



Língua Portu guesa

PVOC

PRÉ-VESTIBULAR CECIERJ | volume 2

Diogo Pinheiro

Lucas Laurentino de Oliveira

Maria Luiza Mesquita Rocha



Língua Portu guesa

PVC

PRÉ-VESTIBULAR CECIERJ | volume 2

GOVERNO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Governador
Cláudio Castro

**Secretário de Estado de Ciência,
Tecnologia e Inovação**
João Carrilho

FUNDAÇÃO CECIERJ

Presidente

Rogério Tavares Pires

Vice-Presidente de Educação

Superior a Distância

Caroline Alves da Costa

Pré-Vestibular Social

Diretor

Luiz Fernando Jardim Bento

Elaboração de Conteúdo

Diogo Pinheiro, Lucas Laurentino de Oliveira,

Maria Luiza Mesquita Rocha

Biblioteca

Any Bernstein, Simone da Cruz Correa de Souza

Vera Vani Alves de Pinho

cecierj.edu.br/pre-vestibular-social/

Material Didático

Diretor de Material Didático

Ulisses Schnaider Cunha

Diretora de Design Instrucional

Diana Castellani

Diretora de Material Impresso

Bianca Giacomelli

Projeto Gráfico

Cristina Portella e Maria Fernanda de Novaes

Ilustração da Capa

Clara Gomes

Design Instrucional

Livia Tafuri e Vittorio Lo Bianco

Revisão Linguística

Licia Matos e Rosane Fernandes Lira de Oliveira

Diagramação

Alexandre d'Oliveira

Tratamento de Imagens e Ilustrações

Renan Alves

Produção Gráfica

Fabio Rapello

FICHA CATALOGRÁFICA

P922

Pré-Vestibular CECIERJ. I. Língua portuguesa. I. Volume 2 / Diogo Pinheiro, Lucas Laurentino de Oliveira, Maria Luiza Mesquita Rocha. – Rio de Janeiro : Fundação Ciecierj, 2022.

186 p.; 21 x 28 cm.

ISBN: 978-85-458-0263-1

1. Pré-Vestibular Ciecierj. 2. Língua portuguesa. 3. Literatura. 4. Era colonial. 5. Romantismos. 6. Realismo/ Naturalismo. 7. Parnasianismo/Simbolismo. 8. Literatura brasileira- Modernismo. I. Pinheiro, Diego. II. Oliveira, Lucas Laurentino de. III. Rocha, Maria Luiza Mesquita. 1. Título.

CDD: 469



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição - Não Comercial - Sem Derivações 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0). Reservados todos os direitos mencionados ao longo da obra.

Proibida a venda.

Referências bibliográficas e catalogação na fonte de acordo com as normas da ABNT. Texto revisado segundo o Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

Língua Portu guesa

sumário

| | | |
|----------|-----------------------------------------------------------------------------|----|
| 1 | Literatura da Era Colonial brasileira: Quinhentismo, Barroco e Arcadismo | 7 |
| 2 | Literatura brasileira: Romantismo | 27 |
| 3 | Literatura brasileira: Realismo e Naturalismo | 47 |
| 4 | Literatura brasileira: Parnasianismo e Simbolismo | 61 |
| 5 | Literatura brasileira: vanguardas europeias e Pré-Modernismo | 79 |

| | | |
|-----------|-------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 6 | Literatura brasileira: Modernismo – 1ª fase | 97 |
| 7 | Literatura brasileira: Modernismo – 2ª fase | 115 |
| 8 | Literatura brasileira: Modernismo – 3ª fase | 131 |
| 9 | Temática através dos tempos | 149 |
| 10 | Práticas de leitura: da organização fundamental à superfície do texto – textos literários | 169 |

Apresentação

Este livro foi pensado para abranger o conteúdo literário cobrado nos exames de vestibular. Com ele, nosso objetivo é propiciar a você uma visita à história artístico-cultural brasileira através da literatura produzida no Brasil e organizada por alguns estudiosos em dois grandes períodos históricos: a Era Colonial e a Era Nacional. Por isso, neste livro, estudaremos manifestações artísticas produzidas ao longo de um período histórico de cinco séculos – desde o descobrimento do Brasil (1500 – século XVI) até os dias de hoje (século XXI).

Literatura da Era Colonial brasileira: Quinhentismo, Barroco e Arcadismo

01

meta

Apresentar os textos em língua portuguesa produzidos no Brasil durante os 300 anos do período colonial, refletindo sobre o contexto histórico em que foram gerados e as concepções estéticas que os fundamentaram.

objetivos

Esperamos que, ao final desta unidade, você seja capaz de:

- conhecer e refletir sobre a literatura do século XVI (Quinhentismo);
- conhecer e refletir sobre a literatura do século XVII (Barroco);
- conhecer e refletir sobre a literatura do século XVIII (Arcadismo).

Introdução

Esta unidade pretende apresentar uma síntese capaz de abarcar as produções literárias no Brasil, em língua portuguesa, de três séculos, ou seja, de 300 anos de colonização portuguesa –do início do século XVI (1500) até o fim do século XVIII (1700). O que há de comum nesse período é o fato de a literatura produzida em língua portuguesa no Brasil ter como aspiração estética a reprodução de modelos portugueses, ou seja, a idealização dos clássicos portugueses a que os leitores tinham acesso na época. Muitas vezes, o conteúdo da literatura produzida no Brasil não refletiu questões “nacionais”, mais próprias dos acontecimentos cotidianos e históricos deste território; essa tentativa de apagamento da realidade brasileira nos textos é própria da ideologia dominante colonizadora. Vamos, então, tentar um “garimpo” das questões nacionais e iluminar aquilo que é fundante em qualquer dominação colonialista.

Literatura Colonial – de 1500 a 1800

Literatura à vista! Sabe-se, da história do Brasil, que navegadores portugueses, mais especificamente a esquadra de Pedro Álvares Cabral, partiram de Belém, Lisboa, em 9 de março de 1500, aportando no local hoje conhecido como Porto Seguro, Bahia, em 22 de abril de 1500. Cabral reclamou as terras para a Coroa portuguesa e seguiu o caminho para as Índias (conforme a finalidade inicial de sua expedição). Do ponto de vista europeu, esse período histórico das aventuras prodigiosas pelos mares ficou conhecido como a *Era dos Descobrimentos e das Grandes Navegações*.

O Brasil Colônia foi marcado por um sistema político-econômico em expansão nos países europeus – o *Mercantilismo*. Em função da necessidade de colonizar os povos e manter a política de comércio, vamos assistir ao avanço dos portugueses sobre os territórios indígenas e consequente recuo desses territórios para espaços mais distantes, selvagens e de difícil acesso; às inúmeras batalhas travadas contra armadas europeias (espanhóis, franceses, holandeses etc.) em busca de produtos e da conquista de novas terras; e à consequente divisão territorial em Capitânicas Hereditárias, que serviriam à criação de governos descentralizados, diante da urgência de ocupação e controle das extensas “propriedades” da Coroa portuguesa.

Essa realidade histórica se estende por 300 anos, acabando por impor um perfil inconfundível na literatura produzida no Brasil de 1500 a 1800. Por isso, a seguir, vamos estudar as formas textuais produzidas nos períodos artístico-literários conhecidos como *Quinhentismo* (século XVI), *Barroco* (século XVII) e *Arcadismo* (século XVIII).

Quinhentismo – século XVI

O início do contato de povos europeus de língua portuguesa com os nativos de nações indígenas de variadas etnias e línguas (tupis, guaranis, tupinambás etc.) deu-se ao longo do litoral do território brasileiro. Essa diversidade e multiplicidade na linguagem e nos costumes das diversas nações indígenas não impediu que os portugueses implementassem ações de comércio, trocas e saques das riquezas locais, por julgarem que tinham direito divino às terras “conquistadas”. As trocas iniciais com os nativos não garantiram a imposição da língua portuguesa, nem dos costumes sociais e religiosos europeus; paralelamente, entre os que migraram para o Brasil, havia grupos de indivíduos enviados pelas organizações religiosas, na expectativa de “ensinar” hábitos e costumes “civilizados” aos nativos. Nessa época, foi fundante, para a colonização exercida pela Coroa portuguesa sobre os territórios recém-conquistados, a ação dos jesuítas e sua catequese junto aos indígenas, inclusive num esforço de aprendizado das línguas nativas.

Nas produções literárias brasileiras, esse período será conhecido como *Quinhentismo*, e suas realizações têm duas origens distintas: as informações sobre o Brasil escritas por viajantes de diferentes nacionalidades (posteriormente traduzidas para a língua portuguesa) e aquelas recolhidas e consolidadas pelos jesuítas em suas ações “pedagógicas” de evangelização.

Literatura informativa dos viajantes

Das primeiras informações sobre o Brasil, a mais relevante é a *Carta de Pero Vaz de Caminha*, escrivão-mor da esquadra de Cabral, que relata à Coroa portuguesa as primeiras impressões sobre a nova terra e seus habitantes. Aqui reproduzimos um fragmento:

Senhor:

Posto que o Capitão-mor desta vossa frota, e assim os outros capitães escrevam a Vossa Alteza a nova do achamento desta vossa terra nova, que ora nesta navegação se achou, não deixarei também de dar disso minha conta a Vossa Alteza, assim como eu melhor puder, ainda que – para o bem contar e falar – o saiba pior que todos fazer. [...] Portanto, Senhor, do que hei de falar começo e digo: A partida de Belém, como Vossa Alteza sabe, foi segunda-feira, 9 de março. Sábado, 14 do dito mês, entre as oito e nove horas, nos achamos entre as Canárias, mais perto da Grã-Canária, e ali andamos todo aquele dia em calma, à vista delas, obra de três a quatro léguas. [...] E assim seguimos nosso caminho, por este mar, de longo, até que, terça-feira das Oitavas de Páscoa, que foram 21 dias de abril, estando da dita Ilha obra de 660 ou 670 léguas, segundo os pilotos diziam, topamos alguns sinais de terra, os quais eram muita quantidade de ervas compridas, a que os mareantes chamam botelho, assim como outras a que dão o nome de rabo-de-asno. E quarta-feira seguinte, pela manhã, topamos aves a que chamam fura-buxos. Neste dia, a horas de véspera, houve vista de terra! Primeiramente dum grande monte, mui alto e redondo; e doutras serras mais baixas ao sul dele; e de terra chã, com grandes arvoredos: ao monte alto o capitão pôs nome – o Monte Pascoal e à terra – a Terra da Vera Cruz. Mandou lançar o prumo. Acharam vinte e cinco braças; e ao sol posto, obra de seis léguas da terra, surgimos âncoras, em dezenove braças – ancoragem limpa (BRASIL, 19--).

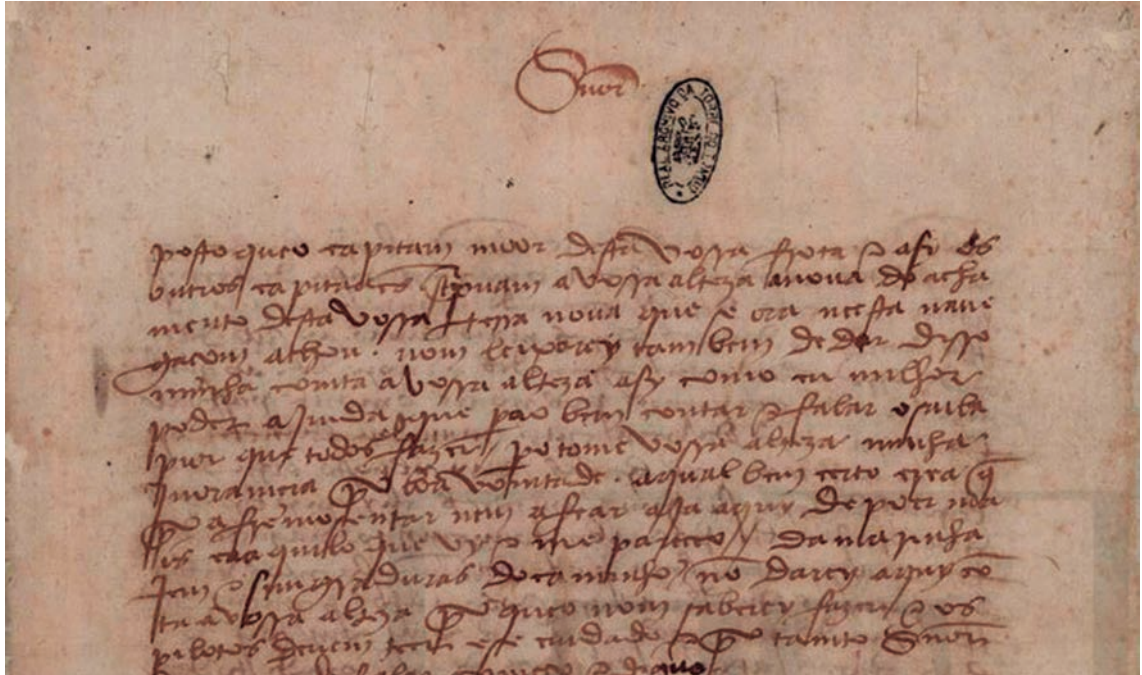


Figura 1.1: Carta de Pero Vaz de Caminha (1500). Fonte: Arquivo da Torre do Tombo, Portugal. Disponível em: <https://www.cafehistoria.com.br/carta-de-pero-vaz-de-caminha%EF%BB%BF/> Acesso em: 22 mar. 2021.

Embora esse texto não possa ser classificado como literário em sentido estrito, ele é considerado o marco inicial da literatura no Brasil, carregando uma importância histórica fundamental por revelar curiosas descrições sobre as riquezas naturais e sobre os nativos e seus costumes. Aborda também os primeiros momentos de contato entre culturas distintas e suas tentativas de comunicação e de troca de objetos significativos para cada uma delas.

Literatura dos jesuítas

Das inúmeras missões religiosas que aportaram no Brasil Colônia, as jesuíticas foram as que, inicialmente, mais se expandiram. Apesar da evidente dificuldade em aprender a língua tupi-guarani (e seus dialetos locais) para fins de comunicação na catequese, o objetivo pedagógico era transformar os “selvagens” em “civilizados”. Tal objetivo foi alcançado em menos de meio século: os jesuítas ganharam a confiança dos nativos e conseguiram transmitir-lhes os preceitos e comportamentos cristãos. Essas ações de catequese foram consideradas, muitos séculos depois, o início da ruína dos povos indígenas, por contribuir para a perda gradativa de sua identidade e referências culturais.

Desses missionários, um dos padres de maior destaque foi José de Anchieta. Dentre seus muitos escritos, um deles se revelou de fundamental importância para o Brasil: *A arte da gramática da língua mais usada na costa do Brasil*, obra que registrava alguns fundamentos sobre as línguas tupi.

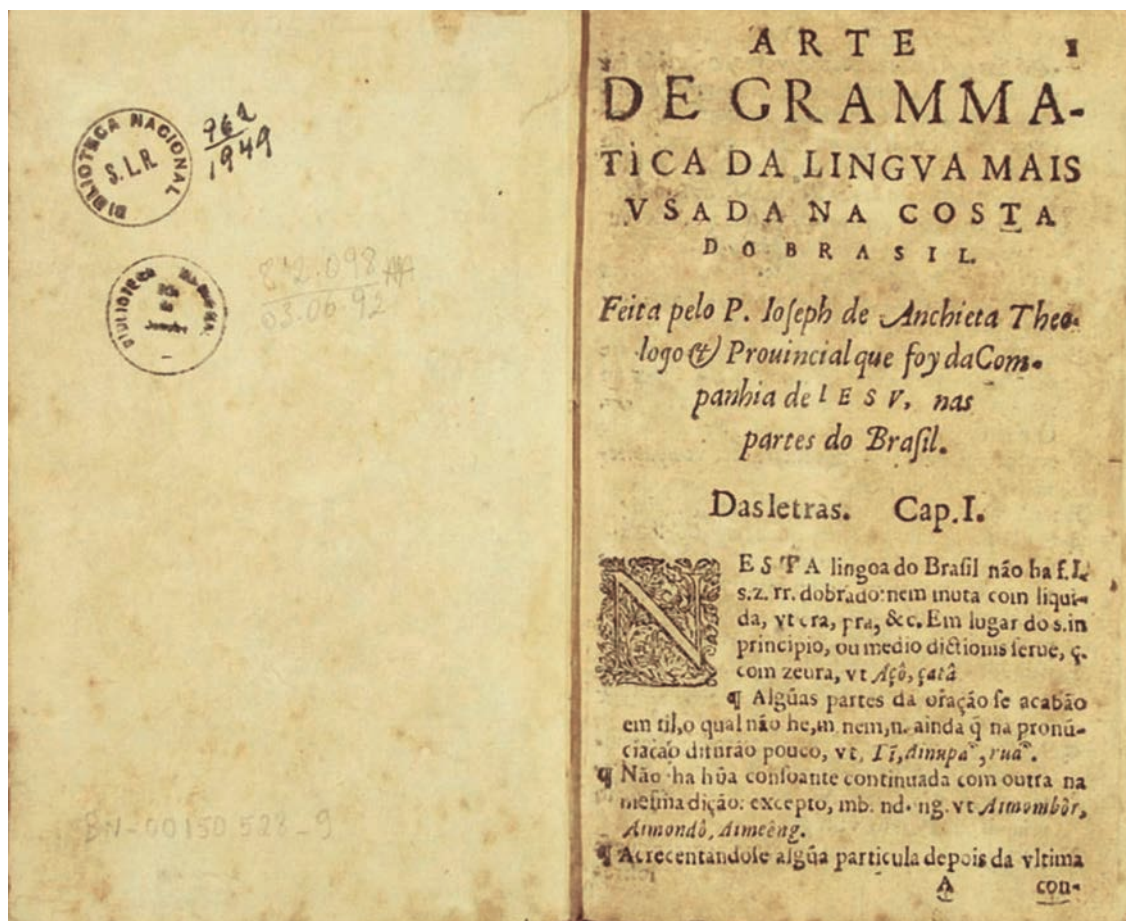


Figura 1.2: Gramática do tupi-guarani, Padre José de Anchieta. Fonte: <https://blogdabn.wordpress.com/2017/06/09/fbn-serie-documentos-literarios-a-gramatica-de-jose-de-anchieta/> Acesso em: 25 abr. 2021.

Pelo conjunto de sua obra, podemos entender que Anchieta dedicou sua vida missionária ao Brasil. Suas escrituras cobriram vários assuntos e gêneros e, por isso, vamos brevemente estudar um exemplo de cada tipo delas – sermões, autos e poemas (literatura de catequese).

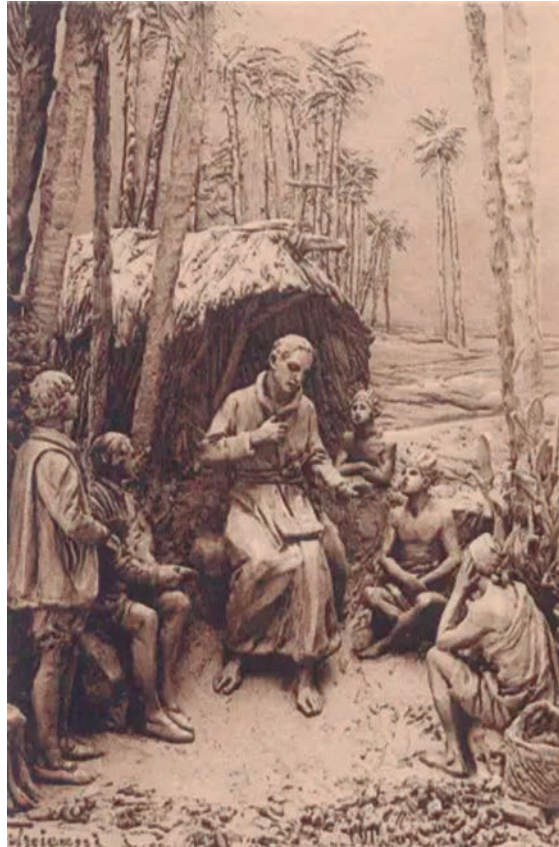


Figura 1.3: José de Anchieta, o Mestre de Piratininga – apóstolo do Brasil. Instituto Plínio Corrêa de Oliveira. Fonte: <https://ipco.org.br/sao-jose-de-anchieta-apostolo-do-brasil/>. Acesso em: 25 abr. 2021.

A seguir, reproduziremos alguns fragmentos de tipos de textos diferentes de Anchieta:

- **Sermão:** *A conversão de São Paulo* (escrito/proferido em 1568; publicado em 1895)

*militia est vita
hominis super
terram*

Existe um
homem na Terra

*proe
consortibus
suis*

Companheiros
brilhantes

“[...] temos diante dos olhos um notável desafio e batalha, que se faz entre duas pessoas mui notáveis, que são Jesus e S. Paulo: ha mui grande concurso de gente de parte a parte; de parte de Jesus estão todos os coros angélicos e os santos, de parte do santo estão todos os exércitos infernaes dos diabos e dos farizêos, desejando uns e outros ter a victoria de sua parte. Si somos guerreiros, como devemos ser, pois **militia est vita hominis super terram**; si somos esforçados, como devemos ser, pois somos christãos, e christão não quer dizer outra cousa sinão homem de Christo, nosso verdadeiro e valentíssimo capitão, o qual, ungido com o óleo da graça **proe consortibus suis**, nos ungiu também a nós, para sermos valentes e esforçados lutadores e guerreiros contra o Diabo e a Carne, devemos de gostar muito de vêr este tão grande desafio para n’elle aprendermos a vencer e ser vencedor, porque uma cousa e outra nos é necessária: vencer o Diabo, Mundo e Carne, que continuamente contra nós pelejam e trabalham por nos vencer; e deixarmos-nos vencer de Jesus, contra o qual trazemos continua guerra, dando-lhe contínuos combates com os nossos

peccados, porque o sermos vencidos d'elle eis a mais gloriosa victoria, que podemos alcançar. E para que entendamos alguma cousa d'esta batalha de Christo com Paulo, e a maneira de pelejar de um e d'outro, ponho diante dos olhos um lobo cruelissimo e mui faminto, dezejoso de se fartar de sangue, e de outra parte um cordeiro mansissimo, que não faz mais do que defender-se, com padecer e soffrer os bocados e dentadas que lhe dá o lobo, Paulo lobo cruel, Jesus manso cordeiro. Ouvi a S. Lucas o que conta desta batalha: **Saulus autem devastabat ecclesiam, intrans per domos et trahens viros ac mulieres, tradebat in custodiam.** [...]” (ANCHIETA, 1895, p. 4-7).

Saulus autem devastabat ecclesiam, intrans per domos et trahens viros ac mulieres, tradebat in custodiam

O fragmento apresentado corresponde à introdução da temática, cuja estratégia discursiva promove uma comparação explícita entre os “personagens” antagônicos, simbolizando, respectivamente, *o mal* e *o bem*, e que servirão de exemplo para o desenvolvimento da argumentação no texto – São Paulo = lobo faminto e Jesus Cristo = cordeiro manso. Não estamos lendo o texto na íntegra para podermos acompanhar completamente os raciocínios que serão apresentados, mas podemos inferir, com base no título do texto, que o orador/escritor (padre Anchieta) pretende provar como Cristo conseguiu converter um lobo faminto em um cordeiro manso. Só com a leitura completa do texto conheceremos os argumentos apresentados e saberemos se a tese anunciada na introdução – “[...] o sermos vencidos d'elle [Cristo] eis a mais gloriosa victoria, que podemos alcançar” – foi bem-sucedida, e se ficou comprovada.

Saul (Paulo) estava queimando assembleia, entrando em cada casa e levando homens e mulheres em custódia

- **Autos e poemas:** de cunho religioso e função utilitária – catequese

Autos: eram textos destinados à encenação, de natureza religiosa, muitas vezes de temática relacionada à vida dos santos (hagiografias) ou relacionada a passagens da *Bíblia* sagrada. Por isso mesmo, sua função pedagógica era claríssima.

Poema da Virgem

Eis os versos que outrora, ó Mãe Santíssima, te prometi em voto. Enquanto entre tamoios conjurados, pobre refém, tratava as suspiradas pazes, tua graça me acolheu em teu materno manto e teu poder me protege intactos corpo e alma.

Compaixão da Virgem na morte do filho

Por que ao profundo sono, alma, tu te abandonas,
e em pesado dormir, tão fundo assim ressonas?
Não te move a aflição dessa mãe toda em pranto,
que a morte tão cruel do filho chora tanto?
O seio que de dor amargado esmorece,
ao ver, ali presente, as chagas que padece?

Onde a vista pousar, tudo o que é de Jesus,
ocorre ao teu olhar vertendo sangue a flux.
Olha como, prostrado ante a face do Pai,
todo o sangue em suor do corpo se lhe esvai.
Olha como a ladrão essas bárbaras hordas
pisam-no e lhe retêm o colo e mãos com cordas.

(ANCHIETA, 20--)

O fragmento reproduzido está registrado em português moderno, mas foi escrito em português do século XVI e também em latim. É um poema lírico de profunda devoção religiosa, e aqui só apresentamos a estrofe inicial. Esse poema foi idealizado durante o período em que Anchieta esteve refém dos índios tupinambás, quando um acordo era negociado pelos padres Nóbrega e Anchieta com a Confederação dos Tamoios, em troca de que os indígenas não atacassem as habitações dos portugueses. Seu domínio da língua tupi certamente ajudou muito nessa empreitada. Além das muitas outras atividades que desempenhava entre os indígenas, foi representado em seus momentos de silêncio e isolamento, enquanto escrevia seus poemas nas areias da praia.

Para compreender a repercussão das ações de Anchieta em terras brasileiras, é preciso ter em mente a força que a Companhia de Jesus exercia sobre a Coroa portuguesa – era o poder da ortodoxia da Igreja Católica sobre a Monarquia/Estado. O padre José de Anchieta é conhecido entre nós como o *Apóstolo do Brasil*, foi diretor de vários colégios de jesuítas criados no país entre 1566 e 1597 (século XVI), e também considerado o fundador da cidade de São Paulo, relacionada à criação do Colégio São Paulo.

Apesar dos ataques sofridos pela Companhia de Jesus ao longo dos séculos (as ações de evangelização no Brasil foram comparadas às Cruzadas da Igreja Católica contra os mouros), a imagem desse jesuíta seguiu reverberando no imaginário e na memória brasileira, e foi especialmente recuperada pelo Romantismo, com seu projeto nacionalista em que o herói seria a imagem redentora do indianismo “cristão”.

Barroco – século XVII

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 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: religiosa, amorosa, filosófica e 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 de seus sermões, admirados até hoje pelo emprego engenhoso de metáforas, antíteses e outros recursos estilísticos, com o objetivo de persuadir seus interlocutores.

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.

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.

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 a metáfora, o quiasmo, a anáfora, as inversões sintáticas e o paralelismo. Tal abundância 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 desse tempo está imerso. Por outro, 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 a seguir, você poderá conferir os principais traços temáticos e formais da poesia barroca.

A Cristo S.N. crucificado estando o poeta na última hora de sua vida

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 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, 2010, p. 297).

Nesse texto, podemos observar que 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 por meio da figura de linguagem conhecida como antítese. Trata-se de 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. Novamente, 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, nesse 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,
 Permitiu parecesse a chama fria

(MATOS, 2010, p. 219)

Nesse texto, podemos observar que 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 se relaciona 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”.

Em síntese, o esquema a seguir ilustra a visão de mundo barroca:

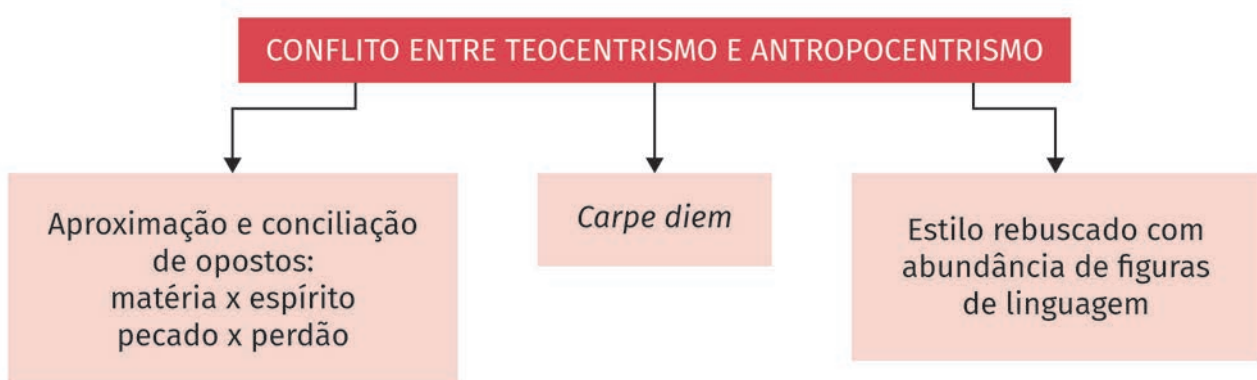


Figura 1.4: Esquema geral da estética barroca.

Arcadismo – século XVIII

No Brasil, toma-se como marco inicial do Arcadismo a publicação, em 1768, das *Obras* de Cláudio Manuel da Costa. Junto com Tomás Antônio Gonzaga, ele é o principal poeta árcade brasileiro. Com menos destaque, aparece o nome de Silva Alvarenga. Na poesia épica desse período, é preciso citar Basílio da Gama e Santa Rita Durão. Como você verá a seguir, os poetas árcades escreviam como se fossem pastores; para isso, chegaram a criar pseudônimos pastoris. Tomás Antônio Gonzaga e Cláudio Manuel da Costa, por exemplo, usavam, respectivamente, os pseudônimos Dirceu e Glauceste Satúrnio.

O Arcadismo, também conhecido 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 (greco-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 preexistentes. 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.

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.;
4. ao mesmo tempo, o luxo e o artificialismo associados às cidades devem ser evitados.

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.

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 a seguir, 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. O outro é 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, 1968, p. 142)

No texto, observamos que, 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 a 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 são 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, 20--)

Nesse texto, podemos observar que 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.

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

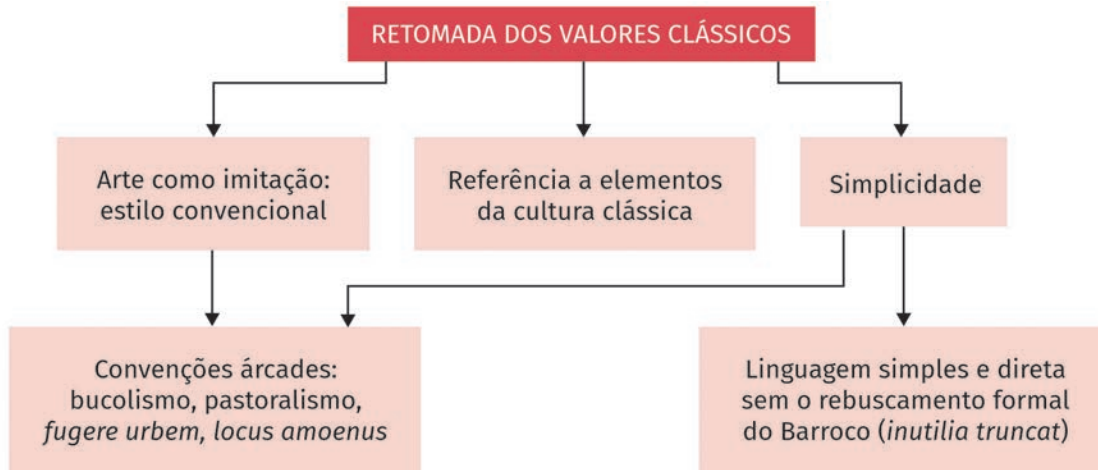


Figura 1.5: Esquema geral da estética arcadista.

Resumo

Nesta unidade, estudamos a *literatura brasileira da Era Colonial* (século XVI ao XVIII, englobando Quinhentismo, Barroco e Arcadismo).

> *Quinhentismo*. A visão antropocêntrica de mundo leva à colonização dos territórios “descobertos e conquistados”, tidos como prêmios por suas conquistas. Um deles é o Brasil, que passa a ser conhecido na Europa pelas escrituras dos viajantes. As produções literárias nesse período correspondem à literatura informativa dos viajantes e à literatura catequética.

> *Barroco*. O resgate dos ideais religiosos cristãos se consolida na Contrarreforma, trazendo de volta a visão teocêntrica de mundo, que vai entrar em conflito com a visão antropocêntrica anterior. Como um reflexo de seu tempo, as produções literárias dessa época são marcadas pelo excesso – de figuras de linguagem, de sentimentalismo, de rebuscamento, de questionamentos.

> *Arcadismo*. A difusão das ideias iluministas encoraja a retomada de valores clássicos, aliando-os à simplicidade da vida e à recusa dos excessos – a palavra-chave aqui é *contenção*.

Atividade

Vamos aqui propor uma tarefa comparativa. Observe os dois textos a seguir e busque reconhecer as características marcantes de determinada estética, guiando-se pelas seguintes perguntas:

1. Qual é a voz que fala no texto? Como essa voz está caracterizada?
2. Qual é o assunto tratado nos dois textos? Há diferença de tratamento?
3. Há aspectos temáticos reveladores do período estético que representam? Quais?
4. Podemos reconhecer algum tipo e gênero específico de texto? Como reconhecemos a construção da macroestrutura do texto?
5. Que recursos estilísticos foram utilizados com o objetivo de produzir os efeitos de sentido conseguidos?
6. Há aspectos formais reveladores do período estético que representam? Quais?

texto 1

Inconstância dos bens do mundo
 Nasce o Sol, e não dura mais que um dia,
 Depois da Luz se segue a noite escura,
 Em tristes sombras morre a formosura,
 Em contínuas tristezas a alegria.

Porém, se acaba o Sol, por que nascia?
 Se é tão formosa a Luz, por que não dura?
 Como a beleza assim se transfigura?
 Como o gosto da pena assim se fia?

Mas no Sol, e na Luz falte a firmeza,
 Na formosura não se dê constância,
 E na alegria sinta-se tristeza.

Começa o mundo enfim pela ignorância,
 E tem qualquer dos bens por natureza
 A firmeza somente na inconstância.

(MATOS, 1996-1998, p. 2)

____*texto 2*

XLVI

Não vês, Lise, brincar esse menino
Com aquela avezinha? Estende o braço;
Deixa-a fugir; mas apertando o laço,
A condena outra vez ao seu destino?

Nessa mesma figura, eu imagino,
Tens minha liberdade; pois ao passo,
Que cuido, que estou livre do embaraço,
Então me prende mais meu desatino.

Em um contínuo giro o pensamento
Tanto a precipitar-me se encaminha,
Que não vejo onde pare o meu tormento.

Mas fora menos mal esta ânsia minha,
Se me faltasse a mim o entendimento,
Como falta a razão a esta avezinha.

