-lhe várias vezes.</p> <p>- os amigos fazem plano de saírem juntos do seminário.</p>		<p>Ainda uma vez, disse ele gravemente, a religião e a liberdade fazem boa Companhia”</p>
122.	<b>CAPÍTULO XCVII</b>	<i>A saída</i>	- sobre a saída do seminário e o adolescente de 17 anos.	<p>Descreve em 03 linhas que foi utilizada a idéia de Escobar para convencer a mãe sobre a saída de Bento do seminário. Aquela não hesitou, ainda mais com a</p>	- bonito, vaidoso, petulante, atrevido.	- a última frase é: “e a vaidade é um princípio de corrupção” – indicando que o caráter do adolescente já estava se corrompendo.

				<p>permissão do bispo.</p> <p>- descreve em seguida como estava ao sair do seminário, com dezessete anos, bonito, vaidoso, atrevido e petulante, características que diz construídas pela mãe e o seminário.</p>		
123.	<b>CAPÍTULO XCVIII</b>	<i>Cinco anos</i>	- sobre o passar dos anos.	<p>- descreve, contando ano a ano, que dos dezoito aos 22 anos estudou direito.</p> <p>- descreve como passaram os anos por meio do envelhecimento da mãe, dos demais parentes, dando notícias da família de Capitu, como também de Escobar.</p> <p>- Descreve que prima Justina conta o interesse de Escobar em se tornar segundo marido de D. Glória, suposta intenção.</p> <p>- O amigo foi o mediador entre as cartas de Bento e Capitu, esta não gostando, acabou por aceitar que Escobar assumisse tal papel.</p> <p>- Escobar</p>	- fiel à Capitu	- termina dizendo que: “Assim se formam as afeições e os parentescos, as aventuras e os livros”. Ou seja, conhecendo pessoas, deixando-se influenciar por elas, quase que naturalmente.

				casou com Sancha, muito amiga de Capitu.		
124.	<b>CAPÍTULO XCIX</b>	<i>O filho é a cara do pai</i>	- Sobre o retorno à casa e a aparência com o pai.	- descreve a alegria da família ao recebê-lo, bem como o orgulho por estar formado: todos o chamavam de doutor. - a mãe repete com insistência a semelhança entre o pai e o filho – é a segunda vez que o autor fala entre a semelhança de duas pessoas, primeiro entre Capitu e mãe de Sancha, as quais não tiveram laços consangüíneos, e agora entre Bento e o pai.	- Bajulado, vaidoso.	- Descreve que todos o bajulam chamando-o pelo título de doutor.
125.	<b>CAPÍTULO C</b>	<i>"Tu serás feliz, bentinho"</i>	- sobre o casamento.	- descreve que ao desarrumar as malas, pensava nas glórias e felicidades futuras e ouviu fadas, as mesmas de Macbeth, anunciando: "TU SERÁS FELIZ, BENTINHO". - José Dias relata que em casa todos aprovam Capitu e o casamento. O agregado tem ciúmes de Escobar – pela amizade	- com esperança acerca do futuro.	- termina com a profecia, ou desejo da mãe: "Tu serás feliz, meu filho"!

				com Bento. - nas últimas linhas relata que ao pedir licença à mãe para se casar, esta lhe disse: "Tu serás feliz, meu filho!".		
126.	<b>CAPÍTULO CI</b>	<i>No céu</i>	- Sobre o casamento.	- Descreve o casamento e as núpcias como sonho, com música e citações do próprio São Pedro, o qual por mandar no céu parou a chuva e acendeu as estrelas para receber os noivos.	- Fazendo juras de amor e riqueza à esposa.	- o casal faz troca de juras de dedicação.
127.	<b>CAPÍTULO CII</b>	<i>De casada</i>	- sobre o orgulho do casamento.	- relata que estiveram a sós, lembrando o passado e felizes por sete dias. - descreve que Capitu passa a ficar impaciente para voltar das núpcias, ao voltarem percebe, pelos modos da esposa, que a impaciência era por conta da necessidade de exibir-se casada. - ao exibirem-se, Bento sentiu-se também orgulhoso pelo estado.	- inseguro, orgulhoso por ostentar o cumprimento de convenções.	- comentário de um conhecido que vê o casal na rua e comenta sobre a paixão da infância de ambos e a beleza atual de Capitu.
128.	<b>CAPÍTULO CIII</b>	<i>A felicidade tem boa alma</i>	- sobre a felicidade do casal.	- relata que o agregado foi o único a visitá-los, que fez discurso	- apaixonado, contente com o casamento, atencioso com José Dias.	- afirma que a felicidade tem boa alma – com certo sentido

				<p>bonito sobre o casal. Destaca que não riram do discurso e ainda ouviram comovidos e atentos, diferente de outrora, Bento não prestava atenção nos discursos longos e exagerados.</p> <p>- utiliza da boa vontade em escutar José Dias para expressar o ambiente de felicidade dos recém casados.</p>		<p>irônico insinua que o discurso de José Dias foi bonito e ouvido com atenção graças à condição de alegria e realização que guardava os noivos.</p>
129.	<b>CAPÍTULO CIV</b>	<i>As pirâmides</i>	<p>- sobre a vida não ser tão dura quanto as pirâmides.</p>	<p>- sobre a rotina do casal, o trabalho, as visitas de José Dias e do casal amigo Escobar e Sancha.</p> <p>- descreve que passavam bons e longos momentos na casa do casal amigo.</p> <p>- descreve a felicidade de Escobar e Sancha, bem como possível vida extraconjugal do amigo.</p> <p>- Em diálogo com Escobar fala sobre a vontade de ter um filho, aquele o consola.</p>	<p>- relata que na vida adulta paga em dia as dívidas inclusive as com o céu.</p> <p>- mais disciplinado, duro.</p>	<p>- afirma que na vida adulta é mais responsável pelas dívidas do que outrora.</p>
130.	<b>CAPÍTULO CV</b>	<i>Os braços</i>	<p>- sobre o ciúmes.</p>	<p>- descreve que levavam uma vida tranqüila, frequentavam a casa da família,</p>	<p>- ciumento, moralista, machista.</p>	<p>- descreve que Capitu foi a outros bailes, inclusive com os</p>

