MÓDULO 21 — Prosa Romântica II – José de Alencar II

1. O ROMANCE URBANO

❑ *Senhora*

Publicado em 1875, é o terceiro da série "perfis de mulher". A personagem principal é Aurélia Camargo, rainha dos salões cariocas na época do Segundo Reinado. Herdeira repentina de um avô que desconhecia, passa da pobreza a uma existência de fausto social. Toda a intriga gira em torno do tema do casamento por interesse, por meio do contrato e dote, fato comum na época. Aurélia enquanto pobre sofrera amarga decepção ao ver Fernando Seixas, por quem se enamorara, afastar-se diante do aceno de um dote de trinta contos de réis, quando ela de nada dispunha. Jurou vingar-se e ao receber a herança manda sigilosamente oferecer ao exnoivo a quantia de cem contos de réis para um casamento com moça desconhecida. Fernando repeliu inicialmente a oferta, mas, necessitando de dinheiro, aceitou-a, com a condição de receber vinte contos de réis em adiantamento. Na noite de núpcias, é recebido com desprezo, sofrendo a humilhação de encarar o recibo da sua compra em posse de Aurélia. Um ano depois, consegue, graças a um negócio antigo, receber a quantia de vinte contos que entrega à mulher para compra de sua liberdade. Aurélia pede-lhe que fique, pois o seu procedimento fizera com que se redimisse de toda a venalidade [venal é quem se vende] e infâmia. O romance retrata os hábitos e vícios da sociedade fluminense da época, influenciada pelos hábitos europeus e em vias de formação urbana. Com uma narrativa complexa para o romance da época, é dos melhores livros de José de Alencar.
(A. Coutinho, *Enciclopédia de Literatura Brasileira*, MEC)

Antologia

TEXTO I

(...)

Na sala, cercada de adoradores, no meio das esplêndidas reverberações de sua beleza, Aurélia, bem longe de inebriar-se da adoração produzida por sua formosura e do culto que lhe rendiam, ao contrário parecia unicamente possuída de indignação por essa turba vil e abjeta.

Não era um triunfo que ela julgasse digno de si, a torpe humilhação dessa gente ante sua riqueza. Era um desafio, que lançava ao mundo, orgulhosa de esmagá-lo sob a planta, como a um réptil venenoso.

E o mundo é assim feito; que foi o fulgor satânico da beleza dessa mulher a sua maior sedução. Na acerba veemência da alma revolta, pressentiam-se abismos de paixão, e entrevia-se que procelas de volúpia havia de ter o amor da virgem bacante.

Se o sinistro vislumbre se apagasse de súbito, deixando a formosa estátua na penumbra suave da candura e inocência, o anjo casto e puro que havia naquela, como há em todas as moças, talvez passasse despercebido pelo turbilhão.

As revoltas mais impetuosas de Aurélia eram justamente contra a riqueza que lhe servia de trono e sem a qual nunca, por certo, apesar de suas prendas, receberia como rainha desdenhosa a vassalagem que lhe rendiam.

Por isso mesmo considerava ela o ouro um vil metal que rebaixava os homens; e no íntimo sentia-se profundamente humilhada pensando que, para toda essa gente que a cercava, ela, a sua pessoa, não merecia uma só das bajulações que tributavam a cada um de seus mil contos de réis.

Nunca da pena de algum Chatterton desconhecido saíram mais cruciantes apóstrofes contra o dinheiro, do que vibrava muitas vezes o lábio perfumado dessa feiticeira menina, no seio de sua opulência.

Um traço basta para desenhá-la sob esta face.

Convencida de que todos os seus inúmeros apaixonados, sem exceção de um, a pretendiam unicamente pela riqueza, Aurélia reagia contra essa afronta, aplicando a esses indivíduos o mesmo estalão.

Assim costumava ela indicar o merecimento relativo de cada um dos pretendentes, dando-lhes certo valor monetário. Em linguagem financeira, Aurélia cotava os seus adoradores pelo preço que razoavelmente poderiam obter no mercado matrimonial.

(*Senhora*, cap. I)



Um funcionário a passeio com sua família, em tela de Debret.

TEXTO II

Aurélia passava agora as noites solitária.

Raras vezes aparecia Fernando, que arranjava uma desculpa qualquer para justificar sua ausência. A menina, que não pensava em interrogá-lo, também não contestava esses fúteis inventos. Ao contrário, buscava afastar da conversa o tema desagradável.

Conhecia a moça que Seixas retirava-lhe seu amor; mas a altivez de coração não lhe consentia queixar-se. Além de que, ela tinha sobre o amor ideias singulares, talvez inspiradas pela posição especial em que se achara ao fazer-se moça.

(*Senhora*, cap. VI)

❑ *Lucíola*

Neste romance, Alencar desenvolve um tema romântico que motivou, e ainda motiva, muita paixão. É o tema da "boa prostituta", que se redime de seu "pecado" por meio do amor sincero de um belo jovem, que a ama, mas que a sociedade tentará afastar dela. Ela é Lúcia, meretriz de singular nobreza de caráter, inspirada na Marguerite da peça *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho; ele é Paulo Silva, um jovem promissor, de boa família, inspirado no Alfredo da mesma peça. Aqui, como em *Senhora*, Alencar, romanticamente, apresenta o amor como operador de mudanças comportamentais nas pessoas — mudanças que trazem purificação, redenção, elevação. No jogo de "pecado", "pureza", sexo e convenções sociais, revela-se

a concepção moral de Alencar, que exprime o moralismo da parcela conservadora da sociedade de seu tempo.

TEXTO III

Um embaraço imprevisto, causado por duas gôndolas[1], tinha feito parar o carro. A moça ouvia-me; voltou ligeiramente a cabeça para olhar-me e sorriu. Qual é a mulher bonita que não sorri a um elogio espontâneo e um grito ingênuo de admiração? Se não sorri nos lábios, sorri no coração.

Durante que se desimpedia o caminho, tínhamos parado para melhor admirá-la; e então ainda mais notei a serenidade de seu olhar que nos procurava com ingênua curiosidade, sem provocação e sem vaidade. O carro partiu; porém tão de repente e com tal ímpeto dos cavalos por algum tempo sofreados, que a moça assustou-se e deixou cair o leque. Apressei-me e tive o prazer de o restituir inteiro.

Na ocasião de entregar o leque apertei-lhe a ponta dos dedos presos na luva de pelica. Bem vê que tive razão assegurando-lhe que não sou tímido. A minha afoiteza a fez corar; agradeceu-me com um segundo sorriso e uma ligeira inclinação da cabeça; mas o sorriso desta vez foi tão melancólico, que me fez dizer ao meu companheiro:

— Esta moça não é feliz!

— Não sei; mas o homem a quem ela amar deve ser bem feliz!

Nunca lhe sucedeu, passeando em nossos campos, admirar alguma das brilhantes parasitas que pendem dos ramos das árvores, abrindo ao sol a rubra corola? E quando ao colher a linda flor, em vez da suave fragrância que esperava, sentiu o cheiro repulsivo de torpe inseto que nela dormiu, não a atirou com desprezo para longe de si?

É o que se passava em mim quando essas primeiras recordações roçaram a face da Lúcia que eu encontrara na Glória. Voltei-me no leito para fugir à sua imagem e dormi.

(*Lucíola,* cap. II)

Vocabulário e Notas

1 – *Gôndola:* carro puxado por burros.

2. O ROMANCE INDIANISTA

❑ *Iracema*

Iracema é um romance lírico que desenvolve uma antiga lenda sobre a colonização do Ceará, terra do autor. A ação, centrada no encontro/desencontro entre o europeu e o nativo brasileiro, envolve a rivalidade entre as tribos tabajara e pitiguara. Martim é europeu, branco e civilizado; Iracema, a bela selvagem tabajara que foge com ele para o litoral, representa a América virgem e ingênua, cativa e dominada.



Iracema, *de Antônio Parreiras (1869-1937), inspirado na personagem homônima de José de Alencar.* Iracema, "lenda do Ceará", *metaforiza a formação de uma nova raça, morena, mestiça, tropical, uma utopia romântica e nacionalista, revestida de um intenso lirismo e alta poesia.*

❑ Resumo

Numa atmosfera lendária, de exótica e delicada poesia, desenrola-se a história triste dos amores de Martim, primeiro colonizador português no Ceará, e Iracema, a jovem e bela índia tabajara, filha de Araquém, pajé da tribo. Martim saíra à caça com seu amigo Poti, guerreiro pitiguara, e perdera-se do companheiro, indo ter aos campos dos inimigos dos tabajaras. Encontra Iracema, que o acolhe na cabana de Araquém, enquanto volta Caubi, seu irmão, que reconduziria o guerreiro branco, são e salvo, às terras pitiguaras. Iracema, porém, apaixona-se por Martim, traindo o "segredo da jurema", que guardava como "virgem de Tupã" [Iracema entrega-se sexualmente a Martim, inebriados ambos pela droga cujo segredo ela deveria preservar]. Acompanha o esposo, deixando na sua tribo um ambiente de revolta, acirrado pelos ciúmes de Irapuã, destemido chefe tabajara. Desencadeia-se a guerra de vingança, e os tabajaras são derrotados; Iracema confunde as venturas do amor com as amargas tristezas que despertam os campos juncados de cadáveres de seus irmãos. Ao remorso e saudade outra dor se lhe acrescenta: o arrefecimento do amor de Martim que, para amenizar a nostalgia da pátria distante, ausentava-se em longas e demoradas jornadas. Num dos seus regressos, encontra Iracema às portas da morte, exausta pelo esforço que fizera para alimentar o filhinho recém-nascido, a quem dera o nome de Moacir, que significa, na sua língua, "filho da dor". Martim enterra o corpo da esposa e parte, levando o filho e a saudade da fiel companheira. (R. M. Pinto, *in Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira*, Cultrix.)

Iracema, por sua linguagem sugestiva e delicada, é um verdadeiro poema em prosa. A narrativa procura representar, miticamente, o surgimento da nacionalidade brasileira pelo contato da terra virgem (Iracema é a "virgem dos lábios de mel") com o europeu civilizado. Quanto a este sentido simbólico, já foi notado que o nome Iracema é um anagrama de América (anagrama é palavra formada pela transposição das letras de outra palavra).

TEXTO IV

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 ema 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.

Um dia, ao pino do sol, ela repousava em um claro da floresta. Banhava-lhe o corpo a sombra da oiticica, mais fresca do que o orvalho da noite. Os ramos da acácia silvestre esparziam flores sobre os úmidos cabelos. Escondidos na folhagem os pássaros ameigavam o canto.

(...)

Rumor suspeito quebra a doce harmonia da sesta. Ergue a virgem os olhos, que o sol não deslumbra; sua vista perturba-se.

Diante dela e todo a contemplá-la, está um guerreiro estranho, se é guerreiro e não algum mau espírito da floresta. Tem nas faces o branco das areias que bordam o mar, nos olhos o azul triste das águas profundas. Ignotas armas e tecidos ignotos cobrem-lhe o corpo.

Foi rápido, como o olhar, o gesto de Iracema. A flecha embebida no arco partiu. Gotas de sangue borbulham na face do desconhecido.

De primeiro ímpeto, a mão lesta caiu sobre a cruz da espada; mas logo sorriu. O moço guerreiro aprendeu na religião de sua mãe, onde a mulher é símbolo de ternura e amor. Sofreu mais d'alma que da ferida.

O sentimento que ele pôs nos olhos e no rosto, não o sei eu. Porém a virgem lançou de si o arco e a uiraçaba e correu para o guerreiro, sentida da mágoa que causara.

A mão que rápida ferira estancou mais rápida e compassiva o sangue que gotejava. Depois Iracema quebrou a flecha homicida: deu a haste ao desconhecido, guardando consigo a ponta farpada.

(*Iracema*, cap. II)

3. O ROMANCE REGIONALISTA OU SERTANEJO

❑ Bernardo Guimarães (1825-1884)

Trouxe a paisagem do sertão de Minas Gerais e de Goiás, fundindo a idealização romântica e a descrição da paisagem cheia de adjetivos com os elementos tomados à narrativa oral, na base do contador de casos.