(COSTA, 20-- , p. 22-23)

Resposta comentada

Neste exercício de cotejamento dos textos, não vamos necessariamente responder às perguntas de maneira sequenciada, vamos nos guiar de forma genérica pelas perguntas formuladas para a exposição necessária. Iniciemos nossa análise pelo campo temático, reconhecendo a *voz que fala no texto*. Em referência a esse tópico, verificamos que, no Texto 1 (Gregório de Matos), a voz que fala assume uma postura de observador, fazendo reflexões sobre as inconstâncias da vida, discurso em que não se verifica o uso de pronomes nem verbos na 1ª pessoa do singular (eu). Dessa maneira, essa seleção de construção de sentença, em que se mesclam o pensamento objetivo e o questionamento apaixonado, deixa patente a revelação de um tipo de temática filosófica (note o uso de pontos de interrogação nos versos da 2ª estrofe – v. 5, 6, 7 e 8). Já no Texto 2 (Cláudio Manuel da Costa), observamos o uso da 1ª pessoa do singular marcando a presença do eu lírico numa postura em que, se dirigindo à amada (“Não vês, Lise?” – v. 1) de maneira cortês, compara seu sofrimento ao de uma avezinha (note o uso de pronomes e verbos – “eu imagino” (v. 5), “minha” (v. 6), “cuido/estou” (v. 7), “me/meu” (v. 8), “giro” (v. 9), “me” (v. 10), “vejo/meu” (v. 11), “minha” (v. 12), “me/mim” (v. 13). Os dois textos tecem reflexões de natureza distintas – o primeiro é um poema de natureza argumentativa, dirigido ao público em geral, em que o autor tenta defender um ponto de vista, construindo raciocínios para provar

sua tese expressa no último verso da última estrofe: “A firmeza somente na inconstância”; o segundo é um poema de natureza lírica, e muito embora ele tente convencer sua amada sobre seu sofrimento, o realce fica para a expressão dos sentimentos, dirigindo suas confidências a um público específico – sua amada Lise. Já pela forma de tratamento do tema, poderíamos antecipar que o Texto 1 apresenta marcas do período barroco – dualidade, questionamentos, sofrimento existencial –, enquanto o Texto 2 apresenta características do período árcade – equilíbrio, serenidade, simplicidade.

Avancemos para a análise do campo formal, ou seja, da construção estrutural dos textos. Os dois são construídos na forma de *sonetos*, composição poética fixa estruturada em dois quartetos e dois tercetos, em que se percebe a conclusão das ideias amarradas numa *chave de ouro*, típica das construções clássicas. Embora o soneto seja uma invenção da Antiguidade Clássica, recuperada pelo Classicismo (séc. XVI) e resgatada pelo Neoclassicismo (séc. XVIII), ele não deixa de ser uma forma poética que agrada muitos artistas de diversas tendências e, por isso, transita por quase todos os períodos literários – sendo assim, é impossível definir o período literário apenas porque se trata de um soneto. Mas o reconhecimento da utilização de alguns recursos estilísticos podem nos ajudar nessa empreitada. Tomando como base o Texto 1, observamos que a figura fundante da primeira estrofe é a *antítese*, pois os versos de 1 a 4 são construídos pela aproximação de ideias contrárias: dia x noite, luz x escuridão, triste x alegre, mostrando que os estados de ânimo, assim como os estados da natureza, se alternam. Já na segunda estrofe, o autor apresenta questionamentos cuja repetição serve ao objetivo de tentar compreender a razão da alternância desses estados, que provocam sofrimento existencial, realçando a insegurança, a incerteza e a inconstância da realidade do mundo: a nova *antítese* vem representar a fugacidade dos estados – nasce x morre. A terceira e quarta estrofes desempenham a função de reunir e interligar as ideias antagônicas, numa síntese paradoxal de que a única realidade certa é a mudança – temática que será alimentada pela angústia típica da visão barroca de mundo. Notamos que o verso 11 (“sinta-se na alegria a tristeza”) e o verso 14 (“a firmeza somente na inconstância”) produzem o efeito de sentido da fusão dos contrários, implicada, no *paradoxo* final, a chave de ouro que encerra o soneto de Gregório de Matos. Por isso podemos dizer que os comentários sobre os aspectos formais do Texto 1 vêm corroborar o que havia sido afirmado anteriormente – trata-se de um texto do período barroco. Por outro lado, nas duas primeiras estrofes do Texto 2 (v. 1-8), observamos a construção da ideia de sofrimento amoroso como se fosse uma brincadeira. Tal efeito é conseguido pela *comparação* que o eu lírico estabelece da sua condição com a de uma ave – a amada Lise detém o poder de controlar a liberdade do eu lírico, assim como o menino controla o laço que prende o pássaro (v. 5-8). O que vai marcar a diferença entre essas duas prisões é a ideia de que o pássaro não tem consciência e sua prisão é involuntária; já no caso do eu lírico, ele fica atormentado porque tem consciência de que sua prisão é voluntária – ele quer estar preso à amada mesmo que isso o atormente. Essa diferença de condição dos prisioneiros gera a ruptura dos sentidos que havia sido reunida com a figura da comparação; passamos a entender que a prisão involuntária da avezinha é realçada pela *antítese*, enquanto a prisão voluntária do eu lírico é ressaltada pelo *paradoxo* de se sentir perdido, atormentado, se estiver livre. Mesmo diante

desse sofrimento amoroso, compreendemos que o eu lírico é racional e tem consciência de sua condição, embora não deseje modificá-la. Além disso, é utilizado certo elemento da natureza para a representação da leveza dessa ânsia – uma ave, o que também denota a ambientação da simplicidade bucólica. Pelas observações que reunimos, poderíamos confirmar que o Texto 2 apresenta características do período literário árcade.

Ampliando horizontes

ANCHIETA, Padre José de. *Cartas inéditas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1989.

VILAR, Socorro de Fátima Pacífico. *A Invenção de uma Escrita: Anchieta, os Jesuítas e suas Histórias*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006. (Coleção Memória das Letras 21).

Referências

ANCHIETA, Padre José de. *A conversão de S. Paulo*. São Paulo: Oficinas Salesianas, 1895. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/4691/1/000607_COMPLETO.pdf. Acesso em: 11 mar. 2022.

ANCHIETA, Padre José de. *Poema da Virgem*. Belém, PA: Núcleo de Educação a Distância (Nead) – Universidade da Amazônia, 20---. Disponível em: <http://www.dominipublico.gov.br/download/texto/ua000274.pdf>. Acesso em: 11 mar. 2022.

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

BRASIL. Ministério da Cultura. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. Brasília, DF: MEC, [19--]. Disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/carta.pdf. Acesso em: 11 mar. 2022.

COSTA, Claudio Manuel da. *Poemas escolhidos*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Departamento do Livro, 20---. Acesso em 28/06/2021. Disponível em <http://www.dominipublico.gov.br/download/texto/bn000038.pdf>.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. In: BIBLIOTECA VIRTUAL DO ESTUDANTE BRASILEIRO. São Paulo: USP, 20---. Disponível em: <http://www.dominipublico.gov.br/download/texto/bv000301.pdf>. Acesso em: 21 mar. 2022.

MATOS, Gregório de. *Seleção de obras poéticas*. São Paulo: Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro – USP, 1996-1998. Disponível em: <http://www.bibvirt.futuro.usp.br>. Acesso em: 28 jun. 2021.

Literatura brasileira: Romantismo

02

meta

Apresentar os textos literários em língua portuguesa produzidos no Brasil durante o século XIX, propondo uma reflexão sobre o contexto histórico em que foram gerados e uma análise dessas produções literárias que se desenvolveram a partir de determinadas concepções estéticas fundantes, promovidas tanto no cenário mundial quanto no brasileiro.

objetivos

Esperamos que, ao final desta unidade, você seja capaz de:

- conhecer o contexto histórico mundial que fundamentou as manifestações artísticas do final do século XVIII até o início do século XIX;
- conhecer a visão de mundo associada ao Romantismo;
- refletir sobre as produções literárias brasileiras do início do século XIX e seus autores mais relevantes;
- reconhecer, nos textos românticos brasileiros, suas características temáticas e estruturais;
- analisar o tratamento temático e os recursos estilísticos utilizados nas produções românticas, com vistas à produção de sentidos.

Introdução

No início do século XIX, a sociedade brasileira testemunha diversas mudanças, que têm como origem a transferência da corte portuguesa para o Brasil, em 1808. A esquadra portuguesa transportou toda a comitiva palaciana e familiares (cerca de 10 mil pessoas), bem como seus pertences, documentos e móveis, e, ainda, a *Real Biblioteca de Portugal*, com seus mais de 60 mil livros – que deram origem, diga-se de passagem, à *Real Biblioteca do Brasil* (1810), hoje Biblioteca Nacional. São frutos da vinda da família real portuguesa instituições como a Imprensa Régia (1808), o Banco do Brasil (1808), o Jardim Botânico (1808) e a Real Academia Militar (1810).

Em 1821 – mais de uma década, portanto, após essa viagem –, o rei português D. João VI retorna a Portugal. Ele deixa no país, contudo, seu filho D. Pedro I, que declara a independência do país em 1822 e se torna, assim, o primeiro Imperador do Brasil. Nessa época, a vida cultural na cidade-sede da corte imperial (Rio de Janeiro) fervilha com as manifestações artísticas influenciadas fortemente pelo *espírito romântico*, que é embalado nos ideais do *individualismo liberal burguês* e da *idealização sobre o passado heroico* (no caso brasileiro, voltado para a figura dos indígenas). Esse período das artes será conhecido como Romantismo.

É esse movimento artístico que nós iremos estudar nesta unidade. Nosso foco, é claro, recairá sobre a literatura romântica brasileira, que abrange obras em versos (poemas) e em prosa (romances e contos). Mas, antes disso, apresentaremos uma visão da estética romântica, incluindo sua base ideológica, seus eixos temáticos e suas predileções formais.

O estilo romântico

Romantismo é o nome dado ao movimento artístico e filosófico que floresceu 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, naquele momento, à consolidação do modo de produção capitalista e à ascensão da burguesia como classe dominante. Paralelamente, moldava-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 sua visão pessoal (ou subjetiva) dessa realidade, bem como seus sentimentos em relação a ela. Para os artistas românticos, em outras palavras, a arte deve

ser entendida como a manifestação da interioridade do sujeito – o que explica por que seus textos são escritos frequentemente na primeira pessoa do singular. Essa tendência geral tem sido rotulada de *subjetivismo*.

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 essa palavra. 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 indígena (a quem se atribuirão 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 indígena 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 infligidos aos escravizados, 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 capta 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.

Quanto às 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 dispensar rimas e esquemas métricos rígidos. Fica aberto o caminho, portanto, para o emprego de versos livres (sem regularidade métrica) e brancos (sem rima). 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 – e isso, naturalmente, não é desejável.

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



Figura 2.1: Esquema conceitual da estética romântica.

A poesia romântica brasileira

A produção poética do Romantismo brasileiro se divide em três fases, ou três gerações, com características bem marcadas.

Primeira geração (Indianismo)

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 indígena*. 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 sua grandiosidade e exuberância, ao mesmo tempo que o indígena será retratado como um homem valente, honrado, de moral inabalável. Dessa forma, devidamente dignificados, tanto a natureza quanto o indígena 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 natural para adentrar o mundo artificial da cultura.

Interessantemente, essa mesma oposição entre natureza e cultura reaparece no conhecido *mito do bom selvagem*, do filósofo francês Jean Jacques Rousseau. Para Rousseau, o ser humano nasce naturalmente bom, mas pode acabar sendo corrompido pela vida nas sociedades civilizadas. Ou seja: 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 indígena, nativo das terras brasileiras, como elemento fundamental na construção da identidade do país: ocorre que esse indígena será retratado, pelos nossos escritores românticos, como a própria encarnação do *bom selvagem* de Rousseau. Os poemas a seguir nos darão uma boa visão geral da poesia nacionalista/indianista da primeira geração.

I-Juca Pirama – canto X

(Gonçalves Dias)

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, 20--)

As estrofes citadas 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 indígena 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. De forma surpreendente, 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 indígena 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 indígena 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 indígena – “bravo”, “valente”, “brioso”.

Se esse canto mostra a representação literária do indígena 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.

(DIAS, 20--)

Como se observa, 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. Note 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 a seguir sintetiza os principais traços da primeira geração romântica:

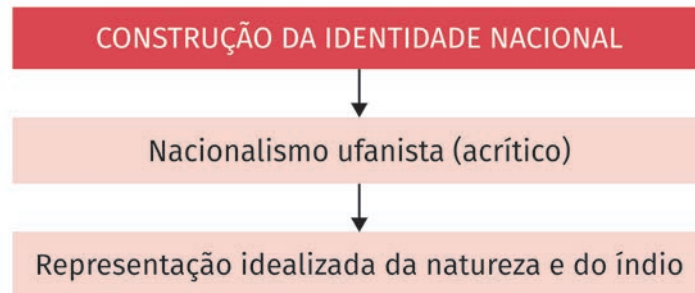


Figura 2.2: Elementos principais da 1ª geração romântica.

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 permitiria 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, de forma provisória, por meio do sonho, da embriaguez ou do delírio febril – e, de modo permanente, pela morte. Por esse motivo, todos esses 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 que sente desejo, 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 irreais – 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. Isso explica por que os poemas ultrarromânticos costumam fazer referência a uma *natureza violenta ou soturna* – isto é, a cenários naturais onde há tempestades, mares revoltos, noites fechadas e 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 *pesimismo* e pela *dor de existir*. Para eles, o mundo real causa sofrimento, razão pela qual 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 –, ao mesmo tempo que a natureza, vista sob o prisma dos sentimentos negativos do eu lírico, é retratada como *locus horrendus*. Essa caracterização panorâmica pode ser verificada no poema a seguir, bastante conhecido.

Soneto

(Álvares de Azevedo)

Pálida, a 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 morrerei sorrindo!

(AZEVEDO, 20--)

Esse soneto é um produto típico do ultrarromantismo. Embora, nele, o amor não se concretize, o poema mal consegue conter uma tensão erótica latente. Realçado na 3ª 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”. 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.

O diagrama a seguir sintetiza e organiza os principais traços da poética ultrarromântica:

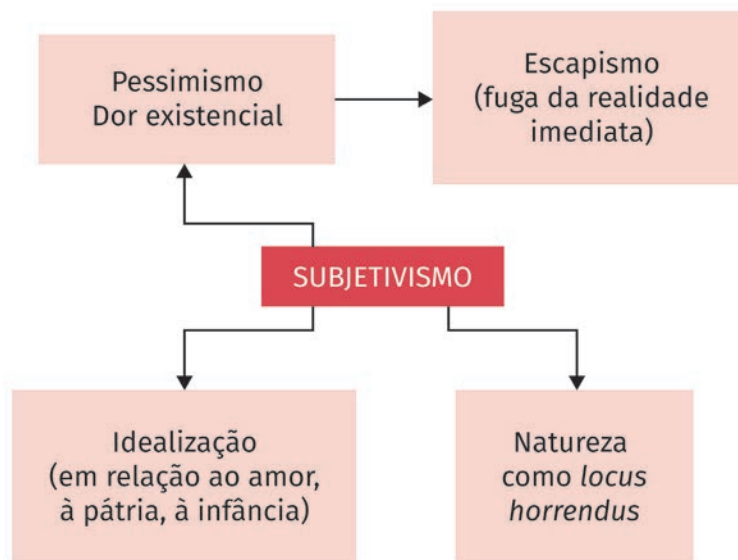


Figura 2.3: Elementos principais da 2ª geração romântica.

A terceira geração (Condoreirismo)

Se o ultrarromântico se volta inteiramente para seu próprio *eu*, o poeta da 3ª geração (conhecida como geração condoreira) *dirige seu olhar para o mundo ao redor*. Aqui, o individualismo exagerado da segunda fase dá lugar a uma poesia preocupada com questões sociais. Dessa forma, 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 por sua poesia em defesa da libertação dos escravizados.

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 na próxima unidade.

No entanto, deve ficar muito claro que a literatura condoreira ainda é francamente romântica, uma vez que os problemas sociais são captados pelo filtro da emoção, resultando em uma *poesia marcadamente sentimental*. Feito para ser declamado e insuflar os ouvintes, o poema condoreiro é vazado em um tom grandiloquente, aproximando-se da *oratória*. São frequentes, por isso mesmo, as *sentenças exclamativas*, as *hipérboles* e imagens associadas à *amplidão dos espaços*.

Para verificar na prática essas características, veja o poema a seguir, escrito por Castro Alves, a título de dedicatória de 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!...
 Ó 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
 Embalado às solidões mandas um grito!
 Que importa? De uma cruz ao longe os braços
 Vejo abrirem-se ao mísero precito...
 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!

(ALVES, 20--)

O poema ilustra alguns traços marcantes da poesia de Castro Alves. Observe, por exemplo, a referência a espaços amplos, como “mar imenso” (v. 2) ou “horizonte extenso” (v. 4). Essa mesma referência reaparece sob a forma de hipérbole em “Neste oceano sem fim, sombrio, eterno...” (v. 10). Observe, ainda, a recorrência de frases exclamativas, que realçam o caráter dramático e conferem ao poema um tom de oratória, mostrando que se trata de uma peça própria para ser declamada (e não lida em silêncio).

No que diz respeito ao tema, note que a imagem da pomba voando sobre o mar evoca o episódio bíblico da Arca de Noé. Com isso, o poeta é associado a um pássaro que sai em busca de uma terra nova, capaz de trazer a esperança e a liberdade por que ele tanto anseia.

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: primeiro, as mulheres, agora mais reais e carnis, já não se conformam ao modelo ultrarromântico das *virgens pálidas* e *anjos etéreos*; segundo, os poemas passam a registrar a possibilidade da consumação física do amor.

O esquema a seguir resume e organiza os principais traços da poesia condoreira:

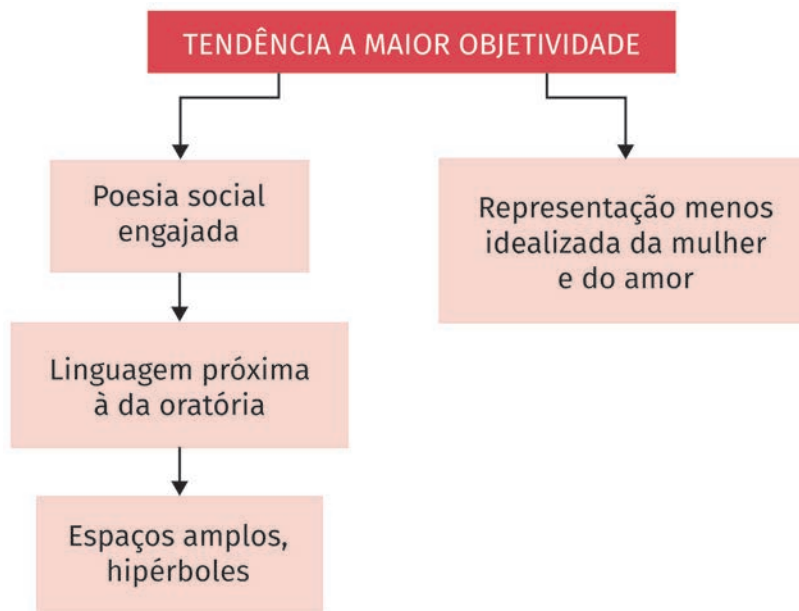


Figura 2.4: Elementos principais da 3ª geração romântica.

Para concluir, segue um brevíssimo resumo das três gerações da poesia romântica brasileira:

Quadro 2.1: Síntese 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, locus horrendus |
| 3ª geração | Castro Alves, Sousândrade (Joaquim de Sousa Andrade) | Poesia engajada: libertação dos escravizados; tom de oratória |

A prosa romântica brasileira

A prosa romântica brasileira se divide em quatro frentes: romances urbanos, romances indianistas, romances regionalistas e romances históricos (estes últimos não serão abordados aqui). Vistos em conjunto, esses romances compõem um grande mosaico do Brasil, abarcando 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 indígenas nobres e honrados, mulheres lindas e cheias de dignidade ou sertanejos valentes e apaixonados.

O único escritor a ter se dedicado a todos os eixos da nossa prosa romântica foi o cearense José de Alencar, considerado o maior romancista brasileiro do período. Além dele, destacam-se os nomes de Joaquim Manuel de Macedo, Visconde de Taunay, Manuel Antonio de Almeida, Bernardo Guimarães e Franklin Távora.

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*. 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. Nessa trajetória, 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 –, com elementos devidamente incorporados à realidade brasileira, emprestando à narrativa aquilo que ficou conhecido como *cor local*.

Romances indianistas

Por terem como protagonista o indígena, o habitante original das nossas terras, os romances indianistas inscrevem-se em um dos grandes projetos do romantismo brasileiro: construir 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 indígena. Esta última obra apresenta, explicitamente, a gênese do povo brasileiro, simbolizado pelo menino Moacir, filho de Iracema (indígena nativa) e Martim (branco europeu).

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

Romances regionalistas

A ação dos romances regionalistas se passa no Brasil rural, longe do 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 trajes e um pouco do linguajar típico de um Brasil em muitos sentidos pitoresco e arcaico.

Resumo

Nesta unidade, estudamos os textos literários escritos no início do século XIX no Brasil, cujas características marcantes nos levam ao ideário do Romantismo. O nacionalismo crescente gerado pela independência do Brasil carregou de tintas românticas as manifestações artísticas dessa época. Delas, o fundamento central do qual todas as outras marcas derivam é o *subjetivismo*, que acaba por definir características secundárias, como a *idealização*, o *sentimentalismo exacerbado* e a *liberdade formal*. Estes três aspectos vão tomar coloridos distintos em cada uma das três gerações da poesia romântica: a primeira (*Indianismo*), a segunda (*Ultrarromantismo*) e a terceira (*Condoreirismo*). Na primeira geração, a *idealização* vai se aplicar ao amor, à pátria, aos indígenas, à infância; na segunda, o *sentimentalismo exacerbado* vai ser marcado pelo *pessimismo (dor existencial)*, pelo *escapismo* e pela percepção da natureza como *locus horrendus*; já na terceira, a visão de mundo aparece menos idealizada, dando lugar a uma *poesia social engajada* com as questões de seu tempo. Por sua vez, na prosa romântica, marcada pela presença de diferentes tipos de romances (indianistas, urbanos, regionalistas, históricos), vai imperar um gosto pela descrição subjetiva de personagens e espaços ainda desconhecidos.

Atividade 1

Depois de ler com atenção o texto a seguir, redija uma análise dele, guiando-se pelas seguintes perguntas:

1. Qual é a voz que fala no texto? Como essa voz está caracterizada?
2. Qual é o assunto abordado? Que tratamento ele recebe?
3. Quais aspectos temáticos revelam o período estético que o texto representa?
4. Podemos reconhecer nele algum tipo ou gênero textual específicos? Como reconhecemos a construção da macroestrutura do texto?
5. Que recursos estilísticos foram utilizados com o objetivo de produzir os efeitos de sentido produzidos?
6. Quais aspectos formais revelam o período estético que o texto representa?

texto 1

Vozes d'África (1868)

(Castro Alves)

1 Deus! ó Deus! onde estás que não respondes?
 2 Em que mundo, em qu'estrela tu t'escondes
 3 **Embuçado** nos céus?
 4 Há dois mil anos te mandei meu grito,
 5 Que embalde desde então corre o infinito...
 6 Onde estás, Senhor Deus?...

7 Qual Prometeu tu me amarraste um dia
 8 Do deserto na rubra penedia
 9 – Infinito: galé!...
 10 Por abutre – me deste o sol candente,
 11 E a terra de **Suez** – foi a corrente
 12 Que me ligaste ao pé...
 [...]

13 Minhas irmãs são belas, são ditosas...
 14 Dorme a Ásia nas sombras voluptuosas
 15 Dos haréns do Sultão.
 16 Ou no dorso dos brancos elefantes
 17 Embala-se coberta de brilhantes
 18 Nas plagas do Hindustão.
 [...]

19 A Europa é sempre Europa, a gloriosa!
 20 A mulher deslumbrante e caprichosa,
 21 Rainha e cortesã.
 22 Artista – corta o mármore de Carrara;
 23 Poetisa – tange os hinos de Ferrara,
 24 No glorioso afã!...
 [...]

25 Mas eu, Senhor!... Eu triste abandonada
 26 Em meio das areias esgarrada,
 27 Perdida marchou em vão!
 28 Se choro... bebe o pranto a areia ardente;
 29 talvez... p'ra que meu pranto, ó Deus clemente!
 30 Não descubras no chão...

31 E nem tenho uma sombra de floresta...
 32 Para cobrir-me nem um templo resta
 33 No solo abrasador...
 34 Quando subo às Pirâmides do Egito
 35 Embalde aos quatro céus chorando grito:
 36 “Abrija-me, Senhor!...”
 [...]

37 Cristo! embalde morreste sobre um monte
 38 Teu sangue não lavou de minha fronte
 39 A mancha original.
 40 Ainda hoje são, por fado adverso,
 41 Meus filhos – **alimária** do universo,
 42 Eu – pasto universal...

43 Hoje em meu sangue a América se nutre
 44 Condor que transformara-se em abutre,
 45 Ave da escravidão,
 46 Ela juntou-se às mais... irmã traidora
 47 Qual de **José** os vis irmãos outrora
 48 Venderam seu irmão.

49 Basta, Senhor! De teu potente braço
 50 Role através dos astros e do espaço
 51 Perdão p'ra os crimes meus!
 52 Há dois mil anos eu soluço um grito...
 53 escuta o brado meu lá no infinito,
 54 Meu Deus! Senhor, meu Deus!...

(ALVES, 20--)

Glossário**Alimária**

Besta de carga.

Embuçado

Escondido, oculto.

José

Personagem bíblico, mais conhecido como José do Egito. Segundo o relato, José foi vendido como escravo aos egípcios por seus irmãos, mas, graças a seu dom de interpretar sonhos, conseguiu prosperar na nova terra.

Suez

Possível referência ao canal de Suez, construído entre 1859 e 1869, que liga o Mar Mediterrâneo ao Mar Vermelho.

Resposta comentada

O texto que vamos analisar foi escrito pelo poeta Castro Alves, em 1868. Estamos numerando os versos do poema, mesmo se tratando de fragmentos pertencentes a partes distintas, apenas para facilitar a explicação da análise. Trata-se de um poema de 16 estrofes, das quais aqui

reproduzimos apenas nove. Intitulado “Vozes d’África”, esse texto nos surpreende e emociona pelo tratamento poético construído – nele percebemos a mescla do dramático, do lírico e do épico.

De maneira geral, o poema é marcado pela busca incessante por uma resposta à pergunta básica da angústia humana diante do sofrimento. Essa busca está registrada já no primeiro verso da primeira estrofe: “Deus! ó Deus! onde estás que não respondes?”. Essa indagação nos remete a uma outra dúvida ligada à memória coletiva dos cristãos – o momento em que Cristo, já crucificado, se dirige ao poder divino “Meu Deus! Meu Deus! Por que me abandonaste?” (BÍBLIA, Mateus 27:46, 20--).

Percebemos a construção dessa dramaticidade logo na primeira estrofe, pela aproximação dessa voz comum da memória, claramente referenciada na súplica, que, no poema, é inicialmente entendida como as vozes de milhares de humanos da África. Na busca de algum tipo de resposta que permita entender o sofrimento por que passam, tais vozes se dirigem a um poderoso ser espiritual/divino.

Como se observa, o eu poético acusa o personagem Deus de não ter respondido (v. 1), de ter se escondido (v. 2) e de estar *embuçado* (isto é, encoberto até os olhos) no céu (v. 3). A fim de denunciar o sofrimento do eu poético, esses três versos carregam um tom exacerbadamente dramático – como se pode observar pelo uso abundante de exclamações e interrogações, além da superposição de significados negativos suscitada com o termo “embuçado” (ao mesmo tempo *encoberto*, *traidor*, *delator*) atribuídos a Deus (visto ao final dessa estrofe como um ser *omisso* e *negligente*).

A busca do eu poético se assemelha à de um *cavaleiro medieval*. Dessa forma, outra memória coletiva é conclamada para o texto: a das narrativas dos heróis épicos, cuja saga envolve inúmeras peripécias e a transposição de obstáculos para que o protagonista consiga chegar ao fim e ser premiado. No entanto, o que vamos percebendo, estrofe por estrofe, é que o eu poético vai protagonizar aqui uma desventura sem fim e complexa, diante dos lamentos que vão se sucedendo.

A segunda estrofe tem a função de descrever a situação do eu poético. Estabelece-se uma relação metafórica entre a figura mitológica de Prometeu (acorrentado a um monte, enquanto seu fígado era bicado diariamente por abutres) e a personagem principal África, que é caracterizada por quatro imagens: (a) estar amarrada à rubra penedia do deserto (aproximação metafórica entre o penhasco/a rocha onde Prometeu foi acorrentado e a “rubra penedia”, isto é, dunas e montes de areia do deserto que se fazem rubros/ardentes pelo sol); (b) estar em um “infinito galé” (embarcação antiga, a remos, que necessita de centenas de homens para remar); (c) ser mutilada por abutres, que seriam o “sol candente” (escaldante, abrasador, ardente) que martiriza o corpo dos viajantes, beduínos do deserto; e (d) “a corrente que me ligaste aos pés”, que seria a terra de Suez, aqui representando metonimicamente o Egito (uma parte pelo todo), conhecido por seu deserto do Saara.

Todas as analogias servem ao propósito de caracterizar o sofrimento, as contrariedades e o tormento que servirão de base para fomentar a imagem crescente de indignação e humilhação

que veremos emergir no final do poema. Nas estrofes seguintes, vamos conhecer as relações entre as personagens conclamadas a participar da história (“Minhas irmãs são belas, são ditosas” – v. 13): os continentes *Ásia* (estrofe 3) e *Europa* (estrofe 4). Esse é mais um passo importante para a compreensão gradativa da identidade da irmã *África*, o eu poético – e a voz que suplica pela intervenção divina.

As imagens que detalham as *irmãs ditosas* – *Ásia* e *Europa* – evocam atributos de beleza e riqueza que irão contrastar com as imagens de exploração, indiferença, abuso, descaso e traição construídas nas estrofes 5, 6 e 7, para caracterizar *África*. Observe: “abandonada, esgarrada e perdida” (v. 25-27); “se choro... bebe o pranto a areia ardente” (v. 28); “nem tenho uma sombra de floresta” (v. 31); “embalde aos quatro céus chorando grito” (v. 35); “Meus filhos – alimária do universo / Eu – pasto universal” (v. 41-42).

Vamos, então, nos aproximando do clímax do poema, que é alcançado na estrofe 8. O objetivo dessa estrofe é mostrar como o Novo Mundo – as Américas – se rendeu às vontades das irmãs ditosas e passou a trair sua irmã *África*, fazendo de seus filhos prisioneiros e arrastando-os pelos mares para a escravidão (“Hoje em meu sangue a América se nutre / Condor que transformara-se em abutre / Ave da escravidão” – v. 43-45).

A ideia de traição é arrematada com a analogia entre as irmãs traidoras e uma passagem da *Bíblia* (Gênesis, 37, 20--) em que os irmãos de José o vendem como escravo para uma caravana que está a caminho do Egito (v. 47-48). Rumo ao desfecho na estrofe 9, há um retorno ao clamor, em que o eu poético suplica novamente pelo perdão de seus possíveis pecados, e o grito ecoa no infinito há mais de 2 mil anos sem que haja uma resposta: “escuta o brado meu lá no infinito / Meu Deus! Senhor, Meu Deus!” (v. 53-54).

De maneira geral, temos duas grandes figuras de base na construção do poema: a *personificação* (prosopopeia) e a *antítese*. Cada uma delas serve a uma finalidade. Ao personificar, dar vida aos continentes, o autor propõe criar uma empatia imediata entre leitores e o eu poético, para que sejamos capazes de nos identificar com o sofrimento da personagem *África*. Dessa forma, a personagem idealizada ganha vida, bem a gosto da estética romântica. Além disso, ao associar a cada “irmã” imagens tão contrárias e distantes, acentuam-se as características do sofrimento de uma delas. Isto é, fica claro que a felicidade de três delas (*Ásia*, *Europa* e *América*) depende da exploração e do sofrimento da outra (*África*).

A amplificação desse sofrimento também é característica marcante do ideário romântico. Aqui, isso é obtido pelo tom de oratória hiperbólico associado à denúncia social. Contribuem também para esse perfil romântico da geração condoreira de Castro Alves o engajamento social e as súplicas referentes ao *locus horrendus* da escravidão. Esse *locus horrendus* é o das Américas, em que a tragédia humana se alinha à indignidade da escravidão e à humilhação sofrida pelo tráfico de *irmãos* vindos de *África* – um continente espoliado por suas riquezas há pelo menos 2 mil anos.

Referências

- ALVES, Castro. *Espumas flutuantes*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Departamento Nacional do Livro, 20---. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000006.pdf>. Acesso em: 21 mar. 2022.
- ALVES, Castro. *Vozes d'África*. [S.l., 20--] Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/jp000010.pdf>. Acesso em: 7 jul. 2021.
- AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos vinte anos*. In: BIBLIOTECA VIRTUAL DO ESTUDANTE BRASILEIRO. São Paulo: USP, 20---. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000021.pdf>. Acesso em: 21 mar. 2022.
- BÍBLIA Sagrada on-line. *Mateus 27:46*. Matosinhos, Portugal, 20---. Disponível em: https://www.bibliaon.com/versiculo/mateus_27_46/. Acesso em 7 jul. 2021.
- BÍBLIA Sagrada on-line. *Gênesis, 37*. Matosinhos, Portugal, 20---. Disponível em: https://www.bibliaon.com/jose_e_vendido_pelos_irmaos/. Acesso em: 9 jul. 2021.
- DIAS, Gonçalves. *Canção do exílio*. In: BIBLIOTECA VIRTUAL DO ESTUDANTE BRASILEIRO. São Paulo: USP. 20---. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000115.pdf>. Acesso em: 21 mar. 2022.
- DIAS, Gonçalves. *I-Juca-Pirama*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Departamento do Livro, 20---. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000007.pdf>. Acesso em: 21 mar. 2022.

Literatura brasileira: Realismo e Naturalismo

03

meta

Apresentar a literatura real-naturalista brasileira, propondo uma reflexão crítica sobre ela.

objetivos

Esperamos que, ao final desta unidade, você seja capaz de:

- conhecer o contexto histórico mundial que fundamentou as manifestações artísticas da segunda metade do século XIX;
- conhecer as origens do Realismo e do Naturalismo como manifestação artística e visão de mundo desse período histórico;
- conhecer e refletir sobre as produções literárias brasileiras de meados do século XIX e seus autores mais relevantes;
- reconhecer, nos textos realistas e naturalistas brasileiros, suas características temáticas e estruturais;
- analisar os recursos estilísticos utilizados na composição textual, com vistas à produção de sentidos.

Introdução

Na unidade anterior, você estudou o Romantismo, movimento artístico e filosófico que dominou a primeira metade do século XIX. Agora, então, é hora de seguir em frente na linha do tempo: precisamos conhecer o panorama artístico da *segunda* metade do mesmo século.

Resumidamente, esse momento histórico testemunha a emergência de *três* escolas literárias diferentes: o Realismo, o Naturalismo e o Parnasianismo. Em comum, todas elas representam uma *reação* ao movimento romântico – o que significa, na prática, que seus princípios estéticos serão, em grande medida, *opostos* aos do Romantismo.

Dito isso, é preciso estabelecer uma distinção: enquanto o Realismo e o Naturalismo envolvem produções em *prosa*, o Parnasianismo é um movimento ligado à *poesia*. É por essa razão que, nesta unidade, vamos tratar apenas dos dois primeiros – o Parnasianismo ficará para o próximo capítulo.

Combinado? Então, mãos à obra!