				<p>espetáculos, casas de amigos. Ficavam também em casa, nesses dias contava à Capitu sobre a história do Rio ou falava sobre gastronomia, ironicamente sugere que a esposa não permanecia muito atenta e dormia.</p> <p>- que Capitu não tinha vaidade por jóias, mas que se enfeitava quando ia aos bailes.</p> <p>- descreve que os braços de Capitu eram os mais lindos da cidade, nos bailes os homens os disputavam.</p> <p>- em diálogo com Escobar, reprovam os vestidos com braços descobertos e proibem as mulheres de irem aos bailes.</p>		<p>braços um tanto cobertos e um tanto às amostras.</p>
131.	<b>CAPÍTULO CVI</b>	<i>DEZ LIBRAS ESTERLINAS</i>	- sobre o ciúme – mar e Escobar.	<p>- descreve que estava falando com Capitu sobre astronomia e percebe que ela esta distraída olhando para o mar e fica com ciúmes.</p> <p>- Capitu acaba revelando que estava distraída por estar fazendo</p>	- ciumento, nota que Escobar tem inveja da mulher do amigo – Capitu tem mais qualidades que Sancha.	- Bento elogia Capitu e reflete sobre a reação do amigo, que concorda sem entusiasmo por não poder dizer o mesmo da mulher.

				<p>um cálculo, revela também que tem a quantia de 10 esterlinas, economias que Escobar ajudou gerenciar.</p> <p>- revela ainda que para tal ajuda, conversou e encontrou com Escobar.</p> <p>- fica surpreso pela economia da mulher.</p> <p>- em diálogo com Escobar nota que este inveja Capitu, Sancha não é tão econômica.</p>		
132.	<b>CAPÍTULO CVII</b>	<i>Ciúmes do mar</i>	- sobre ciúmes.	<p>- em conversa com o leitor explica que o ciúme não foi pela vaidade de não ser ouvido, mas ciúmes dos pensamentos da mulher, de quais conteúdos teriam.</p> <p>- descreve que seu ciúme era breve, coisa de dez minutos, após as pazes estavam restabelecidas .</p> <p>- cita que Capitu ficou mais atenciosa depois de tratarem das libras esterlinas, como Escobar ficou também mais próximo</p>	- ciumento, desconfiado, controlador.	-destaca que Capitu e Escobar fizeram-se mais próximos – recurso para insinuar a culpa, ou a traição.

				– insinua a culpa de ambos.		
133.	<b>CAPÍTULO CVIII</b>	<i>Um filho</i>	- sobre o nascimento do filho.	- descreve que sentiam inveja da filha de Escobar, por fim a inveja morreu ao nascer o filho. - descreve um estado de alegria e encantamento pelo filho. A criança passou a tomar toda atenção dos pais. - descreve que Capitu era atenciosa tanto com o filho quanto com o pai, que fica encantado por vê-la amamentando. - a família e Sancha ajudaram Capitu nos primeiros dias. - queria dar a Escobar o parentesco de padrinho do filho, mas por quase imposição do tio Cosme, este que se fez padrinho. - o nome da criança Ezequiel foi dado pelo próprio pai para homenagear o amigo já que não fora padrinho.	- pai encantado e apaixonado pelo filho.	- fala com sarcasmo da doença de tio Cosme que não o mata para garantir a Escobar o apadrinhamento, explique que deu o nome de Ezequiel à criança para suprir a falta do compadre que se queria.

134.	<b>CAPÍTULO CIX</b>	<i>Um filho único</i>	- sobre o fato de Capitu ter um único filho.	- Em diálogo com o leitor enfatiza que Ezequiel foi o único filho, nesta condição todas as febres tinham as dores de novidade.	- enfático sobre o fato de Ezequiel ter sido o único filho.	- afirma que é necessário relatar tudo para que assim os leitores entendam – recurso para afirmar que a ênfase em um filho só é apenas o relato da verdade, como o faz no livro todo, não insinuação da traição de Capitu.
135.	<b>CAPÍTULO CX</b>	<i>Rasgos da infância</i>	- sobre o filho.	- descreve as curiosidades, a inteligência, as brincadeiras e o cuidado dado ao filho na infância. - ao descrever as qualidades do filho lembra que são as mesmas qualidades de Capitu.	- atento e cuidadoso em relação ao filho.	- descreve a observação que o filho faz de um gato caçando um rato, acha graça do filho.
136.	<b>CAPÍTULO CXI</b>	<i>Contado depressa</i>	- sobre a capacidade de Bento de perdoar.	- diz que se identifica com o rato da caça – alusão à Capitu como gato. Diz que já tentou que os dois animais convivessem, mas que são incompatíveis – o casal é incompatível. - conta depressa uma história que quando Capitu estava em trabalho de parto, cachorros incomodavam	- perdoa com facilidade – pode ser recurso para convencer o leitor de sua bondade.	- afirma que o cachorro foi poupado da morte.

				<p>a família, resolveu, então, matar os bichos com carne envenenada, mas acabou por não fazer porque o cachorro veio até ele abanando o rabo, situação que comoveu o candidato a assassino.</p> <p>- pode estar referindo a capacidade de perdoar Capitu, já afirmou anteriormente que o ciúme não lhe custa 10 minutos.</p>		
137.	<b>CAPÍTULO CXII</b>	<i>As imitações de Ezequiel</i>	- sobre a semelhança de Ezequiel e Escobar.	<p>- em diálogo com Capitu fala que o menino tem hábito de imitação, imita, entre outros, o jeito de Escobar.</p> <p>- a mãe diz que a criança precisa de correção, o pai acaba roubando a cena perguntado se Capitu o amava quando criança. Ambos se abraçam com ternura e graça.</p> <p>- descreve que a situação do abraço foi pitoresca a ponto que um artista faria uma escultura. Em tal obra seriam</p>	- deseja brilhar, ser reconhecido, ter o filho parecido consigo.	- fala sobre o artista que tornaria escultura a situação do abraço e brilharia sozinho.
						- a obra ou o artista que brilha sozinho, sem referência ao pai, é Ezequiel.
						- tenta parecer que não se importa, perdoa ficar anônimo: “nós saberíamos que éramos nós”.