Escreveu o primeiro romance regionalista brasileiro: *O Ermitão de Muquém* (1858).

O Ermitão de Muquém e *O Seminarista* são romances de tese contra o celibato clerical e a vocação forçada, inspirados no *Monasticon*, do romancista romântico português Alexandre Herculano (*Eurico, o Presbítero* e *O Monge de Cister*).

Com *A Escrava Isaura*, antecipa o filão abolicionista, apesar dos exageros de idealização (Isaura, escrava branca, que fala francês e toca piano) e da fragilidade do enredo folhetinesco. Em *Maurício*, ou *Os Paulistas em São João Del Rei*, realiza romance histórico, tematizando a descoberta e exploração do ouro. *O Garimpeiro* focaliza a paisagem dos garimpos da região de Araxá (MG).

❑ Visconde de Taunay (1843-1899)

Engenheiro militar, participou da Guerra do Paraguai, tendo oportunidade de observar a paisagem e os costumes do sertão e do Pantanal Mato-Grossense, que retrata de maneira objetiva, "realista", em *Inocência*, considerado o melhor romance que o regionalismo romântico produziu. Em *A Retirada da Laguna* compôs um relato histórico-documental desse episódio da Guerra do Paraguai.

Aproxima-se do Realismo, no sentido da fidelidade fotográfica com que fixa a natureza e os costumes da região mato-grossense. Mas o enredo, a trama, é ainda romântico. (*Inocência* reproduz um dos clichês mais usados no Romantismo — história de amor com desfecho trágico, provocado pela autoridade paterna, pela intriga e pela atuação do vilão.)

Em *Inocência*, Pereira simboliza a noção de honradez do sertanejo, intransigente e anacrônica. Inocência personifica a beleza submissa, meiga e singela. Manecão representa a mentalidade rústica e violenta do vaqueiro. Cirino, curandeiro, caracteriza um tipo regional. O cientista alemão Mayer, hóspede de Pereira, expressa, dentro do romance, a visão europeia e "civilizada" do sertão. A fidelidade na caracterização dos costumes e do modo de pensar do sertanejo e a reprodução do falar regional são peças fundamentais do romance.

❑ Franklin Távora (1842-1888)

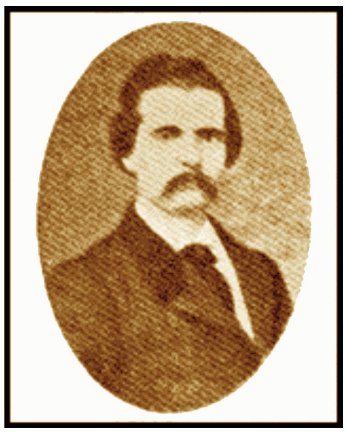
Foi o mais radical e coerente dos regionalistas românticos, propondo uma literatura do Norte, distinta da do Sul, fundada na realidade local vivida e observada, apoiada em uma atitude documental com relação à História, à Geografia e aos problemas humanos da região açucareira do Nordeste. Foi, nesse sentido, precursor, entre outros, de Domingos Olímpio, Manuel de Oliveira Paiva, Euclides da Cunha, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, José Américo de Almeida, Graciliano Ramos, ficcionistas comprometidos com a paisagem nordestina.

Atacou duramente o idealismo e a imaginação de José de Alencar nas *Cartas a Cincinato*. Sua obra, ainda que vazada em um estilo sóbrio e bem-ordenado, é inconveniente.

Em *O Cabeleira* focaliza o banditismo e a violência, personificados no bandido José Gomes que, arrastado ao crime pela sociedade e por seu próprio pai, regenera-se pelo amor de uma donzela que tentara violentar e na qual reconhece a companheira de infância que amava. *O Matuto* e *Lourenço* reconstituem episódios da Guerra dos Mascates (1710/1711, entre Recife e Olinda), também aproveitados por Alencar. Louva-se o equilíbrio das descrições dos costumes regionais nordestinos em *Um Casamento no Arrabalde*.

MÓDULO 22 — Manuel Antônio de Almeida

1. MANUEL ANTÔNIO DE ALMEIDA (1831-1861)



Manuel Antônio de Almeida

❑ Vida e obra

Memórias de um Sargento de Milícias, seu único romance, apareceu em folhetim publicado no suplemento dominical "A Pacotilha", do *Correio Mercantil*, entre junho de 1852 e julho de 1853, sob o pseudônimo "Um Brasileiro".

Médico (não exerceu a profissão), jornalista, diretor da Tipografia Nacional, Manuel Antônio de Almeida parece não ter tido pretensões à carreira literária, embora revele inegável talento na pequena obra-prima que deixou.

O estilo despretensioso, a linguagem coloquial direta, a ausência de descrições pomposas, o apego ao concreto imediato, a presença das camadas populares (trabalhadores braçais, malandros, vadios), a ausência de heróis e vilões e a imparcialidade do narrador fizeram das *Memórias* uma obra excêntrica em relação à corrente formada pela ficção idealizadora, galante, heroica e sentimental, tão ao agrado do leitor da época. Como *Memórias* fugisse à tipicidade da ficção romântica, não obteve êxito no tempo em que foi publicado.

A crítica mais recente tirou-o da vala comum das obras menores, vendo nele antecipações de Machado de

Assis e Lima Barreto, ao retratar o cotidiano carioca, e de Mário de Andrade, pelo humor e pelo cinismo que fazem do protagonista, Leonardo, um ancestral de Macunaíma, na mais legítima linhagem do malandro nacional, do "herói sem nenhum caráter".

Como Macunaíma, Leonardo é um anti-herói, com características de pícaro (tipo vadio, que vive ao sabor do acaso). Bastardo, "filho de uma pisadela e de um beliscão", Leonardo encarna um amoralismo relacionado com a necessidade de sobrevivência, fome e toda sorte de sujeições que oprimem as camadas populares.

Memórias de um Sargento de Milícias, escrito no reinado de D. Pedro II, refere-se ao período de D. João VI, fase de transição entre a condição colonial e a independência. As festas populares, a arraia-miúda (saloias, meirinhos, parteiras, barbeiros, desocupados etc.), as mazelas, o jeitinho e o empreguismo são retratados direta e objetivamente, distorcidos apenas pelo tom galhofeiro e bem-humorado do narrador que, divertido, desmascara os mecanismos de uma sociedade minada pela hipocrisia e pelo falso moralismo.

❑ Resumo

As Memórias *são uma narrativa vibrante e cheia de peripécias, o que torna qualquer resumo inapropriado e pálido. Em linhas gerais, trata-se da história da vida de Leonardo, filho de dois imigrantes portugueses, a saloia [camponesa, rústica] Maria da Hortaliça e Leonardo, "algibebe" [vendedor de roupas grosseiras] em Lisboa e depois meirinho [oficial de justiça] no Rio no tempo do Rei D. João VI: nascimento do "herói"; sua infância de endiabrado; suas desditas de filho abandonado mas sempre salvo de dificuldades pelos padrinhos (a parteira e um barbeiro); sua juventude de valdevinos [vagabundo]; seus amores com a dengosa mulatinha Vidinha; suas malandrices com o truculento Major Vidigal, chefe de polícia; seu namoro com Luisinha; sua prisão pelo major; seu engajamento, por punição, no corpo de tropa do mesmo major; finalmente, porque os fados [o destino] acabaram por lhe ser propícios e não lhe faltou a proteção da madrinha, tudo tem "conclusão feliz": promoção a sargento de milícias e casamento com Luisinha.* (A. S. Amora, verbete *"Memórias de um Sargento de Milícias", in Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira,* Cultrix.)



Uniforme militar, *em desenho de Debret*

❑ Características

Resumindo e esquematizando, as características principais das *Memórias de um Sargento de Milícias* são as seguintes:

- semelhança voluntária com o estilo da crônica histórica, assumido em tom irônico e crítico;
- filiação à tradição do romance picaresco, por centrar-se nas aventuras de um herói de posição social inferior, a partir do qual se traça um retrato da sociedade em seus diversos estratos. O pícaro, para sobreviver na pobreza, dribla as condições adversas por meio de pequenos engodos e variados empregos;
- representação de usos e costumes da sociedade carioca à época de D. João (valor documental e artístico);
- ausência do idealismo heroico que caracteriza os romances românticos, o que faz de Manuel Antônio de Almeida um autor de transição entre este período e o Realismo; descrição de diversos tipos populares, por vezes apresentados caricaturalmente: ciganos, barbeiros, militares aposentados, beatas, policiais etc.;
- completo afastamento de qualquer forma de moralismo: o malandro Leonardinho não é condenado, assim como são apresentados com naturalidade episódios em que se evidencia o funcionamento "malandro" da sociedade em todos os seus níveis, com transgressões da lei cometidas até pelas altas figuras que têm o dever de zelar pelo respeito à lei.

Antologia

TEXTO I

Era no tempo do rei.

Uma das quatro esquinas que formam as ruas do Ouvidor e da Quitanda, cortando-se mutuamente, chamava-se nesse tempo — O canto dos meirinhos[1] —; e bem lhe assentava o nome, porque era aí o lugar de encontro favorito de todos os indivíduos dessa classe (que gozava então de não pequena consideração). Os meirinhos de hoje não são mais do que a sombra caricata dos meirinhos do tempo do rei; esses eram gente temível e temida, respeitável e respeitada; formavam um dos extremos da formidável cadeia judiciária que envolvia todo o Rio de Janeiro no tempo em que a demanda era entre nós um elemento de vida: o extremo oposto eram os desembargadores. Ora, os extremos se tocam, e estes, tocando-se, fechavam o círculo dentro do qual se passavam os terríveis combates das citações, provarás[2] , razões principais e finais e todos esses trejeitos judiciais que se chamava o processo.

Daí sua influência moral.

(*Memórias de um Sargento de Milícias*, cap. I)

Vocabulário e Notas

1 – *Meirinho:* antigo funcionário judicial, correspondente ao oficial de justiça de hoje.
2 – *Provará:* cada um dos artigos de um requerimento judicial.

TEXTO II

Apesar de tudo quanto havia já sofrido por amores, o Leonardo de modo algum queria emendar-se; enquanto se lembrou da cadeia, dos granadeiros e do Vidigal esqueceu-se da cigana, ou antes só pensava nela para jurar esquecê-la; quando, porém, as caçoadas dos companheiros foram cessando, começou a renovar-se a paixão, e teve lugar uma grande luta entre a sua ternura e a sua dignidade, em que esta última quase triunfava, quando uma descoberta maldita veio transtornar tudo. Não sabemos por que meio o Leonardo descobriu um dia que o rival feliz que o pusera fora de combate era o reverendo mestre-de-cerimônias[1] da Sé! Subiu-lhe com isto o sangue à cabeça:

— Pois um padre!?.. dizia ele; é preciso que eu salve aquela criatura do inferno, onde ela se está metendo já em vida...

E começou de novo em tentativas, em promessas, em partidos para com a cigana, que a coisa alguma queria dobrar-se. Um dia

que a pilhou de jeito à janela abordou-a e começou ex-abrupto[2] *a falar-lhe deste modo:*

— Você está já em vida no inferno!... pois logo um padre?!...

A cigana interrompeu-o:

— Havia muitos meirinhos para escolher, mas nenhum me agradou...

— Mas você está cometendo um pecado mortal... está deitando sua alma a perder...

— Homem, sabe que mais? Você para pregador não serve, não tem jeito... eu como estou, estou muito bem; não me dei bem com os meirinhos; eu nasci para coisa melhor...

— Pois então tem alguma coisa que dizer de mim?... Hei de me ver vingado... e bem vingado.

— Ora! respondeu a cigana, rindo-se.

E começou a cantarolar o estribilho de uma modinha.

(*Memórias de um Sargento de Milícias,* cap. XV)

Vocabulário e Notas

1 – *Mestre-de-cerimônias:* padre que dirige o cerimonial litúrgico.