Primeiras palavras

Na Introdução, nós dissemos que as três escolas literárias da segunda metade do século XIX – o Realismo, o Naturalismo e o Parnasianismo – constituem, juntas, uma reação ao movimento romântico. Então, antes de focalizarmos individualmente o Realismo e o Naturalismo, vamos tentar responder à seguinte pergunta: por que, exatamente, aquelas três escolas marcam uma *oposição* ao Romantismo? Que princípios ou características comuns a esses três estilos representam uma negação da visão de mundo romântica?

Resposta curta: o ideal de *objetividade*. Você deve estar lembrado de que a literatura romântica é marcada pela valorização da imaginação e por uma postura subjetivista. Pois é: a literatura que se consolida na segunda metade do século XIX – isto é, a literatura realista, naturalista e parnasiana – vai na direção oposta. O que significa, na prática, o seguinte: no lugar da imaginação, entra a *observação atenta do mundo real*; no lugar da postura subjetivista, entra o esforço por *retratar a realidade de modo objetivo*.

Para mostrarmos essa oposição na prática, veja os três exemplos a seguir. 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 realista *A cidade e as serras* (do escritor português Eça de Queirós), ao passo que o terceiro é a primeira estrofe do poema parnasiano “Fantástica” (do brasileiro Alberto de Oliveira).

___ *texto 1*

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, 20--)

___ *texto 2*

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, 19--, p. 37)

___ *texto 3*

“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 *apud* CANDIDO, 2002, p. 54)

No Texto 1, 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 Textos 2 e 3, 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.

Mas, afinal, de onde vem essa busca? Pelo menos parte da resposta tem a ver com um clima de euforia em relação ao desenvolvimento científico do período. E qual é a relação entre *desenvolvimento científico* e *objetividade*? Simples: 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 distanciamen-

mento, de maneira objetiva. Em outras palavras, a objetividade é um ideal da ciência – e, num momento histórico de euforia com o desenvolvimento científico, a valorização da objetividade impregnou também a produção literária.

Ótimo: agora que nós já entendemos o panorama mais amplo no qual o Realismo, o Naturalismo e o Parnasianismo se inserem, bem como o princípio estético que une esses três estilos (ao mesmo tempo que os distancia, como um bloco, do Romantismo), podemos começar a tratar de cada um deles individualmente. Lembrando: nesta unidade, falaremos apenas do Realismo e do Naturalismo, as duas escolas literárias do período associadas à produção em prosa.

Realismo

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

Visão geral

Como você já estudou, 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 da 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 bandós (FLAUBERT, 2003, p. 238).

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 a seguir, 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 duma 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 tremura da sua voz... E maquinalmente, 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, 1971, p. 85-86).

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 a seguir permite uma visão geral da literatura realista.

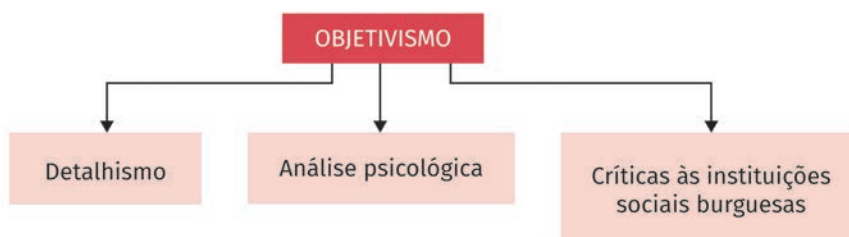


Figura 3.1: Visão geral do Realismo.

Naturalismo

Informações iniciais

O início do Naturalismo no Brasil costuma ser associado à publicação da obra *O mulato* (1881), romance de Aluísio Azevedo, que também foi autor, dentre outros, de *Casa de pensão* (1884) e *O cortiço* (1890). Além dele, destacam-se os nomes de Adolfo Caminha, autor de *A normalista* (1893) e *Bom-crioulo* (1895), Inglês de Souza, autor de *O missionário* (1888), e Domingos Olímpio, autor de *Luzia-Homem* (1903).

Visão geral

Dissemos anteriormente que o escritor realista incorpora a postura científica ao propor *um olhar objetivo sobre a realidade*. O escritor naturalista, contudo, 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 de 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 procurarão 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 enfermiça 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, 2004, p. 37-38).

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 prostituição (p. 235).

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” (p. 236).

No destino dessas personagens, dentre outros que povoam a narrativa, ficaria demonstrada a tese determinista de Hippolyte Taine: o ser humano é incapaz de se manter 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 cientificista 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. Essa mentalidade está por trás de uma característica marcante da literatura naturalista: a tendência à *animalização do homem*, que pode ser constatada tanto no vocabulário empregado quanto no comportamento e nas reações dos indivíduos, sempre guiados por seus instintos primitivos. Para verificar isso na prática, observe os três fragmentos a seguir, 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 (AZEVEDO, 2004, p. 147).

[...] 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 [...] (p. 126)

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 apalpassse 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, tornando logo e enfrentando com o marido (p. 14-15).

Nos dois primeiros trechos, atente para o vocabulário empregado, que aproxima o ser humano do animal. No primeiro caso, os homens são tratados como “animais fortes” com “patas esmagadoras”, ao passo que a mulher é tratada como “fêmea”. Já no segundo, 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. É o que vemos acontecer aqui: Miranda, antes de ser um ente racional, é um animal guiado por seus instintos – é precisamente por essa razão que ele não consegue resistir e se atira contra a mulher.

A concepção naturalista do homem como animal leva os autores dessa escola a dar preferência à retratação de classes populares, uma vez que, na visão pseudocientífica da época, os indivíduos mais pobres eram vistos como pouco civilizados e, portanto, mais próximos do estado “primitivo” de animalidade. Nesse sentido, Naturalismo e Realismo se opõem, já que este último focaliza preferencialmente a classe média.

Por fim, é importante sublinhar, ainda, 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*. Mais uma vez, essa preferência pode ser encarada 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 palmos. O chão inundava-se (AZEVEDO, 2004, p. 33).

A figura a seguir sintetiza os principais traços da estética naturalista:

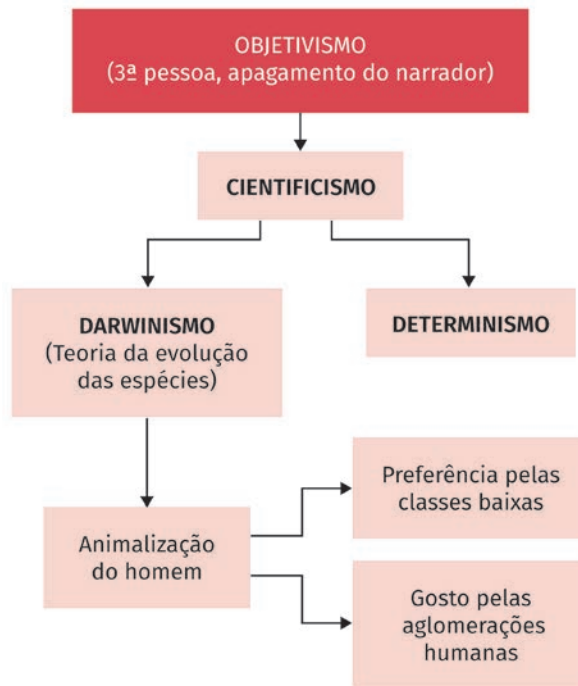


Figura 3.2: Traços da estética naturalista.

Machado de Assis e a presença do narrador

Você já aprendeu: por seu compromisso com a objetividade, o escritor realista e naturalista procura “ocultar” ou “apagar” a figura do narrador. Na prática, portanto, 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 real-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.

Certo? Quase. Embora esse seja, sem dúvida, o quadro geral, a verdade é que ele comporta exceções. E, aqui, a grande exceção é justamente a obra de Machado de Assis, sem dúvidas o maior escritor brasileiro do período (e talvez de todos os tempos). Pois é: contrariando um dos princípios básicos da estética de seu tempo, a prosa realista de Machado de Assis tende a recusar explicitamente o ideal de objetividade.

Mas como, exatamente, ele faz isso? De duas maneiras. Em primeiro lugar, optando por produzir diversas obras em 1ª pessoa – o que equivale, na prática, a apresentar a história sob o ponto de vista de um personagem específico. Isso contraria o ideal real-naturalista de objetividade porque, na medida em que a história é contada pela ótica de um narrador-personagem, não temos como ter certeza de que os eventos narrados correspondem de fato à realidade (do mundo ficcional em questão).

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. Para ver como isso acontece na prática, leia a passagem a seguir, retirada do romance *Esaú e Jacó*, que relata o momento em que o casal Natividade e Santos discute a possibilidade de uma consulta espírita para conhecer o futuro de 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 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, 20-- , p. 12).

Resumo

Nesta unidade, estudamos especificamente o Realismo e o Naturalismo. Trata-se de duas tendências que, ao valorizar uma representação objetiva da realidade, afastam-se decididamente dos modelos consagrados pelos romances românticos. No Realismo, a *postura objetivista* se manifesta no gosto por *descrições detalhadas*, na valorização da *análise psicológica* dos personagens e na *crítica às instituições burguesas*, em particular a família e a Igreja. No naturalismo, o *cientificismo* leva à valorização de duas teorias em voga na época: o *Determinismo* e o *Darwinismo*. Esta última, por sua vez, explica a tendência à animalização do homem, o que, na literatura naturalista, é aplicado na representação de *classes populares*, bem como de *grandes aglomerações humanas*.

Atividade

Leia os fragmentos de texto com atenção, observando, sobretudo, os contrastes no modo como cada texto realiza a descrição dos personagens.

Sua tarefa é dissertar sobre esse contraste.

____ *texto 4*

A herança (fragmento)

Venância tinha dois sobrinhos, Emílio e Marcos; o primeiro de vinte e oito, o segundo de trinta e quatro anos. Marcos era o seu mordomo, esposo, pai, filho, médico e capelão. Ele cuidava-lhe da casa e das contas, aturava os seus reumatismos e arrufos, ralhava-lhe às vezes, brandamente, obedecia-lhe sem murmúrio, cuidava-lhe da saúde e dava-lhe bons conselhos. Era um rapaz tranquilo, medido, geralmente silencioso, pacato, avesso a mulheres, indiferente a teatros, a saraus. Não se irritava nunca, não teimava, parecia não

ter opiniões nem simpatias. O único sentimento manifesto era a dedicação a D. Venância. Emílio era em muitos pontos o contraste de Marcos, seu irmão. Primeiramente, era um dândi, turbulento, frívolo, sedento de diversões, vivendo na rua e na casa dos outros, dans le monde. Tinha cóleras, que duravam o tempo das opiniões; minutos apenas. Era alegre, falador, expansivo, como um namorado de primeira mão. Gastava às mãos largas. Vivia duas horas por dia em casa do alfaiate, uma hora em casa do cabeleireiro, o resto do tempo na Rua do Ouvidor; salvo o tempo em que dormia em casa, que não era a mesma casa de D. Venância, e o pouco em que ia visitar a tia. Exteriormente era um elegante; interiormente era um bom rapaz, mas um verdadeiro bom rapaz. Não tinham pai nem mãe; Marcos era advogado; Emílio formara-se em medicina. Por um alto sentimento de humanidade, Emílio não exercia a profissão; o obituário conservava o termo médio usual. Mas, tendo um e outro herdado alguma coisa dos pais, Emílio mordía razoavelmente a parte da herança, que aliás o irmão administrava com muito zelo (ASSIS, 20--).

____ *texto 5*

O cortiço (fragmento)

Prontas, João Romão mandou levantar na frente, nas vinte braças que separavam a venda do sobrado do Miranda, um grosso muro de dez palmos de altura, coroados de cacos de vidro e fundos de garrafa, e com um grande portão no centro, onde se dependurou uma lanterna de vidraças vermelhas, por cima de uma tabuleta amarela, em que se lia o seguinte, escrito a tinta encarnada e sem ortografia:

“Estalagem de São Romão. Alugam-se casinhas e tinas para lavadeiras”.

As casinhas eram alugadas por mês e as tinas por dia; tudo pago adiantado. O preço de cada tina, metendo a água, quinhentos réis; sabão à parte. As moradoras do cortiço tinham preferência e não pagavam nada para lavar.

Graças à abundância da água que lá havia, como em nenhuma outra parte, e graças ao muito espaço de que se dispunha no cortiço para estender a roupa, a concorrência às tinas não se fez esperar;

dans le monde. Tinha cóleras, que duravam o tempo das opiniões; minutos apenas. Era alegre, falador, expansivo, como um namorado de primeira mão. Gastava às mãos largas”, enquanto Marcos, o irmão mais velho, “era o seu [da tia] mordomo, esposo, pai, filho, médico e capelão. Ele cuidava-lhe da casa e das contas, aturava os seus reumatismos e arrufos, ralhava-lhe às vezes, brandamente, obedecia-lhe sem murmúrio, cuidava-lhe da saúde e dava-lhe bons conselhos. Era um rapaz tranquilo, medido, geralmente silencioso, pacato, avesso a mulheres, indiferente a teatros, a saraus. Não se irritava nunca, não teimava, parecia não ter opiniões nem simpatias. O único sentimento manifesto era a dedicação a D. Venância”. A progressiva descrição antagônica das personagens serve a um propósito no texto que culmina com o inesperado do desfecho (não vamos revelar – leia o conto!). Podemos observar características de aparência física, comportamento social e humor interno sendo detalhadas para produzir uma imagem quase pictórica, como se estivéssemos diante de um retrato falado da pessoa e de suas atitudes. O modelo inicial das ciências da mente serve de forma pragmática ao detalhamento da descrição objetiva desses perfis.

Já no caso do Texto 5, a presença de um ser inanimado que vai se alargando por outros horizontes e tomando espaço dos vizinhos nos lembra de que estamos diante da influência da observação das ciências naturais (físicas, químicas, biológicas): o personagem cortiço é “humanizado” e mostrado como se estivesse em fase de crescimento, o que seria gerado pela aglomeração de células vivas (“E naquela terra encharcada e fumegante, naquela umidade quente e lodosa, começou a minhocar, a esfervilhar, a crescer, um mundo, uma coisa viva, uma geração, que parecia brotar espontânea, ali mesmo, daquele lameiro, e multiplicar-se como larvas no esterco”). Como finalidade principal, as teorias do determinismo científico corroboram a ideia de que os seres humanos que ajudam a produzir o conglomerado *cortiço* (protagonista do romance de Aluísio Azevedo) têm a função de comprovar a tese determinista de que os homens são fruto do meio em que vivem, determinados pela situação social e histórica e dela não podem fugir, refletindo-a de maneira inexorável.

Referências

- ALENCAR, José de. *Lucíola*. In: BIBLIOTECA VIRTUAL DO ESTUDANTE BRASILEIRO. São Paulo: USP, 20---. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000137.pdf>. Acesso em: 22 mar. 2022.
- ASSIS, Machado de. *A herança*. Publicado originalmente em *Jornal das Famílias*, 1878. 20---. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/fs000063pdf.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2022.

ASSIS, Machado de. *Esaú e Jacó*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Departamento Nacional do Livro, 20--. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000030.pdf>. Acesso em: 22 mar. 2022.

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. Barcelona: Editorial sol90, 2004..

CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 2002.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Trad. Araújo Nabuco. São Paulo: Martin Claret, 2003.

QUEIRÓS, Eça de. *A cidade e as serras*. Lisboa: Ulisseia, 19--.

QUEIRÓS, Eça de. *O primo Basílio*. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

Literatura brasileira: Parnasianismo e Simbolismo

04

meta

Provocar a reflexão crítica sobre as literaturas parnasiana e simbolista brasileiras.

objetivos

Esperamos que, ao final desta unidade, você seja capaz de:

- refletir sobre o contexto histórico mundial que fundamentou as manifestações artísticas na segunda metade do século XIX;
- entender as origens do Parnasianismo e Simbolismo como manifestações artísticas e a visão de mundo associada a esse período histórico;
- nomear as produções literárias brasileiras da segunda metade do século XIX e seus autores mais relevantes;
- reconhecer, nos textos parnasianos e simbolistas brasileiros, suas características temáticas e estruturais;
- analisar os recursos estilísticos utilizados na composição textual, objetivando a produção de sentidos;
- identificar semelhanças e diferenças entre essas escolas literárias.

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. Nesta unidade, falaremos de cada um desses estilos separadamente.

Parnasianismo

Informações iniciais

Tendo como marco inicial a publicação de *Sinfonias*, de Raimundo Correia, em 1883, o Parnasianismo foi um estilo imensamente popular no Brasil. Seu representante mais conhecido é, provavelmente, Olavo Bilac. A seu lado, porém, merecem relevo os nomes de Alberto de Oliveira, Raimundo Correia e Francisca Júlia.

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 manifestará sob a forma de uma *poesia descritiva, pictórica, voltada para a realidade sensível*. Repare que, nesse mesmo período, o Realismo também combate a proposta romântica na ficção, o que nos leva a considerar o movimento parnasiano como uma expressão do realismo na poesia. Um bom exemplo dessa tendência, às vezes chamada de *descritivismo*, aparece no poema a seguir:

Fantástica (fragmento)

(Alberto de Oliveira)

Erguido em negro mármore lúcido,
 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 ainda 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 *apud* CANDIDO, 2002, p. 54)

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”.

É interessante, também, destacar nesse poema a orientação espacial, que parece guiar-nos pelo palácio. O primeiro verso (“Erguido em negro mármore lúcido,”) nos coloca diante do edifício, em frente às “portas fechadas, num mistério enorme”. Na sequência, o olhar é conduzido para o entorno e aí vemos o rio, o céu noturno, a esfinge e os arbustos. Então, somos introduzidos no palácio (“Dentro, assombro e mudez! quedas figuras”), onde nos encontramos cercados por estátuas e objetos antigos, de aspecto medieval (procure se lembrar de filmes, séries e desenhos que você já tenha visto e que utilizem essa ambientação de castelo). Avançando mais ainda, encontramos a jovem princesa morta sobre uma espécie de altar.

Note como toda essa orientação é cinematográfica: tudo se passa como se houvesse uma câmera guiando nosso olhar pelos lugares (e destacando objetos e cores no processo). Se isso, hoje, nos parece algo trivial, uma vez que estamos acostumados a essa linguagem, imagine para alguém que viveu antes do surgimento do cinema!

Com efeito, essa forma de mergulhar o leitor no poema ilustra um dos elementos centrais da estética parnasiana: o esforço por proporcionar ao leitor uma *experiência sensível*. Aqui, estamos usando a palavra “sensível” com o sentido de “experimentalizar com os sentidos” – e, se você analisar com cuidado o poema “Fantástica”, verá que é isso que está acontecendo.

Observe: o tato é evocado pelo material do palácio, mármore (no poema, sem a letra “e”, para encaixar no esquema métrico); a visão é evocada pela própria “aparição” do palácio, bem como pela lua cheia “argentada” (ou seja, cor de prata); o olfato é evocado pelo rio e pelos arbustos (sugerindo um perfume da natureza que cerca esse ambiente fantástico) e também pelas flores que ornaram o leito da princesa (sugerindo um frescor que contraria a presença da morte); a audição é evocada pelo silêncio que domina toda a cena (“assombro e mudez!”) e também pelo rumor do rio (ao que tudo indica, o único som que pode ser ouvido no local). Nesse trecho, como você pode ver, apenas o paladar não é evocado.

Por fim, cabe mencionar o fato de que toda a imagética evocada nesse poema nos remete aos contos de fadas: o castelo, as armaduras e estátuas, a princesa morta/adormecida. Tudo isso condiz com o título: “Fantástica”. No fim das contas, o que o poema entrega ao leitor é justamente uma experiência fora do comum – mas não carregada de emotividade, como acontecia no Romantismo. Nesse sentido, é muito significativa nesse poema a ausência de um *eu* que enuncia o texto, ao qual geralmente nos referimos como *eu lírico*.

Tal 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 musicalidade e a melodia, uma arte considerada menos cerebral por apelar para o lado emocional e para o inconsciente). Por essa razão, é frequente, nos poemas parnasianos, que o eu lírico veja a si mesmo como *escultor, ourives ou pintor*.

No poema a seguir, 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

(Olavo Bilac)

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, 20--)

É válido ressaltar, nesse poema, a importância que o autor parnasiano dava para o trabalho poético. Diferentemente do romântico, que procurava passar a impressão de que seus textos eram fruto da espontaneidade – do “gênio”, como eles costumavam chamar o poeta –, o parnasiano quer que a poesia seja encarada como labuta, esforço, dedicação. No entanto, esse trabalho tem de ser feito de tal maneira que o produto final – isto é, o poema – pareça ter surgido já pronto, perfeitamente acabado (“Não se mostre na fábrica o suplício / do mestre”). Portanto, para esses autores, só o que importa é a obra de arte – não os processos que a produziram.

Passemos, agora, para a segunda característica do Parnasianismo. Reagindo 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*, entre outros.

// atenção

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 classes gramaticais diferentes.

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 (em oposição à ideia romântica de que a arte seria uma manifestação sentimental subjetiva).

Vamos começar a apreciar estas duas últimas características – a *perfeição formal* e a *impassibilidade* – a partir do poema a seguir.

Musa impassível

(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 sobreceño 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 mármore partidos.

(SILVA, 20--)

O soneto “Musa impassível” pode ser lido como uma verdadeira declaração de princípios parnasiana. 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. De fato, o esquema métrico é fixo: todos os versos são alexandrinos, ou seja, contêm 12 sílabas poéticas (Mu/sa! Um/ ges/ to/ se/quer/ de/ dor/ ou/ de/ sin/ce/ro). Há ainda as rimas ricas (como “semblante” / “diante”, “quero” / “Homero”) e pelo menos uma rima rara (quebra/crebra), sem falar no emprego do cavalgamento (“sincero / Luto”; “diante / De um morto”).

Além disso, mesmo que esse poema seja escrito em primeira pessoa (“quero”, “dá-me”), não há propriamente a presença de uma subjetividade tal como vimos no romantismo. Aqui, o eu lírico se coloca diante da Musa, como se falasse diretamente a ela, louvando-a como uma santa ou deusa, mas não há a expressão de uma interioridade, de sentimentos ou emoções. Pelo contrário, é como se o eu lírico pedisse para si a mesma impassibilidade que tanto valoriza na Musa.

O racionalismo parnasiano e sua 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 a esse 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 a seguir, a que recorreremos para sintetizar alguns dos principais traços do Parnasianismo.

Vaso grego

(Alberto de Oliveira)

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 tinha
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, 20--)

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 também 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”.

lá na plataforma

Parnasianismo e impassibilidade

Qual a relação entre o culto à arte greco-romana e a valorização da impassibilidade? Como visualizamos essa expressão nas obras? Por que o parnasianismo dava tanto valor a isso?

A partir de esculturas e pinturas, veremos como emoções são expressas nas artes plásticas e como os poetas parnasianos se apropriaram dessas características. Também veremos se a relação entre esse movimento e a impassibilidade era um consenso entre os poetas da época ou não.

O diagrama a seguir poderá ajudá-lo a organizar as principais características da poesia parnasiana:

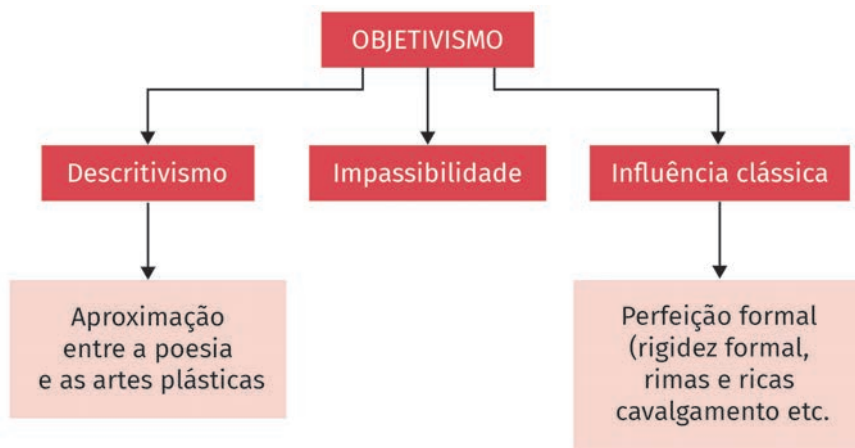


Figura 4.1: Visão global do Parnasianismo.

Simbolismo

Informações iniciais

Iniciado no Brasil em 1893, com *Missal e broquéis*, de Cruz e Sousa, o Simbolismo foi um estilo largamente ignorado pelo público e pela crítica de seu tempo. Entre nós, seus nomes mais importantes foram Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraens.

Visão geral

Na unidade anterior, 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.

Muito bem: é precisamente nesse contexto que a poética simbolista será forjada. Mas, diferentemente do Parnasianismo, o Simbolismo não irá reafirmar os valores dominantes no final do século XIX. Muito pelo contrário: ele se constitui 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 nossos 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, repetimos, 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*, que envolve justamente a conjugação de dois ou mais sentidos em uma única expressão (por exemplo: “perfume azulado”, que junta olfato e visão; “gosto silencioso”, que reúne paladar e audição; e “dor vermelha”, que junta tato e visão). Em segundo lugar, o vocabulário do poema simbolista é propositalmente vago, impreciso. Por isso, 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. Esse plano não se deixa apreender racionalmente, tampouco traduzir-se 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 – afinal, nunca poderemos descrevê-lo objetivamente, como quem descrevesse um quadro ou um retrato. Para sugeri-lo, o poeta simbolista recorre, precisamente, às expressões sensoriais – que costumam ser cruzadas, sob a forma de sinestesia – e ao vocabulário vago. À opção simbolista por *sugerir*, em vez de descrever e nomear diretamente, alguns autores chamam de *sugestivismo*. No fim das contas, isso talvez não seja nem uma opção, mas, como dissemos, uma decorrência obrigatória da tentativa de exprimir o Absoluto.

Para que essas explicações pareçam mais concretas, acompanhe o poema a seguir.

Um ser

(Cruz e Sousa)

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,
Dos miseráveis ouropéis mundanos
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, 2008, p. 548)

De quem o eu lírico está falando? Muito pouco é explicitado. O título, vago ao extremo, informa apenas que se trata 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 essa, diversas outras expressões são propositalmente vagas, imprecisas – elas sugerem muito, mas quase nada informam de modo claro. Veja: “mistérios inefáveis”, “música infinita”, “luz sonora / das estrelas do Azul”, “fatais poeiras”, “frívolas cegueiras”. É como foi dito anteriormente: até 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 *Grande Dicionário Houaiss*, inefável é tudo aquilo “que não se pode nomear ou descrever em razão de sua natureza, força, beleza; indizível, indescritível” (INEFÁVEL, 2022). Podemos dizer que a poesia simbolista tenta aproximar-se do inefável. Para isso, o melhor que ela 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. É aqui que entra a música. Pense um pouco: a música (aqui estamos falando de melodia, harmonia e ritmo, e não da letra) é uma arte que, embora não expresse conteúdos objetivos, tem um forte poder de sugerir sensações e induzir estados de alma. Nesse sentido, ela 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 a seguir, além da aliteração provocada pela repetição insistente do /v/, observe que o próprio conteúdo do poema diz respeito à atmosfera criada pela música dos violões:

Violões que choram... (fragmento)

(Cruz e Sousa)

Vozes veladas, veludasas 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, 2088, p. 454)

Até aqui, 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 de forma positiva. Nota-se com clareza 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

(Cruz e Sousa)

É livre, livre 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 atros 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.

(CRUZ E SOUSA, 2008, p. 568)

Veja que, nesse poema, o plano material é qualificado como “vã matéria”, “baixo mundo” e “humana e trágica miséria” – ou seja, 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”.

>> saiba mais

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. Seu significado, porém, é distinto em cada caso. Para os românticos, morte é escapismo, fuga de um mundo que só traz dor e sofrimento. Já 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 a seguir deve ajudá-lo a organizar uma visão global do Simbolismo:

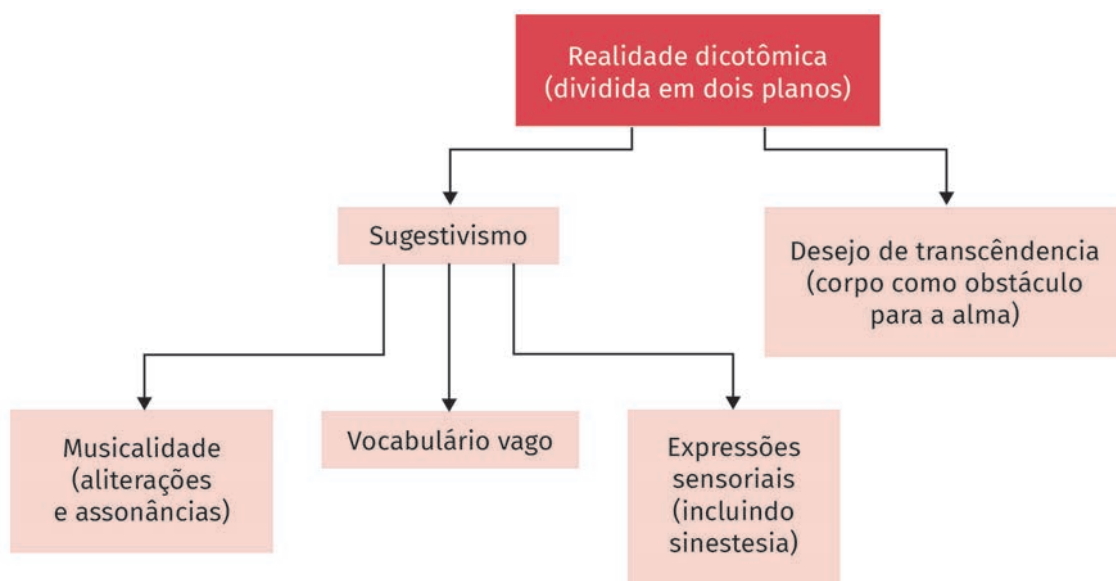


Figura 4.2: Visão global do Simbolismo.

Resumo

Neste capítulo, você conheceu os estilos de poesia que vigoraram no Brasil no final do século XIX: o Parnasianismo e o Simbolismo. O primeiro é marcado por uma continuidade da proposta realista, mas aplicada à poesia: ele se caracteriza por recuperar elementos da tradição greco-romana e valorizar a objetividade, o sensível e o ideal de arte pela arte. O poeta parnasiano é um

poeta do concreto, do visual, que se compara constantemente ao escultor. Seus poemas devem ser encarados como estátuas a serem contempladas em sua forma bem-acabada e ornamental.

Já o Simbolismo é fruto de uma reação aos valores realistas e, portanto, o poeta simbolista valoriza tudo o que é contrário a eles: o sonho, o abstrato, o vago. Trata-se de uma poesia marcadamente musical, que valoriza as misturas sensoriais, expressas pela sinestesia. Por valorizar uma realidade mais profunda, essencial, o poeta simbolista vê sua poesia como uma forma de exercitar a intuição, de penetrar nesses recantos mais desconhecidos da alma humana, de vivenciar uma experiência espiritualizada.

Atividade

O poema a seguir é um dos mais conhecidos do parnasianismo brasileiro e de seu autor, Olavo Bilac. Seu título faz referência a um texto medieval italiano, chamado *Divina Comédia* e escrito por Dante Alighieri. Esse texto se tornou um dos maiores clássicos da literatura ocidental e foi recuperado diversas vezes por poetas de várias nacionalidades. Por exemplo, o poema “No meio do caminho”, de Carlos Drummond de Andrade, também faz referência a ele.

Leia com atenção o soneto de Olavo Bilac e procure responder às seguintes questões:

1. Quais características *próprias* à estética parnasiana podemos destacar?
2. Quais características que *destoam* dessa estética podem ser identificadas?
3. Que interpretação pode ser feita a partir das características levantadas?

Nel mezzo del camin...

(Olavo Bilac)

Cheguei. Chegaste. Vinhas fatigada
E triste, e triste e fatigado eu vinha.
Tinhas a alma de sonhos povoada,
E a alma de sonhos povoada eu tinha...

E paramos de súbito na estrada
Da vida: longos anos, presa à minha
A tua mão, a vista deslumbrada
Tive da luz que teu olhar continha.

Hoje, segues de novo... Na partida
Nem o pranto os teus olhos umedece,
Nem te comove a dor da despedida.

E eu, solitário, volto a face, e tremo,
Vendo o teu vulto que desaparece
Na extrema curva do caminho extremo

(BILAC, 20--)

Resposta comentada

Para responder à primeira pergunta, é necessário ter em mente que o parnasianismo valorizava, sobretudo, a *forma* do poema. Por isso, é importante destacar os elementos que estruturam o texto, a começar por sua classificação como soneto. É possível afirmar isso só de olhar o poema como um todo: 14 versos divididos em dois quartetos seguidos por dois tercetos. Se quisermos ser mais minuciosos, podemos apontar que os versos são todos divididos em dez sílabas poéticas, também chamados de *decassílabos*. Veja:

Che/guei./ Che/gas/te./ Vi/nhas/ fa/ti/ga/da

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

É importante destacar que a contagem de sílabas poéticas considera sempre até a última sílaba tônica do verso, como demonstrado. Prosseguindo com a análise formal, vemos também a presença de rimas ricas e cavalgamentos. Como foi explicado ao longo desta unidade, dizemos que uma rima é rica quando ela envolve duas palavras de classes gramaticais diferentes. Por exemplo: “estrada” (substantivo) e “deslumbrada” (adjetivo), “minha” (pronome) e “continha” (verbo). É digna de nota, também, a rima “extremo” / “tremo”, que pode ser considerada rara, pois ela não só é feita entre palavras de classes gramaticais diferentes, como ocorre a partir de consoante, o que é bem incomum. O cavalgamento ocorre quando um verso termina incompleto, do ponto de vista sintático. Por exemplo: “E paramos de súbito na estrada/ da vida”.

Por fim, é válido notar como esse poema é muito contido no desenvolvimento de seu tema, ou seja, ele segue à risca o ideal de perfeição clássica parnasiano, com o máximo de objetividade. Repare que a mulher a quem o eu lírico se dirige lembra muito a “musa impassível” do poema de Francisca Júlia: “nem o pranto os teus olhos umedece”. Além disso, podemos afirmar que o poema apresenta elementos de narração – “vinhas fatigada e triste”, “e paramos súbito na estrada” –, mesmo que seu significado seja metafórico. Com isso, vemos que a visualidade do poema é muito valorizada (o que é, como você já viu, uma característica própria dessa escola

literária). Em outras palavras: podemos *ver* uma cena se desenrolando, como se estivéssemos diante de uma tela (de cinema, de televisão etc.).

Passando, agora, para a segunda pergunta, o principal elemento que destoa da estética parnasiana é o *tema* do soneto. Trata-se de um poema sobre separação – ou seja, ele apresenta o desfecho dramático de uma relação amorosa duradoura. Isso, por si só, está longe das obras mais representativas dessa escola, que, como vimos, valorizam a *impassibilidade* e o *distanciamento objetivo*, reforçando o ideal da *arte pela arte*.

Pense bem: aqui, não estamos diante de um vaso grego ou chinês, nem de uma escultura clássica. Aliás, não se trata nem mesmo de um poema que fale sobre a própria arte poética. Na verdade, há a clara presença de um eu lírico e de sua interlocutora, e o que se coloca em destaque é a relação entre eles.

