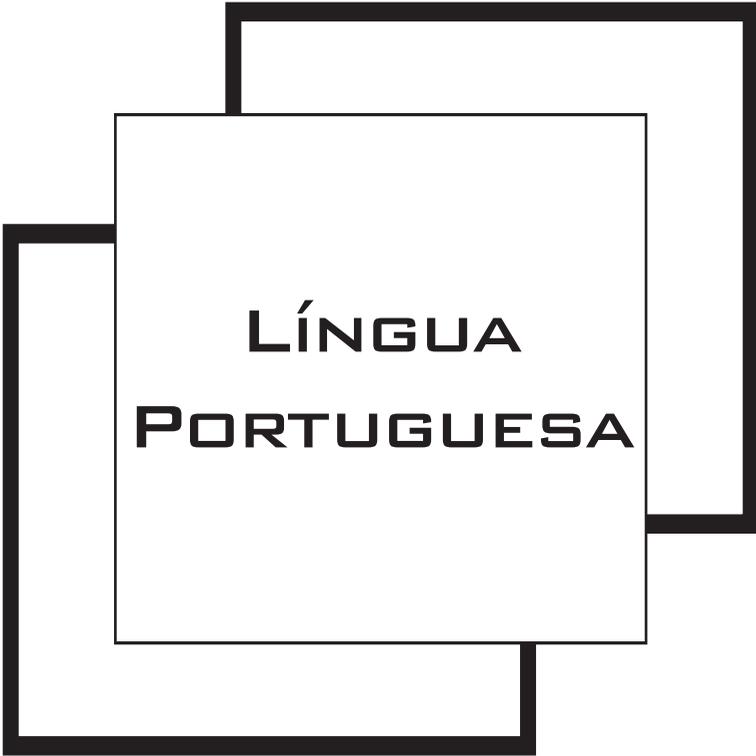


FUNDAÇÃO CECIERJ
PRÉ-VESTIBULAR SOCIAL



LÍNGUA
PORTUGUESA

AGOSTINHO DIAS CARNEIRO
DIOGO PINHEIRO
LUCIANO CARVALHO DO NASCIMENTO

6ª EDIÇÃO
REVISADA

MÓDULO 2
2015



SECRETARIA DE
CIÊNCIA E TECNOLOGIA



Governo do Estado do Rio de Janeiro

Governador

Luiz Fernando de Souza Pezão

Secretário de Estado de Ciência e Tecnologia

Gustavo Tutuca

Fundação Cecierj

Presidente

Carlos Eduardo Bielschowsky

Vice-Presidente de Educação Superior a Distância

Masako Oya Masuda

Vice-Presidente Científica

Mônica Damouche

Pré-Vestibular Social

Rua da Ajuda 5 - 15º andar - Centro - Rio de Janeiro - RJ - 20040-000

Site: www.pvs.cederj.edu.br

Diretora

Celina M. S. Costa

Coordenação da Área de Língua Portuguesa

Diogo Pinheiro

Luciano Carvalho do Nascimento

Material Didático

Elaboração de Conteúdo

Agostinho Dias Carneiro

Diogo Pinheiro

Luciano Carvalho do Nascimento

Revisão de Conteúdo

Diogo Pinheiro

Luciano Carvalho do Nascimento

Capa, Projeto Gráfico, Manipulação de Imagens e Editoração Eletrônica

Cristina Portella

Filipe Dutra

Foto de Capa

Gary Tamin

Copyright © 2015, Fundação Cecierj

Nenhuma parte deste material poderá ser reproduzida, transmitida e gravada, por qualquer meio eletrônico, mecânico, por fotocópia e outros, sem a prévia autorização, por escrito, da Fundação.

C289p

Carneiro, Agostinho Dias.

Pré-vestibular social: língua portuguesa. v. 2 / Agostinho Dias Carneiro, Diogo Pinheiro, Luciano Carvalho do Nascimento — 6. ed. rev. — Rio de Janeiro: Fundação Cecierj, 2015

128 p. ; 20,0 x 27,5 cm.

ISBN: 978-85-458-0042-2

1. Língua portuguesa. 2. Leitura. 3. Literatura brasileira. I. Pinheiro, Diogo. II. Nascimento, Luciano Carvalho do. 1. Título.

CDD: 469



SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	7
Práticas de Leitura: da Organização Fundamental à Superfície do Texto	
CAPÍTULO 2	17
Literatura brasileira (I): Barroco e Arcadismo	
CAPÍTULO 3	33
Literatura brasileira (II): Romantismo	
CAPÍTULO 4	53
Literatura brasileira (III): Realismo e Naturalismo	
CAPÍTULO 5	65
Literatura brasileira (IV): Parnasianismo e Simbolismo	
CAPÍTULO 6	79
Literatura brasileira (V): Pré-modernismo e Modernismo	
CAPÍTULO 7	119
Enem 2013 – Seleção de Questões Comentadas	



APRESENTAÇÃO

Caro Aluno,

Este conjunto de apostilas foi elaborado de acordo com as necessidades e a lógica do projeto do Pré-Vestibular Social. Os conteúdos aqui apresentados foram desenvolvidos para embasar as aulas semanais presenciais que ocorrem nos polos. O material impresso por si só não causará o efeito desejado, portanto é imprescindível que você compareça regularmente às aulas e sessões de orientação acadêmica para obter o melhor resultado possível. Procure, também, a ajuda do atendimento 0800 colocado à sua disposição. A leitura antecipada dos capítulos permitirá que você participe mais ativamente das aulas expondo suas dúvidas o que aumentará as chances de entendimento dos conteúdos. Lembre-se que o aprendizado só acontece como via de mão dupla.

Aproveite este material da maneira adequada e terá mais chances de alcançar seus objetivos.

Bons estudos!

Equipe de Direção do PVS

Errata - Agradecemos a participação do Prof. Luciano Carvalho do Nascimento na revisão e elaboração de conteúdos do módulo 1 da Apostila de Português ano 2015, ISBN: 978-85-7648-982-5, do curso de Pré-Vestibular Social da Fundação Cecierj.



**PRÁTICAS DE LEITURA:
DA ORGANIZAÇÃO FUNDAMENTAL
À SUPERFÍCIE DO TEXTO**

INTRODUÇÃO

Neste capítulo, você irá praticar a competência de leitura. Para isso, são desenvolvidos estudos de três textos, retirados dos vestibulares Uerj e Cederj. Em cada caso, a estrutura é a mesma: na parte 1, é apresentado o texto a ser interpretado; na parte 2, desenvolvemos a leitura e análise do texto; finalmente, na parte 3 são apresentadas questões de vestibular referentes ao texto.

Além disso, em cada caso, a segunda parte, voltada para a análise, inclui as seguintes seções, sempre nesta ordem: Entrando no texto: primeiras impressões; Organização fundamental e macroestrutura; e Recursos linguísticos. Vamos entender qual é o propósito de cada uma delas.

Seção 1 – Entrando no texto: primeiras impressões

Nesta seção, é promovida uma primeira aproximação entre o leitor e o texto. Trata-se do momento inicial da atividade de leitura, quando são observados aspectos como tipo textual, gênero textual e tema central, dentre outros.

Seção 2 – Organização fundamental e macroestrutura

Nesta seção, identificamos os conceitos básicos que fundamentam o texto (organização fundamental) e observamos de que maneira eles se distribuem pela superfície textual. Em outras palavras, verificamos de que forma esses conceitos básicos se manifestam na divisão do texto em parágrafos (para textos em prosa) ou em estrofes (para poemas).

Seção 3 – Recursos linguísticos

Nesta seção, saindo do plano mais geral para o nível do detalhe, observamos os elementos gramaticais, estilísticos e textuais responsáveis por produzir os sentidos do texto.

ESTUDO DE CASO 1: MYSTERIUM (UERJ/2005 – 2º EXAME DE QUALIFICAÇÃO)

PARTE 1 – O TEXTO

Mysterium

“Eu vi ainda debaixo do sol que a corrida não é para os mais ligeiros, nem a batalha para os mais fortes, nem o pão para os mais sábios, nem as riquezas para os mais inteligentes, mas tudo depende do tempo e do acaso.”

Eclesiastes

Ao tempo e ao acaso eu acrescento o grão de imprevisto. E o grão da loucura, a razoável loucura que é infinita na nossa finitude. Vejo minha vida e obra seguindo assim por trilhos paralelos e tão próximos, trilhos que podem se juntar (ou não) lá adiante mas tudo sem explicação, não tem explicação.

Os leitores pedem explicações, são curiosos e fazem perguntas. Respondo. Mas se me estendo nas respostas, acabo por pular de um trilho para outro e começo a misturar a realidade com o imaginário, faço ficção em cima de ficção, ah! Tanta vontade (disfarçada) de seduzir o leitor, esse leitor que gosta do devaneio. Do sonho. Queria estimular sua fantasia mas agora ele está pedindo lucidez, quer a luz da razão.

Não gosto de teorizar porque na teoria acabo por me embulhar feito um caramelo em papel transparente, me dê um tempo! Eu peço. Quero ficar fria, espera. Espera que estou me aventurando na busca das descobertas, “Devagar já é pressa!”, disse Guimarães Rosa. Preciso agora atravessar o cipó dos detalhes e são tantos! E tamanha a minha perplexidade diante do processo criador, Deus! Os indecifráveis signos e símbolos. Ainda assim, avanço em meio da névoa, quero ser clara em meio desse claro que de repente ficou escuro, estou perdida?

Mais perguntas, como nasce um conto? E um romance? Recorro a uma certa aula distante (Antonio Candido) onde aprendi que num texto literário há sempre três elementos: a ideia, o enredo e a personagem. A personagem, que pode ser aparente ou inaparente, não importa. Que pode ser única ou se repetir, tive uma personagem que recorreu à máscara para não ser descoberta, quis voltar num outro texto e usou disfarce, assim como faz qualquer ser humano para mudar de identidade.

Na tentativa de reter o questionador, acabo por inventar uma figuração na qual a ideia é representada por uma aranha. A teia dessa aranha seria o enredo. A trama. E a personagem, o inseto que chega naquele voo livre e acaba por cair na teia da qual não consegue fugir, enleado pelos fios grudentos. Então desce (ou sobe) a aranha e nhac! Prende e suga o inseto até abandoná-lo vazio. Oco.

O questionador acha a imagem meio dramática mas divertida, consegui fazê-lo sorrir? Acho que sim. Contudo, há aquele leitor desconfiado, que não se deixou seduzir porque quer ver as personagens em plena liberdade e nessa representação elas estão como que sujeitas a uma destinação. A uma condenação. E cita Jean-Paul Sartre que pregava a liberdade também para as personagens, ah! Odiosa essa fatalidade dos seres humanos (inventados ou não) caminhando para o bem e para o mal. Sem mistura.

Começo a me sentir prisioneira dos próprios fios que fui inventar, melhor voltar às divagações iniciais onde vejo (como eu mesma) o meu próximo também embulhado. Ou embuçado. Desembulhando esse próximo, também vou me revelando e na revelação, me deslumbro para me obumbrar novamente nesta viragem-voragem do ofício.

TELLES, Lygia Fagundes. *Durante aquele estranho chá: perdidos e achados*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

PARTE 2 – PRÁTICA DE LEITURA

1. Entrando no texto: primeiras impressões

Mysterium é um texto dissertativo em prosa, dividido em 7 parágrafos e antecedido por uma pequena epígrafe — um trecho do *Eclesiastes*, um dos livros do Antigo Testamento.

O texto é uma espécie de relato de uma situação anterior, na qual a enunciatória — que se apresenta como escritora — conversou com uma plateia formada por leitores. Ao longo dessa conversa, ela vai sendo provocada pelo

público a explicar o funcionamento do seu processo criativo, e procura responder a essas provocações. O tema central de *Mysterium* é, portanto, o processo criativo do escritor. Nesse sentido, trata-se de um texto metalinguístico (para lembrar o que é metalinguagem, volte para o capítulo 4, *Funções da Linguagem*).

Embora o tema não seja informado de maneira direta, é possível identificá-lo no decorrer da leitura. A primeira pista aparece logo no 1º parágrafo, quando a enunciadora faz uma comparação entre sua vida e sua obra. Na sequência, no 2º parágrafo, ela afirma que “os leitores pedem explicações.” Até este momento, ainda não sabemos exatamente sobre o quê. Sobre a vida da escritora? Sobre sua obra? Sobre a relação entre as duas coisas?

A dúvida se desfaz por completo no 3º parágrafo, com o seguinte fragmento: “É tamanha a minha perplexidade diante do processo criador.” Está explicado: a curiosidade dos leitores e as explicações que eles pedem dizem respeito ao “processo criador” da enunciadora. Isso fica evidente no início do 4º parágrafo, quando ela reproduz algumas das perguntas feitas pelos tais leitores curiosos: “Mais perguntas, como nasce um conto? E um romance?”

2. Organização fundamental e macroestrutura

Uma vez identificado o tema de *Mysterium*, podemos chegar à sua organização fundamental. O texto se estrutura a partir de uma oposição básica. Por um lado, a enunciadora considera que a criação literária é um mistério (ou *mysterium*, como diz o título), ou seja, algo que não podemos entender ou explicar. Por outro lado, seus leitores querem compreender com clareza como se dá o processo criativo. Com isso, configura-se a seguinte tensão: mistério da criação literária X possibilidade de compreender racionalmente a criação literária. Esta é a oposição fundamental do texto *Mysterium*.

A enunciadora, portanto, se vê no meio de um dilema: ela própria não acredita na possibilidade de explicar seu processo criativo (ou, pelo menos, não sabe fazê-lo), mas os leitores a pressionam, pedem análises, explicações e teorizações racionais. Na tabela abaixo, sintetizamos os dois polos que constituem a organização fundamental do texto, relacionando passagens que se referem a cada um deles.

Processo criativo como mistério (enunciadora)	Desejo de compreensão racional do processo criativo (interlocutores da enunciadora – leitores)
“Mysterium”	“Os leitores pedem explicações, são curiosos e fazem perguntas.”
“mas tudo sem explicação, não tem explicação.”	“mas agora ele está pedindo lucidez, quer a luz da razão.”
“E tamanha a minha perplexidade diante do processo criador, Deus! Os indevassáveis signos e símbolos.”	“Mais perguntas, como nasce um conto? E um romance?”

Temos, portanto, uma escritora que vê o processo criativo como algo misterioso, inexplicável, e leitores que anseiam por esclarecimentos e explicações racionais. Diante desses leitores impertinentes, a escritora poderia simplesmente responder que não sabe explicar, ou mesmo que não existe explicação — e ponto

final. Mas não é isso que ela faz. Na tentativa de satisfazer seu público, ela faz um esforço para entender racionalmente seu próprio processo criativo, a fim de traduzi-lo e explicá-lo para o leitor.

É disso, fundamentalmente, que trata o texto *Mysterium*. No fundo, o que ele nos mostra é a tentativa de uma escritora de compreender e explicar racionalmente o fenômeno da criação literária. Desde o início, a enunciadora admite que não tem essa compreensão. Mas se propõe a tentar alcançá-la.

Tendo em mente a organização fundamental do texto, podemos dividi-lo em três partes: primeiro, a autora reconhece a impossibilidade de explicar racionalmente a criação literária (parágrafos 1 a 3); em seguida, por pressão de seus interlocutores, ela passa a buscar essa explicação (parágrafos 4 a 6); finalmente, ela desiste, de modo que sua busca fracassa (parágrafo 7).

Vamos agora observar um pouco mais detidamente cada uma dessas partes. Nos parágrafos 1 a 3, vemos o reconhecimento da impossibilidade de explicar a criação literária. Nesse momento, a enunciadora apresenta sua visão sobre o processo de criação: para ela, trata-se de um mistério, ou seja, de algo sem explicação. Essas ideias dão a tônica dos três primeiros parágrafos. No primeiro: “mas tudo sem explicação, não tem explicação.” No segundo: “começo a misturar realidade com imaginário, faço ficção em cima de ficção”; “mas agora ele está pedindo lucidez.” E no terceiro: “E tamanha a minha perplexidade diante do processo criador, Deus! Os indevassáveis signos e símbolos.”

Nos parágrafos 4 a 6, a direção do texto muda, e passamos a observar tentativa de elucidar os mistérios da criação literária. É quando a enunciadora começa a tentar, ainda que de forma hesitante, saciar a curiosidade dos leitores. Para isso, ele recorre a uma “aula distante” (4º parágrafo), cita uma de suas obras já publicadas (ainda no 4º parágrafo: “tive uma personagem que recorreu à máscara para não ser descoberta, quis voltar num outro texto e usou disfarce”) e compara a criação literária a uma aranha que come insetos (5º parágrafo). O que nos leva à seguinte questão: será que, depois disso tudo, a enunciadora consegue alcançar seu objetivo e compreender racionalmente o fenômeno da criação literária?

A resposta é não. Para perceber isso, note, primeiramente, que duas das explicações apresentadas são contraditórias entre si. No quarto parágrafo, faz-se referência à personagem de uma obra que reapareceu disfarçada em outro texto. Com isso, ilumina-se um aspecto importante do processo de criação literária: a relativa autonomia dos personagens em relação à vontade do criador. Afinal, se uma personagem aparece numa história por conta própria e ainda se dá o luxo de usar uma máscara para enganar o autor, é porque, em alguma medida, ela tem “vida própria”. Note que a comparação com os seres humanos reforça essa ideia de autonomia: “assim como faz qualquer ser humano para mudar de identidade.” No entanto, logo no parágrafo seguinte, o personagem é comparado a um inseto que não tem possibilidade de decidir sobre seu próprio destino; pelo contrário, ele se submete passivamente à ideia que estrutura e move a narrativa (e que é representada pela aranha).

Ora, qualquer um que tivesse chegado a uma explicação clara e racional para o fenômeno da criação literária teria elaborado uma teoria consistente e livre de contradições. A presença de explicações contraditórias mostra que a enunciadora está ainda tateando o caminho, tentando compreender o fenômeno, mas ainda não obteve uma explicação sólida, completa e satisfatória. Isso fica claro quando,

no 6º parágrafo, ela é contestada por um “leitor desconfiado”, que aponta um problema na sua explicação.

Essa contestação conduz ao desfecho, no 7º parágrafo, quando a enunciadora sente — para falar em português claro — que “se enrolou”. Nas suas próprias palavras: “Começo a me sentir prisioneira dos próprios fios que fui inventar.” E resolve, então, “jogar a toalha”, ou seja, admite seu fracasso e desiste de encontrar uma explicação racional definitiva para a criação literária: “melhor voltar às divagações iniciais.”

Em suma, podemos dividir o texto, esquematicamente, em três partes estruturais. Essa divisão está sintetizada no quadro a seguir.

Parte estrutural	Parágrafo(s)	Síntese	Explicação
Parte 1	1 a 3	Criação literária como mistério	A enunciadora enxerga a criação literária como algo misterioso e reconhece não saber explicá-la ou teorizar sobre ela
Parte 2	4 a 6	Tentativa de compreensão racional e explicação	Apesar disso, pressionada pelos leitores, procura teorizar sobre seu próprio processo criativo, a fim de compreendê-lo racionalmente
Parte 3	7	Desistência	Por fim, admite seu fracasso e desiste da teorização

3. Recursos linguísticos

Como vimos, o texto *Mysterium* nos mostra uma escritora que não compreende seu processo criativo tentando racionalizá-lo e compreendê-lo. Trata-se, portanto, da tentativa de sair de um estado de perplexidade/ignorância e alcançar uma compreensão racional.

Para falar sobre essa tentativa, a enunciadora usa uma metáfora. Nela, tanto a ignorância quanto a compreensão racional são representados como lugares. Assim, na metáfora, abandonar a situação de desconhecimento e compreender como se dá a criação literária equivale a sair de um lugar para entrar em outro. Nesse sentido, o processo de descoberta (que, como vimos, acaba fracassando) é representado metaforicamente como uma travessia.

No 3º parágrafo, algumas palavras e expressões concretizam essa metáfora. Note, em primeiro lugar, os verbos “atravessar” e “avanço”, que sugerem precisamente uma travessia.

Para além deles, duas outras palavras desenvolvem a metáfora e sugerem que se trata de uma travessia especialmente difícil: “cipóal” e “névoa”. Ora,

quando o caminho está aberto e a visibilidade é boa, as travessias são bem menos complicadas. Mas não é o caso aqui: para concluir a trajetória (metafórica), é preciso superar um amontoado de cipós e os problemas de visibilidade causados pela névoa.

Metáfora geral

Passar da ignorância para a compreensão (sobre o processo criativo) EQUILAVE A sair de um lugar e entrar em outro.

Palavras que concretizam a metáfora

Verbos	Substantivos
“atravessar”	“cipóal”
“avanço”	“névoa”

Interessantemente, são criadas ainda outras analogias para expressar o estado de confusão e ignorância em relação à dinâmica da criação literária.

No início do 3º parágrafo, a enunciadora se compara a um caramelo embrulhado em papel transparente. A imagem traduz a ideia de que ela está confusa ou enredada em meio a tantos conceitos e explicações teóricas. Uma imagem muito semelhante, aliás, aparece no último parágrafo: “começo a me sentir prisioneira dos próprios fios que fui inventar”. Há, porém, uma pequena diferença entre os dois casos. No primeiro, como é usado o conectivo “feito”, tem-se a figura de linguagem conhecida como comparação. No segundo, como não aparece nenhum conectivo, tem-se propriamente uma metáfora.

Névoa, cipóal, caramelo embrulhado, prisioneira dos próprios fios. Todas essas analogias (três metáforas e uma comparação) mostram o estado de confusão mental da enunciadora, ou seja, sua dificuldade de compreender racionalmente o fenômeno da criação literária. Mas a analogia não é o único meio para isso. Pelo menos quatro outros recursos contribuem para reforçar o efeito de perplexidade e ignorância diante do “mysterium” da criação: a repetição, a apóstrofe, a pontuação e a antítese.

Observe o final do 1º parágrafo: “mas tudo sem explicação, não tem explicação”. Como as duas frases justapostas são sinônimas, apenas uma delas seria necessária para passar a mensagem. Se a intenção é meramente dar o recado, duplicar a informação é inteiramente desnecessário. Por que, então, a autora optou por essa redundância?

Resposta: porque, neste caso, repetir uma mesma ideia com outras palavras ajuda a passar a sensação de que a enunciadora está confusa, perdida, desorientada. Às vezes, quando estamos confusos, ficamos repetindo uma mesma coisa diversas vezes, sem conseguir articular um pensamento claro. No 1º parágrafo de *Mysterium*, é exatamente isso que acontece. Ao repetir uma mesma ideia em duas frases consecutivas, a enunciadora revela que não consegue formular uma explicação clara e coerente — o que denuncia seu estado de confusão mental (em outras palavras, mostra que ela ainda não conseguiu fazer a travessia metafórica da ignorância para a compreensão racional).

Essa desorientação também transparece no 3º parágrafo. Sentindo-se perdida e confusa em sua tentativa de elucidar o mistério da criação, a enunciadora lança

um grito desesperado e evoca Deus. Como você já aprendeu, essa evocação corresponde à figura de linguagem conhecida como apóstrofe (para lembrar, volte ao capítulo 3). Junto com o chamado por Deus, o uso reiterado do ponto de exclamação (são três vezes ao longo do parágrafo, sem contar a citação do escritor Guimarães Rosa) acentua a intensidade do desespero. Um desespero que resulta de uma sensação de perplexidade e ignorância, ou seja, da dificuldade de compreender seu próprio processo criativo.

Isso também fica evidente no último período do 3º parágrafo. Aqui, a antítese se manifesta pela aproximação das palavras “claro” e “escuro”. Ao exprimir a mudança brusca da clareza para a escuridão, a antítese reforça a ideia de que a enunciativa está mentalmente confusa, perdida, desorientada – ou seja, ainda não conseguiu passar da perplexidade/ignorância para uma situação de compreensão racional.

O quadro abaixo sintetiza alguns dos recursos linguísticos empregados para sinalizar a situação de confusão, ignorância ou perplexidade da enunciativa.

Recurso linguístico	Sequência textual
Apóstrofe	“E tamanha a minha perplexidade diante do processo criador, Deus!”
Pontuação (ponto de exclamação)	“me dê um tempo!”; “Preciso agora atravessar o cipal dos detalhes e são tantos!”; “E tamanha a minha perplexidade diante do processo criador, Deus!”
Comparação	“Não gosto de teorizar porque na teoria acabo por me embulhar feito um caramelo em papel transparente”
Metáfora	“atravessar o cipal”; “avanço em meio à névoa”; “Começo a me sentir prisioneira dos próprios fios que fui inventar”
Repetição	“mas tudo sem explicação, não tem explicação”
Antítese	“quero ser clara em meio desse claro que de repente ficou escuro, estou perdida?”

Como você já sabe, o 4º parágrafo inaugura a segunda parte estrutural do texto, quando a enunciativa passa a tentar elucidar os mistérios da criação, procurando compreender racionalmente seu processo criativo. Aqui, ela recorre a três recursos a fim de iluminar ou esclarecer o funcionamento desse processo.

Em primeiro lugar, ela tenta explicar a criação literária a partir dos ensinamentos de uma “aula distante”. Logo de saída, observe o seguinte: ao evocar em seu texto um texto anterior (no caso, um texto oral, proferido em uma aula), a enunciativa lança mão do recurso conhecido como intertextualidade. De acordo com a teoria que a enunciativa recorda, um texto literário apresenta sempre três elementos: ideia, enredo e personagem. Note que, para dar mais credibilidade à sua explicação, ela cita Antonio Candido, renomado estudioso da literatura brasileira. Ao fazer isso, recorre a um argumento de autoridade.

Logo depois, ainda no 4º parágrafo, ela busca esclarecer sua dinâmica criativa recorrendo à exemplificação: trata-se da referência à personagem que reaparece disfarçada em outra obra, já comentada na seção anterior.

Finalmente, a autora também emprega uma metáfora para tentar esclarecer o funcionamento do seu processo criativo. Estamos falando da metáfora da teia

de aranha, que aparece no 5º parágrafo. Nessa metáfora, há três elementos (teia, aranha e inseto) correspondentes aos três elementos da “aula distante” de Antonio Candido (enredo, ideia e personagem, respectivamente).

São, portanto, três tentativas de completar a travessia metafórica de modo a compreender como se dá o fenômeno da criação literária. O quadro abaixo sintetiza os recursos empregados em cada tentativa.

Recurso linguístico	Sequência textual
Intertextualidade	“Recorro a uma certa aula distante (Antonio Candido)”
Argumento de autoridade	“Recorro a uma certa aula distante (Antonio Candido)”
Exemplificação	“tive uma personagem que recorreu à máscara para não ser descoberta, quis voltar num outro texto e uso disfarce”
Metáfora	“acabo por inventar uma figuração [...]. Oco”

PARTE 3 – QUESTÕES DE VESTIBULAR

1) O título do texto de Lygia Fagundes Telles relaciona-se com o processo de construção da narrativa literária.

Nesse sentido, a alternativa que melhor justifica o título *Mysterium* é:

- (A) surpresa da narradora diante do ato de criação
- (B) exploração de ideias contrárias ao longo da narração
- (C) combinação do texto ficcional com referências bíblicas
- (D) predominância de elementos da ficção sobre os da realidade

2) Todo texto pressupõe relações com outros textos, por isso nele estão presentes várias vozes, que podem ser reconhecidas com maior ou menor facilidade. A isso chamamos intertextualidade.

Um exemplo de intertextualidade cujo sentido está corretamente definido verifica-se em:

- (A) “mas tudo depende do tempo e do acaso.” (epígrafe – *Eclesiastes*) – afirmar a existência de um momento certo para escrever
- (B) “‘Devagar já é pressa!’ disse Guimarães Rosa.” – revelar o sentido da obra ao leitor pouco a pouco
- (C) “Recorro a uma certa aula distante (Antonio Candido)” – esclarecer o modo de construção do texto literário
- (D) “E cita Jean-Paul Sartre que pregava a liberdade também para as personagens,” – criticar o poder das personagens no processo de criação literária

3) As figuras de linguagem são recursos que afastam as construções linguísticas de seu valor literal, com o objetivo de tornar essas construções mais expressivas.

O emprego de uma figura de linguagem e sua correta nomeação estão presentes em:

- (A) “E o grão da loucura, a razoável loucura que é infinita na nossa finitude.” – alusão
- (B) “Ainda assim, avanço em meio da névoa,” – metáfora

- (C) “quero ser clara em meio desse claro que de repente ficou escuro,” – ironia
 (D) “O questionador acha a imagem meio dramática mas divertida,” – metonímia

4) (...) *tive uma personagem que recorreu à máscara para não ser descoberta, quis voltar num outro texto e usou disfarce, assim como faz qualquer ser humano para mudar de identidade.*

Esse fragmento revela um ponto de vista da autora acerca da autonomia das personagens de suas obras.

A passagem do texto que não confirma esse ponto de vista é:

(A) “e começo a misturar a realidade com o imaginário, faço ficção em cima de ficção,”

(B) “E tamanha a minha perplexidade diante do processo criador, Deus! Os indevassáveis signos e símbolos.”

(C) “A personagem, que pode ser aparente ou inaparente, não importa. Que pode ser única ou se repetir,”

(D) “nessa representação elas estão como que sujeitas a uma destinação. A uma condenação.”

ESTUDO DE CASO 2: BALADA DO AMOR ATRAVÉS DAS IDADES (CEDERJ/2010 – 2ª SEMESTRE E UFRJ/2003)

PARTE 1 – O TEXTO

Balada do amor através das idades

*Eu te gosto, você me gosta
 desde tempos imemoriais.
 Eu era grego, você troiana,
 troiana mas não Helena.
 Saí do cavalo de pau
 para matar seu irmão.
 Matei, brigamos, morremos.*

*Virei soldado romano,
 perseguidor de cristãos.
 Na porta da catacumba
 encontrei-te novamente.
 Mas quando vi você nua
 caída na areia do circo
 e o leão que vinha vindo,
 dei um pulo desesperado
 e o leão comeu nós dois.*

*Depois fui pirata mouro,
 flagelo da Tripolitânia.
 Toquei fogo na fragata
 onde você se escondia*

*da fúria de meu bergantim.
 Mas quando ia te pegar
 e te fazer minha escrava,
 você fez o sinal-da-cruz
 e rasgou o pito a punhal.
 Me suicidei também.
 Depois (tempos mais amenos)
 fui cortesão de Versailles,
 espirituoso e devasso.
 Você cismou de ser freira.
 Pulei o muro do convento
 mas complicações políticas
 nos levaram à guilhotina.*

*Hoje sou moço moderno,
 remo, pulo, danço, boxo,
 tenho dinheiro no banco.
 Você é uma loura notável
 boxa, dança, pula, rema.
 Seu pai é que não faz gosto.
 Mas depois de mil peripécias,
 eu, herói da Paramount,
 te abraço, beijo e casamos.*

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972

PARTE 2 – PRÁTICA DE LEITURA

1. Entrando no texto: primeiras impressões

Escrito por Carlos Drummond de Andrade, escritor modernista brasileiro, este é um poema (gênero textual) de caráter narrativo (tipo textual). Sabemos que é um poema porque se divide em estrofes e versos. E sabemos que é narrativo porque conta uma história de dois personagens, que se envolvem em um enredo com acontecimentos diversos e em diferentes tempos e espaços.

Observe ainda que o eu-poético é um narrador em 1ª pessoa, ou seja, um narrador que é também personagem da história narrada. Ao mesmo tempo, a narrativa é construída sob a forma de diálogo, como se o narrador conversasse diretamente com sua amada.

Quanto à estrutura formal, de imediato observamos que o poema se compõe de cinco estrofes de tamanhos bastante próximos: as duas menores têm sete versos e as duas maiores, dez.

O tema central está indicado no título: o poema trata de uma relação amorosa “através das idades”. Lendo o texto, vemos que a palavra “idades” não se refere aqui à passagem da vida do ser humano, e sim à progressão do tempo histórico. Assim, cada uma das “idades” que os personagens atravessam corresponde a um momento histórico distinto.

2. Organização fundamental e macroestrutura

Você já sabe que o poema narra uma relação amorosa “através das idades”. E é exatamente nesse percurso histórico que poderemos encontrar a oposição fundamental que o estrutura. Basicamente, o poema opõe dois tempos: o PASSADO e o PRESENTE.

O passado engloba diferentes épocas, referidas em ordem cronológica, bem como diferentes espaços: Grécia Antiga (“eu era grego, você troiana”); Império Romano (“Virei soldado romano / Perseguidor de cristãos”); invasão árabe na Península Ibérica, que ocorre no século 8 (“Depois fui pirata mouro”); e monarquia absolutista na França, estendendo-se até o momento em que estoura a Revolução Francesa (“Depois (tempos mais amenos) / Fui cortesão de Versailles”). O presente, por sua vez, corresponde à última encarnação do eu-poético e ao momento de enunciação do texto. Podemos, com facilidade, situá-lo no século 20 (como mostra a referência à Paramount, estúdio norte-americano de cinema).

A essa oposição entre passado e presente, corresponde uma outra, que pode ser formulada assim: POSSIBILIDADE X IMPOSSIBILIDADE DE CONCRETIZAÇÃO DO AMOR. No passado, o amor jamais se concretiza. No primeiro caso (Grécia Antiga), ele, que é grego, morre em uma luta contra o irmão dela, que é de família troiana. No segundo caso (Império Romano), ele procura salvá-la, mas ambos são mortos por um leão (pode-se ver aqui uma retomada, pelo avesso, do episódio bíblico em que o profeta Daniel é salvo da cova dos leões). No terceiro caso (invasão árabe), ele, muçulmano, tenta capturá-la, mas ela, que é cristã, suicida-se antes. Finalmente, no último momento representativo do passado (absolutismo francês), o amor não se concretiza porque ela decide ser freira — e, depois, ambos são mortos na guilhotina em consequência da tomada do poder pelos revolucionários.

Em contraste, no presente, o amor se concretiza. É verdade que há um impedimento: o pai da moça é contrário à união (“Seu pai é que não faz gosto”). Isso, porém, não impede o final feliz (“Mas, depois de mil peripécias, / Eu, herói da Paramount, / Te abraço, beijo e casamos”).

Unindo as duas oposições mencionadas, podemos formular da seguinte maneira a oposição básica do poema: NÃO CONCRETIZAÇÃO DO AMOR NO PASSADO *versus* CONCRETIZAÇÃO DO AMOR NO PRESENTE.

A distribuição desses elementos conceituais ao longo do poema também é bastante clara. Podemos observar que ele se divide em duas partes estruturais: nas estrofes 1 a 4, estamos no passado e o relacionamento amoroso nunca chega a acontecer; na quinta e última estrofe, estamos no presente e a relação amorosa finalmente se concretiza.

É interessante notar ainda a influência do universo cinematográfico. A própria narrativa do poema reproduz o enredo típico das comédias românticas norte-americanas: um homem e uma mulher inicialmente não podem ou não querem ficar juntos enfrentam uma série de reviravoltas (a que o eu-poético se refere como “mil peripécias”) e, finalmente, são agraciados com o final feliz. Além disso, a representação dos personagens na modernidade replica os clichês dos galãs e musas do cinema: um “moço moderno”, rico e cheio de habilidades, e uma “loura notável” não menos talentosa. Finalmente, a inspiração no universo cinematográfico se torna explícita quando o eu-poético se intitula “herói da Paramount”.

Parte estrutural	Estrofe(s)	Síntese
Parte 1	1 a 4	Não concretização do amor no passado (peripécias)
Parte 2	5	Concretização do amor no presente (final feliz)

3. Recursos linguísticos

Em primeiro lugar, observe como a separação entre as duas partes estruturais (presente e passado) é marcada gramaticalmente. Isso ocorre por meio de dois elementos: tempos verbais e advérbios ou locuções adverbiais de tempo.

Assim, da primeira à quarta estrofe, o tempo verbal predominante é o pretérito — na maioria das vezes, o pretérito perfeito (“saí”, “virei”, “encontrei-te”, “fui”, “toquei”, “fui” etc.), mas em um caso também o pretérito imperfeito (“era”). Na última estrofe, diferentemente, todas as formas verbais estão no presente (“sou”, “remo”, “pulo”, “faz” etc.).

Da mesma forma, na primeira estrofe aparece a locução adverbial “desde tempos imemoriais”, ajudando a contextualizar a narrativa no passado. Por outro lado, a quinta estrofe começa com o advérbio “hoje”, marcando a passagem do passado para o presente.

Na seção 1, dissemos que o poema é construído como se fosse um diálogo, já que o eu-poético se dirige diretamente a sua amada, que atua, portanto, como interlocutora. Isso fica marcado pela presença reiterada de pronomes de tratamento (“você”) e de pronomes oblíquos de segunda pessoa (“te”).

PARTE 2 – QUESTÕES DE VESTIBULAR

1) (Cederj/2010 – 2º semestre) Assinale a alternativa que explicita o procedimento narrativo para a progressão do texto:

- (A) O poema apresenta, no final de cada estrofe, uma síntese da impossibilidade do amor.
- (B) O eu-lírico constrói relações de concessão que enfatizam a situação antagônica da relação amorosa.
- (C) O poema se organiza pelo predomínio do presente histórico na progressão textual.
- (D) O eu-lírico se utiliza de fatos históricos como cenário para retratar a relação amorosa.

2) (UFRJ/2003) Identifique e explicita, no texto, 2 (dois) usos linguísticos que caracterizem a evolução cronológica ocorrida da primeira para a última estrofe do poema.

ESTUDO DE CASO 3:

RECADO AO SENHOR 903

(CEDERJ/2010 – 2ª SEMESTRE)

PARTE 1 – O TEXTO

Recado ao senhor 903

Vizinho –

Quem fala aqui é o homem do 1003. Recebi outro dia, consternado, a visita do zelador, que me mostrou a carta em que o senhor reclamava contra o barulho em meu apartamento. Recebi depois a sua própria visita pessoal – devia ser meia-noite – e a sua veemente reclamação verbal. Devo dizer que estou desolado com tudo isso, e lhe dou inteira razão. O regulamento do prédio é explícito e, se não o fosse, o senhor teria ainda ao seu lado a Lei e a Polícia. Quem trabalha o dia inteiro tem direito ao repouso noturno e é impossível repousar no 903 quando há vozes, passos e músicas no 1003. Ou melhor: é impossível ao 903 dormir quando o 1003 se agita; pois como não sei o seu nome nem o senhor sabe o meu, ficamos reduzidos a ser dois números, dois números empilhados entre dezenas de outros. Eu, 1003, me limito a Leste pelo 1005, a Oeste pelo 1001, ao Sul pelo Oceano Atlântico, ao Norte pelo 1004, ao alto pelo 1103 e embaixo pelo 903 – que é o senhor. Todos esses números são comportados e silenciosos; apenas eu e o Oceano Atlântico fazemos algum ruído e funcionamos fora dos horários civis; nós dois apenas nos agitamos e bramimos ao sabor da maré, dos ventos e da lua. Prometo sinceramente adotar, depois das 22 horas, de hoje em diante, um comportamento de manso lago azul. Prometo. Quem vier à minha casa (perdão, ao meu número) será convidado a se retirar às 21:45, e explicarei: o 903 precisa repousar das 22 às 7 pois às 8:15 deve deixar o 783 para tomar o 109 que o levará até o 527 de outra rua, onde ele trabalha na sala 305. Nossa vida, vizinho, está toda numerada; e reconheço que ela só pode ser tolerável quando um número não incomoda outro número, mas o respeita, ficando dentro dos limites de seus algarismos. Peço-lhe desculpas – e prometo silêncio.

...Mas que me seja permitido sonhar com outra vida e outro mundo, em que um homem batesse à porta do outro e dissesse: “Vizinho, são três horas da manhã e ouvi música em tua casa. Aqui estou.” E o outro respondesse: “Entra, vizinho, e come do meu pão e bebe do meu vinho. Aqui estamos todos a bailar e a cantar, pois descobrimos que a vida é curta e a lua é bela”.

E o homem trouxesse sua mulher, e os dois ficassem entre os amigos e amigas do vizinho entoando canções para agradecer a Deus o brilho das estrelas e o murmúrio da brisa nas árvores, e o dom da vida, e a amizade entre os humanos, e o amor e a paz.

BRAGA, Rubem. *Para gostar de ler*. São Paulo: Ática, 1991

PARTE 2 – PRÁTICA DE LEITURA

1. Entrando no texto: primeiras impressões

Este texto é uma crônica, gênero textual em prosa que se caracteriza por tomar como ponto de partida um fato cotidiano banal, para a partir dele desenvolver reflexões. Neste caso, o fato cotidiano é a reclamação que o “senhor 903” apresenta, inicialmente por carta, ao “homem do 1003”: “me mostrou a carta em que o senhor reclamava contra o barulho em meu apartamento”. A partir daí, a crônica se estrutura também sob a forma de carta (ou, segundo o título, um “Recado”) em resposta ao vizinho que havia se queixado.

2. Organização fundamental e macroestrutura

Você já sabe que a crônica *Recado ao senhor 903* reproduz o formato de uma carta, que teria sido enviada como uma resposta à reclamação do vizinho de baixo. Logo de início, ainda no 1º parágrafo, o enunciador declara que dá toda razão ao vizinho: “Devo dizer que estou desolado com tudo isso, e lhe dou inteira razão.” A partir daí, segue afirmando que irá mudar seu comportamento, que compreende a reclamação e que entende a necessidade de respeitar o regulamento: “O regulamento do prédio é explícito”; “Prometo sinceramente adotar, depois das 22 horas, de hoje em diante, um comportamento de manso lago azul.”

No entanto, depois de dar razão ao vizinho e de prometer mudanças, ele deixa claro que não gostaria de ter que fazer isso. Na verdade, ele preferiria que tudo fosse diferente: que os vizinhos tivessem mais proximidade e intimidade (de modo que não precisassem se comunicar por carta enviada pelo zelador) e que pudessem celebrar, beber, comer e dançar juntos madrugada adentro, mesmo após o horário de silêncio.

É aqui que encontramos a oposição fundamental do texto. Vamos formulá-la assim: MUNDO REAL X MUNDO IMAGINADO. No mundo real, os vizinhos não têm qualquer intimidade: a distância é tanta que um não sabe sequer o nome do outro: “pois como não sei o seu nome nem o senhor sabe o meu, ficamos reduzidos a ser dois números.” Também no mundo real, as leis e regulamentos obrigam os moradores a manter o silêncio após um determinado horário (“O regulamento do prédio é explícito e, se não o fosse, o senhor teria ainda ao seu lado a Lei e a Polícia”) e, quando isso não acontece, ocorrem queixas, conflitos, reclamações (“Recebi depois a sua própria visita pessoal – devia ser meia-noite – e a sua veemente reclamação verbal”). Ao mesmo tempo, o mundo real é caracterizado como um lugar chato, monótono, com muito controle e muita disciplina – e nenhuma poesia ou imaginação.

No mundo imaginado, é tudo ao contrário: os vizinhos seriam íntimos e solidários (“‘Entra, vizinho, e come de meu pão e bebe de meu vinho’”), seria permitido festejar madrugada adentro (“‘Aqui estamos todos a bailar e a cantar, pois descobrimos que a vida é curta e a lua é bela’”) e, em vez de brigas e conflitos, haveria comunhão, amizade e paz (“e os dois ficassem entre os amigos e amigas do vizinho entoando canções para agradecer a Deus o brilho das estrelas e o murmúrio da brisa nas árvores, e o dom da vida, e a amizade entre os humanos, e o amor e a paz”). Ao mesmo tempo, o mundo imaginado é caracterizado como um lugar cheio de poesia, lirismo e imaginação.

Do ponto de vista da macroestrutura textual, a crônica apresenta duas partes estruturais bem delimitadas. Nela, a oposição básica entre MUNDO REAL e MUNDO IMAGINADO se manifesta da seguinte forma: o primeiro parágrafo corresponde ao mundo real (primeira parte), ao passo que o segundo e o terceiro parágrafos se associam ao mundo imaginado (segunda parte).

3. Recursos linguísticos

De imediato, podemos observar as estratégias linguísticas que marcam a passagem da primeira para a segunda parte do texto (ou seja, do mundo real para o mundo imaginado): a pontuação e o emprego de conectivo. Observe, em primeiro lugar, que o segundo parágrafo começa com uso de reticências. Neste texto, elas criam um efeito de distanciamento entre as duas partes estruturais da crônica: é como se elas funcionassem com uma barreira ou limite separando os dois mundos. Esse contraste fica ainda mais marcado por causa do emprego de “Mas”, conjunção que, como você já estudou, tem valor semântico de oposição (caso não se lembre, volte ao capítulo 9).

Você já viu também que essa crônica reproduz o formato e a linguagem de uma carta endereçada a um interlocutor específico — simulando, portanto, um efeito de conversa com esse interlocutor. Esse efeito se manifesta gramaticalmente por meio de pronome de tratamento (“senhor”) e de pronome possessivo de segunda pessoa (“sua própria visita pessoal”; “sua veemente reclamação verbal”).

O mais interessante, porém, é observar o contraste entre o mundo real e o mundo imaginado. Como você já viu, o mundo real é o mundo da disciplina, do rigor, da ordem, da Lei, da seriedade e da frieza nas relações. Já o mundo imaginado está associado ao lirismo, à imaginação, à falta de disciplina, à poesia e ao calor humano. Mas como essa oposição fica marcada textualmente?

O caráter de ordem e disciplina do mundo real é simbolizado pelos números. Intuitivamente, tendemos a associar os números — e a matemática de um modo geral — a frieza e objetividade (isso aparece em expressões como “ele é apenas um número”). Por isso, no primeiro parágrafo, os algarismos são usados para “pintar” o mundo real como o lugar da ordem, da disciplina, das regras e do distanciamento afetivo. Isso é produzido por meio de dois recursos linguísticos: a metonímia e a repetição.

De imediato, observe o título da crônica: nele, o vizinho do enunciador é referido como “senhor 903”. Trata-se, aqui, de uma metonímia: o nome do morador é substituído pelo número do seu apartamento (para relembrar a metonímia, volte ao capítulo 3). Esse procedimento, inclusive, é mencionado de forma explícita no 1º parágrafo: “Ou melhor: é impossível ao 903 dormir quando o 1003 se agita; pois como não sei o seu nome nem o senhor sabe o meu, ficamos reduzidos a ser dois números”. Note que, nesse trecho, a metonímia dá origem a duas personificações (“903 dormir” e “1003 se agita”). Ao tratar o vizinho, metonimicamente, por um número, e não pelo seu nome (ou, melhor ainda, algum apelido), o enunciador deixa marcada a falta de proximidade entre os dois.

A partir daí, o enunciador passa a mencionar a uma série de números: 1003, 1005, 1001, 1004, 903. Logo adiante, a insistência nos algarismos se torna tão gritante que produz um efeito cômico: 22:45, 903, 22, 7, 8:15, 783, 109, 527, 305 — absolutamente tudo vira número. Evidentemente, isso não é apenas uma coincidência. Há uma razão para enfileirar tantos números. E a razão é a

seguinte: a repetição de números ajuda a ênfase ou reforçar a ideia de uma vida excessivamente regrada, disciplinada, ordenada, monótona e afetivamente fria — que são exatamente os atributos que o enunciador que associa ao mundo real.

Há ainda um outro recurso utilizado para caracterizar o mundo real como o lugar da disciplina e da monotonia: trata-se da metáfora. O enunciador usa duas metáforas para se referir a si mesmo. Ao caracterizar seu comportamento antes da reclamação do vizinho, quando ainda tinha vivido segundo a lógica do mundo imaginado, ele se compara ao oceano. Isso fica claro nas sentenças em que ele e o oceano são colocados em pé de igualdade (“apenas eu e o Oceano Atlântico fazemos algum ruído e funcionamos fora dos horários civis; nós dois apenas nos agitamos e bramimos ao sabor da maré, dos ventos e da lua”). Por outro lado, depois de prometer se adaptar às regras do mundo real, ele compara seu comportamento futuro a um “manso lago azul”. São, portanto, duas imagens metafóricas — oceano e manso lago azul — que marcam bem o contraste entre o mundo imaginado lírico, rebelde e imprevisível, de um lado, e o mundo real disciplinado, ordeiro e monótono, de outro.

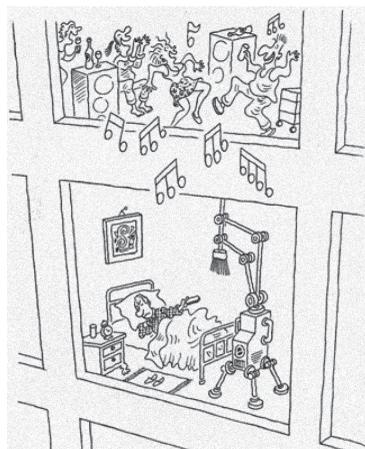
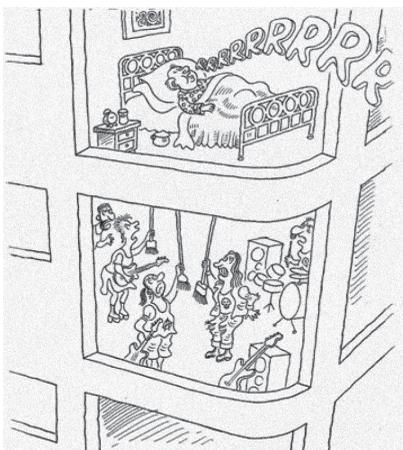
Vale a chamar a atenção ainda para outro elemento que marca a oposição entre as duas partes estruturais do texto: o modo verbal. Note que, no primeiro parágrafo, há uma grande predominância do modo indicativo (sobretudo, o tempo presente). Isso é coerente com a intenção de exprimir fatos reais, concretos — afinal, trata-se aqui do mundo real. Por outro lado, o segundo e o terceiro parágrafos lançam mão do modo subjuntivo, com formas verbais no pretérito imperfeito (“batesse”, “respondesse”, “trouxesse”, “ficasse”). Isso não deve causar surpresa, já que a intenção, neste momento, é exprimir fatos hipotéticos ou imaginários — afinal de contas, trata-se, precisamente, do mundo imaginado.

Por fim, é importante atentar para o léxico ou vocabulário associado a cada mundo. Observe que o vocabulário vinculado ao mundo real evoca as ideias de ordem, disciplina, frieza e monotonia: reclamação, regulamento, Lei, Polícia, horários civis, manso, repousar, tolerável. Por outro lado, o vocabulário vinculado ao mundo imaginado evoca as ideias de rebeldia, poesia, afeto e alegria: Oceano Atlântico, maré, ventos, lua, música, bailar, cantar, estrelas, brisa, vida, amizade, amor, paz.

Em suma, vimos aqui uma série de recursos linguísticos que ajudam a marcar a forte oposição entre mundo real e mundo imaginado na crônica: pontuação (uso das reticências, sinalizando uma separação entre os dois mundos), emprego de conectivo com valor semântico de contraste (“Mas”), uso de metáfora contrastantes (manso lago azul X oceano), oposição entre modos verbais (indicativo X subjuntivo) e léxico fortemente contrastante.

PARTE 3 – QUESTÕES DE VESTIBULAR

Texto para a questão 1



Santiago. *Tinta fresca.*

1) (Cederj/2010 – 2º semestre) Transcreva uma passagem de *Recado ao senhor 903* em que o narrador propõe uma solução diferente da dos personagens da charge.

2) O texto *Recado ao senhor 903* pode ser dividido em, pelo menos, duas seqüências temáticas identificadas por soluções diferenciadas, propostas pelo “senhor do 1003”. Transcreva o conector que marca a transição de uma seqüência para outra.

3) O “senhor do 1003” é o emissor na fala da seguinte interlocução com o vizinho do 903.

Quem fala aqui é o homem do 1003. Recebi outro dia, consternado, a visita do zelador, que me mostrou a carta em que o senhor reclamava contra o barulho em meu apartamento. Recebi depois a sua própria visita pessoal – devia ser meia-noite – e a sua veemente reclamação verbal.

Transcreva desse trecho dois pronomes possessivos que identificam, respectivamente, o homem do 1003 e o vizinho do 903.

4) Leia a seguinte passagem:

Prometo. Quem vier à minha casa (perdão, ao meu número) será convidado a se retirar às 21:45.

Reescreva o trecho acima, modificando a pontuação depois de “Prometo” sem alterar, essencialmente, o seu significado.

5) Explique a seguinte alternativa.

O texto *Recado ao senhor 903* é uma crônica e o texto de Santiago é uma charge. No entanto, ambos, em sua progressão, caracterizam uma narrativa.

GABARITO

Estudo de caso 1

1) A

2) C

3) B

4) D

Estudo de caso 2

1) D

2) tempos imemoriais / hoje
eu era grego / hoje sou moço moderno
tempos modernos / heróis da Paramount
pretérito / presente

Estudo de caso 3

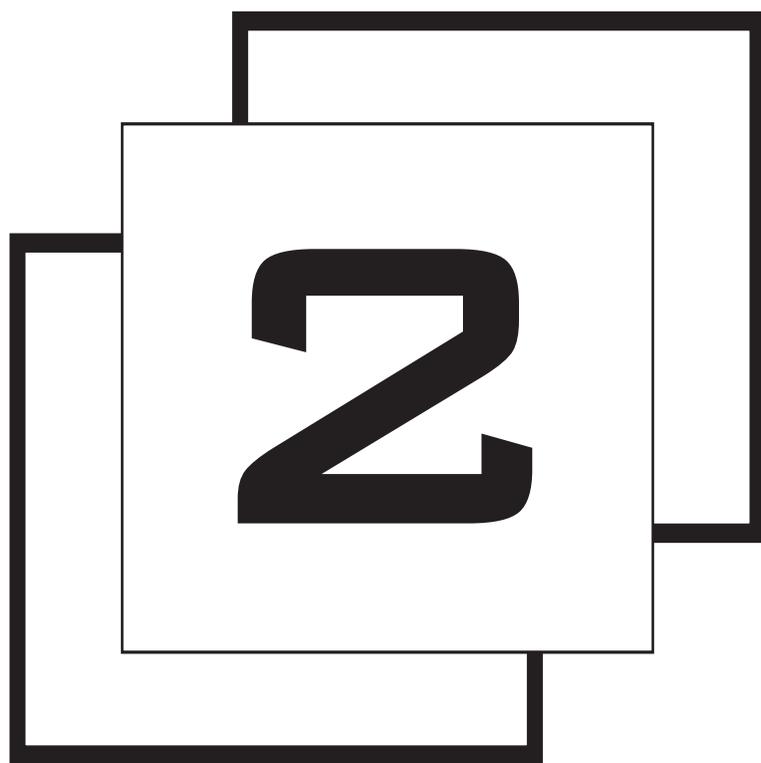
1) Qualquer frase e/ou período, marcados por pontuação, pertencente ao segundo ou ao terceiro parágrafo.

2) Mas

3) Meu apartamento – o homem do 1003
a sua própria visita / a sua veemente reclamação verbal – vizinho do 903

4) Prometo que quem vier à minha casa... / Prometo: quem vier à minha casa...
/ Prometo – quem vier à minha casa...

5) Trata-se de uma narrativa pois apresenta os seguintes elementos básicos: personagens e ações que se desenvolvem em um tempo e cenário delimitados.



**LITERATURA BRASILEIRA (I):
BARROCO E ARCADISMO**

1. INTRODUÇÃO AO ESTUDO DA LITERATURA

1. Texto literário e texto não literário

Compare os dois textos abaixo:

Texto I

O conceito de infância, como o conhecemos, se consolidou no Ocidente a partir do século XVIII. Até o século XVI, pelo menos, assim que fossem desmamadas e conseguissem se virar sem as mães ou as amas, as crianças eram integradas ao mundo dos adultos. E, como tal, eram responsáveis pelas consequências de seus atos. A infância, como idade da brincadeira e da formação escolar, ao mesmo tempo com direito à proteção dos pais e depois à do Estado, é algo relativamente novo.

Eliane Brum. Disponível em www.revistaepoca.globo.com

Texto II Poética

*De manhã escureço
De dia tarde
De tarde anoiteço
De noite ardo*

MORAES, Vinícius de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1987.

Note a diferença quanto à linguagem utilizada em cada texto. Em uma primeira observação, o que salta aos olhos é o fato de que o primeiro está escrito em prosa, ao passo que o segundo, sendo um poema, é composto por versos. Mas isso não é tão relevante, na medida em que textos literários podem aparecer tanto em verso quanto em prosa.

Na verdade, o que mais importa é notar que o primeiro texto emprega uma linguagem objetiva e literal (denotativa). O resultado é que sua interpretação parece clara, inequívoca. No segundo texto, por outro lado, predomina a linguagem figurada (conotativa). O resultado é um texto cujas leituras, por serem múltiplas, dependem muito mais do ponto de vista de cada um (sua interpretação, portanto, tende a ser mais subjetiva).

Estabelecido esse contraste, diremos que o primeiro exemplo é um caso típico de texto não literário, ao passo que o segundo exemplo é um caso típico de texto literário. Na prática, nem sempre as diferenças são assim tão nítidas, e há muitos textos que ficam na fronteira entre o literário e o não literário. Agora, contudo, o importante é que você saiba reconhecer um texto literário típico.

Isso porque os textos literários são, precisamente, o objeto de estudo da literatura, disciplina que começamos a explorar neste capítulo. Há diversas maneiras de estudar os textos literários. No vestibular, eles são frequentemente abordados a partir de um ponto de vista histórico. Na próxima seção, você vai entender exatamente como isso é feito.

2. História da Literatura e estilos de época

Compare os dois textos abaixo:

Texto I

Desenganos da vida humana, metaforicamente

*É a vaidade, Fábio, nesta vida,
Rosa, que da manhã lisonjeada,
Púrpuras mil, com ambição dourada,
Airosa rompe, arrasta presumida.*

*É planta, que de abril favorecida,
Por mares de soberba desatada,
Florida galeota empavesada,
Sulca ufana, navega destemida.*

*É nau enfim, que em breve ligeireza
Com presunção de Fênix generosa,
Galhardias apresta, alentos preza:*

*Mas ser planta, ser rosa, nau vistosa
De que importa, se aguarda sem defesa
Penha a nau, ferro a planta, tarde a rosa?*

MATOS, Gregório de. *Obras completas*. Salvador: Janaína, 1972.

Texto II

O gênio da língua

*Corno manso.
Bobo alegre.*

ALVIM, Francisco. *Elefante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

É fácil constatar que a linguagem desses dois poemas é profundamente distinta. De forma bem simplificada, essas diferenças podem ser resumidas no quadro a seguir:

Texto I	Texto II
Presença de rima	Ausência de rima
Frases longas, sintaticamente elaboradas	Frases nominais extremamente curtas
Vocabulário erudito	Vocabulário coloquial (frases feitas)

A que se devem essas diferenças? Talvez você responda: ao estilo individual de cada autor, ou seja, às preferências de cada um. É verdade que o estilo do autor tem bastante peso, mas há aqui um ponto talvez mais importante: esses dois poemas foram escritos em épocas muito distintas. O primeiro é do século

XVI; o segundo foi publicado no ano 2000. E, assim como cada escritor tem suas preferências, cada momento histórico também acaba sendo marcado por determinados traços de estilo. Por exemplo: no século XVI, era comum que os poetas empregassem um vocabulário erudito; por outro lado, a linguagem coloquial está presente em boa parte da poesia praticada no século XX.

Cada época, portanto, tem seu estilo próprio. É por isso que, de agora em diante, falaremos em estilos de época. Além disso, cada época define um repertório próprio de temas e um conjunto de marcas de estilo considerados mais apropriados para a expressão artística. Por isso, podemos falar também em escolas ou movimentos literários. Em resumo, estudar a história da literatura é acompanhar os diferentes estilos de época que surgem a cada momento histórico. E aqui é importante frisar que nem sempre esses movimentos se sucedem: muitas vezes, estilos diferentes convivem em uma mesma época.

A partir de agora, você passa a acompanhar, em ordem cronológica, os estilos de época que compuseram a história da literatura brasileira do século XVI até meados do século XX.

2. BARROCO

1. Informações iniciais

No Brasil, costuma-se assinalar o início do Barroco literário com a publicação, em 1601, do poema épico *Prosopopeia*, de Bento Teixeira. No entanto, seus dois maiores representantes são, sem dúvida alguma, o poeta brasileiro Gregório de Matos e o padre português Antônio Vieira.

Gregório de Matos produziu uma poesia diversificada, que se desdobra em quatro vertentes: a religiosa, a amorosa, a filosófica e a satírica. Esta última vertente, composta por poemas que denunciam os desmandos da administração pública e a hipocrisia dos religiosos, deu ao poeta o apelido pelo qual ele se tornou conhecido: Boca do Inferno.

O padre Antônio Vieira, por sua vez, ficou conhecido pela qualidade dos seus sermões, admirados até hoje pelo emprego engenhoso de metáforas, antíteses e outros recursos estilísticos com o objetivo de persuadir seus interlocutores.

2. Visão geral

Ao longo da primeira metade do século XVI, a Igreja católica sofreu com a debandada de fiéis, motivada pela Reforma Protestante que teve início em 1517 pelas mãos do monge alemão Martinho Lutero. A reação — articulada em um movimento conhecido hoje como Contrarreforma — começa a ser orquestrada em 1545, ano em que são decididas, no Concílio de Trento, algumas medidas que visavam reafirmar os dogmas da Igreja católica e revitalizar sua influência. Dentre essas medidas, merecem destaque o ressurgimento da Inquisição, a fundação da Companhia de Jesus — ordem religiosa dedicada à formação de missionários para difundir os princípios do catolicismo ao redor do globo — e a criação do *Index Librorum Prohibitorum*, o índice de livros proibidos aos católicos.