2 – *Ex-abrupto:* de súbito; sem preparação; intempestivamente.

MÓDULO 23 — Introdução ao Realismo-Naturalismo

1. CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL

❑ A Revolução Industrial – O Materialismo – O Cientificismo

Da segunda metade do século XIX ao início do século XX, o mundo ocidental assistiu ao triunfo da **Revolução Industrial**, à consolidação e ao fortalecimento da burguesia como classe dominante e à expansão do capitalismo industrial às antigas áreas coloniais da América, da África e da Ásia, agora sob a denominação de capitalismo avançado, alicerçando-se no avanço científico e tecnológico (locomotiva a vapor, eletricidade, telégrafo sem fio etc.).

Surge a **civilização industrial** e acentuam-se os seus desdobramentos: a explosão urbana, as massas trabalhadoras, os sindicatos, as reivindicações do proletariado (socialismo utópico de Proudhon, o socialismo científico de Marx e Engels).

Ciência, Progresso e Razão passam a ser as palavras de ordem da classe dominante, interessada na estabilização de suas conquistas, substituindo o ímpeto revolucionário, contestatório e individualista da época romântica. A paixão e o impulso pessoal cedem lugar à reflexão, à observação, à análise e à disciplina.

As ideias avançadas do cientificismo e do materialismo europeu contaminam a elite brasileira, ainda que nossa realidade social e econômica fosse diferente da situação europeia. Éramos ainda uma sociedade agrária, recém-saída do escravagismo, fundada na produção agrícola (café, açúcar, borracha) e governada por uma República Oligárquica, instável e frequentemente abalada por conflitos de interesses no seio da própria classe dominante (aristocracia decadente da cana-de-açúcar, aristocracia ascendente do café, as oligarquias regionais e a aparição de novos atores na cena política — os militares). Porém, nossa elite pensava segundo os modelos europeus e procurava assimilar os costumes civilizados de Paris e de Londres.

Opondo-se ao idealismo e ao espiritualismo românticos, os realistas fazem da ciência e do materialismo uma nova religião. Nada que não pudesse ser visto, apalpado, medido e examinado por meio dos sentidos deveria merecer atenção do cientista e do artista. Assim, as noções de alma, de religião, de Deus, de transcendência, tão caras aos românticos, são abandonadas. Tornam-se comuns o **anticlericalismo** e a crítica ao **cristianismo** (Guerra Junqueiro, Eça de Queirós, Inglês de Sousa, Aluísio Azevedo, dentre outros, fizeram dos padres os vilões de suas obras).

Dentre as correntes científicas e filosóficas em voga no Realismo e no Naturalismo, destacam-se

• o **Positivismo** de Auguste Comte, propondo o primado da **ciência positiva** no conhecimento do homem e do mundo;

• o **Evolucionismo** de Charles Darwin e de Herbert Spencer, submetendo o homem às leis da **Biologia e à evolução natural** das espécies. O homem passa a ser visto como um animal, submetido às mesmas leis que regem todos os animais. Daí a preferência pelos aspectos **biológicos, fisiológicos** e **instintivos** que determinam as ações das personagens, superando a vontade e a razão.

A realidade passa a ser interpretada como um todo orgânico em que o universo, a natureza e o homem estão intimamente associados e sujeitos, em igualdade de condições, aos mesmos princípios, leis e finalidades;

• o **Determinismo** de Hippolyte Taine, o qual propõe que o comportamento humano seja **determinado** pelos fatores **biológicos** (instinto, raça, hereditariedade), **sociológicos** e **ambientais** (Ecologia, Geografia, meio ou classe social), além das **circunstâncias históricas**. Em síntese: determinismo de **raça**, **meio** e **momento**.

❑ Os antecedentes europeus

Em sentido amplo, a **atitude realista sempre existiu**, em todos os tempos e em todas as escolas literárias, como um dos polos da criação artística, voltada para a tendência de reproduzir nas obras os traços observados no mundo real, seja nas coisas, seja nas pessoas ou nos sentimentos. Essa atitude realista, universal no tempo e no espaço, opõe-se à atitude romântica (também universal), caracterizada pela fantasia, pela tendência a inventar um mundo novo, diferente e muitas vezes oposto às leis do mundo real. Os autores e as modas literárias oscilam incessantemente entre ambas as atitudes e é da sua combinação, mais ou menos variada, que se faz a Literatura.

A ficção moderna constitui-se justamente da tendência de se buscar, cada vez mais, comunicar ao leitor o sentimento da realidade, por meio da observação exata do mundo e dos seres. Nesse sentido, o romance romântico esteve pleno de realismo. Autores como **Stendhal** e **Balzac**, na França, **Charles Dickens**, na Inglaterra, **Gogol**, na Rússia, todos da primeira metade do século XIX, ainda que frequentemente relacionados ao Romantismo, foram os verdadeiros fundadores do Realismo na ficção contemporânea.

2. CARACTERÍSTICAS

❑ Objetivismo

Preocupação com a verdade não apenas verossímil, mas exata, apoiada na observação e na análise.

❑ **Predomínio das sensações**

A realidade é captada e transcrita por meio de impressões sensoriais nítidas, precisas. Daí o predomínio da descrição objetiva e minuciosa. Os detalhes são da maior importância: nada é desprovido de interesse na reconstituição exata da realidade.

Enquanto o romântico capta o mundo por meio do coração, do sentimento, o realista é, sobretudo, sensorial. O amor perde a conotação espiritualizante, para privilegiar o aspecto físico. Ocorre uma "sexualização" do amor, e o sexo torna-se tema quase obrigatório.

❑ **Temas contemporâneos**

Só o presente interessa; desaparece o romance histórico. A ficção centra-se na **crítica social** (contra a burguesia, contra o clero, contra o capitalismo selvagem, contra o obscurantismo) e na **análise psicológica**, voltada para a investigação das causas profundas das ações humanas.

❑ **Impassibilidade – Contenção Emocional**

O autor ausenta-se da narrativa, assumindo uma posição neutra, imparcial, desinteressado pelo destino das personagens, fotografadas "por dentro" (Machado de Assis) e "por fora" (Aluísio Azevedo). Busca-se uma explicação lógica e cientificamente aceitável para o comportamento e para as ações das personagens.

❑ **Personagens esféricas**

Opondo-se à linearidade das personagens românticas (herói x vilão), as personagens realistas são complexas, multiformes, imprevisíveis, repelindo qualquer simplificação. São também dinâmicas, porque evoluem e têm profundidade psicológica.

❑ **Materialismo – Cientificismo**

A realidade é de caráter exclusivamente material. Oposição à metafísica e à religiosidade.

❑ **Narrativa lenta**

Ao se valorizarem as minúcias, a ação e o enredo perdem a importância para a caracterização das personagens e dos ambientes.

❑ **Romance social, psicológico e de tese; poesia urbana e agreste (Carvalho Júnior, Bernardino Lopes, Cesário Verde); poesia filosófico-científica (Sílvio Romero); poesia social (Antero de Quental, Guerra Junqueiro e Teófilo Braga).**

❑ **Preocupação formal**

Buscam-se a clareza, o equilíbrio, a harmonia da composição.

❑ **Correção gramatical**

Purismo, vernaculidade, economia vocabular, precisão lexical.

❑ **Predomínio da denotação**

A metáfora cede lugar à metonímia. Linguagem simples, direta. Preferência pela **narração**. Uma contribuição importante do Realismo foi a superação do tom excessivamente declamatório e do verbalismo adjetival dos românticos.

3. O NATURALISMO

Surgiu na França, e seu criador e principal teórico foi Émile Zola (*Thérèse Raquin, Germinal*). Foi Zola que cunhou a expressão **romance experimental** como designativa de suas aproximações com as ciências.

Ainda no âmbito das propostas realistas, o Naturalismo representa uma exacerbação, uma radicalização do **cientificismo**, do **materialismo** e do **determinismo**. Buscou analisar o comportamento humano à luz das teorias científicas do fim do século XIX, ressaltando os **aspectos instintivos** e **biológicos** do homem, submetido ao peso dos fatores que **determinavam** sua conduta: **a hereditariedade, a raça**, **o meio ambiente** e **a sociedade**.

Inspirado no **experimentalismo científico** de Claude Bernard (a Medicina Experimental), o Naturalismo assimilou a **objetividade das Ciências Naturais**, fazendo do romance uma espécie de laboratório da vida, e encarando o homem como um "**caso**" a ser analisado. Daí decorre a visão mais **mecanicista**, mais **determinista**, e o enquadramento do homem como produto das leis da Biologia; da hereditariedade, da Sociologia e da Ecologia, contra as quais a razão e a vontade humana nada podem.

Apresenta preferência pelos temas escabrosos, pela **patologia humana e social** (taras, vícios, sedução, adultério, incesto, assassinato, homossexualismo). A abordagem dos aspectos degradantes da condição humana implica certo **moralismo**, não importando a opinião sobre os atos, mas os atos em si mesmos.

É frequente a **zoomorfização**, ou seja, a aproximação, por meio de símiles, entre o homem e o animal, com propósito depreciativo em relação ao **homem-larva**, ao **homem-besta**, regido pelo instinto cego e brutal:

*Rita Baiana… uma **cadela no cio***

*O Cortiço… uma geração que parecia brotar espontânea… e multiplicar-se como **larvas no esterco**.*

*Leandra… a 'Machona', portuguesa feroz, berradora, pulsos cabeludos e grossos, **anca de animal do campo**.*

(A. Azevedo, *O Cortiço*)

Focaliza, de preferência, **as camadas sociais inferiores, o proletariado** e **os marginalizados**. Denuncia os aspectos degradantes, com o propósito de tomada de consciência, visando à redenção moral e social do homem. Arte engajada, a serviço de ideais políticos e sociais.

O Naturalismo peca, quase sempre, pelo **reducionismo** e pelo **esquematismo**, restringindo-se às explicações mecanicistas, à exterioridade, aos condicionamentos, incapazes de apreender o homem em toda a sua complexidade.

Nos textos que se seguem, a passagem de *O Cortiço* ilustra a típica descrição naturalista, e a de *A Cidade e as Serras* satiriza a atitude cientificista daquele tempo.

TEXTO I

Noventa e cinco casinhas comportou a imensa estalagem.

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, coroado 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 de 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; acudiram lavadeiras de todos os pontos da cidade, entre elas algumas vindas de bem longe. E, mal vagava uma das casinhas, ou um quarto, um canto onde coubesse um colchão, surgia uma nuvem de pretendentes a disputá-los.

E aquilo se foi constituindo numa grande lavanderia, agitada e barulhenta, com as suas cercas de varas, as suas hortaliças verdejantes e os seus jardinzinhos de três e quatro palmos, que apareciam como manchas alegres por entre a negrura das limosas tinas transbordantes e o revérbero[1] das claras barracas de algodão cru, armadas sobre os lustrosos bancos de lavar. E os gotejantes jiraus[2], cobertos de roupa molhada, cintilavam ao sol, que nem lagos de metal branco.

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.

(Aluísio Azevedo, *O Cortiço*, cap. I)

Vocabulário e Notas

1 – *Revérbero:* reflexo.
2 – *Jirau:* varal.

TEXTO II

(...) Ora, nesse tempo Jacinto concebera uma ideia… Este Príncipe concebera a ideia de que "o homem só é superiormente feliz quando é superiormente civilizado". E por homem civilizado o meu camarada entendia aquele que, robustecendo[1] a sua força pensante com todas as noções adquiridas desde Aristóteles e multiplicando a potência corporal dos seus órgãos com todos os mecanismos inventados desde Terâmenes, criador da roda, se torna um magnífico Adão, quase onipotente, quase onisciente, e apto portanto a recolher dentro de uma sociedade e nos limites do progresso (tal como ele se comportava em 1875) todos os gozos e todos os proveitos que resultam de saber e de poder… Pelo menos assim Jacinto formulava copiosamente[2] a sua ideia, quando conversamos de fins e destinos humanos, sorvendo bocks[3] poeirentos, sob o toldo das cervejarias filosóficas, no Boulevard Saint-Michel.