Repare também que, apesar de apresentar uma estrutura tipicamente parnasiana, a linguagem do poema é simples: há repetições e não encontramos palavras de significado obscuro ou floreios linguísticos. O poema inteiro é marcado pela simplicidade, e é a partir dela que sobressaem os sentimentos do eu lírico. Por conta disso, é válido afirmar que a temática do soneto está mais próxima da estética romântica do que da parnasiana, ao tratar de um encontro amoroso com fim trágico.

Daí partimos para a terceira e última pergunta. Aqui, queremos mostrar o seguinte: é desse contraste entre uma *forma* muito contida (tipicamente parnasiana) e um *conteúdo* muito sentimental (mais próximo dos ideais do Romantismo) que emerge a beleza do poema. Em vez de se entregar ao sentimentalismo romântico e seus exageros, o eu lírico concentra toda a carga emocional do evento em poucas palavras, descrevendo os sentimentos através de ações.

É isso que vemos, por exemplo, em “longos anos, presa à minha/ a tua mão” – note que esse trecho sintetiza toda uma convivência amorosa, uma relação de confiança, companheirismo, afeto, parceria. Note também a seguinte passagem: “Hoje, segues de novo... Na partida/ Nem o pranto os teus olhos umedece,”. Aqui, todo o drama da separação é mostrado com apenas duas palavras, “na partida”, e o que ela significa é indicado pelo fato de a mulher não chorar, o que nos leva a pensar em um desencanto, um fim seco, sem grandes emoções.

Dessa maneira, a estética formal está a serviço do tema, criando uma situação em que a contenção dos sentimentos os torna mais potentes e intensos. Daí que, no último verso, “na extrema curva do caminho extremo”, a repetição da palavra “extremo” ganha um significado a mais, pois ela intensifica a sensação de distância entre o eu lírico e sua interlocutora. Toda a gama de emoções que envolvem um momento de separação está presente, mas elas são veiculadas de modo a fazer com que o leitor as sinta em seu íntimo – e não de forma transbordante e passional, como é comum nos poemas românticos.

Referências

- BILAC, Olavo. A um poeta. *In*: ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, Rio de Janeiro, 20---. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/olavo-bilac/textos-escolhidos>. Acesso em: 22 mar. 2022.
- BILAC, Olavo. Nel mezzo del camin... *In*: ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, Rio de Janeiro, 20---. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/olavo-bilac/textos-escolhidos>. Acesso em: 16 mar. 2022.
- CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 2002.
- CRUZ E SOUSA, João da. *Obra completa: poesia*. Organização e estudo por Lauro Junkes. Jaguará do Sul: Avenida, 2008. Disponível em: [link do pdf](#). Acesso em: 22 mar. 2022.
- INEFÁVEL. *In*: GRANDE Dicionário Houaiss. São Paulo: UOL, 2022. Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-0/html/index.php#2. Acesso em: 16 mar. 2022.
- CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 2002
- OLIVEIRA, Alberto de. Vaso grego. *In*: ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, Rio de Janeiro, 20---. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/alberto-de-oliveira/textos-escolhidos>. Acesso em: 22 mar. 2022.
- SILVA, Francisca Júlia da. Musa impassível. *In*: ESCRITAS.ORG. [S.l., 20--]. Disponível em: <https://www.escritas.org/pt/t/12342/musa-impassivel>. Acesso em: 22 mar. 2022.

Literatura brasileira: vanguardas europeias e Pré-Modernismo

05

meta

Introduzir o contexto histórico da arte no começo do século XX, com os movimentos revolucionários que ficaram conhecidos como “vanguardas europeias”.

objetivos

Esperamos que, ao final desta unidade, você seja capaz de:

- apontar as principais vanguardas europeias do início do século XX;
- reconhecer as diferentes manifestações artísticas que derivaram dessas vanguardas;
- nomear os principais escritores brasileiros que produziram nas décadas anteriores ao movimento modernista.

Introdução

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, com inovações estéticas radicais que levaram ao extremo a experimentação artística na literatura, na música e nas artes plásticas. Esses movimentos costumam ser referidos como as “vanguardas europeias”.

O Brasil, por sua vez, ainda se via às voltas com o Parnasianismo, na poesia, e o Realismo, na ficção, estilos que haviam criado raízes na nossa cultura. No entanto, alguns escritores, de maneira não organizada e dispersa, começaram a experimentar estilisticamente e a contestar certos valores tradicionais postos por aquelas escolas literárias. Tais autores abrem caminho para a Semana de Arte Moderna, de 1922, marco inicial do Modernismo brasileiro.

As vanguardas europeias

Neste momento, 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 brasileira do século XX, que estudaremos nesta unidade e também nas Unidades 6, 7 e 8.

Futurismo

O marco inicial desse 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 pensamento futurista.

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, *a exaltação da vida moderna*, que é identificada, no contexto do acelerado processo de urbanização e industrialização pelo qual a Europa passava, com *o ambiente urbano, o dinamismo, a velocidade e as máquinas* (todos eles, elementos fundamentais do imaginário futurista). Por sua vez, 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. Veja alguns deles a seguir.

Manifesto do Futurismo

(Fellipo Tommaso Marinetti)

1. Queremos cantar o amor ao perigo, o hábito da energia e da temeridade. [...]
3. Até agora a literatura refletiu a imobilidade melancólica, o êxtase e o sono. Nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, a corrida, o salto mortal, o soco e o tapa.
4. Declaramos que o esplendor do mundo se enriqueceu de uma nova beleza: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida cuja carroceria é adornada por grandes tubulações como serpentes de alento explosivo... um automóvel que rugir, que parece correr acima da metralha, é mais belo do que a Vitória de Samotrácia. [...]
7. Só há beleza na luta. Não existe obra-mestra sem um caráter agressivo. A poesia deve ser um ataque violento contra as forças desconhecidas, para fazer com que se prostrem diante do homem. [...]
9. Queremos glorificar a guerra – a única higiene do mundo –, o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos anarquistas, as belas ideias pelas quais se morre, e o desprezo pela mulher.
10. Queremos demolir os museus, as bibliotecas, combater o moralismo, o feminismo e todas as covardias oportunistas e utilitárias.
11. Cantaremos [...] a vibração noturna dos arsenais e dos estaleiros incendiados por violentas luas elétricas; as estações ferroviárias vorazes devorando serpentes que fumam; as fábricas suspensas nas nuvens pelos fios de suas fumaças; as pontes lançadas, como saltos de ginastas, sobre rios ensolarados que brilham como uma cutelaria diabólica; os paquetes aventureiros farejando o horizonte; as locomotivas de peito largo, que batem as patas nos trilhos, como enormes cavalos de aço embridados por longos tubos; e o voo deslizante dos aeroplanos, cujas hélices estalam ao vento como bandeiras e aplaudem como uma multidão entusiasta (MARINETTI, 201-).

É fácil identificar, nesse texto, os princípios básicos do Futurismo. Está lá, por exemplo, a rejeição ao passado e à 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: “Queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, a velocidade [...]”; “Afirmamos que a magnificência do mundo se enriqueceu de uma beleza nova: a beleza da velocidade”; “Um carro de corrida adornado de grossos tubos”; “um automóvel rugidor”.

Em maio de 1912, um novo manifesto, conhecido como “Manifesto técnico da literatura futurista”, irá mostrar 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”. Para ele, o escritor deve abandonar a linearidade sintática tradicional – isto é, a organização estrutural do texto em orações e períodos – e priorizar, em seu lugar, o emprego de palavras soltas (em seus próprios termos, “palavras desligadas e sem fios condutores sintáticos”). No conjunto,

essas propostas buscam: (1) abolir o subjetivismo romântico, cujo lirismo sentimental não seria 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.

Se é verdade que a marca mais evidente do Futurismo é a preocupação em representar o movimento e o dinamismo da vida moderna, é interessante notar que isso não é exclusividade da literatura futurista – o mesmo ideal se manifesta também na pintura. De maneira geral, a pintura futurista recorre a cores fortes e contrastantes, bem como à sobreposição ou ao encaideamento de diversos planos, com o objetivo de captar a aceleração da sociedade industrial. Na imagem a seguir, uma reprodução da tela *Dinamismo de um automóvel*, de Luigi Russolo, as formas triangulares organizadas radialmente transmitem a sensação de movimento e velocidade.



Figura 5.1: *Dinamismo de um automóvel* (1912-1913). Autor: Luigi Russolo. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Luigi_Russolo_dynamism-of-a-car-1913.jpg. Acesso em: 17 mar. 2022.

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 dado objeto e os reúne em um mesmo plano. Ao lado dessa característica, é preciso considerar ainda outra: a *representação das formas naturais por meio de motivos geométricos*, com predomínio das linhas retas.

Essas duas características podem ser observadas nas imagens a seguir. 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 **Figura 5.3**, uma reprodução da tela *O lanche (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.



Figura 5.2: *Mulher chorando* (1937). Autor: Pablo Picasso. Fonte: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/mulher-chorando-pablo-picasso/>. Acesso em: 17 mar. 2022.



Figura 5.3: *O lanche (mulher com colher de chá)* (1911). Autor: Jean Metzinger. Fonte: <https://www.arteeblog.com/2015/07/18-pinturas-de-hora-do-cha.html>. Acesso em: 17 mar. 2022.

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*.

Expressionismo

Pense na palavra “expressão”. Como sugere o prefixo “ex-”, essa palavra denota algo que vai de dentro para fora (por exemplo, em “exportar”). Trata-se, portanto, de *projetar no mundo exterior a 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 representar esses sentimentos são os seguintes: *imagens distorcidas e exageradas*, às vezes lembrando caricaturas; *cores fortes, resplandecentes e contrastantes*; *pinceladas rápidas e vigorosas*, demonstrando vitalidade. Na escultura, há igualmente uma tendência geral a figuras deformadas ou, ao menos, pouco 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 a seguir, 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.

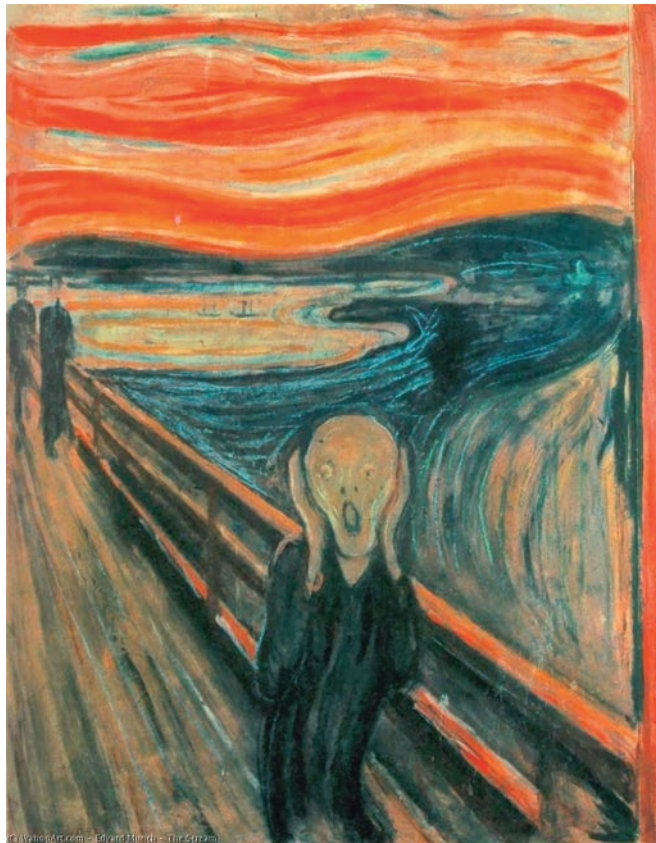


Figura 5.4: *O grito* (1893). Autor: Edvard Munch. Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edvard-Munch-The-Scream.jpg>. Acesso em: 17 mar. 2022.

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 seu fundador, o poeta Tristan Tzara, a palavra “dadá” não significa nada. De acordo com ele, o nome foi encontrado por acaso: colocando uma espátula no dicionário *Petit Larousse*, o livro se abriu em uma página aleatória, de onde saltou aos olhos o vocábulo “dadá”.

Em suma, a marca do Dadaísmo é sua *postura profundamente questionadora e mesmo iconoclasta: a negação de todos os 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.*

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 **Figura 5.5**, 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 em 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.



Figura 5.5: *Fonte* (1917). Autor: Marcel Duchamp. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marcel_Duchamp.jpg. Acesso em: 17 mar. 2022.

A literatura dadaísta também investe na *desconstrução 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.

Por fim, é preciso dizer que o Dadaísmo deve ser entendido dentro de 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.

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 apresentar 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 irreais, com o acúmulo de elementos simbólicos – em suma, um cenário típico dos sonhos. É isso que se vê na **Figura 5.6**, 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: o próprio título da obra revela que a imagem expressa um sonho. Na parte inferior da tela, 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.



Figura 5.6: *Sonho provocado pelo voo de uma abelha em torno de uma romã um segundo antes de acordar* (1944). Autor: Salvador Dalí. Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/salvador-dali/sonho-causado-pelo-voo-de-uma-abelha-ao-redor-de-uma-roma-um-segundo-antes-de-acordar-1944>. Acesso em: 17 mar. 2022.

A segunda possibilidade de expressão do inconsciente consiste na produção de uma espécie de pintura automática: sem racionalizar e sem qualquer 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 **Figura 5.7**, uma reprodução da tela *A poetisa*, de Joan Miró.

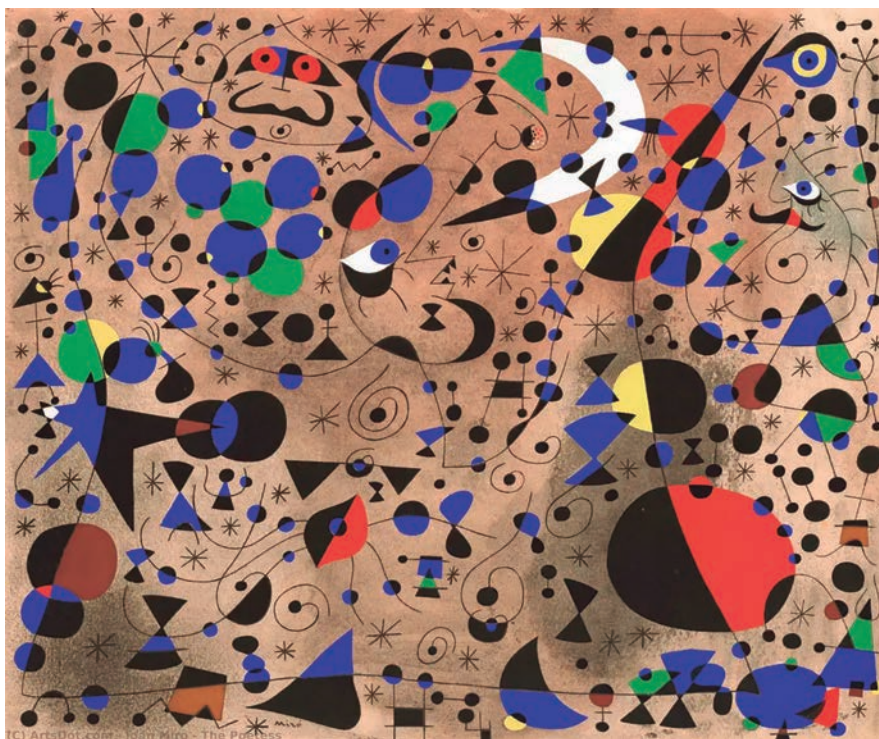


Figura 5.7: *A poetisa* (1940). Autor: Joan Miró. Fonte: <https://www.wikiart.org/es/joan-miro/the-poetess>. Acesso em: 17 mar. 2022.

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 censurá-las e sem racionalizar. É preciso registrar que essa técnica já havia sido proposta anteriormente pelos dadaístas, no contexto de sua defesa do ilogismo e da falta de sentido da arte. No âmbito do Surrealismo, ela é resgatada e aprofundada, agora como uma tentativa de expressão do inconsciente.

O Pré-Modernismo brasileiro

Naturalmente, o termo “Pré-Modernismo” diz respeito a algo que aconteceu antes do Modernismo. Como você verá nas Unidades 6, 7 e 8, o Modernismo brasileiro é um movimento artístico cujo marco inaugural é a Semana de Arte Moderna, ocorrida em 1922. Nesse sentido, o Pré-Modernismo pode ser definido como o período da literatura brasileira compreendido entre a Proclamação da República, em 1889, e o início do Modernismo, em 1922.

Do ponto de vista estilístico, ele deve ser entendido como um momento de transição entre os esquemas formais e temáticos típicos do século XIX (com destaque para o Realismo, o Naturalismo e o Parnasianismo) e as revoluções artísticas representadas pelas vanguardas europeias,

que ganham força principalmente após a Primeira Guerra Mundial. Além disso, do ponto de vista temático, a produção pré-modernista brasileira irá manifestar uma tendência a refletir sobre o Brasil da virada do século. Essa preocupação reflete o fato de que o país passava, nesse momento, por transformações estruturais profundas, como consequência tanto da Proclamação da República, que reconfigura radicalmente o cenário político, quanto da migração definitiva do poder econômico do Nordeste para o Sudeste, especialmente com a ascensão de São Paulo como polo produtor de café.

Feita essa apresentação inicial, passaremos a tratar agora de quatro escritores emblemáticos do Pré-Modernismo brasileiro: Augusto dos Anjos, Euclides da Cunha, Lima Barreto e Monteiro Lobato.

Augusto dos Anjos (1884-1914)

Nascido em 1884, o poeta paraibano Augusto dos Anjos publicou uma única obra – o livro *Eu*, de 1912 – e morreu pouco tempo depois, com apenas 30 anos, por conta de uma pneumonia. Sua poesia é uma espécie de fusão excêntrica das tendências cientificistas do Naturalismo com as angústias existenciais do Simbolismo, resultando em um estilo *sui generis* e praticamente único na literatura brasileira.

Abraçando o formalismo de aspecto parnasiano, o autor escreveu muitos sonetos e poemas rigorosamente metrificados, nos quais abundam figuras de linguagem, especialmente as aliterações e assonâncias. No entanto, os temas de que trata estão longe do repertório parnasiano tradicional. O poeta se vale de um vocabulário altamente técnico – e, por isso, quase incompreensível – para expressar uma *consciência atormentada por um pessimismo cósmico*. Em versos que parecem tirados de filmes de horror, a decomposição da matéria morta ganha realce e é analisada minuciosamente, num jogo que aproxima repugnância e fascínio diante do macabro. Vejamos um exemplo:

Psicologia de um vencido

(Augusto dos Anjos)

Eu, filho do carbono e do amoníaco,
Monstro de escuridão e rutilância,
Sofro, desde a epigênese da infância,
A influência má dos signos do zodíaco.

Profundissimamente hipocondríaco,
Este ambiente me causa repugnância...
Sobe-me à boca uma ânsia análoga à ânsia
Que se escapa da boca de um cardíaco.

Já o verme – este operário das ruínas –
Que o sangue podre das carnificinas
Come, e à vida em geral declara guerra,

Anda a espreitar meus olhos para roê-los,
E há de deixar-me apenas os cabelos,
Na frialdade inorgânica da terra!

(ANJOS, 1998, p. 5).

Chama a atenção, à primeira vista, a presença de palavras provenientes das ciências naturais, como “carbono”, “amoníaco”, “epigênese”, “hipocondríaco”, “inorgânica”. Aliada a isso está uma consciência dolorosa de si mesmo, como podemos ver logo na primeira palavra do poema: “Eu”. Temos aqui um eu lírico torturado, estrangulado entre opostos (a escuridão e a rutilância) e marcado pelos astros para sofrer.

Já na segunda parte, vemos surgir a figura do *verme*. Trata-se de um elemento de grande importância para sua poesia, porque representa aquele que vive da morte alheia. Note que o eu lírico se vê frente a frente com esse animal, enxergando nele o seu próprio futuro. Diferentemente dos românticos e simbolistas, o que atrai esse poeta é a morte biológica, isto é, a ideia de uma matéria orgânica que está condenada a se deteriorar. Por isso sua poesia é permeada por tudo o que é podre, doente, decadente, repugnante.

Euclides da Cunha (1866-1909)

Engenheiro de formação, Euclides da Cunha é conhecido pela monumental obra *Os sertões* (1902), que aborda o processo de destruição da aldeia de Canudos pelo exército brasileiro entre os anos 1896 e 1897. Livro de difícil classificação, que transita entre a reflexão filosófica, o comentário político, o estudo geológico, a análise sociológica e o levantamento histórico, *Os sertões* se tornou um sucesso imediato, transformando-se num dos marcos de nossa literatura.

Dividido em três partes – chamadas “A terra”, “O homem” e “A luta” – e baseado na expedição que o próprio Euclides fizera ao povoado de Canudos, *Os sertões* constitui uma profunda reflexão sobre o que era o Brasil recém-republicano. Podemos afirmar que o autor tinha em mente a questão da *unificação do território nacional*: ele acreditava que a falta de um governo forte e estabelecido permitia o surgimento de movimentos separatistas. Nesse sentido, Canudos seria, mais do que um símbolo da luta contra a opressão, o mais claro sintoma do fracasso da Primeira República, que, incapaz de prevenir esse tipo de situação, só pôde lidar com o problema por meio do extermínio de quase 3 mil pessoas. E é no comentário sobre o final desse massacre que encontramos uma das mais célebres passagens de *Os sertões*:

Canudos não se rendeu. Exemplo único em toda a história, resistiu até ao esgotamento completo. Expugnado palmo a palmo, na precisão integral do termo, caiu no dia 5, ao entardecer, quando caíram os seus últimos defensores, que todos morreram. Eram quatro apenas: um velho, dois homens feitos e uma criança, na frente dos quais rugiam raivosamente cinco mil soldados.

Forremo-nos à tarefa de descrever os seus últimos momentos. Nem poderíamos fazê-lo. Esta página, imaginamo-la sempre profundamente emocionante e trágica; mas cerramo-la vacilante e sem brilhos (CUNHA, 2012, p. 322).

Observe como, em poucas linhas, toda uma cena se desenrola. Tudo começa pelo uso da *personificação*, que transforma a aldeia em sujeito agente, recusando a derrota. Em seguida, passamos para um processo de aproximação gradual, no qual se identificam os últimos “defensores”, que podem ser contados nos dedos de uma mão. Na sequência, a cena é

complementada com a informação chocante sobre o número de soldados que investiam contra a aldeia já destruída. Por fim, temos um comentário de aspecto autoral e metalinguístico, indicando que, após aquela catástrofe, não se poderia falar mais nada.

Repare no uso de recursos imagéticos e simbólicos para a construção da cena: a aldeia caindo ao entardecer, como se o sol caísse junto com ela; as figuras dos moradores: um velho, dois homens e uma criança, representando as fases da vida e também o passado, o presente e o futuro; a absoluta (e absurda) assimetria do “combate”: 5 mil contra quatro; a animalização dos soldados, que “rugiam furiosamente”, como se a motivação do ataque fosse puramente emocional. Tudo isso contribui para uma construir uma expressividade única, capaz de comover o leitor e engajá-lo no assunto.

Lima Barreto (1881-1922)

Outro autor que também esteve às voltas com questões ligadas à Primeira República, embora num estilo completamente diferente, foi Lima Barreto. Autor de uma obra muito diversa, englobando romances, contos, crônicas e outros escritos, Lima Barreto viveu no Rio de Janeiro durante as reformas de Pereira Passos, que alteraram significativamente a distribuição geográfica das classes sociais ao acabar com os cortiços, criar favelas e empurrar os mais pobres para fora dos centros econômicos.

Por conta de seu olhar atento, ele foi capaz de nos legar alguns dos livros mais importantes da nossa literatura. Dentre eles, destaca-se *Triste fim de Policarpo Quaresma*, uma sátira que discute profundamente a ideia de pátria. Recuperando o período de governo militar logo após a Proclamação da República, Lima Barreto pinta seu protagonista, o major Quaresma, como um genuíno patriota – alguém que faria de tudo por seu país e que, entusiasmado por essa devoção, chega a tomar atitudes absurdas, como propor o tupi como língua oficial ou cumprimentar as visitas de acordo com costumes indígenas.

Por meio desse personagem-caricatura, Lima Barreto desvela as muitas dimensões da hipocrisia existente nas classes dominantes, em especial entre os militares, que viviam de glórias passadas e falavam em patriotismo apenas como forma de autoelogio, a fim de continuarem garantindo regalias e assegurando privilégios. Vejamos um trecho:

Desde dezoito anos que o tal patriotismo lhe absorvia e por ele fizera a tolice de estudar inutilidades. [...] O importante é que ele tivesse sido feliz. Foi? Não. Lembrou-se das suas coisas de tupi, do *folk-lore*, das suas tentativas agrícolas... Restava disso tudo em sua alma uma satisfação? Nenhuma! Nenhuma! [...]

A Pátria que quisera ter era um mito; era um fantasma criado por ele no silêncio do seu gabinete. Nem a física, nem a moral, nem a intelectual, nem a política, que julgava existir, havia. A que existia, de fato, era a do Tenente Antonino, a do Doutor Campos, a do homem do Itamarati (BARRETO, 19-- , p. 115).

Nessa passagem, Policarpo Quaresma, prestes a ser assassinado pelo regime do marechal Floriano Peixoto, reflete sobre sua própria vida, que havia sido inteiramente dedicada à pátria. A conclusão a que chega é a de que essa vida fora marcada por uma sucessão de decepções. No fim das contas, a pátria que ele desejava era um sonho – e a pátria real, ele conclui, é aquela dos conchavos, favorecimentos, censura e repressão.

Uma marca dessa passagem é um recurso estilístico bastante complexo, denominado *discurso indireto livre*. Nele, ocorre uma mescla entre os pontos de vista do narrador e do personagem. Ou seja, o narrador deixa transparecer o pensamento do personagem sem que haja uma separação visível entre as duas “vozes”. Com isso, o distanciamento do narrador em relação ao que ele narra é anulado, e ele passa a veicular o discurso do personagem.

Monteiro Lobato (1882-1948)

O famoso autor do *Sítio do pica-pau amarelo* produziu uma obra extensa, composta principalmente por contos, na qual procurou fazer uma espécie de raio-X da população interiorana, especialmente os chamados “caipiras”. Vivendo uma época em que a industrialização dava seus primeiros passos, fortalecendo as cidades e deixando os campos à própria sorte, Lobato utilizou sua escrita como forma de denúncia de condições sociais precárias e de educação da população leitora. Não à toa, suas principais histórias envolvem algum tipo de ensinamento, com destaque para a personagem Emília, símbolo da curiosidade e da vontade de aprender. Vejamos a seguir um trecho de seu conto “Urupês”:

Para comer, negociar uma barganha, ingerir um café, tostar um cabo de foice, fazê-lo noutra posição será desastre infalível. Há de ser de cócoras. Nos mercados, para onde leva a quitanda domingueira, é de cócoras, como um faquir do Bramaputra, que vigia os cachinhos de brejaúva ou o feixe de três palmitos. Pobre Jeca Tatu! Como és bonito no romance e feio na realidade!

Jeca mercador, Jeca lavrador, Jeca filósofo... (LOBATO, 2014, p. 152).

O conto se constitui como uma análise da figura do caboclo, encarnado no personagem Jeca Tatu. Por conta disso, é possível constatar um estilo documental que atravessa toda a história, com o narrador assumindo a tarefa de descrever a realidade de maneira instrutiva. No entanto, percebemos que ocorre uma *mescla entre objetividade e subjetividade*, uma vez que o narrador aponta as características e trejeitos de Jeca Tatu ao mesmo tempo que tece comentários sobre sua condição social.

Para Lobato, o caboclo se define por uma posição corporal: a posição de cócoras. Essa ideia é mais do que meramente descritiva – no fundo, o que ela indica é uma situação social. Não à toa, o personagem se chama Jeca *Tatu*, com um sobrenome que evoca a imagem de um animal que vive curvado sobre si mesmo, incapaz de se erguer. Essa animalização é parte da crítica que o autor faz contra o descaso das autoridades em relação a certos grupos marginalizados.

Por fim, a frase “como és bonito no romance e feio na realidade” representa um dos aspectos mais modernos da obra de Monteiro Lobato: o afastamento em relação à idealização romântica e a busca por retratar uma realidade tal como ela se apresenta, mas, ao mesmo tempo, sem a pretensão realista de fazer da literatura uma espécie de espelho. Há, portanto, um avanço no sentido de refletir sobre a realidade e, principalmente, sobre a representação de grupos abandonados pelo poder estatal.

Resumo

Nesta unidade, você conheceu os movimentos artísticos que marcaram presença na Europa e no Brasil nas primeiras décadas do século XX. Na Europa, as profundas mudanças provocadas pela industrialização e pela Primeira Guerra Mundial despertaram nos artistas a consciência de que as formas e temas herdados do século XIX já não eram capazes de dar conta da realidade. Por isso, emergiram movimentos dos mais variados estilos, que revolucionaram a maneira como se fazia e se compreendia a arte. Desses, destacamos os cinco principais: Futurismo, Cubismo, Expressionismo, Dadaísmo e Surrealismo.

Já no Brasil, havia certa insatisfação geral com os modelos do Realismo e do Parnasianismo. Porém, em vez de um movimento organizado, as inovações partiram de iniciativas individuais, com autores particulares que procuraram fundir estilos, contestar esquemas formais e apresentar novos temas de escrita.

Atividade

Veja, a seguir, um trecho do poema “Ode ao burguês”, de Mario de Andrade:

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, 20--).

Agora, leia o seguinte ponto do “Manifesto Futurista”: “Até agora a literatura refletiu a imobilidade melancólica, o êxtase e o sono. Nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, a corrida, o salto mortal, o soco e o tapa” (MARINETTI, 201-).

Cite duas relações, uma de ordem temática e outra de ordem formal, que podemos estabelecer entre o princípio proposto por Marinetti em seu manifesto e aquilo que foi realizado por Mario de Andrade em seu poema.

Resposta comentada

A relação temática está evidente logo no começo do poema. Seu título retoma um tipo clássico de poema: a ode, que se caracteriza pela louvação a alguma pessoa, divindade ou fenômeno da natureza. Ou seja, odes são, tradicionalmente, poemas elogiosos. Mario de Andrade, contudo, vira do avesso essa ideia ao fazer uma ode que é, na verdade, um ataque violento dirigido a um tipo social: o burguês. Daí vemos que o título comporta uma ambiguidade, podendo ser lido também como “ódio ao burguês”. E, de fato, o primeiro verso rapidamente confirma essa impressão, já que se inicia com uma afirmação categórica: “Eu insulto o burguês!”. Assim, o poema de Mario de Andrade faz jus ao princípio de Marinetti, ao tomar emprestada uma forma clássica (a ode), que exalta a “imobilidade pensativa, o êxtase e o sono”, e a implodir, transformando-a em um verdadeiro golpe, ou “movimento agressivo”. Com isso, o poema condiz tematicamente com o manifesto, no que diz respeito ao desejo de subverter a literatura tradicional, destruindo-a e invocando uma nova forma de agir.

Já a relação formal é decorrente da temática. Ocorre que, ao valorizar a “insônia febril, a velocidade, o salto mortal, a bofetada e o soco”, o poema é composto quase que inteiramente por substantivos. Mais do que isso, são substantivos encadeados, formando novas palavras, sempre com a intenção de ofender o burguês de alguma maneira, inclusive com o irônico “burguês-burguês” (o que, interessantemente, sugere que a própria palavra “burguês” já é um insulto). O efeito estético provocado por essa sucessão descontrolada de substantivos é o de aceleração, de falta de ar, como se o sujeito que pronunciasse tais versos estivesse tão

cheio de adrenalina que fosse incapaz de articular frases longas. Além disso, as frases curtas e recheadas de exclamações transmitem um efeito de velocidade, de vertigem, e também de agressividade, como se cada afirmação fosse uma “bofetada” ou um “soco”. Portanto, a própria estrutura da estrofe, com versos curtos, entrecortados por frases nominais, todas pontuadas com exclamação, simula, no plano escrito, a velocidade e a violência defendidas por Marinetti em seu manifesto.

Referências

- ANDRADE, Mario. Ode ao burguês. In: REVISTA PROSA, VERSO E ARTE. 20---. Disponível em: <https://www.revistaprosaversoearte.com/ode-ao-burgues-mario-de-andrade/>. Acesso em: 28 mar. 2022.
- ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. 42. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. 17. ed. São Paulo: Ática, 19---. (Bom Livro).
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Montecristo, 2012.
- LOBATO, Monteiro. Urupês. In: LOBATO, Monteiro. *Contos completos*. 1. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. Manifesto Futurista. In: UBU. *O Manifesto Futurista de F. T. Marinetti*. São Paulo, 201-. Disponível em: <https://blog.ubueditora.com.br/manifesto-futurista/>. Acesso em: 28 mar. 2022.

Literatura brasileira: Modernismo – 1ª fase

06

meta

Apresentar o contexto histórico da primeira fase do Modernismo brasileiro, a Semana de Arte Moderna, os principais autores e obras do período e suas características determinantes.

objetivos

Esperamos que, ao final desta unidade, você seja capaz de:

- refletir sobre a Semana de Arte Moderna de 1922;
- identificar os nomes representativos dessa fase do Modernismo;
- analisar textos desse período para reconhecer suas principais características.

Introdução

De maneira consensual, assume-se que o Modernismo brasileiro tem início no ano de 1922, centenário da independência do país. A data não foi aleatória. Tratava-se de reivindicar a “independência cultural” do Brasil, propondo uma ruptura radical com as manifestações artísticas dominantes, a saber, o Parnasianismo e o Realismo.

O gatilho para esse movimento, no entanto, ocorreu em 1917, quando a artista plástica Anita Malfatti voltou dos Estados Unidos e realizou uma exposição de suas pinturas. A reação foi violenta por parte de setores conservadores da elite intelectual paulistana. A crítica mais emblemática partiu de Monteiro Lobato, em um artigo intitulado “A propósito da exposição Malfatti”, que ficou mais conhecido como “Paranoia ou mistificação”. Para ele, as obras da pintora representavam uma degeneração da arte e eram, por isso, de mau gosto.

A polêmica não se encerrou aí. Pelo contrário, jovens artistas, como Mario de Andrade e Oswald de Andrade, saíram em defesa da exposição e aproximaram-se, com o intuito de revolucionar o estado da arte brasileira.

O Modernismo “heroico”

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 aceitara 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, de forma radical, 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 nossas origens e nossa identidade.

Antipassadismo: a 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 o *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.

// atenção

Relembrando: versos livres e brancos

Os conceitos de verso livre e de verso branco já foram apresentados no capítulo sobre Romantismo. Relembre:

Versos livres: sem regularidade métrica.

Versos brancos: 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 a seguir, retirado de uma série de quatro poemas reunidos sob o título “As quatro gares”.

Infância

(Oswald de Andrade)

O camisolão.

O jarro.

O passarinho.

O oceano.

A visita na casa que a gente senta no sofá.

(ANDRADE, 1974, p. 160)

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 de seu estilo. Em alguns casos, como no texto apresentado, 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 esse 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

(Mario de Andrade)

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, 1987, p. 83).

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 onomatopaica. Por fim, repare que o poema, em coerência com o projeto modernista, é escrito em *versos livres e brancos*.

O antipassadismo dos primeiros modernistas se manifesta também por meio 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-o 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*.

// atenção

Conceitos importantes

Paródia: obra que retoma um texto consagrado reescrevendo-o de modo jocoso, a fim de subvertê-lo.