				esquecidos os modelos, o prestígio seria do artista.		
138.	<b>CAPÍTULO CXIII</b>	<i>Embargos de terceiro</i>	- sobre o ciúme e a visita de Escobar em sua ausência.	- em conversa com o leitor descreve que mesmo depois do nascimento de Ezequiel, continuou a ter muito ciúme de Capitu, que qualquer situação era motivo, até a indiferença ou um mínimo gesto. Percebia que Capitu gostava de ser olhada, por isso olhava, para também ser admirada. - descreve também que era muito ligado a Capitu, todo seu pensamento envolvia a esposa, quase não saia sem ela. - Um dia foi ao teatro sem Capitu, esta disse estar doente e insistiu para que o marido fosse. Bento foi, mas voltou mais cedo, preocupado. Na volta encontra, no corredor de sua casa, com Escobar, o qual he disse que estava ali para tratar de embargos,	- ciumento, desconfiado, dependente de Capitu.	- frase de Escobar, ironizando o estado doente de Capitu e chamando o amigos aos negócios.

				<p>negócios com o próprio Bento.</p> <p>- Ao entrarem Capitu confessa que teve uma leve dor de cabeça, mas exagerou o estado para que o marido fosse à diversão.</p>		
139.	<b>CAPÍTULO CXIV</b>	<i>Em que se explica o explicado</i>	<p>- sobre um juramente que Capitu não cumpriu.</p>	<p>- em conversa com o leitor retoma um assunto já tratado para explicá-lo melhor, lembra que ainda na fase do seminário os namorados juraram que não esqueceriam de uma toada que um negro vendedor de cocada cantava quando eram crianças.</p> <p>- Bento fez esforços em lembrar, pediu até para um professor de música escreve-la em um papel que guarda.</p> <p>- Capitu esqueceu, refleti diante desse fato que toda falta em um compromisso é uma infidelidade – conclui que Capitu é infiel.</p>	<p>- ciumento, baseia suas reflexões em seus próprios pontos de vista ou moral.</p>	<p>- reflexão que gira em torno da mentira e sua expiação no inferno ou purgatório, coloca que mesmo os tementes à deus mentem ora ou outra, já que podem pagar o pecado com virtudes no purgatório – a mentira não é um pecado irreversível, possível referência à Capitu.</p>

140.	<b>CAPÍTULO CXV</b>	<i>DÚVIDAS SOBRE DÚVIDAS</i>	- sobre insegurança	<p>- relata que é doloroso contar sobre os embargos de Escobar. Em diálogo com o amigo, fala que os tais não valem dinheiro. Descreve que Escobar olhava o com desconfiança pelo dito sobre o embargo.</p> <p>- descreve que com a saída do amigo confessa suas dúvidas e medos à Capitu, ela tenta dissuadi-los com ternura e amizade, ele diz que tal jeito é uma arte fina que Capitu possui.</p> <p>- confessa que era um poço de dúvidas e confessa também que havia notado que a mãe andava por tratar Capitu e Ezequiel com frieza. Capitu dispersa também esta ideia dizendo que é ciúme de sogra.</p> <p>- descreve que foram jantar na casa da mãe, relata a família com os mesmos hábitos.</p> <p>- relata que a partir das confissões que fizera,</p>	- inseguro, desconfiado.	- trata sobre o jeito terno que Capitu o recebia à porta, não à janela para não causar ciúmes, como também o filho por vezes o esperava com beijos.
------	---------------------	------------------------------	---------------------	---	--------------------------	---

				Capitu tornou-se ainda mais doce.		
141.	<b>CAPÍTULO CXVI</b>	<i>Filho do homem</i>	- sobre a semelhança entre Ezequiel e Escobar.	- descreve que perguntou a Jose Dias sobre a indiferença da mãe. O agregado respondeu que D. Gloria tem muita estima por Capitu, mas ainda mais atacada dos reumatismos. - o agregado para usar de citação bíblica chama Ezequiel de filho do homem, repete várias vezes tal citação. - o agregado pede para Ezequiel imita-lo, Capitu não deixa por não gostar de imitação. Bento observa que os jeitos dos pés, mãos e cabeça de Escobar são cada vez mais presentes em Ezequiel. - o menino acaba por imitar José Dias, todos riem, Capitu reprime a criança.	- desconfiado, ciumento, inseguro, volúvel.	- finaliza com Capitu repreendendo o as imitações do filho, enquanto o marido e José Dias riem.
142.	<b>CAPÍTULO CXVII</b>	<i>Amigos próximos</i>	- sobre a relação próxima entre as famílias amigas (de Bento e Escobar)	- inicia contanto sobre a casa no Flamengo de Escobar, que agora na velhice, já	- Casmurro parece plácido emocionalmente, não é tocado facilmente.	- descreve os comentários de Escobar sobre a semelhança entre os filhos, as

				<p>Casmurro, esteve na casa para tentar sentir as emoções passadas, mas que apenas passou e seguiu, não teve as emoções revividas.</p> <p>- anuncia que Escobar morreu logo, que não mora mais naquela casa, mas que enquanto morou as duas casas das duas famílias pareciam uma só, de tanto que as freqüentavam. Comparou até à ligação que a casa de Capitu e Bentinho tinha na infância – enfatiza que as famílias foram muito próximas.</p> <p>- os filhos também se davam muito bem, os pais supunham que casariam, mas avisa que não casaram.</p>		<p>suposições dos pais sobre o casamento de ambos e anuncia que não se casaram.</p>
143.	<b>CAPÍTULO CXVIII</b>	<i>A mão de Sancha</i>	- sobre a atração que sentiu por Sancha.	- inicia com uma conversa com o leitor sobre a duração das coisas, reflete que nem tudo o que dura, dura muito tempo e que os castelos de vento, as construções, duram mais	- sentiu-se atraído por Sancha, também desleal ao amigo. Sentiu inveja deste pelos braços mais fortes que tinha.	- afirma que a atração por Sancha foi passageira, não se objetivou.