Este conceito de Jacinto impressionara os nossos camaradas de cenáculo[4], que, tendo surgido para a vida intelectual, de 1866 a 1875, entre a batalha de Sadowa e a batalha de Sedan, e ouvindo constantemente, desde então, aos técnicos e aos filósofos, que fora a espingarda de agulha que vencera em Sadowa e fora o mestre-escola quem vencera em Sedan, estavam largamente preparados a acreditar que a felicidade dos indivíduos, como a das nações, se realiza pelo ilimitado desenvolvimento da Mecânica e da erudição. Um desses moços mesmo, o nosso inventivo Jorge Carlande, reduzira a teoria de Jacinto, para lhe facilitar a circulação e lhe condensar o brilho, a uma forma algébrica:

$$\left.\begin{array}{c}\text{suma ciência}\\ X\\ \text{suma potência}\end{array}\right\} = \text{suma felicidade}$$

E durante dias, do Odeon à Sorbona, foi louvada pela mocidade positiva a equação metafísica de Jacinto.

Para Jacinto, porém, o seu conceito não era meramente metafísico e lançado pelo gozo elegante de exercer a razão especulativa; mas constituía uma regra, toda de realidade e de utilidade, determinando a conduta, modalizando a vida. E já a esse tempo, em concordância com o seu preceito, ele se surtira[5] da Pequena Enciclopédia dos Conhecimentos Universais *em setenta e cinco volumes e instalara, sobre os telhados do 202, num mirante envidraçado, um telescópio. Justamente com esse telescópio me tornou ele palpável a sua ideia, numa noite de agosto, de mole e dormente calor. Nos céus remotos lampejavam relâmpagos lânguidos. Pela Avenida dos Campos Elísios, os fiacres[6] rolavam para as frescuras do Bosque, lentos, abertos, cansados, transbordando de vestidos claros.*

(Eça de Queirós,
A Cidade e as Serras, cap. I)

Vocabulário e Notas

1 – *Robustecer:* fortalecer.
2 – *Copiosamente:* abundantemente.
3 – *Bock:* cerveja preta.
4 – *Cenáculo:* grupo de amigos.
5 – *Surtir-se:* servir-se.
6 – *Fiacre:* carruagem.

MÓDULO 24 — O Realismo em Portugal – Antero de Quental

1. O CONTEXTO PORTUGUÊS

As teorias positivistas do século XIX surgiram em decorrência das solicitações materiais ou ideológicas da Revolução Industrial, nos países mais desenvolvidos. Não era o caso de Portugal, que possuía ainda **formas capitalistas primárias**, **associadas a sobrevivências feudais**. O Realismo vai chegar ao país por importação. Foi mais uma posição intelectual de grupos reformistas minoritários. Contudo, sua influência será bastante importante em setores burgueses mais progressistas.

A ausência de uma base social similar à da França atenuará a contundência que o Realismo teve naquele país. As produções mais tímidas e mesmo os escritores mais radicais mostram em suas obras traços ideológicos do Romantismo, que tanto combatiam.

Os realistas-naturalistas portugueses oscilaram entre duas posições: **a dos republicanos**, adeptos de uma maior intervenção social do governo para promover a democratização do liberalismo, e a dos **socialistas utópicos**, defensores, de acordo com o modelo proudhoniano, da criação de cooperativas operárias, que se contrapusessem à força do grande capital.

2. CARACTERÍSTICAS DO REALISMO PORTUGUÊS

Os modelos literários do Realismo português foram franceses: **Balzac** e **Stendhal** (advindos do Romantismo) e, especialmente, Gustave Flaubert e Émile Zola, autores que o viés positivista e a crítica social fizeram paradigmáticos da nova escola.

As teorias que fundamentaram ideologicamente o Realismo-Naturalismo foram, dentre outras,

– **a teoria determinista** de Hippolyte **Taine** (1825-1893), segundo a qual o homem (e a própria arte) resultava de três condicionantes: a **raça** (fatores hereditários, biológicos), o **meio** (social, geográfico) e o **momento** (fatores históricos);

– **a filosofia positivista** de Auguste **Comte** (1798-1857), que propugnava por uma espécie de "**religião da ciência**", já que todos os fatos do mundo físico, social ou espiritual possuem conexões imediatas, mecânicas. Precursor na moderna tecnocracia, defendia o primado do conhecimento empírico, baseado na observação, experimentação e comparação;

– **o socialismo "utópico"** de Pierre-Joseph **Proudhon** (1809-1865), que, contrário à luta política, propunha a organização dos pequenos produtores em associações de auxílio mútuo. Ateu e antiburguês;

– **o evolucionismo** de Charles Robert **Darwin** (1809-1882), que fundamentou a teoria de que os seres vivos evoluíram por causa da seleção natural das espécies, e as espécies mais simples teriam, gradativamente, dado origem às mais complexas;

– **o experimentalismo de Claude Bernard** (1813-1878), fisiologista, fundador da "medicina experimental", na qual propunha que a verdade "científica" só poderia ser concebida como tal após sua comprovação "experimental" ou laboratorial;

– **o criticismo** e o **anticlericalismo de Joseph-Ernest Renan** (1823-1892), propondo a revisão da história e do papel da Igreja Católica.

Podemos sintetizar o sentido ideológico de construção da escrita do Realismo-Naturalismo português nos seguintes pontos:

• **crítica ao tradicionalismo** vazio da sociedade portuguesa, produto, segundo eles, da educação romântica, muito convencional e distante da realidade. Há um compromisso ético do escritor em relação à realidade, a ser representada com toda a veracidade, e o seu papel é semelhante ao de um profeta, com uma missão a cumprir;

• **crítica ao conservadorismo da Igreja**, uma instituição voltada para o passado e que impedia o desenvolvimento natural da sociedade;

• **visão objetiva e natural da realidade**: o escritor deveria construir suas personagens utilizando tipos concretos existentes na vida social, observando suas relações com o meio. A personalidade desses tipos seria a do meio ambiente, em menor escala, pelos seus componentes psicofisiológicos, isto é, pela influência dos órgãos e glândulas do corpo humano em sua conduta;

• **preocupação com a reforma** (e não com a revolução) da sociedade, com o objetivo de democratizar (sobretudo numa perspectiva republicana) o poder político e de instituir amplas reformas sociais. Procuravam diagnosticar os problemas da vida social e apontar soluções reformistas, de caráter às vezes socialista, mas mantendo-se a estrutura do regime capitalista;

• **representação da vida contemporânea**, procurando mostrar todos os seus detalhes significativos. Há a preocupação de se estabelecer conexões rigorosas de causa e efeito entre os fenômenos observados, já que as leis naturais são equivalentes, por exemplo, nos campos da Física, Química e Biologia.

3. A QUESTÃO COIMBRÃ

❑ Antecedentes

Romântico, no começo do século XIX, já não era somente o literato filiado à Escola, mas designava um **estado de alma**: **misto de melancolia**, **tédio**, **abandono da vida**, **inquietação** — **tudo em comportamento liricamente choroso**.

Em oposição, o século XIX amadurecia em **conquistas científicas**: de um lado crescia a **industrialização**, trazendo novos hábitos de vida; de outro, firmavam-se a **Física**, **Química**, **Biologia**, **Psicologia**, promovendo novos conhecimentos e exigindo alterações de base do homem diante da vida.

A literatura, nutrida dessas novas concepções, abandona o Romantismo — completamente divorciado da realidade da vida —, e surge o Realismo, preocupado em ser objetivo e exato. Surgiram novas ideias sobre poesia, romance, crítica, filosofia.

Em **Coimbra**, um grupo de rapazes vivia em pleno tumulto mental. Identificados com a renovação que vinha da França, exasperavam-se diante da indiferença do resto do país.

Em **Lisboa**, pontificava **Castilho**. Era o mentor de um grupo de poetas e críticos, reunidos no mundo do "elogio mútuo". Bem se poderia dizer: Coimbra simbolizava a renovação, a ideia nova, o Realismo; Lisboa, o passado, o pieguismo, o Romantismo.



Teófilo Braga, em gravura de autor desconhecido, 1864.

A primeira desavença entre os dois grupos surgiu quando Castilho, prefaciando o poema *D. Jaime*, de Tomás Ribeiro, declarou que *Os Lusíadas* já não tinham mais razão de ser; que nenhum poeta de seu tempo subscreveria uma única oitava de todos os dez cantos. João de Deus se insurgiu contra o "ditador das letras" e achou que a atitude do leviano crítico era a de profanação. Isto foi a primeira clarinada do combate.

❑ A Questão Coimbrã ou a polêmica *Bom Senso e Bom Gosto* (1865)

A contrarresposta de Castilho apareceu em sua *Carta* que acompanhava, como posfácio, o *Poema da Mocidade*, de Pinheiro Chagas. Tal poema, ingênuo e ultrarromântico, explora assunto banal e gasto: Artur, enamorado de Ema, é traído por ela. Bate-se em duelo com o rival e se desgraça, a si e à amante... Mas Castilho considerou-o excelso; louvou o poema, discutiu política, filosofia, estética e educação. E, em tudo, sempre, ironicamente, fez referências desairosas aos moços de Coimbra e aos impulsos (modernizadores) da rapaziada.

Antero de Quental foi quem respondeu à *Carta* de Castilho, no célebre folheto *Bom Senso e Bom Gosto*. O moço foi desabrido e irreverente, não respeitando as cãs de seu antigo professor de primeiras letras: "**queremos puxar-lhe as orelhas**", diz.

A favor de Castilho militaram **Pinheiro Chagas**, **Camilo Castelo Branco**, **Júlio de Castilho** e **Ramalho Ortigão**.

Cerca de quarenta opúsculos circularam durante a contenda.

Os moços de Coimbra, em verdade, não "derrubaram" o Romantismo, mas prepararam o campo ideológico no qual o Realismo cresceu imponente e fértil.

Castilho simboliza o Romantismo em agonia; Antero é profeta dos novos tempos, e o Realismo não foi só um "momento" literário, mas o sinal da nova civilização, alicerçada nas conquistas do século XIX.

A Questão Coimbrã é considerada o marco inicial do Realismo português.

❑ As Conferências do Cassino Lisbonense

Realizadas na primavera de 1871, foram consequências da Questão Coimbrã, espécie de aplicação das ideias defendidas, arregimentação prática dos gênios da época.

Realizaram-se quatro conferências. Anunciada a quinta, o Cassino foi fechado pela polícia.

Antero de Quental fez-se socialista; **Teófilo Braga**, positivista e republicano; **Eça de Queirós, Ramalho Ortigão**, **Guerra Junqueiro** e **Oliveira Martins**, críticos e negativistas: todos esses constituíam o conhecido **Grupo dos Vencidos da Vida**, marcado pelo ceticismo risonho e conformista. Embora "vencedores", em termos de reconhecimento social, consideravam-se "vencidos" em termos de ideais. E em alegres jantares comemoravam a crise e o desalento ideológico.

4. ANTERO TARQUÍNIO DE QUENTAL (1842-1891)

❑ Vida

Formado em Direito por Coimbra; ainda como estudante liderou a chamada *Campanha do Bom Senso e Bom Gosto* (**Questão Coimbrã**), publicando os folhetos *Bom Senso e Bom Gosto* e *A Dignidade das Letras e as Literaturas Oficiais*, ambos em 1865. Interessado no movimento operário, instalou-se em Paris, como tipógrafo, para acompanhar o movimento operário francês.



Antero Tarquínio de Quental na juventude. Foto de autor desconhecido, 1864.

Organizou as **Conferências Democráticas do Cassino Lisbonense** (1871), proferindo a conferência "A Causa da Decadência dos Povos Peninsulares".

Publicou, além disso, artigos em jornais republicanos e folhetos de propaganda socialista para as organizações operárias. Fundou, com José Fontana, a seção portuguesa da Organização Internacional dos Trabalhadores.