Poema-piada: 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 da paródia e do poema-piada.

Relicário

(Oswald de Andrade)

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 caí

(ANDRADE, 1974, p. 95)

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.

A seguir, 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.

(DIAS, 20--)

Canto de regresso à pátria

(Oswald de Andrade)

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, 1974, p. 144)

Observe como a paródia, ao mesmo tempo 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 metrificação). 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 anteriormente 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 na poesia*. 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 1922, 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 a seguir:

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 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 cavaleiro 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.

(BANDEIRA, 20--);

O capoeira

(Oswald de Andrade)

– Qué apanhá sordado?

– O quê?

– Qué apanhá?

Pernas e cabeças na calçada.

(ANDRADE, 1974, p. 94).

Esses dois poemas são profundamente distintos. O primeiro, com versos longos e sintaticamente encadeados, recria 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 para a poesia: a *incorporação do trivial, do corriqueiro, do banal*.

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, conflitos, origens, 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 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 indígenas 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, a seguir, o início de *Iracema*, do escritor romântico José de Alencar, e o de *Macunaíma*, do modernista Mario 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, 2004, p. 14).

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 Urarico-era, 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, 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 de seu sorriso, o perfume de seu hálito, a destreza e a velocidade de seus pés graciosos.

Já 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 indígenas 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 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 *Grande Dicionário Houaiss*, é a seguinte: “vegetação constituída de plantas não cultivadas, de porte médio, e geralmente sem qualquer serventia” (MATO, 2022).

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 da *identidade nacional*. São duas obras que procuram representar literariamente o Brasil e o brasileiro. No primeiro caso, o objetivo é reconstruir 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 Mario 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 anterior: você verá que, embora indígena, Macunaíma nasceu negro; além disso, em outro momento da narrativa, ele se torna branco.

No entanto, 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 anteriormente: “Sou um tupi [indígena 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”.

A literatura de manifesto

Quase todas as vanguardas europeias se apropriaram do gênero manifesto, que até então apresentava um cunho eminentemente político, para expressar seus programas estéticos revolucionários. Na unidade anterior, vimos um exemplo desse tipo de texto, com partes do “Manifesto futurista”. No Modernismo brasileiro, não será diferente. O “Manifesto da poesia pau-brasil” (1924) e o “Manifesto antropófago” (1928) são nossos principais exemplos, ambos escritos por Oswald de Andrade.

O primeiro parte do fato histórico de que o primeiro produto de exportação brasileiro (e que acabou por batizar o país) foi o pau-brasil, para reivindicar uma nova poesia que não se limite a copiar, imitar, a estrangeira, mas vá além, torne-se uma “poesia de exportação”. Vemos no texto uma série de procedimentos típicos das vanguardas, que já foram comentados anteriormente, como a quebra do encadeamento sintático, a profusão de imagens, a adoção do coloquialismo, a junção de elementos dissonantes. Veja, por exemplo, o trecho:

A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os
[erros. Como falamos. Como somos.

Não há luta na terra de vocações acadêmicas. Há só fardas. Os futuristas e os outros.

Uma única luta – a luta pelo caminho. Dividamos: poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de
[exportação (ANDRADE, 1976).

Quanto ao segundo, podemos afirmar que é uma das maiores conquistas artísticas da literatura brasileira. Isso porque a noção de *antropofagia*, emprestada à prática ritualística dos tupi-nambás (e outros povos), daí em diante vai ser entendida como o modo de fazer arte próprio do brasileiro: “devorar” tudo o que for alheio e “digerir” criticamente para produzir uma obra nova, original. O início do manifesto já dita o tom revolucionário a que ele se propõe:

Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De
[todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupi, or not tupi that is the question.

Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago (ANDRADE, 1976).

Com a palavra “antropofagia” em destaque, vemos o desenvolvimento de uma espécie de filosofia brasileira capaz de abarcar as diferentes culturas que formam o país. Essa “lei do mundo” é, ao mesmo tempo, uma arte e um estilo de vida, que abraça todas as contradições e aponta um caminho a ser trilhado.

A frase “tupi or not tupi, that is the question” é, talvez, a mais famosa desse manifesto. Em um jogo intertextual com a peça *Hamlet*, de William Shakespeare, em que se lê “To be or not to be, that is the question” (“Ser ou não ser, eis a questão”), a frase subverte o questionamento filosófico, acrescentando-lhe uma nova camada de significado: ser ou não ser *tupi*? Ou seja, reconhecer ou não as origens múltiplas do Brasil?

Ao fim do trecho, encontramos o “lema” antropofágico: “só me interessa o que não é meu”, indicando que a arte brasileira modernista não deve voltar as costas para as inovações estéticas europeias, nem procurar imitá-las literalmente, mas, sim, se apropriar delas, subvertê-las, “brincar” com elas.

Dessa forma, tais manifestos são a *formalização teórico-estética* da arte modernista dessa fase, que encontramos na poesia e na prosa de seus principais autores.

Em resumo, o Modernismo brasileiro nasce se apoiando sobre duas diretrizes básicas: o anti-passadismo, postura que 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 preocupava nossos intelectuais durante o Romantismo.

A figura a seguir procura sintetizar os principais traços do Modernismo heroico:

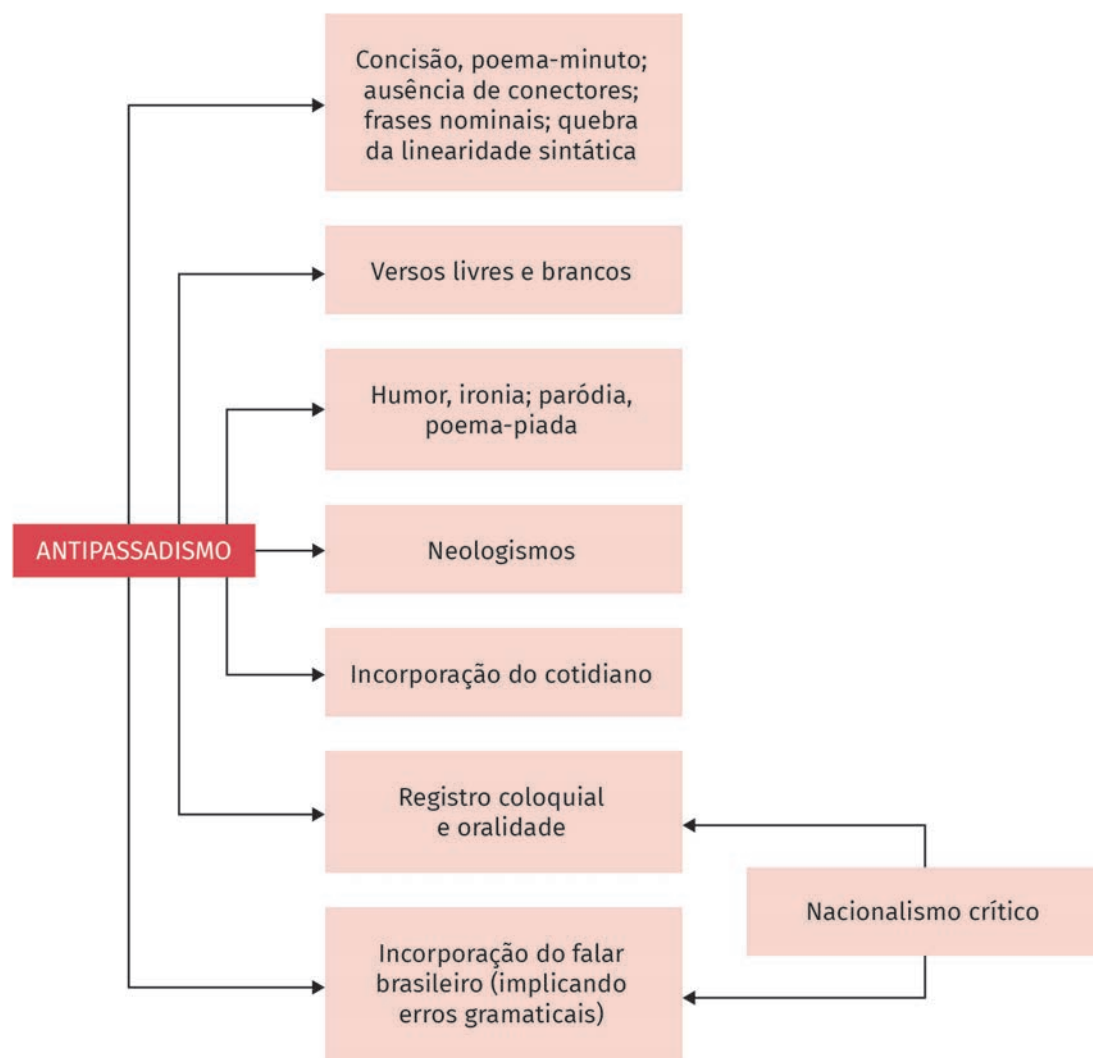


Figura 6.1: Características gerais da primeira geração do Modernismo.

Resumo

Nesta unidade, você viu as circunstâncias históricas que desencadearam o Modernismo brasileiro. Chamado de “fase heroica”, esse período da nossa literatura caracteriza-se pela postura radical quanto aos valores estéticos tradicionais herdados do século XIX, expressos pelo Realismo e pelo Parnasianismo.

Seu marco inicial é a Semana de Arte Moderna, de 1922, que procurou realizar a independência cultural do Brasil, abraçando as inovações vanguardistas e atacando ferozmente as ideias

conservadoras em arte. Entre seus autores, destacam-se as figuras de Oswald de Andrade, Mario de Andrade e Manuel Bandeira.

O que norteava o Modernismo dessa fase era uma posição antipassadista aliada a um nacionalismo crítico. Tal posição visava romper com os valores artísticos provenientes do século XIX e desajustados em relação às grandes mudanças sociais pelas quais o país passava. Já o gesto nacionalista procurava reavaliar a noção de brasilidade, distanciando-se do ufanismo romântico e adotando um aspecto mais popular. A adoção de uma linguagem coloquial, mais próxima do português brasileiro, é o grande exemplo desse gesto.

Atividade

A partir da leitura dos fragmentos do “Manifesto da poesia pau-brasil” e do poema “Poética”, de Manuel Bandeira, responda às seguintes questões:

1. Que elementos desses textos representam o antipassadismo?
2. Como o poema realiza o novo tipo de poesia reivindicado pelo manifesto?

___ *texto 1*

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

Ora, a revolução indicou apenas que a arte voltava para as elites. E as elites começaram desmanchando. Duas fases: 1ª. a deformação através do impressionismo, a fragmentação, o caos voluntário. De Cézanne e Mallarmé, Rodin e Debussy até agora. 2ª. o lirismo, a apresentação no templo, os materiais, a inocência construtiva.

[...]

Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres (ANDRADE, 1976).

___ *texto 2*

Poética

(Manuel Bandeira)

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

Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais

Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção

Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis

Estou farto do lirismo namorador

Político

Raquítico

Sifilítico

De todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si mesmo

De resto não é lirismo

Será contabilidade tabela de cossenos secretário do amante exemplar com cem modelos de cartas
[e as diferentes maneiras de agradar às mulheres etc.]

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, 2017).

Resposta comentada

Para responder à primeira pergunta, é importante lembrar um dos princípios norteadores da primeira geração modernista: o antipassadismo. Esse princípio buscava romper com os valores

artísticos, sobretudo na poesia, provenientes do século XIX. Tais valores eram expressos pelo estilo parnasiano, dominante até então.

Como sabemos, o Parnasianismo defendia uma poética de rígida metrficação – geralmente fazendo sonetos alexandrinos (com 12 sílabas poéticas) – que tratasse de temas elevados, clássicos, como episódios da mitologia greco-romana, ou outros objetos artísticos, como esculturas e pinturas. Por isso, havia uma valorização extrema da sintaxe intrincada, das palavras rebuscadas e do distanciamento do artista do mundo cotidiano.

Ora, a frase do manifesto “Só não se inventou uma máquina de fazer versos – já havia o poeta parnasiano” indica uma visão questionadora desses valores estéticos, mostrando que, na prática, o poeta parnasiano era mecânico, não havia originalidade, inspiração artística ou sintonia com seu tempo. Enfim, era um mero metrficador. Semelhante ideia pode ser depreendida da penúltima frase: “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo”, ou seja, a arte revolucionária precisa quebrar os paradigmas, os padrões estabelecidos, pois só assim conseguirá expressar o mundo contemporâneo de modo adequado. Vale recordar, por exemplo, a fúria destrutiva dos futuristas, que reconheciam a velocidade como o principal elemento da sociedade moderna e, portanto, a arte clássica seria incapaz de dar conta dessa conquista da tecnologia.

O poema de Bandeira, por sua vez, revela um eu lírico indignado com a poesia “bem-comportada”, submissa, acanhada, covarde. Para ele, essa é a poesia parnasiana, ainda que não vejamos uma referência tão direta a ela como a do manifesto. Confirmamos essa interpretação ao lermos os versos “Estou farto do lirismo que para e vai averiguar no dicionário o cunho vernáculo de um vocábulo / Abaixo os puristas”. Neles, é possível entrever o gosto parnasiano pelas palavras difíceis, pelos termos rebuscados e obscuros, por um purismo que distancia a língua poética da língua do dia a dia. Para o eu lírico, esse gosto revela uma submissão da poesia a regras e padrões que estão fora dela, e a poesia não deve se contentar com seguir regras. Pelo contrário: “Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais / Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção / Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis”. Nesses versos, vemos a defesa da inovação, da quebra de padrões, do desrespeito à gramática como a tarefa do lirismo verdadeiro.

Assim, o ataque feito a um programa estético considerado ultrapassado expressa profunda sintonia com o princípio antipassadista do Modernismo heroico. A poesia, ao buscar o novo, a originalidade, deve rejeitar os esquemas tradicionais, deve romper com os valores herdados, libertar-se das regras. Só então será capaz de expressar o mundo moderno.

Já para responder à segunda questão, é importante ressaltar as duas fases em destaque no manifesto:

1. “a deformação através do impressionismo, a fragmentação, o caos voluntário. De Cézanne e Malarmé, Rodin e Debussy até agora.”
2. “o lirismo, a apresentação no templo, os materiais, a inocência construtiva”.

Tais pontos chamam a atenção tanto para o aspecto formal quanto para o aspecto do conteúdo. Em outras palavras, há o reconhecimento de uma nova forma de poesia e de um novo painel de temas que precisam ser abordados.

Ora, essas questões são plenamente atendidas no poema de Manuel Bandeira. Quanto à forma, vemos que todos os versos são livres e brancos. Aliás, há versos muito longos, que “ferem” o ritmo do poema, incorporando um componente prosaico, isto é, há partes de prosa dentro do poema, misturando os dois gêneros literários. Versos como “Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente protocolo e manifestações de apreço ao sr. diretor” e “Será contabilidade tabela de cossenos secretário do amante exemplar com cem modelos de cartas e as diferentes maneiras de agradar às mulheres etc.” quebram o ritmo do poema e exigem do leitor uma nova forma de interação. Se pensarmos nos sonetos parnasianos, sua repetição da forma fazia com que os leitores já soubessem como ler os versos. Já no caso de “Poética”, é preciso um novo esforço que seja capaz de dar conta dessa versificação “caótica”.

Com isso, há uma deformação da estrutura do poema, uma fragmentação (por exemplo, com estrofes compostas apenas por um verso) e um caos visual que agride esteticamente o leitor, provoca-o, instiga-o a interagir de outra maneira com o poema. É, como diz o último verso, uma forma de libertar tanto a poesia quanto o próprio leitor.

Para a segunda fase, vemos que esse novo lirismo convoca as palavras do dia a dia, acabando com a ideia de que a poesia só trata de assuntos elevados e, portanto, precisa de um vocabulário empolado. Os dois longos versos “Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente protocolo e manifestações de apreço ao sr. diretor” e “Será contabilidade tabela de cossenos secretário do amante exemplar com cem modelos de cartas e as diferentes maneiras de agradar às mulheres etc.”, a que já nos referimos antes, apresentam um “caos verbal” com diversas palavras tidas como não poéticas. O mesmo se pode dizer de “raquítico”, “sifilítico” e “bêbedos”, que trazem imagens pouco nobres para o poema. No entanto, é justamente isso que a nova poesia deve fazer, segundo o manifesto. Ela precisa desautomatizar o leitor, chocá-lo e, assim, recuperar uma “inocência construtiva”. Resgatar o valor de todas as palavras, pois o que importa não é a sua beleza, mas o seu uso inovador no espaço do poema. É isso o que a afirmação “ver com olhos livres” expressa, e o último verso do poema realiza: “– Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.”

Portanto, a nova poesia deve ser libertadora. Ela deve libertar-se das regras tradicionais e, dessa forma, libertar tanto o poeta quanto o leitor. Só assim é que ela será capaz de “ver” o mundo “com olhos livres”.

Referências

ALENCAR, José de. *Iracema*. Barcelona: Editorial sol90, 2004..

ANDRADE, Mario de. *Macunaíma*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Secretaria da Cultura Ciência e Tecnologia, 1978.

ANDRADE, Mario de. *Pauliceia desvairada*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1987.

ANDRADE, Oswald. Manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3. ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976. Comentários e hipertextos de Raquel R. Souza (Furg). Disponível em: <https://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>. Acesso em: 21 mar. 2022.

ANDRADE, Oswald. Manifesto da poesia pau-brasil. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3. ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>. Acesso em: 21 mar. 2022.

ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

BANDEIRA, Manuel. Camelôs. In: MANUEL BANDEIRA: Biografia, vida e obra de Manuel Bandeira. 20---. Disponível em: <https://bandeiramanuel.blogspot.com/2009/04/libertinagem-camelos.html>. Acesso em: 28 mar. 2022.

BANDEIRA, Manuel. Poética. In: MARTINS, Aulus Mandagará. *Aeroplanos da Birmânia*. Pelotas, 2017. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/aulusmm/2017/05/14/poetica-manuel-bandeira/>. Acesso em: 18 mar. 2022.

DIAS, Gonçalves. Canção do exílio. In: BIBLIOTECA VIRTUAL DO ESTUDANTE BRASILEIRO. São Paulo: USP. 20---. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000115.pdf>. Acesso em: 21 mar. 2022.

MATO. In: GRANDE Dicionário Houaiss. São Paulo: UOL, 2022. Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-0/html/index.php#2. Acesso em: 18 mar. 2022.

Literatura brasileira: Modernismo – 2ª fase

07

meta

Apresentar o contexto histórico da segunda fase do Modernismo brasileiro, sua relação com a fase anterior, os principais autores e obras do período e suas características determinantes.

objetivos

Esperamos que, ao final desta unidade, você seja capaz de:

- reconhecer o contexto histórico-social que marca o início dessa fase modernista;
- identificar seus principais nomes, tanto na prosa quanto na poesia;
- analisar textos representativos para reconhecer seus principais aspectos.

Introdução

Em nossa história literária, costuma-se dividir o Modernismo em fases, considerando os eventos históricos que modificaram o cenário político e social brasileiro. A esta altura, você já viu como se deu a primeira fase, chamada de “heroica” pela radicalidade com que empreendeu a quebra com a tradição parnasiana e naturalista. Seus principais valores eram o nacionalismo crítico e o antipassadismo, procurando, ao mesmo tempo, “redescobrir o Brasil” e inovar com as estruturas artísticas vigentes.

Nesta unidade, você verá a segunda fase modernista, conhecida como fase de estabilização ou ideológica, que compreende o período entre 1930 e 1945. Na prosa, destacam-se os nomes de Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Jorge Amado e Érico Veríssimo. Já 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.

O Modernismo “ideológico”

Apesar de os modernistas da primeira fase reivindicarem uma profunda ruptura com os esquemas literários tradicionais e de terem escolhido uma data simbólica para isso (o centenário de independência do país), o fato é que eles ainda se encontravam inseridos na estrutura política chamada de República Velha, que sucedeu a república militar dos marechais ainda no século XIX. Podemos dizer, então, que esses artistas apresentavam uma preocupação predominantemente estética. Claro que havia um componente político e social na valorização do português brasileiro, dos saberes nacionais, na recusa à simples imitação dos estrangeiros, entre outras ações. No entanto, em 1922, mesmo com vários movimentos de revolta e o clima tenso que pairava após a Primeira Guerra, não se tinha em vista uma mudança radical na sociedade brasileira.

Em 1930, ocorreu um movimento político que ficou conhecido na história como Revolução de 30, ou Revolução de Outubro, responsável pela ascensão de Getúlio Vargas ao poder e pelo abalo significativo nas estruturas políticas da República do Café com Leite. Esse movimento não aconteceu de maneira isolada. Ele veio na esteira da Crise de 1929, quando a bolsa de valores de Nova Iorque quebrou, provocando um terremoto econômico em todo o mundo capitalista. O Brasil não ficou imune a isso. As elites cafeicultoras foram as mais atingidas, o que impactou diretamente esse pilar da economia nacional.

A um cenário de alta instabilidade econômica, seguiu-se uma alta instabilidade política: o resultado das eleições de 1930 foi contestado pelo lado perdedor e o candidato eleito, Júlio Prestes, não chegou a assumir. Em seu lugar, entrou Getúlio Vargas, que ficaria no poder pelos próximos

15 anos, primeiro como chefe do Governo Provisório, depois como presidente eleito e, por fim, como ditador. É nesse período que se insere a literatura da segunda fase do nosso modernismo.

Os escritores modernistas que ganham projeção a partir de 1930 encontram um país bem diferente de seus antecessores. Nesse contexto, as preocupações estéticas se mesclam a pautas sociais, como a situação dos camponeses e dos operários. Por vezes, a preocupação social chega a suplantiar a estética, produzindo obras sem grande apuro técnico, mas com forte intenção de denúncia. É por isso que essa fase recebe o adjetivo de “ideológica”, uma vez que a intenção de revolucionar a linguagem cede espaço para a intenção de mobilizar a sociedade por meio da arte. Como veremos, há uma profusão de novos autores e temas que tendem a ser agrupados segundo determinadas tendências. Dado o limite de espaço de que dispomos, veremos apenas alguns dos mais representativos do período.

A prosa: o romance regionalista

A principal contribuição da prosa modernista dessa segunda fase foi, sem dúvida, o romance regionalista, também chamado de neorrealista, uma vez que recupera parte das estruturas narrativas do Realismo do século XIX. A alcunha se deve ao fato de os escritores se voltarem para a realidade social de seus estados, em geral apartados do núcleo político-econômico composto por Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. Apesar de essa tendência se espalhar pelo Brasil inteiro, é na região Nordeste que o regionalismo se desenvolve com mais força, produzindo alguns de nossos principais autores, como Graciliano Ramos, Jorge Amado, Rachel de Queiroz e José Lins do Rego. Deve-se mencionar, ainda, Érico Veríssimo, representante dessa vertente no Rio Grande do Sul.

Podemos traçar algumas linhas gerais que atravessam as obras desses autores, embora seu estilo varie grandemente. Precisamos ter em conta, também, que a maioria deles começou a publicar na década de 1930, mas não parou aí. Por isso, encontramos grandes diferenças de temática e de estilo dentro da produção de um mesmo autor, quando o olhamos ao longo do tempo. Dentre as características marcantes da prosa regionalista, destacamos duas, uma temática e uma formal.

Quanto à primeira, percebe-se o foco nas populações mais pobres, trabalhadores do campo ou de cidades interioranas. No caso dos romances nordestinos, a seca é um tema recorrente, seja para evidenciar seu impacto na vida das pessoas, seja para denunciar o descaso governamental. Os romances desse período procuram pôr em evidência a realidade dura dessas populações, acompanhando-os em sua constante luta pela sobrevivência.

Já quanto à questão formal, nota-se um enxugamento da narrativa, que passa a ser mais contida e objetiva. Diferente das experimentações estilísticas e carregadas de humor de Mario

e Oswald de Andrade, a prosa regionalista tende a ser mais séria, sóbria e condensada. É como se os autores procurassem refletir na escrita a secura da terra, atendo-se ao estritamente necessário.

A seguir, vamos ver os maiores representantes do regionalismo, Graciliano Ramos e Jorge Amado, ambos com estilos muito próprios e característicos.

Graciliano Ramos (1892-1953)

Natural de Alagoas, foi considerado o maior romancista brasileiro depois de Machado de Assis. Sua obra compreende livros que hoje são incontornáveis para qualquer estudioso de literatura, como *São Bernardo* (1934), *Memórias do cárcere* (1953) e *Vidas secas* (1938). A vida de Graciliano Ramos foi dedicada às letras, seja em jornais e revistas, seja na escrita de ficção. Dois momentos importantes de sua biografia são o período em que ele foi prefeito da cidade de Palmeira dos Índios, em Alagoas, de 1928 a 1930, e sua prisão pela ditadura Vargas em 1936, acusado de ser comunista, que o deixou encarcerado por cerca de nove meses. Dessa experiência traumática, surge o livro *Memórias do cárcere*, publicado postumamente.

Vidas secas é, sem dúvida, seu romance mais lembrado. É definidor da estética de Graciliano, sendo marcado pela concisão vocabular extrema, pelo uso elaborado do foco narrativo e pela forma desnudada de apresentar os personagens e a paisagem. Narrando a saga de uma família pelo sertão – Fabiano, o pai, Sinhá Vitória, a mãe, os dois filhos sem nome, referidos apenas como “o filho mais velho” e o “filho mais novo”, e a cachorra, Baleia –, *Vidas secas* é mais do que um retrato das condições de vida miseráveis dos trabalhadores rurais. Trata-se de uma grande discussão a respeito da secura da vida que resulta da secura da linguagem. A exploração sofrida por esses sujeitos é de tal ordem que eles mal conseguem se comunicar uns com os outros. O romance já começa com um dado emblemático dessa situação: o papagaio que viajava com eles, pássaro conhecido por seu falatório, fora devorado pela família, que não tivera outra opção.

Por outro lado, Baleia é tratada como a personagem mais humanizada do romance. É irônico o fato de ela ter nome e as crianças não. Mais do que isso, seu nome é também irônico, uma vez que ela é uma cachorra magricela no meio do semiárido e recebe o nome do maior mamífero aquático do planeta.

Além disso, Graciliano maneja o foco narrativo de maneira tão hábil que foi capaz de transmitir o ponto de vista da cachorra em um capítulo dedicado exclusivamente a ela, ou melhor, à sua morte. Muito doente e com suspeita de ter contraído raiva, Baleia é alvejada no traseiro por Fabiano, morrendo ferida e delirando. Vejamos uma passagem de seus últimos instantes:

A tremura subia, deixava a barriga e chegava ao peito de Baleia. Do peito para trás era tudo insensibilidade e esquecimento. Mas o resto do corpo se arrepiava, espinhos de mandacaru penetravam na carne meio comida pela doença.

Baleia encostava a cabecinha fatigada na pedra. A pedra estava fria, certamente sinhá Vitória tinha deixado o fogo apagar-se muito cedo.

Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espoariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes (RAMOS, 2011, p. 91).

Repare como há uma alternância entre a descrição objetiva, própria ao narrador observador, e o aprofundamento subjetivo, na apresentação dos sentimentos e pensamentos de Baleia. Essa técnica, chamada de *discurso indireto livre*, transita de modo sutil do ponto mais distanciado para o mais interiorizado do objeto. Com isso, ocorre uma aproximação gradual, um mergulho gradativo na psicologia dos personagens, potencializando sua relação com o ambiente e consigo mesmos. O que surpreende nesse caso é que não se trata de um personagem humano, mas de um cachorro. Esse aprofundamento psicológico é fundamental para a humanização de Baleia, de tal modo que o trecho se encerra com ela sonhando com uma espécie de “paraíso canino”.

Jorge Amado (1912-2001)

É um dos escritores mais famosos da nossa literatura, nacional e internacionalmente. Várias de suas obras foram adaptadas para cinema e TV, com personagens marcantes que entraram no imaginário popular, tais como Gabriela, Tieta, Quincas Berro d'Água e Dona Flor. Uma das grandes contribuições de Jorge Amado para a cultura brasileira foi o retrato inovador e sempre atual da Bahia, em particular a capital Salvador.

Nesse ponto, é válido ressaltar que sua vasta produção literária se afasta em alguns pontos da tônica do segundo Modernismo. Sem deixar de ter a preocupação social característica dos escritores regionalistas, Jorge Amado tende a representar as camadas populares não apenas em sofrimento e penúria, mas nas festas, no jogo, na alegria cotidiana. Há, por vezes, um clima de festividade geral, uma esperança revolucionária, que contrasta com a aridez da prosa de Graciliano, por exemplo. É necessário destacar o papel central das religiões de matriz africana em alguns de seus romances, destoando do cristianismo católico hegemônico nas letras brasileiras. Por outro lado, a valorização da festa e da sensualidade contribui para realçar os momentos de dor e perda, e a obra, então, converte-se numa dialética difícil, que é a da vida, sempre imprevisível e inconstante.

Em meio a tanta popularidade, é tarefa árdua indicar qual seria sua principal obra. *Capitães da areia* talvez seja a mais representativa dessas características que viemos destacando e, sem dúvida, uma das mais celebradas. Publicado em 1937, o livro é logo censurado pelo Estado Novo de Vargas e Jorge Amado acaba sendo preso uma segunda vez (a primeira havia se dado no ano anterior, ocasião que o fez conhecer Graciliano Ramos). Seu teor revolucionário, de orientação socialista, é evidente ao acompanhar a saga dos meninos de rua que sobrevivem em Salvador cometendo pequenos crimes, envolvendo-se em aventuras, apaixonando-se, brigando e amadurecendo.

O líder do grupo é Pedro Bala, jovem filho de um grevista assassinado. Outros personagens relevantes são Volta Seca, Professor, Gato, Boa-Vida e Sem-Pernas, todos possuindo uma

personalidade única, interesses próprios e desafios que precisam enfrentar. Além disso, há ainda Dora, órfã de pais vítimas de varíola, que acaba se tornando a mãe do grupo e interesse romântico de Pedro Bala.

É curioso notar que os nomes são muito significativos para a composição desses personagens. Isso porque quase nenhum deles é referido por um nome civil, mas por apelidos que ressaltam características físicas (como Sem-Pernas) ou comportamentais (como Professor). Os nomes funcionam como um segundo batismo, que cria o sentimento de pertencimento a uma comunidade, reforça os laços de amizade e contribui para eles formarem uma família.

Com isso, percebemos que a caracterização dos personagens de Jorge Amado é um de seus principais aspectos literários. Não à toa alguns deles saltam para fora dos textos e ingressam no imaginário popular, sendo Gabriela o maior exemplo disso. Os meninos de *Capitães da areia* são ativos, curiosos, agitados, teimosos, questionadores. Suas histórias se entrelaçam de modo que a relação entre o indivíduo e o grupo é sempre decisiva para a formação de suas personalidades. Apesar da idade, possuem longas vivências, boas e ruins, conflituosas e afetivas. O leitor é levado a simpatizar com eles, tal é a forma como o narrador os apresenta, muitas vezes justificando a violência praticada pelos meninos como um reflexo da violência sofrida por eles. Há uma visão poética de mundo nesses personagens, e o próprio lugar onde moram, à beira da praia, assume um aspecto de poesia e liberdade imaginativa. Vejamos o início do romance:

Sob a lua, num velho trapiche abandonado as crianças dormem.

Antigamente aqui era o mar. Nas grandes e negras pedras dos alicerces do trapiche as ondas ora se rebentavam fragorosas ora vinham se bater mansamente. A água passava por baixo da ponte sob a qual muitas crianças repousam agora, iluminadas por uma réstia amarela de lua. Desta ponte saíram inúmeros veleiros carregados, alguns eram enormes e pintados de estranhas cores, para a aventura das travessias marítimas. Aqui vinham encher os porões e atracavam nesta ponte de tábuas hoje comidas. Antigamente diante do trapiche se estendia o mistério do mar oceano, as noites diante dele eram de um verde escuro, quase negras, daquela cor misteriosa que é a cor do mar à noite (adaptado de AMADO, 1937).

A abertura já oferece uma imagem ao leitor. É noite e um grupo de crianças dorme em um armazém abandonado. Destaca-se aqui o termo “crianças”. Seu uso é muito significativo para entendermos como o texto apresenta os personagens principais. Não são meninos de rua, mendigos, órfãos, bandidos ou qualquer outro termo mais específico. São apenas crianças. É por meio desse olhar que o narrador conduz a história, e isso é fundamental para que se estabeleça uma relação afetiva entre o leitor e os personagens.

Já o segundo parágrafo desloca o foco para o entorno do trapiche, mostrando em que espaço ele se localiza e qual o seu histórico. Repare na presença de adjetivos e advérbios: “*grandes e negras pedras*”; “as ondas ora se rebentavam *fragorosas* ora vinham se bater *mansamente*”; “alguns eram *enormes e pintados de estranhas cores*”. Além disso, o parágrafo se encerra com descrições poéticas do mar e da noite: “o mistério do mar oceano, as noites eram de um verde escuro, quase negras, daquela cor misteriosa que é a cor do mar à noite”.

Tais recursos linguísticos contribuem para uma prosa mais fluida, envolvente, que convida o leitor a apreciar o que está sendo dito. É quase como se o leitor sentisse a brisa do mar à noite, colocando-se no espaço em que se passa a narrativa. Portanto, a caracterização do espaço e do tempo de forma onírica, ou seja, como se fosse um sonho, serve para introduzir o leitor nessa narrativa que será, muitas vezes, atravessada pela imaginação, pelos desejos e vontades dos protagonistas. Não há um distanciamento objetivo. Pelo contrário, o narrador favorece a perspectiva dos personagens que narra e, assim, ele é capaz de transmitir um mundo de vivências que contesta e derruba paradigmas e preconceitos, uma vez que a obra foca integrantes de uma população marginalizada e quase sempre vista como ameaça à ordem social.

A poesia: amadurecimentos e resgates

Se podemos apontar o regionalismo como a grande contribuição da prosa do segundo Modernismo, o mesmo não dá para ser feito com a poesia. Isso porque, nessa geração, não há um elemento comum às diversas obras que começam a ser publicadas. As conquistas dos primeiros modernistas são incorporadas, mas dividem espaço com outras tendências igualmente importantes. 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 Vinicius de Moraes).

Assim, podemos falar de dois movimentos na poesia da segunda geração modernista: amadurecimento das propostas revolucionárias da fase anterior e resgate de temas e formas tradicionais. O primeiro é representado por Carlos Drummond de Andrade, enquanto o segundo é representado por Cecília Meireles, ambos poetas que iniciaram suas publicações na década de 1930 e se tornaram marcos importantes da literatura brasileira. Além deles, são dignos de nota Jorge de Lima, Murilo Mendes e Vinicius de Moraes, que possuem obras extensas e muito variadas.

Em linhas gerais, os dois movimentos se completam e se alimentam. Os modernistas da primeira geração foram bem-sucedidos em seu projeto de revolucionar a arte brasileira, quebrando uma série de paradigmas herdados das concepções artísticas do século XIX. Passado o furor revolucionário, o caminho estava aberto para a estabilização das conquistas e o amadurecimento das novas ideias. Assim, os poetas da segunda fase sentiram-se livres para combinar elementos das vanguardas europeias com as formas clássicas, eruditas e populares, produzindo obras densas e inovadoras. Por exemplo, o poema “No meio do caminho”, de Drummond, recupera um poema consagrado no cânone literário ocidental, a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, e o utiliza para falar de um sujeito comum em uma situação corriqueira, valendo-se de uma forma herdada do Modernismo heroico. O resultado é um texto complexo e aberto a interpretações, que consegue trazer para o cotidiano um tema muitas vezes restrito aos círculos de intelectuais, filósofos e artistas.