				<p>que o próprio vento, metáfora para falar sobre o relacionamento entre as famílias, o qual era sólido, mas...</p> <p>- descreve que o amigo convidou-lhe para jantar no dia seguinte anunciando que teria um assunto muito interessante a tratar. Sancha os observa, aproxima-se de Bento e acaba com o segredo dizendo que o assunto era uma viagem à quatro para a Europa. A partir desse diálogo percebe Sancha de forma atraente, trocam olhares e aperto de mão mais demorado.</p> <p>- A casa do flamengo era de frente para o mar, durante a estadia na casa, fizeram elogio à noite e ao mar. Escobar disse que nadaria no dia seguinte e mostrou os braços pedindo para que o amigo apertasse, Bento afirma que apertou</p>	
--	--	--	--	--	--

				<p>pensando nos de Sancha, e achou os braços do amigo melhores que o seu.</p> <p>- Casmurro não afirma que a intenção de Sancha era flertar, talvez apenas gratidão ou tentativa de convencimento da viagem, mas relata que ficou tocado pela mulher e à pensar nela mesmo depois que chegou em casa, sentia-se desleal ao amigo. Por fim afirma que não foi paixão, que logo esquecera as mãos de Sancha.</p>		
144.	<b>CAPÍTULO CXIX</b>	<i>Não faça isso, querida!</i>	- avisa o leitor que não tratará mais sobre atrações infieis.	(sem informações relevantes)	- agrada o leitor.	(sem informações relevantes)
145.	<b>CAPÍTULO CXX</b>	<i>Os autos</i>	- sobre o esquecimento de Sancha.	<p>- relata que na manhã seguinte tomava como alucinação a atração por Sancha e voltou-se aos autor, ao trabalho.</p> <p>- relata também que voltou a ver a fotografia do amigo no escrito, onde ontem retomava o pensamento e Sancha e a foto lhe trazia</p>	- volta a ser centrado, sente culpa pela atração.	- descreve o retrato do amigo e a dedicatória que este lhe fizera.

				culpa, e reconheceu novamente a figura do amigo.		
146.	<b>CAPÍTULO CXXI</b>	<i>A catástrofe</i>	- sobre a morte de Escobar	- descreve que um negro bate insistentement e na porta e avisa da morte. - no caminho até o Flamengo imagina que o amigo arriscou-se e morreu.	- não descreve grande abalo pela notícia, há certa frieza.	- fala da morte de forma objetiva, sucinta.
147.	<b>CAPÍTULO CXXII</b>	<i>O enterro</i>	- sobre o enterro.	- anuncia que vai poupar o leitor do comentário sobre as lágrimas da viúva, sua e de Capitu. - descreve que ele mesmo cuidou do velório e Capitu de Sancha. - descreve o velório pomposo, com muita gente, elogios ao defunto e conversas triviais. - escreve um discurso ao amigo, andando em um tálburi lembra da convivência com o amigo que não se interrompera até ali desde o seminário – parece sentir saudade.	- chorou e sentiu a falta do amigo.	- relembra a amizade e a promessa de conviverem por muito tempo.
148.	<b>CAPÍTULO CXXIII</b>	<i>Olhos de ressaca</i>	- sobre como percebeu os olhares de Capitu ao morto.	- descreve que foi dolorida a despedida de Sancha do marido e que	- ciúmes dos olhares de Capitu para o amigo morto.	- descreve os olhares de Capitu como se estes quissem

				<p>Capitu manteve-se forte ao lado da amiga.</p> <p>- repara que Capitu olha de forma apaixonadamente fixa o corpo de Escobar, na frase que descreve isso, usa reticências no final.</p> <p>- Capitu continua dando apoio a amiga e Bento para de chorar e fica observando a esposa, compara os olhares dela ao olhar da viúva, como se fosse o mesmo.</p>		tomar Escobar para ela.
149.	<b>CAPÍTULO CXXIV</b>	<i>O discurso</i>	-sobre a emoção da perda do amigo e assumir o discurso.	<p>- descreve que carregou o caixão da casa ao cemitério, situação que foi sofrida, teve o impulso de deixar tudo, mas não o fez.</p> <p>- no cemitério, descreve que Jose Dias o impulsionou ao discurso que já esperavam, falou mal, por estar diante de muitas pessoas, pela dor da perda e pelo conteúdo do discurso, expressando saudades e qualidades do amigo.</p>	- emocionado, perturbado, envergonhado, doído pela morte.	- descreve com o foi fazer o discurso: tocado pela emoção da perda do amigo e da vergonha de falar em público.

				- as pessoas foram compreensíveis diante do mau discurso, com voz interrompida. Não recita o discurso, descreve a situação.		
150.	<b>CAPÍTULO CXXV</b>	<i>Uma comparação</i>	- sobre o ciúmes do defunto.	- faz comparação com Príamo, personagem de Homero, que beija a mão do assassino do próprio filho, e a situação de elogiar em discurso o amigo que recebera aqueles olhares de Capitu. - Sentia-se beijando seu assassino. - faz reflexão dizendo que as lágrimas são enxugadas atrás das portas, insinuando que os discursos são dissimulados.	- sente-se traído por Escobar, dissimula tal sentimento no discurso.	- insinua que dissimula o verdadeiro sentimento no discurso.
151.	<b>CAPÍTULO CXXVI</b>	<i>Cismando</i>	- sobre as dúvidas da fidelidade de Capitu.	- relata que ao ir embora, entrou no carro e jogou fora o discurso, a contragosto de José Dias. - voltou-se para si mesmo retomando os modos de Capitu no enterro e desconfiando dela. - dissipou tal pensamento	- voltado pra si, enciumada, desconfiado.	- conclui que a antiga paixão por Capitu o fazia desconfiar dela, mas que era apenas desconfiança.