Graças à Contrarreforma, uma nova onda de religiosidade começa a soprar fortemente na Europa — sobretudo em Portugal, na Espanha e na Itália — na

segunda metade do século XVI. Esses novos ventos acabam por restaurar, em alguma medida, o teocentrismo medieval, quer dizer, a visão de mundo que coloca Deus, e portanto a fé, no centro das preocupações humanas. Esse resgate, porém, entra em choque com os valores antropocêntricos que haviam se sedimentado no decorrer do século XV, durante o movimento cultural conhecido como Renascimento. Uma perspectiva antropocêntrica implica, essencialmente, a afirmação da capacidade e do poder de realização do homem, valorizando suas conquistas e sua felicidade sobre a Terra.

Fundamentalmente, a arte barroca irá expressar o conflito entre a perspectiva teocêntrica medieval, em alguma medida resgatada pelo movimento contrarreformista, e a perspectiva antropocêntrica do Renascimento. Na prática, isso irá se refletir nos poemas barrocos por meio da aproximação entre inclinações e desejos contraditórios, que oscilam entre a matéria e o espírito, o pecado e o perdão, o sagrado e o profano. Mais do que apenas aproximar esses opostos, nota-se muitas vezes uma tentativa de fundir essas tendências antagônicas, reconciliando-as de alguma maneira.

Uma das manifestações mais frequentes do conflito barroco aparece na dúvida dilacerante entre aproveitar os prazeres terrenos ou levar uma existência virtuosa, segundo os preceitos católicos. Por um lado, os valores renascentistas, que não desaparecem por completo com a Contrarreforma, produzem o desejo de aproveitar a felicidade *aqui e agora*. Por outro lado, a renovação da influência católica traz de volta a culpa e o medo da punição divina. De todo modo, o desejo de experimentar a felicidade terrena produz o resgate de um tema já muito explorado na Antiguidade Clássica: o *carpe diem*, expressão latina que significa, literalmente, “aproveite o dia” (ou, conotativamente, “aproveite a vida”).

Se a poesia barroca é (frequentemente) a expressão de um conflito existencial, não surpreende que duas de suas figuras de linguagem mais recorrentes sejam a antítese (aproximação de contrários) e o paradoxo (fusão de contrários). Mas elas não são as únicas. Com efeito, um dos traços mais marcantes do Barroco é a abundância de figuras de linguagem, dentre as quais se destacam, ainda, a metáfora, o quiasmo, a anáfora, as inversões sintáticas e o paralelismo.

Conceitos importantes

A maior parte dessas figuras já foi explicada no capítulo 3 do módulo 1 (Figuras de Linguagem). Por isso, é importante que você volte a esse capítulo caso sinta necessidade. Abaixo, apresentamos os conceitos de paralelismo e quiasmo.

Paralelismo: é a repetição de uma mesma estrutura gramatical.

Exemplo

“Caíam rimas do céu
Saltavam rimas do chão” (Manuel Bandeira)

Quiasmo: é o cruzamento de pares de palavras ou expressões, de modo que os elementos correspondentes em cada par ocupem posições invertidas.

Exemplo:

“A vida é breve instante que se passa
Meteoro fugaz, fugaz clarão” (Guerra Junqueiro)

A abundância de figuras de linguagem, muitas delas ligadas à estruturação sintática do texto, mostra que o poema barroco resulta de um cuidadoso e minucioso trabalho formal. Como resultado, a estrutura formal do poema, sua “arquitetura”, tende a ser bastante sofisticada.

Neste ponto, cabe a pergunta: o que justifica a estrutura formal intrincada que é marca tão característica do Barroco?

Por um lado, o estilo rebuscado e complexo parece refletir a época de conflitos, angústia e incertezas na qual o homem barroco está imerso. Por outro lado, é preciso entender que o poeta barroco escreve fundamentalmente para ser lido por seus pares — outros poetas — e costuma ter em mente o objetivo de impressioná-los, evidenciando um profundo domínio das técnicas de composição poética.

Nos poemas abaixo, você poderá conferir, na prática, os principais traços temáticos e formais da poesia barroca.

A Jesus crucificado, estando o poeta para morrer

*Meu Deus, que estais pendente de um madeiro
Em cuja lei protesto de viver,
Em cuja santa lei hei de morrer
Animoso, constante, firme e inteiro.*

*Neste lance, por ser o derradeiro,
Pois vejo a minha vida anoitecer,
É, meu Jesus, a hora de se ver
A brandura de um pai, manso cordeiro.*

*Mui grande é o vosso amor e o meu delito:
Porém pode ter fim todo o pecar,
E não o vosso amor, que é infinito.*

*Esta razão me obriga a confiar,
Que, por mais que pequei, neste conflito
Espero em vosso amor de me salvar.*

MATOS, Gregório de. *Obras completas*. Salvador: Janaína, 1972.

Observações

- Os versos 2 e 3 exprimem o conflito central do homem barroco: o choque entre os princípios da fé cristã, de um lado, o desejo de aproveitar a vida terrena, de outro. Observe que a expressão desse conflito se faz através da figura de linguagem conhecida como antítese. Esta é uma figura muito frequente no Barroco exatamente porque permite expressar a aproximação de contrários.

- No primeiro terceto, aparece novamente o conflito central do homem barroco, desta vez sob a forma da oposição entre pecado e perdão. Mais uma vez, o autor recorre a antíteses, agora entre *vosso amor* e *meu delito/todo o pecar*, e também entre *pode ter fim* e *infinito*.

- Observe que, neste soneto, o eu-lírico não se limita a suplicar o perdão divino. Em vez disso, ele procura demonstrar, por meio de um raciocínio engenhoso, que sua salvação é uma decorrência lógica dos fatos. Eis o raciocínio: se (1) o pecar é finito e (2) o amor de Deus é infinito, então (3) o eu-lírico deve ser perdoado por seus pecados.

Aos afetos, e lágrimas derramadas, na ausência da dama a quem queria bem

*Ardor em firme coração nascido;
pranto por belos olhos derramado;
incêndio em mares de água disfarçado;
rio de neve em fogo convertido:*

*Tu, que em um peito abrasas escondido;
Tu, que em um rosto corres desatado;
Quando fogo, em cristais aprisionado;
Quando cristal, em chamas derretido.*

*Se és fogo, como passas brandamente,
Se és neve, como queimas com porfia?
Mas ai, que andou Amor em ti prudente!*

*Pois para temperar a tirania,
como quis que aqui fosse a neve ardente,
permittedu parecesse a chama fria*

MATOS, Gregório de. *Obras completas*. Salvador: Janaína, 1972.

Observações

- Toda a primeira estrofe se estrutura a partir de uma oposição. De um lado, estão os elementos “ardor”, “incêndio” e “fogo”; de outro, “firme coração”, “mares de água” e “rio de neve”. Podemos entender que o primeiro grupo está associado metaforicamente à paixão, ao passo que o segundo grupo associa-se

à contenção emocional, ou seja, à resistência à paixão. Nota-se mais uma vez, portanto, o recurso à antítese. Cabe observar, ainda, a aproximação dos opostos: o “incêndio” está disfarçado em “mares de água”, e o “rio de neve” se converteu em “fogo”.

- Nos versos 9 e 10, novamente, reconhecemos a aproximação de opostos, na medida em que o fogo parece adquirir características da neve, e vice-versa.

- Nos últimos dois versos, o eu-lírico parece caminhar na direção da fusão dos opostos. O que era antítese se torna paradoxo: “neve ardente” e “chama fria”.

**Contemplando nas cousas do mundo desde o seu retiro,
lhe atira com o seu apage, como quem a nado escapou
da tormenta.**

*Neste mundo é mais rico o que mais rapa;
quem mais limpo se faz, tem mais carepa;
com sua língua, ao nobre o vil decepa;
o velhaco maior sempre tem capa.*

*Mostra o patife da nobreza o mapa;
quem tem mão de agarrar, ligeiro trepa;
quem menos falar pode, mais increpa;
quem dinheiro tiver, pode ser Papa.*

*A flor baixa se inculca por tulipa;
bengala hoje na mão, ontem garlopa;
mais isento se mostra o que mais chupa;*

*para a tropa do trapo vão a tripa,
e mais não digo; porque a Musa topa
em apa, em epa, em ipa, em opa, em upa*

MATOS, Gregório de. *Obras completas*. Salvador: Janaína, 1972.

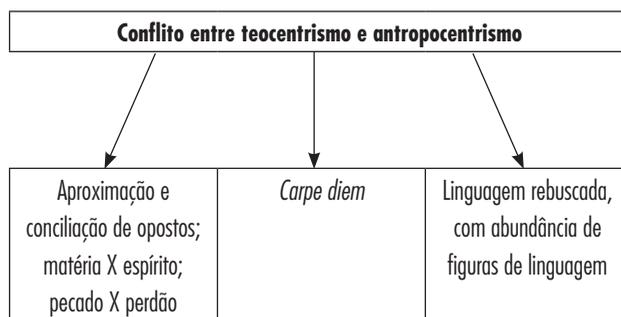
Observações

- Observe, no segundo verso, o recurso da antítese, com a aproximação de contrários. Neste caso, ela serve para denunciar o que o eu-lírico enxerga como falhas ou defeitos da sociedade: por trás de uma aparência louvável (“quem mais limpo se faz”), oculta-se um comportamento condenável (“tem mais carepa”).

- Nos versos 6, 7 e 8, observe não apenas a figura conhecida como anáfora, mas o recurso ao paralelismo sintático: estes três versos reproduzem a estrutura “quem X, Y”.

- Observe a construção do décimo verso (“bengala hoje na mão, ontem garlopa”). Se deslocarmos sua segunda parte para baixo, teremos uma estrutura em que os elementos correspondentes aparecem entrecruzados: “bengala” está para “garlopa” assim como “hoje” está para “ontem”. Essa organização corresponde à figura de linguagem conhecida como quiasmo.

- O último verso ilustra um procedimento formal muito frequente na poesia barroca, conhecido como *espalhamento e recolha*. Trata-se de reunir, no verso final, palavras ou expressões que tenham sido anteriormente espalhadas ao longo do poema.



3. Do texto para a imagem

A estética barroca não se manifestou apenas na literatura. Muito pelo contrário: o Barroco foi um movimento amplo, que incluiu manifestações artísticas como a pintura, a escultura e a arquitetura.

De um modo geral, essas linguagens visuais traduzem os mesmos princípios barrocos que aparecem na literatura. Cinco características devem ser ressaltadas:

1. as obras são excessivamente ornamentadas, enfeitadas, com incrível riqueza de detalhes e uso frequente de curvas e arabescos;

2. as imagens exprimem movimento e dramaticidade, com roupas esvoaçantes e expressões retorcidas revelando sentimentos de angústia, dor, pavor etc.

3. na pintura, a aproximação de opostos típica do Barroco se traduz num jogo de contrastes entre claro e escuro, luz e sombra;

4. ainda na pintura, a disposição dos elementos tende a ser assimétrica, ou seja, os elementos não se distribuem de forma homogênea pelo espaço da tela;

5. por fim, a temática religiosa está muito presente.

Na imagem 1, uma placa de metal do barroco boliviano, note a abundância de detalhes: a obra é ricamente ornamentada (enfeitada) com uma profusão de curvas. A imagem 2, uma fotografia do interior da igreja de São Francisco (Salvador, Bahia), também mostra o gosto barroco pelo excesso de ornamentação: note como nenhuma parte das paredes ou de teto fica vazia, sem detalhes decorativos.

A imagem 3 representa a tela *A incredulidade de São Tomé*, do pintor italiano Caravaggio. No que diz respeito à dramaticidade, note a expressão de pavor e perplexidade no rosto de Tomé, assim como a expressão de dor no rosto de Jesus. Observe também o contraste entre claro e escuro, com a iluminação que vem do alto se concentrando sobre o corpo de Jesus. Repare ainda na disposição assimétrica dos elementos: três pessoas de um lado e apenas Jesus na metade esquerda da tela, em destaque. Finalmente, vale chamar atenção para a própria temática religiosa.



Imagem 1: Foto de divulgação da Mostra *Caminhos da Fé*, Ouro Preto, Brasil, abril de 2009. Disponível em: http://veja.abril.com.br/220409/p_128.shtml. Acesso em: 06/10/2011



Imagem 2: Interior da Igreja de São Francisco, Salvador, Brasil. Foto: Fernando Dall'Acqua. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:SfFranciscoChurch3-CCBY.jpg>. Acesso em: 06/10/2011

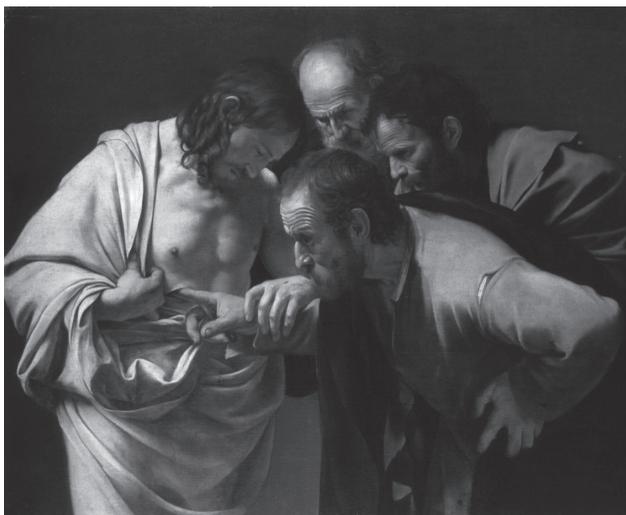


Imagem 3: Caravaggio. *A incredulidade de São Tomé*. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/pais/noblat/posts/2008/06/14/pintura-incredulidade-de-sao-tome-de-caravaggio-108407.asp>. Acesso em: 07/10/2011

3. ARCADISMO

1. Informações iniciais

No Brasil, toma-se como marco inicial do Arcadismo a publicação, em 1768, das *Obras* de Claudio Manuel da Costa. Junto com Tomás Antonio Gonzaga, ele é o principal poeta árcade brasileiro. Com menos destaque, aparece o nome de Silva Alvarenga. Na poesia épica, é preciso citar Basílio da Gama e Santa Rita Durão.

Como você verá abaixo, os poetas árcades escreviam como se fossem pastores; para isso, chegaram a criar pseudônimos pastoris. Tomaz Antônio Gonzaga e Cláudio Manuel da Costa, os dois nomes mais importantes do nosso Arcadismo, usavam os pseudônimos de Dirceu e Glauceste Saturnio, respectivamente.

2. Visão geral

O Arcadismo, ou Neoclassicismo, é a expressão artística do Iluminismo — o movimento intelectual que, florescendo no século XVIII, defenderá o racionalismo científico e o combate a qualquer forma de dogma. No campo político, o Iluminismo irá difundir os ideais republicanos e liberais, em oposição ao absolutismo monárquico e ao direito divino dos reis.

O nome Neoclassicismo nos oferece o ponto de partida para a compreensão da estética árcade. Antes de tudo, devemos saber que o Arcadismo promove a retomada de valores da cultura clássica (grego-latina). Dois desses valores são fundamentais para compreendermos essa escola: a simplicidade e a noção de arte como imitação, ou seja, como reprodução de modelos pré-existentes.

De um lado, o ideal da simplicidade se reflete diretamente na linguagem do Arcadismo — e coloca essa escola em franca oposição à estética barroca. O estilo neoclássico é claro, limpo e direto; o escritor árcade preza pela comunicação imediata com o leitor. Para isso, torna-se necessário eliminar o rebuscamento formal da poesia barroca, marcada, como vimos, pelo excesso de figuras de linguagem como antíteses, paradoxos, metáforas e inversões, dentre outras. Esse princípio costuma ser referido pela expressão latina *inutilia trunquat* (cortar o que é inútil, eliminar os excessos).

De outro lado, ao assumir a noção de arte como imitação, o Arcadismo se define como um estilo fundamentalmente convencional. Isso significa que sua produção é regida por um conjunto bastante rígido de regras ou convenções. Vejamos algumas: 1) o poeta deve se passar por pastor, criando inclusive um pseudônimo (pastoralismo); 2) a simplicidade da vida no campo deve ser valorizada (bucolismo); 3) por essa razão, os cenários campestres devem ser idealizados, incluindo elementos como água fresca e cristalina, prados, clima agradável etc. (esse tipo de cenário ficou conhecido pela expressão latina *locus amoenus*, ou seja, lugar ameno, aprazível); 4) ao mesmo tempo, o luxo e o artificialismo associados às cidades devem ser evitados (postura geralmente traduzida pela expressão latina *fugere urbem*, ou seja, fugir da cidade).

O que teria motivado essas convenções? Tomadas em conjunto, elas refletem o ideal de uma vida simples, sem luxos ou ostentações. Ao valorizar a simplicidade, os alvos do poeta árcade são a sofisticação, a pompa e a futilidade características da nobreza e associadas à arte barroca.

Neste ponto, você deve ter percebido que os valores associados à nobreza são combatidos pelos poetas árcades em dois planos simultaneamente: no nível da forma (linguagem clara, direta) e no nível do conteúdo (referência à simplicidade da vida campestre).

Por fim, o resgate de ideais clássicos também se faz presente na poesia árcade de maneira mais direta, sob a forma de referências a elementos pertencentes ao acervo cultural greco-latino. Assim, é comum, por exemplo, a menção a deuses pagãos, como Apolo ou Cupido. Da mesma maneira, são retomados temas presentes na literatura clássica. Dentre eles, o mais famoso é o ideal do *carpe diem*. Essa expressão latina, que aparece na obra do poeta Horácio (século I a.C.), significa “colher o dia”, “aproveitar o dia”, e traduz a consciência da efemeridade da vida (o tempo passa e provoca a velhice, a deterioração e a morte). Ao mesmo tempo, assinala a necessidade de aproveitar o breve período de existência a que temos direito.

Nos poemas abaixo, você poderá conferir, na prática, os principais traços temáticos e formais da poesia árcade. O primeiro deles é do poeta português Manuel Maria Barbosa du Bocage. Os outros dois são do brasileiro Tomás Antônio Gonzaga.

Já se afastou de nós o inverno agreste

*Já se afastou de nós o Inverno agreste
Envolto nos seus úmidos vapores;
A fértil Primavera, a mãe das flores
O prado ameno de boninas veste:*

*Varrendo os ares o sutil nordeste
Os torna azuis: as aves de mil cores
Adejam entre Zéfiros, e Amores,
E torna o fresco Tejo a cor celeste;*

*Vem, ó Marília, vem lograr comigo
Destes alegres campos a beleza,
Destas copadas árvores o abrigo:
Deixa louvar da corte a vã grandeza:
Quanto me agrada mais estar contigo
Notando as perfeições da Natureza!*

BOCAGE, Manuel Maria Barbosa Du. *Obras de Bocage*. Porto: Lello & Irmão, 1968.

Observações

- Logo no primeiro quarteto, começa a se desenhar o *locus amoenus* do Arcadismo. A caracterização desse cenário campestre aprazível e convidativo se estenderá até o final do primeiro terceto, com o acúmulo de elementos como “flores”, “prado ameno”, “boninas”, “aves de mil cores”, “Zéfiros”, “fresco Tejo”, “alegres campos” e “copadas árvores”.

- Note aqui a referência ao Zéfiro, figura mitológica que correspondia ao vento do Oeste para os antigos gregos. Observe também a letra maiúscula em “Amores”, indicando que se trata aqui da divindade que personifica esse sentimento. Esse verso documenta, portanto, a influência da cultura clássica sobre a literatura árcade.

- No segundo terceto, dois pontos chamam a atenção. Em primeiro lugar, note como a valorização da vida no campo está ligada a uma desvalorização da vida citadina, associada à ostentação e à futilidade da nobreza (“da corte a vã grandeza”). Em segundo lugar, note o verso final, que traduz a concepção de que a beleza reside no equilíbrio e na harmonia manifestos pela Natureza.

Lira XIV

*Minha bela Marília, tudo passa;
A sorte deste mundo é mal segura;
Se vem depois dos males a ventura,
Vem depois dos prazeres a desgraça.*

[...]

*Ornemos nossas testas com as flores.
E façamos de feno um brando leito,
Prendamo-nos, Marília, em laço estreito,
Gozemos do prazer de sãos Amores.
Sobre as nossas cabeças,
Sem que o possam deter, o tempo corre;
E para nós o tempo, que se passa,
Também, Marília, morre.*

*Com os anos, Marília, o gosto falta,
E se entorpece o corpo já cansado;
triste o velho cordeiro está deitado,
e o leve filho sempre alegre salta.*

*A mesma formosura
É dote, que só goza a mocidade:
Rugam-se as faces, o cabelo alveja,
Mal chega a longa idade.*

*Que havemos de esperar, Marília bela?
Que vão passando os florescentes dias?
As glórias, que vêm tarde, já vêm frias;
E pode enfim mudar-se a nossa estrela.
Ah! Não, minha Marília,
Aproveite-se o tempo, antes que faça
O estrago de roubar ao corpo as forças
E ao semblante a graça.*

GONZAGA, Tomás Antônio. In: LAPA, Rodrigues. *Obras completas de Tomás Antônio Gonzaga*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1962.

Observações

- A primeira estrofe deixa clara a consciência da efemeridade da vida. Essa percepção é reiterada diversas vezes ao longo do poema, como em “Sem que o possam deter, o tempo corre”.

- Na quarta estrofe, as imagens do “corpo já cansado” e do “velho cordeiro”, em oposição à do “leve filho”, reforçam a noção de que o tempo provoca degradação.

• Na última estrofe, aparece com toda a clareza o ideal do *carpe diem*: se o tempo é capaz de “roubar ao corpo as forças / E ao semblante a graça”, então não há motivos para esperar — é preciso aproveitar a vida.

Lira XVIII

Não vês aquele velho respeitável
Que à muleta encostado
Apenas mal se move, e mal se arrasta?
Oh! quanto estrago não lhe fez o tempo!
O tempo arrebatado,
Que o mesmo bronze gasta.

Enrugaram-se as faces, e perderam
Seus olhos a viveza;
Voltou-se o seu cabelo em branca neve:
Já lhe treme a cabeça, a mão, o queixo,
Não tem uma beleza
Das belezas, que teve.

Assim também serei, minha Marília,
Daqui a poucos anos;
Que o ímpio tempo para todos corre.
Os dentes cairão, e os meus cabelos,
Ah! sentirei os danos,
Que evita só quem morre.

Mas sempre passarei uma velhice
Muito menos penosa.
Não trarei a muleta carregada:
Descansarei o já vergado corpo
Na tua mão piedosa,
Na tua mão nevada.

*Nas frias tardes, em que negra nuvem
Os chuviros não lance,
Irei contigo ao prado florescente:
Aqui me buscarás um sítio ameno;
Onde os membros descanse,
E o brando sol me aquente.*
[...]

GONZAGA, Tomás Antônio. In: LAPA, Rodrigues. *Obras completas de Tomás Antônio Gonzaga*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1962.

Observações

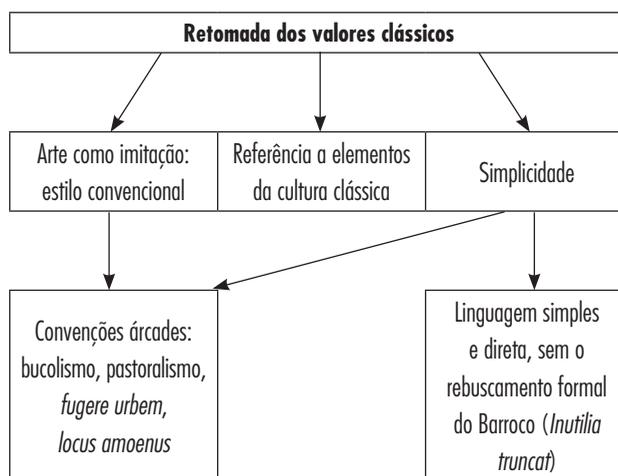
• Assim como a Lira XIV, que você leu acima, também esta tem como tema central a consciência da efemeridade da vida. Uma série de imagens reforça essa concepção: além do velho encostado à muleta e do bronze gasto, o eu-lírico menciona as faces enrugadas, os olhos sem brilho, os cabelos brancos...

• No mesmo verso, observe a adjetivação empregada: o “tempo” é qualificado como “ímpio”, ou seja, impiedoso.

• Na penúltima estrofe, cabe observar dois aspectos. Em primeiro lugar, do ponto de vista do conteúdo, é visível aqui o ideal burguês de felicidade: após ter trabalhado a vida toda, o eu-lírico espera ter uma velhice tranquila e serena ao lado de sua amada. Em segundo lugar, quanto à forma, note como a linguagem, clara e direta, dispensa todos aqueles jogos formais típicos da poesia barroca.

• Nos últimos quatro versos, observe a representação do *locus amoenus*: em um “prado florescente”, o eu-lírico já idoso encontrará um “sítio ameno” onde, exposto a um “brando sol”, poderá relaxar seus membros já cansados.

Em resumo, os principais traços da poesia árcade estão organizados no esquema abaixo:



3. Do texto para a imagem

Você já estudou a manifestação do Neoclassicismo na literatura. Vejamos agora como esse movimento se manifesta nas artes plásticas (especificamente, pintura, escultura e arquitetura).

O ponto fundamental do Neoclassicismo é o resgate e a valorização da Antiguidade Clássica (ou seja, greco-romana). Isso se dá tanto no plano da forma quanto no plano do conteúdo.

No que diz respeito à forma, observa-se a valorização do padrão clássico de beleza. Esse padrão inclui três características muito comuns na arte neoclássica: a simetria (equilíbrio, harmonia, proporção), a serenidade e estaticidade e a clareza. Assim, na arte neoclássica, os elementos aparecem dispostos de forma simétrica, de maneira que a imagem revela um perfeito equilíbrio na distribuição dos elementos no espaço. Além disso, não há vestígio da dramaticidade e dos excessos emocionais do Barroco: nas telas, as figuras se mostram serenas, plácidas, e muitos críticos observam que elas têm um ar de estátuas. Ainda na pintura, a iluminação tende a ser límpida, clara; da mesma forma, os contornos são nítidos e bem delimitados.

No que diz respeito ao conteúdo, são comuns os motivos relacionados à antiguidade clássica, incluindo personagens mitológicos, trajes típicos, elementos arquitetônicos e passagens históricas.

A imagem 1 é uma reprodução da tela *Juramento dos Horácios*, do pintor francês Jacques Louis-David. Trata-se de uma referência à disputa entre dois clãs da Roma antiga: os Horácios e os Curiácios. A tela registra o momento em que os três irmãos Horácios fazem um juramento a seu pai. O quadro registra, assim, não apenas uma passagem da história Romana, como os traços típicos e a arquitetura da época (observe as colunas e arcos romanos ao fundo). Para além disso, vale chamar a atenção para a simetria da cena. Ao fundo, três colunas delimitam o espaço da tela. Bem no centro, está o pai; de um lado, aparecem os três filhos; do outro, três mulheres e as crianças.

As imagens 2 e 3 são fotografias do Panteão de Paris (fachada e interior, respectivamente). Também aqui, é possível notar uma construção perfeitamente simétrica, organizada e racional. Na vista do interior, observe que, se a imagem fosse cortada ao meio, teríamos dois lados idênticos. Afinal, cada um dos lados contém, de modo espelhado, os seguintes elementos: uma escada com quatro degraus, cinco colunas (duas ao lado da escada e três acima dela); uma escultura atrás da última coluna; no teto, sobre a última coluna, uma forma hexagonal cercada por três triângulos; ainda no teto, mais à frente, uma forma circular; etc. Comparando com a arquitetura barroca (ver capítulo 1), fica patente que se trata de um estilo muito mais “limpo”, menos “poluído”, já que não conta com a abundância de detalhes e elementos decorativos próprios da estética barroca.

Por fim, na vista da fachada, vale chamar a atenção para a influência da arquitetura clássica (greco-romana), que fica visível em elementos como as colunas e o frontão triangular acima delas. Para efeito de comparação, observe a imagem 4, uma fotografia do Panteão romano, construído em 27 a.C. e até hoje muito bem conservado.

Imagem 1



Jacques Louis-David, *Juramento dos Horácios*, 1784.

Imagem 2



Foto: Claudia Meyer. Disponível em: <http://www.sxc.hu>. Acesso em: 03/11/2011

Imagem 3



Foto: Jean-Pierre Lavoie. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Pantheon_wider_centered.jpg. Acesso em: 07/10/2011

Imagem 4



Foto: Kate Brown. Disponível em: <http://www.sxc.hu>. Acesso em: 03/11/2011

EXERCÍCIOS

Textos para a questão comentada

Texto I

*Discreta e formosíssima Maria,
Enquanto estamos vendo claramente
Na vossa ardente vista o sol ardente,
e na rosada face a aurora fria;*

*Enquanto pois produz, enquanto cria
Essa esfera gentil, mina excelente
No cabelo o metal mais reluzente,
E na boca a mais fina pedraria.*

*Gozai, gozai da flor da formosura,
Antes que o frio da madura idade
Tronco deixe despido o que é verdura.*

*Que passado o zenith da mocidade,
Sem a noite encontrar da sepultura,
É cada dia ocaso da beldade.*

Gregório de Matos Guerra

Texto II

*Minha bela Marília, tudo passa;
A sorte deste mundo é mal segura;
Se vem depois dos males a ventura,
Vem depois dos prazeres a desgraça.
Estão os mesmos deuses
Sujeitos ao poder do ímpio Fado:
Apolo já fugiu do Céu brilhante,
Já foi pastor de gado.
Ah! enquanto os Destinos impiedosos
Não voltam contra nós a face irada,
Façamos, sim façamos, doce amada,
Os nossos breves dias mais ditosos,
Um coração, que frouxo
A grata posse de seu bem difere
A si, Marília, a si próprio rouba,
E a si próprio fere.
Ormemos nossas testas com as flores;
E façamos de feno um brando leito,
Prendamo-nos, Marília, em laço estreito,
Gozemos do prazer de sãos Amores.
Sobre as nossas cabeças,
Sem que o possam deter, o tempo corre;*

*E para nós o tempo, que se passa,
Também, Marília, morre.*

Tomás Antônio Gonzaga

Questão comentada (PUC-MG) O texto I é barroco; o texto II é arcádico. Comparando-os, só não é correto afirmar que:

- (A) Os barrocos e arcades expressam sentimentos.
- (B) As construções sintáticas barrocas revelam um interior conturbado.
- (C) O desejo de viver o prazer é dirigido à amada nos dois textos.
- (D) Os arcades têm uma visão de mundo mais angustiada que os barrocos.
- (E) A fugacidade do tempo é temática comum aos dois estilos.

Resposta: D

Comentário: Dividido entre duas visões conflitantes (o teocentrismo e o antropocentrismo), o homem barroco é fortemente marcado pela dúvida e pela angústia. Esta é, de fato, uma característica central da estética barroca — e não do Arcadismo. Por isso, a alternativa D é falsa.

A alternativa A é verdadeira na medida em que ambos os poemas exprimem a preocupação do eu-lírico com a passagem do tempo. A letra B também é verdade: a sintaxe rebuscada da poesia barroca, marcada pelas inversões, tem duas fontes: de um lado, resulta o desejo de mostrar domínio da linguagem na composição poética; de outro, reflete a angústia existencial da época. A letra C é igualmente verdadeira: nos dois textos, a consciência da passagem do tempo leva o eu-lírico a convidar sua amada para que aproveitem a vida juntos, ou seja, para que usufruam o tempo que lhes resta. Finalmente, no que diz respeito à letra E, tanto o Barroco quanto o Arcadismo são marcados pela temática do *carpe diem* (aproveite o dia, aproveite a vida), que de fato se faz presente nos dois poemas acima. Para comprovar, vejamos os seguintes versos: “Gozai, gozai da flor da formosura / Antes que o frio da madura idade / Tronco deixe despido o que é verdura” (texto 1) e “Sem que o possam deter, o tempo corre” (texto 2).

GRUPO 1 – Temas recorrentes do Barroco**Texto para a questão 1****A Maria dos povos, sua futura esposa**

*Discreta, e formosíssima Maria,
Enquanto estamos vendo a qualquer hora,
Em tuas faces a rosada Aurora,
Em teus olhos e boca o Sol, e o dia:*

*Enquanto com gentil descortesia
O ar, que fresco Adônis te namora,
Te espalha a rica trança voadora,
Quando vem passear-te pela fria:*

*Goza, goza da flor da mocidade,
Que o tempo trata a toda ligeireza,
E imprime em toda flor sua pisada.*

*Oh não aguardes, que a madura idade,
Te converta essa flor, essa beleza,
Em terra, em cinza, em pó, em sombra, em nada.*

MATOS, Gregório de. *Poemas escolhidos* - Seleção de José Miguel Wisnik. 2a ed. São Paulo: Cultrix, [s.d.]

1) (UFRJ / 2006) O primeiro verso da 3ª estrofe apresenta-se como consequência de um aspecto central da visão de mundo barroca. Justifique essa afirmativa com suas próprias palavras.

Texto para a questão 2

Segue neste soneto a máxima de bem viver que é envolver-se na confusão dos néscios para passar melhor a vida

Soneto

*Carregado de mim ando no mundo,
E o grande peso embarga-me as passadas,
Que como ando por vias desusadas,
Faço o peso crescer, e vou-me ao fundo.*

*O remédio será seguir o imundo
Caminho, onde dos mais vejo as pisadas,
Que as bestas andam juntas mais ousadas,
Do que anda só o engenho mais profundo.*

*Não é fácil viver entre os insanos,
Erra, quem presumir que sabe tudo,
Se o atalho não soube dos seus danos.*

*O prudente varão há de ser mudo,
Que é melhor neste mundo, mar de enganos,
Ser louco c'os demais, que só, sisudo.*

(MATOS, Gregório de. *Poemas escolhidos*. São Paulo: Cultrix, 1989. p. 253)

2) (UFRJ / 2009) O soneto de Gregório de Matos apresenta, em sua construção, um conflito entre o eu-lírico e o mundo.

a. Em que consiste esse conflito?

b. Qual foi a solução proposta?

Grupo 2 – Principais figuras de linguagem do Barroco

Texto para a questão 1

*Ausentei-me da Cidade
porque esse Povo maldito
me pôs em guerra com todos
e aqui vivo em paz comigo.
Aqui os dias me não passam,
porque o tempo fugitivo,
por ver minha solidão,
pára em meio do caminho.
Graças a Deus, que não vejo
neste tão doce retiro
hipócritas embusteiros,
velhacos entremetidos.
Não me entram nesta palhoça
visitadores prolixos,
políticos enfadonhos,
cerimoniosos vadios.
(...)*

Gregório de Matos. *Obras Completas*. Org. James Amado. Salvador: Janáina, 1968. v1, p. 170.

1) (PUC / 2003) O jogo de oposição de ideias é típico do Barroco. Justifique essa afirmativa com base no texto.

Leia o texto da questão 1 do grupo 1 para responder também a esta questão.

2) (UFRJ / 2006) O poema se constrói por meio da oposição entre dois campos semânticos, especialmente no contraste entre a primeira e a última estrofes. Explícite essa oposição e retire, dessas estrofes, dois vocábulos com valor substantivo — um de cada campo semântico —, identificando a que campo cada vocábulo pertence.

Leia o texto da questão 2 do grupo 1 para responder também a esta questão.

3) (UFRJ / 2009) O Barroco faz um uso particular de metáforas para concretizar abstrações. No texto acima, encontram-se vocábulos cujos significados constroem imagens vinculadas à travessia do eu-lírico no mundo. Retire do texto quatro vocábulos desse campo semântico, sendo dois verbos e dois substantivos.

Texto para a questão 4

*Senhora Dona Bahia,
nobre e opulenta cidade,
madrasta dos naturais,
e dos estrangeiros madre:*

*Dizei-me por vida vossa
em que fundais o ditame
de exaltar os que aqui vêm,
e abater os que aqui nascem?*

*Se o fazeis pelo interesse
de que os estranhos vos gabem,
isso os paisanos fariam
com conhecidas vantagens.*

*E suposto que os louvores
em boca própria não valem,
se tem força esta sentença,
mor força terá a verdade.*

*O certo é, pátria minha,
que fostes terra de alarves,
e inda os ressábios vos duram
desse tempo e dessa idade.*

*Haverá duzentos anos,
nem tantos podem contar-se,
que éreis uma aldeia pobre
e hoje sois rica cidade.*

*Então vos pisavam índios,
e vos habitavam cafres,
hoje chispais fidalguias,
arrojando personagens.*

Nota: entenda-se "Bahia" como cidade

Gregório de Matos

4) (UFF/2011) Todas as afirmativas sobre a construção estética ou a produção textual do poema de Gregório de Matos estão adequadas, EXCETO uma. Assinale-a.

- (A) Existem antíteses, características de textos no período barroco.
- (B) Há uma personificação, pois a Bahia, ser inanimado, é tratada como ser vivo.
- (C) A ausência de métrica aproxima o poema do Modernismo.
- (D) O eu lírico usa o vocativo, transformando a Bahia em sua interlocutora.
- (E) Há diferença de tratamento para os habitantes locais e os estrangeiros.

Textos para a questão 5**A mulher que passa**

*Meu Deus, eu quero a mulher que passa.
Seu dorso frio é um campo de lírios
Tem sete cores nos seus cabelos
Sete esperanças na boca fresca!*

*Oh! Como és linda, mulher que passas
Que me sacias e suplicias
Dentro das noites, dentro dos dias!*

*Teus sentimentos são poesia
Teus sofrimentos, melancolia.
Teus pelos leves são relva boa
Fresca e macia.
Teus belos braços são cisnes mansos
Longe das vozes da ventania.*

Meu Deus, eu quero a mulher que passa!

*Como te adoro, mulher que passas
Que vens e passas, que me sacias
Dentro das noites, dentro dos dias!
Por que me faltas, se te procuro?
Por que me odeias quando te juro
Que te perdia se me encontravas
E me encontrava se te perdias?*

*Por que não voltas, mulher que passas?
Por que não enches a minha vida?
Por que não voltas, mulher querida
Sempre perdida, nunca encontrada?
Por que não voltas à minha vida
Para o que sofro não ser desgraça?*

*Meu Deus, eu quero a mulher que passa!
Eu quero-a agora, sem mais demora
A minha amada mulher que passa!*

*No santo nome do teu martírio
Do teu martírio que nunca cessa
Meu Deus, eu quero, quero depressa
A minha amada mulher que passa!*

*Que fica e passa, que pacífica
Que é tanto pura como devassa
Que boia leve como a cortiça
E tem raízes como a fumaça.*

5) (Puc-Rio/1999) Com relação ao poema de Vinicius de Moraes, podemos afirmar que:

- (A) o uso da antítese, presente no poema, constitui uma marca da tradição do barroco.
 (B) a referência a uma natureza bucólica acentua a valorização do pastoralismo neoclássico.
 (C) a utilização da rima e da métrica regular aproxima o poema da preocupação formal do parnasianismo.
 (D) o eu lírico busca uma visão mística e objetiva do sentimento amoroso, típica da estética simbolista.
 (E) a incorporação das conquistas modernistas da fase heroica acentua no texto o humor e a ironia.

Grupo 3 – Comparação entre o Barroco e outras escolas literárias

Texto para a questão 1

Desde sempre

*Na minha frente, no cinema escuro e silencioso
 Eu vejo as imagens musicalmente rítmicas
 Narrando a beleza suave de um drama de amor.
 Atrás de mim, no cinema escuro e silencioso
 Ouço vozes surdas, viciadas
 Vivendo a miséria de uma comédia de carne.
 Cada beijo longo e casto do drama
 Corresponde a cada beijo ruidoso e sensual da comédia
 Minha alma recolhe a carícia de um
 E a minha carne a brutalidade do outro.
 Eu me angustio.
 Desespera-me não me perder da comédia ridícula e falsa
 Para me integrar definitivamente no drama.
 Sinto a minha carne curiosa prendendo-me às palavras implorantes
 Que ambos se trocam na agitação do sexo
 Tento fugir para a imagem pura e melodiosa
 Mas ouço terrivelmente tudo
 Sem poder tapar os ouvidos.
 Num impulso fujo, vou para longe do casal impudico
 Para somente poder ver a imagem.
 Mas é tarde. Olho o drama sem mais penetrar-lhe a beleza
 Minha imaginação cria o fim da comédia que é sempre o mesmo fim
 E me penetra a alma uma tristeza infinita
 Como se para mim tudo tivesse morrido.*

Vinicius de Moraes

1) (UFRJ / 2008) Autores e obras de um determinado período podem apresentar – nos níveis da forma ou do conteúdo – padrões estéticos e ideológicos caracterizadores de um outro momento histórico. Partindo de tal afirmação, pode-se dizer que o texto acima, embora escrito por um poeta do século XX, apresenta um conflito tipicamente barroco. Descreva esse conflito com base em elementos extraídos do texto.

Textos para as questões 2 e 3

Texto I

*Largo em sentir, em respirar sucinto,
 Peno, e calo, tão fino e tão atento,
 Que fazendo disfarce do tormento,
 Mostro que o não padeço, e sei que o sinto.*

*O mal que fora encubro, ou que desminto,
 Dentro no coração é que o sustento:
 Com que para penar é sentimento,
 Para não se entender, é labirinto.*

*Ninguém sufoca a voz nos seus retiros;
 Da tempestade é o estrondo efeito:
 Lá tem ecos a terra, o mar suspiros.*

*Mas oh! Do meu segredo alto conceito!
 Pois não chegam a vir à boca os tiros
 Dos combates que vão dentro do peito.*

Gregório de Matos Guerra. Sonetos

Texto II

O tempo não para

*Disparo como um sol. Sou forte sou por acaso
 Minha metralhadora cheia de mágicas
 Eu sou um cara
 Cansado de correr na direção contrária
 Sem pódio de chegada ou beijo de namorada
 Eu sou mais um cara
 Mas se você achar que eu tô derrotado
 Saiba que ainda estou rolando os dados
 Porque o tempo... o tempo não para
 Dias sim... dias não eu vou sobrevivendo sem um arranhão
 Da caridade de quem me detesta
 A tua piscina tá cheia de ratos
 Tuas ideias não correspondem aos fatos
 O tempo não para
 Eu vejo o futuro repetir o passado*

*Eu vejo um museu de grandes novidades
 O tempo não para... não para... não... não para
 Eu não tenho data pra comemorar
 Às vezes os meus dias são de par em par
 Procurando agulha num palheiro
 Nas noites de frio é melhor nem nascer
 Nas de calor se escolhe é matar ou morrer
 E assim nos tornamos brasileiros
 Te chamam de ladrão, de bicha, maconheiro
 Transformam um país inteiro num puteiro
 Pois assim se ganha mais dinheiro*

Cazuza

2) (UFF / 2004) As estéticas literárias não se confinam a determinados tempos e a determinados autores na expressão do sentimento e da visão de mundo. De uma forma ou de outra, os poetas Gregório de Matos e Cazuza (séculos XVI e XX, respectivamente) discutem as contradições que, atemporalmente, cercam a existência humana. Transcreva dois versos seguidos do texto I e dois versos seguidos do texto II que comprovem o caráter contraditório da visão de mundo de cada autor.

3) (UFF / 2004) O poeta Gregório de Matos e o compositor Cazuza, como homens de seus tempos, apresentam, em certos aspectos, atitudes distintas em relação aos conflitos existenciais. O primeiro reconhece a existência dos conflitos que o atormentam. O segundo, além de reconhecer conflitos pessoais, expõe as mazelas que cercam o ser humano em geral. Transcreva, de cada autor (texto I e texto II), dois versos seguidos que confirmem tal afirmativa.

Grupo 4 – Arcadismo: principais características

Texto para a questão 1

*Torno a ver-vos, ó montes; o destino
 Aqui me torna a pôr nestes outeiros,
 Onde um tempo os gabões deixei grosseiros
 Pelo traje da Corte, rico e fino.
 Aqui estou entre Almendra, entre Corino,
 Os meus fiéis, meus doces companheiros,
 Vendo correr os míseros vaqueiros
 Atrás de seu cansado desatino.
 Se o bem desta choupana pode tanto,
 Que chega a ter mais preço, e mais valia
 Que, da Cidade, o lisonjeiro encanto,
 Aqui descansa a louca fantasia,
 E o que até agora se tornava em pranto
 Se converta em afetos de alegria.*

Cláudio Manoel da Costa. In: Domicio Proença Filho. *A poesia dos inconfidentes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002, p. 78-9.

1) (ENEM / 2008) Considerando o soneto de Cláudio Manoel da Costa e os elementos constitutivos do Arcadismo brasileiro, assinale a opção correta acerca da relação entre o poema e o momento histórico de sua produção.

(A) Os “montes” e “outeiros”, mencionados na primeira estrofe, são imagens relacionadas à Metrópole, ou seja, ao lugar onde o poeta se vestiu com traje “rico e fino”.

(B) A oposição entre a Colônia e a Metrópole, como núcleo do poema, revela uma contradição vivenciada pelo poeta, dividido entre a civilidade do mundo urbano da Metrópole e a rusticidade da terra da Colônia.

(C) O bucolismo presente nas imagens do poema é elemento estético do Arcadismo que evidencia a preocupação do poeta árcade em realizar uma representação literária realista da vida nacional.

(D) A relação de vantagem da “choupana” sobre a “Cidade”, na terceira estrofe, é formulação literária que reproduz a condição histórica paradoxalmente vantajosa da Colônia sobre a Metrópole.

(E) A realidade de atraso social, político e econômico do Brasil Colônia está representada esteticamente no poema pela referência, na última estrofe, à transformação do pranto em alegria.

2) (PUC/PR/PAES-2006) É só a partir do Arcadismo, que começa a surgir no país uma relação sistemática entre autor, obra e público, que caracterizam um sistema literário. Aponte a alternativa que melhor descreve esse período.

(A) Busca da simplicidade, racionalismo, imitação da natureza, caráter pastoril, imitação dos clássicos, ausência de subjetividade.

(B) Individualismo e subjetivismo, culto à Natureza, evasão, liberdade artística, culto à mulher amada, sentimentalismo, indianismo, nacionalismo.

(C) Subjetivismo, efeito de sugestão, musicalidade, irracionalismo, mistério.

(D) Liberdade, de expressão, incorporação do cotidiano, linguagem coloquial, inovação técnica, ambigüidade, paródia.

(E) Racionalismo, incorporação do cotidiano, culto à mulher amada, imitação dos clássicos, efeito de sugestão

GABARITO

Grupo 1

1) O primeiro verso da terceira estrofe, que traduz o *carpe diem*, constitui uma consequência da perspectiva da fugacidade, da efemeridade da vida, aspecto importante na visão de mundo barroca.

- 2) a) O eu-lírico encontra-se em crise por se sentir completamente deslocado (inadequado, desajustado) em relação à coletividade, ao mundo.
b) A solução proposta é render-se ao mundo: o eu-lírico mostra que é melhor seguir mudo o caminho da coletividade do que ficar só.

Grupo 2

1) O poema é construído a partir de oposições como guerra X paz; cidade X retiro, palhoça; convívio X solidão.

2) Os dois campos semânticos presentes na construção do poema contrastam aspectos positivos e negativos: juventude *versus* maturidade; beleza *versus* decrepitude; nascimento *versus* morte; luminosidade *versus* sombra. Os vocábulos representativos desses campos semânticos são aurora, sol, dia, flor, beleza *versus* terra, cinza, pó, sombra, nada.

(Obs.: O candidato deverá apontar apenas uma oposição.)

3) Os vocábulos que constroem imagens vinculadas ao campo semântico de travessia são os seguintes: ando, vou (-me), seguir, andam, anda, erra (verbos); passadas, vias, caminho, pisadas, atalho (substantivos).

4) C

5) A

Grupo 3

1) No espaço físico da sala de cinema, o eu-lírico mostra-se dividido entre a beleza suave de um drama de amor, que repercute em sua alma, e a miséria de uma comédia de carne, que apela para seus desejos carnis: minha alma recolhe a carícia de um / e a minha carne a brutalidade do outro. Desse modo, o poema apresenta um conflito tipicamente barroco: carne/corpo *versus* espírito/alma, construído em diversas passagens do texto.

2) Texto I

Largo em sentir, em respirar sucinto,
Peno, e calo, tão fino e tão atento,
Que fazendo disfarce do tormento,
Mostro que o não padeço, e sei que o sinto.
Pois não chegam a vir à boca os tiros
Dos combates que vão dentro do peito.

Texto II

Cansado de correr na direção contrária
Sem pódio de chegada ou beijo de namorada
Mas se você achar que eu tô derrotado
Saiba que ainda estou rolando os dados
Eu vejo o futuro repetir o passado
Eu vejo um museu de grandes novidades
Às vezes os meus dias são de par em par
Procurando agulha num palheiro

3) Texto I

Largo em sentir, em respirar sucinto,
Peno, e calo, tão fino e tão atento,
Que fazendo disfarce do tormento,
Mostro que o não padeço, e sei que o sinto.
O mal que fora encubro, ou que desminto,
Dentro no coração é que o sustento:
Pois não chegam a vir à boca os tiros
Dos combates que vão dentro do peito.

Texto II

A tua piscina tá cheia de ratos
Tuas ideias não correspondem aos fatos
Eu vejo o futuro repetir o passado
Eu vejo um museu de grandes novidades
Te chamam de ladrão, de bicha, maconheiro
Transformam um país inteiro num puteiro
Transformam um país inteiro num puteiro
Pois assim se ganha mais dinheiro

Grupo 4

1) B

2) A



**LITERATURA BRASILEIRA (II):
ROMANTISMO**

1. INFORMAÇÕES INICIAIS

A literatura romântica abrange obras em versos (poemas) e em prosa (romances e contos). No Brasil, seu início é vinculado à publicação de *Suspiros poéticos e saudades* (1836), do poeta Gonçalves de Magalhães.

A poesia romântica brasileira se divide em três fases, ou três gerações. Quanto aos romances, geralmente se assume a existência de quatro grandes frentes: romances urbanos, romances regionalistas, romances indianistas e romances históricos. Começaremos este capítulo com uma visão global da estética romântica. Em seguida, falaremos, nessa ordem, da produção poética e dos romances.

2. ROMANTISMO: VISÃO GERAL

Romantismo é o nome dado ao movimento artístico e filosófico que floresce na Europa em fins do século XVIII, como resultado das profundas transformações político-econômicas por que o Velho Mundo havia passado. Especificamente, a Europa estava assistindo à consolidação do modo de produção capitalista e à ascensão da burguesia como classe dominante. Paralelamente, molda-se uma nova ideologia, marcada pela valorização do esforço e do mérito individual — um valor eminentemente burguês.

O realce dado ao indivíduo, em detrimento do coletivo, é talvez o componente central da visão de mundo romântica. Como tal, ele se reflete diretamente na produção artística do período. O escritor romântico não irá valorizar, por exemplo, uma descrição neutra e objetiva da natureza, capaz de apresentar a realidade como ela de fato é. Em vez disso, o que importa para o artista é exprimir a sua visão pessoal (ou subjetiva) dessa realidade, bem como seus sentimentos em relação a ela. Essa tendência tem sido rotulada de subjetivismo. Outra maneira de apresentá-la é dizer que, para um romântico, a arte deve ser entendida como a manifestação da interioridade do sujeito — o que explica por que os textos dessa escola são escritos frequentemente na primeira pessoa do singular.

A valorização da perspectiva individual está associada, ainda, a uma das principais marcas da literatura romântica: a idealização. Há pelo menos dois sentidos — ainda que fortemente relacionados — para a palavra idealização. No uso mais corriqueiro, idealizar é enxergar apenas as qualidades de algo ou alguém. Nesse sentido, podemos dizer que nossos escritores românticos idealizam a natureza brasileira (retratada como majestosa e exuberante), o índio (a quem se atribuíam qualidades como coragem, heroísmo e retidão moral) e os protagonistas dos romances de um modo geral.

Por outro lado, o conceito de idealização pode estar ligado à noção de distância, afastamento: assim, o ideal é algo que não existe na prática, que não se materializa, existindo apenas como desejo. Nesse sentido, podemos dizer que a literatura romântica é marcada pela idealização amorosa — o que significa afirmar que as relações amorosas tendem a se manter no plano de desejo, sem que haja a consumação do amor. (Mas é verdade que esse segundo sentido pode — e deve — abarcar o primeiro: também a natureza, o índio e os protagonistas idealizados não se materializam no “mundo real”).

É também o viés subjetivista que poderá explicar outro traço da literatura romântica: a exacerbação sentimental. Seja quando está cantando as saudades de sua terra, quando está confessando sua dor e desejo de morrer ou quando está criticando os maus-tratos infringidos aos escravos, o escritor romântico é sobretudo um sentimental. Ainda que não esteja tratando diretamente de seus próprios sentimentos (sua angústia, seu sofrimento, sua melancolia etc.), o escritor estará capturando a realidade ao redor pelo filtro da emoção. O resultado são textos fortemente carregados nas tintas emocionais, cujas marcas linguísticas mais frequentes são as interjeições, os pontos de exclamação e a adjetivação abundante.

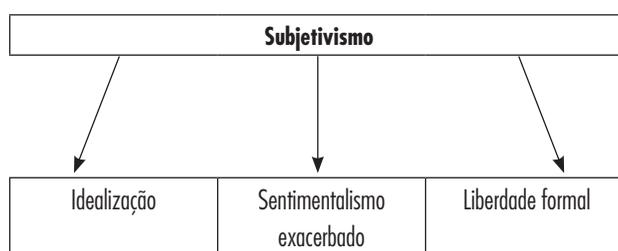
Até agora, porém, nada falamos sobre as características formais da poesia romântica. O mais importante aqui é chamar a atenção para uma novidade trazida por essa escola: a liberdade formal. No Romantismo, pela primeira vez, o poeta passa a ter liberdade para, se preferir, dispensar rimas e esquemas métricos rígidos. Fica aberto o caminho, portanto, para o emprego de versos livres e brancos. Para entender essa opção, lembre-se de que, no Romantismo, a poesia é entendida como a expressão da interioridade do poeta. Nesse cenário, as convenções poéticas formais são vistas como uma maneira de “tolher” ou “enquadrar” a livre manifestação da subjetividade.

Conceitos importantes

Versos livres: versos sem regularidade métrica.

Versos brancos: versos sem rima.

Os conceitos mais relevantes para uma compreensão global da literatura romântica estão organizados no diagrama abaixo:



3. A POESIA ROMÂNTICA BRASILEIRA

Como dito acima, a produção poética do Romantismo brasileiro se divide em três fases, ou três gerações, com características bem marcadas. Abaixo, fazemos uma breve exposição de cada uma dessas gerações. Ao final, apresentamos um quadro-resumo com as principais características e os autores mais representativos de cada momento.

1. A primeira geração

A primeira geração romântica, cujo nome mais proeminente é o do poeta Gonçalves Dias, tem como marca principal os poemas voltados para a exaltação da pátria, que revelam uma concepção idealizada da natureza brasileira e do índio. É

por isso que se costuma dizer que as características centrais dessa geração são o nacionalismo e o indianismo.

É preciso compreender a preferência pela temática nacionalista tanto no contexto histórico do processo político brasileiro quanto no contexto filosófico do movimento romântico.

Por um lado, a independência do país, alcançada no início do século XIX, provoca a necessidade de construir uma identidade para a nação que começava a surgir. Que elementos são característicos do Brasil? Quais são suas peculiaridades? O que define o Brasil em relação ao resto do mundo? Na tentativa de encontrar respostas para essas perguntas, a natureza brasileira será apresentada como um mítico paraíso terrestre, dada a sua grandiosidade e exuberância, ao mesmo tempo em que o índio será retratado como um como um homem valente, honrado, de moral inabalável. Dessa forma, devidamente dignificados, ambos são alçados à condição de símbolos da nacionalidade.

Por outro lado, está presente no homem romântico um sentimento de nostalgia em relação a uma suposta inocência perdida pelo homem ao longo da história. Para o filósofo alemão Friedrich Schiller, o homem primitivo seria, ele próprio, parte integrante da natureza. No decorrer do processo civilizatório, porém, nós teríamos nos afastado irremediavelmente desse estado de natureza para adentrar o mundo artificial da cultura.

A oposição entre natureza e cultura reaparece no conhecido “mito do bom selvagem”, do filósofo francês Jean Jacques Rousseau. Para ele, o ser humano nasce naturalmente bom, mas pode acabar sendo corrompido pela vida nas sociedades civilizadas. Tanto em Schiller quanto em Rousseau, o que se vê é a valorização de um certo “estado natural” ou “primitivo” do ser humano. Essa valorização oferece motivação extra para a eleição do índio, nativo das terras brasileiras, como elemento fundamental na construção da identidade do país: ocorre que esse índio será retratado, pelos nossos escritores românticos, como a própria encarnação do “bom selvagem” de Rousseau.

Os dois poemas abaixo nos darão uma boa visão geral da poesia nacionalista/indianista da primeira geração.

I-Juca Pirama – X

*Um velho Timbira, coberto de glória,
Guardou a memória
Do moço guerreiro, do velho Tupi!
E à noite, nas tabas, se alguém duvidava
Do que ele contava,
Dizia prudente: —“Meninos, eu vi!”*

*“Eu vi o brioso no largo terreiro
Cantar prisioneiro
Seu canto de morte, que nunca esqueci:
Valente, como era, chorou sem ter pejo;
Parece que o vejo,
Que o tenho nest’hora diante de mi.*

*“Eu disse comigo: Que infâmia d’escravo!
Pois não, era um bravo;*

*Valente e brioso, como ele, não vi!
E à fé que vos digo: parece-me encanto
Que quem chorou tanto,
Tivesse a coragem que tinha o Tupi!”*

*Assim o Timbira, coberto de glória,
Guardava a memória
Do moço guerreiro, do velho Tupi.
E à noite nas tabas, se alguém duvidava
Do que ele contava,
Tornava prudente: “Meninos, eu vi!”*

DIAS, Gonçalves. *Antologia Poética*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Agir, 1969

As estrofes acima compõem o décimo e último canto do poema I-Juca Pirama, de Gonçalves Dias.

Considerado a obra-prima da nossa poesia indianista, I-Juca Pirama acompanha a história de um índio tupi que é capturado por uma tribo inimiga, os timbiras. Diante da morte iminente, o prisioneiro pede clemência — não por medo ou covardia, mas movido por um sentimento nobre: ajudar o pai velho e doente. Surpreendentemente, o guerreiro é libertado e vai ao encontro do pai. Este, no entanto, acaba por descobrir que o filho pedira clemência — e, julgando-o covarde, sua reação é rejeitá-lo. Finalmente, esse índio se põe a lutar sozinho contra a tribo dos timbiras — e, nesse momento, sua bravura é finalmente reconhecida por todos.

Dessa pequena narrativa, a imagem que emerge do índio é a melhor possível. Solidário e apegado à família, o tupi é, ao mesmo tempo, valente e honrado. No canto X, um “velho Timbira” relembra a história, pontuando a narrativa com a expressão “Meninos, eu vi!”, que reforça seu espanto diante da história extraordinária do guerreiro tupi. A adjetivação não deixa dúvidas quanto à representação idealizada do índio — “valente”, “brioso”, “bravo”.

Se esse canto mostra a representação literária do índio na primeira geração romântica, observe agora como o mesmo poeta retratou sua terra neste que é, talvez, o poema mais conhecido da literatura brasileira:

Canção do exílio - Gonçalves Dias

*Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;
As aves, que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.*

*Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores.*

*Em cismar, sozinho, à noite,
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.*

*Minha terra tem primores,
Que tais não encontro eu cá;
Em cismar — sozinho, à noite —
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.*

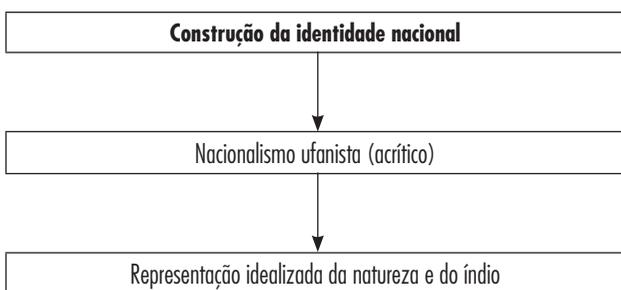
*Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá;
Sem que desfrute os primores
Que não encontro por cá;
Sem qu'inda aviste as palmeiras,
Onde canta o Sabiá.*

GONÇALVES, Magaly Trindade; AQUINO, Zélia Thomaz de; Silva, Zina Bellodi.
Antologia de antologias. São Paulo: Musa, 1995

O poema opõe dois espaços — o exílio, de onde fala o eu-lírico, e a terra distante, para onde ele deseja voltar. O primeiro, representado pelos advérbios “aqui” e “cá”, corresponde a Portugal; o segundo, referido como “lá”, corresponde ao Brasil. Observe como a terra distante (o “exílio” de que fala o título) é retratada como um lugar único, inigualável, cuja natureza em muito supera a paisagem europeia.

Até aqui, expusemos as linhas gerais da poesia nacionalista/indianista da primeira geração romântica. Para concluir, devemos deixar claro que nem todo poema enquadrado nessa fase revela preocupações nacionalistas. Gonçalves Dias — como já dissemos, o nome mais importante desse primeiro momento — conta com uma extensa produção lírica, voltada para temas como a desilusão amorosa ou as belezas da mulher amada.