Candidatou-se a deputado (simbolicamente) por duas vezes. Desiludiu-se das possibilidades revolucionárias das camadas populares, passando a integrar o Grupo dos Vencidos da Vida.

Oscilando sempre entre o **materialismo** e o **idealismo**, entre a **dúvida** e a **fé**, teve vida agitada. Acometido de uma **psicose depressiva**, suicidou-se.

Antero de Quental constitui, com **Camões e Bocage**, o trio dos maiores sonetistas da Língua Portuguesa.

❑ Obras

- **Prosa**
  - *Bom Senso e Bom Gosto*
  - *A Dignidade das Letras e as Literaturas Oficiais*
  - *Tendências Gerais da Filosofia na Segunda Metade do Século XIX*
  - *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares nos Séculos XVII e XVIII*

- **Poesia**

a) Primeira Fase: O Idealismo – O Lirismo Amoroso – As Aproximações com o Romantismo

Em *Primaveras Românticas* e em alguns momentos de *Raios da Extinta Luz*, Antero parece buscar a transcendência do amor espiritual. Na linha de Petrarca e de Camões, encontramos o dualismo psicológico quanto ao amor: **a beleza espiritual x a atração carnal, o amar x o querer**. Antero espiritualiza a mulher a ponto de projetar nela a excelência e a pureza da figura materna, da irmã, da criança.

IDEAL

Aquela, que eu adoro, não é feita
De lírios nem de rosas purpurinas,
Não tem as formas lânguidas, divinas
Da antiga Vênus[1] de cintura estreita...

Não é a Circe[2], cuja mão suspeita
Compõe filtros mortais entre ruínas,
Nem a Amazona[3], que se agarra às crinas
Do corcel[4] e combate satisfeita...

A mim mesmo pergunto e não atino
Com o nome que dê a essa visão,
Que ora amostra, ora esconde o meu
[destino...

É como uma miragem que entrevejo,
Ideal, que nasceu da solidão...
Nuvem, sonho impalpável do Desejo...

Vocabulário e Notas

1 – *Vênus:* deusa do amor.
2 – *Circe:* feiticeira lendária.
3 – *Amazona:* mulher guerreira que montava a cavalo.
4 – *Corcel:* cavalo.

b) Segunda Fase: A Poesia de Combate – O Socialismo – O Humanitarismo

Nas *Odes Modernas*, a visão cristã do mundo é substituída por uma religiosidade naturalista, panteísta (= identificação de Deus com o mundo concreto). A revolução é vista em termos dessa religiosidade: ideais como liberdade, igualdade e justiça são transformados em valores santificados. O próprio ato de escrever transforma-se em um ato de fé revolucionária, uma utopia que o escritor procura alcançar seguindo o humanismo proudhoniano.

TESE E ANTÍTESE

I

Já não sei o que vale a nova ideia,
Quando a vejo nas ruas desgrenhada,
Torva no aspecto, à luz da barricada,
Como bacante[1] após lúbrica[2] ceia!

Sanguinolento o olhar se lhe incendeia...
Aspira fumo e fogo embriagada...
A deusa de alma vasta e sossegada
Ei-la presa das fúrias de Medeia[3]!

Um século irritado e truculento
Chama à epilepsia pensamento,
Verbo ao estampido de pelouro e obus[4]...

Mas a ideia é um mundo inalterável,
Num cristalino céu, que vive estável...
Tu, pensamento, não és fogo, és luz!

Vocabulário e Notas
1 – *Bacante:* integrante do cortejo de Baco.
2 – *Lúbrico:* sensual.
3 – *Medeia:* figura mitológica; abandonada pelo marido, Jasão, vinga-se assassinando os filhos de maneira horrenda.
4 – *Pelouro e obus:* munição e peça de artilharia, respectivamente.

O soneto, de inspiração hegeliana, expressa o sentido contraditório do comportamento humano: a ideia é sublime, mas o homem, para implantá-la, comete desmandos e a falsifica.

TORMENTO DO IDEAL

Conheci a Beleza que não morre
E fiquei triste. Como quem da serra
Mais alta que haja, olhando aos pés a terra
E o mar, vê tudo, a maior nau ou torre,

Minguar, fundir-se, sob a luz que jorre;
Assim eu vi o mundo e o que ele encerra
Perder a cor, bem como a nuvem que erra
Ao pôr-do-sol e sobre o mar discorre.

Pedindo à forma, em vão, a ideia pura,
Tropeço, em sombras, na matéria dura,
E encontro a imperfeição de quanto existe.
Recebi o batismo dos poetas
E assentado entre as formas incompletas,
Para sempre fiquei pálido e triste.

O poeta frustra-se por não conseguir uma **síntese entre o conhecimento subjetivo (ideia) e o objetivo (formas reais). Uma "ideia pura"** pediria uma forma plena, totalizadora, para assim chegar-se a uma síntese de absolutos.

c) Terceira Fase: O Pessimismo – A Poesia Dilemática e Metafísica – O Transcendentalismo – A Morte e a Busca de Deus

Nas partes finais dos *Sonetos Completos,* agrava-se a divisão do poeta, já expressa nas fases anteriores, entre o Ideal (que leva ao Absoluto, a Deus) e o Real (que leva às ciências experimentais). Os poemas dilemáticos dessa fase oscilam entre a sensação de aniquilamento ("O Palácio da Ventura", "A Germano Meireles" etc.) e o conformismo místico ("Na Mão de Deus").

O PALÁCIO DA VENTURA

Sonho que sou um cavaleiro andante.
Por desertos, por sóis, por noite escura,
Paladino do amor, busco anelante
O Palácio encantado da Ventura!

Mas já desmaio, exausto e vacilante,
Quebrada a espada já, rota[1] a armadura...
E eis que súbito o avisto, fulgurante
Na sua pompa e aérea formosura!

Com grandes golpes bato à porta e brado:
Eu sou o Vagabundo, o Deserdado...
Abri-vos, portas d'ouro, ante meus ais!

Abrem-se as portas d'ouro, com fragor[2]...
Mas dentro encontro só, cheio de dor,
Silêncio e escuridão — e nada mais!

Vocabulário e Notas
1 – *Roto:* estragado.
2 – *Fragor:* estrondo, barulho.

A GERMANO MEIRELES

Só males são reais, só dor existe;
Prazeres só os gera a fantasia;
Em nada, um imaginar, o bem consiste,
Anda o mal em cada hora e instante e dia.

Se buscamos o que é, o que devia
Por natureza ser não nos assiste;
Se fiamos num bem, que a mente cria,
Que outro remédio há aí senão ser triste?

Oh! quem tanto pudera que passasse
A vida em sonhos só e nada vira...
Mas, no que se não vê, labor[1] perdido!

Quem fora tão ditoso[2] que olvidasse[3]...
Mas nem seu mal com ele então dormira,
Que sempre o mal pior é ter nascido!

Vocabulário e Notas
1 – *Labor:* trabalho, esforço.
2 – *Ditoso:* feliz.
3 – *Olvidar:* esquecer.



Antônio Feliciano de Castilho, aos 70 anos.

MÓDULO 25 — Eça de Queirós I

1. JOSÉ MARIA EÇA DE QUEIRÓS (1845-1900)

❑ Vida

"**Eu sou apenas um pobre homem de Póvoa do Varzim.**" Assim Eça de Queirós se apresentava. Em 1866, forma-se em Direito, pela Universidade de Coimbra. Exerce o cargo de advogado, influenciado pelo pai, que era juiz de direito. **É simples espectador da Questão Coimbrã**, ligando-se aos realistas em Lisboa, no grupo *Cenáculo*. Viaja, em 1869, para o Egito; participa, em 1871, das Conferências do Cassino; vai para Leiria, como administrador do conselho. Em 1873, vai como cônsul para Havana; viaja pela América e, finalmente, segue para a Inglaterra e depois para a França, onde, já casado, vem a falecer.

❑ Obras

a) Primeira fase: de 1866 a 1875. Há apego romântico e fantasioso. Escreveu folhetins na *Gazeta de Portugal*, depois reunidos no volume *Prosas Bárbaras*. Ainda a essa fase pertencem *O Mistério da Estrada de Sintra*, romance originalíssimo, escrito em parceria com Ramalho Ortigão. Eça estava em Lisboa. Ramalho, em Liz. Durante dois meses,

sem nenhum plano da obra, cada escritor remetia um folhetim ao jornal *Diário de Notícias*, continuando o enredo. Também da primeira fase é *Uma Campanha Alegre*, coletânea de seus artigos publicados em *As Farpas* — periódico de combate, que analisava e criticava Portugal em todos os setores de atividade: política, educação, arte, literatura, saúde, finanças.

b) Segunda fase: de 1875 a 1888, quando Eça se integra na técnica realista ("**Sobre a nudez forte da verdade, o manto diáfano da fantasia**"), e aparecem os romances:

- ***O Crime do Padre Amaro***

Este livro é o introdutor do romance realista em Portugal. A obra tem a preocupação de fixar instantâneos da vida provinciana. A sociedade leiriense é o cenário, com os serões da Sra. Joaneira. Romance malicioso, farto de observações agudas e belos quadros psicológicos. O herói é o padre Amaro, que mantém relações íntimas com Amélia, e depois a abandona.

- ***O Primo Basílio***

Análise da família burguesa. Neste romance, Eça cria tipos definitivos. O **Conselheiro Acácio**, que é o formalismo oficial: "Era alto, magro, vestido todo de preto, com o pescoço entalado num colarinho direito. O rosto, aguçado no queixo, ia-se alargando até a calva, vasta e polida, um pouco amolgada no alto. (…) Era muito pálido; nunca tirava as lunetas escuras. (…) Fora, outrora, diretor-geral do Ministério do Reino e sempre que dizia — El-Rei! erguia-se um pouco na cadeira. Os seus gestos eram medidos, mesmo a tomar rapé. Nunca usava palavras triviais, não dizia vomitar, fazia um gesto indicativo e empregava restituir." **Luísa**, a heroína que se entregara, durante a ausência do marido, aos amores de um primo conquistador, **Basílio**, encarna o papel da adúltera que sofre desesperadamente. **Juliana**, a criada, que "personifica o descontentamento azedo e o tédio da profissão", possuía cartas comprometedoras da ama, e explorou plenamente a situação, pondo a patroa no trabalho e maltratando-a. Eça declara: "A família lisboeta é produto do namoro, reunião desagradável de egoísmos que se contradizem, e, mais tarde ou mais cedo, são centros de bambochata. Uma sociedade sobre estas falsas bases não está na verdade: atacá-la é um dever".

- ***O Mandarim***

Romance de influência orientalista. As lutas de consciência travadas em um homem que substitui o trabalho pelo enriquecimento inescrupuloso.

- ***Os Maias***

Romance de crítica social, último da série pertencente à segunda fase do autor. É a história do amor incestuoso de Carlos da Maia com sua irmã, Maria Eduarda, e, ao mesmo tempo, uma ampla crônica da alta sociedade lisboeta. Se, em *O Crime do Padre Amaro* (1875), Eça focalizou a vida devota da Província, e, em *O Primo Basílio* (1878), retratou a classe média da Capital, com *Os Maias* (1888) o escritor retrata a vida das altas esferas da política, do governo, da aristocracia e dos literatos, em meio a jogos e festas.



Eça de Queirós, por volta de 1868. Fotografia de Henrique Nunes.

TEXTO I

Foi no domingo de Páscoa que se soube em Leiria que o pároco da Sé, José Miguéis, tinha morrido de madrugada com uma apoplexia[1]. O pároco era um homem sanguíneo e nutrido, que passava entre o clero diocesano pelo comilão dos comilões. *Contavam-se histórias singulares da sua voracidade. O Carlos da botica — que o detestava — costumava dizer, sempre que o via sair depois da sesta, com a face afogueada de sangue, muito enfartado:*

— Lá vai a jiboia esmoer[2]. Um dia estoura!