				<p>ao lembrar que também desconfiou da fidelidade de Sancha e pelo procedimento da viúva verificou que era apenas desconfiança como poderia ser o pensamento que o acometia de Capitu.</p> <p>- fica vagando pela rua, cismando.</p>		
152.	<b>CAPÍTULO CXXVII</b>	<i>O barbeiro</i>	- sobre o vagar e o ciúme.	<p>- conta que ainda vagando e já perto de casa viu um barbeiro vizinho tocando rebeca, opina com sarcasmo que parou mais por estar sem rumo, agoniado que pela habilidade de artista do barbeiro.</p> <p>- parou, ouviu e trouxe satisfação ao barbeiro que o vira ali, este deixou dois clientes passaram para continuar tocando ao transeunte.</p> <p>- descreve que a mulher do barbeiro aparece à porta como forma de agradecer a atenção ao marido.</p> <p>- Casmurro retoma a história que</p>	- sem rumo, agoniado, vaidoso, ciumento.	- enfatiza a boa ação que fez ao ouvir o barbeiro. - finaliza imaginando que a rebeca seria mais desesperada e intensament e tocada sob influência do ciúme. - ciúme é desesperador .

				acabou de contar imaginando com que intensidade e desespero o barbeiro tocaria a rebeca se ele, o transeunte, ficasse por ouvir ainda mais e paquerasse a mulher do artista.		
153.	<b>CAPÍTULO CXXVIII</b>	<i>Punhado de sucessos</i>	- sobre o cotidiano logo após o enterro.	- descreve que ao chegar em casa deparou-se com prima Justina e o agregado jogando cartas, Capitu foi ao seu encontro. - a mulher fez comentários de censura à atitude de Escobar, conversaram sobre os cuidados com Sancha. - Capitu foi ver se o filho dormia, arrumou-se frente ao espelho, no que Casmurro comenta que a mulher era muito amiga de si, e volta com os olhos vermelhos. - neste retorno disse ao marido que ao ver o filho dormindo pensou na filha de Sancha e na dor da amiga. Falei em frente às	- arrependido, volúvel, com saudades do amigo.	- descreve que os fatos foram se encaminham do rapidamente após a morte, as notícias de jornal, os cuidados com Sancha que a família dela mesma se encarregou e por fim o testamento – última peça da despedida. - parece o fechamento de uma etapa da vida.

				<p>visitas para Bento que a melhor forma de cuidar dela, da esposa, era preservando a própria vida. José Dias sugeriu que Capitu fizesse versos, Bento dissipou tal idéia.</p> <p>- Bento se arrepende de ter jogado fora o discurso, e perdido uma lembrança do amigo, reúne as demais que tem.</p> <p>- relata as notícias do jornal falando da catástrofe e dos sucessos de Escobar.</p> <p>- logo foi aberto o testamento, Escobar deixou uma carta a Bento expressando sua grande estima ao amigo. Capitu chora com a carta, mas não por muito tempo.</p> <p>- Sancha foi à casa de parentes no Paraná.</p> <p>- descreve que estes fatos passaram muito rápido tal qual a forma rápida que foi descrita.</p>	
--	--	--	--	--	--

154.	<b>CAPÍTULO CXXIX</b>	<i>A D. Sancha</i>	- sobre conselho a Sancha.	- diz a Sancha que é melhor não continuar a leitura do livro para poupar males que se continuar, receberá. - diz ainda à amiga que é melhor envelhecer sem marido e filha, só, como ele mesmo faz, que isto é a melhor coisa que pode ocorrer depois da mocidade. - que um dia no céu, ambos, Bento e Capitu, serão renovados. - o que segue é Dante, infernal.	- anuncia que a felicidade pertence a mocidade, que dali para frente é desgraça – perturbado, tomado pelo ciúme.	- “O resto em Dante”. - faz trocadilho com a intenção de confirmar que os próximos capítulos serão de sofrimento.
155.	<b>CAPÍTULO CXXX</b>	<i>Um dia...</i>	- sobre o capítulo conseqüente.	- relata que andava calado e aborrecido independente do esforço de Capitu de agrada-lo e anima-lo. - interrompe a descrição para afirmar que é necessário contar algo antes, acontecido dois meses depois de Sancha estar no Paraná.	- calado, aborrecido, ensimesmado.	- descreve que o capítulo anterior deveria suceder o atual, ou seja, explica-lo, mas pela dificuldade em alterar os números das páginas, vai ao prelo como está.
156.	<b>CAPÍTULO CXXXI</b>	<i>Anterior ao anterior</i>	- sobre os olhos de Ezequiel.	- relata que a vida estava seguindo tranqüila. - um dia Capitu pediu que reparassem nos olhos de	- vê no filho os olhos de Escobar, afirma amar a mulher sob todas as outras.	- confessa que concluir que os olhos do filho são de Escobar o deixa abalado, aborrecido, tomado pelo

				<p>Ezequiel, dizendo que teriam uma expressão esquisita só vista em um amigo do pai ou em Escobar.</p> <p>- Bento repara no olho do filho e conclui que são os olhos de Escobar, mas não há expressão esquisita.</p> <p>- Bento diz á Capitu que em beleza os olhos do filho são da mãe, relata que a esposa deu um sorriso com um ar, como também outros modos que tinha, que era exclusivamente e seus. Reflete que observava tal originalidade na mulher por gostar mais desta que de todas outras.</p> <p>- por fim afirma que os olhos de Ezequiel eram motivo da casmurrice do capítulo anterior – revelação da traição de Capitu.</p>		ciúme.
157.	<b>CAPÍTULO CXXXII</b>	<i>O debuxo e o colorido</i>	- sobre a semelhança entre Ezequiel e Escobar.	- relata na primeira frase que com o tempo não só os olhos de Ezequiel eram de Escobar, mas a feição	- ensimesmado, repulsivo, com raiva do filho e da mulher, perturbado, tomado pelo ciúme e certeza da traição.	- descreve o antagonismo de sentimentos entre pai e filho, aquele repulsivo, este mais

				<p>toda, a pessoa inteira.</p> <p>- relata que tal feição de um em outro foi se dando devagar e naturalmente, faz metáfora com a manha, e uma carta que se lê sob sua luz, com a notícia claríssima: a traição de Capitu.</p> <p>- relata que a semelhança era tanta que Escobar surgia da sepultura, o pai tinha repulsa pelos carinhos e aproximações do filho, dissimulava-as aos outros, mas consigo tinha pensamento de morte e tortura à mulher e ao filho.</p> <p>- relata também que da mesma forma ruim e distante andava o relacionament o com Capitu, faz metáfora com mar, com o clima para expressar que outrora, antes da revelação da verdade, os bons tempos se faziam, mas que agora eram só dias sombrios.</p> <p>- Capitu sugere colocar</p>	<p>apegado ao pai.</p> <p>- não dissimula mais sua repulsa ao filho, não encontra mais o filho, fica fora de casa, ou fechado no escritório.</p>
--	--	--	--	---	--