Por fim, o esquema abaixo sintetiza os principais traços da primeira geração romântica:



2. A segunda geração (Ultrarromantismo)

Se a nota predominante da primeira geração romântica é o nacionalismo ufanista, os poetas da segunda geração (chamados de ultrarromânticos) ficarão conhecidos pelo mergulho em seu próprio interior. O resultado será uma poesia de caráter confessional, na qual o que está em jogo não é mais a construção de uma identidade nacional, mas a própria expressão dos sentimentos do eu-lírico. Os principais nomes desse segundo momento são Álvares de Azevedo, Junqueira Freire, Fagundes Varela e Casimiro de Abreu.

O poeta ultrarromântico sente-se profundamente deslocado em relação

aos valores da sociedade burguesa em que está inserido. Contribui para esse sentimento a concepção romântica de que os artistas seriam criaturas especiais, como que escolhidos pelo destino para carregar um dom — uma espécie de sensibilidade acima da média que lhes permite captar aquilo que os outros mortais não percebem. Tudo isso colabora para produzir, no poeta da segunda geração, um forte sentimento de inadaptação.

Na produção poética, tal sentimento se revela, antes de tudo, pela expressão de pessimismo e angústia existencial: viver é um fardo, e o poeta é um sofredor. Vem daí a postura conhecida como escapismo romântico: o eu-lírico se mostra permanentemente insatisfeito com o mundo real, razão pela qual ele deseja evadir-se para outras realidades. Esse desejo pode ser alcançado, provisoriamente, por meio do sonho, da embriaguez, do delírio febril — e, permanentemente, pela morte. Por esse motivo, todos aqueles elementos povoam o universo temático do ultrarromantismo, com destaque para a atração pela morte.

Merece destaque ainda o tratamento ultrarromântico do amor. Se o poeta dessa geração é profundamente atormentado pela dor de existir, uma das maiores fontes de sofrimento é a impossibilidade de concretização amorosa. Ao mesmo tempo em que sente desejo — com efeito, muitos poemas desse período carregam as tintas na tensão erótica —, o ultrarromântico entende que a consumação da relação amorosa equivale a macular a mulher amada, tornando-a impura. Por isso, o amor só pode ser consumado em situações irrealis — por exemplo, no sonho. Flagramos aqui, portanto, a marca da idealização amorosa. É sintomático, nesse sentido, que essa mulher seja representada frequentemente como “virgem” ou como “anjo”. Mais interessante ainda é observar a recorrência de adjetivos como “pálida”, “branca”, “doentia” ou “lânguida”, que aproximam a mulher amada da representação da morte.

Já comentamos que um dos elementos centrais da estética romântica é o subjetivismo, que nada mais é do que a tendência a retratar a realidade de um ponto de vista marcadamente pessoal (caso não se lembre, sugerimos que volte à seção “Romantismo: visão geral”). Isso explica por que os poemas ultrarromânticos costumam fazer referência a uma natureza violenta ou soturna. Nesses cenários, há tempestades, mares revoltos, noites fechadas, rajadas de vento. Antítese perfeita do *locus amoenus* do Arcadismo, esse *locus horrendus* (lugar horrendo) nada mais é do que a projeção do estado de alma atordoado do eu-lírico.

Em resumo, a segunda geração romântica pratica uma poesia confessional, marcada pelo pessimismo e pela dor de existir. O mundo real causa sofrimento, de maneira que o poeta está sempre em busca de realidades alternativas. Nesse cenário, a morte aparece como uma opção extrema, e atraente, para permitir a evasão do “aqui e agora”. O amor é idealizado — ou seja, não se realiza fisicamente — e a natureza, vista sob o prisma dos sentimentos negativos do eu-lírico, é retratada como *locus horrendus*. Essa caracterização panorâmica pode ser confirmada nos três poemas abaixo, todos bastante conhecidos.

Soneto - Álvares de Azevedo

*Pálida à luz da lâmpada sombria,
Sobre o leito de flores reclinada,
Como a lua por noite embalsamada,
Entre as nuvens do amor ela dormia!*

*Era a virgem do mar, na espuma fria
Pela maré das águas embalada...
Era um anjo entre nuvens d'alvorada,
Que em sonhos se banhava e se esquecia!*

*Era mais bela! o seio palpitando...
Negros olhos as pálpebras abrindo...
Formas nuas no leito resvalando...*

*Não te rias de mim, meu anjo lindo!
Por ti — as noites eu velei chorando,
Por ti — nos sonhos morrerai sorrindo!*

GONÇALVES, Magaly Trindade; AQUINO, Zélia Thomaz de; Silva, Zina Bellodi.
Antologia de antologias. São Paulo: Musa, 1995

Esse soneto é um produto típico do ultrarromantismo. Embora o amor não se concretize, o poema mal consegue conter uma tensão erótica latente. Sublinhado na terceira estrofe pelo emprego reiterado das reticências, esse erotismo velado contrasta com o transbordamento sentimental sinalizado pelas sentenças exclamativas das demais estrofes.

A mulher, por sua vez, é retratada, segundo os clichês da segunda geração, como “anjo”, “virgem” e “Pálida” (lembre-se da associação da palidez com a morte, tema tão presente nesse momento da nossa literatura). Essa representação faz surgir uma figura vaga, etérea, que em nada remete à mulher “de carne e osso” — trata-se, em suma, da típica figura feminina do ultrarromantismo. Por fim, repare que as referências a “lâmpada sombria”, “lua” e “noite” ajudam a criar a atmosfera soturna tão característica da segunda geração.

Perdoa-me, visão de meus amores - Álvares de Azevedo

*Perdoa-me visão dos meus amores,
Se a ti ergui meus olhos suspirando!...
Se eu pensava num beijo desmaiando
Gozar contigo a estação das flores!*

*De minhas faces os mortais palores,
Minha febre noturna delirando,
Meus ais, meus tristes ais vão revelando
Que peno e morro de amorosas dores...*

*Morro, morro por ti! na minha aurora
A dor do coração, a dor mais forte,
A dor de um desengano me devora...*

*Sem que última esperança me conforte,
Eu — que outrora vivia! — eu sinto agora
Morte no coração, nos olhos morte!*

GONÇALVES, Magaly Trindade; AQUINO, Zélia Thomaz de; Silva, Zina Bellodi.
Antologia de antologias. São Paulo: Musa, 1995

Assim como o poema anterior, também este soneto tematiza um amor não realizado. Aqui, porém, o tom geral é de pessimismo. A impossibilidade de concretização do amor provoca sofrimento e pode conduzir à morte: “Morro, morro por ti! na minha aurora / A dor do coração, a dor mais forte, / A dor de um desengano me devora...”.

Este é o dilema do ultrarromântico: ele ama profundamente, mas sabe que não pode consumir esse amor — ou estaria, de alguma forma, desonrando seu anjo idealizado. Por isso mesmo, o soneto se abre com um pedido de desculpas: o eu-lírico pede à amada que perdoe seus pensamentos impuros (“Se eu pensava num beijo desmaiando / Gozar contigo a estação das flores”).

Se eu morresse amanhã - Álvares de Azevedo

*Se eu morresse amanhã, viria ao menos
Fechar meus olhos minha triste irmã;
Minha mãe de saudades morreria
Se eu morresse amanhã!*

*Quanta glória pressinto em meu futuro!
Que aurora de porvir e que manhã!
Eu perdera chorando essas coroas
Se eu morresse amanhã!*

*Que sol! que céu azul! que dove n'alva
Acorda a natureza mais louçã!
Não me batera tanto amor no peito
Se eu morresse amanhã!*

*Mas essa dor da vida que devora
A ânsia de glória, o dolorido afã...
A dor no peito emudecera ao menos
Se eu morresse amanhã!*

GONÇALVES, Magaly Trindade; AQUINO, Zélia Thomaz de; Silva, Zina Bellodi.
Antologia de antologias. São Paulo: Musa, 1995

Se o soneto anterior tematizava o amor não correspondido e o sofrimento proveniente dessa situação, este poema focaliza especificamente insatisfação romântica com o presente, que produz sofrimento e incentiva o escapismo.

Na segunda e na terceira estrofe, o eu-lírico ele parece lamentar os bons momentos que perderia no futuro no caso de uma morte prematura: “Eu perdera chorando essas coroas / Se eu morresse amanhã!”; “Não me batera tanto amor no peito / Se eu morresse amanhã”. A terceira estrofe, contudo, muda o rumo do poema, o que é prenunciado pela conjunção adversativa “Mas”. Se antes a morte

era algo negativo — por impedir as alegrias potenciais do futuro —, ela agora ganha um lado positivo: evitar o sofrimento real do presente.

Na segunda e na terceira estrofe, o eu-lírico sonha, devaneia — e, assim, obtém algum alívio, ainda que provisório, para a angústia que o consome. Ao sonhar, ele consegue evadir-se, por um instante, do presente doloroso. Nesse momento, predomina o pretérito-mais-que-perfeito, indicando uma hipótese, uma suposição (um valor semântico que expressaríamos hoje por meio do futuro do pretérito).

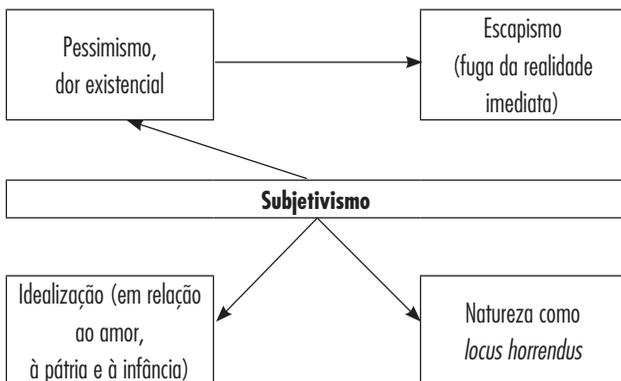
A última estrofe, porém, interrompe abruptamente o devaneio: “Mas essa dor da vida que devora / A ânsia de glória, o dolorido afã...”. A mudança para o presente do indicativo sinaliza que o sonho foi abortado, que a realidade concreta e imediata se impôs. Como, porém, essa realidade provoca sofrimento, o eu-lírico passa a ansiar por uma forma extrema de evasão: a morte.

A poesia de Casimiro de Abreu

É importante chamar a atenção para as peculiaridades da obra de Casimiro de Abreu. Se a poesia ultrarromântica tende a ser noturna — associada a imagens de noite e escuridão, ambientes sombrios, presença da morte —, Casimiro de Abreu tem como marca uma poesia diurna, ligada a ambientes solares e destituída do caráter trágico. Embora também cante suas tristezas e a desilusão dos amores não concretizados, sua obra nem de longe traz a carga de pessimismo e morbidez que caracteriza a maior parte da produção ultrarromântica. Pelo contrário: sua marca registrada são os versos fáceis e ternos, que cantam a morena vendendo flores e a natureza festiva.

Mas, sobretudo, sua poesia retoma com insistência o tema da saudade — um desdobramento da insatisfação romântica com o “aqui e agora”. Nesse sentido, dois são os alvos preferenciais do seu sentimento nostálgico: o país (distante no espaço, quando o poeta se encontra no exílio) e a infância (distante no tempo). Vistos de longe, tanto um quanto o outro são retratados segundo os parâmetros da **idealização romântica**: o país, como lugar paradisíaco; a infância, como uma época perfeita, plena de felicidade e irremediavelmente perdida.

O diagrama a seguir deve ajudá-lo a sintetizar e organizar os principais traços da poética ultrarromântica:



3. A terceira geração (Condoreirismo)

Se o ultrarromântico volta-se inteiramente para seu próprio “eu”, o poeta da terceira geração (conhecida como geração condoreira) dirige seu olhar para o mundo ao redor. O individualismo exagerado da segunda fase dá lugar a uma poesia preocupada com questões sociais. O poeta condoreiro transforma sua arte em instrumento de denúncia, praticando uma poesia engajada. O principal nome dessa fase é o poeta Castro Alves, muito conhecido pela sua poesia em defesa da libertação dos escravos.

Pode-se observar aqui o início de uma mudança mais profunda, por meio da qual o subjetivismo romântico vai gradualmente abrindo espaço para um olhar mais objetivo sobre a realidade externa. Esse processo desembocará na estética realista, que será estudada no próximo capítulo. No entanto, deve ficar muito claro que a literatura condoreira ainda é francamente romântica, uma vez que os problemas sociais são captados pelo filtro de emoção, resultando em uma poesia marcadamente sentimental.

Feito para ser declamado e insuflar os ouvintes, o poema condoreiro é vazado em uma linguagem que o aproxima da oratória. São frequentes, por isso mesmo, as sentenças exclamativas. O tom grandiloquente é reforçado ainda pela presença de hipérboles e imagens associadas à amplidão dos espaços. Veja este poema, composto por Castro Alves à guisa de dedicatória do seu livro *Espumas flutuantes*.

Dedicatória

*A pomba d’aliança o voo espraia
Na superfície azul do mar imenso,
Rente... rente da espuma já desmaia
Medindo a curva do horizonte extenso...
Mas um disco se avista ao longe... A praia
Rasga nitente o nevoeiro denso!...
O pouso! ó monte! ó ramo de oliveira!
Ninho amigo da pomba forasteira!...*

*Assim, meu pobre livro as asas larga
Neste oceano sem fim, sombrio, eterno...
O mar atira-lhe a saliva amarga,
O céu lhe atira o temporal de inverno...
O triste verga à tão pesada carga!
Quem abre ao triste um coração paterno?...
É tão bom ter por árvore – uns carinhos!
É tão bom de uns afetos – fazer ninhos!*

*Pobre órfão! Vagando nos espaços
Embalde às solidões mandas um grito!
Que importa? De uma cruz ao longe os braços
Vejo abrirem-se ao mísero preciso...
Os túmulos dos teus dão-te regaços!
Ama-te a sombra do salgueiro aflito...
Vai, pois, meu livro! e como louro agreste
Traz-me no bico um ramo de... cipreste!*

O poema acima ilustra alguns traços marcantes da poesia de Castro Alves. Observe a referência a espaços amplos, como “mar imenso” (verso 2) ou “horizonte extenso” (verso 4). Essa mesma referência reaparece sob a forma de hipérbole no verso 10: “Neste oceano sem fim, sombrio, eterno...”. Observe ainda a recorrência de frases exclamativas, que realçam o caráter dramático e conferem ao poema o tom de oratória, mostrando que se trata de uma peça própria para ser declamada.

Por fim, é preciso dizer que a poesia de Castro Alves não se alimentou apenas da temática social. Sua obra apresenta também uma vertente lírica, cuja marca mais evidente é o abandono da excessiva idealização amorosa do ultrarromantismo. Na prática, isso significa duas coisas: em primeiro lugar, as mulheres, agora mais reais e carnis, já não se conformam ao modelo ultrarromântico das “virgens pálidas” e “anjos etéreos”; em segundo lugar, os poemas passam a registrar a possibilidade da consumação física do amor. Essa mudança fica nítida no poema abaixo.

Boa-noite (fragmento)

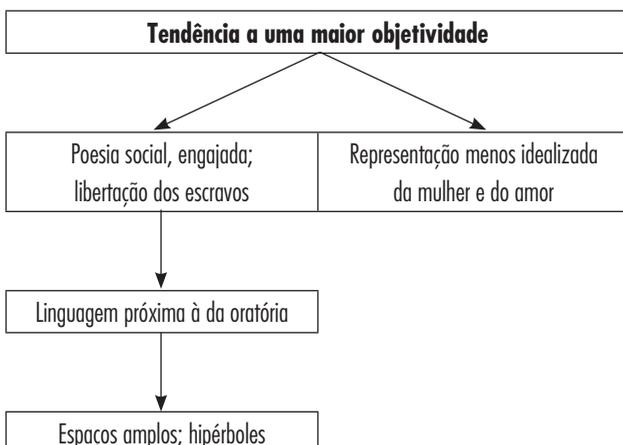
*Boa-noite, Maria! Eu vou-me embora.
A lua nas janelas bate em cheio.
Boa-noite, Maria! É tarde... é tarde...
Não me apertes assim contra teu seio.*

*Boa-noite!... E tu dizes — Boa-noite.
Mas não digas assim por entre beijos...
Mas não mo digas descobrindo o peito,
— Mar de amor onde vagam meus desejos.*

*Julieta do céu! Ouve... a calhandra
Já rumoreja o canto da matina.
Tu dizes que eu menti?... pois foi mentira...
... Quem cantou foi teu hábito, divina!*

ALVES, Castro. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004

O esquema abaixo resume e organiza os principais traços da poesia condoreira.



Um resumo das três gerações da poesia romântica brasileira:

1ª geração	Gonçalves Dias e Gonçalves de Magalhães	Nacionalismo e indianismo (perspectiva idealizada)
2ª geração	Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Fagundes Varela, Junqueira Freire	Pessimismo, atração pela morte, escapismo, medo de amar, <i>locus horrendus</i>
3ª geração	Castro Alves, Sousândrade (Joaquim de Sousa Andrade)	Poesia engajada: libertação dos escravos; tom de oratória

4. A PROSA ROMÂNTICA BRASILEIRA

Como já dissemos, a prosa romântica brasileira se divide em quatro frentes: romances urbanos, romances indianistas, romances regionalistas e romances históricos. Aqui, apenas as três primeiras serão abordadas. O único escritor a ter se dedicado a todas essas modalidades foi o cearense José de Alencar, considerado nosso maior romancista romântico. Além dele, destacam-se os nomes de Joaquim Manuel de Macedo, Visconde de Taunay, Manuel Antonio de Almeida, Bernardo Guimarães e Franklin Távora.

Vistos em conjunto, esses romances compõem um grande mosaico do Brasil, abrangendo o presente e o passado, a cidade e o campo, o interior e a capital. Como obras tipicamente românticas, são protagonizados por heróis idealizados — sejam índios nobres e honrados, mulheres lindas e cheias de dignidade ou sertanejos valentes e apaixonados.

1. Romances urbanos

Os romances urbanos, ou romances de costumes, retratam o dia a dia da vida na Corte (o Rio de Janeiro) e tendem a focalizar os hábitos e costumes da burguesia. A exceção aqui fica por conta do romance *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, que retrata as classes populares.

De um modo geral, esses romances atualizam o tema do indivíduo que luta contra a sociedade. Tipicamente, vê-se um casal apaixonado que precisa superar obstáculos sociais para concretizar seu amor. Nesse trajeto, o herói e a heroína do romance enfrentam aventuras, coincidências, surpresas, revelações — enfim, uma sucessão de eventos que caracterizam o enredo de peripécias. O resultado é o final feliz, quando o casal pode enfim ficar junto e os vilões são punidos.

A importância do enredo de peripécias fica clara quando se sabe que os romances românticos eram publicados por capítulos nas páginas dos jornais. Nesse contexto, os mistérios e revelações ajudavam a manter o interesse do leitor e o faziam comprar a edição seguinte. Outro recurso para tornar a narrativa interessante aos olhos do leitor, produzindo nele um sentimento de identificação, era a referência a lugares que o público conhecia e frequentava. Ao fazer isso, nossos escritores adaptam o modelo de narrativa bem-sucedido na Europa — baseado nas peripécias e no final feliz, elementos devidamente

incorporados — à realidade brasileira, emprestando à narrativa aquilo que ficou conhecido como cor local.

2. Romances indianistas

Por terem como protagonista o índio, o habitante original das nossas terras, os romances indianistas inscrevem-se em um dos grandes projetos do romantismo brasileiro: definir uma identidade para a nação que estava surgindo.

Para isso, essas obras procuram resgatar o passado nacional, às vezes sob a forma de mitos e lendas. Os três romances indianistas de José de Alencar se passam em épocas remotas, ainda que distintas: se em *Ubirajara* a ação transcorre no período pré-cabralino, *O guarani* e *Iracema* já focalizam a interação entre o branco e o índio. Esta última obra apresenta, explicitamente, a gênese do povo brasileiro, simbolizado pelo menino Moacir, filho de Iracema (índia nativa) e Martim (branco europeu).

Nas obras indianistas, nem a imagem da natureza nem a figura do índio escapam à idealização romântica. Exótica e majestosa, a natureza será fonte de belezas inigualáveis. O índio, por sua vez, encarna todos os atributos valorizados pela moral burguesa: é honesto, apaixonado, fiel, honrado etc.

3. Romances regionalistas

Ação dos romances regionalistas se passa no Brasil rural, longe da ambiente urbano da Corte. Dessa maneira, esses romances cumprem a missão de divulgar um Brasil desconhecido para os leitores da capital. Do interior do Ceará (em *O sertanejo*, de José de Alencar) ao sertão do Mato Grosso (*Inocência*, de Visconde de Taunay), dos pampas gaúchos (em *O gaúcho*, também de Alencar) às fazendas do interior do Rio de Janeiro (*A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães), os romances regionalistas compõem um amplo painel da realidade brasileira, contribuindo, assim, para o projeto romântico de construção de uma identidade nacional.

Das páginas desses romances, emerge uma paisagem exótica — que assinala, na sua singularidade, a própria originalidade do país — e, como era de se esperar, idealizada. Graças a essas obras, o leitor da capital fica conhecendo também os costumes, os trajés e um pouco do linguajar típico de um Brasil em muitos sentidos pitoresco e arcaico.

5. DO TEXTO PARA A IMAGEM

O Romantismo foi um movimento artístico e filosófico amplo, que representou uma profunda mudança de sensibilidade. Como era de se esperar, essa mudança se manifestou não apenas na literatura, mas também nas artes plásticas e na música.

A pintura romântica é consideravelmente heterogênea, mas é possível identificar nela a manifestação de alguns das ideias estéticas, filosóficas e políticas que você já observou na produção literária do Romantismo brasileiro.

Fundamentalmente, a pintura romântica é arrebatadora, dramática e sentimental. Assim como ocorre na literatura, trata-se de uma arte fortemente carregada nas tintas emocionais. Com o advento do Romantismo, a frieza e a estaticidade da pintura neoclássica (ver capítulo 2) ficam definitivamente

superadas. Mais do que representar situações em si mesmas, o pintor romântico busca captar as emoções que essas situações provocam. Nesse sentido, trata-se, como era de se esperar, de uma arte marcadamente subjetiva.

Para constatar isso, observe a imagem 1, uma reprodução da obra romântica *A destruição de um navio de transporte*, de William Turner. Note como a pintura é construída por meio de pinceladas grossas e breves, quase como borrões ou manchas na tela. Os detalhes do navio ou a fisionomia das pessoas não ficam claros; os contornos não são nítidos. Isso mostra o abandono do ideal neoclássico de clareza e objetividade: a intenção não é retratar com fidelidade a situação do naufrágio, mas evocar os sentimentos de pavor e desespero que ela desperta. Como já dissemos, o artista romântico apreende a realidade pelo filtro da emoção. Neste quadro, portanto, o distanciamento e a frieza da arte clássica ou neoclássica dão lugar a uma atmosfera dramática e emocionalmente carregada.

Para isso, contribuem as cores utilizadas. Os tons escuros ajudam a criar um clima sombrio, soturno. Lembre-se que esse é o tipo de cenário típico da segunda geração da poesia romântica. Além disso, note que a natureza é tratada como locus horrendus (lugar horrendo), ou seja, como um ambiente violento e ameaçador, diante do qual o ser humano se percebe frágil. Como você já aprendeu, a representação da natureza como locus horrendus é típica da arte romântica. Não à toa, situações de tempestades e mares revoltos são temas frequentes na pintura do Romantismo.

Imagem 1



William Turner, *A destruição de um navio de transporte*, cerca de 1810.

A imagem 2, por outro lado, aborda uma questão política. Trata-se de uma reprodução daquele que é, talvez, o quadro mais conhecido do Romantismo: *A Liberdade guiando o povo*, do pintor francês Eugene Delacroix. Como você já sabe, o Romantismo é uma arte burguesa — e a burguesia finalmente chegou ao poder no século XVIII defendendo ideias de liberdade e igualdade. Aqui, cabe lembrar o primeiro artigo da Declaração Universal dos Direitos do Homem e do Cidadão: “Os homens nascem e são livres e iguais em direitos [...]”.

Nesse quadro, uma mulher seminua, que aparece em destaque, personifica o ideal da liberdade. Nesse sentido, é interessante notar que o povo não está sendo

guiado por alguma espécie de líder, chefe ou guru. A rigor, se quem guia o povo é a Liberdade, isso significa que os indivíduos comuns são livres para decidirem sobre seu próprio destino, ou seja, para comandarem suas vidas da forma como desejarem. No fundo, portanto, o povo não está sendo guiado por ninguém; ou melhor, ele guia a si mesmo.

Ora, esse é precisamente o ponto fundamental da ideologia burguesa e republicana que então se consolidava. Com o declínio das monarquias absolutistas, o indivíduo não deve mais obediência a um rei; agora, ele passa a obedecer tão somente a um conjunto de leis que nada mais são do que a expressão da vontade do próprio povo. Com isso, pela primeira vez, o indivíduo se torna propriamente um cidadão. E o povo, que antes era uma massa anônima com muitos deveres e quase nenhum direito, finalmente se torna um elemento importante na dinâmica social.

Nesse sentido, é relevante o fato de que o protagonista do quadro é povo, como um todo, e não algum líder iluminado. Evidentemente, quem aparece em destaque é um indivíduo específico — a mulher seminua que carrega a bandeira da França. Mas, aqui, seguir a Liberdade não significa subordinar-se a um indivíduo; trata-se, na verdade, de lutar por um ideal: o direito de não se subordinar a um monarca absolutista. Nesse sentido, o povo retratado da tela não está acompanhando passivamente um líder — está, na verdade, perseguindo ativamente um objetivo. E as pilhas de mortos sobre os quais a multidão avança, bem com as armas nas mãos dos revoltosos (e da própria Liberdade), não deixam dúvida: o preço a pagar pela conquista desse ideal foi bastante alto.

Imagem 2



Eugène Delacroix, *A Liberdade guiando o povo*, 1830.

EXERCÍCIOS

GRUPO 1 – Principais características e gerações do Romantismo

Texto para a questão comentada

*Pra ti, formosa, o meu sonhar de louco
E o dom fatal, que desde o berço é meu;
Mas se os cantos da lira achares pouco,
Pede-me a vida, porque tudo é teu.*

*Se queres culto — como um crente adoro,
Se preito queres — eu te caio aos pés,
Se rires — rio, se chorares — choro,
E bebo o pranto que banhar-te a tez.
Vem reclinar-te, como a flor pendida,
Sobre este peito cuja voz calei;
Pede-me um beijo... e tu terás, querida,
Toda a paixão que para ti guardei.*

*Do morto peito vem turbar a calma,
Virgem, terás o que ninguém te dá;
Em delírios d'amor dou-te a minha alma,
Na terra, a vida, a eternidade — lá!*

Casimiro de Abreu. *Obras de Casimiro de Abreu*.

Questão comentada (UFF / 2006 - LPLB) Justifique, em pelo menos uma frase completa, por que o texto acima pertence ao Romantismo.

Resposta: Trata-se de um poema confessional, em que o eu-lírico confessa o seu amor à sua musa; esta é uma das faces do subjetivismo característico do Romantismo.

Comentário: Para comprovar a resposta apresentada no gabarito oficial, reproduzido acima, observe que uma marca gramatical recorrente no poema é a 1ª pessoa do singular: “o meu sonhar de louco”, “eu te caio aos pés”, “(eu) choro” etc. Esse uso reflete a poesia de caráter confessional, ou seja, uma poesia em que o eu-lírico expressa seus sentimentos, dá vazão à sua interioridade (observe que o adjetivo confessional vem de confissão). Essa postura poética corresponde ao famoso subjetivismo romântico, entendido aqui como a prática de uma poesia confessional — o eu-lírico fala de si mesmo, de seus próprios sentimentos. Além do subjetivismo, caberá registrar também o sentimentalismo exacerbado, quer dizer, o derramamento emocional que se manifesta em passagens como as seguintes: “eu te caio aos pés”, “E bebo o pranto que banhar-te a tez” ou “Em delírios d'amor dou-te a minha alma”.

Texto para as questões 1 e 2

Nasci no campo, e ao desprender-me das faixas infantis, ao saltar do berço, vi quase ao mesmo tempo o céu e o mar, os campos e as matas. Não foi na cidade, onde se morre abafado, não; foi ao ar livre, e, infante ainda, senti a brisa da praia brincar com meus cabelos e o vento da montanha trazer-me de longe o perfume das florestas. Que deliciosa vida aquela! Como eu corria por aqueles prados! Que colheita que fazia de flores! Que destemido caçador de borboletas! Ah! meus oito anos! Quem me dera tornar a tê-los!... Mas... nada, não queria, não; aos oito anos ia eu para a escola, e confesso francamente que a palmatória não me deixou grandes saudades.

ABREU, Casimiro de. Obras completas. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1965. p. 203.

1) (UFRJ / 1999) O texto apresenta um tema relevante no Romantismo: a infância.

A abordagem desse tema é integralmente feita de acordo com o padrão romântico na literatura brasileira? Justifique a resposta, com suas palavras.

2) (UFRJ / 1999) Associado ao tema da infância, o texto de Casimiro de Abreu aborda ainda outro tema significativo na literatura romântica: a relação entre o homem e a natureza.

Ao tratar desse tema, o texto segue o padrão literário romântico? Justifique a resposta, com suas palavras.

Texto para a questão 3**Despedidas à...**

*Se entrares, ó meu anjo, alguma vez
Na solidão onde eu sonhava em ti,
Ah! vota uma saudade aos belos dias
Que a teus joelhos pálido vivi!
Adeus, minh' alma, adeus! eu vou chorando...
Sinto o peito doer na despedida...
Sem ti o mundo é um deserto escuro
E tu és minha vida...
Só por teus olhos eu viver podia
E por teu coração amar e crer,
Em teus braços minh' alma unir à tua
E em teu seio morrer!
Mas se o fado me afasta da ventura,
Levo no coração a tua imagem...
De noite mandarei-te os meus suspiros
No murmúrio da aragem!
Quando a noite vier saudosa e pura,
Contempla a estrela do pastor nos céus,*

*Quando a ela eu volver o olhar em prantos
Verei os olhos teus!
Mas antes de partir, antes que a vida
Se afogue numa lágrima de dor,
Consente que em teus lábios num só beijo
Eu suspire de amor!
Sonhei muito! sonhei noites ardentes
Tua boca beijar eu o primeiro!
A ventura negou-me... até mesmo
O beijo derradeiro!
Só contigo eu podia ser ditoso,
Em teus olhos sentir os lábios meus!
Eu morro de ciúme e de saudade;
Adeus, meu anjo, adeus!*

AZEVEDO, Álvares de. Lira dos vinte anos. In: Grandes poetas românticos do Brasil. São Paulo: LEP, Tomo 1, MCMLIX, p. 273

3) (PUC / 2010) A poética de Álvares de Azevedo filia-se a uma das fases mais representativas da literatura romântica no Brasil, o "mal-do-século" ou ultrarromantismo. Destaque duas características dessa fase presentes no poema, exemplificando a sua resposta com versos retirados do texto.

Texto para a questão 4**A lagartixa**

*A lagartixa ao sol ardente vive
E fazendo verão o corpo espicha:
O clarão de teus olhos me dá vida,
Tu és o sol e eu sou a lagartixa.*

*Amo-te como o vinho e como o sono,
Tu és meu copo e amoroso leito...
Mas teu néctar de amor jamais se esgota,
Travesseiro não há como teu peito.*

*Posso agora viver: para coroas
Não preciso no prado colher flores;
Engrinaldo melhor a minha fronte
Nas rosas mais gentis de teus amores.*

*Vale todo um harém a minha bela,
Em fazer-me ditoso ela capricha...
Vivo ao sol de seus olhos namorados,
Como ao sol de verão a lagartixa.*

AZEVEDO, Álvares de. *Poesias completas* (ed. crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos/ org. Tuma Maria Simon). Campinas/SP: UNICAMP; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

4) (UFRJ / 2007) A poética da segunda geração romântica é frequentemente associada ao melancólico, ao sombrio, ao fúnebre; a lírica amorosa, por sua vez, costuma ser caracterizada como lamentação de amores perdidos ou frustrados. Relacione essas duas afirmativas ao texto acima no que se refere à seleção vocabular relativa aos amantes e a seu tratamento poético.

Texto para a questão 5

Adeus, meus sonhos! - Álvares de Azevedo

*Adeus, meus sonhos, eu pranteio e morro!
Não levo da existência uma saudade!
E tanta vida que meu peito enchia
Morreu na minha triste mocidade!*

*Misérriimo! votei meus pobres dias
À sina doída de um amor sem fruto,
E minh'alma na treva agora dorme
Como um olhar que a morte envolve em luto.*

*Que me resta, meu Deus? morra comigo
A estrela de meus cândidos amores,
Já que não levo no meu peito morto
Um punhado sequer de murchas flores!*

5) (UFRJ / 2008) O poema de Álvares de Azevedo trabalha com o par desejo/realidade. Com base nessa afirmação, demonstre, a partir de elementos textuais, que "Adeus, meus sonhos!" constitui forte ilustração da poética da segunda geração romântica, à qual pertence o autor.

Texto para a questão 6

*Na minha terra
Amo o vento da noite sussurrante
A tremer nos pinheiros
E a cantiga do pobre caminhante
No rancho dos tropeiros;
E os monótonos sons de uma viola
No tardio verão,
E a estrada que além se desenrola
No véu da escuridão;
A restinga d'areia onde rebenta
O oceano a bramir,
Onde a lua na praia macilenta
Vem pálida luzir;
E a névoa e flores e o doce ar cheiroso
Do amanhecer na serra,*

*E o céu azul e o manto nebuloso
Do céu de minha terra;
E o longo vale de florinhas cheio
E a névoa que desceu,
Como véu de donzela em branco seio,
As estrelas do céu.*

Álvares de Azevedo. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

Vocabulário:

bramir – produzir estrondo
macilenta – sem brilho ou viço

6) (Uerj / 2008 – LPLB) O texto acima, de Álvares de Azevedo, evidencia o tratamento concedido à natureza pelos poetas do Romantismo. Identifique dois traços que caracterizam esse tratamento e cite um exemplo do texto para cada um deles.

Texto para as questões 7, 8 e 9

Sonho

*Ter nascido homem outro, em outros dias,
– Não hoje, nesta agitação sem glória,
Em traficâncias e mesquinhasias,
Numa apagada vida merencória*

*Ter nascido numa era de utopias,
Nos áureos ciclos épicos da História,
Ardendo em generosas fantasias,
Em rajadas de amor e de vitória:*

*Campeão e trovador da Idade Média,
Herói no galanteio e na cruzada,
Viver entre um idílio e uma tragédia;*

*E morrer em sorrisos e lampejos,
Por um gesto, um olhar, um sonho, um nada,
Traspassado de golpes e de beijos!*

BILAC, Olavo. *Olavo Bilac: obra reunida*. RJ: Nova Aguilar, 1996. p. 284.)

7) (UFRJ / 1998) Do verso 2 ao verso 6, o poema caracteriza o TEMPO, recriando a ambiência romântica. Justifique essa afirmação, com suas palavras, e exemplifique com adjetivos presentes nesses versos.

8) (UFRJ / 1998) Os tercetos do poema "Sonho" definem o SUJEITO, acentuando-lhe dois aspectos que recriam, também, a atmosfera romântica.

Justifique essa afirmação, com suas palavras, e exemplifique com dois substantivos retirados do primeiro terceto do poema.

9) (UFRJ / 1998) No poema, sonha-se com um mundo diferente daquele em que o eu-lírico se encontra. O primeiro verso aponta essa diferença através do emprego do pronome indefinido outro. Observe:

“Ter nascido homem outro, em outros dias,”

Com base na organização sintática do verso acima, indique dois procedimentos utilizados para enfatizar essa diferença.

Texto para a questão 10

Canção do violeiro

*Passa, ó vento das campinas,
Leva a canção do tropeiro.
Meu coração 'stá deserto,
'Stá deserto o mundo inteiro.
Quem viu a minha senhora
Dona do meu coração?*

*Chora, chora na viola,
Violeiro do sertão.*

*Ela foi-se ao pôr da tarde
Como as gaivotas do rio.
Como os orvalhos que descem
Da noite num beijo frio,
O cauã canta bem triste,
Mais triste é meu coração.*

*Chora, chora na viola,
Violeiro do sertão.*

*E eu disse: a senhora volta
Com as flores da sapucaia.
Veio o tempo, trouxe as flores,
Foi o tempo, a flor desmaia.
Colhereira, que além voas,
Onde está meu coração?*

*Chora, chora na viola,
Violeiro do sertão.*

*Não quero mais esta vida,
Não quero mais esta terra.
Vou procurá-la bem longe,
Lá para as bandas da serra.
Ai! triste que eu sou escravo!
Que vale ter coração?*

*Chora, chora na viola,
Violeiro do sertão.*

10) (UFRJ / 2004) O romântico, ao mesmo tempo em que rejeita o que está próximo, projeta o seu desejo no que está distante.

Do texto acima, transcreva integralmente a sequência de três versos que melhor comprove a afirmação acima.

Texto para a questão 11

*Senhor Deus dos desgraçados!
Dizei-me vós, Senhor Deus!
Se é loucura...se é verdade
Tanto horror perante os céus...
Ó mar! Por que não apagas
Co'a esponja de tuas vagas
Do teu manto este borrão?
Astros! Noite! Tempestades!
Rolai das imensidades!
Varrei os mares tufão!*

Castro Alves. Navio negreiro. In: __ *Obra completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1960: p.281

11) (UFRJ / 2002) Qual a geração romântica a que pertence o poema e que traço estilístico-formal é dominante na estrofe acima?

Texto para a questão 12

Navio Negreiro (fragmento)

*Senhor Deus dos desgraçados!
Dizei-me vós, Senhor Deus!
Se é loucura... se é verdade
Tanto horror perante os céus...
Ó mar! por que não apagas
Coa esponja de tuas vagas
De teu manto este borrão?...
Astros! noite! tempestades!
Rolai das imensidades!
Varrei os mares, tufão!...*

Quem são estes desgraçados,
 Que não encontram em vós,
 Mais que o rir calmo da turba
 Que excita a fúria do algaz?
 Quem são?...Se a estrela se cala,
 Se a vaga à pressa resvala
 Como um cúmplice fugaz,
 Perante a noite confusa...
 Dize-o tu, severa musa,
 Musa, libérrima, audaz!
 São os filhos do deserto
 Onde a terra esposa a luz.
 Onde voa em campo aberto
 A tribo dos homens nus...
 São os guerreiros ousados,
 Que com os tigres mosqueados
 Combatem na solidão...
 Homens simples, fortes, bravos...
 Hoje míseros escravos
 Sem ar, sem luz, sem razão...

CASTRO ALVES In CANDIDO, Antonio e CASTELLO, J Aderaldo. *Presença da literatura brasileira. Do Romantismo ao Simbolismo*. São Paulo: Difel, 1976, p. 70.

12) (PUC / 2005) O fragmento acima foi retirado do canto V de Navio Negreiro, um dos poemas mais significativos do romantismo brasileiro. Estabeleça uma comparação entre a temática abordada por Castro Alves e os tópicos recorrentes na segunda fase da poesia romântica, o chamado “Mal do Século”.

Texto para a questão 13

Já da morte o palor me cobre o rosto,
 Nos lábios meus o alento desfalece,
 Surda agonia o coração fenece,
 E devora meu ser mortal desgosto!

Do leito embalde no macio encosto
 Tento o sono reter!... já esmorece
 O corpo exausto que o repouso esquece...
 Eis o estado em que a mágoa me tem posto!

O adeus, o teu adeus, minha saudade,
 Fazem que insano do viver me prive
 E tenha os olhos meus na escuridade.

Dá-me a esperança com que o ser mantive!
 Volve ao amante os olhos por piedade,
 Olhos por quem viveu quem já não vive!

AZEVEDO, A. Obra completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

13) (Enem/2010) O núcleo temático do soneto citado é típico da segunda geração romântica, porém configura um lirismo que o projeta para além desse momento específico. O fundamento desse lirismo é:

- (A) a angústia alimentada pela constatação da irreversibilidade da morte.
- (B) a melancolia que frustra a possibilidade de reação diante da perda.
- (C) o descontrole das emoções provocado pela autopiedade.
- (D) o desejo de morrer como alívio para a desilusão amorosa.
- (E) o gosto pela escuridão como solução para o sofrimento.

Texto para a questão 14

A felicidade

Tristeza não tem fim
 Felicidade sim

A felicidade é como a pluma
 Que o vento vai levando pelo ar
 Voa tão leve
 Mas tem a vida breve
 Precisa que haja vento sem parar

A felicidade do pobre parece
 A grande ilusão do carnaval
 A gente trabalha o ano inteiro
 Por um momento de sonho
 Pra fazer a fantasia
 De rei ou de pirata ou jardineira
 e tudo se acabar na quarta feira

Tristeza não tem fim
 Felicidade sim

A felicidade é como a gota
 De orvalho numa pétala de flor
 Brilha tranquila
 Depois de leve oscila
 E cai como uma lágrima de amor

A minha felicidade está sonhando
 Nos olhos da minha namorada
 É como esta noite
 Passando, passando
 Em busca da madrugada

*Falem baixo, por favor
Prá que ela acorde alegre como o dia
Oferecendo beijos de amor*

Composição: Antonio Carlos Jobim / Vinícius de Moraes

14) (Cederj/2011-1) A composição “A felicidade” exemplifica recursos expressivos presentes na estética do seguinte estilo de época:

- (A) Naturalismo
- (B) Parnasianismo
- (C) Arcadismo
- (D) Romantismo

Textos para as questões 15 e 16

Texto I

Adormecida

Uma noite eu me lembro... Ela dormia
Numa rede encostada molemente...
Quase aberto o roupão... solto o cabelo
E o pé descalço do tapete rente.

‘Stava aberta a janela. Um cheiro agreste
Exalavam as silvas da campina...
E ao longe, num pedaço do horizonte
Via-se a noite plácida e divina.

De um jasmineiro os galhos encurvados,
Indiscretos entravam pela sala,
E de leve oscilando ao tom das auras
lam na face trêmulos — beijá-la.

*Era um quadro celeste!... A cada afago
Mesmo em sonhos a moça estremecia...
Quando ela serenava... a flor beijava-a...
Quando ela ia beijar-lhe... a flor fugia...*

*Dir-se-ia que naquele doce instante
Brincavam duas cândidas crianças...
A brisa, que agitava as folhas verdes,
Fazia-lhe ondear as negras tranças!*

*E o ramo ora chegava, ora afastava-se...
Mas quando a via despedida a meio,
P’ra não zangá-la... sacudia alegre
Uma chuva de pétalas no seio...*

*Eu, fitando esta cena, repetia
Naquela noite lânguida e sentida:*

*“Ó flor! — tu és a virgem das campinas!
“Virgem! tu és a flor da minha vida!...”*

CASTRO ALVES. *Espumas flutuantes*. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. P. 124-125

Texto II

*o amor, esse sufoco
agora há pouco era muito,
agora apenas um sopro
ah, troço de louco*

*corações trocando rosas,
e socos*

LEMINSKI, Paulo. *Melhores poemas*. São Paulo: Global, 1996. p. 119

15) (UFF/2012) Assinale a alternativa INCORRETA em relação à análise do poema de Castro Alves.

- (A) A valorização de elementos da natureza confere sentidos particulares ao poema e indicia sua identificação com propostas estéticas do Romantismo.
- (B) O poema se organiza a partir de um episódio registrado pela memória do sujeito lírico, o que amplia a subjetividade romântica presente em seu discurso.
- (C) O poema se constitui, principalmente, como uma descrição de uma cena, repleta de elementos românticos, configurando-se de forma plástica e visual.
- (D) O poema é percorrido por um tom melancólico, próprio do Romantismo, empregado pelo poeta para expressar a frustração amorosa do eu-lírico.
- (E) O ambiente noturno, privilegiado pelos poetas românticos, contribui, no poema, para o estabelecimento de uma atmosfera de sonho, de calma e de desejo.

16) (UFF/2012) Os poemas de Castro Alves e Paulo Leminski exemplificam diferenças entre as estéticas romântica e contemporânea. Nas alternativas a seguir, apresentam-se oposições, em que a primeira afirmativa se refere ao Texto I e a segunda, ao Texto II. Assinale a única alternativa inteiramente correta:

- (A) Presença de pontuação excessiva e inadequada. / Presença de contenção verbal.
- (B) Emprego de adjetivação abundante. / Emprego de expressões cerimoniosas e formais.
- (C) Percepção do amor como desejo e expectativa. / Percepção do amor como contradição e incerteza.
- (D) Olhar descrente sobre as relações amorosas. / Olhar irônico sobre as relações amorosas.
- (E) Utilização de citações clássicas. / Utilização de recursos de humor.

17) (Uerj/2009 — LPLB — adaptada) Bernardo Guimarães emprega diferentes figuras de linguagem. Observe o fragmento:

No sertão, ao cair da noite, todos tratam de dormir, como os passarinhos. As trevas e o silêncio são sagrados ao sono, que é o silêncio da alma.

Retire desse fragmento uma figura de linguagem, nomeando-a. Explique também a relação entre o emprego dessa figura e a estética romântica.

18) (Uerj/1999 – 1ª fase) A idealização do índio foi uma das características do Romantismo no Brasil.

Uma visão crítica em relação a essa idealização está presente em:

- (A) “É certo que a civilização brasileira não está ligada ao elemento indiano nem dele recebeu influxo algum.” (Machado de Assis)
 (B) “São todos Timbiras, guerreiros valentes! / Seu nome lá voa na boca das gentes, / Condão de prodígios, de glória e terror!” (Gonçalves Dias)
 (C) “Meus Guainás, bradava, dura guerra / Temos que sustentar contra os Tamoios, / Pelo feroz Aimbire comandados.” (Gonçalves de Magalhães)
 (D) “As leis da cavalaria no tempo em que ela floresceu em Europa não excediam por certo em pundonor e brios à bizzarria dos selvagens brasileiros.” (José de Alencar)

GRUPO 2 – A prosa romântica

Texto para a questão comentada

Beije na areia os sinais de teus passos, beije os meus braços que tu havias apertado, beije a mão que te ultrajara num momento de loucura, e os meus próprios lábios que roçaram tua face num beijo de perdão.

Que suprema delícia, meu Deus, foi para mim a dor que me causavam os meus pulsos magoados pelas tuas mãos! Como abençoei este sofrimento!... Era alguma cousa de ti, um ímpeto de tua alma, a tua cólera e indignação, que tinham ficado em minha pessoa e entravam em mim para tomar posse do que te pertencia. Pedi a Deus que tornasse indelével esse vestígio de tua ira, que me santificara como uma cousa tua!

Quero guardar-me toda só para ti. Vem, Augusto: eu te espero. A minha vida terminou; começo agora a viver em ti.

José de Alencar. *Diva*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996. p. 121

Questão comentada (PUC / 2002) O texto anterior é um trecho do último capítulo de *Diva*, romance de Alencar que, ao lado de *Senhora* e *Lucíola*, forma a trilogia de “perfis femininos”. Trata-se de uma carta escrita por Emília, protagonista da estória, ao jovem médico Augusto. A partir da leitura do texto, indique as características românticas presentes no fragmento, justificando com exemplos.

Resposta: Tom marcadamente subjetivo e emocional (“Beije na areia os sinais de teus passos”); sentimentalismo exagerado (“Que suprema delícia, meu Deus, foi para mim a dor que me causavam os meus pulsos magoados pelas tuas mãos!”); exploração de uma temática ligada aos seguintes elementos: sofrimento, dor, ira, indignação, perdão e paixão (“Como abençoei este sofrimento!... Era alguma cousa de ti, um ímpeto de tua alma, a tua cólera e indignação...”).

Comentário: O gabarito oficial já é bastante completo: traz três características românticas presentes no fragmento — tom subjetivo e emocional; sentimentalismo exagerado; e temática ligada aos sentimentos (sofrimento, dor, ira, indignação, perdão, paixão) —, além de um trecho que exemplifica cada um desses aspectos. Para além disso, é interessante observar algumas marcas gramaticais que denotam o tom subjetivo e o excesso de sentimentalismo. Nesse sentido, note o uso recorrente de exclamações, que sinaliza o exacerbamento sentimental. Cabe observar ainda o uso da primeira pessoa (“Beije”; “meus próprios lábios”; “foi para mim a dor que me causavam”) e da interjeição “meu Deus” (lembre que interjeições exprimem sentimentos e sensações, revelam estados de espírito).

Texto para a questão 1

Lucíola

Era um domingo.

O novo ano tinha começado. A bonança que sucedera às grandes chuvas trouxera um dos sorrisos de primavera, como costumam desabrochar no Rio de Janeiro entre as fortes trovoadas do estio. As árvores cobriam-se da nova folhagem de um verde tenro; o campo aveludava a macia pelúcia da relva, e as frutas dos cajueiros se douravam aos raios do sol.

Uma brisa ligeira, ainda impregnada das evaporações das águas, refrescava a atmosfera. Os lábios aspiravam com delícias o sabor desses puros bafejos, que lavavam os pulmões fatigados de uma respiração árida e miasmática. Os olhos se recreavam na festa campestre e matutina da natureza fluminense, da qual as belezas de todos os climas são convivas.

Subia a passo curto e repousado a ladeira de Santa Teresa, calculando a hora de minha chegada pelo despertar de Lúcia; o meu pensamento porém abria as asas, e precedendo-me, ia saudar a minha doce e terna amiga.

Havia oito dias que Lúcia não andava boa. A fresca e vivace expansão de saúde desaparecera sob uma langue morbidez que a desfalecia; o seu sorriso, sempre angélico, tinha uns laivos melancólicos, que me penavam. Às vezes a surpreendia fitando em mim um olhar ardente e longo; então ela voltava o rosto de confusa, enrubescendo. Tudo isto me inquietava; atribuindo a sua mudança a algum pesar oculto, a tinha interrogado, suplicando-lhe que me confiasse as mágoas que a afligiam.

— Não digas isso, Paulo! respondia com um tom de queixa. Posso ter pesares junto de ti? É uma ligeira indisposição; há de passar.

De bem longe avistei Lúcia que me esperava e me fez um aceno de impaciência; apressei o passo para alcançar o portão do jardim. Ela estendeu-me as mãos ambas risonha e atraindo-me, reclinou-se sobre o meu peito com um gracioso abandono. Sentamo-nos nos degraus da pequena escada de pedra, e informei-me de sua saúde.

— Já estou boa. Não vês?

Realmente as rosas de suas faces viçavam; era cintilante o brilho que desferia a sua pupila negra. Pelos lábios úmidos lantejava a onda perene de um sorriso, que orvalhava-lhe o semblante de luz e graça.

— Ainda bem! Já me habituaste a só achar bonito aquilo que vejo através do teu mimoso sorriso. Agora é que eu começo a gozar desta linda manhã.

Trocamos ainda algumas palavras.

De repente Lúcia atirou-se a mim. Com uma arrebatada veemência esmagou na minha boca os lábios túrgidas, como se os prurisse fome de beijos que a devorava. Mas desprendeuse logo dos meus braços, e fugiu veloz ardendo em rubor, sorvendo num soluço o seu último beijo.

Fugiu, e ao passar fechou a porta que comunicava com o interior.

Contrariado por este obstáculo, consolei a minha impaciência com o sabor a esperança que se insinuara no meu coração. A fúria amorosa dos primeiros tempos, recalçada por uma força misteriosa, despertava. Outra vez a febre voluptuosa nos arrebataria para abrir-nos a mansão do prazer e dos mágicos deleites.

ALENCAR, José. *Romances ilustrados de José de Alencar*. Rio de Janeiro: J. Olympio, Brasília: INL, 1977.

1) (Uerj / 2008 – LPLB) No texto de José de Alencar, os elementos literários que estruturam a narrativa ajustam-se com perfeição à estética do Romantismo. Observe o fragmento abaixo:

Uma brisa ligeira, ainda impregnada das evaporações das águas, refrescava a atmosfera. Os lábios aspiravam com delícias o sabor desses puros bafejos, que lavavam os pulmões fatigados de uma respiração árida e miasmática. Os olhos se recreavam na festa campestre e matutina da natureza fluminense, da qual as belezas de todos os climas são convivas. Subia a passo curto e repousado a ladeira de Santa Teresa, calculando a hora de minha chegada pelo despertar de Lúcia; o meu pensamento porém abria as asas, e precedendo-me, ia saudar a minha doce e terna amiga.

Identifique dois desses elementos literários e explique como cada um deles se relaciona aos princípios estéticos do Romantismo.

Textos para a questão 2

Texto I

A primeira vez que vim ao Rio de Janeiro foi em 1855.

Poucos dias depois da minha chegada, um amigo e companheiro de infância, o Dr. Sá, levou-me à festa da Glória; uma das poucas festas populares da corte. Conforme o costume, a grande romaria desfilando pela Rua da Lapa e ao longo do cais serpejava nas faldas do outeiro e apinhava-se em torno da poética ermida, cujo âmbito regurgitava com a multidão do povo.

Era ave-maria quando chegamos ao adro; perdida a esperança de romper a mole de gente que murava cada uma das portas da igreja, nos resignamos a gozar da fresca viração que vinha do mar, contemplando o delicioso panorama da baía e admirando ou criticando as devotas que também tinham chegado tarde e pareciam satisfeitas com a exibição de seus adornos.

Enquanto Sá era disputado pelos numerosos amigos e conhecidos, gozava eu da minha tranqüila e independente obscuridade, sentado comodamente sobre a pequena muralha e resolvido a estabelecer ali o meu observatório. Para um provinciano recém-chegado à corte, que melhor festa do que ver passar-lhe pelos olhos, à doce luz da tarde, uma parte da população desta grande cidade, com os seus vários matizes e infinitas gradações?

Todas as raças, desde o caucasiano sem mescla até o africano puro; todas as posições, desde as ilustrações da política, da fortuna ou do talento, até o proletário humilde e desconhecido; todas as profissões, desde o banqueiro até o mendigo; finalmente, todos os tipos grotescos da sociedade brasileira, desde a arrogante nulidade até a vil lisonja, desfilaram em face de mim, roçando a seda e a casimira pela baeta ou pelo algodão, misturando os perfumes delicados às impuras exalações, o fumo aromático do Havana às acres baforadas do cigarro de palha.

ALENCAR, José de. *Lucíola*. São Paulo: Editora Ática, 1988, p. 12.

Texto II

Quando a manhã chuvosa nasceu, as pessoas que passavam para o trabalho se aproximavam dos corpos para ver se eram conhecidos, seguiam em frente. Lá pelas nove horas, Cabeça de Nós Todos, que entrara de serviço às sete e trinta, foi ver o corpo do ladrão. Ao retirar o lençol de cima do cadáver, concluiu: “É bandido”. O defunto tinha duas tatuagens, a do braço esquerdo era uma mulher de pernas abertas e olhos fechados, a do direito, são Jorge guerreiro. E, ainda, calçava chinelo Charlot, vestia calça boquinha, camiseta de linha colorida confeccionada por presidiários. Porém, quando apontou na extremidade direita da praça da Quadra Quinze, em seu coração de policial, nos passos que lhe apresentavam a imagem do corpo de Francisco, um nervosismo brando foi num crescente ininterrupto até virar desespero absoluto. O presunto era de um trabalhador.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 55-56.

2) (PUC / 2008) O romance “Lucíola”, publicado em 1862, é considerado uma das mais importantes obras de José de Alencar. Cite TRÊS aspectos que marcam o estilo de época a que se filia o autor, tendo como referência o fragmento selecionado.

GRUPO 3 – Contraste entre o Romantismo e outras escolas

Textos para a questão comentada

Texto I

Vou voltar

Sei que ainda vou voltar

Para o meu lugar

Foi lá e é ainda lá

Que eu hei de ouvir cantar

Uma sabiá

BUARQUE, Chico. *Letra e música*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 57

Texto II

*Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá;
Sem que desfrute os primores
Que não encontro por cá;
Sem qu'inda aviste as palmeiras,
Onde canta o Sabiá.*

DIAS, Gonçalves. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959, p. 103

Questão comentada (UFF / 2002) O “exílio”, tema recorrente na literatura brasileira, aparece na composição Sabiá de Tom Jobim e Chico Buarque (presentes ao “Festival da Canção” de 1968) e na poesia Canção do Exílio de Gonçalves Dias das quais se destacam os fragmentos acima. Após a leitura dos fragmentos de Sabiá (1968) e da Canção do Exílio (1843) depreende-se que:

- (A) A imagem do sabiá nos dois fragmentos representa simbolicamente, apenas, uma referência à terra natal distante.
 (B) O poema de Gonçalves Dias e a composição Sabiá se inserem na estética romântica de valorização da terra nacional como um lugar criticamente construído.
 (C) A composição de Tom Jobim e Chico Buarque aponta uma recuperação do espaço da pátria, como um direito do homem; o poema de Gonçalves Dias revela o desejo, num lamento de saudade, da volta do homem para a pátria.
 (D) O eu-lírico, nos dois fragmentos, encontra-se fisicamente longe da pátria, apontando a distância como causa da angústia e da saudade.
 (E) Os dois fragmentos descrevem as belezas da pátria, motivo da saudade e da esperança imediata de voltar.

Resposta: C

Comentário: Nos dois textos, observa-se que o eu-lírico está distante de sua terra natal — está, portanto, no exílio. Isso fica claro nos seguintes versos: “Sei que ainda vou voltar / Para o meu lugar” (texto I) e “Não permita Deus que eu morra / Sem que eu volte para lá” (texto II). Ora, se o eu-lírico tem a intenção de voltar para a sua terra, é porque não está nela, o que comprova a leitura de que está exilado.

Trata-se, no entanto, de exílios diferentes. O segundo texto, como você já sabe, foi produzido no contexto do Romantismo brasileiro. Assim, revela o sentimento de saudade do poeta que, exilado, idealiza as belezas da sua terra natal.

O primeiro texto estabelece um diálogo intertextual com o segundo: preste atenção, em especial, nos dois últimos versos, quando o eu-lírico afirma que ainda há de ouvir cantar “um sabiá”. Trata-se de uma canção escrita em 1968, portando durante a ditadura militar brasileira. Note que a data de produção dos textos é fundamental nesta questão — não é à toa que elas estão explicitadas no próprio enunciado. Sabendo que a canção “Sabiá” (texto I) foi produzida durante o regime militar, é possível inferir que o exílio, neste caso, tem caráter político. Isso significa que o eu-lírico, aqui, está exilado contra a sua vontade. Por isso mesmo, é possível afirmar que o texto I anuncia a recuperação de um direito perdido, que é precisamente o direito de habitar a terra natal.

Texto para a questão 1**Jardim da infância**

*Qualquer vegetal, pássaro, inseto
ou tremor de vento e onda
me tocam mais
que o mais acrílico artefato
e platinado aço da sala.*

*Há dois minutos um bem-te-vi pousou
nas grades do terraço, beliscou algo amarelo
e livre se foi marrom para o telhado.*

*Ah, minhas mesas, móveis, cama.
Eu não amaria sequer esses livros
se não soubesse da matéria orgânica
condensada em suas páginas.
Periquitos se coçam e piam na gaiola
fazendo amor sobre os poleiros
entre olhagens que me folham.
Estou comprando esses fascículos com tudo sobre plantas.
Tanto mais eu vivo
mais quero saber de ardisias e bocárnias,
peperônias e gloxínias.*

*Não sei como puderam nascer sem mim, em outras terras,
as edelweiss, blue bonnets, tulipas e cerejeiras.*

*Como pude respirar todo esse tempo
sem a diferença entre hibiscos e gardênias,
confundindo tumbérgias com hipocampus,
dama-da-noite com dama das camélias,
eu,
desmemoriado cavaleiro da rosa,
sem brincos de princesa,
trombetas e espadas de São Jorge,*

*mal sabendo que era na casa de Tia Antonieta
que nasciam as violetas africanas.*

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Que país é este? e outros poemas*.
Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

1) (Uerj / 2007-LPLB — adaptada) O tema da infância está muito presente na trajetória lírica brasileira desde o século XIX. O poeta Casimiro de Abreu a retratou pela ótica do Romantismo em um texto famoso e representativo:

Meus Oito Anos

*Oh! que saudades que tenho
Da aurora da minha vida*

*Da minha infância querida
Que os anos não trazem mais!*

(ABREU, Casimiro. *Obras de Casimiro de Abreu*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1955.)

No texto de Affonso Romano de Sant'Anna, porém, apresenta-se uma outra imagem da infância.

Transcreva os versos do poema de Affonso Romano de Sant'Anna que remontam à infância e explique a diferença na abordagem do tema pelos dois poetas.

Utilize os textos da questão 2 do grupo 2 para responder também à questão abaixo

2) (PUC / 2008) Os Textos I e II são narrativas urbanas que têm como cenário o Rio de Janeiro. Compare os trechos dos dois romances acima transcritos, estabelecendo diferenças em relação à percepção da cidade e suas personagens e à linguagem utilizada pelos respectivos autores.

Texto para a questão 3

Ser mulher...