Com efeito estourou, depois de uma ceia de peixe — à hora em que defronte, na casa do Dr. Godinho, que fazia anos, se polcava[3] com alarido. Ninguém o lamentou, e foi pouca gente ao seu enterro. Em geral não era estimado. Era um aldeão; tinha os modos e os pulsos de um cavador, a voz rouca, cabelos nos ouvidos, palavras muito rudes.

Nunca fora querido das devotas; arrotava no confessionário e, tendo vivido sempre em freguesias da aldeia ou da serra, não compreendia certas sensibilidades requintadas da devoção: perdera por isso, logo ao princípio, quase todas as confessadas, que tinham passado para o polido Padre Gusmão, tão cheio de lábia!

E quando as beatas, que lhe eram fiéis, lhe iam falar de escrúpulos de visões, José Miguéis escandalizava-as, rosnando:

— Ora histórias, santinha! Peça juízo a Deus! Mais miolo na bola!

As exageradas dos jejuns sobretudo irritavam-no:

— Coma-lhe e beba-lhe — costumava gritar —, coma-lhe e beba-lhe, criatura!

Era miguelista *— e os partidos liberais, as suas opiniões, os seus jornais enchiam-no duma cólera irracionável:*

— Cacete! cacete! — exclamava, meneando o seu enorme guarda-sol vermelho.

(*O Crime do Padre Amaro*, cap. I)

Vocabulário e Notas

1 – Apoplexia: derrame cerebral.
2 – Esmoer: fazer a digestão.
3 – Polcar: dançar a polca.

TEXTO II

Que noite para Luísa! A cada momento acordava num sobressalto, abria os olhos na penumbra do quarto, e caía-lhe logo na alma, como uma punhalada, aquele cuidado pungente: Que havia de fazer? Como havia de arranjar dinheiro? Seiscentos mil-réis! As suas joias valiam talvez duzentos mil-réis. Mas depois, que diria Jorge? Tinha as pratas… Mas era o mesmo!

A noite estava quente, e na sua inquietação a roupa escorregara; apenas lhe restava o lençol sobre o corpo. Às vezes a fadiga readormecia-a de um sono superficial, cortado de sonhos muito vivos. Via montões de libras reluzirem vagamente, maços de notas agitarem-se brandamente no ar. Erguia-se, saltava para as agarrar, mas as libras começavam a rolar, a rolar como infinitas rodinhas sobre um chão liso, e as notas desapareciam, voando

muito leves com um frêmito[1] de asas irônicas. Ou então era alguém que entrava na sala, curvava-se respeitosamente e começava a tirar do chapéu, a deixar-lhe cair no regaço libras, moedas de cinco mil-réis, peças, muitas, muitas, profusamente; não conhecia o homem; tinha um chinó[2] vermelho e uma pera[3] impudente[4]. Seria o diabo? Que lhe importava? Estava rica, estava salva! Punha-se a chamar, a gritar por Juliana, a correr atrás dela, por um corredor que não findava e que começava a estreitar-se, a estreitar-se, até que era como uma fenda por onde ela se arrastava de esguelha[5], respirando mal e apertando sempre contra si o montão de libras que lhe punha frialdades de metal sobre a pele nua do peito. Acordava assustada; e o contraste da sua miséria real com aquelas riquezas do sonho era como um acréscimo de amargura. Quem lhe poderia valer? — Sebastião! Sebastião era rico, era bom. Mas mandá-lo chamar e dizer-lhe ela, ela Luísa, mulher de Jorge: — Empreste-me seiscentos mil-réis. — Para quê, minha senhora? E podia lá responder: para resgatar umas cartas que escrevi ao meu amante. Era lá possível! Não, estava perdida. Restava-lhe ir para um convento.

(*O Primo Basílio*, cap. VIII)

Vocabulário e Notas

1 – *Frêmito:* agitação.
2 – *Chinó:* peruca.
3 – *Pera:* barba no queixo, cavanhaque.
4 – *Impudente:* desavergonhado, atrevido, sensual.
5 – *De esguelha:* de lado.

A terceira fase da obra de Eça de Queirós, que constitui uma profunda reviravolta em alguns elementos importantes da fase anterior, será estudada na próxima aula.

MÓDULO 26 — Eça de Queirós II



Eça de Queirós em Newcastle-on-tyne. Foto de H. S. Mendelssohn.

❑ Obras (continuação)

c) Terceira fase: a partir de 1897. É considerada a fase de maturidade, em que Eça retorna aos valores tradicionais portugueses. Sua obra, agora, tem preocupação moral. A sátira corrosiva é substituída por uma ironia condescendente. Em lugar do pessimismo, entra um otimismo esperançoso. Abandonam-se os esquemas naturalistas. Pertencem a essa fase os romances:

• *A Ilustre Casa de Ramires*

Publicado em 1897, e de forma completa em 1900, o romance confronta a realidade do século XIX com o universo heroico e fantasioso dos romances da Idade Média. Desse contraste surge, por um lado, a ironia e, por outro, o sentimento de amor à terra, à gente e à paisagem portuguesa.

Em *A Ilustre Casa de Ramires* ocorrem duas histórias paralelas: a primeira é a história central, ambientada no século XIX, que focaliza os valores da aristocracia decadente, representada pelo protagonista Gonçalo Mendes Ramires; a segunda é a novela medieval, escrita por esse mesmo protagonista, que narra a vida de seu antepassado, Tructesindo. Temos assim uma história dentro da outra. Ambas são narradas em terceira pessoa, por narradores oniscientes. As diferenças estão no comportamento dos dois personagens (o primeiro é covarde e ganancioso, e o segundo, heroico e honrado), no tempo (século XIX e XII) e na linguagem das duas narrativas (a primeira é realista, e a segunda, de caráter épico, parodia os romances históricos, à moda de Herculano).

No final do romance, Gonçalo parte para a África em busca de fortuna, viagem que significará sua redenção moral e, numa alegoria ao antigo império português de ultramar, a renovação das energias ancestrais do país.

• *A Cidade e as Serras*

Publicado em 1901, um ano após a morte do autor, *A Cidade e as Serras* é seu último romance, desenvolvido a partir do conto "Civilização" (1892). Desencantado com a civilização urbana, Eça compõe um hino à natureza e à vida rural. Como o próprio título indica, a obra baseia-se em uma antítese, dividindo-se em duas partes. A primeira, que vai até a metade do capítulo oitavo, narra a vida de Jacinto em Paris. A segunda, que encerra a obra, relata a ida de Jacinto para o campo e seu encontro com os ideais da vida rústica, o amor e a felicidade. Neste romance, Eça critica a elite portuguesa afrancesada e defende um retorno às raízes e à cultura lusitana.

A obra é estruturada de forma dialética. Semelhante a um silogismo, apresenta uma tese, a antítese e a síntese. Primeiro, o protagonista Jacinto proclama a vida na cidade como o suprassumo da civilização; depois, passa a contestar o artificialismo da vida urbana, voltando-se para as delícias do campo. Por fim, a cidade e as serras se conciliam, e a personagem usa as conquistas da civilização para melhor aproveitar a vida rural.

O romance é narrado na primeira pessoa por Zé Fernandes, amigo íntimo de Jacinto. Trata-se de um narrador-testemunha, que apresenta os fatos segundo sua ótica pessoal, ou seja, subjetivamente, de acordo com o seu humor, sua simpatia ou antipatia.

A ação se passa no período que vai de 1820 a 1893. O protagonista, Jacinto, tinha o apelido de *"Príncipe da Grã-Ventura"*, devido à sua riqueza, saúde e sorte. Vivendo em Paris, no palacete número 202 da Avenida Campos Elíseos e convivendo com a alta classe local, seu ideal de vida era expresso na "equação metafísica":

suma ciência
X
suma potência
} = suma felicidade

No entanto, decorrido algum tempo, ele começa a enfadar-se de sua vida repleta de luxo e riqueza, mas pobre de espírito. Atacado por uma melancolia crescente que afeta sua saúde, Jacinto parte para o campo, indo viver em sua propriedade na Serra de Tormes, em Portugal. Em contato com a natureza e o trabalho rural, ele recupera o antigo vigor e disposição. O amor de Joaninha completa o quadro de sua felicidade.

TEXTO

Neste trecho de A *Cidade e as Serras*, Jacinto e Zé Fernandes observam a cidade de Paris do alto de uma colina. Essa visão panorâmica encoraja Zé Fernandes a falar sobre os males da civilização urbana.

— Sim, é talvez tudo uma ilusão... E a cidade a maior ilusão!

(...) Certamente, meu Príncipe, uma ilusão! E a mais amarga, porque o homem pensa ter na cidade a base de toda a sua grandeza e só nela tem a fonte de toda a sua miséria. (...) Na cidade findou a sua liberdade moral; cada manhã ela lhe impõe uma necessidade, e cada necessidade o arremessa para uma dependência; pobre e subalterno, a sua vida é um constante solicitar, adular, vergar, rastejar, aturar; e rico e superior como um Jacinto, a sociedade logo o enreda em tradições, preceitos, etiquetas, cerimônias, praxes, ritos, serviços mais disciplinares que os dum cárcere ou dum quartel... (...) Os sentimentos mais genuinamente humanos logo na cidade se desumanizam! (...) Mas o que a cidade mais deteriora no homem é a inteligência, porque ou lha arregimenta dentro da banalidade ou lha empurra para a extravagância. Nesta densa e pairante camada de ideias e fórmulas que constitui a atmosfera mental das cidades, o homem que a respira, nela envolto, só pensa todos os pensamentos já pensados, só exprime todas as expressões já exprimidas (...) Todos, intelectualmente, são carneiros, trilhando o mesmo trilho, balando[1] o mesmo balido, com o focinho pendido para a poeira onde pisam, em fila, as pegadas pisadas; e alguns são macacos, saltando no topo de mastros vistosos, com esgares[2] e cabriolas[3]. Assim, meu Jacinto, na cidade, nesta criação tão antinatural onde o solo é de pau e feltro e alcatrão, e o carvão tapa o céu, e a gente vive acamada nos prédios como o paninho nas lojas, e a claridade vem pelos canos, e as mentiras se murmuram através de arames, o homem aparece como uma criatura anti-humana... (...) E aqui tem o belo Jacinto o que é a bela cidade!

E ante estas encanecidas[4] e veneráveis invectivas[5], (...) o meu Príncipe vergou[6] a nuca dócil, como se elas brotassem, inesperadas e frescas, duma revelação superior, naqueles cimos de Montmartre:

— Sim, com efeito, a cidade... É talvez uma ilusão perversa!

(*A Cidade e as Serras*, cap. VI)

Vocabulário e Notas

1 – *Balar:* o mesmo que *balir*: berrar como ovelha, soltar balidos.
2 – *Esgar:* trejeito, careta.
3 – *Cabriola:* cambalhota.
4 – *Encanecido:* de *encanecer*: embranquecer os cabelos; experiente; antigo.
5 – *Invectiva:* ataque, crítica feroz.
6 – *Vergar:* curvar, dobrar.

Entre as demais obras de Eça de Queirós, estão *A Relíquia*, *A Capital*, *A Tragédia da Rua das Flores*, *Contos*, *Cartas de Inglaterra*.

MÓDULO 27 — Poesia da Época do Realismo: Cesário Verde

1. VIDA

Filho de comerciante, Cesário Verde nasceu em Lisboa, em 1855. Frequentou por algum tempo o Curso Superior de Letras e viajou a Paris um ano antes de sua morte prematura, em 1886, aos 31 anos de idade.

A poesia inovadora que produziu não foi devidamente reconhecida durante sua vida, sendo publicada somente em 1887, por seu amigo Silva Pinto, com o título *O Livro de Cesário Verde*.

2. CARACTERÍSTICAS

É o mais singular poeta realista português. Sua obra não possui os aspectos místicos e filosóficos que caracterizam a poesia de Antero de Quental. Ao contrário, utiliza uma linguagem objetiva e coloquial, completamente fora dos padrões do lirismo tradicional, ao descrever cenas do cotidiano, até então consideradas inadequadas para a poesia. São notáveis em sua obra:

❑ A valorização da cidade

Entre os anos de 1877 e 1880, a grande musa de sua poesia é a cidade de Lisboa e suas transformações ao se modernizar (com a chegada da iluminação pública a gás, por exemplo). O poeta dedica à paisagem citadina um importante poema chamado "O Sentimento dum Ocidental". Posteriormente, já tuberculoso, passa à fase da poesia campestre, quando elogia os aspectos saudáveis desse tipo de vida.