Além disso, uma vez que os versos livres e brancos conquistaram seu espaço na produção poética, não havia mais por que rechaçar as métricas tradicionais com tanta veemência. O que ocorre, então, é o resgate de ritmos e métricas medievais e clássicos, que são retrabalhados para novos contextos e temas. Talvez o maior exemplo dessa tendência seja o livro *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, que se vale do romance, um tipo de poema narrativo muito comum na Idade Média, especialmente na Espanha, para recontar o período da corrida do ouro de Minas Gerais e a Inconfidência mineira, episódio histórico extremamente relevante para a formação da sociedade brasileira.

Carlos Drummond de Andrade (1902-1987)

É o mais celebrado dos poetas brasileiros. De fato, hoje em dia é difícil encontrar alguém que nunca tenha ouvido falar dele. Mesmo que a maioria das pessoas não tenha conhecimento aprofundado de sua vasta obra, sabe pelo menos alguns poemas de sua autoria, tais como “No meio do caminho”, “Poema de sete faces” e “Quadrilha”.

Quanto a sua poética, Drummond tematizou mais do que qualquer outro a vida do sujeito comum, do funcionário público, em um mundo caótico, indiferente, ameaçador. Sua poesia é marcada pela relação entre o “eu” e esse mundo. Poemas como “No meio do caminho”, “Poema de sete faces”, “José” e “A máquina do mundo” são bastante representativos dessa temática. Neles, encontramos a presença constante de um homem comum dividido entre um destino grandioso e um destino comum. Não é ele que busca esse destino e, na maioria das vezes, o sujeito recusa a grandeza. Não se trata mais dos heróis clássicos em busca de glória e fama, mas de pessoas vivendo suas vidas o melhor que podem, tentando manter sua individualidade em um ambiente cada vez mais opressivo, que força todos a se comportarem de maneira igual. É nessa recusa a se conformar que se encontra a potência da obra de Drummond. Vejamos, a título de exemplo, o poema “Mãos dadas”:

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, 2012, p. 121).

Esse 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, adjetiva 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, ele exorta seus companheiros a resistirem: “O presente é tão grande, não nos afastemos. / Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.”

Cecília Meireles (1901-1964)

Na literatura brasileira, sua poesia é a melhor expressão do que ficou conhecido como pós-Simbolismo, uma vertente que recuperava temas do Simbolismo e os retrabalhava em novos contextos, muito influenciados pelos eventos históricos e pelas vanguardas que surgiram nas primeiras décadas do século XX. Dessa forma, a obra de Cecília Meireles distancia-se dos desenvolvimentos modernistas da primeira fase, que colocavam o cotidiano e a brasilidade como pontos cruciais para a renovação da arte.

No caso da poeta, as ideias de ruptura e continuidade não são opostas. Herdeira de uma tradição de poesia ibérica (portuguesa e espanhola), Cecília não rejeita as formas rígidas, com métrica regular, rima e ritmo. No entanto, seria equivocado afirmar que ela apenas retoma as estruturas poéticas tradicionais, sem grandes inovações. Na verdade, em virtude do contexto social e histórico em que está inserida, Cecília combina de modo muito próprio os temas e motivos modernos às estruturas formais consagradas. Assim, sua obra é imensamente variada e marcada por uma associação entre a música e a poesia. São muitos os poemas com títulos que remetem a canções, quando eles mesmos não se chamam “Canção”.

Identificamos nessa associação central a busca por um sentido do fazer poético em um tempo no qual a função dos poetas já se perdeu, ou seja, a poesia seria uma atividade “inútil”. Ao

recuperar o elo entre poesia e música, Cecília reflete sobre a própria prática poética, sobre a figura do poeta e sobre a relação entre a eternidade da arte e a efemeridade da vida. Em linhas gerais, podemos dizer que é na dualidade efêmero/temporário x eterno/perene que caminha sua poesia. Vejamos, como exemplo, o poema “Retrato”:

Retrato

Eu não tinha este rosto de hoje,
assim calmo, assim triste, assim magro,
nem estes olhos tão vazios,
nem o lábio amargo.

Eu não tinha estas mãos sem força,
tão paradas e frias e mortas;
eu não tinha este coração
que nem se mostra.

Eu não dei por esta mudança,
tão simples, tão certa, tão fácil:
– Em que espelho ficou perdida
a minha face?

(MEIRELES, 2001, p. 18).

Estruturado em três estrofes com quatro versos cada, o poema apresenta métrica regular e um tipo de rima mais sutil, chamado *rima toante*, que ocorre na repetição da sílaba tônica das palavras, como em “magro” e “amargo”. Em todas as estrofes, os três primeiros versos são octossílabos, ou seja, têm oito sílabas poéticas. Na primeira, o último verso tem cinco sílabas. Já nas duas seguintes, o último verso tem quatro sílabas. Com isso, já vemos que se trata de um poema bem diferente dos que vimos na primeira fase modernista.

Quanto ao tema, ele consiste em uma reflexão sobre a passagem do tempo, que é percebida na transformação do corpo, especificamente do rosto. O título, “Retrato”, sugere uma situação em que o eu lírico se vê em um retrato antigo e compara os dois momentos, passado e presente. A isso se segue uma série de constatações iniciadas por negativas: “eu não tinha”, “eu não dei”. A pergunta que encerra o poema resume o sentimento de espanto e angústia em que o eu lírico se encontra: “Em que espelho ficou perdida / a minha face?”

Podemos interpretar esse poema como representativo da dualidade eterno x efêmero, própria da obra de Cecília Meireles. Ora, o que se vê nele é a passagem do tempo, imperceptível, mas constante, transformando os corpos e as pessoas sem que elas tenham qualquer controle sobre o processo. No entanto, o retrato, a arte, é capaz de fixar o tempo, ou pelo menos um pedaço dele, salvando-o da erosão que consome tudo. O eu lírico subitamente percebe que já não é mais a mesma pessoa, seu reflexo não é igual, e isso gera angústia e melancolia. Porém,

quando nos atentamos para o contraste desenvolvido ao longo das estrofes, vemos que há um meio de driblar esse problema, que é por meio da arte. O poema, como obra artística, é capaz de conferir a eternidade que falta às coisas do mundo, assim como o retrato é uma espécie de espelho do passado, fixando uma imagem que resiste ao tempo.

Resumo

Nesta unidade, você viu como se deu a transição entre a fase heroica do Modernismo e sua fase ideológica ou de estabilização. O marco que as separa não é de ordem artística, mas política, dada a turbulência ocorrida em 1930, motivada por diversos fatores, que acaba por inaugurar uma nova fase da vida social brasileira, chamada de Era Vargas.

A literatura não esteve alheia às transformações que ocorreram na esteira desse movimento político. Os primeiros modernistas conseguiram modificar o cenário artístico nacional de forma decisiva. Com isso, já não era mais necessária uma postura tão combativa e iconoclasta. O que se seguiu, então, foi o amadurecimento de algumas tendências iniciadas em 1922, além do resgate de elementos da tradição literária ocidental.

No âmbito da prosa, o romance regionalista se tornou a principal inovação do período, recuperando o estilo realista e adicionando-lhe uma temática mais voltada para temas sociais, como a desigualdade, a miséria e a violência. Apesar de os estilos dos principais autores variarem significativamente, vemos pontos em comum no tratamento mais sóbrio, menos experimental da narração, e na temática voltada para as classes populares e rurais.

No âmbito da poesia, tivemos diversas manifestações que incorporaram as conquistas dos modernistas da primeira geração, mas também recuperando estruturas tradicionais, como os poemas metrificados. Vê-se uma poesia muito influenciada pelos acontecimentos históricos, que reflete o papel do sujeito comum e do poeta diante de um mundo atravessado por guerras e revoluções.

Atividade

Leia a seguir o poema “O trovador”, de Mario de Andrade, que você viu no capítulo anterior, e o poema “Motivo”, de Cecília Meireles. Em seguida, responda às perguntas:

1. Quais características formais e temáticas diferenciam os dois textos? Quais os aproximam?
2. Como relacionar essas diferenças e semelhanças aos projetos do Modernismo brasileiro?

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, 1987, p. 83)

Motivo

Eu canto porque o instante existe
e a minha vida está completa.
Não sou alegre nem sou triste:
sou poeta.

Irmão das coisas fugidias,
não sinto gozo nem tormento.
Atravesso noites e dias
no vento.

Se desmorono ou se edifico,
se permaneço ou me desfaço
– não sei, não sei. Não sei se fico
ou passo.

Sei que canto. E a canção é tudo.
Tem sangue eterno a asa ritmada.
E um dia sei que estarei mudo:
– mais nada.

(MEIRELES, 2001, p. 15)

Resposta comentada

Para responder à primeira pergunta, precisamos analisar com cuidado os elementos principais de ambos os poemas. Com relação a “O trovador”, percebe-se que é composto por versos livres e brancos, em estrutura estrófica irregular, tendo a primeira estrofe nove versos e a segunda, apenas um. Além disso, vemos um uso incomum da organização sintática, que provoca estranheza ao leitor, como no verso “Sentimentos em mim do asperamente”, uma escassez de formas verbais e a presença de neologismos, como “cantabona” e “dlorom”, que apresentam caráter de onomatopeia. Quanto ao conteúdo, vemos que se trata de um metapoema, ou seja, um poema que fala sobre o fazer poético. Isso já é anunciado pelo título, uma vez que “trovador” é a maneira medieval de se referir aos poetas, que na época também eram músicos, faziam trovas, pequenas canções. No entanto, no caso do poema, mais do que mera referência, há uma recuperação desse sentido de poesia, juntamente com a mescla de culturas. O poeta, trovador moderno, é uma mistura de influências, o que fica claro no último verso: “Sou um tupi tangendo um alaúde”.

Já sobre o poema de Cecília Meireles, vemos que sua estrutura é regular: quatro estrofes de quatro versos, os três primeiros com oito sílabas poéticas e os últimos com duas sílabas poéticas. Além disso, em todas as estrofes o primeiro verso rima com o terceiro, e o segundo rima com o quarto. Não há grandes inovações vocabulares, nem estranhezas sintáticas. Conseguimos entender sem dificuldade o que é dito, ainda que se utilize uma linguagem mais abstrata. Quanto ao conteúdo, verificamos que também se trata de um metapoema. Mais do que isso, há uma ligação íntima entre a poesia e o canto, como mostram o primeiro verso da primeira estrofe – “Eu *canto* porque o instante existe” – e, também, o primeiro verso da última estrofe – “Sei que *canto*. E a *canção* é tudo”. Aliás, o próprio título já indica essa ligação, uma vez que motivo é um tipo de canção ou uma forma de se referir à melodia. No poema, vemos que o eu lírico se identifica com tudo o que é transitório, característica confirmada por vocábulos como “fugidias”, “vento”, “instante”, e pelas oposições “desmorono” x “edifico”, “permaneço” x “me desfaço”, “fico” x “passo”. Dessa forma, estamos diante de uma oposição entre o transitório e o permanente. O poeta pode ser passageiro, mas a poesia é eterna.

Nesse ponto, já ficam claras as diferenças e semelhanças entre os textos. Vamos apontá-las de modo mais direto: em termos de forma, o primeiro é constituído por irregularidades, tanto no tamanho das estrofes quanto no dos versos, sendo até meio difícil identificar seu ritmo, ao passo que o segundo é inteiramente regular, com o ritmo evidente e musical. Em termos de conteúdo, o primeiro se coloca de forma histórica e social, ligando-se aos “homens das primeiras eras” e mostrando que é resultado da mistura de culturas que é o Brasil, um tupi tangendo um alaúde. Já o segundo se coloca de maneira difusa. O poeta é um ser transitório e indefinido, se transformando constantemente, vivendo para cantar.

Por outro lado, as semelhanças surgem principalmente no plano do conteúdo. Ambos são metapoemas que aproximam a poesia da música e o poeta do cantor. Também é possível ver o uso de figuras de linguagem que procuram expressar esse aspecto inefável da poesia, como nos versos “Na minha alma doente como um longo som redondo...” e “Tem sangue eterno a asa ritmada”. Há, ainda, a semelhança na atitude do eu lírico de se autodefinir a partir da poesia: “Sou um tupi tangendo um alaúde” e “Sou poeta”.

Fazendo a ponte para a segunda pergunta, percebemos que os dois textos transitam em um terreno comum: a metapoesia. No entanto, suas diferenças, principalmente na forma, se devem a projetos poéticos bastante distintos. Como vimos, a pouca presença de verbos, os neologismos, a quebra da ordem sintática tradicional são características marcantes do Modernismo da primeira fase. Ao mesmo tempo, a utilização de métrica e rima regulares, que recuperam estruturas clássicas da tradição literária, é um traço marcante de uma das tendências do Modernismo da segunda fase. O poema de Mario de Andrade é combativo, irreverente, aproximando elementos díspares, como tupi e alaúde, e apostando em construções estranhas. Já o poema de Cecília Meireles é reflexivo, imaginativo, utilizando imagens duais para transmitir a ideia principal de alternância do eu lírico. No entanto, vemos que há linhas de força que vão de um a outro, como a aproximação entre poesia e música, a menção ao poeta como cantor, o uso de figuras expressivas que deem conta de uma questão abstrata, a poesia.

Com isso, percebemos que o Modernismo da segunda fase não é simplesmente contrário ao da primeira, tampouco eles são opostos em seus projetos. Ambos estão preocupados com questões estéticas muito semelhantes, mas encontram soluções diferentes, de acordo com as influências que tiveram e as propostas que os nortearam. Em 1922, o mais importante era abalar as estruturas que engessavam a arte, tornando-a vazia e desligada da realidade. Já em 1930, era essencial inserir essas novas formas artísticas no contexto social, valendo-se da liberdade conquistada para desenvolver projetos próprios.

Referências

AMADO, Jorge. *Capitães da areia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937. Adaptado.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANDRADE, Mario de. *Pauliceia desvairada*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1987.

MEIRELES, Cecília. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

Literatura brasileira: Modernismo – 3ª fase

08

metas

Apresentar o contexto histórico da arte na segunda metade do século XX, mais precisamente a partir de 1945, após o término da Segunda Guerra Mundial, e os movimentos originários de estética modernista que se estenderam até o final da década de 1960. Paralelamente a isso, conhecer e compreender os escritores que compuseram esse momento de aglutinação de valores e ideais artísticos na literatura brasileira, que também ficou conhecido como *Geração de 45*.

objetivos

Esperamos que, ao final desta unidade, você seja capaz de:

- refletir sobre a produção artística da 3ª geração do Modernismo ou Geração de 45;
- identificar as características marcantes desse período da produção literária nacional;
- reconhecer os artistas que marcaram esse período da história da literatura brasileira;
- compreender e analisar textos desse período com base em conceitos linguísticos e literários já estudados.

Introdução

No contexto mundial, as produções artísticas após o término da Segunda Guerra Mundial (1945) vão reunir orientações muito variadas, passando a acentuar a *valorização de formas desconexas*. Acaba-se por se trazer à tona um resgate em forma de *aglutinação das estéticas cubista, expressionista, surrealista e dadaísta*, que se apresentaram como tendências de vanguarda no início do século XX. No Brasil, essas tendências vão assimilar novas formas e conteúdos em função da realidade brasileira e dos anseios de nossos artistas em representar nossa própria identidade múltipla e ampliar a busca diversificada dessas variadas angústias.

Visão geral

Nessa terceira fase do Modernismo (conhecida como Geração de 45), presencia-se a *rejeição* da primeira geração modernista e dos seus valores propagados para a poesia: o antipassadismo, a nacionalidade crítica, a liberdade de forma – a dessacralização da arte, de forma geral.

O que vai surgir na poesia da Geração de 45 é uma recuperação de certas tendências estéticas da vanguarda do início do século XX – uma busca pela palavra-signo ou palavra-imagem, de forma a condensar os significados, pois há uma intencionalidade na ruptura total da sintaxe.

Mais tarde, a partir da década de 1970, vamos assistir a uma ávida necessidade de engajamento com a realidade social brasileira, e vemos surgir o poema-social, a poesia marginal e os músicos-poetas, diante de uma realidade político-social de muito conflito interno vivido nos 20 anos de ditadura militar (1964 a 1984). Na prosa, a exploração do psicológico e dos conflitos entre o homem e a modernidade, a busca da universalização e de uma literatura engajada e o mergulho no realismo fantástico e no romance de reportagem passam a ser o foco. A crônica, o conto, a prosa autobiográfica e o teatro ganham força.

Prosa

A prosa vai se destacar pelas novas formas que passa a assumir no cotidiano da produção artística e da preferência dos leitores – o conto, a crônica, a prosa autobiográfica etc. Os relatos se tornam introspectivos e fazem um mergulho profundo na alma e na natureza humanas.

Intimista

Clarice Lispector (1920-1977)

A publicação do primeiro romance de Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem*, em 1944, já indiciava um novo caminho na prosa brasileira. O aprofundamento da análise psicológica dos personagens, com um estilo introspectivo alternando com uma visão por vezes onírica, revelava um olhar preocupado com a universalização da natureza humana, na busca de compreensão do mundo moderno, bem como dos conflitos humanos e suas contradições.

O dia de Joana

A certeza de que dou para o mal, pensava Joana.

O que seria então aquela sensação de força contida, pronta para rebentar em violência, aquela sede de empregá-la de olhos fechados, inteira, com a segurança irrefletida de uma fera? Não era no mal apenas que alguém podia respirar sem medo, aceitando o ar e os pulmões? Nem o prazer me daria tanto prazer quanto o mal, pensava ela surpreendida. Sentia dentro de si um animal perfeito, cheio de inconsequências, de egoísmo e vitalidade.

Lembrou-se do marido que possivelmente a desconheceria nessa ideia. Tentou relembrar a figura de Otávio. Mal, porém, sentia que ele saía de casa, ela se transformava, concentrava-se em si mesma e, como se apenas tivesse sido interrompida por ele, continuava lentamente a viver o fio da infância, esquecia-o e movia-se pelos aposentos profundamente só. Do bairro quieto, das casas afastadas, não lhe chegavam ruídos. E, livre, nem ela mesma sabia o que pensava (LISPECTOR, 20--, p. 10).

Podemos observar, no fragmento, que Clarice busca representar de forma aglutinada os conflitos internos da personagem por meio do discurso indireto livre. Essa escolha estilística valoriza o acompanhamento, de muito perto, do âmago da personagem, imbricando o registro de falas/pensamentos e mesclando-os com o discurso do narrador em 3ª pessoa. Muitas vezes, a percepção do limite entre essas duas formas de registro – o do discurso da personagem e o do narrador observador – fica dificultada, dando origem a um estilo que passou a ser conhecido como “fluxo de consciência”. Por meio dessa estratégia, simboliza-se mais nitidamente a angústia da personagem e seus conflitos existenciais. Observe:

Enunciado 1 – “A certeza de que dou para o mal [pensamento da personagem], pensava Joana [narrador].”

Enunciado 2 – “Nem o prazer me daria tanto prazer quanto o mal [pensamento da personagem], pensava ela surpreendida [narrador].”

Entre esses dois enunciados, existe um longo fio que se ocupa em criar no leitor uma dúvida razoável sobre se estamos diante do pensamento da personagem ou da fala do narrador: “O que seria então aquela sensação de força contida, pronta para rebentar em violência, aquela sede de empregá-la de olhos fechados, inteira, com a segurança irrefletida de uma fera? Não era no mal apenas que alguém podia respirar sem medo, aceitando o ar e os pulmões?”.

As formas verbais não deixam claro se é a personagem ou o narrador que fala; apenas chegamos a desconfiar, pela seleção vocabular, de que poderia tratar-se de indagações do narrador, mas não podemos assegurar isso. Persiste a incerteza criada para que o leitor possa sentir com mais intensidade a mistura de sensações, como se o narrador tivesse assumido a identidade e as contradições da personagem.

Regionalista

Guimarães Rosa (1908-1967)

Suas primeiras publicações se deram na década de 1920 e seu único romance foi publicado em 1956 – *Grande sertão: veredas*. Mas foi em 1946 que Guimarães Rosa publicou o livro de contos *Sagarana*, que lhe rendeu um lugar de destaque no panorama da literatura brasileira, alcançado por meio de uma linguagem inovadora, pela singular estrutura narrativa e a riqueza de simbologia de seus contos. Com ele, o regionalismo ganha novos rumos, trazendo um linguajar coloquial e um tom poético na recriação da vida sertaneja, construindo um novo significado que assume a característica de experiência estética universal, porque almeja transcender o local e o particular. Suas narrativas produzem personagens épicos, do tipo herói sertanejo, quase como *lendas locais*, que são marcadas por um linguajar bastante peculiar, preenchido por muitos neologismos. A seguir, vamos ler um exemplo retirado do conto “Corpo fechado”, publicado em *Sagarana*.

...Aí, eles riram um p’ra o outro, e eu cá quieto, fazendo de conta que não estava vendo... Queriam-por-que-queriam que eu chegasse vinte mil-réis. Mas eu sabia que cigano tem uma esganação medonha, mesmo que doença, p’ra baldrocar cavalos, e fiz fincapé, suspirando, mentindo que nem um botão de calça eu não podia voltar. Ai, seu doutor meu amigo, a cacunda do bobo é o poleiro do esperto!... Eles tinham que dar o beijo e cair o cacho!... E eu fiquei mesmando...

...Por fim, quando eu relanceei que eles já estavam meio querendo me aceitar, entrei de zápede, espadilha e treis: – Bom, mas vocês têm de me voltar dez’tões de lambujem, que é p’ra uma cachacinha, porque o dinheiro aqui na minha terra anda vasqueiro...

...Mentira pura! Eu queria volta era só por a-mór de desonrar a raça toda de ciganos, p’ra uma vez!... (ROSA, 2001, p. 312-313).

O fragmento em questão retrata a fala do personagem principal do conto, Manuel Fulô de Peixoto, que, em diálogo com o personagem Doutor, relata uma passagem em que ele enganou “a ciganagem”, com quem viveu durante anos aprendendo a conseguir vantagens na troca ou venda de animais, especialmente cavalos. Nesse trecho, lemos que a empreitada planejada por ele ia sendo bem-sucedida, embora não se veja o resultado. Ao final, ele consegue seu objetivo – “desonrar a raça toda de ciganos”. Como consequência dessa façanha, o que ouvimos mais à frente na estória é que Manuel Fulô passou a ser desacreditado pelos habitantes do local, que nunca mais quiseram fazer negócio com ele, pois todos diziam que ele enganava até ciganos.

O que podemos observar nesse trecho é a quantidade exuberante de expressões e ditos populares, recheando o texto com a riqueza do linguajar coloquial, realçado pelo uso de incontáveis reticências e pontos de exclamação. As expressões sublinhadas no texto fazem ressoar a variante sertaneja e trazem a singularidade das criações sintáticas e vocabulares que dão um colorido muito próprio aos textos de Guimarães Rosa.

Ariano Suassuna (1927-2014)

Estreou precocemente seu talento literário publicando poemas no *Jornal do Commercio* do Recife, em 1945. Em 1947, escreveu sua primeira peça, *Uma mulher vestida de sol*. Além de romances e poesias publicadas, o que o lançou no cenário da literatura nacional foi sua *produção dramática*. Das inúmeras peças que escreveu, a mais conhecida e largamente divulgada foi *O auto da compadecida* (1955).

As muitas peças escritas por Suassuna já revelavam seu engajamento com a crítica social e, por isso, fica clara sua preferência pela construção de *farsas*. Essa espécie literária permite produzir um texto de humor quase pastiche e cheio de trapaças, mas carregado de moralidade, com um olhar de reprovação diante de determinados comportamentos humanos. Para nossa leitura, a seguir, reproduziremos um fragmento de outra peça premiada do escritor, *O santo e a porca*.

EURICÃO – Preço por minha porca? Ai! Socorro! Ladrão! Pega o ladrão!

EUDORO – Que é isso, homem?

EURICÃO – Ai a crise, ai a carestia! Ai Santo Antônio! Veja o que querem fazer comigo!

EUDORO – Mas afinal de contas...

EURICÃO – Ai minha porquinha que herdei de meu avô e esse criminoso quer tomar! Ai minha porquinha! (*Cai desfalecido numa cadeira*).

EUDORO – Está bem, homem de Deus, se não quer vender, não venda! Precisa essa agonia? Diabo duma esquisitice danada! Vá ser esquisito assim no inferno!

[...]

EURICÃO – Ai minha porquinha adorada, ai minha porquinha do coração! Querem roubá-la, querem levar meu sangue, minha carne, meu pão de cada dia, a segurança de minha velhice, a tranquilidade de minhas noites, a depositária do meu amor! Mas parece que Santo Antônio me abandonou por causa da porca. Que santo mais ciumento, é “ou ele ou nada”! É assim? Pois eu fico com a porca. Fui seu devoto a vida inteira: minha mulher me deixou, a porca veio para seu lugar. E nunca nem ela nem você me deram a sensação que a porca dá. Ah, minha bela, ah, minha amada! Aqui você fica muito à vista de todos, todo mundo deseja a sua beleza, a sua bondade. É melhor levá-la para um lugar escondido. A mala no porão, é lá! Aí você ficará em segurança e eu poderei dormir de novo (SUASSUNA, 2011, p. 73-74).

Essa farsa trata as questões de crítica social do comportamento humano como uma comédia de disfarces, engodos e traições, com a finalidade de confrontar os atos dos personagens em cena. Ela se passa em um vilarejo do sertão de Pernambuco. São sete os personagens – Eurico Arábe, dono de armazém que escondia seu “tesouro” num baú; Benona Arábe, sua irmã; Margarida, sua filha; Caroba, sua empregada; Eudoro Vicente, rico fazendeiro da região; Dodó, seu filho, e Pinhão, seu empregado.

As ações dos personagens são apresentadas em sucessivas trapalhadas; os disfarces e enganos provocados pela personagem Caroba servem para alertar-nos das malícias e mentiras que levam as pessoas a agirem com objetivos velados. O cerne temático denuncia certa falência moral e desesperança, deflagrando um oportunismo que oscila entre a espiritualidade e a materialidade, como justificativas para a exploração e a usura – a imagem do Santo Antônio e o Baú-Porca representam, respectivamente, a fé (aproximada da superstição) e a avareza (“tesouro”).

O desfecho encerra as traições, apresentando o protagonista Eurico em completa solidão: os demais personagens se casam (Eudoro com Benona, Margarida com Dodó e Caroba com Pinhão) e vão viver na fazenda de Eudoro, abandonando Eurico com suas perdas. Ele perde a família e o “tesouro” (a ilusão de que tinha um futuro assegurado), pois descobre que o dinheiro guardado na porca já não tinha mais valor nenhum, por ser muito antigo. Com essa estória, o autor faz transcender a realidade local de personagens em situações regionais para uma verdade universal.

Urbana

Lygia Fagundes Telles (1923-2022)

Seu primeiro romance celebrado pela crítica foi publicado em 1954, *Ciranda de pedra*. A autora foi agraciada com muitos prêmios literários, inclusive internacionais. Romancista e contista de caráter intimista, dirige suas histórias por caminhos urbanos. Elas representam conflitos existenciais, com personagens imersos em dúvidas e incertezas, dessa forma aprofundando a sua dimensão psicológica. Em alguns contos faz opção por uma *narrativa fantástica* e introduz os personagens nessa realidade mágica em que o surreal prevalece. Um tipo de narrativa, por vezes fragmentada, favorece a utilização do *monólogo interior* ou *fluxo de consciência* no fio do discurso narrativo em que se confundem ações, pensamentos dos personagens com os do narrador. Vamos, aqui, ler um fragmento do conto “A caçada”, do livro *Antes do baile verde*.

Por vários dias, o protagonista – “o homem” – visita a mesma loja de antiguidades, cuidada pela personagem “a velha”. Passeia o olhar pelas pilhas de quadros e livros, panos “embolorados” e sempre detém o olhar numa antiga tapeçaria que ocupa toda a parede do fundo da loja. O cenário da tapeçaria era o de uma caçada. A cada dia ele percebia a cena cada vez mais próxima, achava que as cores iam ficando mais nítidas, mas não se atrevia a tocá-la, apesar de sentir cada vez mais forte o cheiro de mato. À noite, em casa, imaginava ou sonhava que

percorria o bosque, achava que já tinha vivido ou que já tinha pintado aquela cena. O trecho a seguir é de quando ele volta à loja para observar a tapeçaria.

‘Conheço o caminho’, repetiu, seguindo lívido por entre os móveis. Parou. Dilatou as narinas. E aquele cheiro de folhagem e terra, de onde vinha aquele cheiro? E por que a loja foi ficando embaçada, lá longe? Imensa, real, só a tapeçaria a se alastrar sorrateiramente pelo chão, pelo teto, engolindo tudo com suas manchas esverdeadas. Quis retroceder, agarrou-se a um armário, cambaleou resistindo ainda e estendeu os braços até a coluna. Seus dedos afundaram entre galhos e resvalaram pelo tronco de uma árvore, não era uma coluna, era uma árvore! Lançou em volta um olhar esgazeado: penetrara na tapeçaria, estava dentro do bosque, os pés pesados de lama, os cabelos empastados de orvalho. Em redor, tudo parado. Estático. No silêncio da madrugada, nem o piar de um pássaro, nem o farfalhar de uma folha. Inclinou-se arquejante. Era o caçador? Ou a caça? Não importava, não importava, sabia apenas que tinha de prosseguir correndo sem parar por entre as árvores, caçando ou sendo caçado. Ou sendo caçado?... Comprimiu as palmas das mãos contra a cara embraseada, enxugou no punho da camisa o suor que lhe escorria pelo pescoço. Vertia sangue o lábio gretado.

Abriu a boca. E lembrou-se. Gritou e mergulhou numa touceira. Ouviu o assobio da seta varando a folhagem, a dor! “Não...”, gemeu de joelhos. Tentou ainda agarrar-se à tapeçaria. E rolou encolhido, as mãos apertando o coração (TELLES, 2009. p. 50).

O conto constrói uma realidade mágica em que o protagonista se vê transportado para dentro do objeto de seu fascínio e transformado em parte dele. Para criar essa ambientação do fantástico, percebe-se a descrição progressiva na mescla dos cenários da loja e do bosque (visto na tapeçaria), e das sensações vividas pelo protagonista até cair no chão, deixando indícios de que ele teria sido atingido por uma flecha no coração.

Quadro 8.1: Elementos de construção do cenário mágico

| LOJA | BOSQUE |
|---------------------------------------------------|------------------------------------------------|
| Armário, coluna | Galhos e tronco de uma árvore |
| “manchas esverdeadas” engolindo tudo (chão, teto) | “a tapeçaria a se alastrar” |
| “a dor” “gemeu de joelhos” | “Ouviu o assobio da seta varando a folhagem” |
| “Vertia sangue o lábio gretado” | “Gritou e mergulhou numa touceira” |
| “Tentou agarrar-se à tapeçaria” | “rolou encolhido, as mãos apertando o coração” |

Poesia

A poesia da 3ª geração modernista aponta para um retorno ao culto da forma, a exemplo dos poetas parnasianos e simbolistas. Nas décadas seguintes, essa valorização formal dá surgimento a uma nova tendência – a poesia concreta. Com o concretismo, a valorização da forma chega a ser entendida como imagem e podemos observar poemas como criações artísticas visuais.

Tendências neoparnasianas ou neossimbolistas

Os poetas da 3ª geração assumem como característica de sua produção poética uma busca pela perfeição estética. À moda dos parnasianos e simbolistas, observamos um retorno à valorização da métrica e da rima, um culto à forma.

João Cabral de Melo Neto (1920-1999)

Dentre os poetas neoparnasianos, o nome de maior destaque é o de João Cabral de Melo Neto, ficando conhecido como o “poeta engenheiro”. Na busca dessa nova maneira de escrever, vamos observar João Cabral enveredando por poemas de metalinguagem, na busca de novos feitos de criação. Aqui escolhemos um metapoema emblemático:

Catar feijão

1.

Catar feijão se limita com escrever:
joga-se os grãos na água do alguidar
e as palavras na folha de papel;
e depois, joga-se fora o que boiar.
Certo, toda palavra boiará no papel,
água congelada, por chumbo seu verbo:
pois para catar esse feijão, soprar nele,
e jogar fora o leve e oco, palha e eco.

2.

Ora, nesse catar feijão entra um risco:
o de que entre os grãos pesados entre
um grão qualquer, pedra ou indigesto,
um grão imastigável, de quebrar dente.
Certo não, quando ao catar palavras:
a pedra dá à frase seu grão mais vivo:
obstrui a leitura fluviente, flutual,
açula a atenção, isca-a como o risco.

(MELO NETO, 2008, p. 222).

A primeira observação nos leva para o aspecto formal. Podemos afirmar que a metrificação oscila entre 10 e 12 sílabas métricas (decassílabo e dodecassílabo). A pouca presença de rima final – “alguidar” (v. 2) / “boiar” (v. 4); “papel” (v. 3) / “papel” (v. 5) – dá lugar a assonâncias e aliteraões internas, tais como: “catar” (v. 7, 9) / “jogar” (v. 8) / “quebrar” (v. 12); “feijão” (v. 9) / “grão” (v. 10, 11, 12) / “não” (v. 13) / “atenção” (v. 16); “oco/eco” (v. 8); “isca” (v. 16) / “risco” (v. 16). Não podemos dizer que são meras coincidências ou que foram produzidas ao sabor da intuição, foram palavras “catadas” e colocadas no papel com rigor arquitetônico, bem a gosto parnasiano.

Já a temática constrói-se sobre uma comparação entre o ato cotidiano de catar feijão e o de catar palavras para “jogar na folha de papel”; nisso os poetas parnasianos e os modernistas neoparnasianos se distanciam – o poeta parnasiano é comparado a um artífice quase divino, e jamais lhe ocorreria compará-lo a um cozinheiro, tarefa corriqueira. No caso de João Cabral, uma de suas características marcantes é justamente se valer de elementos muito comuns para falar de poesia. Sua poética é a do canavial, da pedra, da cabra, do feijão.

Mário Quintana (1906-1994)

Sua primeira publicação foi em 1940, com um livro de poesia intitulado *A Rua dos Cataventos*, de inspiração parnasiana. Sua segunda obra, publicada em 1946, foi *Canções*, onde ele já expressa maior liberdade formal, tendência que marcará a maior parte de sua produção poética. Em comemoração aos seus 60 anos de idade, é publicada a *Antologia poética*, com 60 poemas inéditos. Observemos um deles, a seguir:

Deve haver tanta coisa desabada...

Deve haver tanta coisa desabada
Lá dentro... Mas não sei... É bom ficar
Aqui, bebendo um chope no meu bar...
E tu, deixa-me em paz, Alma Penada!

Não quero ouvir essa interior balada...
Saudade... amor... cantigas de ninar...
Sei que lá dentro apenas sopra um ar
De morte... Não, não sei! não sei mais nada!

Manchas de sangue inda por lá ficaram,
Em cada sala em que me assassinaram...
Pra que lembrar essa medonha história?

Eis-me aqui, recomposto, sem um ai.
Sou o meu próprio Frankenstein – olhai!
O belo monstro ingênuo e sem memória...

(QUINTANA, 2015. p. 30).