*Ser mulher, vir à luz trazendo a alma talhada
para os gozos da vida; a liberdade e o amor;
tentar da glória a etérea e altívola escalada,
na eterna aspiração de um sonho superior...*

*Ser mulher, desejar outra alma pura e alada
para poder, com ela, o infinito transpor;
sentir a vida triste, insípida, isolada,
buscar um companheiro e encontrar um senhor...*

*Ser mulher, calcular todo o infinito curto
para a larga expansão do desejado surto,
no ascenso espiritual aos perfeitos ideais...*

*Ser mulher, e, oh! atroz, tantállica tristeza!
ficar na vida qual uma águia inerte, presa
nos pesados grillhões dos preceitos sociais!*

MACHADO, Gilka. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial: FUNARJ, 1991. p. 106

3) (UFRJ / 2010) Compare a imagem da mulher idealizada e sublime, cristalizada na tradição literária romântica, com a imagem da mulher construída no texto acima.

GABARITO

Grupo 1

1) Não segue integralmente, pois, no último parágrafo, atribuem-se à infância traços negativos, que desmitificam sua imagem de passado idealizado a que se desejaria retomar.

2) Sim, segue, pois a relação entre o homem e a natureza é apresentada de forma idealizada, já que, no texto, a natureza é lugar paradisíaco de experiências positivas.

3) Dentre as inúmeras características do “mal-do-século” presentes no poema, destacam-se as seguintes: o sentimentalismo exagerado (“Adeus, minh’alma, adeus! eu vou chorando...”, “Mas antes de partir, antes que a vida, / Se afogue numa lágrima de dor”); o subjetivismo (“Só contigo eu podia ser ditoso, / Em teus olhos sentir os lábios meus!”); o clima onírico (“Na solidão onde eu sonhava em ti”, “Sonhei muito! sonhei noites ardentes”); o culto do sofrimento e da morte (“Sinto o peito doer na despedida”, “Eu morro de ciúme e de saudade...”).

4) O texto não confirma as afirmativas, como bem o comprovam sua seleção vocabular e seu tratamento poético. A caracterização do amante (“lagartixa”) e da amada (“clarão”, “sol”, “vinho”, “sono”, “copo”, “leito”, “néctar de amor”, “travesseiro”, “rosas mais gentis”, “harém”, “minha bela”, “olhos namorados”, “sol de verão”) cria uma atmosfera positiva, solar, amena, bem humorada, expressando a harmonia entre os amantes.

5) No poema de Álvares de Azevedo, o sonho de uma concretização amorosa desfaz-se diante de uma realidade que frustra o desejo do eu-lírico: adeus meus sonhos, eu pranteio e morro! Esse quadro se configura numa atmosfera típica da segunda geração romântica: mórbida e melancólica.

6) Traço — A visão subjetiva ou intimista da natureza.

Um dos exemplos:

- Amo o vento da noite sussurrante
- E os monótonos sons de uma viola

Traço — A preferência pela noite, pela lua, pelos aspectos nebulosos da natureza.

Um dos exemplos:

- E a estrada que além se desenrola/No véu da escuridão;
- Onde a lua na praia macilenta/Vem pálida luzir;
- E o longo vale de florinhas cheio/E a névoa que desceu,

7) Nesses versos, o passado é idealizado (tem valor positivo), e o presente é desvalorizado (assume valor negativo). Os adjetivos que exemplificam essa recriação da ambiência romântica são “apagada” e “merencória” para o presente e “áureos” e “épicas” para o passado.

(O candidato poderá escolher entre uma das oposições seguintes: passado positivo x presente negativo ou passado idealizado x presente desvalorizado ou insatisfatório. Poderá, ainda, apontar apenas um adjetivo para a caracterização de cada uma das marcações temporais — passado e presente.)

8) Nos tercetos do poema, o sujeito é definido como um ser acentuadamente idealista, sonhador, apaixonado, arrebatado, sentimental, combativo, aventureiro, heroico. No primeiro terceto, os substantivos que definem o sujeito de acordo com a perspectiva romântica são “campeão”, “trovador” e “herói”.

(O candidato deverá assinalar apenas dois aspectos definidores do sujeito no poema. Bastará, ainda, ao candidato registrar dois substantivos retirados do primeiro terceto.)

9) Os procedimentos sintáticos utilizados para enfatizar essa diferença são a inversão da colocação do pronome indefinido e a sua repetição.

(O candidato poderá apontar ainda o encadeamento que se cria entre os dois pronomes indefinidos, decorrente do deslocamento do primeiro pronome. Serão aceitos também como resposta os nomes das figuras correspondentes à repetição e ao deslocamento, ocorridos no poema.)

10) “Não quero mais esta vida,

Não quero mais esta terra.

Vou procurá-la bem longe,” (versos 25-27)

OU

“Não quero mais esta terra.

Vou procurá-la bem longe,

Lá pelas bandas da serra.” (versos 26-28)

11) Última geração, preocupada com o social; o uso de exclamações para expressar indignação; grandiloquência.

12) A temática social abordada por Castro Alves, explicitada na denúncia dos horrores da escravidão e na luta pela sua abolição, difere por completo dos tópicos recorrentes na fase do Ultrarromantismo ou “Mal do Século”, representados por poemas que abordam, num universo de pessimismo e angústia, os seguintes aspectos: individualismo, solidão, melancolia, frustração e morte.

13) B

14) D

15) D

16) C

17) é o silêncio da alma: metáfora

Essa figura de linguagem expressa uma visão particular da natureza e do mundo, de acordo com a ênfase na subjetividade do Romantismo

18) A

Grupo 2

1) Elemento: foco narrativo na 1ª pessoa.

Uma dentre as explicações:

expressa a subjetividade do narrador

manifesta o ponto de vista pessoal do narrador

Elemento: espaço físico ou natural

Explicação: ênfase na cor local

2) O estilo de época a que se filia Alencar é o Romantismo. Alguns aspectos desse estilo presentes no fragmento de “Lucíola” são os seguintes: visão subjetiva da realidade, descrição minuciosa dos elementos naturais e humanos, constatação dos aspectos que marcam a vida em sociedade naquele momento histórico, estabelecimento da tensão entre a corte e a província.

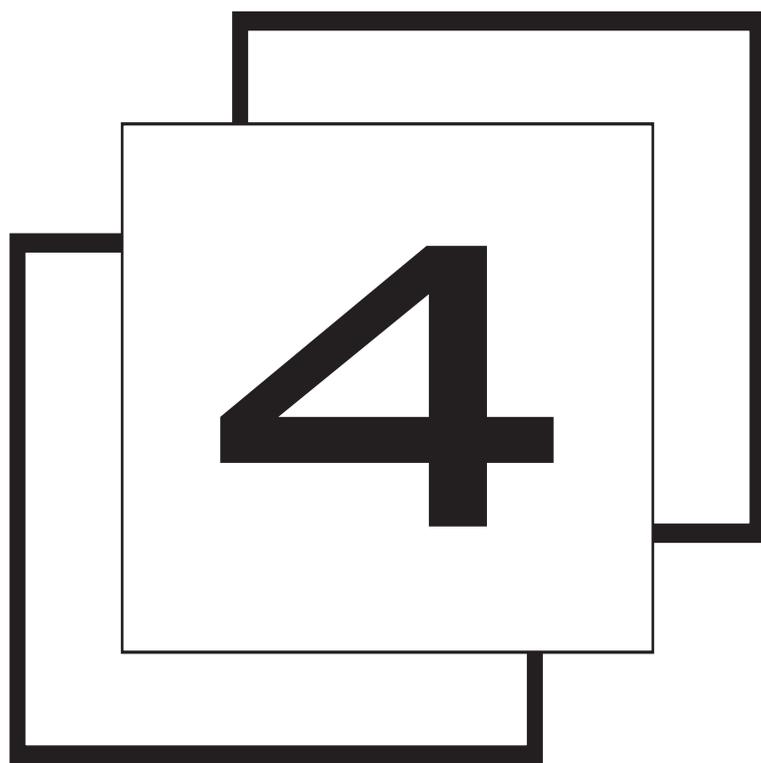
Grupo 3

1) mal sabendo que era na casa de Tia Antonieta / que nasciam as violetas africanas

Em *Meus Oito Anos*, a infância é uma fase da vida idealizada como uma felicidade irremediavelmente perdida; em *Jardim de Infância*, trata-se de um tempo em que temos contato com situações que podemos vir a conhecer melhor, ou de outro modo, mais tarde.

2) José de Alencar destaca de maneira idealizada as belezas naturais da cidade e as diferenças socioeconômicas entre seus habitantes, utilizando-se de uma linguagem marcada por um excessivo descritivismo, com predomínio de períodos longos e amplo uso de adjetivação. Paulo Lins, por sua vez, descreve de forma realista a cena urbana e seus conflitos socioculturais, valendo-se de uma linguagem seca e econômica, com períodos mais curtos e pouco uso de adjetivos valorativos.

3) No texto, a imagem da mulher, aprisionada pela realidade e pelos preceitos sociais, nega a imagem da mulher idealizada e sublime, cristalizada na tradição literária romântica.



**LITERATURA BRASILEIRA (III):
REALISMO E NATURALISMO**

1. REALISMO, NATURALISMO E PARNASIANISMO: VISÃO GERAL

O final do século XIX testemunha o surgimento de três tendências artísticas que, embora consideravelmente distintas, provêm de uma fonte comum. Estamos falando do Realismo, do Naturalismo e do Parnasianismo. Essas três escolas refletem, cada qual à sua maneira, uma marca da sociedade da época: a euforia com o desenvolvimento científico.

Se, na primeira metade do século XIX, os escritores românticos praticaram uma literatura calcada na subjetividade e na imaginação, tal panorama irá se alterar radicalmente na segunda metade do século. Fortemente influenciados pelo desenvolvimento das ciências, os escritores do período produzirão uma literatura em quase tudo oposta à dos românticos: no lugar da imaginação, entra a observação atenta da realidade; no lugar da postura subjetivista, procurarão retratar a realidade de modo objetivo, representando-a tão fielmente quanto possível.

Explica-se: o ideal das ciências é, precisamente, descrever, analisar e interpretar a realidade, de modo a entender como ela funciona em cada um de seus aspectos (físicos, biológicos, sociológicos etc.). Para isso, é preciso observá-la com distanciamento, de maneira objetiva.

Para esclarecer esse ponto, oferecemos abaixo três exemplos. O primeiro é um fragmento do romance romântico *Lucíola*, de José de Alencar. Procure contrastá-lo com os outros dois exemplos. O segundo trecho foi extraído do romance *A cidade e as serras* (do escritor português Eça de Queirós), ao passo que o terceiro é a primeira estrofe do poema *Fantástica* (do brasileiro Alberto de Oliveira).

Lucíola

Uma brisa ligeira, ainda impregnada das evaporações das águas, refrescava a atmosfera. Os lábios aspiravam com delícias o sabor desses puros bafejos, que lavavam os pulmões fatigados de uma respiração árida e miasmática. Os olhos se recreavam na festa campestre e matutina da natureza fluminense, da qual as belezas de todos os climas são convivas.

ALENCAR, José de. *Lucíola*. São Paulo: Moderna, 1993

A cidade e as serras

O Cintinho crescera. Era um moço mais esguio e lívido que um círio, de longos cabelos corredios, narigudo, silencioso, encafudado em roupas pretas, muito largas e bambas; de noite, sem dormir, por causa da tosse e de sufocações, errava em camisa com uma lamparina através do 202; e os criados na copa sempre lhe chamavam a Sombra.

QUEIRÓS, Eça de. *A cidade e as serras*. São Paulo: Ática, 2009

Fantástica (fragmento)

*Erguido em negro mármore lúcido,
Portas fechadas, num mistério enorme,
Numa terra de reis, mudo e sombrio,
Sono de lendas um palácio dorme*

OLIVEIRA, Alberto de. *Fantástica*. In: CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 2002

No primeiro caso, toda a descrição está impregnada do ponto de vista pessoal do narrador. Mais do que um retrato da paisagem ou da natureza fluminense, o que esse fragmento nos mostra são as percepções e reações do narrador diante desse cenário. Trata-se, portanto, de uma descrição marcadamente subjetiva, própria do estilo romântico.

Os outros dois fragmentos, contudo, são bem diferentes. A maneira como o personagem Cintinho e o palácio são retratados revela a tentativa de alcançar uma descrição impessoal, da qual a figura do narrador (no romance) ou do eu-lírico (no poema) esteja ausente. Nesse sentido, pode-se dizer que, de um modo geral, a literatura de fins do século XIX tem como marca predominante a busca pela objetividade.

Neste capítulo, falaremos especificamente do Realismo e do Naturalismo. São duas tendências que se afastam decididamente dos modelos consagrados pelos romances românticos. Com elas, saem de cena o herói idealizado, o derramamento sentimental e o final feliz tão característicos do Romantismo. Vamos conhecer agora cada um desses estilos.

2. REALISMO

1. Informações iniciais

O início do Realismo no Brasil costuma ser associado à publicação das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), revolucionário romance de Machado de Assis. O autor, cuja obra conta também com uma fase romântica (certamente menos valorizada), publicou ainda clássicos como *Dom Casmurro* e *Esau e Jacó*.

Ao lado de Machado, encontramos ainda Raul Pompeia. Seu romance *O Ateneu*, porém, é bastante singular, e dificilmente poderia ser enquadrado com tranquilidade em qualquer escola literária.

2. Visão geral

O compromisso da estética realista é com a realidade objetiva — e não com a imaginação ou com a interioridade do sujeito. Na tentativa de reproduzir fielmente essa realidade, os escritores se apegarão aos detalhes. Isso fica claro nesta passagem de *Madame Bovary*, livro do escritor realista francês Gustave Flaubert:

Os ruídos cidade quase não chegavam até eles; e o quarto parecia pequeno, feito de propósito para encerrar ainda mais sua solidão. Emma, vestida com um penhoar de fustão, apoiava seu coque no encosto da velha poltrona; o papel amarelo da parede fazia como um fundo dourado atrás deles: e sua cabeça nua se repetia no espelho com o repartido branco ao meio, e a ponta de suas orelhas sobressaindo sob seus bandos.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. São Paulo: Abril, 1979

No que tange ao conteúdo, a literatura realista costuma focalizar as mazelas e a decadência da sociedade burguesa, revelando a hipocrisia, a corrupção e a mentira que se escondem sob as aparências. Duas instituições são os alvos preferenciais: a família e a igreja. Por essa razão, o adultério, o casamento por

interesse, as relações conjugais deterioradas, bem como a corrupção e a ganância dos padres, tornam-se temas recorrentes.

A título de exemplo, observe o fragmento abaixo, retirado do romance *O primo Basílio*, do escritor português Eça de Queirós. Nele, a protagonista Luísa, que tem um caso com Basílio, recebe uma carta de seu marido, Jorge:

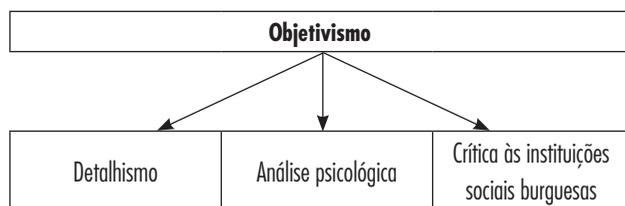
Àquela hora, Luísa recebia uma carta de Jorge. Era de Portel, com muitas queixas sobre o calor, sobre as más estalagens; histórias sobre o extraordinário parente de Sebastião, — saudades e mil beijos...

Não a esperava, e aquela folha de papel cheia de uma letra miudinha, que lhe fazia reaparecer vivamente Jorge, a sua figura, o seu olhar, a sua ternura, deu-lhe uma sensação quase dolorosa. Toda a vergonha dos seus desfalecimentos cobardes, sob os beijos de Basílio, veio abrasar-lhe as faces. Que horror deixar-se abraçar, apertar! No sofá o que ele lhe dissera, com que olhos a devorara! ... Recordava tudo, — a sua atitude, o calor das suas mãos, a ternura da sua voz... E maquinaalmente, pouco a pouco, ia-se esquecendo naquelas recordações, abandonando-se-lhe, até ficar perdida na deliciosa lassidão que elas lhe davam, com o olhar lânguido, os braços frouxos.

QUEIRÓS, Eça de. *O primo Basílio*. Porto Alegre: L&PM, 2002

Além de ilustrar o tema do adultério, uma das “doenças sociais” mais frequentemente apontadas nas obras realistas, esse exemplo flagra um procedimento comum nesse estilo literário: a análise psicológica dos personagens. Pela voz do narrador (“Toda a vergonha dos seus desfalecimentos cobardes”) e também por meio do discurso indireto livre (“Que horror deixar-se abraçar, apertar!”), testemunhamos o conflito moral da protagonista, que parece hesitar entre a lealdade ao marido e as tentações oferecidas pelo amante. Sob o prisma do realismo literário, porém, não há dúvidas sobre quem sairá vencedor dessa disputa: a autocrítica de Luísa dura pouco, e rapidamente ela se perde “na deliciosa lassidão [...], com o olhar lânguido, os braços frouxos.” O vício derrotou a virtude.

O esquema abaixo permite uma visão geral da literatura realista.



3. NATURALISMO

1. Informações iniciais

O início do Naturalismo no Brasil costuma ser associado à publicação de *O Mulato* (1881), romance de Aluísio Azevedo (autor também, entre outros, de *O Cortiço* e *Casa de Pensão*). Além dele, destacam-se os nomes de Adolfo Caminha

(*A normalista, O bom crioulo*), Inglês de Souza (*O missionário*) e Domingos Olímpio (*Luzia Homem*).

2. Visão geral

Dissemos acima que o escritor realista incorpora a postura científica ao propor um olhar objetivo sobre realidade. Mas o escritor naturalista vai além em sua adesão ao cientificismo: ele se propõe a elaborar o chamado romance experimental (ou romance de tese). Esse é o nome dado aos romances que pretendiam comprovar, por meio do destino dos seus personagens, teorias científicas (ou, em alguns casos, pretensamente científicas) em voga na época.

Dentre essas teorias, a que mais impactou a produção literária foi, provavelmente, o Determinismo, paradigma desenvolvido pelo francês Hippolyte Taine. Segundo a doutrina determinista, o comportamento de um indivíduo poderia ser previsto a partir da conjugação de três fatores: sua raça, o meio em que vivia e o momento histórico em que estava inserido. Algumas obras naturalistas procuraram demonstrar a validade dessa tese. É o caso do principal romance naturalista brasileiro — *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo —, repleto de personagens que acabam por sucumbir ao ambiente degradado e insalubre em que vivem (o tal cortiço que dá título à obra).

Um exemplo típico é o da personagem Pombinha, inicialmente descrita da seguinte forma:

A filha era a flor do cortiço. Chamavam-lhe Pombinha. Bonita, posto que enfermeira e nervosa ao último ponto; loura, muito pálida, com uns modos de menina de boa família. A mãe não lhe permitia lavar, nem engomar, mesmo porque o médico a proibira expressamente.

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Moderna, 2007

Ao final da história, porém, somos informados do destino da personagem:

A serpente vencia afinal: Pombinha foi, pelo seu próprio pé, atraída, meter-se-lhe na boca. A pobre mãe chorou a filha como morta; mas, visto que os desgostos não lhe tiraram a vida por uma vez e, como a desgraçada não tinha com que matar a fome, nem forças para trabalhar, aceitou de cabeça baixa o primeiro dinheiro que Pombinha lhe mandou. E, desde então, aceitou sempre, constituindo-se a rapariga no seu único amparo da velhice e sustentando-a com os ganhos da substituição.

Na continuação, ficamos sabendo que aquele ambiente degradado continuaria produzindo prostitutas: o próximo alvo seria uma “pobre menina desamparada” identificada como Juju.

A cadeia continuava e continuaria interminavelmente; o cortiço estava preparando uma nova prostituta naquela pobre menina desamparada, que se fazia mulher ao lado de uma infeliz mãe ébria.

No destino dessas personagens, dentre outros que povoam a narrativa, ficaria demonstrada a tese determinista de Hippolyte Taine: o ser humano é incapaz de ficar imune ao meio onde é criado. É importante lembrar que o Determinismo é, hoje, uma teoria ultrapassada, sobretudo por retirar do ser humano qualquer possibilidade de livre-arbítrio. Em meio à euforia científica da época, porém, a teoria fez sucesso, a ponto de influenciar fortemente a produção literária.

Para além do Determinismo, é preciso mencionar ainda os estudos do naturalista inglês Charles Darwin a respeito da evolução e da seleção natural. Graças às descobertas de Darwin, o ser humano passa a se enxergar como um animal como outro qualquer — movido, portanto, muito mais pelos instintos do que pela razão. A animalização do homem, característica marcante da literatura naturalista, aparece tanto no vocabulário empregado quanto no comportamento e nas reações dos indivíduos, sempre guiados por seus instintos primitivos. Observe os três fragmentos abaixo, todos retirados de *O cortiço*.

Agora, encarando as lágrimas do Bruno, ela compreendeu e avaliou a fraqueza dos homens, a fragilidade desses animais fortes, de músculos valentes, de patas esmagadoras, mas que se deixavam encabrestar e conduzir humildes pela soberana e delicada mão da fêmea.

* * *

[...] a Machona, armada com um ferro de engomar, jurava abrir as fuças a quem lhe desse um segundo coice como acabava ela de receber um nas ancas [...]

* * *

Uma bela noite, porém, o Miranda, que era homem de sangue esperto e orçava então pelos seus trinta e cinco anos, sentiu-se em insuportável estado de lubricidade. [...]

A mulher dormia a sono solto. Miranda entrou pé ante pé e aproximou-se da cama. “Devia voltar!... pensou. Não lhe ficava bem aquilo!...” Mas o sangue latejava-lhe, reclamando-a. Ainda hesitou um instante, imóvel, a contemplá-la no seu desejo.

Estela, como se o olhar do marido lhe apalpasse o corpo, torceu-se sobre o quadril da esquerda, repuxando com as coxas o lençol para a frente e patenteando uma nesga de nudez estofada e branca. O Miranda não pôde resistir, atirou-se contra ela, que, num pequeno sobressalto, mais de surpresa que de revolta, desviou-se, tomando logo e enfrentando com o marido.

Nos dois primeiros trechos, pedimos que você atente para o vocabulário empregado, que aproxima o ser humano do animal. No primeiro caso, os homens são tratados “animais fortes” com “patas esmagadoras”, ao passo que a mulher é vista como “fêmea”. No segundo caso, o vocabulário referente aos seres humanos inclui termos como “fuças”, “coice” e “ancas”.

No terceiro trecho, é interessante observar o comportamento animalizado do personagem Miranda. Mesmo tomado por um “estado de lubricidade” (ou seja, de excitação), ele ainda tenta conter seus impulsos (“Devia voltar!...”). Em uma obra naturalista, no entanto, o lado animal, instintivo, supera o lado racional, e Miranda, sem conseguir resistir, atira-se contra a mulher.

A concepção do homem como animal pode explicar, talvez, uma outra característica marcante das obras naturalistas: a preferência por retratar as classes populares. Vistos como pouco civilizados, os indivíduos mais pobres estariam mais próximos do estado “primitivo” de animalidade que tanto interessa aos naturalistas. Nesse sentido, Naturalismo e Realismo se opõem, já que este último focaliza preferencialmente a classe média.

Por fim, é importante sublinhar uma outra diferença entre Realismo e Naturalismo: enquanto o primeiro se dedica à análise psicológica de personagens individuais, o segundo demonstra uma preferência acentuada pelas grandes aglomerações humanas, como uma maneira de reforçar a desumanização dos personagens. A ênfase, no Naturalismo, recai sobre o coletivo. Um exemplo dessa preferência pode ser visto logo no início do romance *O cortiço*:

Eram cinco horas da manhã e o cortiço acordava, abrindo, não os olhos, mas a sua infinidade de portas e janelas alinhadas.

[...]

Entretanto, das portas surgiam cabeças congestionadas de sono; ouviam-se amplos bocejos, fortes como o marulhar das ondas; pigarreava-se grosso por toda a parte; começavam as xícaras a tilintar; o cheiro quente do café aquecia, suplantando todos os outros; trocavam-se de janela para janela as primeiras palavras, os bons-dias; reatavam-se conversas interrompidas à noite; a pequenada cá fora traquinava já, e lá dentro das casas vinham choros abafados de crianças que ainda não andam. No confuso rumor que se formava, destacavam-se risos, sons de vozes que altercavam, sem se saber onde, grasnar de marrecos, cantar de galos, cacarejar de galinhas.

[...]

Daí a pouco, em volta das bicas era um zunzum crescente; uma aglomeração tumultuosa de machos e fêmeas. Uns, após outros, lavavam a cara, incomodamente, debaixo do fio de água que escorria da altura de uns cinco palmas. O chão inundava-se.

A época realista e a presença do narrador

Pelo seu compromisso com a objetividade, o escritor naturalista procura “ocultar” ou “apagar” a figura do narrador. Tudo se passa como se o leitor, em vez de ler uma história contada por alguém, estivesse assistindo ao desenrolar da trama sob seus olhos. Afinal, histórias relatadas por terceiros tendem a incorporar o ponto de vista de quem está contando — o que contraria o ideal naturalista de objetividade e impessoalidade. Se a proposta é retratar a realidade como ela é, a interferência do narrador não é bem-vinda. Por isso mesmo, o foco narrativo é em 3ª pessoa.

Nesse sentido, é bom observar que a prosa de Machado de Assis recusa explicitamente essa pretensão de objetividade.

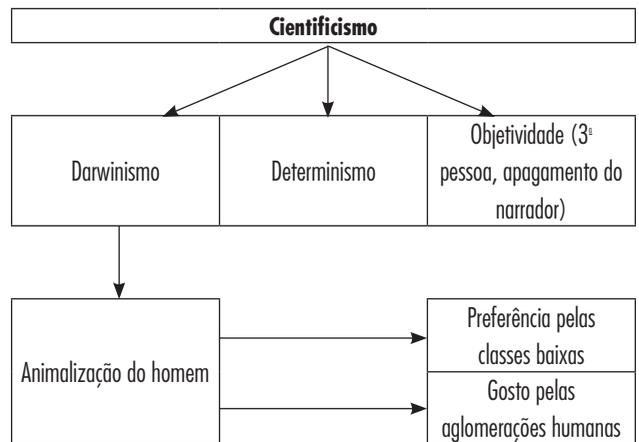
E isso de duas maneiras. Em primeiro lugar, esse autor produziu obras em 1ª pessoa, cuja história é relatada sob o ponto de vista de um narrador-personagem — e não podemos ter certeza de que esse ponto de vista corresponde à realidade.

Mas há ainda um segundo aspecto. Em muitas passagens da prosa machadiana, o narrador interfere abertamente na narrativa, dialogando com o leitor, anunciando a supressão de capítulos ou fazendo comentários paralelos ao desenrolar da trama, por exemplo. Veja na prática como isso acontece. O fragmento abaixo, retirado do romance *Esaú e Jacó*, relata o momento em que o casal Natividade e Santos discute a possibilidade de uma consulta espírita para conhecer o futuro dos seus filhos recém-nascidos:

Que importava saber o sexo do filho? Conhecer o destino dos dois era mais imperioso e útil. Velhas ideias que lhe incutiram em criança vinham agora emergindo do cérebro e descendo ao coração. Imaginava ir com os pequenos ao morro do Castelo, a título de passeio... Para quê? Para confirmá-la na esperança de que seriam grandes homens. Não lhe passara pela cabeça a predição contrária. Talvez a leitora, no mesmo caso, ficasse aguardando o destino; mas a leitora, além de não crer (nem todos creem) pode ser que não conte mais de vinte e vinte e dois anos de idade, e terá a paciência de esperar. Natividade, de si para si, confessava os trinta e um, e temia não ver a grandeza dos filhos. Podia ser que a visse, pois também se morre velha, e alguma vez de velhice, mas acaso teria o mesmo gosto?

(ASSIS, Machado de. *Esaú e Jacó*. São Paulo: Ática, 1998)

O quadro abaixo sintetiza os principais traços da estética naturalista



4. DO TEXTO PARA A IMAGEM

“A pintura é uma arte essencialmente concreta, e não pode existir senão nas representações das coisas reais e existentes.” Essa frase, do artista francês Gustave Courbet, é quase uma declaração de princípios da pintura realista. O ideal dessa escola, como você já sabe, é representar a realidade de modo objetivo. Nesse sentido, não há espaço para idealizações ou para projetar na tela o estado de alma do sujeito. O que importa é registrar a realidade tal como ela é.

Esse princípio norteia a pintura realista tanto no plano da forma quanto no plano do conteúdo. No que diz respeito à forma, são abandonados os traços grossos e breves da pintura romântica (ver a imagem 1 do capítulo 2), que conferiam à tela um ar de dramaticidade. Em vez disso, valoriza-se o traço preciso e o acabamento perfeito, o que aproxima a estética realista do estilo acadêmico. Graças à gradação de cores e ao jogo de luz e sombra, os volumes são representados com perfeição. Há ainda a preocupação em retratar texturas (por exemplo, da pele humana, de elementos da natureza ou das roupas). Tudo isso, claro, tem um único objetivo: tornar a representação o mais próxima possível da realidade.

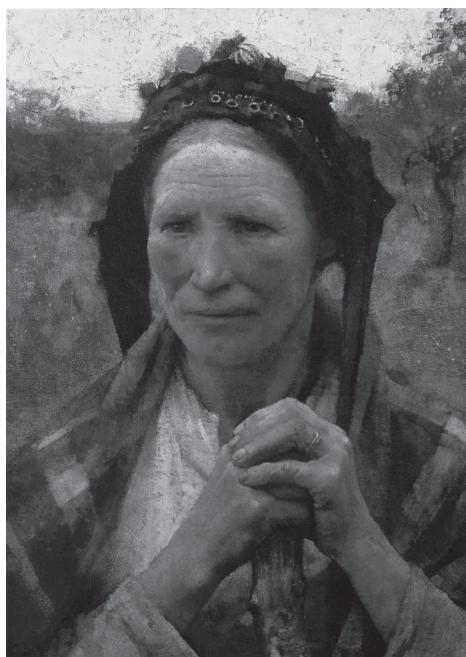
No que se refere ao conteúdo, a ruptura em relação ao Romantismo também é evidente. Agora, não há mais espaço para passagens bíblicas, seres mitológicos ou eventos históricos. Diz-se que, quando pediram a Gustave Courbet que pintasse anjos, ele teria respondido: “Nunca vi anjos. Se me mostrarem um, eu pinto.” Com essa resposta, o pintor sustenta que, na arte, não há espaço para a imaginação: o ponto de partida e de chegada do artista deve ser a realidade concreta. É a partir dessa concepção que serão definidos os temas recorrentes da pintura realista: objetos corriqueiros, cenas do cotidiano e, principalmente, trabalhadores anônimos e representantes das classes mais baixas.

A opção por retratar esse grupo social está diretamente vinculada ao contexto econômico da época. A Revolução Industrial, ao mesmo tempo em que produziu progresso e desenvolvimento econômico, também gerou pobreza e exclusão — em uma palavra, desigualdade. A mecanização no campo empurrou camponeses para as cidades. Trabalhando nas fábricas em jornadas de até 12 horas e em condições normalmente precárias, eles passaram a engrossar os contingentes de miseráveis.

Vejamos agora, na prática, algumas das características apontadas até aqui. No primeiro caso (uma reprodução da tela *Busto de uma camponesa*, de George Clausen), chama a atenção a preocupação com os detalhes e o realismo da imagem. Observe a fisionomia da camponesa, o olhar cansado, as linhas de expressão e os sulcos na pele (lembre-se do que dissemos acima sobre a representação de texturas). É o tipo de quadro que desperta comentários como “é impressionante, parece fotografia.” Esse grau de fidelidade ao real é típico, claro, da estética realista.

A imagem 2, por sua vez, serve como um testemunho da profunda desigualdade social que se acentuou com o capitalismo industrial nascente. A tela *A pequena pedinte*, de William Bouguereau, retrata uma criança, com expressão profundamente triste, que pede esmolas na rua. Problemas sociais como mendicância e prostituição são subprodutos da desigualdade social produzida pela industrialização.

Imagem 1



George Clausen, *Busto de uma camponesa*, 1882.

Imagem 2



William Bouguereau, *A pequena pedinte*.

EXERCÍCIOS

GRUPO 1 – Realismo e Naturalismo: a questão da objetividade

Texto para a questão comentada

Maria Cora

Uma noite, voltando para casa, trazia tanto sono que não dei corda ao relógio. Pode ser também que a vista de uma senhora que encontrei em casa do comendador T. contribuisse para aquele esquecimento; mas estas duas razões destroem-se. Cogitação tira o sono e o sono impede a cogitação; só uma das causas devia ser verdadeira. Ponhamos que nenhuma, e fiquemos no principal, que é o relógio parado, de manhã, quando me levantei, ouvindo dez horas no relógio da casa.

Morava então (1893) em uma casa de pensão no Catete. Já por esse

tempo este gênero de residência florescia no Rio de Janeiro. Aquela era pequena e tranquila. Os quatrocentos contos de réis permitiam-me casa exclusiva e própria; mas, em primeiro lugar, já eu ali residia quando os adquiri, por jogo de praça; em segundo lugar, era um solteiro de quarenta anos, tão afeito à vida de hospedaria que me seria impossível morar só. Casar não era menos impossível. Não é que me faltassem noivas. Desde os fins de 1891 mais de uma dama, — e não das menos belas, — olhou para mim com olhos brandos e amigos. Uma das filhas do comendador tratava-me com particular atenção. A nenhuma dei corda; o celibato era a minha alma, a minha vocação, o meu costume, a minha única ventura. Amaria de empreitada e por desfastio. Uma ou duas aventuras por ano bastavam a um coração meio inclinado ao ocaso e à noite.

Talvez por isso dei alguma atenção à senhora que vi em casa do comendador, na véspera. Era uma criatura morena, robusta, vinte e oito a trinta anos, vestida de escuro; entrou às dez horas, acompanhada de uma tia velha. A recepção que lhe fizeram foi mais cerimoniosa que as outras; era a primeira vez que ali ia. Eu era a terceira. Perguntei se era viúva.

- Não; é casada.
- Com quem?
- Com um estancieiro do Rio Grande.
- Chama-se?
- Ele? Fonseca, ela Maria Cora.
- O marido não veio com ela?
- Está no Rio Grande.

Não soube mais nada; mas a figura da dama interessou-me pelas graças físicas, que eram o oposto do que poderiam sonhar poetas românticos e artistas seráficos. Conversei com ela alguns minutos, sobre cousas indiferentes, — mas suficientes para escutar-lhe a voz, que era musical, e saber que tinha opiniões republicanas. Vexou-me confessar que não as professava de espécie alguma; declarei-me vagamente pelo futuro do país. Quando ela falava, tinha um modo de umedecer os beijos, não sei se casual, mas gracioso e picante. Creio que, vistas assim ao pé, as feições não eram tão corretas como pareciam a distância, mas eram mais suas, mais originais.

Machado de Assis. *Relíquias de casa velha*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1990.

Vocabulário:

- 1 - desfastio — apetite, desejo
- 2 - seráficos — místicos
- 3 - vexou — envergonhou

Questão comentada (Uerj / 2008 — LPLB) Embora inserido, sob o ponto de vista cronológico, no período do Realismo-Naturalismo, o texto acima, de Machado de Assis, não adota integralmente as técnicas e procedimentos formais característicos dessa corrente literária.

Observe as expressões destacadas no primeiro parágrafo do texto:

Uma noite, voltando para casa, trazia tanto sono que não dei corda ao relógio. Pode ser também que a vista de uma senhora que encontrei em casa

do comendador T. contribuisse para aquele esquecimento; mas estas duas razões destroem-se. Cogitação tira o sono e o sono impede a cogitação; só uma das causas devia ser verdadeira. Ponhamos que nenhuma, e fiquemos no principal, que é o relógio parado, de manhã, quando me levantei, ouvindo dez horas no relógio da casa.

Considerando os termos destacados, identifique o recurso narrativo que afasta o fragmento acima da estética realista-naturalista. Explique também por que esse recurso não condiz com tal corrente.

Resposta: Presença do narrador em primeira pessoa, relativizando as próprias afirmações. Esse recurso destoa da objetividade preconizada pelo Realismo-Naturalismo.

Comentário: Segundo o ideal de objetividade do Realismo e do Naturalismo, tudo deve se passar como se o leitor estivesse assistindo a uma história que transcorre em frente aos seus olhos — e não como se estivesse lendo ou ouvindo uma história relatada por alguém. É nesse sentido que se fala no apagamento do narrador. É como se não houvesse ninguém por trás daquela história; o leitor não deve perceber a existência de um narrador — em outras palavras, o narrador deve se fazer invisível.

No fragmento desta questão, contudo, o narrador está bastante visível. Antes de mais nada, trata-se de uma narração em primeira pessoa (“*eu não dei corda*”, “*uma senhora que eu encontrei*”), o que necessariamente confere algum grau de subjetividade à narrativa (afinal, o narrador em primeira pessoa conta a história a partir do seu próprio ponto de vista). Como se não bastasse, o narrador se faz ainda mais visível na medida em que ele explicita suas reflexões e relativiza suas próprias afirmações.

Acompanhe. Logo no início do texto, o narrador relata um fato (sempre em primeira pessoa): “*esqueci de dar corda ao relógio.*” Em uma narração mais objetiva, poderíamos ter uma passagem como esta:

Esqueci de dar corda ao relógio porque estava com sono.

Ou ainda:

Esqueci de dar corda ao relógio porque havia encontrado uma senhora na casa do comendador T.

No entanto, no fragmento em questão, o narrador não se limita a apresentar essa sequência de acontecimentos — um encadeamento de uma causa seguida de uma consequência — de modo tão direto. Ele discute qual das duas causas é a correta, ou seja, qual foi o evento que de fato o levou a esquecer o relógio: o sono ou a visão da senhora na casa do comendador? Claramente, o narrador não tem certeza, e por isso mesmo usa expressões que indicam que ele não está seguro do que diz: “*Pode ser*”, “*devia ser*”, “*Ponhamos*” (ou seja, “*suponhamos, vamos considerar que...*”). Ao levantar esse tipo de dúvida, o narrador se revela, transparece no texto e fica visível para o leitor. Ao mesmo tempo, joga por terra o ideal de objetividade, já que fica evidente que a história relatada corresponde ao ponto de vista de alguém — um narrador que, algumas vezes, não tem certeza sobre como se passou a história que ele está contando.

1) (UFF / 2008) Machado de Assis, ironicamente, observa sobre o livro *O primo Basílio* de Eça de Queirós:

Porque a nova poética é isto, e só chegará à perfeição no dia em que disser o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha.”

A que estilo de época ele se refere e por que ele utiliza o argumento sublinhado para referir-se a este estilo?

2) (UFRJ / 2001) Algumas tendências literárias da segunda metade do século XIX mostravam, entre outras coisas:

- narrativas que “apagavam” o narrador atrás de uma objetividade;
 - narrativas que abordavam os fatos sociais reduzindo-os a fatores biológicos, tomando como modelo os padrões definidos pelas ciências naturais.
- Como os romances e contos de Machado de Assis se apresentam em relação a esses dois aspectos?

Texto para a questão 3

Óbito do autor

Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo. Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no início, mas no cabo: diferença radical entre este livro e o Pentateuco.

Machado de Assis. *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

3) (UFF/2009 – 1ª fase) Assinale a afirmativa que não corresponde ao texto de Machado de Assis.

- (A) Este narrador em primeira pessoa é uma alternativa ao narrador intimista tradicional, que tem seu ponto de vista absolutamente limitado pelas circunstâncias e pelo que o narrador-personagem pode conhecer a partir delas.
- (B) Este narrador em primeira pessoa é uma alternativa ao narrador onisciente, tradicional do Realismo.
- (C) *Memórias póstumas de Brás Cubas* foi publicado depois que Machado de Assis morreu, razão pela qual Machado declara que não é propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço.
- (D) A hesitação expressa pelo narrador (pôr em primeiro lugar seu nascimento ou sua morte) não faz parte do repertório tradicional de autores realistas ou naturalistas.
- (E) O narrador declara que é um defunto autor, para quem o túmulo foi um outro berço porque somente depois de morto ele resolveu produzir a narrativa que o vai transformar em autor.

Texto para a questão 4

MANIFESTO DA POESIA PAU-BRASIL (fragmento)

Lançado por Oswald de Andrade, no Correio da Manhã, em 18 de março de 1924.

Houve um fenômeno de democratização estética nas cinco partes sábias do mundo. Instituíra-se o naturalismo. Copiar. Quadro de carneiros que não fosse lã mesmo não prestava. A interpretação do dicionário oral das Escolas de Belas-Artes queria dizer reproduzir igualzinho... Veio a pirogravura. As meninas de todos os lares ficaram artistas. Apareceu a máquina fotográfica. E com todas as prerrogativas do cabelo grande, da caspa e da misteriosa genialidade de olho virado – o artista fotógrafo.

Na música, o piano invadiu as saletas nuas, de folhinha na parede. Todas as meninas ficaram pianistas. Surgiu o piano de manivela, o piano de patas. A Playela. E a ironia eslava compôs para a Playela. Stravinski.

A estatúria andou atrás. As procissões saíram novinhas das fábricas.

Só não se inventou uma máquina de fazer versos – já havia o poeta parnasiano.

(...)

Nossa época anuncia a volta ao sentido puro.

Um quadro são linhas e cores. A estatúria são volumes sob a luz.

A poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente.

Apud TELES, Gilberto M. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1977.

4) (Uerj/1999 – 1ª fase) O texto de Oswald de Andrade critica a estética naturalista porque:

- (A) as pessoas que desejassem sair nas procissões poderiam fazer poesia e ingressar nas escolas de Belas-Artes.
- (B) os novos meios técnicos tornaram acessível a todos a possibilidade de representação da realidade.
- (C) o fenômeno de democratização estética acarretou prerrogativas como a da misteriosa genialidade de olho virado.
- (D) as meninas de todos os lares tiveram acesso às ideias naturalistas de representação da realidade e viraram escritoras.

GRUPO 2 – Naturalismo: temas recorrentes

Texto para a questão 1

A cidade sitiada (1949)

O subúrbio de S. Geraldo, no ano de 192..., já misturava ao cheiro de estrebaria algum progresso. Quanto mais fábricas se abriam nos arredores, mais o subúrbio se erguia em vida própria sem que os habitantes pudessem dizer que transformação os atingia. Os movimentos já se haviam congestionado e não se poderia atravessar uma rua sem desviar-se de uma carroça que os cavalos vagarosos puxavam, enquanto um automóvel impaciente buzina atrás lançando fumaça. Mesmo os crepúsculos eram agora enfumaçados e sanguinolentos. De manhã,

entre os caminhões que pediam passagem para a nova usina, transportando madeira e ferro, as cestas de peixe se espalhavam pela calçada, vindas através da noite de centros maiores. Dos sobrados desciam mulheres despenteadas com panelas, os peixes eram pesados quase na mão, enquanto vendedores em manga de camisa gritavam os preços. E quando sobre o alegre movimento da manhã soprava o vento fresco e perturbador, dir-se-ia que a população inteira se preparava para um embarque.

Ao pôr do sol galos invisíveis ainda cocoricavam. E misturando-se ainda à poeira metálica das fábricas o cheiro das vacas nutria o entardecer. Mas de noite, com as ruas subitamente desertas, já se respirava o silêncio com desassossego, como numa cidade; e nos andares piscando de luz todos pareciam estar sentados. As noites cheiravam a estrume e eram frescas. Às vezes chovia.

LISPECTOR, Clarice. *A Cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

1) (Uerj / 2005-LPLB — adaptada) No texto acima, o crescimento de um subúrbio é representado como uma força que se impõe aos habitantes. Explique a afinidade que há entre esse modo de representar o ambiente e um movimento literário surgido no Brasil no final do século XIX.

Texto para a questão 2

Sem dúvida o meu aspecto era desagradável, inspirava repugnância. E a gente da casa se impacientava. Minha mãe tinha a franqueza de manifestar-me viva antipatia. Dava-me dois apelidos: bezerro-encourado e cabra-cega.

Bezerro-encourado é um intruso. Quando uma cria morre, tiram-lhe o couro, vestem com ele um órfão, que, neste disfarce, é amamentado. A vaca sente o cheiro do filho, engana-se e adota o animal. Devo o apodo ao meu desarranjo, à feiúra, ao desengonço. Não havia roupa que me assentasse no corpo: a camisa tufava na barriga, as mangas se encurtavam ou alongavam, o paletó se alargava nas costas, enchia-se, como um balão. Na verdade o traje fora composto pela costureira módica, atarefada, pouco atenta às medidas. Todos os meninos, porém, usavam na vila fatiotas iguais, e conseguiam modificá-las, ajeitá-las. Eu aparentava pendurar nos ombros um casaco alheio. Bezerro-encourado. Mas não me fazia tolerar. Essa injúria revelou muito cedo a minha condição na família: comparado ao bicho infeliz, considerei-me um pupilo enfadonho, aceito a custo. Zanguei-me, permanecendo exteriormente calmo, depois serenei. Ninguém tinha culpa do meu desalinho, daqueles modos horríveis de cambembe. Censurando-me a inferioridade, talvez quisessem corrigir-me.

RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 144

2) (UFRJ / 2005) A descrição do narrador remete a uma representação do homem marcante na obra de Graciliano Ramos, que é semelhante à apresentada no Movimento Naturalista.

a. Aponte que representação é essa.

b. Retire, do texto acima, dois vocábulos que explicitem essa representação.

Texto para a questão 3

Abatidos pelo fadinho harmonioso e nostálgico dos desterrados, iam todos, até mesmo os brasileiros, se concentrando e caindo em tristeza; mas, de repente, o cavaquinho de Porfiro, acompanhado pelo violão do Firmo, romperam vibrantemente com um chorado baiano. Nada mais que os primeiros acordes da música crioula para que o sangue de toda aquela gente despertasse logo, como se alguém lhe fustigasse o corpo com urtigas bravas. E seguiram-se outra notas, e outras, cada vez mais ardentes e mais delirantes. Já não eram dois instrumentos que soavam, eram líbricos gemidos e suspiros soltos em torrente, a correrem serpenteando, como cobras numa floresta incendiada; eram ais convulsos, chorados em frenesi de amor: música feita de beijos e soluços gostosos; carícia de fera, carícia de doer, fazendo estalar de gozo.

AZEVEDO, A. O. *Cortiço*. São Paulo: Ática, 1983 (fragmento).

3) (Enem/2011) No romance *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, as personagens são observadas como elementos coletivos caracterizados por condicionantes de origem social, sexo e etnia. Na passagem transcrita, o confronto entre brasileiros e portugueses revela prevalência do elemento brasileiro, pois

- (A) destaca o nome de personagens brasileiras e omite o de personagens portuguesas.
- (B) exalta a força do cenário natural brasileiro e considera o do português inexpressivo.
- (C) mostra o poder envolvente da música brasileira, que cala o fado português.
- (D) destaca o sentimentalismo brasileiro, contrário à tristeza dos portugueses.
- (E) atribui aos brasileiros uma habilidade maior com instrumentos musicais.

Texto para a questão 4

Bertoleza, que havia já feito subir o jantar dos caixeiros, estava de cócoras no chão, escamando peixe, para a ceia do seu homem, quando viu parar defronte dela aquele grupo sinistro.

Reconheceu logo o filho mais velho do seu primitivo senhor, e um calefrio percorreu-lhe o corpo. Num relance de grande perigo compreendeu a situação: adivinhou tudo com a lucidez de quem se vê perdido para sempre. Adivinhou que tinha sido enganada; que a sua carta de alforria era uma mentira, e que o seu amante, não tendo coragem para matá-la, restituía-a ao cativo.

Seu primeiro impulso foi de fugir. Mal, porém, circunvagou os olhos em torno de si, procurando escapula, o senhor adiantou-se dela e segurou-lhe o ombro.

— É esta! Disse aos soldados que, com um gesto, intimaram a desgraçada a segui-los. — Prendam-na! É escrava minha!

A negra, imóvel, cercada de escamas e tripas de peixe, com uma das mãos espalmada no chão e com a outra segurando a faca de cozinha, olhou aterrada para eles, sem pestanejar.

Os policiais, vendo que ela se não despachava, desembainharam os sabres. Bertoleza então, erguendo-se com ímpeto de anta bravía, recuou de um salto, e antes que alguém conseguisse alcançá-la, já de um só golpe certo e fundo rasgara o ventre de lado a lado.

E depois embarcou para a frente, rugindo e esfocinhando moribunda numa lameira de sangue. João Romão fugira até o canto mais escuro do armazém, tapando o rosto com as mãos. Nesse momento parava à porta da rua uma carruagem. Era uma comissão de abolicionistas que vinha, de casaca, trazer-lhe respeitosamente o diploma de sócio benemérito.

Ele mandou que os conduzissem para a sala de visitas.

4) (Puc-Rio/2001) O texto corresponde à cena em que a escrava fugida Bertoleza comete suicídio, quando se depara com os policiais que vêm capturá-la, após denúncia de seu paradeiro feita por João Romão, o amante. Leia-o atentamente e responda às questões propostas em “a” e “b”.

a. Explique uma característica do realismo-naturalismo expressa no trecho compreendido entre “Os policiais” e “de sangue”.

b. Transcreva a passagem em que o leitor deduz a ironia dos acontecimentos, provocada pelo contraditório comportamento de João Romão.

GRUPO 3 – Comparação entre Romantismo e Realismo/Naturalismo

Texto para a questão comentada

No trecho abaixo, o narrador, ao descrever a personagem, critica sutilmente um outro estilo de época: o romantismo.

“Naquele tempo contava apenas uns quinze ou dezesseis anos; era talvez a mais atrevida criatura da nossa raça, e, com certeza, a mais voluntariosa. Não digo que já lhe coubesse a primazia da beleza, entre as mocinhas do tempo, porque isto não é romance, em que o autor sobredoura a realidade e fecha os olhos às sardas e espinhas; mas também não digo que lhe maculasse o rosto nenhuma sarda ou espinha, não. Era bonita, fresca, saía das mãos da natureza, cheia daquele feitiço, precário e eterno, que o indivíduo passa a outro indivíduo, para os fins secretos da criação.”

ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Jackson, 1957.

Questão comentada (Enem / 2001) A frase do texto em que se percebe a crítica do narrador ao romantismo está transcrita na alternativa:

- (A) ... o autor sobredoura a realidade e fecha os olhos às sardas e espinhas...
 (B) ...era talvez a mais atrevida criatura da nossa raça ...
 (C) Era bonita, fresca, saía das mãos da natureza, cheia daquele feitiço, precário e eterno...

- (D) Naquele tempo contava apenas uns quinze ou dezesseis anos...
 (E) ...o indivíduo passa a outro indivíduo, para os fins secretos da criação.

Resposta: A

Comentário: Na alternativa A, o narrador critica uma das características centrais do Romantismo: a idealização da realidade. Ao dizer que “o autor sobredoura a realidade”, está-se dizendo que ele faz a realidade parecer mais dourada (ou seja, mais agradável, interessante, bela) do que ela realmente é. Por isso mesmo, esse autor (que é, inegavelmente, o escritor romântico) “fecha os olhos às sardas e às espinhas” — em outras palavras, ignora as imperfeições. É exatamente essa postura, típica do Romantismo, que costumamos chamar de idealização.

Leia o texto referente à questão comentada do grupo 1 para responder também à questão a seguir

1) (Uerj / 2008 - LPLB) O narrador atribui a Maria Cora traços que a opõem à típica heroína do Romantismo.

Aponte dois desses traços — um físico e um intelectual — e justifique por que eles não são característicos do perfil feminino romântico.

Textos para a questão 2

Texto I

Godofredo Walsh era um desses velhos sublimes, em cujas cabeças as cãs semelham o diadema prateado do gênio. Velho já, casara em segundas núpcias com uma beleza de vinte anos. Era pintor: diziam uns que este casamento fora um amor artístico por aquela beleza Romana, como que feita ao molde das belezas antigas — outros criam-no compaixão pela pobre moça que vivia de servir de modelo. O fato é que ele a queria como filha — como Laura, a filha única de seu primeiro casamento — Laura, corada como uma rosa, e loira como um anjo.

Eu era nesse tempo moço, era aprendiz de pintura em casa de Godofredo. Eu era lindo então! que trinta anos lá vão! que ainda os cabelos e as faces me não haviam desbotado como nesses longos quarenta e dois anos de vida! Eu era aquele tipo de mancebo ainda puro do ressumbrar infantil, pensativo e melancólico como o Rafael se retratou no quadro da galeria Barberini. Eu tinha quase a idade da mulher do mestre. — Nauza tinha vinte — e eu tinha dezoito anos.

Amei-a, mas meu amor era puro como meus sonhos de dezoito anos. Nauza também me amava: era um sentir tão puro! era uma emoção solitária e perfumosa como as primaveras cheias de flores e de brisas que nos embalavam aos céus da Itália...

Como eu o disse — o mestre tinha uma filha chamada Laura. Era uma moça pálida, de cabelos castanhos e olhos azulados; sua tez era branca, e só as vezes, quando o pejo a incendia, duas rosas lhe avermelhavam a face e se destacavam no fundo de mármore. Laura parecia querer-me como a um irmão... Seus risos, seus beijos de criança de quinze anos eram só para mim. A noite, quando eu ia deitar-me, ao passar pelo corredor escuro com minha lâmpada, uma sombra me

apagava a luz e um beijo me pousava nas faces, nas trevas.

Muitas noites foi assim.

AZEVEDO, Álvares de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

1 - cabelos brancos

2 - desabrochar

3 - vergonha

4 - ruborizava

Texto II

João da Mata (...) estava fora de si, tinha a cabeça a arder como uma brasa. Seu temperamento excessivamente irritável expandia-se com desespero ao mesmo tempo que seu coração de homem gasto sentia pela primeira vez um quer que era, uma agonia, uma sufocação ante a possibilidade de um namoro entre o estudante e a afilhada. Não era precisamente receio de que o Zuza pudesse iludir a rapariga desonrando e atirando-a p'ra aí ao desprezo; era como revolta do instinto, uma espécie de egoísmo animal que o torturava, acendendo-lhe todas as cóleras, dominando-o, como se Maria fosse propriedade sua, exclusivamente sua por direito inalienável. Via-a caída pelo acadêmico, toda voltada para ele, amando-o talvez, preferindo-o a todos os outros homens, entregando-se-lhe. E o que seria dele, João, depois? Nem mais uma beijoca na boquinha rubra e pequenina, nem mais um abraço ao voltar da escola, cansadinha, o rosto afogueado pelo calor; nem mais uns cafunés, nem um sorriso daqueles que ela sempre tinha para o padrinho... Isto é que o desesperava!

Desde a saída de Maria do colégio das Irmãs de Caridade tinha se operado uma mudança admirável nos hábitos de João da Mata. Ela já era para ele como uma filha; estava quase moça, incomparavelmente mais bonita e fornida de carnes. Já não era, que esperança! aquela Maria do Carmo dalmaculada Conceição, toda santidade, magrinha, com uma cor esbranquiçada e mórbida de cera velha, o olhar macilento, a falar sempre no Padre Reitor e na Superiora e na Irmã Filomena e noutras pieguices. Uma tontinha a Maria naquele tempo. Quando ia passar o domingo em casa, uma vez no mês, metia-se para os fundos do quintal ou pelas camarinhas, muito calada, muito sonsa, a ler a Imitação; não chegava à janela, não aparecia às visitas, doida por voltar ao colégio. Aquilo punha o padrinho de mau humor. Uma coisa assim fazia até vergonha a ele que detestava tudo que cheirasse a sacristia. Porque João da Mata dizia-se pensador livre; não acreditava em santos, e maldizia os padres. Jesus, na sua opinião, era uma espécie de mito, uma como legenda mística sem utilidade prática.

CAMINHA, Adolfo. *A naturalista*. São Paulo: Editora Três, 1973.

*A Imitação de Cristo

2) (Uerj / 2003 – LPLB)

“À noite, quando eu ia deitar-me, ao passar pelo corredor escuro com minha lâmpada, uma sombra me apagava a luz e um beijo me pousava nas faces, nas trevas.

Muitas noites foi assim.” (Texto 1)

“Nem mais uma beijoca na boquinha rubra e pequenina, nem mais um

abraço ao voltar da escola, cansadinha, o rosto afogueado pelo calor; nem mais uns cafunés, nem um sorriso daqueles que ela sempre tinha para o padrinho...”

(Texto 2)

Os textos acima são representativos de duas correntes estético-literárias.

Identifique essas correntes e explique como em cada texto o autor caracteriza a intimidade entre os personagens.

GABARITO

Grupo 1

1) Machado de Assis refere-se à poética do Realismo/Naturalismo, que pretendia, entre outras coisas, “retratar” fielmente a realidade. Por isso, a ironia de Machado: a “perfeição” do retrato, segundo esta poética, seria dizer “o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha.”

2) 1º. Ao contrário das tendências literárias da segunda metade do século XIX, o narrador machadiano é bastante “visível”: interfere na narrativa e provoca explicitamente o leitor.

2º. A narrativa machadiana não se enquadra no modelo naturalista, uma vez que há sempre uma tensão entre a psicologia do indivíduo e sua realidade social.

3) C

4) B

Grupo 2

1) O texto privilegia a caracterização do ambiente físico e local, colocando tipos humanos como simples elementos integrantes do meio, à semelhança do naturalismo literário.

2)

a. A descrição do narrador remete à representação do homem como um animal.
b. Os vocábulos que explicitam a animalização do homem são os seguintes: bezerro-encourado, cabra-cega, cria, couro, vaca, bicho, animal. (OBS.: Escolher apenas dois.)

3) C

4)

a. Serão aceitas respostas que, de algum modo, revelem as seguintes ideias: O comportamento humano é determinado por forças biológicas (o instinto, a herança genética), sociológicas e históricas.

Os fatos psicológicos e sociais são vistos, pelo realismo-naturalismo, como manifestações naturais e, portanto, nada tendo a ver com fenômenos transcendentais.

As circunstâncias externas determinam a natureza dos seres vivos, inclusive a do homem.

A realidade passa por um processo evolutivo, dentro de um sistema de leis naturais totalmente definidas.

b. “Nesse momento parava à porta da rua uma carruagem. Era uma comissão de abolicionistas que vinha, de casaca, trazer-lhe respeitosamente o diploma de sócio benemérito.

Ele mandou que os conduzissem para a sala de visitas.”

Grupo 3

1) Criatura morena, robusta.

Tinha opções republicanas.

A típica personagem romântica é idealizada, frágil, de pele clara e desprovida de ideias políticas.

2) O texto de Álvares de Azevedo é romântico e o de Adolfo Caminha é naturalista. Os personagens do texto romântico têm uma relação discreta, em que o erotismo é disfarçado. No texto naturalista é evidenciado o erotismo da relação do padrinho com a afilhada.



**LITERATURA BRASILEIRA (IV):
PARNASIANISMO E SIMBOLISMO**

1. INTRODUÇÃO

No final do século XIX, a poesia viu florescerem dois projetos estéticos diferentes. De um lado, o Parnasianismo defende uma literatura baseada na razão e na objetividade. De outro, os poetas alinhados ao Simbolismo se voltam para a espiritualidade e o misticismo. Falaremos de cada um desses estilos separadamente.

2. PARNASIANISMO

1. Informações iniciais

Iniciado no Brasil em 1883, com a publicação de *Sinfonias*, de Raimundo Correia, o Parnasianismo foi uma estilo imensamente popular no Brasil. Seu representante mais conhecido é, provavelmente, Olavo Bilac. Ao seu lado, porém, merecem relevo os nomes de Alberto de Oliveira, Raimundo Correia e Francisca Júlia.

2. Visão geral

O projeto parnasiano de poesia é, essencialmente, antirromântico. Por isso, antes de falarmos sobre o Parnasianismo, vale a pena destacar três características do Romantismo às quais aquela escola irá se opor. Em primeiro lugar, os românticos enxergam a poesia como manifestação da interioridade do sujeito. Por isso mesmo — e esta é a segunda característica —, não aceitam que sua poesia se submeta, obrigatoriamente, a rígidos parâmetros formais. Por fim, a literatura romântica tende a carregar no sentimentalismo.

A escola parnasiana irá combater esses três princípios. Em primeiro lugar: fiel ao projeto que vigorou em fins do século XIX, o poeta parnasiano rejeitará o subjetivismo da arte romântica, procurando lançar um olhar objetivo sobre a realidade. Com alguma frequência, essa proposta se traduzirá sob a forma de uma poesia descritiva, pictórica, voltada para a realidade sensível. Um bom exemplo dessa tendência, às vezes chamada de descritivismo, aparece no poema abaixo, já mencionado no início do capítulo anterior.

Fantástica (fragmento)

*Erguido em negro mármore luzidio,
Portas fechadas, num mistério enorme,
Numa terra de reis, mudo e sombrio,
Sono de lendas um palácio dorme.*

*Torvo, imoto em seu leito, um rio o cinge,
E, à luz dos plenilúnios argentados,
Vê-se em bronze uma antiga e bronca esfinge,
E lamentam-se arbustos encantados.*

*Dentro, assombro e mudez! quedas figuras
De reis e de rainhas; penduradas
Pelo muro panóplias, armaduras,
Dardos, elmos, punhais, piques, espadas.*

*E inda ornada de gemas e vestida
De tiros de matiz de ardentes cores,
Uma bela princesa está sem vida
Sobre um toro fantástico de flores.*

OLIVEIRA, Alberto de. *Fantástica*. In: CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 2002

Note que o poema nos apresenta a descrição de um cenário: nele, há um palácio cingido por um rio (“*Torvo, imoto em seu leito, um rio o cinge,*”), iluminado pela lua (“*E, à luz dos plenilúnios argentados,*”) e cercado por arbustos. A partir da terceira estrofe, a descrição passa a focalizar o interior do palácio, com “*quedas figuras / De reis e rainhas*” e uma série de objetos como armaduras, dardos e elmos, além da estátua de uma “*bela princesa*.”