				<p>o filho em colégio interno, que volte apenas aos finais de semana.</p> <p>Relata que ele mesmo levou o filho pela mão, como levou o ataúde do amigo.</p> <p>- os finais de semana, o reencontro com o filho eram mais insuportáveis, conta que quanto mais aversão do pai, mais apego do filho.</p> <p>- não dissimulava mais a repulsa pelo filho, ficava fora de casa ou trancado no escritório para evita-lo.</p> <p>- faz toda narração assumindo como verdade, expressa pelo filho, a traição de Capitu.</p>		
158.	<b>CAPÍTULO CXXXIII</b>	<i>Uma idéia</i>	- sobre uma idéia.	<p>- relata que teve uma idéia e que esta tinha que vir à tona por força própria já que estava madura.</p> <p>- faz relações com a vinda da idéia e o dia de sexta feira, considerando este como dia de agouro.</p> <p>- mas conclui que a idéia</p>	- com pensamento de morte.	- anuncia por meio de reflexão entre vida e morte, uma idéia sobre morte.

				veio a tona porque precisava de vida, e nesta mesmo a idéia de morte precisa de vida.		
159.	<b>CAPÍTULO CXXXIV</b>	<i>O dia de sábado</i>	- sobre idéia de suicídio.	- relata que a idéia tomou vida a noite e perdurou durante o dia, seguindo-o mesmo fora de casa. - foi à farmácia e trouxe a morte no bolso com alegria, mais do que se carregasse bilhete de loteria, pois a morte não se gasta. - foi à casa da mãe para a despedida, achou tudo por ali mais alegre, não notando os defeitos de costume dos parentes. Desistiu da idéia achando que a solução era ficar ali na casa da mãe, ou fazer durar para sempre aquelas horas, com as pessoas sem defeitos.	- com idéia de suicídio, não encara a realidade – prefere pessoas sem defeito.	- com desejo de prender a si as horas das pessoas sem defeito da casa da mãe – ou o tempo de mocidade, quando o ciúme não o atormentava.
160.	<b>CAPÍTULO CXXXV</b>	<i>Otelo</i>	- sobre a afirmação de Capitu adúltera.	- relata que jantou fora e foi ao teatro, estava passando Otelo, a qual nunca vira nem lera, sabia do assunto e gostou da	- tomado por violento ciúme, amargurado, infeliz, com intenção de suicídio.	- descreve que a carta que escreveu a Capitu e não queimou, não tinha nenhuma alegria, lembranças do passado,

				<p>coincidência.  - identifica-se com Otelo e o ódio que sente de Desdemona, conclui que Capitu deveria morrer, não asfixiada pelo travesseiro como a mulher de Otelo posto que esta é inocente. Capitu culpada deveria morrer de forma mais violenta, com fogo para uma definitiva extinção.</p> <p>- vagou pelas ruas o resto da noite em tom de despedida, observando o mar e o movimento das pessoas.</p> <p>- em casa, às seis da manhã, foi ao gabinete, tirou o veneno do bolso e escreveu uma carta à Capitu a fim de dar à ela a culpa pela sua morte. Queimou uma carta mais longa, deixando uma mais objetiva, sem lembranças do passado, mas de Escobar e da vontade de morrer.</p>	<p>dos bons momentos, falava apenas de Escobar e da vontade de morrer – descreve situação atual da personagem: sem alegria, tomado pelo ciúme.</p>
--	--	--	--	---	--

161.	<b>CAPÍTULO CXXXVI</b>	<i>A xícara de café</i>	<p>-sobre a primeira tentativa de envenenar-se.</p>	<p>-relata que o plano era tomar o veneno com o café da manhã. Retoma um personagem romano, Catão, o qual antes de se matar releu um livro de Platão.</p> <p>- relata que na falta de Platão, pegou o livro de Plutarco, filósofo romano. Explica que este feito era para tomar para si a coragem de Catão.</p> <p>- o copeiro trouxe o café, ele preparou o veneno. A imagem de Desdemona inocente vinha à consciência, mas a fotografia de Escobar o animava a tomar o café.</p> <p>- quando ia beber cogitou que seria melhor que fosse depois que Capitu e Ezequiel saíssem à missa.</p> <p>- relata com horror que Ezequiel entra no escritório chamando por ele, foge com passos para trás até alcançar a</p>	<p>- adia o envenenamento, a figura de Desdemona inocente o deixa confuso, o retrato de Escobar afirma a traição.</p> <p>- perturbado pelo ciúme.</p> <p>- covarde.</p>	<p>- antagonismo entre a extrema aversão do pai e a necessidade do filho de beijar-lhe.</p> <p>- termina com a frase de Ezequiel chamando pelo pai – ênfase no antagonismo : repulsa e atração.</p>
------	----------------------------	-------------------------	---	---	---	---

				estante, mas a criança vem ao seu encontro, agarra suas pernas e se estica até dar-lhe um beijo.		
162.	<b>CAPÍTULO CXXXVII</b>	<i>Segundo impulso</i>	- sobre a tentativa de envenenar Ezequiel.	- relata que não tomou o café porque o filho beijava-lhe a mão. - anuncia que vão lhe chamar assassino e ele mesmo não desmente, pois teve o ímpeto. - perguntou a criança se já havia tomado café, ao responder que sim, insiste para que tome apenas meia xícara e com intenção, mesmo que trêmulo, a vira-la goela abaixo da criança. - mas recuou e passou a beijar doidamente a cabeça da criança. - como reação, o filho o chamava repetidamente de pai, ele respondeu que não era pai.	- oscilante, desequilibrado, com intenção de matar o filho.	- fala a Ezequiel que não é pai dele.
163.	<b>CAPÍTULO CXXXVIII</b>	<i>CAPITU QUE ENTRA</i>	- sobre o diálogo da separação.	- relata que Capitu entra no escritório, descreve que Capitu já se referia à ele de forma breve e seca, mas não deixava de	- convicto da traição baseado na semelhança entre Escobar e Ezequiel.	- termina com frase de Capitu afirmando a semelhança entre Escobar e o filho, dizendo que é