O formato de soneto nos remete ao parnasianismo, mas seu conteúdo carrega, sem dúvida, alguns traços simbolistas, com a sugestão de “alma penada” (v. 4), “morte” (v. 8), “manchas de sangue” (v. 9) e “me assassinaram” (v. 10). Há que se assinalar que se observa também um recurso da poesia parnasiana, o *cavalgamento*, do verso 2 para o verso 3: “[...] É bom ficar/ Aqui [...]”, além do uso excessivo de reticências ao gosto da poesia simbolista, criando um clima vago e impreciso. No entanto, esses recursos servem a um propósito criativo final: não podemos deixar de assinalar que essa combinação oportunista se inscreve numa aspiração bem modernista – capturar sentidos pela ironia.

Nesse caso, o eu poético recusa-se a viver no passado, rejeita esse mergulho nas memórias dolorosas em busca de si mesmo. O que se percebe é um desejo de abandonar as imagens de saudade, amor, ou mesmo da infância; de se reconstruir como um personagem Frankenstein – “o belo monstro ingênuo e sem memória...” (v. 14) – e ficar “bebendo um chope no meu bar” (v. 3), sem o constante assédio interior das baladas da memória, para as quais se dirige: “deixa-me em paz, Alma Penada!” (v. 4).

Tendências concretistas e neoconcretistas

A *poesia concreta* desponta como uma poesia de vanguarda, a partir da década de 1950, de caráter experimental e centrada na unidade visual, carregando forte inspiração futurista e cubista. Seu surgimento oficial acontece em 1956, com a Exposição Nacional de Arte Concreta, no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Concretistas

Os primeiros a divulgarem um *manifesto*, em 1958, intitulado *Plano-Piloto para a poesia concreta*, foram os irmãos Augusto de Campos e Haroldo de Campos, acompanhados de Décio Pignatari, na *Revista Noigandres*, nº 4, que recebeu o nome do grupo fundado em 1952. A partir de então, foi publicada uma série de poemas intitulados “Poetamenos”. Mais tarde, a esse grupo se agregam Lygia Clark, Hélio Oiticica e Ferreira Gullar.

O principal objetivo do concretismo era a fusão de palavra e imagem. A disposição do texto na página deveria ser de tal ordem que sua visualidade também produzisse sentidos. Daí, surgiu uma série de experimentos que procuravam explorar as relações entre arte escrita e arte plástica. Vejamos alguns exemplos.

ovo
 n o v e l o
 novo no velho
 o filho em folhos
 na jaula dos joelhos
 infante em fonte
 f e t o f e i t o
 dentro do
 centro

Figura 8.1: Trecho do poema concreto “Ovo novo”, de Augusto de Campos.
 Fonte: Campos, Pignatari e Campos (1975, p. 68).

beba coca cola
 babe cola
 beba coca
 babe cola caco
 caco
 cola
 c l o a c a

Figura 8.2: Poema concreto “Coca cola”, de Décio Pignatari. Fonte: Campos, Pignatari e Campos (1975, p. 85).

branco branco branco branco
 vermelho
 estanco vermelho
 espelho vermelho
 estanco branco

Figura 8.3: Poema concreto de Haroldo de Campos. Fonte: Campos, Pignatari e Campos (1975, p. 123).

É importante observarmos a tendência em adicionar sentido ao texto buscando uma forma visual, de maneira que a mensagem poética possa se beneficiar dessa realização estética como um todo. O limite dessa prática é a *dessemantização* das palavras, ou seja, sua perda de significado em favor da forma visual. Tal procedimento, que podemos notar no primeiro exemplo, retoma algumas experiências vanguardistas, em sua busca por romper com o encadeamento lógico da linguagem.

Neoconcretistas

O grupo de poetas concretistas sofre uma baixa de adesão. Ferreira Gullar, por divergências conceituais, abandona o grupo paulista para criar uma nova corrente, que viria a ser conhecida como *Neoconcretismo*. Sua discordância reside na ideia de que poesia não existe sem palavras, enquanto as tendências concretistas enveredaram por experiências que teorizavam que o poema visual poderia ser construído sem palavras, bastando forma/imagem.

Ferreira Gullar (1930-2016)

Considerado por Sérgio Buarque de Hollanda “o nosso único poeta maior dos tempos de hoje”, sua produção poética vai se estender por muitas décadas. Foi exilado, como muitos artistas, durante a ditadura militar, e muitas de suas produções foram escritas no exílio e publicadas posteriormente a seu retorno. Aqui, vamos mostrar alguns exemplos do período anterior a seu exílio, que indicam mais claramente sua vinculação ao movimento concretista:

A galinha

Morta
flutua no chão.
Galinha.
Não teve o mar nem
quis, nem compreendeu
aquele ciscar quase feroz. Cis-
cava. Olhava o muro,
aceitava-o, negro e absurdo.
Nada perdeu. O quintal
não tinha
qualquer beleza.

Agora
as penas são só o que o vento
roça, leves.
Apagou-se-lhe
toda a cintilação, o medo.
Morta. Evola-se do olho seco
o sono. Ela dorme.
Onde? onde?
(GULLAR, 2012, p. 24).

O que nos chama a atenção de imediato é a distribuição das palavras pelo papel, regra de ouro do Concretismo; essa disposição facilita a visualização de uma ruptura sintática da sentença, valorizando mais o ritmo das palavras e os sentidos construídos pelas aproximações ou afastamentos. Rompe-se com a noção de estrofe, apontando que os versos são dispostos ao bel prazer do artista, sem obediência a uma suposta margem. Mesmo o uso de sinais de pontuação é raro, porque as palavras devem sobressair livres. Inclusive, ao separar as sílabas da palavra “ciscar”, nos versos 6 e 7 – “[...] Cis-/ cava. [...]” –, separando-as em versos diferentes, o poeta cumpre o realce da ação repetitiva da galinha em seu ciscar, *cavando* o mesmo chão repetitivamente, sem novos horizontes.

Resumo

O que marca a originalidade de criação da 3ª fase do Modernismo é uma aglutinação de tendências e valores revisitados das vanguardas europeias – Surrealismo, Expressionismo, Cubismo, Futurismo. Entendemos como suas características fundantes:

- passadismo: retorno ao passado, recuperando certas práticas parnasianas e simbolistas;
- academicismo: culto à forma poética, valorizando a métrica e a rima, em oposição à liberdade formal pregada pelos modernistas da 1ª geração;
- experimentações estéticas no campo dos gêneros: incursões pelo realismo fantástico ou mágico;
- inovações estéticas no campo da linguagem: neologismos, monólogo interior ou fluxo da consciência (no discurso);
- regionalismo universal: temáticas sociais e humanas, quer de natureza urbana, regional ou intimista, favorecendo o adensamento psicológico dos personagens em sua condição existencial.

Muitos autores começaram sua produção artística anteriormente a essa época (1945) e continuaram após a década de 1960, mas aquilo que ficará marcado no panorama da literatura nacional são os textos – prosa ou poesia – que demonstram uma inovação no tratamento dos conteúdos e, principalmente, no domínio estético da linguagem.

Atividade

Vamos ler um fragmento do Canto 1 – “O retirante explica ao leitor quem é e a que vai” – da obra *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto, que você já deve ter visto na Unidade 2 do Volume 1 deste material didático. Nosso intuito é observar a construção formal e temática do texto.

– O meu nome é Severino,
 não tenho outro de pia.
 Como há muitos Severinos,
 que é santo de romaria,
 deram então de me chamar
 Severino de Maria;
 como há muitos Severinos
 com mães chamadas Maria,
 fiquei sendo o da Maria
 do finado Zacarias.
 [...]
 Somos muitos Severinos
 iguais em tudo na vida:
 na mesma cabeça grande
 que a custo é que se equilibra,
 no mesmo ventre crescido
 sobre as mesmas pernas finas,
 e iguais também porque o sangue,
 que usamos tem pouca tinta.
 E se somos Severinos
 iguais em tudo na vida,
 morremos de morte igual,
 mesma morte severina:

que é a morte de que se morre
 de velhice antes dos trinta,
 de emboscada antes dos vinte,
 de fome um pouco por dia
 (de fraqueza e de doença
 é que a morte severina
 ataca em qualquer idade,
 e até gente não nascida).
 Somos muitos Severinos
 iguais em tudo e na sina:
 a de abrandar estas pedras
 suando-se muito em cima,
 a de tentar despertar
 terra sempre mais extinta,
 a de querer arrancar
 algum roçado da cinza.
 Mas, para que me conheçam
 melhor Vossas Senhorias
 e melhor possam seguir
 a história de minha vida,
 passo a ser o Severino
 que em vossa presença emigra.
 (MELO NETO, 20--).

Resposta comentada

Trata-se de um poema dramático que conta a estória de um “retirante nordestino”, que migra do sertão pernambucano para a cidade de Recife (capital) e, no caminho percorrido, acompanha a morte e o enterro de muitos conterrâneos, mas também o nascimento de um menino. Esse nascimento traz força para continuar vivendo e resistindo à opressão. É um auto de Natal, peça de dramaturgia que já foi encenada, e há vozes de personagens diferentes que se alternam a cada canto, conforme a desventura narrada.

O que observamos nesse fragmento do Canto 1 é a apresentação desse personagem feita por sua própria fala, em que tenta detalhar a diferença entre ele, “Severino da Maria do finado Zacarias”, e os demais Severinos do sertão de onde se retira. Toda a sua apresentação não chega a ser suficiente para o reconhecimento de sua identidade, porque o objetivo desse canto é mostrar um Severino que, na verdade, representa muitas outras pessoas nessa mesma condição.

Poderíamos dizer que o eu poético Severino desse poema é uma parte que representa um todo. Nesse caso, o todo social composto por inúmeros retirantes, não importa que nome tenham, pois sofrem todos dos mesmos problemas e têm as mesmas condições de vida – “Somos muitos Severinos/ iguais em tudo na vida:” (v. 11 no fragmento transcrito). Assim, o Canto 1 serve ao propósito do autor de produzir uma *metonímia* capaz de abarcar todos os habitantes do sertão em igualdade e identidade. Dessa forma, o poema ganha em densidade e vigor.

As descrições não acabam por aqui. O eu poético sente necessidade de apresentar um perfil dessa vida severina: “na mesma cabeça grande/ que a custo é que se equilibra,/ no mesmo ventre crescido/ sobre as mesmas pernas finas/ e iguais também porque o sangue,/ que usamos tem pouca tinta”. Mostra, inclusive, que o destino de todos os Severinos – sua “sina” – é igual: “a de abrandar estas pedras/ suando-se muito em cima,/ a de tentar despertar/ terra sempre mais extinta,/ a de querer arrancar/ alguns roçados da cinza”.

Não é à toa que o título do poema (composto de 18 cantos) é *Morte e vida severina*. O substantivo comum usado para nomear e distinguir indivíduos passa a ser usado como adjetivo que determina um tipo bem específico de *vida* e de *morte* – o daqueles retirantes do sertão. Para especificar o que seria *morte severina*, o eu lírico exemplifica: “é a morte de que se morre/ de velhice antes dos trinta,/ de emboscada antes dos vinte/ de fome um pouco por dia/ (de fraqueza e de doença/ é que a morte severina/ ataca em qualquer idade,/ e até gente não nascida)”.

Podemos concluir dessa apresentação inicial (que será comprovada no decorrer dos demais cantos) que a *vida severina* é muito difícil, injusta e indigna. Os “severinos”, de que fala o eu lírico, passam fome e não têm trabalho suficiente para o sustento de suas famílias, pois nem

o conseguem tirar da terra seca. Isso os leva a migrar para outras terras mais “doces” (a elas assim se refere em cantos subsequentes, porque são regiões banhadas pelos rios). E o ciclo vida/morte os acompanha geração após geração.

O rigor formal que João Cabral se impõe perpassa todo o poema, modificando o ritmo e a métrica de cada canto conforme a necessidade temática. Cabe lembrar que os ritmos de canções infantis e populares são a *redondilha menor* (5 sílabas) ou a *redondilha maior* (7 sílabas). Aqui, no Canto 1, observamos o ritmo da redondilha maior em todos os versos (exceto o v. 2), fazendo lembrar as cantigas populares, inclusive da literatura de cordel. Para corroborar a sonoridade, é de chamar a atenção a rima final em /-ia/, que acontece em inúmeros versos: “pia”/ “romaria”/ “Maria”/ “Zacarias”/ “dia”/ “Senhorias”, além de outras palavras que aqui não figuram, pelo recorte do fragmento: “freguesia”/ “sesmaria”/ “havia”/ “vivia”.

O que mais impressiona é que, tendo sido escrito em 1954, esse texto possa ser tão atual. Mesmo sabendo que muitos migrantes nordestinos vieram buscar trabalho e uma vida menos dura na região Sudeste, será que o mesmo ciclo de indignidade e injustiça se repete? Basta conferir, nas periferias das capitais dessa região, a população excluída dos direitos à cidadania em sua luta pela sobrevivência.

Referências

- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
- GULLAR, Ferreira. *Melhores poemas*. Seleção de Alfredo Bosi. São Paulo: Global, 2012.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 19---. Disponível em: <https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2019/08/lispector-perto-do-coracao-selvagem.pdf>. Acesso em: 19 abr. 2022.
- MELO NETO, João Cabral. Catar feijão. In: MELO NETO, João Cabral. *Educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008. p. 222.
- MELO NETO, João Cabral. *Morte e vida severina*. 1974. In: NÚCLEO INTERINSTITUCIONAL DE LINGÜÍSTICA COMPUTACIONAL, São Paulo, USP, 20---. Disponível em: <http://www.nilc.icmc.usp.br/nilc/literatura/morteevidaseverina.htm>. Acesso em: 19 abr. 2022.
- QUINTANA, Mario. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.
- ROSA, João Guimarães. Corpo fechado. In: ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2001. p. 293-324.

SUASSUNA, Ariano. *O santo e a porca*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

TELLES, Lygia Fagundes. A caçada. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do baile verde*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 47-50. Disponível em: https://kbook.com.br/wp-content/files_mf/antesdobaileverdelygiafagundestelles.pdf. Acesso em: 19 abr. 2022.

Ampliando horizontes

FERREIRA Gullar. In: WIKIPÉDIA. 2022. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ferreira_Gullar. Acesso em: 19 abr. 2022.

HAROLDO de Campos. In: ANTONIO MIRANDA. 2004. Disponível em: http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/hsroldo_de_campos.html. Acesso em: 19 abr. 2022.

HAROLDO de Campos. In: WIKIPÉDIA. 2021. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Haroldo_de_Campos. Acesso em: 19 abr. 2022.

MODERNISMO. In: NÚCLEO INTERINSTITUCIONAL DE LINGUÍSTICA COMPUTACIONAL, São Paulo, USP, 20---. Disponível em: <http://www.nilc.icmc.usp.br/nilc/literatura/modernismo1.htm>. Acesso em: 19 abr. 2022.

POESIA concreta. In: WIKIPÉDIA. 2021. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Poesia_concreta. Acesso em: 19 abr. 2022.

Temática através dos tempos

09

metas

Interpretar e analisar textos literários, a partir de diretrizes organizacionais – estrutura, conteúdo, recursos –, levando em consideração que os textos selecionados apresentam a mesma temática, mas estilos literários diferentes.

objetivos

Esperamos que, ao final desta unidade, você seja capaz de:

- reconhecer, em textos literários, o tema central e suas ramificações, como etapa preliminar da atividade de interpretação;
- identificar a organização fundamental e a macroestrutura de textos literários: (i) gênero e tipo; (ii) versificação e metrficação; (iii) distribuição em cantos/movimentos, estrofes, versos;
- identificar os recursos linguístico-discursivos responsáveis pela construção de sentidos nos textos literários estudados;
- reconhecer os valores estéticos de épocas distintas apresentados em textos da mesma temática.

Introdução

Nesta unidade, vamos praticar a competência de leitura e interpretação de textos literários. Tomando por fio condutor a temática amorosa, uma das mais frequentes em nossa literatura, serão desenvolvidos estudos de seis poemas, cada um pertencendo a um estilo de época abordado em unidades anteriores. Primeiramente, apresentaremos a temática a ser explorada e a justificativa de seleção dos textos; então, desenvolveremos a interpretação e a análise comparativa deles, que serão divididas em três partes. De modo geral, seguiremos os seguintes passos:

1. identificação dos fundamentos estruturais do poema (versificação, metrificação, rimas) e de como eles se distribuem pela superfície textual. Em outras palavras, trata-se da verificação de como essas informações se manifestam no texto;
2. apreensão global do poema, observando aspectos como o assunto tratado, o tom selecionado em função da seleção vocabular e os movimentos de tratamento do tema;
3. verificação das relações entre a forma e a construção temática, a partir dos recursos linguísticos utilizados para a produção dos sentidos, e de como eles refletem as principais características do estilo literário em questão.

A lírica amorosa

Quem nunca se emocionou ouvindo uma canção de amor? Ou então se pegou torcendo para os protagonistas da novela ficarem juntos no final? De fato, a temática amorosa está por toda parte: nas músicas, nos filmes, nos livros, nas peças de teatro, e assim por diante. Não seria exagero afirmar que esse é o assunto mais recorrente em toda a história das artes. Com a poesia não é diferente.

No entanto, apesar de o tema se manter o mesmo ao longo do tempo, as formas de abordá-lo variam muito, de acordo com os valores sociais e estéticos de cada período. Vimos, nas unidades anteriores, por exemplo, que um poema romântico valoriza aspectos diferentes de um do estilo parnasiano. Vamos, então, aplicar nossas habilidades de interpretação textual em poemas que, tratando do mesmo assunto, refletem características das escolas ou movimentos em que estão inseridos.

O amor através do tempo

Gregório de Matos

__texto 1

Prazer e pesar

Um prazer, e um pesar quase irmanados,
Um pesar, e um prazer, mas divididos
Entraram nesse peito tão unidos,
Que Amor os acredita vinculados.

No prazer acha Amor os esperados
Frutos de seus extremos conseguidos,
No pesar acha a dor amortecidos
Os vínculos do sangue separados.

Mas ai **fado** cruel! Que são azares
Toda a sorte, que dás dos teus haveres,
Pois **val** o mesmo dares, que não dares.

Emenda-te, fortuna, e quando deres,
Não seja esse prazer em dois pesares,
Nem prazer enterrado nos Prazeres.

(MATOS, 2013)

fado

destino

val

vale

Como estudamos na Unidade 1, o homem barroco é marcado pela dúvida existencial entre o divino e o humano, pelo sofrimento ligado à fé e à religiosidade em confronto com os prazeres da vida mundana. Esse embate de opostos se traduz na angústia do eu poético entre devotar-se inteiramente a Deus ou experimentar os amores carnaís, isto é, tem lugar um conflito *amor espiritual x amor corporal*.

No poema de Gregório de Matos, observamos a forma poética do soneto, composto por quatro estrofes – dois quartetos e dois tercetos – e apresentando uma “chave de ouro” na conclusão, que sintetiza a ideia principal. Todos os versos têm dez sílabas métricas (ou seja, são decassílabos):

Um/ pra/zer,/ e um/ pe/sar/ qua/se ir/ma/na/dos,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

O esquema de rimas dos quartetos é *oposto* ou *interpolado*: ABBA. Já nos tercetos, há um entrecruzamento, que chamamos de *rima alternada*: CDC e DCD.

Tais escolhas formais, de métrica e de rima, revelam a intenção do autor em constituir um confronto: alma x corpo, espírito x matéria. Os recursos linguísticos que estão na base da construção desse poema são as figuras de linguagem *personificação* (Amor e Fortuna agindo como potentes seres que comandam os destinos humanos), *paradoxo* e *antítese*, aqui representados por prazer e pesar (paradoxo) e prazer x dor (antítese).

O conectivo “e”, presente já no título – “Prazer e pesar” –, marca a união dos campos semânticos que, conforme vamos observar, geram sentimentos contraditórios. Aqui, Gregório usa com primor esse modelo de construção, criando movimentos temáticos que se unem e se apartam continuamente, produzindo um confronto dinâmico. Distinguimos três grandes movimentos do poema:

1. corresponde à 1ª estrofe e constata a ligação existente entre prazer e pesar, por meio do Amor. Destacam-se a alternância nos dois primeiros versos – “prazer e pesar/ pesar e prazer” – e a presença de palavras que expressam união: “irmanados” (v. 1), “unidos” (v. 3), “vinculados” (v. 4). No entanto, o termo “divididos” (v. 2) introduz a problemática, pois indica a desarmonia entre os sentimentos;
2. corresponde à 2ª estrofe e desenvolve a divisão anunciada no movimento anterior. Enquanto o Amor se encontra no prazer (v. 5), o pesar se encontra na dor (v. 7). Tal relação fica mais evidente com o paralelismo entre os versos: “No prazer acha Amor os esperados” e “No pesar acha a dor amortecidos”. Apesar de prazer e pesar se encontrarem “quase irmanados”, juntos no peito, eles apontam para resultados diametralmente opostos;
3. corresponde às 3ª e 4ª estrofes. Expõe as consequências do conflito desenhado nos versos precedentes. Se vivemos em um mundo em que o prazer é sempre acompanhado pelo pesar, então estamos fadados a sofrer por amor. Por isso “são azares/ Toda a sorte”, ou seja, nesta vida não há como separar o bom do ruim, o amor da dor, o prazer do pesar.

A conclusão, na última estrofe, mostra que, mesmo após reconhecer os problemas do amor terreno, o sujeito ainda não se convence de abandoná-lo e dedicar-se apenas ao amor divino. Por isso, ele prefere entregar seu destino à Fortuna (sorte), suplicando por um prazer que não traga tanta dor (dois pesares), tampouco só ocorra após a morte, uma vez que a palavra “Prazeres” possivelmente remete ao cemitério dos Prazeres, localizado em Lisboa, Portugal.

Em resumo, o poema trabalha as contradições do homem barroco na chave da temática amorosa. O eu poético entende que, no mundo, amor e dor caminham juntos. Porém, ele hesita em trocar esse amor por uma promessa de felicidade após a morte. Desse modo, procura conciliar as duas possibilidades, amor terreno e amor divino, sem chegar a um resultado definitivo.

Tomás Antonio Gonzaga

____*texto 2*

Lira II

Pintam, Marília, os poetas
A um menino vendado,
Com uma aljava de setas,
Arco empunhado na mão;
Ligeiras asas nos ombros,
O tenro corpo despido,
E de Amor ou de Cupido
São os nomes que lhe dão.

Porém eu, Marília, nego,
Que assim seja Amor, pois ele
Nem é moço nem é cego,
Nem setas nem asas tem.
Ora pois, eu vou formar-lhe
Um retrato mais perfeito,
Que ele já feriu meu peito:
Por isso o conheço bem.

Os seus compridos cabelos,
Que sobre as costas ondeiam,
São que os de Apolo mais belos,
Mas de loura cor não são.
Têm a cor da negra noite;
E com o branco do rosto
Fazem, Marília, um composto
Da mais formosa união.

Tem redonda e lisa testa,
Arqueadas sobranceiras,
A voz meiga, a vista honesta,
E seus olhos são uns sóis.
Aqui vence Amor ao céu:
Que no dia luminoso
O céu tem um sol formoso,
E o travesso Amor tem dois.

Na sua face mimosa,
Marília, estão misturadas
Purpúreas folhas de rosa,
Branças folhas de jasmim.
Dos rubins mais preciosos
Os seus beijos são formados;
Os seus dentes delicados
São pedaços de marfim.

Mal vi seu rosto perfeito,
Dei logo um suspiro, e ele
Conheceu haver-me feito
Estrago no coração.
Punha em mim os olhos, quando
Entendia eu não olhava;
Vendo que o via, baixava
A modesta vista ao chão.

Chamei-lhe um dia formoso;
Ele, ouvindo os seus louvores,
Com um gesto desdenhoso
Se sorriu, e não falou.
Pintei-lhe outra vez o estado
Em que estava esta alma posta;
Não me deu também resposta,
Constrangeu-se e suspirou.

Conheço os sinais; e logo,
Animado de esperança,
Busco dar um desaforo
Ao cansado coração.
Pego em teus dedos nevados,
E querendo dar-lhe um beijo,
Cobriu-se todo de pejo,
E fugiu-me com a mão.

Tu, Marília, agora vendo
 De Amor o lindo retrato,
 Contigo estarás dizendo
 Que é este o retrato teu.
 Sim, Marília, a cópia é tua,
 Que Cupido é deus suposto:
 Se há Cupido, é só teu rosto,
 Que ele foi quem me venceu

(GONZAGA, 20--)

Os conflitos que atormentavam o homem barroco serão resolvidos pelo homem árcade por meio de uma volta aos referenciais greco-latinos. Podemos perceber essa mudança de direção já pelo título do poema de Tomás Antonio Gonzaga. A lira era um instrumento musical, de cordas, muito comum na Antiguidade grega, tendo sua invenção atribuída ao deus Hermes. Com isso, o autor recupera a tradição clássica da poesia, associando-a à música.

Os versos são heptassílabos (contêm sete sílabas poéticas). Essa metrficação também é chamada de *redondilha maior* (a menor é o verso com cinco sílabas) e é muito comum nas cantigas de roda e canções medievais portuguesas. Vejamos:

Pin/tam,/ Ma/rí/lia, os/ po/e/tas

1 2 3 4 5 6 7

A forma da redondilha se aproxima do nosso falar cotidiano, o que contribui para outra característica importante da estética árcade: a simplicidade. Os poetas dessa escola recusavam o ornamentalismo barroco em prol de uma linguagem direta e simples. Isso se relaciona à valorização da vida campestre, longe do tumulto da cidade. Assim, forma e conteúdo se encontram para produzir um efeito de arte singela, agradável.

Há ainda que se comentar o esquema de rimas. Aqui, há um padrão que se mantém por todo o poema: ABACDEEC. As letras que não se repetem indicam versos brancos e sua presença também faz parte da valorização da poesia clássica, que não rimava.

Passando ao conteúdo, vemos que o poema constrói um retrato. Não à toa, a primeira palavra é “pintam”. Esse é mais um aspecto do Arcadismo que remete à poesia greco-latina: fazer com que o poema pareça uma pintura, daí a abundância de descrições. Mas o que é descrito, pintado, nessa lira? O Amor. Com efeito, o eu poético, que se dirige a sua amada, Marília, conta primeiro como o Amor é representado na arte, para depois oferecer a sua versão. A primeira estrofe é justamente a descrição que se costuma fazer do Cupido, deus romano do amor. Repare nas expressões que contribuem para formarmos uma imagem desse deus: “menino vendado”, “aljava de setas”, “arco empunhado na mão”, “asas nos ombros”, “corpo despido”.

No entanto, o sujeito poético discorda dessa imagem, e a segunda estrofe começa com “porém”, conectivo que denota oposição. Nela, os versos “Ora pois, eu vou formar-lhe/ Um retrato mais perfeito” indicam exatamente o que será feito em seguida: as estrofes posteriores são permeadas de descrições que formam a “verdadeira” imagem do Amor. Vejamos algumas passagens que constroem esse retrato: “compridos cabelos”, “o branco do rosto”, “redonda e lisa testa”, “arqueadas sobrancelhas”, “voz meiga”. Além disso, há comparações entre sua face corada e rosas, os lábios e rubis, os dentes e marfim. Na parte final do poema, o sujeito conta como foi “ferido” por esse Amor, narrando as ocasiões em que o encontrou.

A última estrofe surge com uma revelação: o retrato de Amor que o poeta “pintou” é o da própria Marília. Os poetas antigos descreviam o Amor como um menino de asas e com flechas porque não o conheciam verdadeiramente. Já o sujeito poético, por ter se apaixonado por Marília, não precisa recorrer à imagem de um deus, pois o Amor está ali, diante dele.

Dessa forma, percebemos que o amor árcade é harmônico, singelo, agradável. Não há consciência pesada nesse eu poético: ele sabe que viver o amor é estar em companhia da pessoa amada. No entanto, também é importante ressaltar que os impulsos do desejo são postos de lado. Não há uma vivência corporal desse amor, ele se resume a um “estar junto”. É o que vemos nos versos: “Pego em teus dedos nevados,/ E querendo dar-lhe um beijo,/ Cobriu-se todo de pejo,/ E fugiu-me com a mão”. Aqui o poeta mostra que, quando ele procurou se aproximar fisicamente da mulher amada, o que é indicado pela palavra “beijo”, ela recusou e escapou ao contato, como demonstra a palavra “pejo”, que significa vergonha, pudor.

Em resumo, o Arcadismo valoriza um amor recatado, sem emoções avassaladoras nem dilemas profundos. Isso está em acordo com seus princípios estéticos de vida campestre, a ideia de “aproveitar o dia”, a fuga da cidade e os referenciais clássicos.

Álvares de Azevedo

__texto 3

Por mim?

Teus negros olhos uma vez fitando
Senti que luz mais branda os acendia,
Pálida de **langor**, eu vi, te olhando,
Mulher do meu amor, meu serafim,
Esse amor que em teus olhos refletia...
Talvez! – era por mim?

langor

fraqueza, debilidade,
apatia

Pendeste, suspirando, a face pura,
 Morreu nos lábios teus um ai perdido...
ébrio Tão **ébrio** de paixão e de ventura!
 embriagado, bêbado Mulher de meu amor, meu serafim,
 Por quem era o suspiro amortecido?
 Suspiravas por mim?...

Mas... eu sei!... ai de mim? Eu vi na dança
 Um olhar que em teus olhos se fitava...
 Ouvi outro suspiro... d'esperança!
 Mulher do meu amor, meu serafim,
 Teu olhar, teu suspiro que matava...
 Oh! não eram por mim.

(AZEVEDO, 2020)

Neste momento, chegamos aos suspiros do Romantismo de meados do século XIX. Estamos diante de um período conhecido como mal do século, que marcou a 2ª geração romântica: eram poetas desencantados com a vida, que faziam surgir delírios e visões fantasmagóricas em seus textos. Em contraste com os ideais árcades, os românticos são atravessados por emoções violentas, quase sempre relacionadas à impossibilidade de concretizar o amor.

Por aí já notamos uma diferença significativa em relação ao amor árcade, e mesmo ao amor barroco. No Romantismo, o sentimento amoroso tende a ser unilateral, o eu poético necessita expressar o seu amor, independentemente de ele ser correspondido ou não. Como o amor verdadeiro não consegue ser realizado nesta vida, o poeta quase sempre se encontra em estado de sofrimento. É nesse embate entre uma paixão avassaladora e a impossibilidade de concretizá-la que o sujeito poético se despedaça, recorrendo a modos de fugir da realidade, como o sonho, o delírio, o álcool e até mesmo o suicídio.

No texto de Álvares de Azevedo, o sofrimento decorre do fato de a mulher sequer conhecer o eu poético. Aqui observamos uma composição formada de três estrofes com seis versos cada. Em termos de métrica, há uma variação entre decassílabos e hexassílabos (versos de seis sílabas).

Teus/ ne/gros/ o/lhos/ u/ma/ vez/ fi/tan/do

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Tal/vez!/ – e/ra/ por/ mim?

1 2 3 4 5 6

Além da variação métrica, também verificamos um desdobramento criativo da rima alternada ABACBC, padrão que se repete em todas as estrofes, com destaque para as rimas C – “serafim” e “mim” – as mesmas no poema inteiro. Percebemos uma tendência ao discurso descritivo para a criação de um perfil mais nítido da personagem amada, de modo análogo ao que é feito no texto de Tomás Antonio Gonzaga.

Quanto ao conteúdo, observamos dois movimentos principais:

1. na 1ª e 2ª estrofes – descrição da amada e expectativas do eu poético em relação a ser correspondido;
2. na 3ª estrofe – quebra dessa expectativa, realizada exatamente nos dois últimos versos, como uma surpresa. Vemos a desesperança e o engano do eu poético por não ter seu amor correspondido.

A seleção vocabular é característica marcante dessa estética literária – “pálida” “langor”, “ébrio”, “serafim”, “suspiro” se juntam para construir uma aura de esperança e desengano – são visões que não se confirmam.

Repare na diferença entre os retratos da mulher amada: “E seus olhos são uns sóis” (“Lira II”); “Teus negros olhos uma vez fitando/ Senti que luz mais branda os acendia” (“Por mim?”). No primeiro, os olhos são comparados a sóis, uma luz intensa que clareia tudo. No segundo, eles são negros, iluminados por uma luz fraca, branda. O Arcadismo valoriza o dia, ao passo que o Romantismo prefere a noite. Nessa estética, a personagem feminina é sempre associada a alguma figura etérea, às vezes quase incorpórea – aqui, no caso, a um anjo (serafim).

As figuras de linguagem que se destacam no Romantismo são a *personificação*, como no exemplo “Teu olhar, teu suspiro que matava...” (v. 17) e as *comparações* e *metáforas*, que se prestam à criação de perfis descritivos ao mesmo tempo detalhados e vagos, a exemplo de “Mulher do meu amor, meu serafim...” (v. 4, 10, 16).

Em resumo, trata-se de um poema sobre o desengano do amor: o sujeito se vê apaixonado por uma mulher e fica a questionar, quase obsessivamente, se é correspondido. No entanto, o desfecho aparece para mostrar que o eu poético apenas se iludia. A realidade vem para impedir a concretização amorosa e deixar para o sujeito apenas o sonho, a imaginação desse amor impossível.

Olavo Bilac

____ *texto 4*

Ao coração que sofre

Ao coração que sofre, separado

Do teu, no exílio em que a chorar me vejo,

Não basta o afeto simples e sagrado
Com que das desventuras me protejo.

Não me basta saber que sou amado,
Nem só desejo o teu amor: desejo
Ter nos braços teu corpo delicado,
Ter na boca a doçura de teu beijo.

E as justas ambições que me consomem
Não me envergonham: pois maior baixeza
Não há que a terra pelo céu trocar;

E mais eleva o coração de um homem
Ser de homem sempre e, na maior pureza,
Ficar na terra e humanamente amar.

(BILAC, 2013)

Após os sobressaltos profundamente emotivos do Romantismo, a contenção toma lugar. O Parnasianismo, estilo que combate o excesso de sentimentalismo dos românticos, preza pelo comedimento, controle e rigor. A intensidade das emoções se expressa de maneira indireta, através das sugestões de cada palavra escolhida minuciosamente para significar mais do que aparenta. Além disso, contra a espiritualidade romântica, os parnasianos valorizavam o concreto, o material, o sensual. É o que vemos ser dito nesse poema de Olavo Bilac.

Em termos formais, trata-se de um soneto decassílabo, semelhante ao de Gregório de Matos,

Ao/ co/ra/ção/ que/ so/fre,/ se/pa/ra/do

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

O esquema de rimas, porém, apresenta ligeiras diferenças: os quartetos são em ABAB e os tercetos, em CDE. Tal estrutura poética se mostra de acordo com a valorização parnasiana dos referenciais artísticos clássicos e renascentistas.

Quando verificamos as *abordagens* de Gregório de Matos e Olavo Bilac à temática amorosa, percebemos que eles divergem bastante. Em “Ao coração que sofre”, não há dúvida ou dilema entre corpo e espírito, mas, sim, a escolha por experimentar o amor físico em toda sua potência. Nesse sentido, ele também se distancia da “Lira II” e de “Por mim?”, visto que o primeiro tem por ideal um amor ameno e o segundo sofre pelo desengano amoroso. Sobressai a sensualidade, caracterizada pela recorrência de termos ligados ao universo material: “coração”, “braços”,

“corpo”, “boca”, “beijo”, “terra”. As palavras “coração” e “terra”, apesar de serem usadas no sentido metafórico, suscitam imagens bastante palpáveis: o coração como órgão e a terra como chão.