A tendência a uma poesia pictórica revela uma intenção do escritor parnasiano: aproximar sua literatura das artes plásticas (diferente do romântico, que tende a valorizar a música, uma arte considerada menos cerebral por apelar para o lado emocional e para o inconsciente). Nesse sentido, é frequente, nos poemas parnasianos, que o eu-lírico veja a si mesmo como escultor, ourives ou pintor.

No poema abaixo, por exemplo, a poesia é comparada a dois objetos materiais. No quarto verso, temos uma comparação implícita: a forma verbal “*lima*” revela que a poesia está sendo tratada como algum material passível de ser moldado. No oitavo verso, a comparação é explícita: o resultado do trabalho do poema deve assemelhar-se a um “*templo grego*”.

A um poeta

*Longe do estéril turbilhão da rua,
Beneditino, escreve! No aconchego
Do claustro, na paciência e no sossego,
Trabalha, e teima, e lima, e sofre, e sua!*

*Mas que na forma se disfarce o emprego
Do esforço; e a trama viva se construa
De tal modo, que a imagem fique nua,
Rica mas sóbria, como um templo grego.*

*Não se mostre na fábrica o suplício
Do mestre. E natural, o efeito agrade
Sem lembrar os andaimes do edifício:*

*Porque a Beleza, gêmea da Verdade
Arte pura, inimiga do artifício,
É a força e a graça na simplicidade.*

BILAC, Olavo. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002

Passemos agora para a segunda característica do Parnasianismo. Em reação à liberdade formal do Romantismo, percebida como “*desleixo*” em relação à forma poética, o poeta parnasiano irá perseguir a perfeição formal. Esse culto

à forma resulta da ideia de que o objetivo da poesia é, simplesmente, revelar o belo — um princípio conhecido como “arte pela arte.” Trata-se aqui de um conceito clássico de beleza, segundo o qual o belo residiria na organização perfeita das formas, na simetria, no equilíbrio, na exatidão.

Mas como essa concepção se traduz na poesia? Antes de tudo, ela se traduz na opção pela rigidez formal, com o apego a formas poéticas fixas (sobretudo o soneto), presença de rimas e esquema métrico regular. Além disso, são valorizados alguns recursos mais específicos, como as rimas ricas, as rimas raras e o cavalgamento, dentre outros.

Conceitos importantes

Soneto: esquema poético composto por duas estrofes de quatro versos (quartetos) seguidas por duas estrofes de três versos (tercetos).

Rima rica: rima entre palavras de classe gramatical diferente.

Rima rara: rima formada por terminações incomuns na língua.

Cavalgamento: recurso formal em que a frase é abruptamente interrompida em um verso e completada no verso seguinte.

Por fim, insurgindo-se contra o transbordamento sentimental dos românticos, o projeto parnasiano defenderá a contenção dos sentimentos, propondo uma poesia impassível (ou seja, que não demonstre emoções). A impassibilidade está ligada à concepção da arte como representação da realidade sensível — e não como manifestação sentimental subjetiva.

Vamos começar a apreciar essas duas últimas características — a impassibilidade e a perfeição formal — a partir do poema abaixo:

Musa impassível I – Francisca Júlia

Musa! Um gesto sequer de dor ou de sincero

Luto jamais te afeie o cândido semblante!

Diante de um Jó, conserva o mesmo orgulho; e diante

De um morto, o mesmo olhar e sobrececho austero.

Em teus olhos não quero a lágrima; não quero

Em tua boca o suave e idílico descante.

Celebra ora um fantasma anguiforme de Dante,

Ora o vulto marcial de um guerreiro de Homero.

Dá-me o hemistíquio d’ouro, a imagem atrativa;

A rima, cujo som, de uma harmonia crebra,

Cante aos ouvidos d’alma; a estrofe limpa e viva;

Versos que lembrem, com seus bárbaros ruídos,

Ora o áspero rumor de um calhau que se quebra

Ora o surdo rumor de mármores partidos.

GONÇALVES, Magaly Trindade; AQUINO, Zélia Thomaz de; Silva, Zina Bellodi.

Antologia de antologias. São Paulo: Musa, 1995

O soneto acima pode ser lido como uma verdadeira declaração de princípios parnasiano. Os quartetos são um elogio à impassibilidade: sugere-se que a demonstração dos sentimentos (simbolizada pelo gesto “*de dor ou de sincero / Luto*”) é capaz de enfeiar o “cândido semblante”. Por essa razão, deve-se buscar a contenção das emoções (“*Em teus olhos não quero a lágrima*”) mesmo em situação extremas (“*e diante / De um morto, o mesmo olhar e sobrececho austero*”). A esse princípio, alguns autores denominam racionalismo.

Os tercetos, por sua vez, revelam a busca pela perfeição formal. Isso fica claro no emprego de expressões como “*hemistíquio d’ouro*”, “*harmonia crebra*”, “*estrofe limpa e viva*”. Vale atentar também para a própria composição do poema. Antes de qualquer coisa, trata-se de um soneto — portanto, um molde formal rígido, ao qual o poeta deve se adaptar. O esquema métrico é fixo: todos os versos são alexandrinos, ou seja, contêm doze sílabas poéticas. Há ainda as rimas ricas (como *semblante / diante, quero / Homero*) e pelo menos um rima rara (*quebra / crebra*), sem falar no emprego do cavalgamento (“*sincero / Luto*”; “*diante / De um morto*”).

O racionalismo parnasiano, bem como a busca pela forma perfeita e harmoniosa, aproximam essa estética de um ideal artístico próprio da cultura clássica (greco-romana). Cientes disso, os poetas parnasianos retomarão com frequência elementos associados àquele universo. O próprio nome da escola inspira-se no nome de uma montanha grega — o Parnaso — onde moraria o deus Apolo. A esse respeito, sugerimos que você volte ao fragmento de “A um poeta”: lá, aparece a referência a um “templo grego”. As referências clássicas também podem ser vistas no poema abaixo, a que recorremos para sintetizar alguns dos principais traços do Parnasianismo.

Vaso grego

Esta, de áureos relevos, trabalhada

De divas mãos, brilhante copa, um dia,

Já de aos deuses servir como cansada,

Vinda do Olimpo, a um novo deus servia.

Era o poeta de Teos que a suspendia

Então e, ora repleta ora, esvazada,

A taça amiga aos dedos seus tinia

Toda de roxas pétalas colmada.

Depois... Mas o lavor da taça admira,

Toca-a, e, do ouvido aproximando-a, às bordas

Finas hás de lhe ouvir, canora e doce,

Ignota voz, qual se da antiga lira

Fosse a encantada música das cordas,

Qual se essa a voz de Anacreonte fosse.

OLIVEIRA, Alberto de. In: REIS, Marco Aurélio Mello. *Poesias completas* — edição crítica. Rio de Janeiro: Núcleo Editorial, 2000

Sobre “Vaso grego”, fazemos, a título de síntese, as observações que seguem.

- A perfeição formal se revela no fato de se tratar de um soneto, no esquema métrico rígido, na presença de rimas (de um modo geral) e na presença de recursos mais específicos como a rima rica (por exemplo: dia/servia; doce/fosse) e o cavalgamento (“bordas / Finas”).
- Não se constata no poema uma voz pessoal nem qualquer tipo de manifestação sentimental. Em vez disso, o que se percebe é a descrição objetiva de um vaso grego. Notam-se aqui, portanto, as seguintes marcas da estética parnasiana: objetivismo, descritivismo e impassibilidade.
- Há referências à cultura clássica: “Olimpo”, “Teos”, “Anacreonte”.

Parnasianismo e impassibilidade

Você já sabe que o projeto parnasiano defende a contenção sentimental — uma postura que tem sido chamada de impassibilidade. Essa é, de fato, a proposta do Parnasianismo francês, no qual se inspiraram os poetas brasileiros. Em alguns dos nossos poemas, como *Musa impassível* ou *Vaso grego*, esse ideal é realmente colocado em prática. No entanto, muitas vezes nossos parnasianos abriram mão da postura impassível, deixando entrever a presença de uma nota pessoal e sentimental que os aproxima, em alguns momentos, da estética romântica. Veja o que diz Olavo Bilac, o mais famoso dos parnasianos brasileiros:

No Brasil nunca houve Parnasianismo. O que há entre nós atualmente é a febre da Perfeição, a batalha sagrada da Forma, em serviço da Ideia e da Conceção.

Nenhum dos poetas da nova geração quer fazer do verso um instrumento sem vida; nenhum deles quer transformar a Musa num belo cadáver. O que eles não querem é que a Vênus grega seja coxa e desajeitada e faça caretas em vez do sorrir.

BILAC, Olavo. In: CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade*. São Paulo: Edusp, 1999.

Para entender isso na prática, leia o poema abaixo, talvez o mais conhecido de Bilac. Escrito em primeira pessoa, esse poema revela um tom fortemente pessoal e sentimental:

Via Láctea (soneto XIII)

*“Ora (dizeis) ouvir estrelas! Certo
Perdeste o senso!” Eu vos direi, no entanto,
Que, para ouvi-las, muita vez desperto
E abro as janelas, pálido de espanto...*

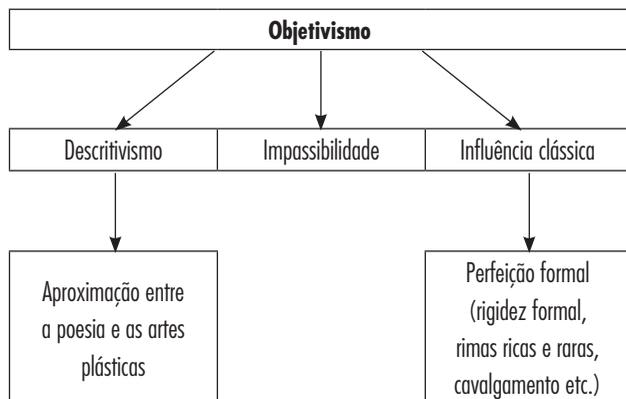
*E conversamos toda a noite, enquanto
A via láctea, como um pálido aberto,
Cintila. E, ao vir do sol, saudoso e em pranto,
Inda as procuro pelo céu deserto.*

*Dizeis agora: “Tresloucado amigo!
Que conversas com elas? Que sentido
Tem o que dizem, quando estão contigo?”*

*E eu vos direi: “Amai para entendê-las!
Pois só quem ama pode ter ouvido
Capaz de ouvir e de entender estrelas.”*

BILAC, Olavo. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

O diagrama a seguir poderá ajudá-lo a organizar as principais características da poesia parnasiana:



3. SIMBOLISMO

1. Informações iniciais

Iniciado no Brasil em 1893, com *Missais e Broquéis*, de Cruz e Sousa, o Simbolismo foi um estilo largamente ignorado pelo público e pela crítica do seu tempo. Entre nós, seus nomes mais importantes foram Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraens.

2. Visão geral

No início do capítulo 3 deste módulo, vimos que o final do século XIX foi marcado por uma euforia com o desenvolvimento das ciências e, portanto, com uma visão racional da realidade. Além disso, esse foi também um período de progresso material, capitaneado pela Revolução Industrial. É nesse contexto que a poética simbolista será forjada, mas não para reafirmar esses valores; pelo contrário, o Simbolismo surge como uma reação ao cientificismo, ao racionalismo e ao materialismo vigentes na época.

O poeta simbolista parte do seguinte princípio: por meio da razão, temos acesso apenas a uma realidade superficial, feita de aparências. Por trás dessa realidade visível, porém, existiria um outro plano, uma outra dimensão onde se esconde a verdade de cada coisa, a essência oculta sob as aparências.

Mas como atingir essa essência, essa verdade? Começemos por uma resposta negativa: o caminho não está na razão ou na ciência. O conhecimento racional é medíocre — ele nos revela apenas as aparências, mas nunca, por assim dizer, a essência verdadeira do universo (podemos chamar essa essência de Absoluto, para repetir a denominação presente em alguns poemas simbolistas).

A poesia simbolista é uma tentativa de alcançar essa essência. Mas, novamente, cabe a pergunta: como atingi-la? Eis, agora sim, uma resposta afirmativa: devemos deixar nossas sentidos atuarem livremente, sem a mediação do intelecto, da razão. A ideia é a seguinte: esse mundo das essências escapa à nossa compreensão racional. Por isso, não podemos compreendê-lo de modo claro e organizado, assim como não podemos expressá-lo com os instrumentos de que a nossa linguagem dispõe. Mas talvez seja possível senti-lo, de modo a alcançar

algum tipo de apreensão não racional, intuitiva. O caminho, repita-se, é um só: sentir sem pensar, sem racionalizar.

Essa visão de mundo permite explicar duas características fundamentais da poesia simbolista. Em primeiro lugar, há uma recorrência de expressões sensoriais, fazendo referência a sons, odores, imagens visuais etc. Por isso mesmo, a figura de linguagem mais comumente associada ao Simbolismo é a sinestesia. Em segundo lugar, o vocabulário do poema simbolista é propositalmente vago, impreciso. Ao final da leitura, ficamos com a sensação de que temos uma ideia do que está sendo dito, mas não é possível entender de maneira exata e inequívoca aquilo que o eu-lírico está tentando comunicar.

Tanto as expressões sensoriais quanto o vocabulário impreciso são decorrências naturais do fato de que a poesia está tentando expressar o Absoluto, quer dizer, o tal plano das essências. E, afinal de contas, esse plano não se deixa apreender racionalmente nem se deixa traduzir nos termos da nossa linguagem ordinária. Por isso mesmo, o melhor que podemos fazer é sugeri-lo, espalhando aqui e ali algumas pistas que permitam ao leitor reconstruir essa experiência do Absoluto — mas nunca poderemos descrevê-lo objetivamente, como quem descrevesse um quadro ou um retrato. Para sugeri-lo, o poeta simbolista recorre precisamente às expressões sensoriais — frequentemente cruzadas sob a forma de sinestesia — e ao vocabulário vago. À opção simbolista por sugerir, em vez de nomear diretamente, alguns autores chamam de sugestivismo. Ao fim e ao cabo, isso talvez não seja nem uma opção, mas, como dissemos, uma decorrência obrigatória da tentativa de exprimir o Absoluto.

Para que as explicações acima pareçam mais concretas, acompanhe o poema abaixo.

Um ser

*Um ser na placidez da Luz habita,
Entre os mistérios inefáveis mora.
Sente florir nas lágrimas que chora
A alma serena, celestial, bendita.*

*Um ser pertence à música infinita
Das Esferas, pertence à luz sonora
Das estrelas do Azul e hora por hora
Na Natureza virginal palpita.*

*Um ser desdenha das fatais poeiras,
Das miseráveis ouropéis mundano
E de todas as frívolas cegueiras...*

*Ele passa, atravessa entre os humanos,
Como a vida das vidas forasteira,
Fecundada nos próprios desenganos.*

CRUZ E SOUSA, João da. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.

De quem o eu-lírico está falando? Muito pouco é explicitado. O título, vago ao extremo, informa tratar-se apenas de “Um ser”. O soneto não esclarece muito mais. Entendemos que esse ser tem algo de especial, está acima dos demais. Mas não conseguimos ir muito além disso.

O mesmo ocorre com outras expressões. Esse ser especial mora na placidez da luz — mas, afinal, o que seria, exatamente, a placidez da luz? Percebemos que é algo bom, e não muito mais do que isso. Como esta, diversas outras expressões são propositalmente vagas, imprecisas — elas sugerem muito, mas quase nada informam claramente. Veja: “mistérios inefáveis”, “música infinita”, “luz sonora / das estrelas do Azul”, “fatais poeiras”, “frívolas cegueiras”. E como foi dito acima: temos uma ideia do que está sendo dito, mas tudo parece muito vago, muito fluido, muito pouco palpável. É exatamente essa a proposta do Simbolismo.

Talvez uma boa palavra para definir tudo isso seja o adjetivo que aparece no segundo verso do poema: “inefável”. Segundo o dicionário eletrônico Houaiss, inefável é tudo aquilo “que não se pode nomear ou descrever em razão de sua natureza, força, beleza; indizível, indescritível.” A poesia simbolista tenta aproximar-se do inefável. Para isso, o melhor que pode fazer é sugerir-lo, uma vez que, por sua própria natureza, o inefável “não se pode nomear ou descrever.”

Vale também chamar a atenção, nesse soneto, para a recorrência de expressões sensoriais. A lista remete à visão (“placidez da Luz”), ao tato (“Sente florir”) e à audição (“música infinita”). Isso sem falar no cruzamento entre visão e audição, criando, no segundo verso do segundo quarteto, uma sinestesia: “luz sonora”.

Outro aspecto frequentemente lembrado da poesia simbolista é sua musicalidade. O gosto pela música está diretamente ligado à tentativa de exprimir o Absoluto. Se a linguagem verbal — lógica, organizada e racional — é insuficiente para exprimi-lo, precisamos apelar para os sentidos, para a intuição. E é aqui que entra a música. Trata-se de uma arte que não expressa conteúdos objetivos; no entanto, tem um forte poder de sugerir sensações e induzir estados de alma. A música cumpre precisamente o ideal da arte simbolista: não nomeia, não diz explicitamente (como faz nossa “precária” linguagem verbal), mas cria um “clima”, sugere atmosferas. A apreciação da música não é racional, mas emocional.

Na prática, porém, como se traduz a musicalidade na literatura simbolista? Com os recursos tipicamente utilizados para conferir musicalidade à poesia, como as repetições, a aliteração e a assonância. No poema abaixo, além da aliteração provocada pela repetição insistente do /v/, observe que o próprio poema trata da atmosfera criada pela música dos violões:

Violões que choram (fragmento)

Vazes veladas, veludosas vozes,
Volúpias dos violões, vozes veladas,
Vagam nos velhos vórtices velozes
Dos ventos, vivas, vãs, vulcanizadas.
Tudo nas cordas dos violões ecoa
E vibra e se contorce no ar, convulso...
Tudo na noite, tudo clama e voa
Sob a febril agitação de um pulso.

CRUZ E SOUSA, João da. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.

Por fim, ainda não comentamos sobre a temática da poesia simbolista. Você já sabe que a realidade, nessa escola, é concebida de modo dicotômico: o simbolista supõe a existência de dois mundos, um ligado às aparências e o outro, às essências. Sabe também que o plano das aparências corresponde à realidade sensível, ao passo que o plano das essências corresponde a uma dimensão bem mais abstrata, intangível, que não se pode captar racionalmente.

Pois bem: essa dicotomia confere à arte simbolista um forte componente de espiritualidade e misticismo (lembre-se de que falamos, lá no início, que o simbolista recusa o cientificismo então vigente). Na poesia dessa escola, o corpo e a matéria são sempre marcados negativamente, ao passo que o espírito será marcado positivamente. Nota-se claramente um desejo de transcendência: é preciso superar o mundo material para encontrar a felicidade no plano imaterial. O corpo, nesse cenário, é rejeitado: o simbolista o enxerga como um obstáculo à elevação da alma. Veja isso na prática:

Longe de tudo

É livres, livres desta vã matéria,
longe, nos claros astros peregrinos
que havemos de encontrar os dons divinos
e a grande paz, a grande paz sidérea.

Cá nesta humana e trágica miséria,
nestes surdos abismos assassinos
teremos de colher de atos destinos
a flor apodrecida e deletéria.

O baixo mundo que tropeja e brama
só nos mostra a caveira e só a lama,
ah! só a lama e movimentos lassos...

Mas as almas irmãs, almas perfeitas,
hão de trocar, nas Regiões eleitas,
largos, profundos, imortais abraços.

CRUZ E SOUSA, João da. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.

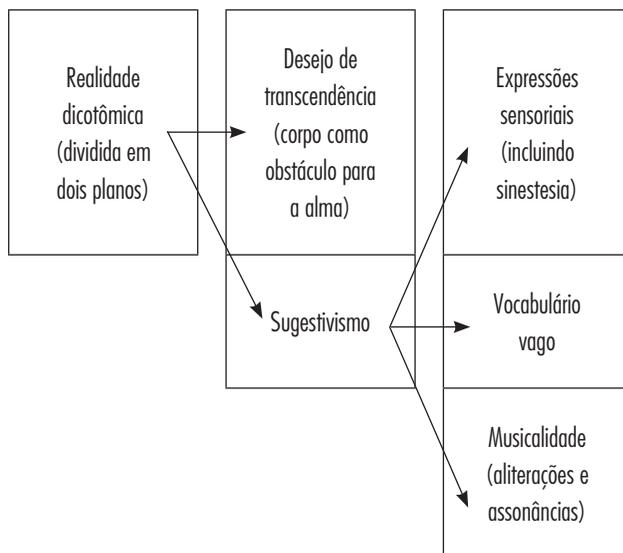
Qualificado como “vã matéria”, “baixo mundo” e “humana e trágica miséria”, o plano material é marcado negativamente. Por sua vez, o plano das essências corresponde aos “dons divinos” e à “grande paz”. Estabelecida essa oposição, a última estrofe se constitui como a expressão de um desejo: o eu-lírico sonha com a libertação do seu corpo e com a transcendência para um plano superior. Nesse momento, ele acredita, as “almas irmãs, almas perfeitas / hão de trocar, nas Regiões eleitas, / largos, profundos, imortais abraços”.

Do Romantismo para o Simbolismo

Note que o Romantismo e o Simbolismo têm pontos em comum: notadamente, o subjetivismo e o pessimismo. De fato, a estética simbolista retoma algo da postura subjetivista dos românticos — mas vai muito além dela, aprofundando-a em direção a um misticismo de fundo cristão.

Repare que, em ambas as escolas, a temática da morte é recorrente (sugerimos que você releia o poema “Se eu morresse amanhã”, no capítulo 5 deste módulo). Seu significado, porém, é distinto em cada caso. Para os românticos, morte é escapismo, fuga de um mundo que só traz dor e sofrimento. Para os simbolistas, o significado é mais profundo: a morte equivale à libertação da alma, que se encaminha assim para um plano superior.

O diagrama abaixo deve ajudá-lo a organizar uma visão global do Simbolismo:



4. DO TEXTO PARA A IMAGEM

Se, na literatura, é o Simbolismo que representa uma reação à estética real-naturalista, na pintura esse papel cabe a duas escolas: a impressionista e a simbolista. Nesta seção, trataremos de cada uma delas separadamente.

1. Impressionismo

O rótulo “impressionismo” (usado inicialmente de forma pejorativa) advém do nome da tela *Impressão, sol nascente*, de Claude Monet, o principal representante dessa corrente. O objetivo central dos pintores impressionistas é retratar não a realidade em si mesma, mas a maneira como ela é percebida por um sujeito em um dado instante. É nesse sentido que ela se afasta dos preceitos realistas.

A ideia, em suma, é a seguinte: em uma cena qualquer, a cada momento, as cores, os formatos e o movimento produzem uma determinada sensação visual para o observador. E, mais do que a situação em si, o que pintor impressionista

procura retratar é precisamente essa sensação ou impressão momentânea, que varia em função de diversos fatores. Para o pintor impressionista, o fator fundamental é a incidência da luz sobre a cena: mudanças nas condições de luminosidade alteram decisivamente a maneira como a cor é percebida pelo olho humano.

Para concretizar o ideal estético de retratar impressões visuais momentâneas, os pintores recorrem a pincladas rápidas, formando manchas sem contornos nítidos, e não se preocupam em representar detalhes. Além disso, não misturavam as tintas na paleta: preferiam utilizar cores puras e dissociadas. Isso agilizava o processo e ajudava a concretizar o ideal de fixar, na tela, um momento efêmero, fugidio. Por fim, valorizavam a luz natural, razão pela qual preferiam trabalhar ao ar livre.

Na prática, quando se observa um quadro impressionista muito de perto, não é possível reconhecer qualquer imagem — o que se vê são apenas “manchas” ou “botões”. Mas, quando se olha de longe, a impressão geral da cena se torna perceptível.

Todas essas características ficam bastante visíveis na imagem 1, uma reprodução da tela *O Bulevar dos capuchinhos*, de Claude Monet. Note, em primeiro lugar, a ausência de detalhes: é impossível reconhecer os traços fisionômicos de qualquer um dos passantes, bem como os contornos exatos das árvores ou dos prédios. Por outro lado, captando a imagem como um todo, de longe, pode-se ter uma boa ideia do cenário global: uma rua coberta de neve com bastante movimento de pedestres e coches. Note que há ausência de contornos nítidos: a tela parece formada por manchas, sem a preocupação de delimitar com linhas precisas os indivíduos, os coches, as janelas dos prédios etc. De um modo geral, os tons brancos e cinzas transmitem a impressão de um dia frio, e o estilo do traço passa a ideia de movimento e agitação.

No conjunto de obras impressionistas, é bastante famosa a sequência de imagens que Claude Monet pintou da Catedral de Rouen, na França. Ao todo, são mais de 30 quadros que retratam a catedral em diferentes momentos do dia e estações do ano. Com esse exercício, Monet registra as diferentes impressões causadas por um mesmo objeto — a Catedral — quando observado sob condições de luminosidade diversas. A intenção é mostrar de que maneira mudanças na iluminação afetam a percepção da cor e da imagem como um todo. Tudo isso, claro, é coerente com o ideal de retratar na tela não a imagem em si, mas a impressão visual que ela produz no observador.

Imagem 1

Claude Monet, *O Bulevar dos capuchinhos*, 1873.

2. Simbolismo

Assim como o impressionismo, também a pintura simbolista abandona o interesse por representar objetivamente a realidade e privilegia uma arte capaz de sugerir sensações. Nesse sentido, como já dissemos, ambos os movimentos se configuram como uma reação à estética realista. Mas as semelhanças param por aí.

Resumidamente, é possível afirmar que o mergulho simbolista no subjetivismo é muito mais profundo do que aquele praticado pelos pintores impressionistas. Se estes procuraram captar a impressão visual provocada por uma determinada cena, aqueles se deparam com a mesma dificuldade que desafia os escritores simbolistas: o desejo de exprimir, com a sua arte, um plano mais elevado, que estaria além da realidade visível e superficial. Assim como na poesia, o objetivo da pintura simbolista é ambicioso: trata-se de superar o plano das aparências sensíveis para tocar uma realidade mais profunda, mais essencial.

No entanto, assim como não é possível descrever essa realidade em palavras, também é impossível retratá-la com precisão por meio de imagens. Essa dificuldade dá origem a uma diferença crucial entre a pintura impressionista e a simbolista. Se aquela representa um objeto externo e real (como o Bulevar dos Capuchinhos ou a Catedral de Rouen, por exemplo), esta se volta para símbolos religiosos, elementos mitológicos e fantasias oníricas. O objetivo é criar uma atmosfera mágica de sonho, fantasia, mistério e espiritualidade, a fim de aproximar a arte, tanto

quanto possível, do transcendental, ou seja, do Absoluto. Assim como na poesia, essa atmosfera onírica frequentemente é produzida por meio do apelo a estímulos sensoriais — o que, no caso da pintura, significa um arranjo de linhas e cores.

Nesse sentido, observe a imagem 1, uma reprodução da tela *Virgem*, de Gustav Klimt. Ela sugere uma atmosfera mágica e onírica, bastante distanciada da realidade concreta. A obra de Klimt representa uma mulher em diferentes fases da sua vida. Nela, a alternância de cores e a profusão de elementos geométricos (diversos tipos de formas circulares combinadas) ajudam a criar a sensação de afastamento da realidade, produzindo o clima mágico ou transcendental típico do Simbolismo. Para isso, ademais, contribui a própria cena retratada, com diversas figuras humanas amontoadas e parecendo levantar de olhos fechados.

Interessantemente, a imagem 2 — uma reprodução da tela *A pescadora*, de Odilon Redon —, embora bastante diferente da primeira no que diz respeito à composição e ao estilo do traço, também evoca uma atmosfera de sonho ou de fantasia típica de um movimento que pretende transcender a realidade imediata.

Imagem 1

Gustav Klimt, *Virgem*, 1913.

Imagem 2

Odilon Redon, *A pescadora*, 1900.

EXERCÍCIOS

GRUPO 1 – Simbolismo: temas recorrentes

Texto para a questão comentada

Longe de tudo

*É livres, livres desta vã matéria,
longe, nos claros astros peregrinos
que havemos de encontrar os dons divinos
e a grande paz, a grande paz sidérea.*

*Cá nesta humana e trágica miséria,
nestes surdos abismos assassinos
teremos de colher de atos destinos
a flor apodrecida e deletéria.*

*O baixo mundo que troveja e brama
só nos mostra a caveira e só a lama,
ah! só a lama e movimentos lassos...*

*Mas as almas irmãs, almas perfeitas,
hão de trocar, nas Regiões eleitas,
largos, profundos, imortais abraços.*

SOUSA, Cruz e. *Poesias completas*. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1981. p. 158

Questão comentada (UFRJ / 2005) Explique a visão de corpo em relação à alma manifesta no texto acima.

Resposta: A visão de corpo manifesta no texto é caracterizada como inferior em relação à alma: o corpo constitui um obstáculo ao desenvolvimento da alma.

Comentário: Lembre-se de que a poesia simbolista é marcada por forte religiosidade e misticismo, com a negação do mundo material e a valorização do plano espiritual. Nesse contexto, o corpo é visto, negativamente, como um obstáculo que “aprisiona” a alma. Nesse sentido, a morte é avaliada positivamente, na medida em que é o momento de libertação da alma (imaterial) da prisão do corpo (material).

1) (UFF / 2003 – LPLB) O fragmento abaixo situa os fundamentos históricos e filosóficos de uma corrente literária e sua expressão no Brasil, enfatizando determinadas visões do mundo. Identifique a corrente literária.

Ao final do século XIX, ao mesmo tempo em que [essa escola literária] ia conhecendo um certo desencanto em relação aos resultados sociais e humanos da pesquisa científica, desencanto que sucedeu ao prestígio do evolucionismo, do determinismo e do positivismo, assistiu a uma restauração dos valores espirituais e emocionais. Na onda deste movimento [surge] reação espiritualista ao materialismo então dominante.

José Luís Jobim e Roberto Acizelo

Texto para a questão 2

Divina

*Eu não busco saber o inevitável
das espirais da tua vã matéria.
Não quero cogitar da paz funérea
que envolve todo o ser inconsolável.*

*Bem sei que no teu círculo maleável
de vida transitória e mágoa séria
há manchas dessa orgânica miséria
do mundo contingente, imponderável.*

*Mas o que eu amo no teu ser obscuro
é o evangélico mistério puro
do sacrifício que te torna heroína.
São certos raios da tu' alma ansiosa
é certa luz misericordiosa,
é certa auréola que te faz divina!*

SOUSA, Cruz e. *Poesias completas*. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1981. p. 89

2) (UFRJ / 1997) De acordo com a concepção simbolista, o corpo representa um obstáculo ao verdadeiro desenvolvimento do homem.

a. Transcreva do texto acima o verso que melhor condensa tal marca de estilo.

b. Explique a relação entre esse verso e a quarta estrofe do poema em termos semânticos.

Texto para a questão 3

Ser mulher...

*Ser mulher, vir à luz trazendo a alma talhada
para os gozos da vida; a liberdade e o amor;
tentar da glória a etérea e altívola escalada,
na eterna aspiração de um sonho superior...*

*Ser mulher, desejar outra alma pura e alada
para poder, com ela, o infinito transpor;
sentir a vida triste, insípida, isolada,
buscar um companheiro e encontrar um senhor...*

*Ser mulher, calcular todo o infinito curto
para a larga expansão do desejado surto,
no ascenso espiritual aos perfeitos ideais...*

*Ser mulher, e, oh! atroz, tantállica tristeza!
ficar na vida qual uma água inerte, presa
nos pesados grilhões dos preceitos sociais!*

MACHADO, Gilka. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial: FUNARI, 1991. p. 106

3) (UFRJ / 2010) No Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (1986: 1647), encontramos a seguinte informação sobre “tantállico”: “*Relativo a, ou próprio de tântalo, figura lendária, cujo suplício, por haver roubado os manjares dos deuses para dá-los a conhecer aos homens, era estar perto de água, que se afastava quando tentava bebê-la e sob árvores que encolhiam os ramos quando lhes tentava colher os frutos.*”

Considerando a informação acima somada ao conhecimento sobre a tradição simbolista da qual essa poesia faz parte, demonstre, a partir de elementos textuais, que ser mulher no texto acima se relaciona à ideia de “tantállica tristeza”.

Texto para a questão 4

O assinalado

*Tu és o louco da imortal loucura,
o louco da loucura mais suprema.
A terra é sempre a tua negra algema,
prende-te nela a extrema Desventura.*

*Mas essa mesma algema de amargura,
mas essa mesma Desventura extrema
faz que tu' alma suplicando gema
e rebente em estrelas de ternura.*

*Tu és Poeta, o grande Assinalado
que povoas o mundo despovoado,
de belezas eternas, pouco a pouco.
Na Natureza prodigiosa e rica
toda a audácia dos nervos justifica
os teus espasmos imortais de louco!*

SOUSA, Cruz e. *Poesia completa*. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1981. p. 135

4) (UFRJ / 2009) O título do texto — *O assinalado* — remete a uma concepção de poeta que se associa, a um só tempo, às correntes estéticas do Simbolismo e do Romantismo. Apresente essa concepção.

GRUPO 2 – Simbolismo: linguagem

Leia o texto referente à questão 3 do grupo 1 para responder também à questão a seguir

1) (UFRJ / 2010) A arte simbolista foi fortemente marcada pela crença de que a linguagem era limitada para traduzir a complexidade humana. Apresente a relação entre a estruturação sintática do poema de Gilka Machado e a limitação da linguagem de que trata a afirmativa acima. Para fundamentar sua resposta, apresente uma característica sintática do texto.

Texto para a questão 2

Cárcere das almas

*Ah! Toda a alma num cárcere anda presa,
Soluçando nas trevas, entre as grades
Do calabouço alhando imensidades,
Mares, estrelas, tardes, natureza.*

*Tudo se veste de uma igual grandeza
Quando a alma entre grilhões as liberdades
Sonha e, sonhando, as imortalidades
Rasga no etéreo o Espaço da Pureza.*

*Ó almas presas, mudas e fechadas
Nas prisões colossais e abandonadas,
Da Dor no calabouço, atroz, funéreo!*

*Nesses silêncios solitários, graves,
que chaveiro do Céu possui as chaves
para abrir-vos as portas do Mistério?!*

CRUZ E SOUSA, J. *Poesia completa*. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura / Fundação Banco do Brasil, 1993.

2) (Enem / 2009) Os elementos formais e temáticos relacionados ao contexto cultural do Simbolismo encontrados no poema *Cárcere das almas*, de Cruz e Sousa, são:

- (A) a opção pela abordagem, em linguagem simples e direta, de temas filosóficos.
- (B) a prevalência do lirismo amoroso e intimista em relação à temática nacionalista.
- (C) o refinamento estético da forma poética e o tratamento metafísico de temas universais.
- (D) a evidente preocupação do eu lírico com a realidade social expressa em imagens poéticas inovadoras.
- (E) a liberdade formal da estrutura poética que dispensa a rima e a métrica tradicionais em favor de temas do cotidiano.

GRUPO 3 – Parnasianismo: características gerais

Questão comentada (PUC-RS) Raimundo Correia, Olavo Bilac e Alberto de Oliveira associam-se ao Parnasianismo. Todas as afirmativas que seguem estão relacionadas a essa tendência literária, EXCETO:

- (A) A objetividade e a impessoalidade do poeta.
- (B) O culto à forma em detrimento do conteúdo.
- (C) A busca do belo através da palavra.
- (D) A recorrência aos mitos greco-latinos.
- (E) A mitificação do país natal.

Resposta: E

Comentário: A mitificação do país natal é uma característica da literatura romântica (lembre-se, por exemplo, da “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias). Todas as outras alternativas apontam, de fato, para traços associados ao Parnasianismo. Como você já aprendeu, a literatura parnasiana é fundamentalmente antirromântica. Assim, se o romântico retrata o mundo a partir da sua própria

perspectiva e frequentemente toma como objeto poético sua própria vida interior (subjativismo), o parnasiano revela uma preferência por descrições objetivas da realidade externa, não contaminadas pelo olhar do eu-lírico (objetividade e impessoalidade).

Da mesma forma, se o romântico muitas vezes recusa as formas poéticas fixas (sob a alegação de que isso limitaria a livre expressão dos sentimentos), o parnasiano busca a rigidez formal (formas fixas, métrica regular, rimas ricas e raras etc.), vista como o caminho que leva à perfeição formal e à beleza estética (culto à forma, busca do belo através da palavra).

Por fim, a recorrência de mitos greco-latinos na poesia parnasiana reflete o fato de que essa escola busca inspiração na Antiguidade Clássica.

1) (UFF / 2003) Os fragmentos abaixo podem ser lidos como uma referência crítica de revisão de diversos momentos da constituição da literatura, através de observações do narrador sobre a identidade brasileira. Assinale a opção que caracteriza uma referência do narrador ao parnasianismo:

- (A) a timidez que me obriga a ficar cinco minutos diante de uma senhora, torcendo as mãos com angústia...
- (B) Não ser selvagem! Que sou eu senão um selvagem, ligeiramente polido, com uma tênue camada de verniz por fora?
- (C) Um caeté de olhos azuis, que fala português ruim, sabe escrituração mercantil, lê jornais, ouve missas. É isto, um caeté.
- (D) Diferenças também, é claro. Outras raças, outros costumes, quatrocentos anos. Mas no íntimo, um caeté. Um caeté descrente.
- (E) (...) admiração exagerada às coisas brilhantes, ao período sonoro, às missangas literárias, o que me induz a pendurar no que escrevo adjetivos, que depois risco...

2) (Unifesp -2007) O Parnasianismo é contemporâneo ao Naturalismo e ao Realismo. No entanto, há grandes diferenças entre esses movimentos. Assinale a única alternativa incorreta.

- (A) Olavo Bilac é o autor de *Profissão de fé*, poema que exemplifica as propostas parnasianas.
- (B) Raimundo Correia, Olavo Bilac e Alberto de Oliveira formam a tríade dos mais significativos poetas parnasianos.
- (C) A arte pela arte é uma das características mais importantes do Parnasianismo.
- (D) O Parnasianismo, assim como o Realismo, apresentava proposta de crítica à sociedade.
- (E) O Parnasianismo é um movimento fundamentalmente poético, enquanto o Naturalismo e o Realismo são movimentos que ocorreram, principalmente, na prosa.

Texto para a questão 3



3) (UFF/2004 – 2ª etapa – adaptada) Algumas temáticas e estéticas de escolas literárias (a presença da natureza, o “eu lírico”, a idealização, o humor, a desconstrução linguística, o cultivo da forma) podem ser retomadas sob um novo modo de dizer – de forma crítica, irônica, caricatural... Justifique, exemplificando com material dos textos, um possível entendimento de uma releitura do Romantismo e/ou do Parnasianismo em *Hagar, o Horrível*.

Texto para a questão 4

MANIFESTO DA POESIA PAU-BRASIL (fragmento)

Lançado por Oswald de Andrade, no *Correio da Manhã*, em 18 de março de 1924.

Houve um fenômeno de democratização estética nas cinco partes sábias do mundo. Instituiu-se o naturalismo. Copiar. Quadro de carneiros que não fosse lá mesmo não prestava. A interpretação do dicionário oral das Escolas de Belas-Artes queria dizer reproduzir igualzinho... Veio a pirogravura. As meninas de todos os lares ficaram artistas. Apareceu a máquina fotográfica. E com todas as prerrogativas do cabelo grande, da caspa e da misteriosa genialidade de olho virado – o artista fotógrafo.

Na música, o piano invadiu as saletas nuas, de folhinha na parede. Todas as meninas ficaram pianistas. Surgiu o piano de manivela, o piano de patas. A Playela. E a ironia eslava compôs para a Playela. Stravinski.

A estatuária andou atrás. As procissões saíram novinhas das fábricas.

Só não se inventou uma máquina de fazer versos – já havia o poeta parnasiano.

(...)

Nossa época anuncia a volta ao sentido puro.

Um quadro são linhas e cores. A estatuária são volumes sob a luz.

A poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente.

Apud TELES, Gilberto M. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1977.

4) (Uerj/1999 – 1ª fase) O modo de produção textual dos parnasianos, citado no Manifesto da Poesia Pau-Brasil, está explicitado no seguinte fragmento de outro autor:

(A) Sim: letra e nuvem

lutam com os sonhos

Pela posse do poema.

(B) Quero que a estrofe cristalina,

Dobrada ao jeito

Do ourives, saia da oficina

Sem um defeito.

(C) É mineral o papel

onde escrever

o verso; o verso

que é possível não fazer.

(D) A graça nobre e grave do quarteto

Recebe a original intolerância,

Toda a sutil, secreta extravagância

Que transborda terceto por terceto.

GRUPO 4 – Artes plásticas: o impressionismo

1) (Enem/2010)

Claude Monet. *Mulher com sombrinha*. 1875.

Em busca de maior naturalismo em suas obras e fundamentando-se em novo conceito estético, Monet, Degas, Renoir e outros artistas passaram a explorar novas formas de composição artística, que resultaram no estilo denominado Impressionismo. Observadores atentos da natureza, esses artistas passaram a

- (A) retratar, em suas obras, as cores que idealizavam de acordo com o reflexo da luz solar no objeto.
- (B) usar mais a cor preta, fazendo contornos nítidos, que melhor definiam as imagens e as cores do objeto representado.
- (C) retratar paisagens em diferentes horas do dia, recriando, em suas telas, as imagens por eles idealizadas.
- (D) usar pinceladas rápidas de cores puras e dissociadas diretamente na tela, sem misturá-las antes na paleta.
- (E) usar as sombras em tons de cinza e preto e com efeitos esfumados, tal como eram realizadas no Renascimento.

GABARITO**Grupo 1**

- 1) Simbolismo
- 2)
 - a. “das espirais da tua vã matéria.”
 - b. relação de oposição (matéria X espírito)

3) Ser mulher, no poema, relaciona-se à ideia de tântica tristeza, tendo em vista que, assim como Tântalo, a mulher tem seu desejo frustrado, seus ideais não alcançados. No texto, verifica-se essa frustração dos desejos, em passagens como as seguintes: “buscar um companheiro e encontrar um senhor...”; “calcular todo o infinito curto / para a larga expansão do desejado surto”; “ficar na vida qual uma águia inerte, presa / nos pesados grillhões dos preceitos sociais!”.

4) A concepção de poeta comum às correntes estéticas do Simbolismo e do Romantismo é a de um ser iluminado, inspirado, divino, dotado da capacidade de indicar à humanidade, por intermédio da poesia, o que comumente não se percebe.

Grupo 2

1) O poema de Gilka Machado apresenta, em termos sintáticos, estruturas incompletas / desconexas / “soltas” / lacunosas, as quais refletem a referida limitação da linguagem para traduzir a complexidade humana, no caso a complexidade de “ser mulher”. Dentre as características sintáticas do poema que ilustram essa estruturação, pode-se citar qualquer das seguintes: pouca presença de conectivos, predominância de orações coordenadas assindéticas, justaposição de estruturas, construções com frases nominais infinitivas, elipses (como a dos verbos das orações principais).

2) C

Grupo 3

1) E

2) D

3) O texto Hagar, O Horrível permite uma leitura irônica do Romantismo e do Parnasianismo pela presença da natureza, pela expressão enfática de emoções (o emprego das exclamações) e pela preocupação formal (“é só colocar rima nisso aí”) como característica da expressão poética.

4) B

Grupo 4

1) D



**LITERATURA BRASILEIRA (V):
PRÉ-MODERNISMO E MODERNISMO**

1. AS VANGUARDAS EUROPEIAS

Na Europa, as primeiras décadas do século XX testemunharam uma profusão de movimentos artísticos cujo ponto em comum foi a contestação da herança cultural do século XIX. Em conjunto, eles promoveram uma verdadeira revolução nas artes, promovendo inovações estéticas radicais e levando ao extremo a experimentação artística na literatura, na música e nas artes plásticas. Esses movimentos costumam ser referidos como as “vanguardas europeias” do início do século XX.

Nesta seção, estudaremos cinco movimentos de vanguarda: o futurismo, o cubismo, o expressionismo, o dadaísmo e o surrealismo. De um modo geral, suas propostas e inovações estéticas tiveram reflexos na literatura modernista brasileira, que estudaremos a seguir.

1. Futurismo

O marco inicial do movimento é a publicação, em 1909, do Manifesto do Futurismo. Veiculado no tradicional jornal francês *Le Figaro* e assinado pelo escritor franco-italiano Felippo Tommaso Marinetti, o texto já contém os princípios fundamentais do Futurismo.

Três pontos são fundamentais para compreendê-lo. Em primeiro lugar, a recusa explícita de tudo o que se identifique com o passado e a tradição. Em segundo lugar, a exaltação da vida moderna. Como a Europa passava por um acelerado processo de urbanização e industrialização, a modernidade é identificada com o ambiente urbano, o dinamismo, a velocidade e as máquinas — todos estes elementos fundamentais do imaginário futurista. Em terceiro lugar, a postura agressiva e violenta, acompanhada do fascínio pela guerra e pela destruição.

A parte central do Manifesto do Futurismo é uma lista de 11 declarações de princípios. Para alguns críticos, o fato de serem 11 pontos, e não 10, já é, em si mesmo, uma subversão da tradição bíblica. Veja alguns deles abaixo.

Manifesto do Futurismo

1. *Queremos cantar o amor ao perigo, o hábito da energia e da temeridade.*

2. *Até hoje, a literatura tem exaltado a imobilidade pensativa, o êxtase e o sono. Queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, a velocidade, o salto mortal, a bofetada e o soco.*

3. *Afirmamos que a magnificência do mundo se enriquecer de uma beleza nova: a beleza da velocidade. [...]*

7. *Já não há beleza sem luta. Nenhuma obra que não tenha um caráter agressivo pode ser uma obra-prima. Um carro de corrida adornado de grossos tubos semelhantes a serpentes de hálito explosivo... um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais belo que a Vitória de Samotrácia.*

[...]

9. *Queremos glorificar a guerra — única higiene do mundo —, o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos anarquistas, as belas ideias pelas quais se morre e o desprezo da mulher.*

10. *Queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de todo tipo [...]*

11. *[...] cantaremos o vibrante fervor noturno dos arsenais e dos estaleiros incendiados por violentas luas elétricas: as estações insaciáveis, devoradoras de serpentes fumegantes: as fábricas suspensas das nuvens pelos contorcidos fios de suas fumaças; as pontes semelhantes a ginastas gigantes que transpõem as fumaças, cintilantes ao sol com um fulgor de facas; os navios a vapor aventureiros que farejam o horizonte, as locomotivas de amplo peito que se empertigam sobre os trilhos como enormes cavalos de aço refreados por tubos e o voo deslizante dos aeroplanos, cujas hélices se agitam ao vento como bandeiras e parecem aplaudir como uma multidão entusiasta.*

MARINETTI, F. T. O Futurismo. In: TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 9 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

É fácil identificar nesse texto os princípios básicos do Futurismo. Está lá, por exemplo, a rejeição do passado e da tradição artística: “*um automóvel rugidor [...] é mais belo que a Vitória de Samotrácia*”; “*Queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de todo tipo*.”

O manifesto evidencia também a glorificação da vida moderna, marcada pela velocidade e pelo desenvolvimento tecnológico: “*Até hoje, a literatura tem exaltado a imobilidade pensativa, o êxtase e o sono. Queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, a velocidade [...]*”; “*Afirmamos que a magnificência do mundo se enriquecer de uma beleza nova: a beleza da velocidade*.”; “*Um carro de corrida adornado de grossos tubos*”; “*um automóvel rugidor*”; “*estaleiros incendiados por violentas luas elétricas*”; “*as fábricas suspensas das nuvens*”; “*os navios a vapor*”; “*as locomotivas de amplo peito*”; “*o voo deslizante dos aeroplanos*.”

Por fim, observe a glorificação explícita da guerra no item 9 e a valorização da violência e da agressividade em diversos pontos: “*Queremos exaltar o movimento agressivo*”; “*a bofetada e o soco*”; “*Já não há beleza sem luta. Nenhuma obra que não tenha um caráter agressivo pode ser uma obra-prima*.”; “*Queremos destruir os museus*”.

Em maio de 1912, o Manifesto Técnico da Literatura Futurista mostra de que maneira os ideais do movimento devem se refletir na forma literária. Entre outros pontos, Marinetti defende a destruição da sintaxe, o emprego do verbo no infinitivo, a abolição do adjetivo e do advérbio, a abolição da pontuação e a abolição do “eu”. Nesse mesmo manifesto, o escritor cunha dois aforismos que se tornarão famosos: “*imaginação sem fios*” e “*palavras em liberdade*”. Ambos estão diretamente ligados à ideia de destruição da sintaxe. Para Marinetti, o escritor deve abandonar a linearidade sintática tradicional, a organização do texto em orações em períodos, dando preferências a palavras soltas: nos seus próprios termos, “*palavras desligadas e sem fios condutores sintáticos*.” No conjunto, essas propostas buscam: (1) abolir o subjetivismo romântico, cujo lirismo sentimental não é capaz de traduzir a sensibilidade de um mundo cada vez mais industrializado e veloz; e sobretudo (2) captar a velocidade, a agitação e o dinamismo da modernidade industrial, na qual não há tempo a perder com longos períodos recheados de elementos “*supérfluos*”, como adjetivos e advérbios. A esse respeito, assim se pronuncia o próprio Marinetti:

“Ora, suponha que um amigo seu, dotado dessa faculdade lírica, encontre-se num lugar de vida intensa, com revoluções, guerras, naufrágios, terremotos, e venha, imediatamente depois, narrar essa impressionante aventura. Que narrativa esse seu amigo lírico e comovido faria instintivamente? Ele começaria a destruir brutalmente a sintaxe ao falar. Não perderia tempo em construir os períodos [...]”.

MARINETTI, F. T. *Spagna Veloce e Toro Futurista*. Milão: Giuseppe Morreale, 1931.

Na literatura brasileira, embora não se possa afirmar que houve algum artista plenamente ou exclusivamente futurista, é certo que determinadas inovações propostas por Marinetti influenciaram alguns dos nossos escritores. Na seção 2.1 do item “Modernismo”, veja o poema *Infância*, de Oswald de Andrade, e observe a linguagem telegráfica, com ausência quase completa de verbos e conectivos. Outro exemplo clássico de influência futurista é o poema *Ode ao burguês*, de Mario de Andrade. Além da postura agressiva (note o trocadilho sonoro do título: ode ao burguês / ódio ao burguês), o poema recorre aos substantivos duplos de que fala Marinetti. Veja a primeira estrofe:

Ode ao burguês (fragmento)

*Eu insulto o burguês! O burguês-níquel,
o burguês-burguês!*

A digestão bem-feita de São Paulo!

O homem-curva! O homem-nádegas!

*O homem que sendo francês, brasileiro, italiano,
é sempre um cauteloso pouco-a-pouco!*

ANDRADE, Mario. *Poesias completas*. In: MANFIO, D. Z. (Org.). Belo Horizonte, São Paulo: Itatiaia, EdUSP, 1987

O Futurismo, porém, não fica restrito à literatura: marca presença também na música, nas artes cênicas e nas artes plásticas. Em 1910, o Manifesto Técnico dos Pintores Futuristas insiste na mesma repulsa ao passado e na mesma glorificação da modernidade, com o elogio da técnica e do ritmo acelerado: “*Deve ser feita uma limpeza radical em todos os temas gastos e mofados a fim de se expressar o vórtice da vida moderna — uma vida de aço, febre, orgulho e velocidade vertiginosa.*”

A marca mais evidente dessa arte é a preocupação em representar o movimento, o dinamismo e a aceleração da vida moderna. Para isso, usam cores fortes e contrastantes e recorrem à sobreposição ou ao encadeamento de diversos planos. Na imagem abaixo, uma reprodução da tela *Dinamismo de um automóvel*, de Luigi Russolo, as formas triangulares organizadas radialmente transmitem a sensação de movimento e de velocidade.



Luigi Russolo, *Dinamismo de um automóvel*, 1912-1913.

2. Cubismo

O cubismo é uma vanguarda artística que aparecerá, primeiramente, no domínio da pintura. Seu princípio fundamental é a fragmentação e multiplicação dos pontos de vista. O pintor cubista pretende registrar, de uma só vez, diferentes perspectivas sobre uma mesma cena. Para isso, ele capta diversas visões ou pontos de vista de um objeto e os reúne em um mesmo plano. Falando sobre a obra do espanhol Pablo Picasso, certamente o mais conhecido dos pintores cubistas, o historiador da arte John Golding diz o seguinte: “Agora, é como se Picasso tivesse andado 180 graus em redor do seu modelo e tivesse sintetizado suas sucessivas impressões numa única imagem.”

Ao lado dessa característica, é preciso considerar uma outra: a representação das formas naturais por meio de motivos geométricos, com predomínio das linhas retas.

Essas duas características podem ser observadas nas imagens abaixo. A primeira é uma reprodução do quadro *Mulher chorando*, de Pablo Picasso. Pela posição da boca, a mulher parece estar de perfil; por outro lado, podemos ver seus dois olhos, o que sugere que a observamos de frente. Algo semelhante ocorre na imagem 2, uma reprodução da tela *O lanceiro (mulher com colher de chá)*, de Jean Metzinger. Além da geometrização do corpo da mulher, observe que a xícara de chá é cindida em duas partes, representando duas perspectivas que podem ser captadas simultaneamente pelo observador do quadro.

Imagem 1

Pablo Picasso, *Mulher chorando*, 1937.

Imagem 2

Jean Metzinger, *O lanche (mulher com colher de chá)*, 1911.

No campo da literatura, o cubismo retoma técnicas já adotadas previamente pelos escritores futuristas: as palavras em liberdade (vocábulos soltos, sem nexos sintático), o instantaneísmo (texto construído por flashes, como um acúmulo de instantâneos da realidade) e a abolição da pontuação, de adjetivos e de advérbios. Nesse sentido, o poema *Infância*, de Oswald de Andrade, a que já nos referimos na seção anterior, também pode ser associado aos procedimentos cubistas de construção poética.

Além disso, os escritores ligados a essa escola também recorrem a um procedimento mais propriamente cubista: a técnica do recorte-e-colagem. Analisando um trecho do romance *Memórias Sentimentais de João Miramar*, do escritor modernista brasileiro Oswald de Andrade, o crítico e poeta Haroldo de Campos identificou esse procedimento no seguinte fragmento: “Um cão ladrava à porta barbuda em mangas de camisa.” Aqui, é como se diferentes elementos da cena (porta, homem) fossem recortados e reorganizados de maneira a ficarem sobrepostos. O resultado é uma personificação produzida por uma metonímia (“porta barbuda”).

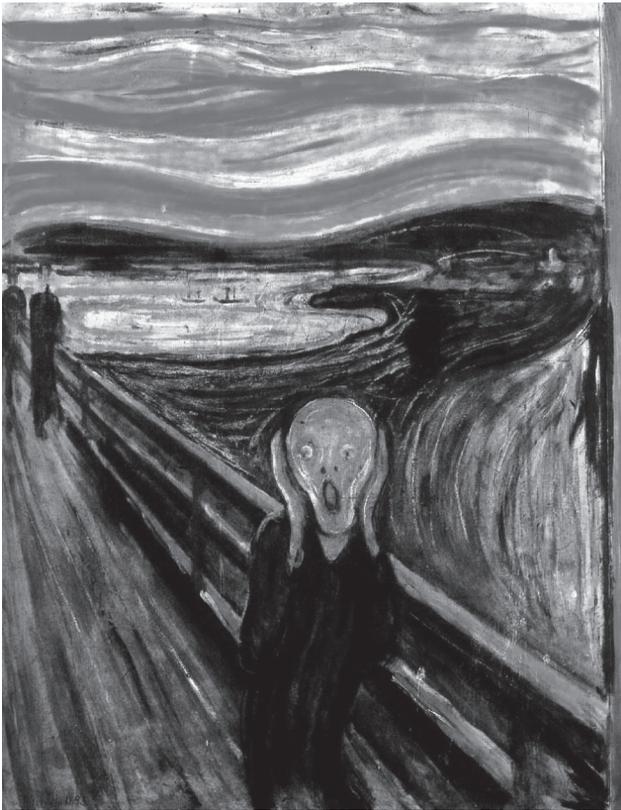
3. Expressionismo

No capítulo anterior, você estudou o impressionismo, movimento artístico cujo nome deriva da palavra “impressão”. Como o prefixo *im-* sugere, impressão é algo que vem de fora para dentro — no caso das obras impressionistas, trata-se da imagem que, vinda do exterior, é captada pelo olho humano e registrada pelo artista da maneira como foi percebida. Agora, pense na palavra “expressão”. Como o prefixo *ex-* sugere, ela denota algo que vai, inversamente, de dentro para fora. Trata-se, portanto, de projetar no mundo exterior a própria interioridade do sujeito. É esse o princípio fundamental do Expressionismo.

Nesse sentido, as obras expressionistas são profundamente subjetivas: a realidade retratada é transfigurada a partir dos sentimentos do sujeito. Em virtude do clima de terror provocado pela Primeira Guerra Mundial, os sentimentos projetados nas obras são quase sempre sombrios: medo, angústia, ansiedade, dor.

Na pintura, alguns dos recursos formais utilizados para representá-los são os seguintes: imagens distorcidas e exageradas, às vezes lembrando caricaturas; cores fortes, resplandcentes e contrastantes; pineladas rápidas e vigorosas, demonstrando vitalidade. Na escultura, há igualmente uma tendência geral a figuras deformadas ou, ao menos, poucos realistas. Além disso, também a escultura expressionista reflete os sentimentos de medo e angústia associados à Primeira Guerra.

As marcas da pintura expressionista ficam bastante claras na imagem abaixo, uma representação da tela *O grito*, de Edvard Munch, talvez a obra mais conhecida dessa escola. Nela, fica evidente o clima de angústia ou mesmo de desespero: está claro que o grito a que se refere o título do quadro é um grito de pavor. As cores fortes e as linhas retorcidas, que tornam inverossímil a imagem retratada, ajudam a criar essa atmosfera.



Edvard Munch, *O grito*, 1893.

4. Dadaísmo

O Dadaísmo foi a mais radical dentre todas as vanguardas europeias. Sua característica marcante é a negação de qualquer lógica, princípio ou valor estético. Parte-se do princípio de que o mundo e a arte não fazem sentido; portanto, uma obra de arte não pode exprimir coisa alguma. A ênfase recai, assim, no ilogismo (falta de lógica, falta de sentido) e na gratuidade da arte (não serve para nada, não tem nenhuma motivação mais profunda).

A ideia de gratuidade da arte aparece no próprio nome do movimento: segundo Tristan Tzara, “Dadá” não significa nada. Segundo ele, o nome foi encontrado por acaso: colocando um espátula no dicionário *Petit Larousse*, o livro se abriu em uma página aleatória, onde saltou aos olhos a palavra “Dadá”.

Em suma, a marca do Dadaísmo é sua postura profundamente questionadora e mesmo iconoclasta: a negação de todos e valores, a ideia de ser contra qualquer princípio, a despreocupação com o sentido e o elogio da gratuidade, ou seja, da falta de motivação ou explicação para as coisas.

Tudo isso fica claro nas seguintes palavras de Tristan Tzara, o criador do movimento:

“Eu redijo um manifesto e não quero nada, eu digo portanto certas coisas e sou por princípio contra os manifestos como sou também contra os manifestos [...]. Eu redijo esse manifesto para mostrar que é possível

fazer as ações opostas simultaneamente, numa única fresca respiração; sou contra a ação; pela contínua contradição, pela afirmação também, eu não sou nem para nem contra e não explico por que odeio o bom senso.

[...]

Abolição da lógica, dança dos impotentes da criação: DADÁ; cada objeto, todos os objetos, os sentimentos e as obscuridades, as aparições e o choque preciso das linhas paralelas são meios para o combate: DADÁ; abolição da memória: DADÁ; abolição da arqueologia: DADÁ; abolição dos profetas: DADÁ; abolição do futuro: DADÁ.”

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1983.

Nas artes plásticas, o Dadaísmo ficou conhecido pela técnica do *ready-made*, criada pelo artista francês Marcel Duchamp. O procedimento consiste em reaproveitar objetos utilitários de uso cotidiano (ou seja, não artísticos), promovendo neles pequenas alterações e elevando-os à condição de obras de arte simplesmente pelo ato de assiná-los, dar-lhes um nome e colocá-los em exposição em um museu ou galeria.

Um exemplo famoso é a obra *Fonte*, de Duchamp: como mostra a imagem 1, trata-se de um urinol de porcelana branca. O primeiro ponto a se destacar é a modificação do contexto original do objeto: em vez de estar em um banheiro servindo a uma função utilitária, o urinol fica hoje exposto em museus, servindo à fruição estética — ou pelo menos promovendo a reflexão sobre arte. Mas o objeto também sofreu uma pequena modificação no seu aspecto físico: observe que o cano está em posição invertida, voltado para o observador. É isso que justifica o nome *Fonte*.