				<p>faze-lo, como também não deixava de olha-lo com esperança da resposta e contato visual.</p> <p>– Capitu pergunta sobre o ocorrido entre ele e Ezequiel.</p> <p>- Dom Casmurro opina que Capitu ouvira tudo, mas admitir isso colocaria mais longe a reconciliação.</p> <p>- depois da insistência de Capitu, conta que falou à criança que não é pai dele.</p> <p>- relata que a estupefação e indignação de Capitu eram grandes e naturais, a ponto de confundir testemunhas.</p> <p>- assume que tinha provas da natureza – Ezequiel – não se importando com a reação de Capitu e ainda repetiu mais três vezes que não era pai de Ezequiel.</p> <p>- relata que repetiu com tamanha convicção que fez Capitu afrouxar sua indignação.</p> <p>- segue um diálogo no</p>	casualidade e vontade de deus.
--	--	--	--	--	--------------------------------

				<p>qual Capitu pede provas ou evidências para basear o afirmado.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- fica hesitante, mas acaba por insinuar Escobar, não sendo diretivo.</li> <li>- falam sobre separação.</li> <li>- descreve Capitu com postura de quem não assume acusação.</li> <li>- Capitu reconhece o ciúme do marido, dizendo que nem os mortos são poupados de tal sentimento.</li> <li>- Capitu reconhece a semelhança de Escobar que Ezequiel carrega mas afirma que seja causalidade de semelhança, vontade de deus.</li> </ul>		
164.	<b>CAPÍTULO CXXXIX</b>	<i>A fotografia</i>	- sobre suposta confissão de Capitu	<ul style="list-style-type: none"> <li>- em termos de confissão afirma que tentou dissipar a convicção tomando-a como alucinação, no entanto teve a confirmação dos fatos que “restituiu-me a consciência da realidade”.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- oscila, mas aceita provas conforme suas necessidade, legitimar o ciúme, como bom vaidoso e caprichoso.</li> <li>- não discute, não faz trocas, procura afirmar o que pensa e sente – egoísta, individualista.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- termina aceitando a confissão de Capitu pelo olhar, mas afirma que ela não lhe disse nada.</li> </ul>

				<p>- relata que ainda no escritório Ezequiel entra chamando pela mãe.</p> <p>- o casal, involuntariamente, olha para a foto de Escobar e depois se olham entre si.</p> <p>- afirma que Capitu ficou confusa e tomou isto como confissão, no entanto afirma também que pela boca a esposa não confessou nada.</p>		
165.	<b>CAPÍTULO CXL</b>	<i>Volta da igreja</i>	<p>- sobre outra solução que não o envenenamento.</p>	<p>- relata que não tinha mais a idéia da morte, tinha outra solução, que esta tinha a porta aberta para a reparação, a justiça.</p> <p>- descreve que Capitu voltou da igreja e disse-lhe que a separação era inevitável, ao mesmo tempo em que esperou o contrário do marido.</p> <p>- afirma que já tinha tudo pensado, a tal solução, mas não contou a Capitu.</p> <p>- retomou as palavras de Gurgel, sobre semelhanças inexplicáveis,</p>	<p>- ensimesmado, sentido-se lesado, procurando reparação.</p>	<p>- lembra do passado, chama Capitu e Escobar de pombinhos, compara-os a ave, afirmando com a lembrança o romance entre eles.</p>

				como a de Capitu com a mãe de Sancha, e também lembrou do passado, inclusive cenas em que Capitu e Escobar estavam a sós.		
166.	<b>CAPÍTULO CXLI</b>	<i>A solução</i>	- sobre a solução: mandar a família para a Europa.	- descreve que a solução foi livrar-se da família ficando mulher e filho na Europa. - descreve que Capitu escreve cartas submissas, sem ódio, por vezes afetuosas, saudosas e pedindo que fosse visitá-la as respostas eram secas. - descreve que viajava a Europa, mas não encontrava Capitu, encenação com objetivo de dissimular a separação. - Aos que perguntava, dava notícia como se convivesse com Capitu.	- frio, dissimulado, hipócrita.	- afirma a intenção de viajar para unicamente omitir a separação. No entanto, anuncia com a última frase (“mas um dia...”) que encenação foi descoberta.
167.	<b>CAPÍTULO CXLII</b>	<i>Uma santa</i>	- sobre a morte da mãe	- relata que não faltava vontade em José Dias de ir a Europa, mas ficava com os cuidados da família. - descreve que José Dias o	- fala sobre a morte de maneira breve, até fria, sem grande comoção. - fez questão de reconhecer a mãe como santa – vaidade, idolatria pela	- termina com certo humor por José Dias afirmar que o padre chamaria santíssima se houvesse conhecido D. Glória.

				<p>acompanhava até o embarque, mas no último não foi e despediu-se dizendo que iria á Europa eterna.</p> <p>- descreve que a mãe morreu primeiro.</p> <p>- mandou escrever no túmulo: uma santa.</p> <p>- tal escrito gerou polêmica entre o escultor, o administrador do cemitério e o padre.</p> <p>- em diálogo com o padre justifica que é uma definição terrena às virtudes da mãe, não alusão a uma santa canonizada.</p> <p>- também em diálogo, como recurso para ter a confiança do padre que não conhece a mãe, refere-se ao protonotário.</p> <p>-por fim o padre admite o escrito.</p> <p>- José dias fala que o padre não conheceu D. Glória, por isso os empecilhos, se conhecesse mandaria grafar: santíssima.</p>	mãe.	
--	--	--	--	---	------	--

168.	<b>CAPÍTULO CXLIII</b>	<i>O último superlativo</i>	- sobre a morte de José Dias	<p>- descreve que o último superlativo de José Dias foi o mais doce e bonito.</p> <p>- descreve que quando morreu morava com ele, por fidelidade do criado posto que a mãe havia lhe deixado herança. E pela esperança de também enterrar Bento.</p> <p>- Jose Dias escrevia à Capitu, pediu-lhe foto de Ezequiel, Capitu adiava e nunca mandou. Pediu que dissesse ao filho do velho agregado.</p> <p>- descreve que a doença foi rápida e a morte com pouca agonia.</p> <p>- relata que mandou chamar um médico homeopata, mas na beira da morte, o agregado afirma converter-se à alopatia, confessando a homeopatia como um amor de juventude.</p> <p>- perto da morte pediu que abrisse a janela para</p>	- menos frio ao descrever José Dias.	- termina descrevendo a situação do último superlativo e confessando que chorou pelo agregado.
------	----------------------------	-----------------------------	------------------------------	--	--------------------------------------	--