❑ A forte visualidade

A cidade, figura básica de sua poesia, é fixada por meio de *flashes*, imagens em movimento, que captam seu clima humano e os elementos perdidos com o desenvolvimento moderno. A montagem dos *flashes* faz-se por um processo que lembra, hoje, o cinema, com a justaposição de imagens fragmentadas e múltiplas.

❑ O proletariado urbano

Cesário Verde apresenta, entre as imagens novas de sua poesia, um quadro impressionante do operariado da cidade de Lisboa. São pessoas transformadas em "bestas" de carga, em consequência das condições desumanas de trabalho:

Homens de carga! Assim as bestas vão [curvadas!

Que vida tão custosa! Que diabo!
("Cristalizações")

Por todas estas características, assim como pela objetividade, precisão e antissentimentalismo de sua linguagem, sua obra reveste-se de extraordinária modernidade, tendo por isso influenciado alguns poetas inovadores, como os brasileiros Augusto dos Anjos e João Cabral de Melo Neto e o português Fernando Pessoa, cujos heterônimos Álvaro de Campos e Alberto Caeiro prolongam as duas faces de sua poesia: a citadina e a campesina.

EU E ELA

Cobertos de folhagem, na verdura,
O teu braço ao redor do meu pescoço,
O teu fato sem ter um só destroço,
O meu braço apertando-te a cintura;

Num mimoso jardim, ó pomba mansa,
Sobre um banco de mármore assentados.
Na sombra dos arbustos, que abraçados,
Beijarão meigamente a tua trança.

Nós havemos de estar ambos unidos,
Sem gozos sensuais, sem más ideias,
Esquecendo para sempre as nossas ceias,
E a loucura dos vinhos atrevidos.

Nós teremos então sobre os joelhos
Um livro que nos diga muitas cousas
Dos mistérios que estão para além das [lousas[1],
Onde havemos de entrar antes de velhos.

Outras vezes buscando distração,
Leremos bons romances galhofeiros,
Gozaremos assim dias inteiros,
Formando unicamente um coração.

Beatos ou pagãos, vida à paxá[2],
Nós leremos, aceita este meu voto,
O Flos Sanctorum[3] *místico e devoto*
E o laxo[4] Cavaleiro de Faublas[5]...

Vocabulário e Notas

1 – *Lousa:* túmulo.
2 – *Vida à paxá:* vida preguiçosa e feliz.
3 – *Flos Sanctorum* (latim): *A Vida dos Santos*, título de uma antologia moral composta por Alonso de Villegas no século XVI.
4 – *Laxo:* débil, fraco, franzino.
5 – *Cavaleiro de Faublas:* personagem do romance *Os Amores do Cavaleiro de Faublas* (1787-90), de Louvet de Couvray.

MÓDULO 28 — Machado de Assis I

1. LOCALIZAÇÃO HISTÓRICO-CULTURAL

❑ Os antecedentes europeus e brasileiros

No Brasil, especialmente na ficção regionalista e urbana, os autores românticos procuraram a descrição da vida social e a observação do ambiente, contrabalançando os exageros da imaginação e da fantasia.

José de Alencar, em *Senhora,* desmascarou e pôs a nu certas idealizações da moral burguesa, aprofundando a análise psicológica e a crítica social; **Bernardo Guimarães**, em *O Seminarista*, descreveu o amor com acentuada franqueza, antecipando aspectos do determinismo biológico dos naturalistas; **Taunay**, em *Inocência*, fotografou, com muita fidelidade, os costumes e a paisagem do sertão de Mato Grosso; **Franklin Távora**, nas *Cartas a Cincinato*, censurou duramente José de Alencar pela falta de observação adequada dos costumes e da paisagem e pelas inverdades, que são comuns em *O Sertanejo*, *O Gaúcho* e *A Guerra dos Mascates;* **Manuel Antônio de Almeida**, em *Memórias de um Sargento de Milícias*, focalizou, com surpreendente imparcialidade, os costumes do Rio de Janeiro, no fim da Era Colonial.

❑ O contexto brasileiro

O período realista foi o primeiro, em nossa literatura, a apresentar um panorama completo da vida literária, com **todos os gêneros modernos** florescendo, com a multiplicação das instituições culturais e dos **órgãos de imprensa** (*A Revista Brasileira*, *A Gazeta Literária*, *A Semana*, dentre outros).

Esse incremento na vida cultural projetou a maturação da nacionalidade e a dinamização e consolidação da vida nacional (modernização das cidades, codificação racional das leis, modernização do equipamento técnico e do ensino superior, penetração nas zonas internas, estabilização das fronteiras com os países limítrofes).

O escritor passa a ser socialmente reconhecido. Nesse sentido, a fundação da **Academia Brasileira de Letras** (1897) veio, de certo modo, oficializar a literatura, logrando o reconhecimento do mundo oficial e da opinião pública e exercendo a intermediação entre a produção intelectual, o poder e o público, papel exercido, timidamente, no Romantismo, pelo Instituto Histórico e Geográfico.

Se, por um lado, a Academia deu respeitabilidade à literatura perante o corpo social, por outro lado, acabou gerando o academicismo (no mau sentido), dando à literatura um cunho oficial e ajustando-a aos ideais da classe dominante.

Ao lado da tendência acadêmica, respeitosa do decoro, que tem em **Machado de Assis** um verdadeiro paradigma de sobriedade, equilíbrio e dignidade, surge a figura do escritor boêmio, à margem dos padrões burgueses, livre e sem preconceito, cujo exemplo mais vivo é o de **Emílio de Meneses**. Mas o segmento boêmio e irreverente acabava sempre absorvido pela respeitabilidade acadêmica. Até o irreverente Emílio de Meneses acabou eleito para a Academia.

A importância desse período completa-se com o relevo adquirido pela oratória civil (Rui Barbosa); pelos estudos históricos (Joaquim Nabuco, Capistrano de Abreu e Oliveira Lima); pelo jornalismo (José do Patrocínio e Alcindo Guanabara); pelos estudos de gramática (Júlio Ribeiro e João Ribeiro); pela crítica literária (Sílvio Romero, José Veríssimo e Araripe Júnior) e pelo ensaísmo (Tobias Barreto, Farias Brito, Euclides da Cunha e Clóvis Bevilácqua).

2. CARACTERÍSTICAS

❑ Observação importante

No Brasil, os movimentos **realista, naturalista e parnasianista são simultâneos**, e não sucessivos. Os três ocorreram no mesmo período cronológico: 1881-1893. O Realismo inaugura-se em 1881, com a publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. O Naturalismo aparece também em 1881, com a publicação de *O Mulato*, de Aluísio Azevedo. Costuma-se identificar como marco inicial do Parnasianismo o aparecimento, em 1882, do livro de poemas *Fanfarras*, de Teófilo Dias.

É comum designar-se como **período realista** o conjunto desses três movimentos ou correntes: o Realismo propriamente dito, o Naturalismo (ou Realismo Naturalista) e o Parnasianismo.

Esse período irá desdobrar-se muito além de seus limites cronológicos estritos, projetando-se no **Pré-Modernismo** (Euclides da Cunha, Monteiro Lobato, Lima Barreto) e fundindo-se, por vezes, com a prosa de cunho impressionista. A atitude realista de observação direta e de crítica social será retomada, em pleno Modernismo, pela ficção **regionalista do Nordeste (Neorrealismo)**, na década de 1930. Essa atitude realista, modernizada quanto ao código linguístico e tornada mais aguda quanto ao propósito de análise e crítica da sociedade, é evidente nos autores regionalistas, ou neorrealistas, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Jorge Amado e José Américo de Almeida.

3. MACHADO DE ASSIS (Rio de Janeiro, 1839-1908)

❑ Vida

Machado de Assis é o grande representante do Realismo no Brasil. De origem humilde, foi autodidata, venceu limitações pessoais (era gago e epilético) e sociais (era mulato e pobre). Foi aprendiz de tipógrafo na Tipografia Nacional, sob as ordens e proteção de Manuel Antônio de Almeida (o autor de *Memórias de um Sargento de Milícias*) e iniciou sua carreira literária aos dezesseis anos. Ocupou cargos públicos importantes e foi o fundador e primeiro presidente da Academia Brasileira de Letras.

Considerado um agudo "analista da alma humana", Machado de Assis começou escrevendo poesia e prosa romântica. Em 1881 inaugura o Realismo, com o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, um dos livros mais extraordinários de nossa língua. Seus contos chegam a ser tão importantes quanto seus mais notáveis romances. Escreveu também peças teatrais, mas no teatro, assim como na poesia, não conseguiu elevar-se acima do nível mediano da produção de seu tempo. Como cronista e como crítico literário publicou páginas notáveis, que estão entre o que se escreveu de melhor nesses gêneros no Brasil.

❑ A ficção machadiana

A) Conto

O contista Machado de Assis, para muitos, supera o romancista. Coube a ele dar ao conto densidade e excelência insuperáveis em nossa literatura, fundando esse gênero e abrindo caminhos, pelos quais, mais tarde, iriam trilhar Mário de Andrade e Clarice Lispector, para ficarmos em apenas dois contistas modernos.

Distinguem-se duas fases: a primeira, dita romântica, com os livros *Contos Fluminenses* e *Histórias da Meia-Noite*; a segunda, realista, inclui os melhores contos: *Papéis Avulsos, Histórias sem Data*, *Várias Histórias* e *Relíquias de Casa Velha*.

A_1) Na fase romântica, a angústia, oculta ou patente, das personagens é determinada pela necessidade de obtenção de *status*, quer pela aquisição de patrimônio, quer pela consecução de um matrimônio com parceiro mais abonado. "Segredo de Augusta" e "Miss Dollar" antecipam a temática de *A Mão e a Luva*: o dinheiro como móvel do casamento. O tema da traição (suposta ou real), antes de aparecer em *Dom Casmurro,* já estava nos contos "A Mulher de Preto" e "Confissões de uma Viúva Moça".

Nessa primeira fase, a mentira é punida ou desmascarada. Há nisso um laivo de moralismo romântico, na pregação de casos exemplares. Mas essa linha será, a seguir, superada, ainda na fase romântica. Em "A Parasita Azul", o enganador triunfa pela primeira vez. O cálculo frio, o cinismo, a máscara e o jogo de interesses constituem o cerne desse pragmatismo ou utilitarismo para o qual pendem especialmente as personagens femininas, capazes de sufocar a paixão e o amor em nome da "fria eleição do espírito", da "segunda natureza, tão imperiosa como a primeira". A segunda natureza do corpo é o *status*, a sociedade que se incrusta na vida.

A_2) Na fase realista, a partir dos contos de *Papéis Avulsos,* Machado começa a cunhar a fórmula mais permanente de seus contos: a contradição entre parecer e ser, entre a máscara e o desejo, entre a vida pública e os impulsos escuros da vida interior, desembocando sempre na fatal capitulação do sujeito à aparência dominante.

Machado procura roer a substância do "eu" e do fato moral considerados em si mesmos, mas deixa nua a relação de dependência do mundo interior em face da conveniência do mais forte. É dessa relação que se ocupa, enquanto narrador.

É a móvel combinação de desejo, interesses e valor social que fundamenta as estranhas teorias do comportamento expressas nos contos "O Alienista", "Teoria do Medalhão", "O Segredo do Bonzo", "A Sereníssima República", "O Espelho", "A Causa Secreta", "Conto Alexandrino", "A Igreja do Diabo".