A técnica do *ready-made* reflete bem o espírito contestador e iconoclasta dos dadaístas. É como se Duchamp dissesse: qualquer coisa pode ser uma obra de arte — isso depende mais de como o objeto é interpretado do que da perícia técnica de quem o criou. Assim, mais do que apenas provocar o público, o artista desconstrói o próprio conceito de obra de arte — ou, no mínimo, expressa sua rejeição à arte tradicional. Nada poderia ser mais dadaísta.

Uma subversão semelhante pode ser vista na obra de Duchamp intitulada L. H. O. O. Q. Sua base é uma reprodução barata, de cartão postal, da ultrafamosa *Monalisa*, de Leonardo da Vinci. Sobre essa imagem, Duchamp acrescentou a lápis um bigode e uma barba; abaixo dela, o mais importante, acrescentou as letras L. H. O. O. Q. Lidas rapidamente, elas formam em francês a frase “Elle a chaud au cul” — algo como “Ela tem fogo no rabo”.

Novamente, o ponto aqui é desconstruir a noção tradicional de objeto artístico. E, mais do que isso, dessacralizar a obra de arte, ou seja, tirá-la do seu pedestal. A melhor maneira de fazer isso é não levá-la tão a sério. Ao se permitir brincar e fazer piadas com um quadro conhecido e admirado há séculos, a *Monalisa* de Duchamp traduz com perfeição a postura irreverente, crítica e questionadora do Dadaísmo.

Imagem 1

Duchamp, *Fonte*, 1917.

Imagem 2

Duchamp, *L. H. O. O. Q.*, 1919.

A literatura dadaísta também investe na destruição da arte tradicional, além de apostar na aleatoriedade e no ilogismo. Se nada faz sentido mesmo, se qualquer princípio estético é vão e se, em última instância, a obra de arte é irrelevante, não há razão para que alguém faça qualquer esforço para compor um texto literário. Basta enumerar palavras ao acaso, e tem-se uma obra dadaísta. Este é o princípio da aleatoriedade dadaísta, como Tristan Tzara ensinou neste poema:

*Pegue um jornal.
Pegue a tesoura.
Escolha no jornal um artigo do tamanho que você deseja dar a seu poema.
Recorte o artigo.
Recorte em seguida com atenção algumas palavras que formam esse artigo e meta-as num saco.
Agite suavemente.
Tire em seguida cada pedaço um após o outro.
Copie conscienciosamente na ordem em que elas são tiradas do saco.
O poema se parecerá com você.
E ei-lo um escritor infinitamente original e de uma sensibilidade graciosa, ainda que incompreendido do público.*

O que se propõe, portanto, é que os poemas sejam compostos de forma aleatória, sem qualquer tipo de preocupação com o sentido ou com o valor estético. No âmbito do dadaísmo, isso é estranhamente coerente: afinal, o movimento se caracteriza pela negação de todo valor estético e do próprio valor da arte. Mas não pode passar despercebida a ironia cáustica no último verso. Com ele, é como se o eu-lírico dissesse que toda a preocupação com a originalidade e com a sensibilidade não passa de besteira — ou, em resumo, que toda a arte tradicional é uma bobagem sem sentido. Afinal de contas, qualquer um que escolha palavras ao acaso se tornará um artista infinitamente original e sensível.

Por fim, é preciso dizer que o Dadaísmo deve ser entendido dentro do seu contexto histórico, com a Europa devastada pela Primeira Guerra Mundial. Nesse cenário, é possível compreender a insistência na gratuidade e no ilogismo, pelo menos em parte, como resultado do ceticismo e do pessimismo causados pela experiência de um mundo em crise.

5. Surrealismo

Surgido oficialmente em 1924, o Surrealismo é a mais tardia das vanguardas europeias. Seu princípio fundamental é a negação do conhecimento racional da realidade — e, em contrapartida, a valorização do sonho, do inconsciente, dos estados alucinatórios, da fantasia e da loucura.

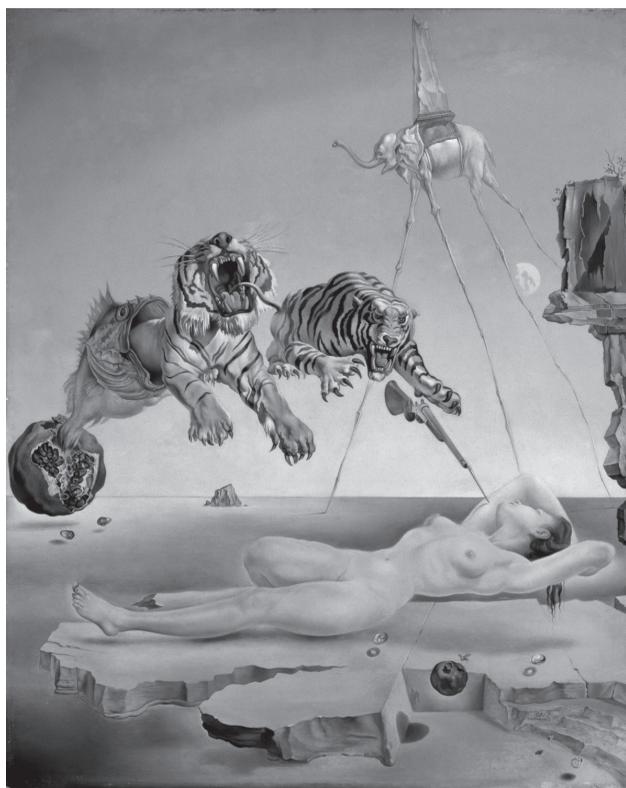
Nesse sentido, o Surrealismo se propõe a ser mais do que um movimento artístico. A intenção é propor uma nova forma de compreensão da realidade — uma forma que, livre das amarras da mente cartesiana e racional, está profundamente influenciada pelas ideias de Sigmund Freud sobre o inconsciente.

Na pintura, a expressão do inconsciente se dá de duas maneiras. Uma possibilidade é retratar imagens fantásticas, situações fantasiosas e irrealis, com

o acúmulo de elementos simbólicos — em suma, um cenário típico dos sonhos. É isso que se vê na imagem 1, uma reprodução da tela *Sonho provocado pelo voo de uma abelha em torno de uma romã um segundo antes de acordar*, de Salvador Dalí. Observe que o próprio título revela que a imagem expressa um sonho. Na parte inferior, vemos, sem qualquer destaque e com dimensões reduzidas, a abelha e a romã reais. E, no restante da tela, uma situação absolutamente fantástica, que presumivelmente corresponde ao sonho da mulher que levita sobre uma pedra: um peixe que sai de uma romã e que, por sua vez, cospe um tigre voador, entre outros elementos absurdos.

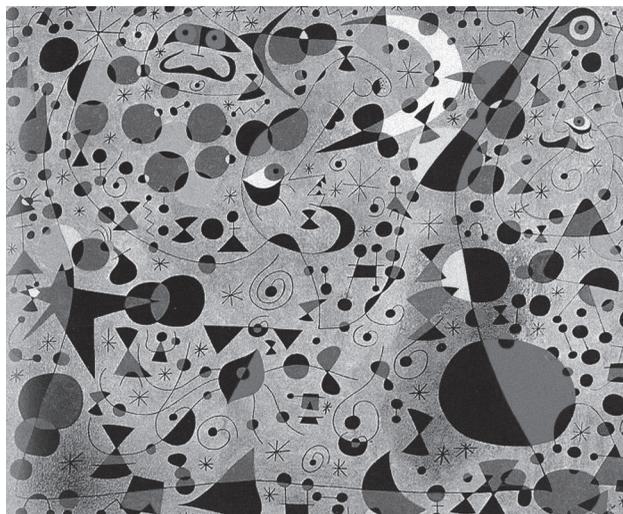
A outra possibilidade de expressão do inconsciente é produzir uma espécie de pintura automática: sem racionalizar, sem planejamento prévio, o artista permite que o pincel se movimente livremente sobre a tela. O resultado são imagens abstratas, com formas curvas e muitas cores, que expressariam o inconsciente do sujeito. É o que se observa na imagem 2, uma reprodução da tela *A poetisa*, de Joan Miró.

Imagem 1



Salvador Dalí, *Sonho provocado pelo voo de uma abelha em torno de uma romã um segundo antes de acordar*, 1944.

Imagem 2



Joan Miró, *A poetisa*, 1940.

O automatismo na pintura tem sua contraparte na literatura surrealista: trata-se da técnica conhecida como *escrita automática*. O princípio aqui é se desprender das amarras conscientes e associar livremente palavras e ideias, sem racionalizar e sem censurá-las. É preciso registrar que essa técnica já havia sido proposta anteriormente pelos dadaístas, no contexto de sua defesa do ilogismo, da falta de sentido da arte. No âmbito do Surrealismo, ela é resgatada e aprofundada, agora como uma tentativa de expressão do inconsciente.

No modernismo brasileiro, a estética surrealista influenciou de modo decisivo a produção do poeta Murilo Mendes, como se pode constatar no poema abaixo. Observe a atmosfera onírica, com uma sucessão de imagens fantásticas.

Pré-história

*Mamãe vestida de rendas
Tocava piano no caos.
Uma noite abriu as asas
Cansada de tanto som,
Equilibrou-se no azul,
De tonta não mais olhou
Para mim, para ninguém!
Cai no álbum de retratos.*

MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MODERNISMO

1. Informações iniciais

De maneira consensual, assume-se que o Modernismo brasileiro inclui pelo menos duas fases: a *primeira fase* ou *fase heroica* (1922-1930) e a *segunda*

fase ou fase de estabilização ou ainda fase ideológica (1930-1945). Para além disso, alguns críticos enxergam uma terceira fase, cuja delimitação tende a variar bastante de um autor para outro. Aqui, vamos contemplar as duas fases consensualmente reconhecidas.

A literatura modernista abrange uma vasta produção em prosa e em verso. Na primeira fase, destacam-se os nomes de Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira. Os dois primeiros dedicaram-se tanto à poesia quanto à prosa, além de teorizarem sobre a arte moderna. Manuel Bandeira, por sua vez, é considerado um dos grandes nomes da poesia brasileira de todos os tempos.

A segunda fase modernista irá produzir alguns dos autores mais lidos e estudados até hoje. Na prosa, destacam-se os nomes de Graciliano Ramos (*Vidas secas, São Bernardo*), Raquel de Queiroz (*O quinze, Memorial de Maria Moura*), José Lins do Rego (*Menino de engenho, Fogo morto*), Jorge Amado (*Gabriela, Tieta, Dona Flor e seus dois maridos*) e Érico Veríssimo (*O tempo e o vento, Olhai os lírios do campo*). Na poesia, o nome de Carlos Drummond de Andrade ganha destaque ao lado de outros como Murilo Mendes, Jorge de Lima, Cecília Meireles e Vinícius de Moraes.

2. Primeira fase ou fase heroica (1922-1930)

O marco inicial do Modernismo brasileiro é a Semana de Arte Moderna. Ocorrida em 1922 no Teatro Municipal de São Paulo, a Semana durou apenas três noites: 13, 15 e 17 de fevereiro. Com recitais de música, leitura de poemas e palestras sobre a nova arte, o evento entrou definitivamente para a história da cultura brasileira. Foi a partir dele que o público paulistano entrou em contato com as novas tendências artísticas que chegavam da Europa. A reação, porém, foi a pior possível: houve vaias, assovios estridentes, pessoas imitando miados e relinchos. O público, enfim, não aceitou a nova arte, que se afastava radicalmente dos padrões estéticos a que todos estavam habituados — notadamente, o Realismo/Naturalismo e o Parnasianismo. O Modernismo nascia, assim, sob o signo do confronto — contra a arte anterior e contra o público que consumia essa arte. Mas, afinal, quais eram as propostas desse movimento?

Como dissemos, os modernistas heroicos assumem radicalmente uma postura de rejeição à arte anterior, que será chamada, pejorativamente, de passadismo. A postura antipassadista é, portanto, o ponto de partida para a compreensão desse momento. Esses artistas buscaram afirmar a arte moderna em um ambiente intelectual em grande medida obtuso e apegado aos valores artísticos tradicionais. É essa disposição para o confronto e para o desbravamento de novas fronteiras artísticas que dá à primeira fase do nosso Modernismo o apelido de fase heroica.

Ao lado da luta antipassadista, a outra diretriz marcante da primeira fase modernista é o nacionalismo. Como veremos, trata-se, quase sempre, de um nacionalismo diferente daquele praticado pelos escritores românticos. Mesmo porque o momento histórico é outro: se, no século XIX, era importante construir uma imagem idealizada do país, agora o objetivo é refletir criticamente sobre as nossas origens e a nossa identidade.

2.1 Antipassadismo: revolução na forma e no conteúdo

Coerente com a proposta de combater o “passadismo”, o escritor modernista

irá rejeitar os esquemas poéticos fixos. A rigidez formal do Parnasianismo será definitivamente abandonada em favor dos versos livres e brancos. Também a linguagem culta e o purismo vocabular abrem espaço para registro coloquial, para os neologismos e para a incorporação de elementos do português brasileiro (tanto no nível gramatical quanto no vocabulário), o que levará a “erros” gramaticais deliberados.

Relembrando: versos livres e brancos

Os conceitos de verso livre e de verso branco já foram apresentados no capítulo 2 deste módulo (*Romantismo*). Relembra:

Versos livres: versos sem regularidade métrica.

Versos brancos: versos sem rima.

As experiências no campo da linguagem, contudo, vão muito além da liberdade formal e da opção pelo coloquialismo e pelos brasileirismos. A pontuação costuma ser empregada livremente, segundo critérios subjetivos — e não de acordo com as normas gramaticais. Além disso, muitos poemas inovam ao abandonar os conectores e empregar recorrentemente as frases nominais. Essas opções costumam levar à quebra da linearidade sintática tradicional, resultando em textos fragmentários, cujas palavras parecem soltas, livres das amarras gramaticais. Veja o poema abaixo, retirado de uma série de quatro poemas reunidos sob o título *As quatro gares*.

Infância

O camisolão.

O jarro.

O passarinho.

O oceano.

A visita na casa que a gente senta no sofá.

ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974

Esse poema ilustra o gosto pela concisão que caracteriza boa parte da produção de Oswald de Andrade. Poemas extremamente breves e sucintos — às vezes chamados de poemas-minuto — são uma das marcas mais visíveis do seu estilo. Em alguns casos, como no texto acima, o ideal da síntese vem acompanhado de um estilo telegráfico, em que o sentido global é construído por meio de flashes, traduzidos sob a forma de frases nominais e baixa frequência de conectores.

Nesse sentido, a poesia de Mario de Andrade é bastante distinta, uma vez que este autor não cultiva o estilo telegráfico ou o gosto oswaldiano pela concisão. Ainda assim, é possível verificar, em alguns de seus poemas, a ruptura da linearidade sintática que marca o primeiro momento modernista. Veja:

O trovador

Sentimentos em mim do asperamente

dos homens das primeiras eras...

As primaveras do sarcasmo

intermitentemente no meu coração arlequinal..
Intermitentemente...

Outras vezes é um doente, um frio
Na minha alma doente como um longo som redondo...
Cantabona!... Cantabona!...
Dlorom...

Sou um tupi tangendo um alaúde.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. São Paulo: Martins, 1974

De imediato, o que surpreende o leitor é a ruptura do fluxo sintático. Em vez de conter frases organizadas ao redor de um verbo, com estrutura sintática reconhecível, o poema parece basicamente composto por palavras ou expressões mais ou menos soltas — relacionadas semanticamente, mas não sintaticamente. Em todo o poema, há apenas três formas verbais (“é”, “sou” e “tangendo”), sendo duas no mesmo verso. Por outro lado, são recorrentes as expressões nominais justapostas, sem conexão sintática. As reticências reforçam esse efeito de “palavras em liberdade” (para usar uma expressão do escritor italiano Filippo Marinetti), já que sugerem uma estrutura fragmentária, cujas frases não se completam.

Ainda no campo da pesquisa com a linguagem, cabe observar a criação de palavras: tanto “Cantabona” quanto “Dlorom” são neologismos, que parecem cumprir no texto uma função onomatopáica. Por fim, repare que o poema, coerentemente com o projeto modernista, é escrito em versos livres e brancos.

O antipassadismo dos primeiros modernistas se manifesta também através do humor, especialmente presente na obra de Oswald de Andrade. A arte consumida e apreciada pela sociedade da época é frequentemente marcada por uma linguagem rebuscada, pedante e grandiloquente. Ao produzir uma literatura irreverente, lúdica e com forte tom irônico, os escritores da época reagem contra esse pedantismo e mostram que a literatura não precisa ser sisuda ou empolada — ela também pode ser brincalhona. O humor, em resumo, ajuda a dessacralizar o objeto artístico, esvaziando-a daquela carga de solenidade até então associada à boa literatura. É nesse mesmo espírito que a primeira fase modernista irá produzir tipos específicos de textos como a paródia e o poema-piada.

Conceitos importantes

Paródia: obra que retoma um texto consagrado reescrevendo-o de modo jocoso, a fim de subvertê-lo.

Poema-piada: é o nome dado ao tipo de poema curto, de caráter lúdico, muito frequente sobretudo na poesia de Oswald de Andrade.

Os poemas a seguir servirão para que você observe algumas das características apontadas acima.

Relicário

No baile da corte
Foi o Conde d’Eu quem disse
Pra Dona Benvinda
Que farinha de Suruí
Pinga de Parati
Fumo de Baependi
É comê bebê pitá e cai

ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974

Note como a história do Brasil é reconstruída de modo irônico. A ironia se fundamenta em uma inversão: aqui, é um membro da elite (o Conde d’Eu) que faz o elogio da cultura popular (representada pela farinha, pela pinga e pelo fumo). A postura irreverente diante do passado histórico nacional é reforçada pelo uso linguístico: note a grafia “Pra” (terceiro verso) e, sobretudo, a grafia das três formas verbais do último verso. Essas opções aproximam a linguagem poética da oralidade.

Abaixo, confrontamos a “Canção do exílio”, do romântico Gonçalves Dias, ao “canto de regresso à pátria”, uma de suas tantas paródias, escrita pelo modernista Oswald de Andrade.

Canção do exílio - Gonçalves Dias

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;
As aves, que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores.

Em cismar, sozinho, à noite,
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.
Minha terra tem primores,
Que tais não encontro eu cá;
Em cismar — sozinho, à noite —
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá;
Sem que desfrute os primores
Que não encontro por cá;

*Sem qu'inda aviste as palmeiras,
Onde canta o Sabiá.*

GONÇALVES, Magaly Trindade; AQUINO, Zélia Thomaz de; Silva, Zina Bellodi.
Antologia de antologias. São Paulo: Musa, 1995

Canto de regresso à pátria

*Minha terra tem palmares
Onde gorjeia o mar
Os passarinhos aqui
Não cantam como os de lá*

*Minha terra tem mais rosas
E quase que mais amores
Minha terra tem mais ouro
Minha terra tem mais terra*

*Ouro terra amor e rosas
Eu quero tudo de lá
Não permita Deus que eu morra
Sem que volte para lá*

*Não permita Deus que eu morra
Sem que eu volte para São Paulo
Sem que eu veja a Rua 15
E o progresso de São Paulo*

ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974

Observe como a paródia, ao mesmo tempo em que resgata um texto consagrado, também o trai, virando-o do avesso. Entre os dois poemas, há afinidades temáticas (a saudade, o elogio da terra distante, o desejo de retorno) e formais (como a metrificacão). No entanto, a ideia central do poema de Gonçalves Dias é subvertida na paródia oswaldiana. Se o primeiro é um hino de louvor a uma terra idealizada, uma espécie de paraíso intocado pela civilização, a paródia caminha no sentido oposto, valorizando o progresso e a urbanização — portanto, o avanço civilizatório. Esse efeito é obtido pela inserção de termos como “São Paulo”, “Rua 15” e “progresso”, absolutamente estranhos ao imaginário romântico.

Dissemos acima que o humor — que se desdobra na paródia, no poema-piada, no tom irreverente — é um caminho para promover a dessacralização da obra da arte. Mas não é o único. Também no plano do conteúdo esse objetivo é alcançado. Isso porque a primeira fase do nosso modernismo irá eliminar as fronteiras entre assuntos poéticos e apoéticos, abrindo espaço para a incorporação de elementos do cotidiano. A literatura modernista irá tratar, frequentemente, de acontecimentos banais, como o trabalho dos camelôs ou uma viagem qualquer de trem. A partir da fase heroica, todos os assuntos, mesmo os mais corriqueiros, serão considerados dignos da literatura, em especial da poesia.

Em outras palavras: com a geração de 22, a poesia deixa de ser o espaço apenas dos grandes temas nobres e solenes — como o amor, a morte, a natureza

ou a pátria — e passa a admitir também os assuntos tradicionalmente vistos como apoéticos. Essa conquista, é bom que se diga, não desaparece após a fase heroica. Em vez disso, perdura na segunda fase modernista e vai muito além dela, marcando presença em diversas tendências e autores pós-1945 (ainda que não em todos). Veja os poemas abaixo:

Camelôs

*Abençoado seja o camelô dos brincedos de tostão:
O que vende balõeszinhos de cor
O macaquinho que trepa no coqueiro
O cachorrinho que bate com o rabo
Os homenzinhos que jogam box
A perereca verde que de repente dá um pulo que engraçado
E as canetinhas-tinteiro que jamais escreverão coisa alguma
Alegria das calçadas.*

Uns falam pelos cotovelos:

— “O cavalheiro chega em casa e diz: *Meu filho, vai buscar um pedaço de banana para eu acender o charuto. Naturalmente o menino pensará: Papai está malu...*”

Outros, coitados, têm a língua atada.

Todos porém sabem mexer nos cordéis com o tino ingênuo de demurgos de inutilidades.

E ensinam no tumulto das ruas os mitos heroicos da meninice...

E dão aos homens que passam preocupados ou tristes uma lição de infância.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. São Paulo: Nova Fronteira, 2000

O Capoeira

*— Qué apanhá sordado?
— O quê? — Qué apanhá?
Pernas e cabeças na calçada.*

ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974

Esses dois poemas são profundamente distintos. O primeiro, com versos longos e sintaticamente encadeados, recia com lirismo uma situação prosaica: camelôs que encantam as crianças com a venda de “inutilidades”. O segundo, fortemente visual e composto no estilo telegráfico de Oswald de Andrade, retrata uma briga de rua. Essas diferenças refletem as peculiaridades do estilo de cada autor. Mas, apesar delas, é inegável que ambos se beneficiam de umas das maiores conquistas do modernismo: a incorporação do trivial, do corriqueiro, do banal.

2.2 Nacionalismo: em busca da identidade brasileira

Uma das marcas mais visíveis da literatura da fase heroica é a retomada da tradição nacionalista. Se a produção realista/naturalista privilegiava os temas universais, nossos modernistas procurarão produzir uma literatura que ajude a

pensar as particularidades do Brasil: seus problemas, seus conflitos, suas origens, seus contrastes (atraso e progresso, campo e cidade, o selvagem e o civilizado etc). Nesse sentido, nota-se aqui a retomada do debate intelectual que tanto animou os escritores da primeira geração romântica: o problema da identidade nacional.

Embora não seja simples resumir o nacionalismo modernista, que é certamente multifacetado, um ponto é crucial: de um modo geral, a produção desse período joga por terra o ufanismo romântico. Não há mais espaço para o Brasil idealizado do Romantismo, um verdadeiro paraíso terrestre habitado por índios honrados e bondosos. Por isso, é comum falarmos aqui em nacionalismo crítico.

Em resumo, podemos dizer que a primeira fase modernista é animada por uma retomada crítica da questão da identidade nacional. Muitas vezes, isso se faz sob a forma de paródia de textos do Quinhentismo e do Romantismo. O motivo: esses são os dois outros momentos da nossa literatura que tematizam explicitamente o Brasil, procurando de alguma forma caracterizá-lo e identificar seus traços definidores. A esse respeito, compare abaixo o início de *Iracema*, do escritor romântico José de Alencar, e o de *Macunaíma*, do modernista Mário de Andrade.

Iracema

Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema.

Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira.

O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado.

Mais rápida que a corça selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, da grande nação tabajara. O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas.

ALENCAR, José de. *Iracema*. Porto Alegre: L&PM, 2002

Macunaíma

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapamunhas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma. Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro passou mais de seis anos não falando. Si o incitavam a falar exclamava:

— Ai! Que preguiça!...

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos. São Paulo, Secretaria da Cultura Ciência e Tecnologia, 1978: p.7

O início de *Iracema* revela com clareza o princípio romântico da idealização. Selvagem que vive em perfeita comunhão com a natureza, Iracema supera, com seus atributos irretocáveis, a própria natureza: nada nem ninguém será páreo para a doçura do seu sorriso, o perfume do seu hálito, a destreza e a velocidade dos seus pés graciosos.

O início de *Macunaíma* parodia o de *Iracema*. A estrutura é a mesma: localiza-se o cenário (ainda que de forma imprecisa) e informa-se o nascimento do herói, o protagonista do romance. Segue-se então uma caracterização desse protagonista — e aí descobrimos que se trata, a rigor, de um anti-herói. Muito diferente de *Iracema*, *Macunaíma* é uma criança feia, preguiçosa e “filho do medo da noite”. Ao ler *Iracema*, um brasileiro poderia se sentir orgulhoso por descender de indivíduos tão nobres quanto os índios retratados no romance. *Macunaíma*, porém, é apresentado, muitas vezes, de modo depreciativo.

O mesmo se pode dizer do espaço físico. *Iracema*, que nasceu em uma “serra que ainda azula no horizonte”, corria sobre uma “verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas”. São descrições que, certamente, dignificam os espaços retratados. *Macunaíma*, por sua vez, nasceu no “mato-virgem”. Fosse esta uma obra romântica, talvez pudéssemos esperar o emprego do substantivo “mata”, capaz de evocar florestas grandiosas e exuberantes. É precisamente o que se vê em *Iracema*: “a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu”. A palavra “mato”, porém, traz uma carga semântica claramente pejorativa. Tanto é assim que a primeira acepção para esse substantivo, no Dicionário Eletrônico Houaiss, é a seguinte: “vegetação constituída de plantas não cultivadas, de porte médio, e geralmente sem qualquer serventia.”

De todo modo, um ponto deve ficar claro. Apesar da diferença gritante na representação dos protagonistas — uma heroína idealizada, no primeiro caso; um anti-herói, no segundo —, tanto *Iracema* quanto *Macunaíma* colocam em pauta a questão de identidade nacional. São duas obras que procuram representar literariamente o Brasil e o brasileiro. No primeiro caso, o objetivo é reconstruir, para o Brasil, um passado glorioso, de modo a dignificar o presente daquela nação ainda jovem. O caso de *Macunaíma*, por outro lado, é mais complexo: de suas páginas, emerge o retrato de um país ambivalente, marcado pela diversidade e pelo contraste.

Para esclarecer esse ponto, começamos por lembrar que a obra de Mário de Andrade chama-se *Macunaíma* — o herói sem nenhum caráter. Ao contrário do que pode parecer à primeira vista, a locução “sem nenhum caráter” não se refere a algo como desonestidade ou má-fé. Refere-se, na verdade, à tese de que o Brasil (ou o brasileiro) não tem uma identidade clara, definida, única. Volte ao fragmento acima: você verá que, embora índio, *Macunaíma* nasceu negro; além disso, em outros trechos da narrativa, ele se torna branco.

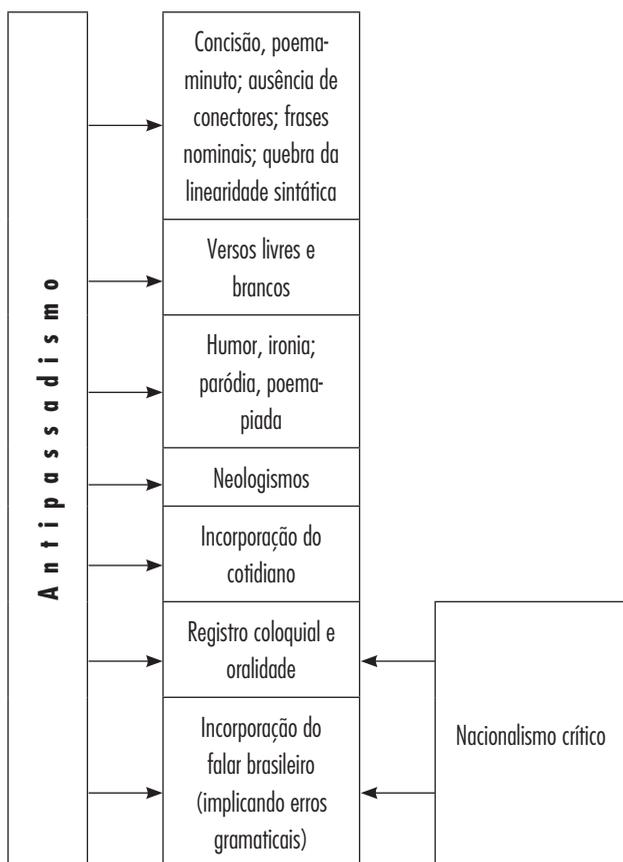
Mas a diversidade do brasileiro não advém apenas da mistura de raças. *Macunaíma* transita entre a floresta e a cidade, o primitivo e o civilizado, o nativo e o estrangeiro. Feito de contrastes, o herói sai da floresta para São Paulo; quer voltar para sua terra, mas também quer ir para a Europa. A identidade nacional se construiria, assim, no embate entre esses opostos. Se houver uma imagem capaz de condensar essa tensão, talvez seja o último verso do poema *O trovador*, que apresentamos acima: “Sou um tupi [índio nativo] tangendo um alaúde [instrumento de cordas comum na Europa medieval].”

Por fim, pedimos que você releia o fragmento de *Macunaíma*, agora prestando atenção à linguagem empregada. Observe a presença do registro coloquial, em palavras como “meninice”, bem como a tentativa de aproximar da língua literária do português falado, com a grafia original “si” para a conjunção condicional “se”.

* * *

Em resumo, o modernismo brasileiro nasce se apoiando sobre duas diretrizes básicas: o antipassadismo, postura irá propiciar uma verdadeira revolução na maneira de produzir literatura, e a reflexão sobre a identidade nacional, em uma retomada crítica do problema que tanto preocupara nossos intelectuais durante o Romantismo.

O quadro a seguir procura sintetizar os principais traços do modernismo heroico:



3. Segunda fase ou fase de estabilização ou fase ideológica (1930-1945)

Você viu que os escritores da primeira fase enfrentaram um ambiente intelectual altamente refratário às suas propostas inovadoras. Por isso mesmo, aquele momento foi chamado de fase heroica. Na mesma proporção em que o público rejeitava a arte moderna, os modernistas procuravam chocar, provocando estranhamento. Diante de um poema ou um romance da fase heroica, a sensação muitas vezes é de incompreensão. Em alguns momentos, a linguagem é subvertida a tal ponto que temos dificuldade de entender o que está sendo dito. Além disso, o humor e a irreverência encontram nesse momento sua expressão máxima. Tudo isso tem um objetivo claro: combater o “passadismo”, a arte acadêmica e convencional que ainda agradava ao leitor médio.

Com o tempo, porém, o “passadismo” vai sendo deixado de lado, e a arte moderna ganha espaço. Sem o inimigo por perto, já não há tanta necessidade

de chocar. Por essa razão, as experiências estéticas mais radicais da fase heroica dão lugar a uma literatura um pouco mais convencional. Isso não significa que as inovações da primeira fase tenham sido abandonadas; elas apenas deixam de ser exibidas de modo tão ostensivo, passando a ser assimiladas mais naturalmente.

Assim, o coloquialismo, os brasileirismos, os temas cotidianos e os versos brancos e livres passam a coexistir, por exemplo, com formas fixas (incluindo o soneto), esquemas métricos regulares e mesmo com uma dicção mais solene ou grandiloquente em alguns momentos (sobretudo na poesia de Cecília Meireles e na produção inicial de Vinícius de Moraes). Por outro lado, o humor, a paródia e a irreverência perdem parte do espaço privilegiado que haviam ocupado no momento anterior. Também na prosa, a narrativa cinematográfica e fragmentária do primeiro Oswald de Andrade dá lugar a uma narrativa mais convencional e linear, cuja linguagem acessível permite que a leitura se faça sem sobressaltos.

Do ponto de vista do conteúdo, a produção do período volta-se para o problema da existência humana diante da realidade presente. Essa preocupação se manifesta tanto na poesia quanto na prosa. A obra do poeta Carlos Drummond de Andrade é uma das que testemunham essa preocupação. Seus livros publicados entre 1940 e 1945 — Sentimento do Mundo, José e Rosa do Povo — revelam uma forte preocupação social, ao mesmo tempo em que demonstram solidariedade e indagam o sentido da existência diante de uma realidade opressiva. Veja:

Mãos Dadas

*Não serei o poeta de um mundo caduco.
Também não cantarei o mundo futuro.
Estou preso à vida e olho meus companheiros
Estão taciturnos mas nutrem grandes esperanças.
Entre eles, considere a enorme realidade.
O presente é tão grande, não nos afastemos.
Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.*

*Não serei o cantor de uma mulher, de uma história.
não direi suspiros ao anoitecer, a paisagem vista na janela.
não distribuirei entorpecentes ou cartas de suicida.
não fugirei para ilhas nem serei raptado por serafins.
O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes,
a vida presente.*

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983

Este poema, bastante conhecido, é claro e direto. Seu compromisso é com uma poesia voltada para a dura realidade presente. Não à toa, o vocábulo “presente”, nos dois últimos versos, adjectiva tudo: o tempo, os homens, a vida. Em contraste, a declaração de princípios negativa dos dois primeiros versos recusa tanto o passado — “mundo caduco” — quanto o futuro. Para o eu-lírico, não há opção que não seja encarar os fatos: “Estou preso à vida e olho meus companheiros.”

Esse ponto é desenvolvido na segunda estrofe. Aqui, fica claro que o escapismo não tem vez: o eu-lírico recusa o suicídio e se nega a fugir para as ilhas. Observe como essa estrofe evoca elementos caros ao imaginário romântico — os “suspiros

ao anoitecer”, a morte, a fuga. Pela negação desse imaginário, o eu-lírico recusa duas das posturas mais fortemente associadas à arte romântica: o escapismo e a idealização. Em vez de evadir-se, o eu-lírico exorta seus companheiros a resistirem: “O presente é tão grande, não nos afastemos. / Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.”

Assim como a poesia, também os romances da segunda fase revelam uma preocupação com o problema da existência humana diante da realidade presente. Nesse conjunto, encontramos tanto os romances urbanos de Erico Verissimo e Marques Rebelo quanto a ficção mais introspectiva de Lúcio Cardoso. Não há dúvidas, porém, de que vertente mais celebrada e conhecida da ficção de 1930 são os romances regionalistas que documentam o subdesenvolvimento brasileiro e, em especial, as mazelas sociais do Nordeste. Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz, José Lins de Rego e Jorge Amado são os principais nomes dessa literatura nordestina, cuja marca mais evidente é a preocupação com a realidade social imediata.

Tomada em conjunto, a prosa de 1930 retoma, de certa forma, o projeto da ficção regionalista do período romântico, pelo menos na medida em que se trata de uma produção vasta que retrata a realidade de diferentes regiões do país. Quanto ao aspecto formal, nota-se aqui um abandono das experiências estéticas mais radicais da primeira fase: tanto a linguagem quanto a estrutura narrativa são mais convencionais e “comportadas”. Tanto as novidades formais quanto o novo direcionamento temático podem ser verificados no fragmento abaixo. Trata-se do início de *Vidas Secas*, romance que retrata a luta pela sobrevivência de uma família assolada pela seca:

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala.

Arrastaram-se para lá, devagar, Sinha Vitoria com o filho mais novo escanchado no quarto e o baú de folha na cabeça, Fabiano sombrio, cambaio, o aio a tiracolo, a cuja pendurada numa correia presa ao cinturão, a espingarda de pederneira no ombro. O menino mais velho e a cachorra Baleia iam atrás.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 1996

EXERCÍCIOS

GRUPO 1 – Identificar características do Modernismo

Texto para a questão comentada

Rio de Janeiro

Fios nervos riscos fáscas.

As cores nascem e morrem

Com impudor violento

Onde meu vermelho ? Virou cinza.

Passou a boa ! Peço a palavra !

Meus amigos todos estão satisfeitos

Com a vida dos outros.

Fútil nas sorveterias.

Pedante nas livrarias...

Nas praias nu nu nu nu nu nu .

Tu tu tu tu tu no meu coração.

Mas tantos assassinatos, meu Deus.

E tantos adultérios também.

E tantos tantíssimos contos-do-vigário ...

(Este povo quer me passar a perna)

Meu coração vai molemente dentro do táxi.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988, p.11.

Questão comentada (UFF / 2000) A que estilo de época pertence o texto acima. Justifique sua resposta.

Resposta: Modernismo, porque trata de um tema ligado à vida cotidiana, usando uma linguagem informal em estrofes assimétricas, sem preocupação com uma metrificacão rígida.

Comentário: Vamos observar com mais detalhes alguns traços modernistas do poema.

1 – Tema ligado ao cotidiano: de dentro de um táxi, o eu-lírico observa o movimento nas ruas (sorveteria, livraria, praia) e faz comentários sobre a atualidade (assassinatos, contos-do-vigário).

2 – Linguagem informal: “(Esse povo quer me passar a perna)”. A expressão “passar a perna” tem caráter coloquial. “Enganar” ou “ludibriar” seriam opções mais formais.

3 – Liberdade formal: versos livres (ou seja, versos com “tamanhos” diferentes, quer dizer, com número diferente de sílabas poéticas de um para o outro) e versos brancos (ausência de rima).

4 – Pontuação relativa: supressão de sinais de pontuação, acelerando a leitura e imprimindo ao poema o ritmo frenético da vida moderna: “fios nervos riscos fáscas”.

5 – Experimentalismo linguístico, inclusive com o uso de onomatopeias: “Nas praias nu nu nu nu nu nu / tu tu tu tu tu no meu coração”.

Texto para a questão 1

[...]“Nos consola é ver o povo inculto criando aqui u’a música nativa que está entre as mais belas e mais ricas.

Pois colhendo elementos alheios, triturando-os na subconsciência nacional, digerindo-os, amoldando-os, se fecundando, a música, popular brasileira viveu todo o século XIX, bem pouco étnica ainda. Mas no último quarto do século principiam aparecendo com mais frequência produções dotadas de fatalidade racial. E, no trabalho da expressão original e representativa, não careceu nem cinquenta anos: adquiriu caráter, criou formas e processos típicos. Manifestações duma raça muito

variada ainda com psicologia, a nossa música popular é variadíssima. Tão variada que às vezes desconcerta quem a estuda.” [...]

ANDRADE, Mário de; *Pequena história da música*. 8ª ed. São Paulo: Martins, Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

1) (UFRJ / 2004) O escritor modernista Oswald de Andrade, no Manifesto Antropófago (1928), afirma a propósito das relações entre a cultura brasileira e a de nossos colonizadores: Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes [...].
Explícite essa ideia, considerando o projeto modernista.

Texto para a questão 2

Erro de Português

Quando o português chegou
Debaixo de uma bruta chuva
Vestiu o índio
Que pena!
Fosse uma manhã de Sol
O índio tinha despido
O português.

ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

2) (Enem / 2006) O primitivismo observável no poema acima, de Oswald de Andrade, caracteriza de forma marcante:

- (A) o regionalismo do Nordeste.
- (B) o concretismo paulista.
- (C) a poesia Pau-Brasil.
- (D) o simbolismo pré-modernista.
- (E) o tropicalismo baiano.

Texto para a questão 3

Amor
humor

ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas* (org. Haroldo de Campos). 5ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

3) (UFRJ / 2007) O texto constitui forte expressão da estética modernista. Explore essa afirmativa com base em elementos textuais relativos (i) à forma e (ii) ao conteúdo.

Textos para a questão 4

Texto I - pronominais

*Dê-me um cigarro
Diz a gramática
Do professor e do aluno
E do mulato sabido
Mas o bom negro e o bom branco
Da Nação Brasileira
Dizem todos os dias
Deixa disso camarada
Me dá um cigarro*

ANDRADE, Oswald de. *Poesias Reunidas*. 5ª ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1971. p.125.

Texto II

O que você chama de acintoso e proposital, ponho a mão na consciência e sei que não é. Apenas é um novo hábito adquirido e que não é mais nem acintoso nem proposital. Manu, eu escrevi o Compêndio em menos de mês e sem abandonar minhas ocupações. Saía o que saía e não corrigi nada. Meus pronomes e brasileirismos, que estão muito diminuídos estes em número e por isso mais repetidos, saem hoje como água que brota sem nenhuma preocupação mais. A não ser a preocupação de escrever desacintosamente. Simplesmente porque já não há mais razão pra forçar a nota. Agora corrigir um pronome colocado errado por inconsciência só pra ficar mais de estilo português isso não faço não. E não faço porque d.aí é que ficava errado e forçado, d.aí é que eu não seguia mais a orientação que queria e continuo querendo seguir e sigo mesmo.

ANDRADE, Mário de. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Simões, 1958. p. 220

4) (UFRJ / 2000) Oswald de Andrade e Mário de Andrade (Textos I e II) foram autores decisivos na formulação dos rumos estéticos e ideológicos do modernismo brasileiro.

Considerando que, para os modernistas, a questão da língua fazia parte de um projeto cultural mais amplo, qual a posição dos dois autores em relação à norma gramatical?

5) (Enem / 2000)

“Precisa-se nacionais sem nacionalismo, (...) movidos pelo presente mas estalando naquele cio racial que só as tradições maduram! (...). Precisa-se gentes com bastante meiguice no sentimento, bastante força na peitaria, bastante paciência no entusiasmo e sobretudo, oh! sobretudo bastante vergonha na cara!

(...) Enfim: precisa-se brasileiros! Assim está escrito no anúncio vistoso de cores desesperadas pintado sobre o corpo do nosso Brasil, camaradas.”

Jornal *A Noite*, São Paulo, 18/12/1925 apud LOPES, Telê Porto Ancona.

Mário de Andrade: *ramais e caminhos*. São Paulo: Duas Cidades, 1972

No trecho acima, Mário de Andrade dá forma a um dos itens do ideário modernista, que é o de firmar a feição de uma língua mais autêntica, “brasileira”, ao expressar-se numa variante de linguagem popular identificada pela (o):

- (A) escolha de palavras como cio, peitaria, vergonha.
- (B) emprego da pontuação.
- (C) repetição do adjetivo bastante.
- (D) concordância empregada em Assim está escrito.
- (E) escolha de construção do tipo *precisa-se gentes*.

Texto para a questão 6

Balada do amor através das idades

*Eu te gosto, você me gosta
desde tempos imemoriais.*

*Eu era grego, você troiana,
troiana mas não Helena.*

*Saí do cavalo de pau
para matar seu irmão.*

Matei, brigamos, morremos.

(...)

*Hoje sou moço moderno,
remo, pulo, danço, boxo,
tenho dinheiro no banco.*

*Você é uma loura notável,
boxa, dança, pula, rema.*

Seu pai é que não faz gosto.

Mas depois de mil peripécias,

eu, herói da Paramount,

te abraço, beijo e casamos.

DRUMOND, Carlos. *Alguma poesia*, 1930

6) (UFRJ / 2003) A norma culta não prevê o emprego dos pronomes *tal* como aparecem no Texto acima. Levando em consideração a proposta de linguagem do movimento literário em que o poema se insere, justifique o uso dos pronomes no primeiro verso.

Texto para a questão 7

Namorados

O rapaz chegou-se para junto da moça e disse:

— *Antônia, ainda não me acostumei com o seu corpo, com a sua cara.*

A moça olhou de lado e esperou.

— *Você não sabe quando a gente é criança e de repente vê uma lagarta listrada?*

A moça se lembrava:

— *A gente fica olhando...*

A meninice brincou de novo nos olhos dela.

O rapaz prosseguiu com muita doçura:

— *Antônia, você parece uma lagarta listrada.*

A moça arregalou os olhos, fez exclamações.

O rapaz concluiu:

— *Antônia, você é engraçada! Você parece louca.*

Manuel Bandeira. *Poesia completa & prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.

7) (Enem / 2006) No poema de Bandeira, importante representante da poesia modernista, destaca-se como característica da escola literária dessa época:

- (A) a reiteração de palavras como recurso de construção de rimas ricas.
- (B) a utilização expressiva da linguagem falada em situações do cotidiano.
- (C) a criativa simetria de versos para reproduzir o ritmo do tema abordado.
- (D) a escolha do tema do amor romântico, caracterizador do estilo literário dessa época.
- (E) o recurso ao diálogo, gênero discursivo típico do Realismo.

Texto para a questão 8

Máquina-de-escrever

B D G Z, Reminton.

Pra todas as cartas da gente.

Eco mecânico

De sentimentos rápidos batidos.

Pressa, muita pressa.

.....*Duma feita surrupiaram a máquina-de-escrever de meu mano.*

.....*Isso também entra na poesia*

.....*Porque ele não tinha dinheiro pra comprar outra.*

Igualdade maquinal,

Amor ódio tristeza...

E os sorrisos da ironia

Pra todas as cartas da gente...

Os malévolos e os presidentes da República

Escrevendo com a mesma letra...

.....*Igualdade*

.....*Liberdade*

.....*Fraternité, point.*

Unificação de todas as mãos...

(...)

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

8) (Uerj / 2006-LPLB)

Duma feita surrupiaram a máquina-de-escrever de meu mano. / Isso também entra na poesia / Porque ele não tinha dinheiro pra comprar outra. (v. 6 - 8)

Esse fragmento do texto acima revela uma mudança de tom na linguagem do poema.

a. Indique em que consiste essa mudança e explique como ela se relaciona à estética modernista.

b. Identifique o gênero literário empregado nesse fragmento e cite uma característica desse gênero.

Texto para a questão 9

Função

*Me deixaram sozinho no meio do circo
 Ou era apenas um pátio uma janela uma rua uma esquina
 Pequeno mundo sem rumo
 Até que descobri que todos os meus gestos
 Pendiam cada um das estrelas por longos fios invisíveis
 E havia súbitas e lindas aparições como aquela das longas tranças
 E todas imitavam tão bem a vida
 Que por um momento se chegava a esquecer a sua cruel inocência de bonecas
 E eu dizia depois coisas tão lindas
 E tristes
 Que não sabia como tinham ido parar na minha boca
 E o mais triste não era que aquilo fosse apenas um jogo cambiante de reflexos
 Porque afinal um belo pião dançante
 Ou zunindo imóvel
 Vive uma vida mais intensa do que a mão ignorada que o arremessou
 E eu danço tu danças nós dançamos
 Sempre dentro de um círculo implacável de luz
 Sem saber quem nos olha atenta ou distraidamente do escuro...*

QUINTANA, Mário. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.

9) (Uerj / 2004-LPLB) Dentre os traços formais presentes neste poema, aquele que não caracteriza a estética do Modernismo brasileiro é:

- (A) emprego de adjetivação dupla
- (B) ausência de sinais de pontuação
- (C) uso de versos desprovidos de rima
- (D) aproveitamento da sintaxe coloquial

Texto para a questão 10

Família

*Três meninos e duas meninas,
 sendo uma ainda de colo.
 A cozinheira preta, a copeira mulata,
 o papagaio, o gato, o cachorro,
 as galinhas gordas no palmo de horta*

*e a mulher que trata de tudo.
 A espreguiçadeira, a cama, a gangorra,
 o cigarro, o trabalho, a reza,
 a goiabada na sobremesa de domingo,
 o palito nos dentes contentes,
 o gramofone rouco toda noite
 e a mulher que trata de tudo.
 O agiota, o leiteiro, o turco,
 o médico uma vez por mês,
 o bilhete todas as semanas
 branco! mas a esperança sempre verde.
 A mulher que trata de tudo
 e a felicidade.*

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do mundo*. Rio de Janeiro: Record, 1999, p.58.

10) (PUC-RIO / 2007) O poema de Carlos Drummond de Andrade, publicado em seu livro de estreia, em 1930, apresenta aspectos que ainda mantêm uma relação direta com a primeira fase do Modernismo. Cite duas características do texto que reafirmam valores e procedimentos do projeto modernista brasileiro.

Texto para a questão 11

Infância

*Meu pai montava a cavalo, ia para o campo.
 Minha mãe ficava sentada cosendo.
 Meu irmão pequeno dormia.
 Eu sozinho menino entre mangueiras
 lia a história de Robinson Crusóe,
 comprida história que não acaba mais.*

*No meio-dia branco de luz uma voz que aprendeu
 a ninar nos longes da senzala — e nunca se esqueceu
 chamava para o café.
 Café preto que nem a preta velha
 café gostoso
 café bom.*

*Minha mãe ficava sentada cosendo
 olhando para mim:
 — Psiu... Não acorde o menino.
 Para o berço onde pousou um mosquito.
 E dava um suspiro... que fundo!*

*Lá longe meu pai campeava
 no mato sem fim da fazenda.*

*E eu não sabia que minha história
era mais bonita que a de Robinson Crusóe.*

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

11) (Uerj / 2009-LPLB)

*No meio-dia branco de luz uma voz que aprendeu
a ninar nas longes da senzala — e nunca se esqueceu
chamava para o café.
Café preto que nem a preta velha
café gostoso
café bom.*

Identifique, na estrofe acima, dois traços característicos da estética modernista, um relacionado à linguagem e outro à forma do poema. Cite também um exemplo para cada um desses traços.

Texto para a questão 12

Arte de amar

*Se queres sentir a felicidade de amar, esquece a tua alma.
A alma é que estraga o amor.
Só em Deus ela pode encontrar satisfação.
Não noutra alma.
Só em Deus — ou fora do mundo.
As almas são incomunicáveis.
Deixa o teu corpo entender-se com outro corpo.
Porque os corpos se entendem, mas as almas não.*

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*: poesias reunidas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

12) (Uerj / 2001-LPLB) O texto acima é representativo de um movimento estético-literário que rompe com a tradição lírica dominante no Brasil até as duas primeiras décadas do século XX.

Identifique esse movimento estético-literário e aponte um aspecto temático do texto que caracteriza a referida ruptura.

13) (Enem / 2000) “Poética”, de Manuel Bandeira, é quase um manifesto do movimento modernista brasileiro de 1922. No poema, o autor elabora críticas e propostas que representam o pensamento estético predominante na época.

Poética

*Estou farto do lirismo comedido
Do lirismo bem comportado
Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente protocolo e
manifestações de apreço ao Sr. diretor.*

*Estou farto do lirismo que para e vai averiguar no dicionário o cunho vernáculo
de um vocábulo*

Abaixo os puristas

*Quero antes o lirismo dos loucos
O lirismo dos bêbedos
O lirismo difícil e pungente dos bêbedos
O lirismo dos clowns de Shakespeare*

— *Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.*

BANDEIRA, Manuel. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro. Aguilar, 1974

Com base na leitura do poema, podemos afirmar corretamente que o poeta:

- (A) critica o lirismo louco do movimento modernista.
- (B) critica todo e qualquer lirismo na literatura.
- (C) propõe o retorno ao lirismo do movimento clássico.
- (D) propõe o retorno ao lirismo do movimento romântico.
- (E) propõe a criação de um novo lirismo.

Texto para a questão 14

Camelôs - Manuel Bandeira

*Abençoado seja o camelô dos brinquedos de tostão:
O que vende balõeszinhos de cor
O macaquinho que trepa no coqueiro
O cachorrinho que bate com o rabo
Os homenzinhos que jogam boxe
A perereca verde que de repente dá um pulo que engraçado
E as canetinhas-tinteiro que jamais escreverão coisa alguma
Alegria das calçadas.
Uns falam pelos cotovelos:
—“O cavalheiro chega em casa e diz: ‘Meu filho, vai buscar um pedaço
de banana para eu acender o charuto.’ Naturalmente o menino pensará:
‘Papai está malu...’”
Outros, coitados, têm a língua atada.
Todos, porém, sabem mexer nos cordéis com o tino ingênuo de demiurgos
de inutilidades.
E ensinam no tumulto das ruas os mitos heroicos da meninice...
E dão aos homens que passam preocupados ou tristes uma lição de infância.*

Libertinagem. In: MORAES, Emanuel de. (org). *Seleção em prosa e verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971, p.131

14) (UFRJ / 2001) No poema de Manuel Bandeira, aparecem traços característicos de sua poética. Desenvolva essa afirmativa, explicitando esses traços, nos níveis da forma e do conteúdo.

Texto para a questão 15

Pensão familiar

Jardim da pensãozinha burguesa.

Gatos espapaçados ao sol.

A tiririca sitia os canteiros chatos.

O sol acaba de crestar as boninas que murcharam.

Os girassóis

amarelo!

resistem.

E as dalias, rechonchudas, plebeias, dominicais.

Um gatinho faz pipi.

Com gestos de garçom de restaurant-Palace

Encobre cuidadosamente a mijadinha.

Sai vibrando com elegância a patinha direita:

É a única criatura fina na pensãozinha burguesa.

Petrópolis, 1925.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 10a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983, p.95.

15) (PUC-RIO / 2003) A abordagem crítico-humorística, presente no texto acima, possui características tipicamente modernistas. Indique a estrofe onde ela se manifesta mais claramente, exemplificando com elementos do texto as formas pelas quais essa crítica se constrói.

Textos para a questão 16

Texto I

Bh, junho de 1925.

Mário dear,

Conversei ontem à tardinha com o nosso querido Carlos. Me disse que dias atrás tinha recebido mais uma carta sua. Percebi no olhar por detrás dos óculos que ele ainda não conseguia esconder as emoções mais secretas. Você bem sabe como o nosso amigo cultivava as graças do segredo, que, aliás, só são instigantes se o interlocutor nos sugere (escancaradamente) que está escondendo algo (intimamente). Carlos me jogou na cara o conteúdo da carta que tinha recebido de São Paulo e logo em seguida o abafou com tampa de caçarola.

(...)

Carlos tem uma visão da linguagem dada pelo lado de fora do corpo. Se você lhe dissesse: “Conhece-te a ti mesmo”, ele te responderia: “Não é mais útil conhecer a minha vizinha de mesa? Se puxasse conversa com ela, iria me cutucar de volta com um beijo e dizer que eu penso, logo existo.” Carlos é um

parnasiano enrustido. Para ele a palavra é semelhante a um objeto querido, mais a gente acaricia a palavra, mais ela se torna nossa, mais é posse de quem a ama. Carlos se cola à pele da palavra pelo sentimento nobre que a reveste, sentimento que ele detecta vis-à-vis de algo que não faz intimamente parte dele. Sem dúvida esse amor pela pele e a carne da palavra — pele e carne da linguagem fonética — é o que salva Carlos neste momento em que ele acredita que pode sair por aí “construindo” com a poesia um mundo novo, como se palavra fosse tijolo, folha de papel em branco, argamassa, e poeta, pedro-pedreiro.

Antes de tudo, seria importante que você, Mário, o mandasse jogar as palavras pra dentro dele como se joga sujeira na lata de lixo. Não pode imaginar a revolução que você estaria armando! Ai ele veria que as palavras, à semelhança dos nossos sentimentos e emoções, são sujas, tão pegajosas, visquentas e até mesmo nauseabundas, quanto lesmas. A palavra é semelhante em tudo por tudo a um órgão vivo que pulsa governado ou desgovernado pelos mandos ou desmandos do sangue, a filtrar saúde ou doença, indiscriminadamente.

Nem de longe Carlos suspeita que as palavras, como qualquer corpo, apresentam boa ou má saúde. Como bom estudante de farmácia, no momento que o souber, aprenderá a se automedicar com sabença e prazer. Ou seja: saberá como aniquilar os próprios sentimentos e emoções com a ajuda das palavras.

SANTIAGO, Silviano. “Conversei ontem à tardinha com o nosso querido Carlos”
In *Histórias mal contadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p. 162-163.

Texto II - O Lutador

Lutar com palavras

é a luta mais vã.

Entanto lutamos

mal rompe a manhã.

São muitas, eu pouco.

Algumas, tão fortes

como o javali.

Não me julgo louco.

Se o fosse, teria

poder de encantá-las.

Mas lúcido e frio,

apareço e tento

apanhar algumas

para meu sustento

num dia de vida.

Deixam-se enlaçar,

tontas à carícia

e súbito fogem

e não há ameaça

e nem 3 há sevícia

que as traga de novo

ao centro da praça.

Insisto, solerte.

Busco persuadi-las.

Ser-lhes-ei escravo

de rara humildade.
 Guardarei sigilo
 de nosso comércio.
 Na voz, nenhum travo
 de zanga ou desgosto.
 Sem me ouvir deslizam,
 perpassam levíssimas
 e viram-me o rosto.
 Lutar com palavras
 parece sem fruto.
 Não têm carne e sangue...
 Entretanto, luto.
 Palavra, palavra
 (digo exasperado),
 se me desafia,
 aceito o combate.
 Quisera possuir-te
 neste descampado,
 sem roteiro de unha
 ou marca de dente
 nessa pele clara.
 Preferes o amor
 de uma posse impura
 e que venha o gozo
 da maior tortura.
 Luto corpo a corpo,
 luto todo o tempo,
 sem maior proveito
 que o da caça ao vento.
 Não encontro vestes,
 não segura formas,
 é fluido inimigo
 que me dobra os músculos
 e ri-se das normas
 da boa peleja.
 Iludo-me às vezes,
 pressinto que a entrega
 se consumará.
 Já vejo palavras
 em coro submisso,
 esta me ofertando
 seu velho calor,
 aquela sua glória
 feita de mistério,
 outra seu desdém,
 outra seu ciúme,
 e um sábio amor
 me ensina a fruir
 de cada palavra

a essência captada,
 o sutil queixume.
 Mas ai! é o instante
 de entreabrir os olhos:
 entre beijo e boca,
 tudo se evapora.
 O ciclo do dia
 ora se conclui 8
 e o inútil duelo
 jamais se resolve.
 O teu rosto belo,
 ó palavra, esplende
 na curva da noite
 que toda me envolve.
 Tamanha paixão
 e nenhum pecúlio.
 Cerradas as portas,
 a luta prossegue
 nas ruas do sono.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro:
 Editora Nova Aguilar, 1979, p. 147-148.

16) (PUC-RIO / 2009) A utilização da metapoesia é prática recorrente em vários momentos da literatura brasileira. Autores românticos, parnasianos, simbolistas e modernistas, cada qual a seu modo, escreveram poemas com o propósito de defender os seus valores estéticos e/ou refletir criticamente sobre o próprio ato de escrever. Comente a concepção de criação poética presente no texto de Drummond.

Texto para a questão 17

Confidência do Itabirano

Alguns anos vivi em Itabira.
 Principalmente nasci em Itabira.
 Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro.
 Noventa por cento de ferro nas calçadas.
 Oitenta por cento de ferro nas almas.
 E esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação.

A vontade de amar, que me paralisa o trabalho,
 vem de Itabira, de suas noites brancas, sem mulheres e sem horizontes.
 E o hábito de sofrer, que tanto me diverte,
 é doce herança itabirana.
 De Itabira trouxe prendas diversas que ora te ofereço:
 esta pedra de ferro, futuro aço do Brasil,
 este São Benedito do velho santeiro Alfredo Duval;

*este couro de anta, estendido no sofá da sala de visitas;
este orgulho, esta cabeça baixa...*

*Tive ouro, tive gado, tive fazendas.
Hoje sou funcionário público.
Itabira é apenas uma fotografia na parede.
Mas como dói!*

ANDRADE, C. D. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

17 (Enem / 2009) Carlos Drummond de Andrade é um dos expoentes do movimento modernista brasileiro. Com seus poemas, penetrou fundo na alma do Brasil e trabalhou poeticamente as inquietudes e os dilemas humanos. Sua poesia é feita de uma relação tensa entre o universal e o particular, como se percebe claramente na construção do poema *Confidência do Itabirano*. Tendo em vista os procedimentos de construção do texto literário e as concepções artísticas modernistas, conclui-se que o poema acima:

- (A) representa a fase heroica do modernismo, devido ao tom contestatório e à utilização de expressões e usos linguísticos típicos da oralidade.
(B) apresenta uma característica importante do gênero lírico, que é a apresentação objetiva de fatos e dados históricos.
(C) evidencia uma tensão histórica entre o “eu” e a sua comunidade, por intermédio de imagens que representam a forma como a sociedade e o mundo colaboram para a constituição do indivíduo.
(D) critica, por meio de um discurso irônico, a posição de inutilidade do poeta e da poesia em comparação com as prendas resgatadas de Itabira.
(E) apresenta influências românticas, uma vez que trata da individualidade, da saudade da infância e do amor pela terra natal, por meio de recursos retóricos pomposos.

Textos para a questão 18

Texto I - No meio do caminho

*No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.*

*Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra.*

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

Texto II

*Eu tropecei agora numa casca de banana.
Numa casca de banana!*

*Numa casca de banana eu tropecei agora.
Caí para trás desamparadamente,
E rasguei os fundilhos das calças!
Numa casca de banana eu tropecei agora.
Numa casca de banana!
Eu tropecei agora numa casca de banana!*

FONSECA, Gondim da. “Contramão; os nossos atuais gênios poéticos”. Apud: ANDRADE, C. Drummond de. *Uma pedra no meio do caminho*: biografia de um poema. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1967.

18 (Uerj / 2000 – 2ª fase)

a. Estabeleça a relação literária entre os textos I e II, justificando sua resposta.

b. Cite quatro recursos modernistas empregados tanto no poema de Drummond quanto no de Gondim da Fonseca.