Ao aprofundar nossa análise, notamos que o soneto se divide em duas partes:

1. do verso 1 ao verso 6, em que o sujeito poético reconhece e sofre pela separação da pessoa amada;
2. do verso 7 ao verso 14, em que ele expressa e justifica seu desejo.

A primeira é marcada pela insuficiência do contato amoroso. Há a presença abundante de palavras com teor negativo: “sofre”, “separado”, “exílio”, “chorar”, “desventuras”. Portanto, nessa parte o eu poético lamenta a distância a que se encontra da pessoa que ama e demonstra sua frustração. Todo o contato que ele tem ainda é pouco para seu amor.

Já a segunda é marcada pelo manifesto do amor físico. É o desejo que se faz presente, desejo de “Ter nos braços teu corpo delicado/ Ter na boca a doçura de teu beijo”. No entanto, essa paixão é vista de modo negativo, como um tipo de amor menor, mais rude, baixo. É a visão compartilhada tanto por árcades, que rejeitam os desejos intensos, quanto por românticos, que só acreditam no verdadeiro amor espiritual.

O que o poema de Olavo Bilac faz, então, é uma defesa desse amor “baixo”, mostrando que é um engano crer que se pode amar sem desejar. Daí os versos: “E as justas ambições que me consomem/ Não me envergonham”, isto é, o eu poético admite seu amor físico e ainda argumenta que é melhor amar alguém fisicamente do que ficar idealizando um amor que nunca se concretiza (“pois maior baixeza/ Não há que a terra pelo céu trocar”). Podemos ler, nesses versos, uma crítica à noção de amor valorizada pelos românticos. O eu lírico ainda alega que esse amor físico, “baixo”, é o que verdadeiramente engrandece o homem, invertendo uma tradição que vinha desde a Antiguidade, em que o amor espiritual era visto como a meta a ser alcançada.

Assim, em um poema formalmente rígido, repleto de convenções e regras, Olavo Bilac, seguindo a estética parnasiana, mostra a valorização do amor terreno, em claro contraste ao que vimos nos amores barroco, árcade e romântico.

Alphonsus de Guimaraens

__texto 5

O amor tem vozes misteriosas...

– O amor tem vozes misteriosas

implume No coração **implume**...

sem plumas, sem penas – Como são cheirosas as primeiras rosas,
E os primeiros beijos como têm perfume!

– O amor tem prantos de abandono

No coração que morre...

– As folhas tombam quando vem o outono,
E ninguém as socorre!

– O amor tem noites, noites inteiras,

letargos De agonias e de **letargos**...

letargia, sono profundo, – Que tristeza têm as rosas derradeiras,
inércia E os últimos beijos como são amargos!

(GUIMARAENS, 2013)

Vamos agora acompanhar *as vozes misteriosas* do Simbolismo. Essa escola conferia aos textos maior liberdade composicional. O poema mostrado, por exemplo, parece assemelhar-se a um diálogo ou a um desabafo, haja vista a presença de travessões no início dos versos ímpares. São três estrofes de quatro versos cada, sendo que não há um ritmo regular, pois observamos diferentes métricas, talvez para acompanhar as diferentes mudanças da vida em relação ao sentimento amoroso.

No que se refere às rimas, observamos o mesmo padrão nas três estrofes – rimas alternadas: ABAB. Elas reforçam a ideia de alternância e transformação dos sentimentos relacionados às experiências da vida humana, marcada pelo ciclo biológico nascer/crescer/envelhecer/morrer.

A estética simbolista valoriza a ausência de contornos, a sugestão, o indefinido. Daí a utilização de palavras abstratas, que se combinam e produzem imagens oníricas. Tudo se passa como se fosse um sonho ou uma vaga lembrança, e o poema é a tentativa de expressar as incertezas dessas experiências. Assim, as palavras adquirem um sentido muito profundo, pois o poeta busca tocar a raiz do nosso espírito, da nossa consciência.

Dessa forma, o amor simbolista procura se dirigir “diretamente” ao próprio amor. Não há a presença de uma pessoa amada a quem se referir, nem dilema entre corpo e espírito. Na verdade, o Simbolismo reconhece que o único amor possível é o do espírito. Lembremos que,

para os simbolistas, o corpo é uma espécie de fardo, de prisão da alma. Portanto, o amor físico não pode ser eterno, uma vez que é ligado à matéria perecível e está em constante mudança.

No caso desse poema de Alphonsus de Guimaraens, a temporalidade do amor é o tema. As três estrofes representam três movimentos distintos no tratamento dessa temática. Aqui, estamos diante de um sujeito que reflete sobre a passagem implacável do tempo e as marcas por ele deixadas, nas pessoas e nos sentimentos.

Os três movimentos se apresentam com formas linguísticas bem expressivas:

1. “coração implume” (v. 2), “primeiras rosas” (v. 3), “primeiros beijos” (v. 4) – trata-se do início do amor, em que tudo é novo e cheio de vida. Repare, inclusive, na sinestesia *olfato-paladar*, no verso: “E os primeiros beijos como têm perfume!”;
2. “prantos de abandono” (v. 5), “coração que morre” (v. 6), “folhas tombam quando vem o outono” (v. 7) – o amor não é só a alegria do começo, é também marcado por angústia e tristeza, podendo perecer e acabar;
3. “noites inteiras de agonia” (v. 9-10) e letargia, “tristeza das rosas derradeiras” (v. 11), “os últimos beijos são amargos” (v. 12) – por fim, como parte da vida humana, o amor também morre, mesmo contra a nossa vontade.

Contudo, como é comum na poesia – e o Simbolismo leva isso ao extremo –, há diferentes interpretações para essas “vozes misteriosas” do amor. Destacamos três leituras possíveis para a ideia de inconstância desse sentimento:

1. os romances têm natureza volúvel. Amamos quem não nos ama e vice-versa, assim como podemos amar uma pessoa durante um tempo e o sentimento esmorecer aos poucos;
2. trata-se das etapas de um encontro amoroso. Os momentos iniciais são cheios de euforia e esperança, mas, à medida que se aproxima a hora da despedida, vêm o “pranto”, a “agonia”, os “beijos amargos”;
3. a vida humana pode ser vista como a passagem pelos diversos amores: o materno, o fraterno, a amizade, a paixão. Todos os tipos de amor são carregados de incertezas e expectativas. Há sempre o risco de perder a pessoa amada.

Auxiliam também na composição desse cenário ambíguo o uso de travessões, reticências, pontos de exclamação. As reticências contribuem para a sensação de fugacidade, de indeterminação.

Em resumo, o amor simbolista é preocupado com a efemeridade da vida humana e, consequentemente, dos sentimentos humanos. No plano material, tudo é passageiro, inclusive o amor. Como resposta a essa constatação, o poeta procura na arte a eternidade do espírito, trabalhando com figuras abstratas, oníricas, que aludam a um plano superior, verdadeiro e eterno.

Oswald de Andrade

__texto 6

O amor – poesia futurista

A Dona Branca Clara

Tome-se duas dúzias de beijocas
Acrescente-se uma dose de manteiga do Desejo
Adicione-se três gramas de polvilho de Ciúme
Deite-se quatro colheres de açúcar da Melancolia
Coloque-se dois ovos
Agite-se com o braço da Fatalidade
E dê de duas em duas horas marcadas
No relógio de um ponteiro só!

(ANDRADE, 2017)

No século XX, o Modernismo surge como um terremoto, abalando todas as estruturas artísticas de então. Os valores estéticos são questionados e subvertidos, as formas tradicionais, abandonadas ou revistas, nada fica como estava. As diversas vanguardas experimentam novos meios de pintar, escrever, atuar. Nesse turbilhão de acontecimentos, o tema do amor não estaria a salvo.

É assim que, nesse poema de Oswald de Andrade, o amor aparece no título acompanhado da expressão “poesia futurista”. Com isso, o poeta deixa claro que não se trata do amor tradicionalmente entendido, mas daquele que é possível nos tempos modernos. Inclusive, a dedicatória a uma suposta “Dona Branca Clara” parece brincar com as descrições românticas da mulher amada, sempre branca, de pele tão clara que parece um fantasma. Dessa forma, como seria o amor num mundo cheio de fábricas, de cidades atulhadas, de guerras mundiais, de automóveis?

A resposta de Oswald de Andrade é: não existe amor puro. Isso porque a própria forma do poema não é “pura”: observe que ele não traz uma estrutura poética tradicional, como um soneto, com estrofes, metrifcação e rimas. É, na verdade, um poema em forma de receita culinária. Os verbos, que iniciam quase todos os versos, estão no modo imperativo: “Tome-se”, “Acrescente-se”, “Adicione-se”, “Deite-se”, “Coloque-se”, “Agite-se”, “dê”. Entretanto, os ingredientes não são gêneros alimentícios, mas, sim, “beijocas”, “Desejo”, “Ciúme”, “Melancolia”. Há apenas uma exceção: “dois ovos”, o que torna o poema ainda mais irônico. Se, até esse verso, pensávamos estar diante de uma “receita para amar”, a súbita aparição dos ovos é uma surpresa que subverte nossa leitura.

É na chave do humor que Oswald de Andrade vai abordar a temática amorosa. Com as quebras de paradigmas do Modernismo, não faz sentido tratar o amor com a mesma solenidade de antes. Nessa linha, podemos entender o conteúdo do poema como o amor sendo uma receita

que não gera nada. Vários elementos entram na mistura: o desejo, o ciúme, a melancolia, a fatalidade, mas não é possível saber no que ela vai dar. E aí o desfecho do poema é altamente significativo. Os versos “E dê de duas em duas horas marcadas/ No relógio de um ponteiro só!” transitam da receita culinária para a receita médica e apresentam uma metáfora bastante engenhosa. Ora, o que seria um “relógio de um ponteiro só”? Podemos interpretar como o próprio coração humano, uma vez que ele *marca* o tempo, mas sem diferenciar segundos, minutos e horas. Dessa forma, a recomendação “dê de duas em duas horas marcadas” assume um sentido quase absurdo, pois como se marcam horas nesse relógio? É justamente esse absurdo que o poema realça para descrever o amor.

Em resumo, o amor modernista é marcado pela ironia, pelo absurdo, pelo questionamento. Aqui, mais do que falar sobre uma relação amorosa ou sobre a ideia de amor, o importante é oferecer uma nova abordagem a esse tema tão recorrente na poesia.

Os períodos literários

Você deve ter percebido, ao longo da leitura dos poemas, que cada estilo de época valoriza aspectos *contrários* aos de seu antecessor. De fato, quando olhamos em retrospectiva, perceberemos que as escolas literárias se sucedem por *oposição*, o que poderíamos entender, inicialmente, como um comportamento cíclico do pensamento artístico.

Assim, o Barroco é marcado por emoções intensas e muito ornamentalismo; o Arcadismo almeja a simplicidade e a tranquilidade; o Romantismo procura dar vazão à subjetividade, expressando o tumulto dos sentimentos humanos; o Parnasianismo valoriza a objetividade, o mundo concreto, a perfeição formal; já o Simbolismo busca o abstrato, a inovação das formas, a liberdade do espírito. O Modernismo, por sua vez, quebra com esse processo e multiplica os valores estéticos. Depois do Modernismo, não conseguimos distinguir um período literário estável, com características próprias. O que há, na verdade, é uma pluralidade de tendências e práticas com resultados muito singulares.

Entretanto, é só na aparência que a sucessão dos períodos literários é cíclica, porque vemos que, com o avanço do tempo, os estilos posteriores *não* repetem simplesmente o que veio antes, mas acrescentam a isso suas próprias características e ideias. Apesar de Arcadismo e Parnasianismo, por exemplo, valorizarem a cultura greco-latina, as duas escolas diferem entre si em outros pontos. Basta vermos os poemas analisados nesta unidade.

Com efeito, o que a leitura em sequência desses poemas revela é como, na literatura, a *forma* se torna mais importante que o *conteúdo*. Ou seja, o tema pode ser o mesmo, mas as maneiras de abordá-lo é que serão diferentes. Isso reflete, em grande medida, a cultura de cada época, englobando aspectos sociais, históricos e estéticos. Por outro lado, precisamos ter em mente

que os estilos estudados neste volume apresentam características gerais. As manifestações artísticas são extremamente variadas e complexas, por isso certamente encontraremos autores que não se encaixam nas tendências do período em que viveram. Tal fato não invalida nem a obra do autor, nem a escola literária, mas evidencia que as transformações, no âmbito da arte, não se processam da noite para o dia, mas se modificam de acordo com as sociedades em que estão inseridas.

Resumo

Nesta unidade, fizemos uma viagem através das principais escolas literárias, tomando como fio condutor a temática amorosa. O objetivo foi mostrar como cada estilo trabalha esse tema, realçando seus aspectos principais.

Dessa forma, vimos que o Barroco transporta seu dilema entre a busca religiosa e a vivência mundana para a experiência do amor, com o sujeito poético reconhecendo que o amor humano é inconstante e cercado de perigos, mas ainda assim desejando experimentá-lo.

O Arcadismo leva o amor para o campo, procurando uma vivência tranquila e pastoril. Assim, a relação entre o sujeito poético e a mulher amada é de proximidade, mas sem excesso de sentimentos. O importante é viver a vida calmamente.

O Romantismo, por sua vez, é marcado por uma vida amorosa atribulada. Seu grande problema é a impossibilidade da concretização do amor na vida terrena. Para os românticos, amar é o mesmo que sofrer.

O Parnasianismo, com sua ideia de perfeição formal e inspiração greco-latina, almeja vivenciar o amor humano, físico, carnal. É através da experiência corporal do amor que o ser humano se engrandece.

O Simbolismo, ao contrário, vê a vida humana como extremamente precária e passageira. O amor verdadeiro, dessa forma, não pode ser encontrado no mundo, mas é possível tangenciá-lo por meio da poesia, cujas palavras são capazes de atingir sentidos superiores.

Por fim, o Modernismo tem por objetivo quebrar os paradigmas anteriores, buscando o amor possível num mundo que atravessa mudanças radicais. Por isso, seu amor é irônico, bem-humorado, inventivo e desafiador.

Atividade

Leia, a seguir, os poemas “Namoro a cavalo”, de Álvares de Azevedo, e “amor”, de Oswald de Andrade, e responda: como esses textos abordam a temática amorosa dentro dos respectivos projetos estéticos do Romantismo e do Modernismo? Quais as suas diferenças e semelhanças?

___*texto 7*

Namoro a cavalo

Eu moro em Catumbi. Mas a desgraça
Que rege minha vida malfadada
Pôs lá no fim da rua do Catete
A minha Dulcineia namorada.

Alugo (três mil réis) por uma tarde
Um cavalo de trote (que esparrela!)
Só para erguer meus olhos suspirando
À minha namorada na janela...

Todo o meu ordenado vai-se em flores
E em lindas folhas de papel bordado
Onde eu escrevo trêmulo, amoroso,
Algum verso bonito... mas furtado.

Morro pela menina, junto dela
Nem ousa suspirar de acanhamento...
Se ela quisesse eu acabava a história
Como toda a Comédia – em casamento.

Ontem tinha chovido... que desgraça!
Eu ia a trote inglês ardendo em chama,
Mas lá vai senão quando uma carroça
Minhas roupas tafuis encheu de lama...

Eu não desanimei. Se Dom Quixote
No Rocinante erguendo a larga espada
Nunca voltou de medo, eu, mais valente,
Fui mesmo sujo ver a namorada...

Mas eis que no passar pelo sobrado
Onde habita nas lojas minha bela
Por ver-me tão lodoso ela irritada
Bateu-me sobre as ventas a janela...

O cavalo ignorante de namoros
Entre dentes tomou a bofetada,
Arrepia-se, pula, e dá-me um tombo
Com pernas para o ar, sobre a calçada...

Dei ao diabo os namoros. Escovado
Meu chapéu que sofrera no pagode
Dei de pernas corrido e cabisbaixo
E berrando de raiva como um bode.

Circunstância agravante. A calça inglesa
Rasgou-se no cair de meio a meio,
O sangue pelas ventas me corria
Em paga do amoroso devaneio!...

(AZEVEDO, 20--)

____ texto 8**amor**

humor

(ANDRADE, 1974. p. 157)

Resposta comentada

O poema de Álvares de Azevedo é composto de dez estrofes com quatro versos cada. Todos eles são decassílabos, com esquema rímico distribuído entre o segundo e o quarto versos, sendo os restantes brancos.

Eu/ mo/ro em/ Ca/tum/bi./ Mas/ a/ des/gra/ça

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Quanto ao conteúdo, trata-se da narrativa de um episódio de frustração amorosa. O sujeito poético lamenta o fato de sua amada morar distante dele e conta que, para encontrá-la, precisou alugar um cavalo. Para sua infelicidade, no dia anterior havia chovido e ele chegou à janela da moça todo sujo de lama. Ela, enojada, recusou o cortejo e fechou a janela na cara dele. Como consequência, o cavalo se assustou e o derrubou no chão.

Percebemos, no poema, a presença de vários tópicos caros à estética romântica: uma estrutura formal que segue determinadas regras (a metrificação) e inova em outras (a rima), o desengano amoroso, a expressão dos sentimentos e emoções do sujeito poético. Há, ainda, referência à tradição literária, com a moça sendo comparada a Dulcineia, personagem do romance *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, e o próprio eu poético se comparando a Dom Quixote.

No entanto, o que chama a atenção nesse poema é o fato de ele ser uma caricatura das histórias românticas: o jovem apaixonado que anda a cavalo e leva flores e versos, a moça que fica à janela esperando o namorado chegar, a necessidade de superar obstáculos para encontrar a pessoa amada (nesse caso, vencer a distância entre Catumbi e Catete). Em vez de seguir o padrão dessas histórias, o poema produz uma cena cômica, um rapaz enlameado que leva um fora e ainda cai do cavalo.

Já o poema de Oswald de Andrade, que é considerado um poema-cápsula ou poema-piada, é um exemplo radical da proposta modernista. De fato, o poema é composto de apenas uma palavra: “humor”. Ela, por sua vez, só ganha sentido quando lida em conjunto com o título: “amor”.

Diante da contração máxima do poema, uma única palavra de duas sílabas, percebemos as aproximações formais entre ele e o título. Afinal, “amor” e “humor” rimam, e a diferença entre as palavras é de apenas duas letras. Como o “h”, em início de palavra, não é pronunciado no português, na fala essa diferença é ainda menor: apenas uma vogal. Assim, o poeta sugere uma equivalência inusitada: amor = humor. Se atentarmos bem, há uma ambiguidade interessante nessa associação, pois humor pode ser entendido como *bom* humor ou *mau* humor. Retirando o adjetivo que indica a positividade ou negatividade do termo, o poema revela que o amor é tão variável quanto o humor: um dia está *bom*, outro dia está *mau*, e assim por diante.

Portanto, esse poema é altamente subversivo, tanto na forma quanto no conteúdo, seguindo de perto a tendência modernista de questionar e desafiar as convenções literárias da época.

Quando comparamos os dois poemas, notamos que eles compartilham não só a temática amorosa, como também o tratamento dessa temática. São textos cômicos, irreverentes, irônicos, que quebram a expectativa do leitor. No caso de Álvares de Azevedo, essa quebra é mais surpreendente ainda, pois ele viveu no auge do Romantismo brasileiro, em que os valores dessa estética eram a tendência dominante. Em “Namoro a cavalo”, o poeta se distancia desses valores para rir deles, o que não deixa de ser uma autoironia, considerando que se trata do mesmo autor de “Por mim?”. Já Oswald de Andrade se mostra plenamente consciente das mudanças de seu tempo, um período que atravessa várias quebras de paradigmas. Esse poema, tão extremamente conciso, revela uma grande inovação formal, que marca de modo decisivo o nosso Modernismo.

Aliás, é na forma que os poemas mais se diferenciam. Apesar de seu tom irônico e de apresentar uma estrutura menos comum, “Namoro a cavalo” ainda segue os padrões da época, em especial no que toca a métrica. Vimos que o decassílabo era uma medida largamente utilizada pelos poetas brasileiros, principalmente nos sonetos. Já “amor” subverte duplamente a estrutura formal: é um poema de uma palavra só, mas que rima com o título e, juntos, apresentam uma “métrica regular”, já que “amor” e “humor” são, ambos, dissílabos. Assim, ao mesmo tempo que quebra os paradigmas poéticos, ele parece acenar para a tradição literária, repleta de convenções e regras formais.

Por fim, os dois poemas servem para verificarmos que as diferenças entre os estilos literários não são rígidas. É possível encontrarmos pontos de contato e de divergência quando comparamos as produções de diferentes épocas. Por sinal, é dessa maneira que percebemos as transformações estéticas ao longo do tempo. Nada muda do dia para a noite, e certas abordagens que são raras em um período podem se tornar tendência em outro.

Referências

- ANDRADE, Oswald de. amor. In: ANDRADE, Oswald de. *Obras completas: poesia reunida*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. p. 157.
- ANDRADE, Oswald de. O amor – poesia futurista. *Marcos Alvito*, 5 maio 2017. Disponível em: <http://marcosalvito.blogspot.com/2017/05/poema-de-hoje-238-semana-oswald-de.html>. Acesso em: 25 abr. 2022.
- AZEVEDO, Álvares de. Namoro a cavalo. *Escritas.org*. 20---. Disponível em: <https://www.escritas.org/pt/t/12191/namoro-a-cavalo>. Acesso em: 26 abr. 2022.
- AZEVEDO, Álvares de. Por mim?. *Poetisarte*. 2020. Disponível em: <https://poetisarte.com/autores/alvares-de-azevedo/por-mim/>. Acesso em: 25 abr. 2022.
- BILAC, Olavo. Ao coração que sofre. *Luso-poemas*. 20 mar. 2013. Disponível em: <https://www.luso-poemas.net/modules/news03/article.php?storyid=1895>. Acesso em: 25 abr. 2022.
- GONZAGA, Tomás Antonio. Lira II. In: GONZAGA, Tomás Antonio. *Marília de Dirceu*. FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. Rio de Janeiro, 20---. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000036.pdf>. Acesso em: 25 abr. 2022.
- GUIMARAENS, Alphonsus de. O amor tem vozes misteriosas.... *Portal Travessias*, 8 dez. 2013. Disponível em: <https://astravessias.org/blog/o-amor-tem-vozes-misteriosas-alphonsus-de-guimaraens/>. Acesso em: 25 abr. 2022.
- MATOS, Gregório de. Prazer e pesar. *Portal Travessias*, 8 dez. 2013. Disponível em: <https://astravessias.org/blog/prazer-e-pesar-gregorio-de-matos/>. Acesso em: 18 mar. 2022.

Práticas de leitura: da organização fundamental à superfície do texto – textos literários

10

metas

Interpretar e analisar textos literários em prosa e em verso.

objetivos

Esperamos que, ao final desta unidade, você seja capaz de:

- reconhecer o gênero e o tipo textual, assim como o tema central de textos literários como etapa preliminar da atividade de interpretação;
- identificar a organização fundamental e a macroestrutura de textos literários;
- identificar os recursos gramaticais responsáveis pela construção de sentidos em textos literários.

Introdução

Nesta unidade, você praticará a competência de leitura. Para isso, serão desenvolvidos estudos de dois textos literários, um em prosa e um em verso. Em cada caso, a estrutura será a mesma: na parte 1, será apresentado o texto a ser interpretado e, na parte 2, desenvolveremos a leitura e a análise do texto.

Além disso, a análise será dividida em três seções. Serão elas:

Seção 1 – Entrando no texto: primeiras impressões

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

Seção 2 – Organização fundamental e macroestrutura

Nesta seção, identificaremos os conceitos básicos que fundamentam o texto (organização fundamental) e observaremos de que maneira eles se distribuem pela superfície textual. Em outras palavras, verificaremos 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

Já nesta, saindo do plano mais geral para o nível do detalhe, observaremos os elementos gramaticais, estilísticos e textuais responsáveis por produzir os sentidos do texto.

Estudo de caso 1: “Mysterium” (Uerj/2005 – 2º exame de qualificação)

O texto

___ *texto 1*

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 embrulhar 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 cipoal dos detalhes e são tantos! E tamanha a minha perplexidade diante do processo criador, Deus! Os indevassáveis 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 embrulhado. Ou embuçado. Desembrulhando 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.

Entrando no texto: primeiras impressões

“Mysterium” é um texto dissertativo em prosa, dividido em sete 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 enunciadora – 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 de 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.

Embora o tema não seja informado de maneira direta, é possível identificá-lo no decorrer da leitura. A primeira pista aparece logo no primeiro parágrafo, quando a enunciadora faz uma comparação entre sua vida e sua obra. Na sequência, no segundo parágrafo, ela afirma que “os leitores pedem explicações”. Até esse 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 terceiro 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 quarto parágrafo, quando ela reproduz algumas das perguntas feitas pelos tais leitores curiosos: “Mais perguntas, como nasce um conto? E um romance?”.

Organização fundamental e macroestrutura

Uma vez identificado o tema de “Mysterium”, podemos chegar a 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*. Essa é a oposição fundamental do texto.

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. No quadro a seguir, sintetizamos os dois polos que constituem a organização fundamental do texto, relacionando passagens que se referem a cada um deles.

Quadro 10.1: Esquema geral da oposição central do texto

| 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. Entretanto, 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 de 1 a 3); em seguida, por pressão de seus interlocutores, ela passa a buscar essa explicação (parágrafos de 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 de 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”. Já no terceiro: “E tamanha a minha perplexidade diante do processo criador, Deus! Os indevassáveis signos e símbolos”.

Nos parágrafos de 4 a 6, a direção do texto muda, e passamos a observar uma *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, ela recorre a uma “aula distante” (quarto parágrafo), cita uma de suas obras já publicadas (ainda no quarto 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 (quinto parágrafo). Isso 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 enunciativa está tateando o caminho, tentando compreender o fenômeno, mas ainda não obteve uma explicação sólida, completa e satisfatória. Isso fica claro quando, no sexto parágrafo, ela é contestada por um “leitor desconfiado”, que aponta um problema em sua explicação.

Tal contestação conduz ao desfecho, no sétimo parágrafo, quando a enunciativa sente – para falar em português claro – que “se enrolou”. Em 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.

Quadro 10.2: Organização estrutural do texto

| PARTE ESTRUTURAL | PARÁGRAFO(S) | SÍNTESE | EXPLICAÇÃO |
|------------------|--------------|------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Parte 1 | 1 a 3 | Criação literária como mistério | A enunciativa 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. |

Recursos linguísticos

Como vimos, o texto “Mysterium” mostra uma escritora que não compreende seu processo criativo esforçando-se para racionalizá-lo e entendê-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 representadas 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 terceiro parágrafo, algumas palavras e expressões concretizam essa metáfora. Note, em primeiro lugar, os verbos “atravessar” e “avanço”, que sugerem precisamente esse movimento. Para além deles, duas outras palavras desenvolvem a metáfora e sugerem que se trata de uma travessia especialmente difícil: “cipoal” 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.

// atenção

Metáfora geral

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

| PALAVRAS QUE CONCRETIZAM A METÁFORA | |
|-------------------------------------|--------------|
| Verbos | Substantivos |
| atravessar | cipoal |
| avanço | névoa |

É interessante notar que são criadas ainda outras analogias para expressar o estado de confusão e ignorância em relação à dinâmica da criação literária. No início do terceiro 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*. Já no segundo, como não aparece nenhum conectivo, tem-se, propriamente, uma *metáfora*.

“Névoa”, “cipoal”, “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 primeiro 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, nesse 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 primeiro parágrafo de “Mysterium”, é exatamente isso que acontece. Ao repetir a 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 terceiro parágrafo. Sentindo-se perdida e confusa em sua tentativa de elucidar o mistério da criação, a enunciadora lança um grito desesperado e evoca Deus. Essa evocação corresponde à figura de linguagem conhecida como *apóstrofe*. Junto com o chamado por Deus, o *uso reiterado do ponto de exclamação* (são três vezes ao longo do parágrafo, sem contar a citação ao 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 terceiro parágrafo. Aqui, a *antítese* se manifesta pela aproximação das palavras “claro” e “escuro”. Ao exprimir a mudança brusca da claridade para a escuridão, a *antítese* reforça a ideia de que a enunciadora está mentalmente confusa, perdida, desorientada – ou seja, ainda não conseguiu passar da perplexidade/ignorância para uma situação de compreensão racional.

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

Quadro 10.3: Recursos linguísticos utilizados pela autora

| 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 cipoal 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 embrulhar feito um caramelo em papel transparente” |
| Metáfora | “atravessar o cipoal”; “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 quarto 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, 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 ela recorda, um texto literário apresenta sempre três elementos: ideia, enredo e personagem. Note que, para dar mais credibilidade a sua explicação, ela cita Antonio Candido, renomado estudioso da literatura brasileira. Ao fazer isso, recorre a um *argumento de autoridade*.

Logo depois, ainda no quarto parágrafo, ela busca esclarecer sua dinâmica criativa recorrendo à *exemplificação*: trata-se da referência à personagem que reaparece disfarçada em outra obra, sobre a qual já comentamos na seção anterior.

Finalmente, a autora também emprega uma *metáfora* para tentar esclarecer o funcionamento de seu processo criativo. Estamos falando da metáfora da teia de aranha, que aparece no quinto parágrafo. Nela, 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 a seguir sintetiza os recursos empregados em cada uma delas.

Quadro 10.4: Recursos linguísticos utilizados na segunda parte do texto

| RECURSO LINGUÍSTICO | SEQUÊNCIA TEXTUAL |
|--------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Intertextualidade/ 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 usou disfarce” |
| Metáfora | “acabo por inventar uma figuração [...]. Oco.” |

Estudo de caso 2: “Balada do amor através das idades” (Cederj/2010 – 2º semestre)

O texto

__ *texto 2*

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 peito 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.

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

Entrando no texto: primeiras impressões

Escrito por Carlos Drummond de Andrade, escritor modernista brasileiro, “Balada do amor através das idades” é um *poema* (gênero textual) de caráter *narrativo* (tipo textual). Sabemos que é um poema porque se divide em estrofes e versos. Por sua vez, sabemos que é narrativo porque conta uma história de dois personagens que se envolvem em um enredo com acontecimentos diversos, em diferentes tempos e espaços.

Observe, ainda, que o eu poético é um narrador em primeira 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 é composto de cinco estrofes de tamanhos bastante próximos: entre sete e dez versos cada uma.

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.

Organização fundamental e macroestrutura

Você já sabe que o poema narra uma relação amorosa “através das idades”. É exatamente nesse percurso histórico que poderemos encontrar a oposição fundamental que o estrutura. Basicamente, ele opõe dois tempos: *passado* e *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 VIII (“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 XX (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), o eu lírico, que é grego, morre em uma luta contra o irmão da interlocutora, 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). Já 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 x 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 de 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”.

Quadro 10.5: Distribuição das estrofes segundo a oposição central

| 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). |

Recursos linguísticos

Em primeiro lugar, observe como a separação entre as duas partes estruturais (presente e passado) é marcada gramaticalmente. Ela 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 dos casos, 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.

No início de nossa análise, 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 do pronome de tratamento “você” e do pronome oblíquo de segunda pessoa “te”.

Resumo

Nesta unidade, apresentamos a análise de dois textos literários, seguindo três etapas: (i) primeiras impressões, com uma visão panorâmica dos textos; (ii) identificação de sua organização e macroestrutura, e (iii) identificação dos recursos linguísticos responsáveis pela construção dos sentidos neles.

O primeiro texto foi uma crônica de Lygia Fagundes Telles que gira em torno do processo de criação literária na qual ela se vê enredada em problemas concernentes à oposição mistério x racionalidade. Já o segundo é um poema narrativo de Carlos Drummond de Andrade que também trata de oposições – no caso, duas: não concretização x concretização do amor e passado x presente.

É importante ter em mente que essas análises procuram trabalhar conhecimentos que foram vistos ao longo do Volume 1 de nosso curso, tratando-se, pois, de aplicações práticas de conceitos teóricos sobre o texto.

Atividade

Agora é sua vez de interpretar um texto literário! Leia com bastante atenção o texto a seguir e procure analisá-lo segundo as três etapas que vimos: (i) primeiras impressões, (ii) organização fundamental e macroestrutura, e (iii) recursos linguísticos.

__texto 3

Recado ao senhor 903

Vizinho –

Quem fala aqui é o homem do 1.003. 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 1.003. Ou melhor: é impossível ao 903 dormir quando o 1.003 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, 1.003, me limito a Leste pelo 1.005, a Oeste pelo 1.001, ao Sul pelo Oceano Atlântico, ao Norte pelo 1.004, ao alto pelo 1.103 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.

Resposta comentada

1 – Primeiras impressões

O texto de Rubem Braga 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. Nesse caso, o fato cotidiano é a reclamação que o “senhor 903” apresenta, inicialmente por carta, ao “homem do 1.003”: “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, de recado), em resposta ao vizinho que havia se queixado.

2 – Organização fundamental e macroestrutura

A crônica “Recado ao senhor 903” reproduz o formato de uma carta, que teria sido enviada como resposta à reclamação do vizinho de baixo. Logo de início, ainda no primeiro parágrafo, o enunciador declara que dá toda a 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 sabe da 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, preferiria que tudo fosse diferente: que os vizinhos tivessem mais proximidade e intimidade (de modo que não precisassem se comunicar por cartas enviadas 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”).

A um mesmo tempo, o mundo real é caracterizado como um lugar chato, monótono, com muito controle e muita disciplina – e nenhuma poesia ou imaginação.

Já 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”). Em outras palavras, a um mesmo tempo, o mundo imaginado é caracterizado como um lugar cheio de poesia, lirismo e sonho.

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 conectivos*. Observe, em primeiro lugar, que o segundo parágrafo começa com o uso de reticências. Nesse texto, elas criam um efeito de distanciamento entre as duas partes estruturais da crônica: é como se essa pontuação funcionasse como uma barreira ou limite, separando os dois mundos. Esse contraste fica ainda mais marcado por causa do emprego de “Mas”, conjunção que tem valor semântico de oposição.

Já vimos que essa crônica reproduz o formato e a linguagem de uma carta endereçada a um interlocutor específico – simulando, portanto, um efeito de conversa com ele. Esse efeito se manifesta gramaticalmente por meio de um pronome de tratamento (“senhor”) e de um pronome possessivo que se refere à segunda pessoa do discurso (“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 – à ideia de 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. Esse efeito 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 de seu apartamento. Esse procedimento, inclusive, é mencionado de forma explícita no primeiro parágrafo: “Ou melhor: é impossível ao 903 dormir quando o 1.003 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 “1.003 se agita”). Ao tratar o vizinho, metonimicamente, por um número, e não por 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 uma série de números: 1.003, 1.005, 1.001, 1.004, 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. É evidente que 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 *ênfatizar ou reforçar* a ideia de uma vida excessivamente regrada, disciplinada, ordenada, monótona e afetivamente fria – que são exatamente os atributos que o enunciador quer associar 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 vivia 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 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, do 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”, “ficcasse”). Isso não deve causar surpresa, já que a intenção, nesse 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 metáforas contrastantes (“manso lago azul” x “oceano”), oposição entre modos verbais (indicativo x subjuntivo) e léxico fortemente contrastante.

Referências

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

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

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