				<p>tomar ar, viu o céu e repetiu: lindíssimo!</p> <p>- afirma que chorou por José Dias.</p>		
169.	<b>CAPÍTULO CXLIV</b>	<i>UMA PERGUNTA TARDIA</i>	- sobre a casa de Mata-Cavalos.	<p>- afirma que assim como chorou por José Dias poucos vão chorar por ele, está se fazendo esquecer, mora longe e sai pouco.</p> <p>- responde à sua possível pergunta do leitor de porque reproduzir a casa ao invés de morar nela própria.</p> <p>- responde que esteve na casa antes de demolirem, no entanto, a casa não o reconheceu, todos os seus pedaços eram estranhos.</p> <p>- por não se reconhecer na casa deixou que a demolissem – dificuldade em lidar com as mudanças e movimentos inerentes a vida, reproduziu uma casa estática, parada no tempo, quando havia apenas Bentinho, Capitu e seu namoro</p>	- não sabe lidar com as transformações implicadas à vida, não se reconhece nas transformações inevitáveis, deseja as coisas estáticas conforme seu gosto, infantil, caprichoso, mimado.	- afirma que a casa real, com as transformações da história, era para ele estranha e adversa. Reconstruiu a casa ao seu modo, como na infância.

				pueril.		
170.	<b>CAPÍTULO CXLV</b>	<i>O regresso</i>	- sobre o retorno de Ezequiel da Europa.	<p>- relata que um dia, por meio de um cartão que lhe foi entregue, fica sabendo que o filho está a sua espera.</p> <p>- demora para encontrar o rapaz, lembrou, então, que era dever fazer alvoroço, abraçar perguntar pela mãe.</p> <p>- relata então que Capitu morreu e foi enterrada na Europa, toca nisto de forma breve e objetiva em duas linhas.</p> <p>- descreve que ao encontrar o filho teve a convicção de estar diante de Escobar seminarista.</p> <p>- conversaram e notou que a voz também era de Escobar.</p> <p>- mesmo com a convicção de Ezequiel ser filho de Escobar, acabou por encenar o papel de pai que lhe cabia.</p> <p>- Ezequiel fica por volta de 06 com o pai, nos quais tem lembranças da cidade e da</p>	- frieza, indiferença.	- confessa que desejou lepra ao filho, arrependeu-se, mas não o abraçou, encarou-o. O filho respondeu com olhar terno e agradecido.

				<p>vida em família que compartilha com o pai.</p> <p>- Por fim pede ao pai para viajar ao Egito, Grécia e Palestina, arqueologia era paixão.</p> <p>- O pai dá os recursos e confessa esperança de que o filho pegasse lepra.</p> <p>- sentiu-se arrependido, cruel e perverso por tal pensamento e encarou o filho, que lhe respondeu com olhar terno e agradecido.</p>		
171.	<b>CAPÍTULO CXLVI</b>	<i>Não houve lepra</i>	- sobre a morte de Ezequiel.	<p>- relata que não foi de lepra, mas como há febre em todo o mundo, morreu de febre tifóide onze meses após partir do Rio. Os amigos o enterraram na Palestina com tal descrição em grego do profeta Ezequiel: Tu eras perfeito nos teus caminhos”.</p> <p>- os amigos mandaram os textos grego e latino, foto da sepultura, a despesa e o dinheiro não gasto.</p>	-frieza, indiferença.	- termina afirmando a frieza e indiferença diante de Ezequiel: comeu e foi ao teatro no dia de sua morte.

				<p>Confessa que pagaria três vezes mais para não volta a ver Ezequiel.</p> <p>- Por curiosidade consultou o texto da epígrafe e reparou que estava incompleto: Tu eras perfeito nos teus caminhos, desde o dia da tua criação”.</p> <p>- cismou com a criação de Ezequiel e somou mais uma dúvida ou amargura.</p> <p>- confessa que no dia comeu bem e foi ao teatro.</p>		
172.	<b>CAPÍTULO CXLVII</b>	<i>A exposição retrospectiva</i>	- sobre a vida solitário.	<p>- em tom de conversa com o leitor, relata que não passou totalmente sozinho, que não lhe faltaram amigas que o consolasse da primeira.</p> <p>- as novas amigas eram efêmeras e não voltavam depois da primeira visita.</p> <p>- fala da casa como se fosse uma exposição, mostrava-a as amigas.</p>	- sozinho, sem despertar interesse, a casa era exibida, não os conteúdos pessoais de Dom Casmurro.	- reforça que as visitas não retornavam e a cada nova mostrava-lhe a casa como exposição.

173.	<b>CAPÍTULO CXLVIII</b>	<i>E bem, e o resto?</i>	- sobre Capitu.	<p>- afirma que nenhuma das amigas o fez esquecer Capitu.</p> <p>- afirma que o resto, o mais importante no momento, é saber se a Capitu menina continha a Capitu madura, ou se foi um incidente que fez a transformação .</p> <p>- faz uma citação bíblica acerca de ciúme dizendo que Jesus, sabendo dos primeiros ciúmes o aconselharia: "Não tenhas ciúmes de tua mulher para que ela não se meta a enganar-te com a malícia que aprender de ti"</p> <p>- acaba afirmando que uma Capitu estava dentro da outra naturalmente, como a fruta dentro da casca.</p> <p>- afirma também que o destino quis que a melhor amiga e o amigo mais estimado se juntassem para enganá-lo, ou seja, afirma a</p>	- convicto da traição e de que Capitu era naturalmente dissimulada.	- termina com a conclusão: destino mandou que a melhor amiga e o amigo mais estimado o traísse.
------	-----------------------------	--------------------------	-----------------	---	---	---

				traição.		
--	--	--	--	----------	--	--