Texto para a questão 19

Lépida e leve

*Língua do meu Amor velosa e doce,
que me convences de que sou frase,
que me contomas, que me vestes quase,
como se o corpo meu de ti vindo me fosse.
Língua que me cativas, que me enleias
os surtos de ave estranha,
em linhas longas de invisíveis teias,
de que és, há tanto, habilidosa aranha*

[...]

*Amo-te as sugestões gloriosas e funestas,
amo-te como todas as mulheres
te amam, ó língua-lama, ó língua-resplendor,
pela carne de som que à ideia emprestas
e pelas frases mudas que proferes
nos silêncios de Amor!*

MACHADO, G. In: MORICONI, I. (org.). *Os cem melhores poemas brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001 (fragmento).

19 (Enem/2011) A poesia de Gilka Machado identifica-se com as concepções artísticas simbolistas. Entretanto, o texto selecionado incorpora referências temáticas e formais modernistas, já que, nele, a poeta

- (A) procura desconstruir a visão metafórica do amor e abandona o cuidado formal.
(B) concebe a mulher como um ser sem linguagem e questiona o poder da palavra.
(C) questiona o trabalho intelectual da mulher e antecipa a construção do verso livre.

(D) propõe um modelo novo de erotização na lírica amorosa e propõe a simplificação verbal.

(E) explora a construção da essência feminina, a partir da polissemia de “língua”, e inova o léxico.

Texto para a questão 20

Foi mudando, mudando

Tempos e tempos passaram

por sobre teu ser.

Da era cristã de 1500

até estes tempos severos de hoje,

quem foi que formou de novo teu ventre,

teus olhos, tua alma?

Te vendo, medito: foi negro, foi índio ou foi cristão?

Os modos de rir, o jeito de andar,

pele,

gozo,

coração ...

Negro, índio ou cristão?

Quem foi que te deu esta sabedoria,

mais denago e alvura,

cabelo escorrido, tristeza do mundo,

desgosto da vida, orgulho de branco, algemas, resgates, alforrias?

Foi negro, foi índio ou foi cristão?

Quem foi que mudou teu leite,

teu sangue, teus pés,

teu modo de amar,

teus santos, teus ódios,

teu fogo,

teu suor,

tua espuma,

tua saliva, teus abraços, teus suspiros, tuas comidas,

tua língua?

Te vendo, medito: foi negro, foi índio ou foi cristão?

Jorge de Lima, Obra poética.

20) (UFF/2010 – 2ª etapa)

a. ranscreva o refrão do poema e explique o seu sentido, tendo em vista uma temática característica do movimento modernista.

b. Caracterize o interlocutor do eu lírico no texto acima, justificando sua resposta.

c. O texto aborda as mudanças históricas que ocorrem no tempo. Transcreva integralmente os dois versos que delimitam o tempo da mudança.

Texto para a questão 21

No meio do caminho

No meio do caminho tinha uma pedra

tinha uma pedra no meio do caminho

tinha uma pedra

no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento

na vida de minhas retinas tão fatigadas.

Nunca me esquecerei que no meio do caminho

tinha uma pedra

tinha uma pedra no meio do caminho

no meio do caminho tinha uma pedra.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

21) (Uerj/2000 – 2ª fase) Leia o poema abaixo:

Eu tropecei agora numa casca de banana.

Numa casca de banana!

Numa casca de banana eu tropecei agora.

Caí para trás desamparadamente,

E rasguei os fundilhos das calças!

Numa casca de banana eu tropecei agora.

Numa casca de banana!

Eu tropecei agora numa casca de banana!

FONSECA, Gondim da. “Contramão; os nossos atuais gênios poéticos”. Apud: ANDRADE, C. Drummond de. *Uma pedra no meio do caminho*: biografia de um poema. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1967.

a. Estabeleça a relação literária entre o texto II e o fragmento acima, justificando sua resposta.

b. Cite quatro recursos modernistas empregados tanto no poema de Drummond quanto no de Gondim da Fonseca.

Texto para a questão 22

Carnaval carioca

(...)

Eu mesmo... Eu mesmo, Carnaval...

Eu te levava uns olhos novos

Pra serem lapidados em mil sensações bonitas,

Meus lábios murmurejando de comoção assustada

Haviam de ter puríssimo destino...

É que sou poeta

E na banalidade larga dos meus cantos

Fundir-se-ão de mãos dadas alegrias e tristuras, bens e males,

Todas as coisas finitas

Em rondas aladas sobrenaturais.
 Ânsia heróica dos meus sentidos
 Pra acordar o segredo de seres e coisas.
 Eu colho nos dedos as rédeas que param o infrene das vidas,
 Sou o compasso que une todos os compassos,
 E com a magia dos meus versos
 Criando ambientes longínquos e piedosos
 Transporte em realidades superiores
 A mesquinhez da realidade.
 Eu bailo em poemas, multicolorido!
 Palhaço! Mago! Louco! Juiz! Criançinha!
 Sou dançarino brasileiro!
 Sou dançarino e danço! E nos meus passos conscientes
 Glorifico a verdade das coisas existentes
 Fixando os ecos e as miragens.
 Sou um tupi tangendo um alaúde
 E a trágica mixórdia dos fenômenos terrestres
 Eu celestizo em eurrítmias soberanas,
 Ôh encantamento da Poesia imortal!...
 Onde que andou minha missão de poeta, Carnaval?
 Puxou-me a ventania,
 Segundo círculo do Inferno,
 Rajadas de confetes
 Hábitos diabólicos perfumes
 Fazendo relar pelo corpo da gente
 Semiramis Marília Helena Cleópatra e Francesca.
 Milhares de Julietas!
 Domitilas fantasiadas de cow-girls,
 Isoldas de pijama bem francesas,
 Alzacias portuguesas holandesas...
 Geografia
 Êh liberdade! Pagodeira grossa! É bom gozar!
 Levou a breca o destino do poeta,
 Barreei meus lábios com o carmim doce dos dela...
 (...)
 Carnaval ...
 Porém nunca tive intenção de escrever sobre ti...
 Morreu o poeta e um gramofone escravo
 Arranhou discos de sensações...

ANDRADE, Mario de. *Poesias completas*. São Paulo & Belo Horizonte: Martins & Itatiaia, 1980.

22) (Uerj/1999 – 2ª fase)

“É que sou poeta
 E na banalidade larga dos meus cantos
 Fundir-se-ão de mãos dadas alegrias e tristuras, bens e males,
 Todas as coisas finitas
 Em rondas aladas sobrenaturais.”
 (versos 6 a 10)

O fragmento do poema de Mário de Andrade expressa um tipo de proposta que difere do projeto parnasiano de trabalhar com temas sérios, clássicos ou grandiosos.

a. Redigindo sua resposta em, no máximo, duas frases completas, aponte a diferença entre o projeto parnasiano e o que está expresso no fragmento acima.

b. Explique, em uma frase completa, a atitude do autor do texto I quanto à metrificação e relacione-a ao estilo de época a que pertence este texto.

Texto para a questão 23

Manifesto da poesia pau-brasil (fragmento)

Lançado por Oswald de Andrade, no Correio da Manhã, em 18 de março de 1924.

Houve um fenômeno de democratização estética nas cinco partes sábias do mundo. Instituíra-se o naturalismo. Copiar. Quadro de carneiros que não fosse lá mesmo não prestava. A interpretação do dicionário oral das Escolas de Belas-Artes queria dizer reproduzir igualzinho... Veio a pirogravura. As meninas de todos os lares ficaram artistas. Apareceu a máquina fotográfica. E com todas as prerrogativas do cabelo grande, da caspa e da misteriosa genialidade de olho virado — o artista fotógrafo.

Na música, o piano invadiu as saletas nuas, de folhinha na parede. Todas as meninas ficaram pianistas. Surgiu o piano de manivela, o piano de patas. A Playela. E a ironia eslava compôs para a Playela. Stravinski.

A estatúária andou atrás. As procissões saíram novinhas das fábricas.

Só não se inventou uma máquina de fazer versos — já havia o poeta parnasiano.

(...)

Nossa época anuncia a volta ao sentido puro.

Um quadro são linhas e cores. A estatúária são volumes sob a luz.

A poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro comendo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente.

Apud TELES, Gilberto M. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1977.

23) (Uerj/1999 – 1ª fase) Duas características da poesia modernista que aparecem sugeridas no último parágrafo do Manifesto da Poesia Pau-Brasil são:

- (A) incorporação da temática cotidiana — enfoque no presente
- (B) valorização dos encontros familiares — enaltecimento da natureza
- (C) aproveitamento do elemento musical — retrato de cenas familiares
- (D) citação jornalística da realidade — reprodução do noticiário histórico

GRUPO 2 – Comparar à estética modernista à estética tradicional

Textos para a questão comentada

Texto I - Lira VIII

Marília, de que te queixas?
De que te roubou Dirceu
O sincero coração?
Não te deu também o seu?
E tu, Marília, primeiro
Não lhe lançaste o grilhão?
Todos amam: só Marília
Desta Lei da Natureza
Queria ter isenção?

Em torno das castas pombas,
Não rulam ternos pombinhos?
E rulam, Marília, em vão?
Não se afagam c'os biquinhos?
E a prova de mais temura
Não os arrasta a paixão?
Todos amam: só Marília
Desta Lei da Natureza
Queria ter isenção?

Já viste, minha Marília,
Avezinhas, que não façam
Os seus ninhos no verão?
Aqueles, com quem se enlaçam,
Não vão cantar-lhes defronte
Do mole pouso, em que estão?
Todos amam: só Marília
Desta Lei da Natureza
Queria ter isenção?

Se os peixes, Marília, geram
Nos bravos mares, e rios,
Tudo efeitos de Amor são.
Amam os brutos ímpios*,
A serpente venenosa,
A onça, o tigre, o leão.
Todos amam: só Marília
Desta Lei da Natureza
Queria ter isenção?

As grandes Deusas do Céu
Sentem a seta tirana
Da amorosa inclinação.

Diana, com ser Diana,
Não se abrasa, não suspira
Pelo amor de Endimião?
Todos amam: só Marília
Desta Lei da Natureza
Queria ter isenção?

Desiste, Marília bela,
De uma queixa sustentada
Só na altiva opinião.
Esta chama é inspirada
Pelo Céu; pois nela assenta
A nossa conservação.
Todos amam: só Marília
Desta Lei da Natureza
Queria ter isenção?

GONZAGA, Tomás Antônio. Marília de Dirceu. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

* aqueles que não têm piedade

Texto II - Poemas da negra (1929)

Você é tão suave,
Vossos lábios suaves
Vagam no meu rosto,
Fecham meu olhar.

Sol-pasto.

É a escuridão suave
Que vem de você,
Que se dissolve em mim.

Que sono...

Eu imaginava
Duros vossos lábios,
Mas você me ensina
A volta ao bem.

ANDRADE, Mário de. Poesias completas. São Paulo: Livraria Martins, 1980.

Questão comentada (Uerj / 2004-LPLB) Na interlocução com as mulheres amadas, os poetas utilizam elementos da natureza de modos distintos.

- Caracterize a presença da natureza em cada um dos poemas.
- Indique dois traços da tradição clássica presentes no primeiro poema e não utilizados no segundo.

Resposta:

a. No poema de Tomás Antônio Gonzaga, a ordem da natureza é utilizada como argumento de sedução. (ou)

Tomás Antônio Gonzaga serve-se da natureza para enfatizar a preservação das espécies como efeito do amor. (ou)

No poema de Tomás Antônio Gonzaga, os elementos da natureza servem para exemplificar as leis que regem o mundo e às quais Marília deveria se submeter.

No poema de Mário de Andrade, a natureza se mistura à mulher amada ou se apresenta metaforicamente, pois o poeta associa a negra ao sol-posto.

b. Dois dentre os traços: uso da métrica; presença de refrão; referência à mitologia; uso da rima em esquemas rígidos.

Comentário:

a. No poema de Gonzaga, o eu-lírico se refere ao comportamento amoroso de diversos animais: os pombos, os peixes, a “serpente venenosa”, a onça, o tigre, o leão. Todos eles servem como exemplos que comprovam o fato de que os seres do reino animal se rendem ao chamado do amor. É com base nisso que o eu-lírico procura convencer sua amada a também se render a ele. A natureza, portanto, aparece como meio de exemplificação para provar uma tese — a de que os seres vivos estão fadados ao amor, à paixão, ao envolvimento sexual —, que por sua vez funciona como argumento de sedução, de convencimento (se todos estão fadados ao amor, não há razão para você resistir a mim).

No poema de Mário de Andrade, um elemento da natureza (o “sol-posto”) é usada para estabelecer uma analogia (comparação) com a amada, baseada no fato de que ela é negra (como mostra o título).

b. Cabe explicar melhor os traços apontados no gabarito oficial:

Uso da métrica — O primeiro poema tem métrica regular, com os versos apresentando sete sílabas poéticas (redondilha maior). A rigidez formal é marca da tradição clássica (lembre-se que o Arcadismo também é chamado de Neoclacismo, justamente porque resgata essa tradição). No segundo poema, contudo, os versos são livres, ou seja, não seguem um padrão métrico regular. Isso é característico, de um modo geral, da poesia modernista.

Presença de refrão — Outra característica da tradição clássica ausente da poesia modernista. O refrão do poema de Gonzaga é: “Todos amam: só Marília / desta Lei da Natureza / Queria ter isenção?”

Referência à mitologia — Por resgatar a tradição da Antiguidade Clássica, os escritores arcades frequentemente povoam seus textos com elementos pertencentes à mitologia greco-romana (ou seja, da Grécia antiga e da Roma antiga). No poema de Gonzaga, esses elementos são, de modo geral, as “grandes Deusas do Céu” e, de modo particular, Diana (deusa da caça) e Endimião (rei de Élis, neto de Zeus). Esta também não é uma marca da poesia modernista.

Uso da rima em esquemas rígidos — Observe o esquema fixo (rígido) da rima do poema de Gonzaga: em todas as estrofes, ocorre rima entre os versos 3, 6 e 9. No segundo poema, os versos são brancos (ou seja, sem rima), como é comum na poesia modernista (sobretudo na primeira fase, à qual pertence Mário de Andrade).

Texto para a questão 1**Pero Vaz Caminha**

a descoberta

Seguimos nosso caminho por este mar de longo

Até a oitava da Páscoa

Topamos aves

E houvemos vista de terra

os selvagens

Mostraram-lhes uma galinha

Quase haviam medo dela

E não queriam pôr a mão

E depois a tomaram como espantados

primeiro chá

Depois de dançarem

Diogo Dias

Fez o salto real

as meninas da gare

Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis

Com cabelos mui pretos pelas espáduas

E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas

Que de nós as muito olharmos

Não tínhamos nenhuma vergonha

ANDRADE, Oswald. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 80.

1) (UFF / 2000) O procedimento poético empregado por Oswald de Andrade no texto acima é:

- (A) reconhecer e adotar a métrica parnasiana, criando estrofes simétricas e com títulos;
- (B) recortar e recriar em versos trechos da carta de Caminha, dando-lhes novos títulos;
- (C) imitar e refazer em prosa a carta de Caminha, criando títulos para as várias seções;
- (D) reconhecer e retomar a prática romântica, dando títulos nacionalistas às estrofes;
- (E) identificar e recusar os processos de colagem modernistas, dando-lhes títulos novos.

Texto para a questão 2

O primeiro navio destacado da conserva para levar a Portugal a notícia do descobrimento do Brasil, e com instâncias ao rei de Portugal para que por amor da religião se apoderasse d’esta descoberta, cometera a violência de arrancar de suas terras, sem que a sua vontade fosse consultada, a dois índios, ato contra o qual se tinham pronunciado os capitães da frota de Pedro Álvares. Fizera-se o índice primeiro do que era a história da colônia: era a cobiça disfarçada com pretextos da

religião, era o ataque aos senhores da terra, à liberdade dos índios; eram colonos degradados, condenados à morte, ou espíritos baixos e viciados que procuravam as florestas para darem largas às depravações do instinto bruto.”

DIAS, Gonçalves. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 4º trim. 1867, p. 274.

2) (UFF / 2000) Assinale o fragmento que representa uma avaliação modernista de personagem literário romântico.

(A) “O sangue português, em um poderoso rio, deverá absorver os pequenos afluentes das raças índia e etiópica.” (Carlos Frederico Ph. De Martius)

(B) “Seria injusto, entretanto, considerar os índios como depravados; eles não têm nenhuma ideia moral dos direitos e dos deveres.” (Rugendas)

(C) “A piedade, a minguaem outros argumentos de maior valia, deverá ao menos inclinar a imaginação dos poetas para os povos que primeiro beberam os ares destas regiões, consorciando na literatura os que a fatalidade da história divorciou.” (Machado de Assis)

(D) “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses.” (Oswald de Andrade)

(E) “O protagonista, o mulato Raimundo, ignora a própria cor e a condição de filho de escrava: não consegue entender as reservas que lhe faz a alta sociedade de São Luís, a ele que voltara doutor da Europa.” (Alfredo Bosi)

Textos para a questão 3

Texto I - Amor! Delírio – Engano

*Amor! Delírio – Engano... Sobre a terra
Amor também fruí; a vida inteira
Concentrei num só ponto – amá-la, e sempre.
Amei! – dedicação, ternura, extremos
Cismou meu coração, cismou minha alma,
– Minha alma que na taça da ventura
Vida breve d’amor sorveu gostosa.
Eu e ela, ambos nós, na terra ingrata
Oásis, paraíso, éden ou templo
Habitamos uma hora; e logo o tempo
Com a foice roaz quebrou-lhe o encanto,
Doce encanto que o amor nos fabricara.*

DIAS, Gonçalves. *Poesia e prosa completas*

Texto II - Receita para não engordar sem necessidade de ingerir arroz integral e chá de jasmim

*Pratique o amor integral
uma vez por dia
desde a aurora matinal
até a hora em que o mocho espia.*

*Não perca um minuto só
neste regime sensacional.*

*Pois a vida é um sonho e, se tudo é pó,
que seja pó de amor integral.*

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia errante*.

3) (UFF / 2005) O poema de Gonçalves Dias é romântico e o de Drummond é modernista. No que se refere ao tratamento do tema amoroso, aponte uma diferença entre os poemas, que também seja diferença entre os estilos romântico e modernista.

Textos para a questão 4

Texto I

Já era tarde. Augusto amava deveras, e pela primeira vez em sua vida; e o amor, mais forte que seu espírito, exercia nele um poder absoluto e invencível. Ora, não há ideias mais livres que as do preso; e, pois, o nosso encarcerado estudante soltou as velas da barquinha de sua alma, que voou, atrevida, por esse mar imenso da imaginação; então começou a criar mil sublimes quadros e em todos eles lá aparecia a encantadora Moreninha, toda cheia de encantos e graças. Viu-a, com seu vestido branco, esperando-o em cima do rochedo, viu-a chorar, por ver que ele não chegava, e suas lágrimas queimavam-lhe o coração.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *A Moreninha*. São Paulo: Ática, 1997, p. 125.

Texto II – Quadrilha

*João amava Teresa que amava Raimundo
que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili
que não amava ninguém.
João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento,
Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia,
Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes
que não tinha entrado na história.*

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973, p. 19.

4) (PUC-RIO / 2001) Em ambos os textos, percebe-se a utilização de uma mesma temática mas com tratamentos distintos. Explique, com suas próprias palavras, a concepção de amor presente nos textos de Joaquim Manuel de Macedo e de Carlos Drummond de Andrade.

Textos para a questão 5

Texto I

Abriam-se os braços do guerreiro adormecido e seus lábios; o nome da virgem ressoou docemente. A juruti, que divaga pela floresta, ouve o terno arrulho do companheiro; bate as asas, e voa ao aconchegar-se ao tépido ninho. Assim a virgem do sertão aninhou-se nos braços do guerreiro. Quando veio a manhã, ainda achou Iracema ali debruçada, qual borboleta que dormiu no seio do formoso cacto. Em seu lindo semblante acendia o pejo vivos rubores; e como entre os arrebois da

manhã cintila o primeiro raio do sol, em suas faces incendiadas rutilava o primeiro sorriso da esposa, aurora de fruído amor.

ALENCAR, José de. *Tracema*, 1865

Texto II

*A primeira vez que vi Teresa
Achei que ela tinha pernas estúpidas
Achei também que a cara parecia uma perna
Quando vi Teresa de novo
Achei que os olhos eram muito mais velhos que o
resto do corpo
(Os olhos nasceram e ficaram dez anos esperando
que o resto do corpo nascesse)
Da terceira vez não vi mais nada
Os céus se misturaram com a terra
E o espírito de Deus voltou a se mover sobre a face
das águas.*

BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem*, 1960

5) (UFRJ / 2003) A que estilos literários pertencem os Textos I e II e como se caracteriza a relação amorosa em cada um deles?

Textos para a questão 6

Texto I

Beije na areia os sinais de teus passos, beije os meus braços que tu havias apertado, beije a mão que te ultrajara num momento de loucura, e os meus próprios lábios que roçaram tua face num beijo de perdão.

Que suprema delícia, meu Deus, foi para mim a dor que me causavam os meus pulsos magoados pelas tuas mãos! Como abençoei este sofrimento!... Era alguma cousa de ti, um ímpeto de tua alma, a tua cólera e indignação, que tinham ficado em minha pessoa e entravam em mim para tomar posse do que te pertencia. Pedi a Deus que tornasse indelével esse vestígio de tua ira, que me santificara como uma cousa tua!

.....
Quero guardar-me toda só para ti. Vem, Augusto: eu te espero. A minha vida terminou; começo agora a viver em ti.

José de Alencar. *Diva*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996. p. 121

Texto II

*Há poesia
Na dor
Na flor
No beija-flor
No elevador*

ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976, p. 184

6) (PUC-RIO / 2002) Existe um elemento, no fragmento do poema transcrito acima, que não mantém ligação alguma com o imaginário romântico que habita o texto de Alencar. Determine esse elemento e explique, com suas próprias palavras, a importância de sua presença como símbolo de um novo momento estético na literatura brasileira.

7) (UFF / 2003) Um dos procedimentos artísticos característicos da poesia brasileira a partir do Modernismo é a valorização crítica da ficção romântica. Assinale a opção que apresenta o exemplo desse procedimento.

(A) Sou assim, por vício inato.
Ainda hoje gosto de Diva,
Nem não posso renegar
Peri, tão pouco índio, é fato,
Mas tão brasileiro ... Viva,
Viva José de Alencar !

(Manuel Bandeira)

(B) ra terra ter
rat erra ter
rate rra ter
rater ra ter
raterr a ter
raterra terr
arattera ter
rarattera te
rrattera t
errater a
terrarattera

Décio Pignatari

(C) Não quero aparelhos
para navegar.
Ando naufragado,
Ando sem destino.
Pelo voo dos pássaros
Quero me guiar.
Quero Tua mão
Para me apoiar.

Jorge de Lima

(D) Aprendi com meu filho de dez anos
Que a poesia é a descoberta
Das coisas que eu nunca vi.

Oswald de Andrade

(E) Madrugada camponesa.
Faz escuro (já nem tanto),
vale a pena trabalhar.
Faz escuro mas eu canto
Porque amanhã já vai chegar.

Thiago de Melo

Textos para a questão 8

Texto I



Texto II



8) (UFF / 2004) Algumas temáticas e estéticas de escolas literárias (a presença da natureza, o “eu lírico”, a idealização, o humor, a desconstrução linguística, o culto da forma) podem ser retomadas sob um novo modo de dizer – de forma crítica, irônica, caricatural...

Justifique, exemplificando com material dos textos, um possível entendimento de uma releitura do Romantismo e/ou do Parnasianismo em Hagar, o Horrível (texto I) e de uma releitura do Modernismo em Radical Chic (texto II).

9) (UFF / 2002) Uma das características do Modernismo é apropriar-se de elementos do cotidiano, revalorizando-os esteticamente (“*Não tem água para o milho, / Nem água para o animal,*”). Já a poesia romântica revela o sentimentalismo com que o poeta recria seu cotidiano (“*Não permita Deus que eu morra / Sem que eu volte para lá;*”).

Assinale a opção em que os versos, diferentemente das estéticas do Modernismo e do Romantismo, apresentam, como uma “profissão de fé”, o culto à forma.

(A) Ah! Toda alma num cárcere anda presa

Soluçando nas trevas, entre as grades
Do calabouço, olhando imensidades,
Mares, estrelas, tardes, natureza

(B) A vós correndo vou, braços sagrados
Nessa Cruz Sacrossanta descobertos,
Que para receber-me estais abertos
E por não castigar-me estais cravados

(C) Invejo o ourives quando escrevo:
Imito o amor
Com que ele, em ouro, o alto relevo
Faz de uma flor

(D) Não te esqueçam meus duros pesares,
Não te esqueçam por elas de mim,
Não te esqueçam de mim pelos mares,
Não me esqueçam na terra por fim.

(E) Vejo o Retiro: suspiro
no vale fundo.
Retiro ficava longe
no oceanomundo.

Use o texto I da questão 16 do grupo 1 para responder também à questão 10 abaixo

10) (PUC-RIO / 2009)

a. No conto de Silviano Santiago, um dos mais representativos escritores da literatura brasileira contemporânea, o narrador escreve uma carta fictícia a Mário de Andrade sobre a maneira como o então jovem poeta Carlos Drummond de Andrade pensava a linguagem e a criação poética. Considerando que os dois autores citados são referências do nosso modernismo, analise, no contexto da carta, a afirmação “Carlos é um parnasiano enrustido”, a partir de uma comparação entre a poética parnasiana e a modernista.

b. No texto I, Silvano Santiago emprega alguns recursos típicos da linguagem informal. Transcreva dois exemplos de recursos diferentes, explicando por que considera informais esses usos.

Texto para a questão 11

*“É que sou poeta
E na banalidade larga dos meus cantos
Fundir-se-ão de mãos dadas alegrias e tristuras, bens e males,
Todas as coisas finitas
Em rondas aladas sobrenaturais.”*

11) (Uerj 1999 — Língua Portuguesa /Literatura Brasileira) O fragmento do poema de Mário de Andrade expressa um tipo de proposta que difere do projeto parnasiano de trabalhar com temas sérios, clássicos ou grandiosos.

a. Redigindo sua resposta em, no máximo, duas frases completas, aponte a diferença entre o projeto parnasiano e o que está expresso no fragmento acima.

b. Explique, em uma frase completa, a atitude do autor quanto à metrificacão e relacione-a ao estilo de época a que pertence este texto.

Texto para a questão 12

O dia abriu seu pára-sol bordado

*O dia abriu seu pára-sol bordado
De nuvens e de verde ramaria.
E estava até um fumo, que subia,
Mi-nu-ci-o-sa-men-te desenhado.*

*Depois surgiu, no céu azul arqueado,
A Lua — a Lua! — em pleno meio-dia.
Na rua, um menino que seguia
Parou, ficou a olhá-la admirado...*

*Pus meus sapatos na janela alta,
Sobre o rebordo... Céu é que lhes falta
Pra suportarem a existência rude!*

*E eles sonham, imóveis, deslumbrados,
Que são dois velhos barcos, encalhados
Sobre a margem tranquila de um açude.*

QUINTANA, Mario. *Prosa e verso*. Porto Alegre: Globo, 1978.

12) (Uerj / 2009-LPLB) O autor utilizou nesse poema recursos formais da poesia tradicional e a eles incorporou traços característicos da linguagem modernista.

Considerando a estrutura do poema, identifique dois aspectos formais da poesia tradicional e aponte uma característica da linguagem modernista e seu respectivo exemplo.

Textos para a questão 13

Texto I - O canto do guerreiro - Gonçalves Dias

*Aqui na floresta
Dos ventos batida,
Façanhas de bravos
Não geram escravos,
Que estimem a vida
Sem guerra e lidar.
— Ouvi-me, Guerreiros,
— Ouvi meu cantar.
Valente na guerra,
Quem há, como eu sou?
Quem vibra o tacape
Com mais valentia?
Quem golpes daria
Fatais, como eu dou?
— Guerreiros, ouvi-me;
— Quem há, como eu sou?*

Texto II - Macunaima (Epílogo) - Mário de Andrade

*Acabou-se a história e morreu a vitória.
Não havia mais ninguém lá. Dera tangolomângolo na tribo Tapanhumas e os filhos dela se acabaram de um em um. Não havia mais ninguém lá. Aqueles lugares, aqueles campos, furos puxadouros arrastadouros meios-barrancos, aqueles matos misteriosos, tudo era solidão do deserto... Um silêncio imenso dormia à beira do rio Uraricoera. Nenhum conhecido sobre a terra não sabia nem falar da tribo nem contar aqueles casos tão pançudos. Quem podia saber do Herói?*

13) (Enem / 2007) A leitura comparativa dos dois textos acima indica que:

- (A) ambos têm como tema a figura do indígena brasileiro apresentada de forma realista e heroica, como símbolo máximo do nacionalismo romântico.
(B) a abordagem da temática adotada no texto escrito em versos é discriminatória em relação aos povos indígenas do Brasil.
(C) as perguntas “— Quem há, como eu sou?” (texto I) e “Quem podia saber do Herói?” (texto II) expressam diferentes visões da realidade indígena brasileira.
(D) o texto romântico, assim como o modernista, aborda o extermínio dos povos indígenas como resultado do processo de colonização no Brasil.
(E) os versos em primeira pessoa revelam que os indígenas podiam expressar-se poeticamente, mas foram silenciados pela colonização, como demonstra a presença do narrador, no segundo texto.

Textos para a questão 14

Texto I

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapamunhas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma.

Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro passou mais de seis anos não falando. Si o incitavam a falar exclamava:

- Ai! Que preguiça!...

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos. São Paulo, Secretaria da Cultura Ciência e Tecnologia, 1978: p.7

Texto II

Sobre a alvura diáfana do algodão, a sua pele, cor de cobre, brilhava com reflexos dourados, os cabelos pretos cortados rentes, a tez lisa, os olhos grandes com os cantos exteriores erguidos para a frente; a pupila negra, móbil, cintilante; a boca forte mas bem modelada e guarnecida de dentes alvos, davam ao rosto pouco oval a beleza inculta da graça, da força e da inteligência.

ALENCAR, José de. *O Guarani*. In: __. Obra completa. 7 ed. vol 1, Rio de Janeiro, José Olympio, Brasília, INL, 1977: p.16.

14) (UFRJ / 2002) De que modo a frequência e o tipo de adjetivação contribuem para a caracterização dos heróis, nos Textos I e II, respectivamente?

Textos para a questão 15

Texto I

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapamunhas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma. Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro passou mais de seis anos não falando. Si o incitavam a falar exclamava:

— Ai! Que preguiça!...

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos. São Paulo, Secretaria da Cultura Ciência e Tecnologia, 1978: p.7

Texto II

Sobre a alvura diáfana do algodão, a sua pele, cor de cobre, brilhava com reflexos dourados, os cabelos pretos cortados rentes, a tez lisa, os olhos grandes com os cantos exteriores erguidos para a frente; a pupila negra, móbil, cintilante; a boca forte mas bem modelada e guarnecida de dentes alvos, davam ao rosto pouco oval a beleza inculta da graça, da força e da inteligência.

ALENCAR, José de. *O Guarani*. In: __. Obra completa. 7 ed. vol 1, Rio de Janeiro, José Olympio, Brasília, INL, 1977: p.16.

15) (UFRJ / 2002) Nos Textos I e II, representam-se heróis nacionais.

- a. Quais as visões de herói que estão subjacentes a essas representações?
- b. b) Em que movimentos literários se inscrevem, respectivamente?

Texto para a questão 16

Modinha do exílio

Os moinhos têm palmeiras

Onde canta o sabiá.

Não são artes feiteiras!

Por toda parte onde eu vá,

Mar e terras estrangeiras,

Posso ver mesmo as palmeiras

Em que ele cantando está.

Meu sabiá das palmeiras

Canta aqui melhor que lá.

Mas, em terras estrangeiras,

E por tristezas de cá,

Só à noite e às sextas-feiras.

Nada mais simples não há!

Canta modas brasileiras.

Canta — e que pena me dá!

Ribeiro Couto

16) (UFF/2011) Pode-se afirmar sobre o poema de Ribeiro Couto que

- (A) canta modas brasileiras só à noite e às sextas-feiras, porque as artes feiteiras são praticadas pelo eu lírico em seu exílio.
- (B) tem como objetivo expressar a depressão do eu lírico em terra estrangeira, mas também capta os sentimentos do poeta durante o seu exílio.
- (C) tem como referência original o tema e a métrica da “Canção do exílio”, mas reelabora as referências românticas com a linguagem modernista.
- (D) tem a finalidade de descrever detalhadamente os moinhos com palmeiras onde canta o sabiá, conforme pregava o Realismo.
- (E) expressa a simplicidade da linguagem do eu lírico, que prefere cantar modinhas brasileiras no exílio a retornar ao Brasil.

GRUPO 3 – A geração de 30

Texto para a questão comentada

Mulher ao espelho

Hoje, que seja esta ou aquela,

pouco me importa.

Quero apenas parecer bela,

*pois, seja qual for, estou morta.
Já fui loura, já fui morena,
já fui Margarida e Beatriz.
Já fui Maria e Madalena.
Só não pude ser como quis.*

*Que mal faz, esta cor fingida
do meu cabelo, e do meu rosto,
se tudo é tinta: o mundo, a vida,
o contentamento, o desgosto?*

*Por fora, serei como queira
a moda, que me vai matando.
Que me levem pele e caveira
ao nada, não me importa quando.*

*Mas quem viu, tão dilacerados,
olhos, braços e sonhos seus,
e morreu pelos seus pecados,
falará com Deus.*

*Falará, coberta de luzes,
do alto penteado ao rubro artelho.
Porque uns expiram sobre cruzes,
outros, buscando-se no espelho.*

MEIRELES, Cecília. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

Questão comentada (Uerj / 2002-LPLB) O poema de Cecília Meireles revela uma mudança de perspectiva em relação à primeira geração modernista.

a. Explique, em uma frase completa, por que a temática deste poema difere da temática dominante na primeira fase do Modernismo.

b. Cite duas características formais do poema que acompanham esta mudança de atitude.

Resposta:

a. A temática existencial, com preocupação religiosa, deste poema não era comum na poesia da primeira geração modernista.

b. Duas dentre as características formais:

- versos rimados e metrificadas
- vocabulário elaborado
- predomínio do uso da língua culta no seu registro formal

Comentário:

a. Observe que o poema aborda uma temática existencial, de fundo filosófico e religioso. Fundamentalmente, o tema tratado é a oposição entre essência e aparência. Em tom profundamente melancólico, o eu-lírico conclui que, assim como ele, o mundo todo é feito de fingimentos, com a valorização excessiva da aparência exterior (e conseqüentemente desvalorização da essência). Para comprovar isso, veja a terceira estrofe: *Que mal faz, esta cor fingida / do meu*

cabelo, e do meu rosto, / se tudo é tinta: o mundo, a vida, / o contentamento, o desgosto?'. O fundo religioso fica evidente na quinta estrofe, sobretudo nos dois últimos versos. Temas filosóficos, existenciais ou religiosos não são comuns na primeira fase do modernismo. Nesse momento, duas abordagens são mais comuns: retratar situações cotidianas ou a resgatar, sob uma luz crítica e frequentemente irônica, o passado brasileiro.

b. Como você já sabe, a primeira fase modernista prega a liberdade formal (por exemplo, versos brancos e livres, ou seja, sem métrica regular e sem rima) e tende a recorrer a um registro linguístico mais informal (afastando-se do português usado em Portugal e aproximando-se do dialeto brasileiro), bem como a um léxico (vocabulário) mais usual.

No poema "Mulher ao espelho", escrito por uma autora da geração de 30, nenhum desses traços está presente. Em vez de liberdade, verifica-se a rigidez formal, com regularidade no esquema métrico e na rima (o esquema de rima é sempre ABAB, ou seja, o primeiro verso rima com o terceiro, e o segundo rima com o quarto). É possível notar ainda a absoluta ausência de expressões coloquiais e a presença de um vocabulário erudito, como "rubro artelho", "dilacerados" ou mesmo o verbo "expirar" no lugar do mais usual "morrer".

Todas essas características mostram aquilo que você já aprendeu sobre a segunda fase: nesse momento, procedimentos mais tradicionais que haviam sido abandonados na fase heroica voltam a ganhar espaço (sem que as conquistas dos modernistas heroicos sejam abandonadas em definitivo).

Texto para a questão 1

Romance ii ou do ouro incansável

*Mil bateias vão rodando
sobre córregos escuros;
a terra vai sendo aberta
por intermináveis sulcos;
infinitas galerias
penetram morros profundos.*

*De seu calmo esconderijo,
o ouro vem, dócil e ingênuo;
torna-se pó, folha, barra,
prestígio, poder, engenho...
É tão claro! — e turva tudo:
honra, amor e pensamento.*

*Borda flores nos vestidos,
sobe a opulentos altares,
traça palácios e pontes,
eleva os homens audazes,
e acende paixões que alastram
sinistras rivalidades.*

*Pelos córregos, definham
negros, a rodar bateias.
Morre-se de febre e fome
sobre a riqueza da terra:
uns querem metais luzentes,*

outros, as redradas pedras.
Ladrões e contrabandistas
estão cercando os caminhos;
cada família disputa
privilégios mais antigos;
os impostos vão crescendo
e as cadeias vão subindo.

Por ódio, cobiça, inveja,
vai sendo o inferno traçado.
Os reis querem seus tributos,
— mas não se encontram vassalos.
Mil bateias vão rodando,
mil bateias sem cansaço.

Mil galerias desabam;
mil homens ficam sepultos;
mil intrigas, mil enredos
prendem culpados e justos;
já ninguém dorme tranquilo,
que a noite é um mundo de sustos.

Descem fantasmas dos morros,
vêm almas dos cemitérios:
todos pedem ouro e prata,
e estendem punhos severos,
mas vão sendo fabricadas
muitas algemas de ferro.

MEIRELES, Cecília. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

1) (Uerj / 2005-LPLB) O poema de Cecília Meireles apresenta um tom épico e revela afinidades com as propostas que distinguiram a chamada geração de 30 da primeira geração modernista.

a. Indique duas características do poema relacionadas ao gênero épico.

b. Aponte um aspecto em comum entre a perspectiva da autora sobre o país, revelada nesse texto, e a que predominou na obra de romancistas da geração de 30.

2) (UFF / 2002)

Mesmo quando não procuraram subverter a gramática, os modernistas promoveram uma valorização diferente do léxico, paralela à renovação dos assuntos. O seu desejo principal foi o de serem atuais, exprimir a vida diária, dar estado de literatura aos fatos da civilização moderna. [Os modernistas] tomaram por temas as coisas quotidianas, descrevendo-as com palavras de todo dia, combatendo a literatura discursiva e pomposa, o estilo retórico e sonoro com que seus antecessores aboravam as coisas mais simples.

Antônio Cândido e Aderaldo Castelo. *Presença da Literatura Brasileira III. Modernismo*.

O fragmento acima destaca algumas dentre muitas das características do Modernismo. Aponte duas características distintas desse momento literário identificadas uma em cada um dos textos seguintes.

Cota zero

Stop.

A vida parou

ou foi o automóvel?

Carlos Drummond de Andrade

E ele, Manuel? Mole como madeira no ferro? Às vezes querendo fingir dureza, inventando nós que a ferramenta não respeita, passa por cima e iguala? As mãos do carpinteiro, o corpo, a alma do carpinteiro não podem ser mais brutos do que a madeira. Em madeira não se trabalha batendo com força, com raiva; só lenheiro faz isso, mas lenheiro é quase igual ao machado que ele levanta e abaixa sem dó, sem consideração; basta olhar a cara de um lenheiro para se ver que ele não tem delicadeza nem tato: não precisa.

José J. Veiga. *A hora dos ruminantes*.

Textos para a questão 3

Texto I - Um cinturão - Graciliano Ramos

Onde estava o cinturão? A pergunta repisada ficou-me na lembrança: parece que foi pregada a martelo.

A fúria louca ia aumentar, causar-me sério desgosto. Conservar-me-ia ali desmaiado, encolhido, movendo os dedos frios, os beijos trêmulos e silenciosos. Se o moleque José ou um cachorro entrasse na sala, talvez as pancadas se transferissem. O moleque e os cachorros eram inocentes, mas não se tratava disto. Responsabilizando qualquer deles, meu pai me esqueceria, deixar-me-ia fugir, esconder-me na beira do açude ou no quintal. (...)

Havia uma neblina, e não percebi direito os movimentos de meu pai. Não o vi aproximar-se do torno e pegar o chicote. A mão cabeluda prendeu-me, arrastou-me para o meio da sala, a folha de couro fustigou-me as costas. Uivos, alarido inútil, estertor. Já então eu devia saber que rogas e adulações exasperavam o algoz. Nenhum socorro. José Baía, meu amigo, era um pobre-diabo. (...)

Junto de mim, um homem furioso, segurando-me um braço, açoitando-me. Talvez as vergastadas não fossem muito fortes: comparadas ao que senti depois, quando me ensinaram a carta de A B C, valiam pouco. Certamente o meu choro, os saltos, as tentativas para rodopiar na sala como carrapeta, eram menos um sinal de dor que a explosão do medo reprimido. Estivera sem bulir, quase sem respirar. Agora esvaziava os pulmões, movia-me, num desespero.

O suplício durou bastante, mas, por muito prolongado que tenha sido, não igualava a mortificação da fase preparatória: o olho duro a magnetizar-me, os gestos ameaçadores, a voz rouca a mastigar uma interrogação incompreensível.

Solto, fui enroscar-me perto dos caixões, coçar as pisaduras, engolir soluços, gemer baixinho e embalar-me com os gemidos. Antes de adormecer, cansado, vi meu pai dirigir-se à rede, afastar as varandas, sentar-se e logo se levantar, agarrando uma tira de sola, o maldito cinturão, a que desprendera a fivela quando se deitara. (...)

In: *Fragmento de Infância*. 32ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1998. p. 31/32

Texto II - Infância

Meu pai montava a cavalo, ia para o campo.

Minha mãe ficava sentada cosendo.

Meu irmão pequeno dormia.

Eu sozinho menino entre mangueiras

lia a história de Robinson Crusóé,

comprida história que não acaba mais.

No meio-dia branco de luz uma voz que aprendeu

a ninar nos longes da senzala — e nunca se esqueceu

chamava para o café.

Café preto que nem a preta velha

café gostoso

café bom.

Minha mãe ficava sentada cosendo

olhando para mim:

— Psiu... Não acorde o menino.

Para o berço onde pousou um mosquito.

E dava um suspiro... que fundo!

Lá longe meu pai campeava

no mato sem fim da fazenda.

E eu não sabia que minha história

era mais bonita que a de Robinson Crusóé.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

3) (PUC-RIO / 2004) Comparando *Infância*, de Carlos Drummond de Andrade, e o fragmento de infância, de Graciliano Ramos, é possível perceber marcas de linguagem comuns a que momento literário? Indique duas que lhe pareçam relevantes.

4) (Enem / 2009)

No decênio de 1870, Franklin Távora defendeu a tese de que no Brasil havia duas literaturas independentes dentro da mesma língua: uma do Norte e outra do Sul, regiões segundo ele muito diferentes por formação histórica, composição étnica, costumes, modismos linguísticos etc. Por isso, deu aos romances regionais que publicou o título geral de Literatura do Norte. Em nossos dias, um escritor gaúcho, Viana Moog, procurou mostrar com bastante engenho que no Brasil há, em verdade, literaturas setoriais diversas, refletindo as características locais.

CANDIDO, A. *A nova narrativa*. A educação pela noite e outros ensaios. São Paulo: Ática, 2003.

Com relação à valorização, no romance regionalista brasileiro, do homem e da paisagem de determinadas regiões nacionais, sabe-se que

(A) o romance do Sul do Brasil se caracteriza pela temática essencialmente urbana, colocando em relevo a formação do homem por meio da mescla de características locais e dos aspectos culturais trazidos de fora pela imigração europeia.

(B) José de Alencar, representante, sobretudo, do romance urbano, retrata a temática da urbanização das cidades brasileiras e das relações conflituosas entre as raças.

(C) o romance do Nordeste caracteriza-se pelo acentuado realismo no uso do vocabulário, pelo temário local, expressando a vida do homem em face da natureza agreste, e assume frequentemente o ponto de vista dos menos favorecidos.

(D) a literatura urbana brasileira, da qual um dos expoentes é Machado de Assis, põe em relevo a formação do homem brasileiro, o sincretismo religioso, as raízes africanas e indígenas que caracterizam o nosso povo.

(E) Érico Veríssimo, Rachel de Queiroz, Simões Lopes Neto e Jorge Amado são romancistas das décadas de 30 e 40 do século XX, cuja obra retrata a problemática do homem urbano em confronto com a modernização do país promovida pelo Estado Novo.

Textos para as questões 5 e 6**Texto I**

Agora Fabiano conseguia arranjar as ideias. O que o segurava era a família. Vivia preso como um novilho amarrado ao mourão, suportando ferro quente. Se não fosse isso, um soldado amarelo não lhe pisava o pé não.

(...) Tinha aqueles cambões pendurados ao pescoço. Deveria continuar a arrastá-los? Sinha Vitória dormia mal na cama de varas. Os meninos eram uns brutos, como o pai. Quando crescessem, guardariam as reses de um patrão invisível, seriam pisados, maltratados, machucados por um soldado amarelo.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. São Paulo: Martins, 23.ª ed., 1969, p. 75.

Texto II

Para Graciliano, o roceiro pobre é um outro, enigmático, impermeável. Não há solução fácil para uma tentativa de incorporação dessa figura no campo da ficção. É lidando com o impasse, ao invés de fáceis soluções, que Graciliano vai criar Vidas Secas, elaborando uma linguagem, uma estrutura romanesca, uma constituição de narrador em que narrador e criaturas se tocam, mas não se identificam. Em grande medida, o debate acontece porque, para a intelectualidade brasileira naquele momento, o pobre, a despeito de aparecer idealizado em certos aspectos, ainda é visto como um ser humano de segunda categoria, simples demais, incapaz de ter pensamentos demasiadamente complexos. O que Vidas Secas faz é, com pretensão não envolvimento da voz que controla a narrativa, dar conta de uma riqueza humana de que essas pessoas seriam plenamente capazes.

Luis Bueno. Guimarães, Clarice e antes. In: *Teresa*. São Paulo: USP, n.º 2, 2001, p. 254.

5) (Enem / 2007) A partir do trecho de *Vidas Secas* (texto I) e das informações do texto II, relativas às concepções artísticas do romance social de 1930, avalie as seguintes afirmativas.

I — O pobre, antes tratado de forma exótica e folclórica pelo regionalismo pitoresco, transforma-se em protagonista privilegiado do romance social de 30.

II — A incorporação do pobre e de outros marginalizados indica a tendência da ficção brasileira da década de 30 de tentar superar a grande distância entre o intelectual e as camadas populares.

III — Graciliano Ramos e os demais autores da década de 30 conseguiram, com suas obras, modificar a posição social do sertanejo na realidade nacional.

É correto apenas o que se afirma em

- (A) I.
- (B) II.
- (C) III.
- (D) I e II.
- (E) II e III.

6) (Enem / 2007) No texto II, verifica-se que o autor utiliza:

- (A) linguagem predominantemente formal, para problematizar, na composição de *Vidas Secas*, a relação entre o escritor e o personagem popular.
- (B) linguagem inovadora, visto que, sem abandonar a linguagem formal, dirige-se diretamente ao leitor.
- (C) linguagem coloquial, para narrar coerentemente uma história que apresenta o roceiro pobre de forma pitoresca.
- (D) linguagem formal com recursos retóricos próprios do texto literário em prosa, para analisar determinado momento da literatura brasileira.
- (E) linguagem regionalista, para transmitir informações sobre literatura, valendo-se de coloquialismo, para facilitar o entendimento do texto.

Textos para a questão 7

Texto I

Logo depois transferiram para o trapiche o depósito dos objetos que o trabalho do dia lhes proporcionava. Estranhas coisas entraram então para o trapiche. Não mais estranhas, porém, que aqueles meninos, moleques de todas as cores e de idades as mais variadas, desde os nove aos dezesseis anos, que à noite se estendiam pelo assoalho e por debaixo da ponte e dormiam, indiferentes ao vento que circundava o casarão uivando, indiferentes à chuva que muitas vezes os lavava, mas com os olhos puxados para as luzes dos navios, com os ouvidos presos às canções que vinham das embarcações...

AMADO, J. *Capitães da Areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 (fragmento).

Texto II

À margem esquerda do rio Belém, nos fundos do mercado de peixe, ergue-se o velho ingazeiro — ali os bêbados são felizes. Curitiba os considera animais sagrados, provê as suas necessidades de cachaça e pirão. No trivial contentavam-se com as sobras do mercado.

TREVISAN, D. *35 noites de paixão: contos escolhidos*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009 (fragmento).

7) (Enem/2010) Sob diferentes perspectivas, os fragmentos citados são exemplos de uma abordagem literária recorrente na literatura brasileira do século XX. Em ambos os textos,

- (A) a linguagem afetiva aproxima os narradores dos personagens marginalizados.
- (B) a ironia marca o distanciamento dos narradores em relação aos personagens.
- (C) o detalhamento do cotidiano dos personagens revela a sua origem social.
- (D) o espaço onde vivem os personagens é uma das marcas de sua exclusão.
- (E) a crítica à indiferença da sociedade pelos marginalizados é direta.

Texto para a questão 8

Sinha Vitória

Sinha Vitória tinha amanhado nos seus azeites. Fora de propósito, dissera ao marido umas inconveniências a respeito da cama de varas. Fabiano que não esperava semelhante desatino, apenas grunhira: —'Hum! Hum!' E amunhecar, porque realmente mulher é bicho difícil de entender, deitara-se na rede e pegara no sono. Sinha Vitória andara para cima e para baixo, procurando em que desabafar. Como achasse tudo em ordem, queixara-se da vida. E agora vingava-se em Baleia, dando-lhe um pontapé.

Avizinhou-se da janela baixa da cozinha, viu os meninos, entretidos no barreiro, sujos de lama, fabricando bois de barro, que secavam ao sol, sob o pé de turco, e não encontrou motivo para repreendê-los. Pensou de novo na cama de varas e mentalmente xingou Fabiano. Dormiam naquilo, tinha-se acostumado, mas seria mais agradável dormirem numa cama de lastro de couro, como outras pessoas.

Fazia mais de um ano que falava nisso ao marido. Fabiano a princípio concordara com ela, mastigara cálculos, tudo errado. Tanto para o couro, tanto para a armação. Bem. Poderiam adquirir o móvel necessário economizando na roupa e no querosene. Sinha Vitória respondera que isso era impossível, porque eles vestiam mal, as crianças andavam nuas, e recolhiam-se todos ao anoitecer. Para bem dizer, não se acendiam candeeiros na casa.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.

8) (UFF/2012) A partir do texto acima, identifique a alternativa que contém a característica correta em relação à análise da obra de Graciliano Ramos e sua inclusão na ficção regionalista dos anos 30.

- (A) Valorização do espaço urbano e das relações de poder.
- (B) Ênfase em aspectos pitorescos da paisagem nordestina.
- (C) Utilização de linguagem predominantemente metafórica.
- (D) Atitude crítica e comprometida frente à realidade social.
- (E) Opção preferencial por personagens pertencentes à classe dominante.

GRUPO 4 – A influência modernista nos textos pós-geração de 30

Texto para a questão comentada

De manhã

*O hábito de estar aqui agora
aos poucos substitui a compulsão
de ser o tempo todo alguém ou algo.*

*Um belo dia — por algum motivo
é sempre dia claro nesses casos —
você abre a janela, ou abre um pote*

*de pêssegos em calda, ou mesmo um livro
que nunca há de ser lido até o fim
e então a ideia irrompe, clara e nítida:*

*É necessário? Não. Será possível?
De modo algum. Ao menos dá prazer?
Será prazer essa exigência cega*

*a latejar na mente o tempo todo?
Então por quê?
E neste exato instante
você por fim entende, e refestela-se
a valer nessa poltrona, a mais cômoda
da casa, e pensa sem rancor:
Perdi o dia, mas ganhei o mundo.*

(Mesmo que seja por trinta segundos.)

BRITO, Paulo Henriques. As três epifanias — III. In: BRITO, P. H. *Macau*.
São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 72-73

Questão comentada (UFRJ / 2006) As conquistas do Modernismo repercutem na literatura até os dias atuais. Identifique dois recursos formais valorizados pela linguagem modernista e associe-os à experiência representada no poema.

Resposta: Os recursos formais valorizados pela linguagem modernista são os seguintes: linguagem coloquial (vocabulário cotidiano, uso de perguntas e respostas), liberdade formal (versos brancos, quebras sintáticas). Esses recursos podem ser associados à experiência de que trata o poema: a busca de liberdade no aproveitamento das vivências mais corriqueiras.

Comentário: O “uso de perguntas e respostas”, que aproxima a linguagem do poema da língua oral (ou seja, língua falada, e não escrita), aparece na quarta estrofe. Observe que os versos, de fato, não apresentam rima, ou seja, são brancos. Quanto às quebras sintáticas, um exemplo é a seguinte sequência: “(...) ou abre um pote / de pêssegos em calda”. Nota que essa sequência é quebrada porque suas duas partes se encontram não apenas em versos separados, mas em estrofes distintas. Tanto a liberdade formal quanto a linguagem coloquial são conquistas da primeira fase do Modernismo que se perpetuam até os dias de hoje, como mostra o poema “De manhã”.

Muitas vezes, porém, as provas de vestibular pedem para relacionar o aspecto formal com o conteúdo do texto. Neste caso, a relação é relativamente direta: o poema fala de liberdade durante o dia a dia, quer dizer, durante a realização de atividades cotidianas, corriqueiras. Nesse contexto, faz sentido optar pela liberdade formal (versos brancos, versos livres, quebras sintáticas) e pelo português coloquial, ou seja, aquele usado no dia a dia, nas situações informais (cotidianas, corriqueiras).

Textos para a questão 1

Texto I

— Que bom vento o trouxe a Catumbi a semelhante hora? perguntou Duarte, dando à voz uma expressão de prazer, aconselhada não menos pelo interesse que pelo bom-tom.

— Não sei se o vento que me trouxe é bom ou mau, respondeu o major sorrindo por baixo do espesso bigode grisalho; sei que foi um vento rijo. Vai sair?

— Vou ao Rio Comprido.

— Já sei; vai à casa da viúva Meneses. Minha mulher e as pequenas já devem estar: eu irei mais tarde, se puder. Creio que é cedo, não?

Lopo Alves tirou o chapéu e viu que eram nove horas e meia. Passou a mão pelo bigode, levantou-se, deu alguns passos na sala, tornou a sentar-se e disse:

— Dou-lhe uma notícia, que certamente não espera. Saiba que fiz... fiz um drama.

— Um drama! Exclamou o bacharel.

Machado de Assis, *Contos*.

Texto II – A Chegada

E quando cheguei à tarde na minha casa lá no 27, ela já me aguardava andando pelo gramado, veio me abrir o portão pra que eu entrasse com o carro, e logo que saí da garagem subimos juntos a escada pro terraço, e assim que entramos nele abri as cortinas do centro e nos sentamos nas cadeiras de vime, ficando com nossos olhos voltados pro alto do lado oposto, lá onde o sol ia se pondo, e estávamos os dois em silêncio quando ela me perguntou “que que você tem?”, mas eu, muito disperso, continuei distante e quieto, o pensamento solto na vermelhidão lá do poente, e só foi mesmo pela insistência da pergunta que respondi “você já jantou?” e como ela dissesse “mais tarde” eu então me levantei e fui sem pressa pra cozinha (ela veio atrás), tirei um tomate da geladeira, fui até a pia e passei uma água nele, (...)

Raduan Nassar, Um copo de cólera.

1) (UFF / 2004) A diferença de pontuação nos textos I e II revela características de escritores que se expressam segundo estéticas de composição literária distintas. Identifique, pela forma de expressão de cada fragmento, a estética literária a que se vinculam.

Textos para a questão 2

Texto I

Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade. O Uruçuia vem dos montões oestes. Mas, hoje, na beira dele tudo dá — fazendeões de fazendas, almargem de vargens de bom render, as vazantes; culturas que vão de mata em mata, madeiras de grossura, até ainda virgens dessas lá há. O gerais corre em volta.

Esses gerais são sem tamanho. Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães é questão de opiniões... O sertão está em toda parte.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*.

Texto II

Sertão é palavra nossa, não tem em língua estrangeira. Sertão é sertão. Há quem diga que venha de “dessertão”: miolo de nação onde o mato é grande e a população é pouca. O reverso da cidade, o avesso da civilização. “Nosso mar interior”, para o antropólogo Darcy Ribeiro, área vasta e seca que se estende pelas beiradas do Rio São Francisco, mas nunca encontra o oceano. O sertão de Minas é chamado de Campos Gerais — os gerais. Começam acima das cidades de Corinto e Curvelo e se alargam pelo noroeste até se molhar nas águas escuras do rio Carinhanha, até esbarrar nas serras de Goiás, até se debruçar sobre as terras da Bahia.

Revista Terra, 09/05, p. 34.

2) (UFF / 2006) Os textos I e II focalizam o sertão valendo-se de gêneros textuais diferentes.

Apresente uma diferença de linguagem que caracteriza os gêneros dos textos I e II, exemplificando-a com, pelo menos, uma passagem de cada texto.

Texto para a questão 3

Foi mudando, mudando

Tempos e tempos passaram
por sobre teu ser.

Da era cristã de 1500

até estes tempos severos de hoje,

quem foi que formou de novo teu ventre,

teus olhos, tua alma?

Te vendo, medito: foi negro, foi índio ou foi cristão?

Os modos de rir, o jeito de andar,

pele,

gozo,

coração ...

Negro, índio ou cristão?

Quem foi que te deu esta sabedoria,

mais denço e alvura,

cabelo escorrido, tristeza do mundo,

desgosto da vida, orgulho de branco, algemas, resgates, alforrias?

Foi negro, foi índio ou foi cristão?

Quem foi que mudou teu leite,

teu sangue, teus pés,

teu modo de amar,

teus santos, teus ódios,

teu fogo,

teu suor,

tua espuma,

tua saliva, teus abraços, teus suspiros, tuas comidas,

tua língua?

Te vendo, medito: foi negro, foi índio ou foi cristão?

Jorge de Lima, *Obra poética*.

3) (Uerj / 2010 — Língua Portuguesa /Literatura Brasileira) Transcreva o refrão do poema e explique o seu sentido, tendo em vista uma temática característica do movimento modernista.

GRUPO 5 – As vanguardas artísticas europeias

1) (Enem/2011)



Pablo Picasso. *Guernica*. 1937.

O pintor espanhol Pablo Picasso (1881–1973), um dos mais valorizados no mundo artístico, tanto em termos financeiros quanto históricos, criou a obra *Guernica* em protesto ao ataque aéreo à pequena cidade basca de mesmo nome. A obra, feita para integrar o Salão Internacional de Artes Plásticas de Paris, percorreu toda a Europa, chegando aos EUA e instalando-se no MoMA, de onde sairia apenas em 1981. Essa obra cubista apresenta elementos plásticos identificados pelo

- (A) painel ideográfico, monocromático, que enfoca várias dimensões de um evento, renunciando à realidade, colocando-se em plano frontal ao espectador.
- (B) horror da guerra de forma fotográfica, com o uso da perspectiva clássica, envolvendo o espectador nesse exemplo brutal de crueldade do ser humano.
- (C) uso das formas geométricas no mesmo plano, sem emoção e expressão, despreocupado com o volume, a perspectiva e a sensação escultórica.
- (D) esfacelamento dos objetos abordados na mesma narrativa, minimizando a dor humana a serviço da objetividade, observada pelo uso do claro-escuro.
- (E) uso de vários ícones que representam personagens fragmentados bidimensionalmente, de forma fotográfica livre de sentimentalismo.

2) (Enem/2010) “Todas as manhãs quando acordo, experimento um prazer supremo: o de ser Salvador Dalí.”

NÉRET, G. *Salvador Dalí*. Taschen, 1996.

Assim escreveu o pintor dos “relógios moles” e das “girafas em chamas” em 1931. Esse artista excêntrico deu apoio ao general Franco durante a Guerra Civil Espanhola e, por esse motivo, foi afastado do movimento surrealista por seu líder, André Breton. Dessa forma, Dalí criou seu próprio estilo, baseado na interpretação dos sonhos e nos estudos de Sigmund Freud, denominado “método de interpretação paranoico”. Esse método era constituído por textos visuais que demonstram imagens

- (A) do fantástico, impregnado de civismo pelo governo espanhol, em que a busca pela emoção e pela dramaticidade desenvolveram um estilo incomparável.
 (B) do onírico, que misturava sonho com realidade e interagira refletindo a unidade entre o consciente e o inconsciente como um universo único ou pessoal.
 (C) da linha inflexível da razão, dando vazão a uma forma de produção despojada no traço, na temática e nas formas vinculadas ao real.
 (D) do reflexo que, apesar de “paranoico”, possui sobriedade e elegância advindas de uma técnica de cores discretas e desenhos precisos.
 (E) da expressão e intensidade entre o consciente e a liberdade, declarando o amor pela forma de conduzir o enredo histórico dos personagens retratados.

Texto para a questão 3

Os dois lados de tudo



Adaptado de WATTERSON, Bill. *Os dez anos de Calvin e Haroldo*. V.2, São Paulo: Best News, 1996.

3) (Enem/2002) O autor da tira utilizou os princípios de composição de um conhecido movimento artístico para representar a necessidade de um mesmo observador aprender a considerar, simultaneamente, diferentes pontos de vista. Das obras reproduzidas, todas de autoria do pintor espanhol Pablo Picasso, aquela em cuja composição foi adotado um procedimento semelhante, é:

(A)



Os amantes

(B)



Retrato de Françoise

(C)



Os pobres na praia

(D)



Os saltimbancos

(E)



Marie-Thérèse apoiada no cotovelo

GABARITO

Grupo 1

1) O trecho sublinhado aponta para procedimentos significativos do projeto modernista:

- a reflexão crítica sobre o passado,
- a afirmação da cultura nacional,
- a síntese das influências externas e internas, resultante da avaliação crítica da cultura nacional (conforme Movimento Antropófago).

2) C

3) O texto constitui forte expressão da estética modernista em termos formais, tendo em vista que representa a expressão máxima da síntese, ao fazer uso de um par mínimo, duas formas que se diferenciam por um único elemento sonoro. Além disso, o título é parte essencial na construção e na significação do texto. No que se refere ao conteúdo, há a aproximação inusitada de dois campos semânticos não tradicionalmente relacionados; não há foco na relação amorosa nem nos sujeitos envolvidos na relação.

4) Os modernistas defendiam um projeto de renovação estética e de brasilidade e propunham o uso de uma norma própria do português do Brasil.

5) E

6) O uso de pronomes não corresponde à norma culta, porque o poema em questão pertence ao Movimento Modernista, que se propôs a romper com os padrões tradicionais.

7) A

8)

a. Consiste na referência a um dado prosaico e circunstancial.

Uma dentre as explicações:

- livre mistura de linguagens/estilos.
- não distinção entre assuntos poéticos e não poéticos

b. Gênero narrativo (ou épico).

Uma dentre as características:

- relato de episódio
- presença de narrador
- uso de verbo de ação
- criação de personagem

9) B

10) Algumas características do poema de Drummond que reafirmam valores e procedimentos típicos da primeira fase do Modernismo são: o uso da linguagem coloquial; a opção pelo tom prosaico na poesia; a liberdade formal, utilizando versos livres e brancos; a ironia e a crítica aos valores tradicionais burgueses.

11) Dois dos traços relacionados à linguagem e respectivo exemplo:

- ausência de pontuação:

Café preto que nem a preta velha
café gostoso
café bom.

- frases nominais:

Café preto que nem a preta velha
café gostoso
café bom.

- linguagem coloquial:

que nem

Um dos traços relacionados à forma do poema e respectivo exemplo:

- versos livres / versos sem métrica regular:

Café preto que nem a preta velha
café gostoso
café bom.

- aproximação entre a poesia e a prosa:

No meio dia branco de luz uma voz que aprendeu
a ninar nos longes da senzala — e nunca se esqueceu
chamava para o café.

12) Modernismo de 1922.

Um dentre os aspectos temáticos:

- renúncia à idealização do amor
- rejeição do sentimentalismo

13) E

14) Quanto à forma, Bandeira utilizou-se do verso livre, do vocabulário simples e da intertextualidade com a fala coloquial, popular. Quanto ao conteúdo, o poema trata de um universo cotidiano, no qual a vida humilde e prosaica — aqui retratada através da realidade de tipos urbanos, como os camelôs — é em si mesma poética e remete ao universo mágico da infância.

15) 2ª estrofe. O poema critica indiretamente os moradores da pensãozinha — os burgueses — através da figura do gatinho, eleito a única criatura fina pelos seus gestos elegantes, mesmo quando executa ações prosaicas — fazer pipi e encobrir a mijadinha.

16) A concepção de criação poética que aparece no texto de Drummond está sintetizada no título — “O lutador” — e no uso metafórico de termos como “luta”, “desafio”, “combate”, “duelo”. Percebe-se, no plano geral do poema, a insistência na ideia de que o poeta luta com todo o seu desejo e vontade para seduzir as palavras, encantá-las, possuí-las plenamente. Apesar do esforço, ele constata que “o inútil duelo / jamais se resolve”.

17) C

18)

a. O texto de Gondim da Fonseca é uma paródia do texto de Drummond, pois usa o texto de Drummond como referência, imitando-o de maneira cômica.

ou

O texto de Gondim da Fonseca usa o texto de Drummond como referência e imita-o de maneira cômica, pois a polêmica criada em torno do poema proporcionou uma série de manifestações nos meios críticos e literários.

b. A tematização de um acontecimento do cotidiano.

A despreocupação com formalidades métricas (liberdade formal / versos livres).

O uso de um registro de linguagem coloquial (ou informal, despreocupada).

O emprego da reiteração sistemática.

19) E

20)

a. “Te vendo, medito: foi negro, foi índio ou foi cristão?”

São aceitas também as formas abreviadas:

“Negro, índio ou cristão?” [verso 12] e “Foi negro, foi índio ou foi cristão?” [verso 17])

O eu-lírico questiona no refrão quem ou o quê seria responsável pelo ser que se formou e desenvolveu entre 1500 e o presente do narrador.

Percebe-se também uma referência ao retorno às raízes culturais e à miscigenação.

b. Trata-se de um ser que tem existência desde a “era cristã de 1500” até o presente da elocução do eu-lírico (“estes tempos severos de hoje”), o que exclui a possibilidade de ser uma pessoa individual. Serão aceitas respostas que contemplem entes genéricos, como: o Brasil, o povo brasileiro etc., com a devida justificativa.

c. “Da era cristã de 1500 / Até estes tempos severos de hoje, ”

21)

a. O texto de Gondim da Fonseca é uma paródia do texto de Drummond, pois usa o texto de Drummond como referência, imitando-o de maneira cômica.

ou

O texto de Gondim da Fonseca usa o texto de Drummond como referência e imita-o de maneira cômica, pois a polêmica criada em torno do poema proporcionou uma série de manifestações nos meios críticos e literários.

b) A tematização de um acontecimento do cotidiano.

A despreocupação com formalidades métricas (liberdade formal / versos livres).

O uso de um registro de linguagem coloquial (ou informal, despreocupada).

O emprego da reiteração sistemática.

22)

a. Enquanto o projeto parnasiano se propunha como algo muito preocupado com os “grandes temas”, o fragmento acima expressa a possibilidade modernista de tematizar a “banalidade”.

b. O autor do texto não demonstra preocupação com a métrica, o que está de acordo com a liberdade formal proposta pelo Modernismo.

23) A

Grupo 2

1) B

2) D

3) A apresentação grandiloquente do tema amoroso, a pompa verbal, a solenidade melódica do verso decassílabo aparecem como destaque no primeiro fragmento, e correspondem ao estilo romântico. A apresentação trivializada, simples, o verso livre, o vocabulário pedestre, correspondem ao estilo modernista.

4) A concepção de amor no texto I indica idealização do sentimento amoroso e da mulher amada; valorização da fantasia e da imaginação; caracterização do poder absoluto do amor sobre as personagens. O tema é tratado no texto II a partir de um tom crítico e irônico, apontando o desencanto e o desencontro entre as personagens. Lili, a “que não amava ninguém”, é a única do grupo que ironicamente encontrou um par. Diferente dos outros que cumpriram um destino solitário ou trágico, ela se casou com J. Pinto Fernandes, uma personagem fora da quadrilha.

5) O Texto I pertence ao Romantismo, e o II, ao Modernismo. A relação amorosa, no Texto I, se caracteriza pelo lirismo e pela idealização romântica. No Texto II, a relação se caracteriza pela irreverência.

6) O elemento presente no poema de Oswald de Andrade que não mantém ligação alguma com o imaginário romântico é “elevador”. O poeta, de acordo com os postulados defendidos pelo Modernismo de 22, sustenta a ideia de que a poesia está presente em todas as palavras, coisas e lugares, inclusive, “No elevador”.

7) A

8) O texto Hagar, O Horrível permite uma leitura irônica do Romantismo e do Parnasianismo pela presença da natureza, pela expressão enfática de emoções (o emprego das exclamações) e pela preocupação formal (“é só colocar rima nisso aí”) como característica da expressão poética.

O texto Radical Chic, em uma combinação de linguagem verbal e não verbal, trabalha ironicamente com uma sequência de ideias que se desconstruem

no último quadro, buscando a expressão do humor — uma das características presentes no Modernismo.

9) C

10)

a. A afirmação “Carlos é um parnasiano enrustido” deve ser entendida, no contexto histórico da carta, como uma crítica à noção de palavra como objeto externo, idealizado, matéria-prima a ser moldada pelo poeta. Nesse sentido, há uma negação, pelo modernismo, da poética parnasiana, caracterizada pela frieza, impassibilidade, objetividade, obediência às formas clássicas de versificação e valorização da “arte pela arte”.

b.

c. “Me disse”: Pronome átono em início de frase. A forma “disse-me”, recomendada pela norma padrão, seria mais formal.

“Se você lhe dissesse: (...), ele te responderia”: mistura entre as formas de tratamento “tu” e “você”, quando na linguagem formal se deveria usar “você” / “lhe”, ou “tu” / “te”.

“jogou na cara”, “cutucar”, “sair por aí construindo”: palavras e expressões típicas de vocabulário informal. Em linguagem formal, as escolhas seriam outras nesses casos, como “mostrar de modo contundente” e “provocar”, nos dois primeiros, ou simplesmente “construir”, no último.

“jogar as palavras pra dentro dele”: forma reduzida de “para”, que seria a forma usada em um texto escrito formal.

Com o uso de “pra”, o texto se aproxima da língua falada e, assim, adquire um tom mais informal.

11)

a. Enquanto o projeto parnasiano se propunha como algo muito preocupado com os “grandes temas”, o fragmento acima expressa a possibilidade modernista de tematizar a “banalidade”.

b.

c. O autor do texto não demonstra preocupação com a métrica, o que está de acordo com a liberdade formal proposta pelo Modernismo.

12) Dois dos aspectos:

- emprego da rima
- emprego do soneto
- emprego de versos metrificados

Uma das características e respectivo exemplo:

- Uso da linguagem coloquial
 - pára-sol, fumo, pra
- Uso na linguagem escrita da linguagem oral
 - Mi-nu-ci-o-sa-men-te

13) C

14) No texto de Mário de Andrade, há poucos adjetivos e do tipo descritivo, objetivo; no texto de José de Alencar, há abundância de adjetivos e do tipo avaliativo, subjetivo.

15)

a. No texto I, uma visão crítica, negativa, depreciativa e, no texto II, uma visão idealizada.

b. Modernismo e Romantismo.

16) C

Grupo 3

1)

a. Duas dentre as características:

tema tratado com dignidade, sem irreverência

vocabulário identificado com o uso da língua em situações de formalidade

abordagem de fatos históricos, encarados sob a perspectiva da coletividade

b. A poetisa aborda criticamente os problemas do Brasil, enfocando as origens da desigualdade social — tema frequente no romance regionalista a partir dos anos 30.

2) Texto I

Valorização de aspectos da vida comum

Irreverência como atitude

Verso livre

Humor crítico

Utilização de palavras do cotidiano

Uso de termos “universais” — “stop”

Estilo telegráfico

Texto II

Valorização de termos do cotidiano: presentes na descrição do trabalho do carpinteiro.

Valorização de aspectos comuns da vida que se tornam assunto de texto literário.

Libertação do idioma literário: “basta olhar a cara de um lenheiro...”

3) Modernismo é o movimento literário em pauta.

Como marcas de linguagem comuns aos textos, citem-se:

- o uso literário do registro coloquial;

- a economia da composição resultante: dos períodos diretos e breves, das reiterações raras mas significativas, tanto quanto da escola precisa do vocabulário.

4) C

5) D

6) A

7) D

8) D

Grupo 4**1) Texto I:**

Resposta: Realismo

Texto II:

Resposta: Modernismo

2) Enquanto o primeiro texto emprega um vocabulário e uma estilização de linguagem que o aproximam da literatura regionalista e das liberdades linguísticas modernistas, o segundo mantém-se dentro da norma culta escrita padrão, centrado na informação.

Exemplos:

Texto I: O gerais corre em volta. Esses gerais são sem tamanho. Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães é questão de opiniões... O sertão está em toda parte.

Texto II: O sertão de Minas é chamado de Campos Gerais — os gerais. Começam acima das cidades de Corinto e Curvelo e se alargam pelo noroeste até se molhar nas águas escuras do rio Carinhanha, até esbarrar nas serras de Goiás, até se debruçar sobre as terras da Bahia.

Observação: outras passagens dos textos I e II também identificam a diferença de linguagem (por exemplo, em relação à pontuação; ao emprego de conotação e denotação; sintaxe de colocação etc.).

3) “Te vendo, medito: foi negro, foi índio ou foi cristão” ou “Negro, índio ou cristão?” [verso 12] ou “Foi negro, foi índio ou foi cristão?” [verso 17]). O eu-lírico questiona no refrão quem ou o quê seria responsável pelo ser que se formou e desenvolveu entre 1500 e o presente do narrador. Percebe-se também uma referência ao retorno às raízes culturais e à miscigenação.

Grupo 5

1) A

2) B

3) E



**ENEM 2013 – SELEÇÃO
DE QUESTÕES COMENTADAS**

ENEM 2013 - SELEÇÃO DE QUESTÕES COMENTADAS

Este capítulo foi pensado especialmente para que você possa praticar o conteúdo aprendido e as habilidades desenvolvidas até aqui, tendo em vista sua preparação para o vestibular. Com esse objetivo, selecionamos 6 questões do Enem 2014. Cada uma delas foi comentada em detalhes, a fim de levá-lo a compreender, em cada caso, como identificar a alternativa correta (e, assim, descartar as incorretas). Ao mesmo tempo, quando necessário, os comentários das questões servem também como revisão de conteúdo, fixando conceitos estudados anteriormente.

Mas este capítulo não é útil apenas por permitir que você pratique e revise o conteúdo. Ele é fundamental, também, porque cumpre o papel de torná-lo mais familiarizado com o modelo de questão do Enem ao mesmo tempo em que ensina, por meio de análise concretas, a navegar pelas questões desse exame, tornando-o apto a identificar a resposta correta.

Bom estudo!

1. Texto I

Andaram na praia, quando saímos, oito ou dez deles; e daí a pouco começaram a vir mais. E parece-me que viriam, este dia, à praia, quatrocentos ou quatrocentos e cinquenta. Alguns deles traziam arcos e flechas, que todos trocaram por carapucas ou por qualquer coisa que lhes davam. [] Andavam todos tão bem-dispostos, tão bem feitos e galantes com suas tinturas que muito agradavam.

CASTRO, S. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. Porto Alegre: L&PM, 1996 (fragmento).

Texto II



PORTINARI, C. *O descobrimento do Brasil*. 1956. Óleo sobre tela, 199 x 169 cm
Disponível em: www.portinari.org.br. Acesso em: 12 jun. 2013

Pertencentes ao patrimônio cultural brasileiro, a carta de Pero Vaz de Caminha e a obra de Portinari retratam a chegada dos portugueses ao Brasil. Da leitura dos textos, constata-se que

- (A) a carta de Pero Vaz de Caminha representa uma das primeiras manifestações artísticas dos portugueses em terras brasileiras e preocupa-se apenas com a estética literária.
- (B) a tela de Portinari retrata indígenas nus com corpos pintados, cuja grande significação é a afirmação da arte acadêmica brasileira e a contestação de uma linguagem moderna.
- (C) a carta, como testemunho histórico-político, mostra o olhar do colonizador sobre a gente da terra, e a pintura destaca, em primeiro plano, a inquietação dos nativos.
- (D) as duas produções, embora usem linguagens diferentes — verbal e não verbal —, cumprem a mesma função social e artística.
- (E) a pintura e a carta de Caminha são manifestações de grupos étnicos diferentes, produzidas em um mesmo momento histórico, retratando a colonização.

Resposta: C

Comentário: Esta questão é interessante porque contrapõe dois textos que tratam de um mesmo tema — a chegada dos colonizadores portugueses ao Brasil — mas assumem perspectivas diferentes.

Vamos por partes. O primeiro texto é um trecho da Carta de Pero Vaz de Caminha, considerada uma espécie de “certidão de nascimento” da Literatura Brasileira. Já o segundo texto é um quadro do pintor modernista brasileiro Candido Portinari. Talvez você estranhe o emprego da palavra “texto” para fazer referência a uma pintura — mas, hoje, trata-se de um emprego bastante comum dessa palavra. A ideia é a de que existem tantos textos verbais (poemas, bilhetes, mensagens de celular, etc.) quanto texto não-verbais (como pinturas e desenhos, por exemplo). E existem ainda os textos mistos, ou seja, aqueles que contêm tanto elementos verbais (palavras, frases) quanto elementos não-verbais (imagens, símbolos visuais).

Feito esse parêntese, vamos voltar para a questão. Como dizíamos, ela contrapõe dois textos: o texto verbal de Pero Vaz de Caminha (uma carta escrita por um colonizador português após sua chegada ao Brasil) e o texto não-verbal de Portinari (um quadro pintado por um artista que integra o Modernismo brasileiro). O primeiro ponto a observar é que ambos os textos tratam do mesmo assunto: como dissemos, a chegada dos colonizadores ao Brasil, no século XVI. No entanto, o mais interessante é notar que, em cada texto, é adotado um ponto de vista distinto: no primeiro caso, trata-se do ponto de vista dos colonizadores europeus; no segundo, o ponto de vista do índio brasileiro.

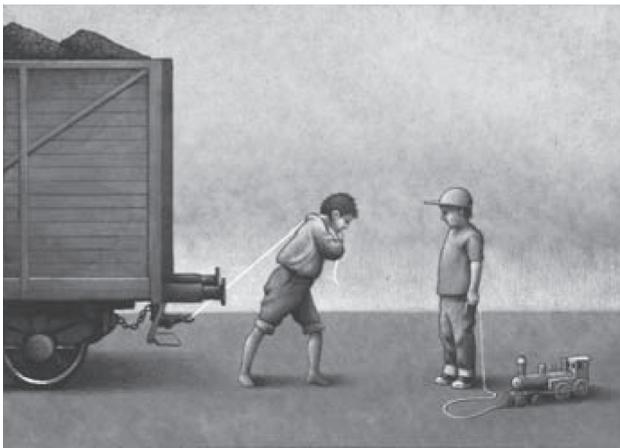
Senão, vejamos. No texto I, nós acompanhamos a chegada dos portugueses ao Brasil do ponto de vista dos próprios portugueses. De fato, o que esse texto nos mostra são as impressões que os colonizadores tiveram dos índios ao desembarcarem no Brasil e travarem contato com a população nativa: eles notam o uso de arco e flecha, reparam que os índios se dispõem a trocar suas armas por outros objetos, ficam bem impressionados com o fato de eles serem “bem-dispostos”, “bem feitos” e galantes. Em resumo, é um retrato do Brasil feito pelos portugueses que aqui desembarcavam.

No texto II, ao contrário, acompanhados a chegada dos portugueses a partir do

ponto de vista dos índios nativos. Embora se trate de um texto não-verbal, essa mudança de ponto de vista fica evidente nas imagens: o que se vê em primeiro plano é um grupo de índios que observa a aproximação de uma caravela e aponta para ela com aparente curiosidade. O que se tem aqui, portanto, é a inversão da maneira tradicional de se contar a história do Brasil: em vez de ser narrada pelo ponto de vista dos colonizadores, ela é mostrada segundo a perspectiva do povo colonizado.

Ora, essa diferença está clara na alternativa C, segundo a qual a carta de Caminha mostra o “olhar do colonizador” ao passo que a pintura retrata a “inquietação dos nativos”. Vale a pena enfatizar: no primeiro caso, quem olha são os portugueses (colonizadores); no segundo, quem se inquieta são os nativos (índios). Essa distinção corresponde, exatamente, à diferença de ponto de vista que explicamos acima. Por isso, a alternativa C é a resposta correta.

2.



KUCZYNSKIEGO, P. Ilustração, 2008.
Disponível em: <http://capu.pl>. Acesso em: 3 ago. 2012.

O artista gráfico polonês Pawla Kuczynskiego nasceu em 1976 e recebeu diversos prêmios por suas ilustrações.

Nessa obra, ao abordar o trabalho infantil, Kuczynskiego usa sua arte para

- (A) difundir a origem de marcantes diferenças sociais.
- (B) estabelecer uma postura proativa da sociedade.
- (C) provocar a reflexão sobre essa realidade.
- (D) propor alternativas para solucionar esse problema.
- (E) retratar como a questão é enfrentada em vários países do mundo.

Resposta: C

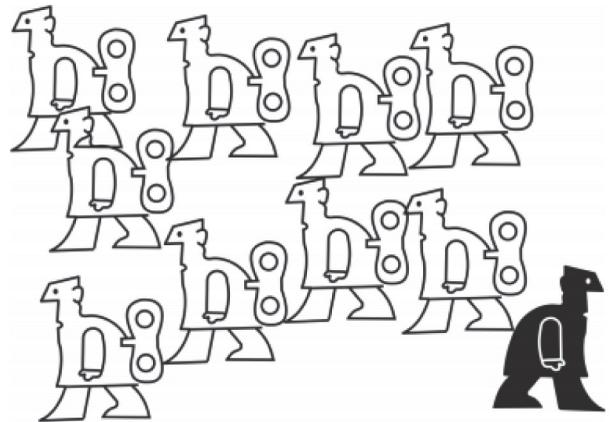
Comentário: Temos aqui mais uma questão do Enem que explora a interpretação de texto não-verbal. Esse texto, uma obra do artista gráfico polonês Pawla Kuczynskiego, está estruturado a partir do contraste entre elementos opositivos. Embora a imagem mostre duas crianças aparentemente da mesma idade, as diferenças entre elas são marcantes.

Vejam os. A criança da esquerda está descalça, tem a calça levantada, o corpo arqueado e despende energia na tentativa de puxar um vagão real; a criança da direita está calçada, não tem a calça levantada, apresenta postura ereta e

segura um trenzinho de brinquedo. Ao colocar lado a lado essas duas imagens, o artista chama a atenção para um problema social: algumas crianças que deveriam estar brincando (como a da direita) estão, na verdade, trabalhando (como a da esquerda).

Como se vê, portanto, a obra tem o mérito de nos levar a refletir sobre a realidade, identificando nela algo absurdo ou inaceitável (crianças trabalhando quando deveriam estar brincando; ou seja, o problema do trabalho infantil, como diz o enunciado). Por essa razão, a alternativa correta é a letra C.

3.



CAULOS. Disponível em: www.caulos.com. Acesso em: 24 set. 2011.

O cartum faz uma crítica social. A figura destacada está em oposição às outras e representa a

- (A) opressão das minorias sociais.
- (B) carência de recursos tecnológicos.
- (C) falta de liberdade de expressão.
- (D) defesa da qualificação profissional.
- (E) reação ao controle do pensamento coletivo.

Resposta: E

Comentário: E, mais uma vez, temos aqui uma questão do Enem voltada para a interpretação de texto não-verbal. Note, além disso, uma outra semelhança em relação ao cartum acima e a obra que aparece na questão dois: ambos os trabalhos nos levam a refletir sobre um problema social. No obra do polonês Pawla Kuczynskiego, o problema social era, como vimos, a questão do trabalho infantil. E aqui, neste cartum do artista brasileiro Caulos?

Podemos começar a análise observando que, assim como na obra de Kuczynskiego, também este texto se baseia em um contraste. Neste caso, há uma clara oposição entre, de um lado, as pessoas que andam para a esquerda e, de outro, o indivíduo que caminha para a direita. Eis as diferenças: os que caminham para a esquerda formam um grupo, um conjunto de pessoas com o mesmo comportamento, ao passo que o indivíduo que anda para a direita está sozinho; os que andam para a esquerda não estão pintados de preto, ao contrário do homem que anda para a direita; por fim, os que andam para a esquerda trazem às costas um mecanismo

de “dar corda”, ausente no sujeito que anda para a direita. Há, portanto, um contraste claro entre dois tipos de pessoas. Mas o que esse contraste significa? Como interpretá-lo?

Se lermos com atenção a alternativa E, veremos que ela apresenta três palavras-chave que parecem coerentes com o cartum: “reação”, “controle” e “coletivo”. O mecanismo de “dar corda” faz com que os indivíduos que caminham para a esquerda sejam percebido como autômatos, ou seja, indivíduos sem vontade própria, que estão sendo controlados por alguém. Ao mesmo tempo, nota-se que esse mecanismo está presente na coletividade (ou seja, o grupo, o conjunto) que se desloca para a esquerda, mas não no indivíduo solitário que anda para a direita. Fica, então, configurada a seguinte situação: um grupo relativamente amplo de pessoas (uma coletividade, e não apenas um indivíduo isolado) age como autômatos, ou seja, como indivíduos sem livre arbítrio.

Ao mesmo tempo, como já vimos, há um indivíduo que “rema contra a maré”: ele está solitário, segue para o lado oposto e não traz o mecanismo de “dar corda”. Isso significa duas coisas: ele não imita o comportamento coletivo (pois está sozinho) e não é um autômato (pois não tem o mecanismo de corda nas costas). Por tudo isso, ele representa uma reação ao controle exercido por terceiros sobre o pensamento coletivo. É exatamente o que sugere a alternativa E.

4.

Mal secreto

*Se a cólera que espuma, a dor que mora
N'alma, e destrói cada ilusão que nasce,
Tudo o que punge, tudo o que devora
O coração, no rosto se estampasse;*

*Se se pudesse, o espírito que chora,
Ver através da máscara da face,
Quanta gente, talvez, que inveja agora
Nos causa, então piedade nos causasse!*

*Quanta gente que ri, talvez, consigo
Guarda um atroz, recôndito inimigo,
Como invisível chaga cancerosa!*

*Quanta gente que ri, talvez existe,
Cuja ventura única consiste
Em parecer aos outros venturosa!*

CORREIA, R. In: PATRIOTA, M. *Para compreender Raimundo Correia*. Brasília: Alhambra, 1995.

Coerente com a proposta parnasiana de cuidado formal e racionalidade na condução temática, o soneto de Raimundo Correia reflete sobre a forma como as emoções do indivíduo são julgadas em sociedade. Na concepção do eu lírico, esse julgamento revela que

(A) a necessidade de ser socialmente aceito leva o indivíduo a agir de forma dissimulada.

(B) o sofrimento íntimo torna-se mais ameno quando compartilhado por um grupo social.

(C) a capacidade de perdoar e aceitar as diferenças neutraliza o sentimento de inveja.

(D) o instinto de solidariedade conduz o indivíduo a apiedar-se do próximo.

(E) a transfiguração da angústia em alegria é um artifício nocivo ao convívio social.

Resposta: A

Comentário: Começamos relembando um ponto fundamental sobre o Parnasianismo, movimento poético que, como você já sabe, se desenvolveu na segunda metade do século XIX. O enunciado chama atenção para dois aspectos fundamentais da estética parnasiana: o cuidado formal (preocupação com a sofisticação formal) e a racionalidade (tendência a evitar excessos sentimentais). Mas atenção: embora o enunciado mencione esses dois aspectos, a questão não exige conhecimento específico sobre as características formais ou de conteúdo da poesia parnasiana - na verdade, trata-se de uma questão “pura” de interpretação de texto.

Para respondê-la, portanto, é preciso compreender o poema. Mas note que o enunciado começa ajudando nessa tarefa, ao informar que o soneto “reflete sobre a forma como as emoções do indivíduo são julgadas em sociedade”. Com isso, ficamos sabendo que o tema do poema é *a maneira como o indivíduo expressa socialmente suas emoções*.

E que maneira é essa? O que o poema tem a dizer sobre isso? Começamos pelos tercetos. No primeiro terceto, fala-se sobre muita “gente que ri” (da boca para fora) mas que (no fundo, no seu íntimo) “Guarda um atroz, recôndito inimigo”. O que vemos aqui? Resposta direta: um contraste nítido entre o que as pessoas de fato sentem, no seu íntimo, e o que elas expressam ou revelam para os demais. O soneto está falando sobre uma situação que todos conhecemos: nem sempre as pessoas expressam aquilo que estão sentindo ou desejando; muitas vezes, elas *dissimulam* seus sentimentos e desejos, para que eles não fiquem visíveis para os demais. O tema do poema, portanto, é a *dissimulação social dos sentimentos*. E as demais estrofes do poema também trata desse tema? Sim! Vejamos o segundo terceto. Aqui, o eu-lírico volta a falar sobre uma “gente que ri”, mas insiste que essa gente não tem outra ventura na vida senão “parecer aos outros venturosos”. Em outras palavras: por fora, elas estão rindo; mas, no fundo, seu único êxito é conseguir *parecer* felizes ou bem-sucedidas aos olhos dos outros. Aqui, vale enfatizar o verbo “parecer”, que tem tudo a ver com a ideia de simulação: ao *dissimularem* seus verdadeiros sentimentos, as pessoas *parecem* ser ou sentir algo que, na verdade, não são ou não sentem.

À luz dessa interpretação, fica mais fácil entender os dois quartetos. No segundo deles, aparece uma expressão bastante reveladora: “máscara da face”. Note que, com essa expressão, o rosto humano é tratado como uma máscara - ou seja, algo que esconde os verdadeiros sentimentos. Por exemplo, o rosto pode exibir um sorriso quando, na verdade, o indivíduo está triste ou com raiva. Vemos aqui, portanto, e mais uma vez, o tema da *dissimulação social dos sentimentos*.

Esses exemplos devem ter sido suficientes para que você compreendesse melhor o poema. E eles também devem servir para que você entenda por que a letra A é a alternativa correta: ela fala exatamente sobre *a necessidade, imposta pela sociedade, de que as pessoas dissimulem seus reais sentimentos, a fim de serem aceitas*.

5.

Novas tecnologias

Atualmente, prevalece na mídia um discurso de exaltação das novas tecnologias, principalmente aquelas ligadas às atividades de telecomunicações. Expressões frequentes como “o futuro já chegou”, “maravilhas tecnológicas” e “conexão total com o mundo” “fetichizam” novos produtos, transformando-os em objetos do desejo, de consumo obrigatório. Por esse motivo **carregamos** hoje nos bolsos, bolsas e mochilas o “futuro” tão festejado.

Todavia, não **podemos** reduzir-nos a meras vítimas de um aparelho midiático perverso, ou de um aparelho capitalista controlador. Há perversão, certamente, e controle, sem sombra de dúvida. Entretanto, **desenvolvemos** uma relação simbiótica de dependência mútua com os veículos de comunicação, que se estreita a cada imagem compartilhada e a cada dossiê pessoal transformado em objeto público de entretenimento.

Não mais como aqueles acorrentados na caverna de Platão, **somos** livres para nos aprisionar, por espontânea vontade, a esta relação sadomasoquista com as estruturas midiáticas, na qual tanto **controlamos** quanto **somos controlados**.

SAMPAIO, A. S. *A microfísica do espetáculo*.

Disponível em: <http://observatoriodaimprensa.com.br>. Acesso em: 1 mar. 2013 (adaptado).

Ao escrever um artigo de opinião, o produtor precisa criar uma base de orientação linguística que permita alcançar os leitores e convencê-los com relação ao ponto de vista defendido. Diante disso, nesse texto, a escolha das formas verbais em destaque objetiva

- (A) criar relação de subordinação entre leitor e autor, já que ambos usam as novas tecnologias.
- (B) enfatizar a probabilidade de que toda população brasileira esteja aprisionada às novas tecnologias.
- (C) indicar, de forma clara, o ponto de vista de que hoje as pessoas são controladas pelas novas tecnologias.
- (D) tornar o leitor copartícipe do ponto de vista de que ele manipula as novas tecnologias e por elas é manipulado.
- (E) demonstrar ao leitor sua parcela de responsabilidade por deixar que as novas tecnologias controlem as pessoas.

Resposta: D

Comentário: Assim como a questão 4, também esta questão trata da interpretação de texto verbal. Mas há uma diferença: na questão 4, a interpretação do texto não envolvia, diretamente, a análise de algum elemento gramatical específico. Nesta questão 5, ao contrário, o candidato deve interpretar o texto voltando suas atenções, especificamente, para as **formas verbais sublinhadas**. Podemos ver que essas formas verbais são as seguintes: “carregamos”, “podemos”, “desenvolvemos”, “somos” e “controlamos”. Rapidamente, você pode notar que o que todas elas têm em comum é o **fato de estarem flexionadas na 1ª pessoa do plural**: nós carregamos, nós podemos, nós desenvolvemos, etc. Mas e daí? Por que isso é relevante? O que a recorrência de formas verbais de 1ª pessoa do plural tem a ver com a interpretação do texto?

Para começar a responder essa pergunta, vamos, inicialmente, atentar para algumas informações que estão presentes no próprio enunciado. Nele, vemos que o texto em foco pertence ao **gênero textual artigo de opinião**. Na verdade, enunciado não usa a expressão “gênero textual”, mas, a esta altura do ano, você já sabe que o artigo de opinião é um gênero textual, assim como a notícia, o poema, a bula de remédio, etc.

Logo depois, o mesmo enunciado revela qual é o **tipo textual predominante**: trata-se de um **texto argumentativo**. Mais uma vez, o enunciado não usa a expressão “tipo textual” ou mesmo as palavras “argumentativo” ou “argumentação”. Mas fala em “alcançar os leitores e convencê-los com relação ao ponto de vista defendido” - ora, você já aprender que este é, precisamente, o objetivo central de um texto argumentativo.

Na verdade, então, temos a seguinte situação: o enunciado estabelece uma relação entre o **gênero textual** do texto “Novas tecnologias” (trata-se de uma **artigo de opinião**) e seu **tipo textual** predominante (trata-se de um **texto argumentativo**). Ótimo, mas o que isso tem a ver com a 1ª pessoa do plural?

Ora, se eu produzo um texto argumentativo, meu objetivo é o de levar meus leitores (ou ouvintes) a concordarem com a minha tese e meus argumentos. E uma maneira inteligente de fazer isso é incluir o leitor (ou ouvinte) nos fatos apresentados. A lógica é a seguinte: se o interlocutor reconhece que aquilo que está sendo dito acontece com ele, dificilmente ele poderá se opor à tese defendida - e, com isso, o autor (ou falante) alcança o seu objetivo, qual seja, convencer o outro da validade da sua tese.

Agora, pense bem: tipicamente, quando nós usamos a 1ª pessoa do plural, estamos incluindo, no mesmo evento, a nós mesmos e ao nosso interlocutor, certo? Por exemplo: quando você diz para alguém “precisamos de ideias melhores”, tipicamente esse “precisamos” se refere a você mesmo e também à(s) pessoa(s) com quem você está falando.

Neste momento, vamos juntar as informações dos dois últimos parágrafos e, a partir daí, chegar a uma conclusão. Se é verdade que (1) ao incluir o meu leitor (ou ouvinte) nos fatos apresentados, eu tenho mais chances de convencê-lo da minha tese e argumentos e (2) a primeira pessoa do plural pode ser usada para incluir o meu leitor (ou ouvinte) nos fatos apresentados, então conclui-se, necessariamente, que (3) a primeira pessoa do plural é um elemento gramatical que pode ser usado para convencer meu interlocutor da minha tese e argumentos. Em outras palavras, e resumidamente, o que estamos dizendo são duas coisas. Primeiro: que **a primeira pessoa do plural é um elemento gramatical que pode ser usado com fins argumentativos**. Segundo: que **a eficácia argumentativa da primeira pessoa do plural vem da sua capacidade de incluir o leitor (ou ouvinte) nos fatos apresentados**.

Ora, isso é exatamente o que está expresso na alternativa D. Talvez isso não tenha ficado imediatamente claro para você porque a banca empregou uma palavra incomum: “copartícipe”. A palavra pode soar estranha, mas dá para deduzir o significado. “Partícipe” é aquele que participe. E “co”? Esse “co” é um prefixo que indica aquele que está junto, como em “co-piloto”. “Copartícipe”, portanto, é aquele que “participa de algo junto com alguém” (coparticipa, portanto). Sendo assim, o que a alternativa D está dizendo é o seguinte: ao empregar a primeira pessoa do plural, o autor do texto torna o leitor copartícipe dos fatos apresentados (ou seja, alguém **que está incluído** nesses fatos) fatos apresentados. E isso, como já vimos, tem uma finalidade argumentativa.

Uma rápida observação do texto pode comprovar essa análise. A tese central do texto (lembre-se de que é um texto argumentativo) é a seguinte: **o ser humano**

tanto controla as novas tecnologias quanto é controlado por elas. Isso é afirmado, por exemplo, no segundo parágrafo, quando se diz que o ser humano desenvolver “uma relação simbiótica de dependência mútua com os veículos de comunicação”. Mas atenção: o texto não dizer que o ser humano desenvolveu; ele diz que (nós) “desenvolvemos”. Ao usar a primeira pessoa do plural (nós), como já vimos, ele inclui o leitor entre aqueles que desenvolveram tal relação simbiótica. Com isso, torna-se provável que o leitor se reconheça naquilo que está sendo dito — e, ao se reconhecer, ele tenderá a naturalmente concordar com a tese do texto.

6.

Até quando?*Não adianta olhar pro céu**Com muita fé e pouca luta**Levanta aí que você tem muito protesto pra fazer**E muita greve, você pode, você deve, pode crer**Não adianta olhar pro chão**Virar a cara pra não ver**Se liga aí que te botaram numa cruz e só porque Jesus**Sofreu não quer dizer que você tenha que sofrer!*

GABRIEL, O PENSADOR. *Seja você mesmo (mas não seja sempre o mesmo)*.
Rio de Janeiro: Sony Music, 2001 (fragmento).

As escolhas linguísticas feitas pelo autor conferem ao texto

- (A) caráter atual, pelo uso de linguagem própria da internet.
- (B) cunho apelativo, pela predominância de imagens metafóricas.
- (C) tom de diálogo, pela recorrência de gírias.
- (D) espontaneidade, pelo uso da linguagem coloquial.**
- (E) originalidade, pela concisão da linguagem.

Resposta: D**Comentário**

Esta questão trata de um tema muito comum no Enem: a variação linguística. Em alguma medida, ela é semelhante a todas as questões que nós vimos até aqui: trata-se, de alguma maneira, de uma questão de interpretação de texto. Essa, de fato, é a tônica da prova de *Linguagens, códigos e suas tecnologias* do Enem: ela sempre se baseia na leitura de textos (verbais e não-verbais, lembre-se). Mas isso pode ser feito de várias formas diferentes. Nesta questão 6, especificamente, o que se pede é que o candidato analise o tipo de linguagem empregado na construção do texto (e não, por exemplo, seu conteúdo, as ideias expressas nele). Mas o que nós queremos dizer, exatamente, com essa expressão “tipo de linguagem”? Na verdade, esta é uma expressão bem informal para fazer referência a algo que você já aprendeu: as variantes linguísticas. Vamos nos lembrar?

A ideia básica é a seguinte: nenhuma língua é homogênea. Dizendo a mesma coisa com outras palavras: toda língua varia. E uma língua — como o português — pode variar em função de diferentes fatores: a idade do falante, seu nível de

renda, sua escolaridade, seu sexo, etc. etc. Por isso, dizemos que toda língua abrange, na verdade, um conjunto de variantes linguísticas — por exemplo, existe o português dos cariocas e o dos paulistanos; o português dos jovens e o dos idosos; o português dos indivíduos com nível superior completo e o dos falantes menos escolarizados; e por aí.

Isso tudo, na verdade, é uma simplificação excessiva do fenômeno da variação linguística. Mas serve bem para os nossos propósitos — e para que você apreenda a essência da ideia. E ela é a seguinte: assim como existe a variante dos mais jovens e dos idosos, a variante dos homens e das mulheres, dentre outras, existem a variante linguística própria de situações mais formais e a variante linguística própria de situações informais. A esta última chamaremos de variante coloquial.

E qual dessas duas variantes é empregada no texto acima? Claramente, a variante coloquial. Como saber disso? Basta olhar para usos como “pro” e “pra”, e para expressões como “Levanta aí”, “Pode crer” e “Se liga aí”. Você provavelmente concorda que essas expressões não seriam usadas numa situação formal (por exemplo, uma redação do Enem!). E isso é exatamente pelo fato de que elas pertencem a uma variante coloquial do português do Brasil.

Por fim, note que o emprego da variante coloquial confere ao texto um tom de espontaneidade. Isso não é difícil de entender: nas situações informais, em que estamos relaxados, tendemos a não monitorar excessivamente a nossa fala — temos, com isso, um comportamento mais espontâneo, natural. Já em situações formais, nas quais estamos tensos, tenderemos a prestar muito mais atenção na nossa fala, monitorando-a — e, com isso, o resultado será a perda da espontaneidade. É por isso que a alternativa D estabelece uma relação entre os seguintes termos-chave: espontaneidade e variante coloquial.

7.

Jogar limpo

Argumentar não é ganhar uma discussão a qualquer preço. Convencer alguém de algo é, antes de tudo, uma alternativa à prática de ganhar uma questão no grito ou na violência física — ou não física. Não física, dois pontos. Um político que mente descaradamente pode cativar eleitores. Uma publicidade que joga baixo pode constranger multidões a consumir um produto danoso ao ambiente. Há manipulações psicológicas não só na religião. E é comum pessoas agirem emocionalmente, porque vítimas de ardilosa — e cangoteira — sedução. Embora a eficácia a todo preço não seja argumentar, tampouco se trata de admitir só verdades científicas — formar opinião apenas depois de ver a demonstração e as evidências, como a ciência faz. Argumentar é matéria da vida cotidiana, uma forma de retórica, mas é um raciocínio que tenta convencer sem se tornar mero cálculo manipulativo, e pode ser rigoroso sem ser científico.

Língua Portuguesa, São Paulo, ano 5, n. 66, abr. 2011 (adaptado).

No fragmento, opta-se por uma construção linguística bastante diferente em relação aos padrões normalmente empregados na escrita. Trata-se da frase “Não física, dois pontos”. Nesse contexto, a escolha por se representar por extenso o sinal de pontuação que deveria ser utilizado

- A) enfatiza a metáfora de que o autor se vale para desenvolver seu ponto de vista

sobre a arte de argumentar.

- B) diz respeito a um recurso de metalinguagem, evidenciando as relações e as estruturas presentes no enunciado.
- C) é um recurso estilístico que promove satisfatoriamente a seqüência de ideias, introduzindo apostos exemplificativos.
- D) ilustra a flexibilidade na estruturação do gênero textual, a qual se concretiza no emprego da linguagem conotativa.
- E) prejudica a seqüência do texto, provocando estranheza no leitor ao não desenvolver explicitamente o raciocínio a partir de argumentos.

Resposta: C

Comentário

Antes de qualquer coisa, precisamos compreender o enunciado. Nele, lemos que o autor do texto “Jogar limpo” utiliza “uma construção linguística bastante diferente em relação aos padrões normalmente empregados na escrita”. Em português claro: o autor usa uma construção estranha, que normalmente não se vê nos textos escritos. E que construção é essa? Simples: em vez de simplesmente “desenhar” o símbolo de dois-pontos (“:”), o autor escreve por extenso: “Não física, dois pontos”. Muito bem: é especificamente dessa escolha estranha, pouco convencional, que trata a questão acima.

Agora, vamos sair do enunciado e passar a analisar o texto que motiva a questão. Trata-se de um parágrafo relativamente extenso no qual na qual se discute o que é argumentar. Logo no início, o autor se preocupa em estabelecer uma diferença entre ganhar uma discussão por meio de argumentos e ganhar uma discussão “no grito ou na violência física”. Ao propor essa distinção, o texto insinua que uma vitória com base em argumentos é legítima, ao passo que não se perceberia a mesma legitimidade em uma vitória “no grito ou na violência física”.

E aqui, neste ponto do texto, o autor faz o seguinte acréscimo: “— ou não física”. Com isso, ele passa o seguinte recado: não é apenas a violência física que tira a legitimidade da vitória em uma disputa de ideias; a violência não-física torna a vitória igualmente ilegítima. Mas, neste ponto, o leitor pode se perguntar: o que seria “violência não física”?

Para esclarecer essa possível dúvida, o autor do texto cita dois exemplos de “violência não física” em situação de argumentação: as campanhas eleitorais baseadas em mentiras (“Um político que mente descaradamente pode cativar eleitores”) e as propagandas que recorrem a estratégias imorais a fim de vender produtos nocivos (“Uma publicidade que joga baixo pode constranger multidões a consumir um produto danoso ao ambiente”). Note que esses dois casos têm em comum o desejo de convencimento: o político quer convencer o eleitor de que ele é a melhor opção entre os candidatos; a propaganda quer convencer o consumidor a gastar seu dinheiro com aquele produto. Portanto, em resumo, esses dois casos são exemplos de vitória ilegítima porque baseada em “violência não física”.

Voltemos, agora, para uma análise da estruturação do texto. Note que, no primeiro e no segundo períodos, o autor está apresentando uma ideia (*argumentar é diferente de vencer uma discussão “no grito ou na violência”*). Diferentemente, no quarto e no quinto períodos, o autor oferece exemplos concretos que ilustram o que ele quer dizer por “violência não física”. Mas e o terceiro período (que vem a ser precisamente o foco da questão)? Qual é a função dele na estrutura do texto? Simples: trata-se de fazer a passagem — ou seja, a transição — entre os períodos 1 e 2 (apresentação de uma ideia geral) e os períodos 4 e 5 (apresentação de exemplos concretos). Por isso, podemos dizer que a seqüência focalizada pela

questão (“Ou não física, dois pontos”) cumpre, na organização do texto, a função de introduzir exemplos para o conceito apresentado anteriormente (a saber, o conceito de “violência não física”).

Neste ponto, é interessante destacar o seguinte: introduzir exemplos é uma função típica e bastante conhecida do sinal de pontuação que chamamos de dois-pontos (“:”). Imagino, por exemplo, a seguinte seqüência textual:

O João come de tudo: carne, peixe, legumes...

Num primeiro momento, faz-se aqui uma generalização (*O João come de tudo*). Mas, logo na seqüência, são apresentados exemplos concretos de alimentos que o João gosta de comer. E qual é o elemento textual responsável por introduzir esses exemplos? Precisamente, o sinal de dois-pontos!

Com base nisso, podemos concluir o seguinte: a única peculiaridade do texto “Jogar limpo” é que, nele, o autor não usa propriamente o símbolo de dois-pontos (“:”). Em vez disso, ele opta por escrever a “dois pontos” por extenso. Mas tanto a expressão escrita por extenso (Ou física, dois pontos) quanto o símbolo convencional (“:”) têm a mesma função: introduzir a apresentação de exemplos. Com isso, você já deve ter entendido por que a resposta certa é a da alternativa C: por causa da expressão “introduzindo apostos exemplificativos”. Pode ser que você não se lembre o que é um “aposto exemplificativo” (um conceito que em geral se aprende nas aulas de sintaxe), mas aqui isso não importa muito: podemos tranquilamente substituir “introduzindo aposto exemplificativo” por “introduzindo exemplos”, e com isso entenderemos perfeitamente o texto da alternativa C.

Mas, para fechar, é preciso esclarecer um último ponto: por que podemos dizer que a frase empregada pelo autor (“Ou física, dois pontos”) é um “recurso estilístico”? Para entender isso, você deve saber que recursos estilísticos são estratégias empregadas na construção de um texto com o objetivo de causar impacto no leitor, normalmente produzindo algum tipo de estranhamento. Ora, é exatamente esse tipo de efeito que o autor do texto “Jogar limpo” obtém quando opta por escrever “Ou física, dois pontos” em vez de se optar pelo símbolo. A lógica é a seguinte: ao optar por escrever de uma maneira pouco convencional — e, por isso mesmo, surpreendente —, o autor causa no leitor uma espécie de choque, um estranhamento, o que tornaria a sua escrita mais menos banal e sem graça.

8.

TEXTO I

É evidente que a vitamina D é importante — mas como obtê-la? Realmente, a vitamina D pode ser produzida naturalmente pela exposição à luz do sol, mas ela também existe em alguns alimentos comuns. Entretanto, como fonte dessa vitamina, certos alimentos são melhores do que outros. Alguns possuem uma quantidade significativa de vitamina D, naturalmente, e são alimentos que talvez você não queira exagerar: manteiga, nata, gema de ovo e fígado.

Disponível em: <http://saude.hsw.uol.com.br>. Acesso em: 31 jul. 2012.

TEXTO II

Todos nós sabemos que a vitamina D (colecalciferol) é crucial para sua saúde. Mas a vitamina D é realmente uma vitamina? Está presente nas comidas que os humanos normalmente consomem? Embora exista em algum percentual na gordura do peixe, a vitamina D não está em nossas dietas, a não ser que os humanos artificialmente incrementem um produto alimentar, como o leite enriquecido com vitamina D. A natureza planejou que você a produzisse em sua pele, e não a colocasse direto em sua boca. Então, seria a vitamina D realmente uma vitamina?

Disponível em: www.umaotravisao.com.br. Acesso em: 31 jul. 2012

Frequentemente circulam na mídia textos de divulgação científica que apresentam informações divergentes sobre um mesmo tema. Comparando os dois textos, constata-se que o Texto II contrapõe-se ao I quando

- A) comprova cientificamente que a vitamina D não é uma vitamina.
- B) demonstra a verdadeira importância da vitamina D para a saúde.
- C) enfatiza que a vitamina D é mais comumente produzida pelo corpo que absorvida por meio de alimentos.
- D) afirma que a vitamina D existe na gordura dos peixes e no leite, não em seus derivados.
- E) levanta a possibilidade de o corpo humano produzir artificialmente a vitamina D.

Resposta: C

Comentário: Essa questão avalia uma competência de leitura muito importante: a capacidade de comparar dois textos diferentes, verificando as convergências e divergências entre eles. Os textos I e II são obviamente comparáveis por um motivo simples: ambos tratam de um mesmo tema, a vitamina D e sua importância para a saúde humana. O ponto de partida dos dois é, inclusive, quase idêntico. Para comprovar, compare o início de cada um deles:

Texto I: “É evidente que a vitamina D é importante”

Texto II: Todos nós sabemos que a vitamina D (colecalciferol) é crucial para sua saúde.

Mas, a partir desse ponto, os textos começam a divergir. Na continuação da leitura, notamos que o texto I é mais convencional, na medida em que ele não questiona verdades estabelecidas. O texto II, pelo contrário, é mais polêmico, controverso, já que não se limita a reproduzir informações de ampla circulação — em vez disso, procura questionar ou abalar certas “verdades” já estabelecidas. Mas, afinal, qual a diferença de posicionamento entre esses dois textos? Na verdade, são duas diferenças. Veja:

Primeira diferença: o texto I simplesmente aceita como verdade a ideia de que a vitamina D é de fato uma vitamina, sem questioná-la em nenhum momento; o texto II, ao contrário, questiona essa suposta verdade, levantando a possibilidade de que a chamada vitamina D nem sequer seja realmente uma vitamina (“Então, seria a vitamina D realmente uma vitamina?”).

Segunda diferença: o texto I sustenta que é possível obter quantidades significativas de vitamina D por meio da alimentação (tanto que chega a apresentar sugestões e alimentos que seriam boas fontes dessa vitamina); o texto II, por sua vez, refuta essa ideia, sugerindo que não é possível, em princípio, obter quantidades significativas de vitamina D por meio da alimentação (“A natureza planejou que você a produzisse em sua pele, e não a colocasse direto em sua boca”).

Como você pode notar, essa segunda diferença é precisamente o que vemos na alternativa correta: nela, afirma-se que o texto II se contrapõe ao texto I ao enfatizar que “a vitamina D é mais comumente produzida pelo corpo que absorvida por meio de alimentos”.

9.

Dúvida

Dois compadres viajavam de carro por uma estrada de fazenda quando um bicho cruzou a frente do carro. Um dos compadres falou:

— *Passou um largato ali!*

O outro perguntou:

— *Lagarto ou largato?*

O primeiro respondeu:

— *Num sei não, o bicho passou muito rápido.*

Piadas coloridas. Rio de Janeiro: Gênero, 2006.

Na piada, a quebra de expectativa contribui para produzir o efeito de humor. Esse efeito ocorre porque um dos personagens

- A) reconhece a espécie do animal avistado.
- B) tem dúvida sobre a pronúncia do nome do réptil.
- C) desconsidera o conteúdo linguístico da pergunta.
- D) constata o fato de um bicho cruzar a frente do carro.
- E) apresenta duas possibilidades de sentido para a mesma palavra.

Resposta: C

Comentário: A expressão-chave do enunciado é *quebra de expectativa*. E ela faz todo sentido: é verdade que, de maneira geral, achamos graça daquilo que é inesperado, surpreendente. Em outras palavras, tendemos a rir quando somos surpreendidos, quando vemos ou ouvimos algo diferente do que estávamos esperando.

E é precisamente isso — quebra de expectativas — que produz o humor da piada acima. Mas por quê? Onde está e em que consiste a quebra de expectativas naquele texto?

É simples. Quando o segundo personagem pergunta “largato ou lagarto?”, entendemos que ele não está perguntando sobre o animal propriamente dito — e sim questionando a pronúncia correta da palavra. Traduzindo: o personagem não pergunta sobre o **animal lagarto**, e sim sobre a **palavra “lagarto”**. Por isso, nossa expectativa é de que a resposta seja, também, relativa à palavra “lagarto”, e não relativa ao animal em si.

E é aí que a quebra de expectativa ocorre: na última fala da piada, vemos que o personagem responde à pergunta fazendo referência ao **animal lagarto** (“Num sei não, o bicho passou muito rápido.”), e não à pronúncia da **palavra**

“**lagarto**” — exatamente o contrário do que estávamos esperando! Uma resposta mais de acordo com as nossas expectativas seria algo como “Acho que o certo é ‘largato’ mesmo” ou “Não sei qual é a pronúncia correta”. No entanto, a resposta efetivamente oferecida **quebra a expectativa do leitor**: isso porque ela diz respeito ao **animal em si**, e não à **palavra “lagarto”**. Em outras palavras, a resposta “desconsidera o conteúdo linguístico da pergunta” — como podemos ler na alternativa correta, a letra C — e, com isso, quebra nossas expectativas, produzindo, assim, um efeito de humor.

E para finalizar, como você já conhece as funções da linguagem, podemos até dar uma explicação mais técnica para a questão. Talvez você se lembre de que a função metalinguística (que é, a propósito, a mais cobrada no Enem e no vestibular Uerj) diz respeito àquelas situações em que usamos um código para falar sobre o próprio código (em oposição a falar sobre o “mundo exterior”). Mas o que isso tem a ver com a piada acima?

É simples. No diálogo da piada, os personagens, naturalmente, usam um código para se comunicar: a língua portuguesa. Além disso, note que, ao perguntar “Largato ou lagarto?”, o segundo personagem está falando sobre o próprio código — a pergunta faz referência a um fato da língua portuguesa (qual é a pronúncia correta de uma palavra dessa língua) e não a um fato do “mundo extralinguístico” (qual foi o animal que passou diante do personagem). Por isso, podemos, de maneira apenas um pouco mais técnica, explicar da seguinte maneira o efeito de humor da piada: um personagem faz uma pergunta metalinguística, mas o outro fornece uma resposta não-metalinguística. É aí que está o mal-entendido entre os dois personagens — e, conseqüentemente, o efeito de humor.

10.



Nessa charge, o recurso morfossintático que colabora para o efeito de humor está indicado pelo(a)

- A) emprego de uma oração adversativa, que orienta a quebra da expectativa ao final.
- B) uso de conjunção aditiva, que cria uma relação de causa e efeito entre as ações.
- C) retomada do substantivo “mãe”, que desfaz a ambigüidade dos sentidos a ele atribuídos.
- D) utilização da forma pronominal “la”, que reflete um tratamento formal do filho em relação à “mãe”.
- E) repetição da forma verbal “é”, que reforça a relação de adição existente entre as orações.

Resposta: A

Comentário: Mais uma vez, temos aqui uma questão relacionada ao efeito de humor. Sendo assim, podemos partir do que você já aprendeu no comentário da questão acima: de maneira geral, **o efeito de humor** (ou seja, a graça de alguma piada, charge, cartum, trocadilho, etc.) **decorre de uma quebra de expectativas**. Apenas com essa informação, você poderia concluir que a resposta certa se encontra na alternativa A. Mas, mesmo assim, vamos analisar mais a fundo a questão.

Para isso, partiremos da seguinte questão: onde está e em que consiste a quebra de expectativa na charge acima? A resposta é simples. Nota que a primeira oração do pensamento do personagem é a seguinte: “A preguiça é a mãe de todos os vícios”. Ora, se alguém enuncia uma frase como essa, o que você espera que a pessoa diga na sequência? Certamente, algo do tipo “Então, levanta daí e vamos nos exercitar (ou vamos trabalhar)” ou “Por isso, não admito preguiça neste lugar”. Em outras palavras, você esperaria que a pessoa se manifestasse **contra** a preguiça, defendendo a importância de combatê-la.

No entanto, **não é isso que acontece** na sequência do pensamento que aparece na charge. Na verdade, a oração seguinte **quebra a nossa expectativa**, na medida em que se defende a necessidade de **respeitar a preguiça** (“mas uma mãe é uma mãe e é preciso respeitá-la”). Dessa maneira, conseguimos entender em que consiste a quebra de expectativas na charge: com base na primeira oração presente no pensamento do personagem, criamos a expectativa de que ela será **contrário** à pesquisa; mas, na sequência, essa expectativa é quebrada quando ele se mostra favorável à preguiça.

Até aqui, tudo bem. Mas lembremos que a alternativa A não fala apenas em “quebra de expectativa”; ela menciona também um conceito técnico do campo da sintaxe: a “oração adversativa”. O que é isso e o que ela tem a ver com a “quebra de expectativa”?

Em primeiro lugar, você deve lembrar o que são orações adversativas: trata de orações, iniciadas tipicamente por conjunções como “mas”, “no entanto” ou “contudo”, que expressam ideia de **contraste, oposição**. Nos exemplos abaixo, a oração adversativa está sublinhada:

- (1) O João estudou muito, mas tirou zero na prova.
- (2) O Zé já correu 10 quilômetros; no entanto, ainda não está cansado.
- (3) O Carlos está dieta; contudo, acabou de devorar uma caixa de chocolates.

Agora, já podemos relacionar a quebra de expectativa às orações adversativas. Para compreender essa relação, dê uma olhada novamente nos três exemplos acima: em todos eles, vemos que uma expectativa inicial é quebrada graças à oração adversativa. Observe. No exemplo (1), a primeira oração nos faz esperar que o João tenha ido bem na prova — mas a oração adversativa faz com que essa expectativa se quebre (“mas tirou zero na prova”). No exemplo (2), a primeira oração nos faz esperar que o Zé já esteja cansado — mas a oração adversativa, novamente, contraria essa expectativa (“no entanto, ainda não está cansado”). E no exemplo (3), claro, é a mesma coisa: após a oração inicial, geramos a expectativa de que o Carlos esteja priorizando alimentos leves — mas, outra vez, a oração adversativa conduz a uma violação dessa expectativa.

Como você está vendo, a oração adversativa tem — de maneira geral, e não apenas no exemplo da charge — a função de conduzir a uma quebra de expectativa. Quer dizer: em boa parte dos enunciados em que aparecer uma oração adversativa, constataremos também a quebra de alguma expectativa prévio. É isso que percebemos na charge e também nos exemplos (1), (2) e (3).

Mas, neste ponto, você pode estar fazendo o seguinte raciocínio: se o efeito de humor é provocado pela quebra de expectativa, e se orações adversativas produzem quebra de expectativa, por que não se produz efeitos de humor nos exemplos (1), (2) e (3)? Afinal, todos precisamos concordar, trata-se de exemplos bastante sem-graça.

É uma ótima pergunta. E a resposta é a seguinte. De maneira geral, onde existe efeito de humor existe também quebra de expectativa. No entanto, o inverso não é verdadeiro: nem sempre a quebra de expectativa produz humor. No caso da charge acima, um dos recursos linguísticos cruciais para o efeito de humor — para além da oração adversativa — é o trocadilho com a palavra “mãe”. Mas como assim? Que trocadilho é esse?

Simples. Se você parar para pensar, irá perceber que a palavra “mãe” é polissêmica — ou seja, apresenta pelo menos dois sentidos relacionados entre si. O sentido mais óbvio, literal, é o sentido de “genitora”. Trata-se do sentido que aparece em uma frase como “A Maria é mãe do Carlinhos”. Mas existe também um outro sentido, metafórico, que pode ser percebido em frases como “A necessidade é a mãe das invenções”. Obviamente, a “necessidade” não gestou as “invenções” por nove meses para depois entrar em trabalho de parto; o que o falante está dizendo é, simplesmente, que a necessidade **dá origem** a novas invenções.

Agora, releia a charge e você vai reparar: o chargista brinca com esses dois sentidos da palavra “mãe”, ou seja, ele explora criativamente a polissemia dessa palavra. Observe: a primeira frase (“a preguiça é a mãe de todos os vícios”) evoca o **sentido metafórico** da palavra “mãe”, ao passo que a sequência seguinte (“mas mãe é mãe e é preciso respeitá-la”) evoca o **sentido literal**, de mãe como genitora. Essa mudança súbita de um sentido para o outro também contribui para surpreender o leitor — ajudando, assim, a produzir o efeito de humor da charge.