É exatamente isso que nos diz o mais sábio dos bonzos:

"Se puserdes as mais sublimes virtudes e os mais profundos conhecimentos em um sujeito solitário, remoto de todo contato com outros homens, é como se eles não existissem. Os frutos de uma laranjeira, se ninguém os gostar, valem tanto como as urzes e as plantas bravias, e, se ninguém os vir, não valem nada; ou, por outras palavras mais enérgicas, não há espetáculo sem espectador."
("O Segredo do Bonzo")

B) Poesia

Em *Crisálidas, Falenas* e *Americanas*, livros que encerram a poesia romântica de Machado de Assis, são evidentes as sugestões temáticas e formais da poesia de Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu e Fagundes Varela: o lirismo sentimental, a poesia indianista, a natureza americana.

Já *Ocidentais* revela maior apuro formal e contenção de linguagem, aproximando-se das diretrizes do Parnasianismo. A poesia de cunho filosófico, a reflexão sobre o ser, o tempo e a moral constituem os momentos mais bem realizados do livro, que são os poemas: "Soneto de Natal", "Suave Mari Magno", "A Mosca Azul", "Círculo Vicioso", "No Alto" e "Mundo Interior". É sempre uma poesia discreta, sem

arrebata-mentos, reflexiva e densa, culta, teórica, correta, mas quase sempre carente de emoções e vibração.

C) Teatro

Quase todas as comédias de Machado são da década de 1860, contemporâneas, portanto, das produções "românticas" na poesia. São mais contos dialogados que propriamente peças teatrais; revelam-se melhores quando lidas do que quando encenadas.

Essas comédias foram representadas com algum êxito durante a vida do seu autor, e são: *A Queda que as Mulheres Têm para os Tolos*, *Desencantos*, *Quase Ministro*, *O Caminho da Porta*, *O Protocolo*, *Não Consultes o Médico*, *Os Deuses de Casaca* e *Tu, só Tu, Puro Amor*, inspirada no episódio de Inês de Castro, de *Os Lusíadas*, e encenada em comemoração do tricentenário da morte do poeta português.

D) Crônica

Machado de Assis militou na imprensa diária do Rio de Janeiro durante quase toda a sua vida: passou pelas redações, entre outras, do *Correio Mercantil*, do *Diário do Rio de Janeiro*, da *Gazeta de Notícias*, de *O Século*. As crônicas que escreveu iam da linguagem sarcástica, dos tempos de militância liberal, ao intimismo das páginas de *Relíquias de Casa Velha*. Nomeado funcionário público, subordinado à Secretaria de Estado, não pôde atuar de forma mais ostensiva no Movimento Abolicionista, o que serviu de base a ideias de que ele não teria tido interesse na sorte dos escravos, dos quais descendia pelo lado paterno.

As crônicas, pela maior liberdade que permitem, revelam a tendência de Machado para o *divertissement*, a brincadeira, o texto leve e divertido. Vão do corriqueiro ao sublime, do cotidiano ao clássico, do pequeno ao grandioso, do real ao imaginário.

E) Crítica

Apesar de pequena, a produção machadiana no gênero revela honestidade, senso estético, fina capacidade analítica e independência intelectual, que o colocaram acima dos modismos de sua época.

Entre seus melhores trabalhos, incluem-se as apreciações sobre os poemas de Castro Alves (em carta a José de Alencar), as considerações sobre a pouca originalidade da poesia arcádica e o estudo sobre Eça de Queirós, que suscitou verdadeira polêmica.

F) Romance

F_1) A Fase Romântica

Os primeiros romances de Machado de Assis (*Ressurreição*, *A Mão e a Luva*, *Helena* e *Iaiá Garcia*) podem ser considerados experiências para o salto qualitativo que viria com *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), que inaugura a fase realista de Machado.

O caráter de "experiência" fica evidente na "Advertência" com que Machado apresenta a primeira edição do romance *Ressurreição*:

"Não sei o que deva pensar deste livro; ignoro sobretudo o que pensará dele o leitor. A benevolência com que foi recebido um volume de contos e novelas, que há dois anos publiquei, me animou a escrevê-lo. É um ensaio. Vai despretensiosamente às mãos da crítica e do público, que o tratarão com a justiça que merecer." E, concluindo a "Advertência":

"Minha ideia ao escrever este livro foi pôr aquele pensamento de Shakespeare:

Our doubts are traitors,
And make us lose the good we oft might win,
By fearing to attempt.
[Nossas dúvidas são traidoras
E fazem-nos perder o bem que muitas vezes poderíamos obter,
Por medo de tentar.]

Não quis fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste de dois caracteres; com esses simples elementos busquei o interesse do livro, a crítica decidirá se a obra corresponde ao intuito, e sobretudo se o operário tem jeito para ela.

É o que peço com o coração nas mãos."

Ainda que se tenha vulgarizado a designação de romances "românticos", essas primeiras experiências com a ficção de maior fôlego não se enquadram nos estreitos limites da ficção propriamente romântica: a idealização das personagens centrais não é total, reservando lugar para aspectos problemáticos de sua conduta, e a tensão bem *versus* mal, herói *versus* vilão, não é nítida. Caberia melhor a designação de romances "convencionais". Já existem nesses romances os traços que serão constantes na fase realista: a observação psicológica e o interesse como o móvel principal das ações humanas. Mesmo as heroínas ditas "românticas" de Machado de Assis agem movidas pelo interesse, pelo desejo de ascensão social, e não pelo amor.



Machado de Assis aos 45 anos.

F_2) O Romance Realista

É a partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) que Machado atinge o ponto mais alto e equilibrado da ficção brasileira. Alinhavamos, a seguir, alguns aspectos da ficção machadiana.

❑ A ruptura com a narrativa linear

Os fatos e as ações não seguem um fio lógico ou cronológico; obedecem a um ordenamento interior, são relatados à medida que afloram à consciência ou à memória do narrador, num processo que se aproxima do **impressionismo associativo**.

❑ A organização metalinguística do discurso narrativo

É comum, na ficção machadiana, que o narrador interrompa a narrativa para, com saborosa e bem-humorada bisbilhotice, comentar com o leitor a própria escritura do romance, fazendo-o participar de sua construção; ou, ainda, para dialogar sobre uma personagem, refletir sobre um episódio do enredo ou tecer suas digressões sobre os mais variados assuntos.

Machado assume a posição de quem escreve e, ao mesmo tempo, se vê escrevendo. Esses comentários à margem da narração têm interesse central, pois neles se encontram importantes ideias do autor sobre sua arte — sobre a narrativa e sua relação com a vida.

❑ O universalismo

Machado captou, na sociedade carioca do século XIX, os grandes temas de sua obra. O seu interesse jamais recaiu sobre o típico, o pitoresco, a cor local, o exótico, tão ao gosto dos românticos. Buscou, na sociedade do seu tempo, o **universal**, a essência humana, os grandes temas filosóficos: a **essência** e a **aparência**, o caráter relativo da moral humana, as convenções sociais e os impulsos interiores, a normalidade e a loucura, o acaso, o ciúme, a irracionalidade, a usura, a crueldade.

A pobreza de descrições, a quase ausência da paisagem são ainda desdobramentos dessa concentração na análise psicológica e na reflexão filosófica. As tramas dos romances machadianos poderiam, sem grandes prejuízos à narrativa, ser transplantadas para qualquer época e qualquer cidade.

❑ As influências

Machado de Assis esteve acima dos modismos da época. Enquanto Gustave Flaubert, pai do Realismo, defendia a superioridade do "**romance que narra a si mesmo**", ocultando por completo a figura do narrador, Machado subverte essa regra, intrometendo o narrador na narrativa, fazendo que o leitor o identifique sempre, por trás e acima das convenções de verossimilhança (= aparência de realidade) da ficção.

Autodidata, Machado adquiriu sólida formação clássica: Shakespeare, Dante Alighieri, Cervantes e Goethe eram suas leituras obrigatórias. Mas os modelos que seguiu mais de perto foram os do século XVIII: Voltaire, com sua ironia cortante, além do refinado *sense of humor* dos autores ingleses Sterne e Swift.

❑ Os grandes arquétipos

Uma das linhas mestras da ficção machadiana parte do aproveitamento dos **arquétipos** (arquétipo = modelo de seres criados; padrão, exemplar; imagens psíquicas do inconsciente coletivo e que são o patrimônio comum a toda a humanidade), remontando à tradição clássica e aos textos bíblicos.

Assim, o conflito dos irmãos Pedro e Paulo, em *Esaú e Jacó*, remonta ao arquétipo bíblico da rivalidade entre Caim e Abel; a psicose do ciúme de Bentinho, em *Dom Casmurro*, aproxima-se do drama de Otelo e Desdêmona, de Shakespeare.

❑ O pessimismo

Machado revela sempre uma visão desencantada da vida e do homem. Não acreditava nos valores do seu tempo e, a rigor, não acreditava em nenhum valor. Mais do que pessimista ou negativista, sua postura é "niilista" (*nihil* = nada). O desmascaramento do cinismo e da hipocrisia, do egoísmo e do interesse, que se camuflavam sob as convenções sociais, é o móvel de grande parte da ficção machadiana:

Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado de nossa miséria. (*Memórias Póstumas de Brás Cubas,* "Das Negativas", cap. CLX)

❑ A ironia, o humor negro

A forma de revolta de Machado era o riso, quase sempre um riso amargo, que exteriorizava o desencanto e o desalento ante a miséria física e moral de suas personagens:

"...Em verdade vos digo que toda sabedoria humana não vale um par de botas curtas.

Tu, minha Eugênia, é que não as descalçaste; foste aí pela estrada da vida, manquejando da perna e do amor, triste como os enterros pobres, solitária, calada, laboriosa, até que vieste também para esta outra mensagem... O que eu não sei é se a tua existência era muito necessária ao século. Quem sabe? Talvez um comparsa de menos fizesse patear a tragédia humana."

"Antes cair das nuvens que de um terceiro andar."

"Deus, para a felicidade do homem, criou a religião e o amor. Mas o demônio, invejoso do sucesso de Deus, fez com que o homem confundisse a religião com a Igreja, e o amor com o casamento."

❑ O psicologismo

Ação e enredo perdem a importância para a caracterização das personagens.

Os acontecimentos exteriores são considerados somente à medida que revelam o interior, os motivos profundos da ação, que Machado devassa e apresenta detalhadamente.

Daí a narrativa lenta, pois o menor detalhe e o menor gesto são significativos na composição do quadro psicológico; nada é desprovido de interesse. Essa fixação pelo pormenor é o que se denomina *microrrealismo*.

❑ O estilo machadiano

Machado prima pelo **equilíbrio**, pela disciplina clássica, correção gramatical, concisão e economia vocabular. Ao contrário da nossa congê- nita tendência ao uso imoderado do adjetivo e do advérbio, tão ao gosto de Castro Alves, de Alencar, de Rui Barbosa etc., Machado é parcimonioso, sóbrio, quase "britânico". Não é, contudo, uma linguagem simétrica e mecânica, porém medida pelo seu ritmo interior, donde o segredo da unidade da obra. São frequentes as experiências narrativas antecipadoras da modernidade, pelo aspecto irônico e antinarrativo.

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em vez de narrar a morte de D. Eulália Damasceno de Brito, Brás Cubas "fotografa" seu epitáfio, transpondo o ícone, a inscrição tumular:

Capítulo CXXV
Epitáfio

AQUI JAZ

D. EULÁLIA DAMASCENO DE BRITO

MORTA

AOS DEZENOVE ANOS DE IDADE

ORAI POR ELA!

❑ *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881)

Nesse romance, em primeira pessoa, o narrador-personagem Brás Cubas relata sua vida a partir de uma estranha situação: já está morto, sendo, por isso, como ele mesmo diz, um "defunto autor". Com um texto cheio de digressões e de humor, narra o grande projeto de sua vida, criar o "emplasto anti-hipocondríaco Brás Cubas", esperança frustrada de renome e riqueza. Brás Cubas conta sua infância, fala da família, de Marcela — a primeira amante — e de Virgília, que foi sua namorada e que acaba se casando com o deputado Lobo Neves, homem ambicioso. Virgília, que se torna amante de Brás Cubas, é uma das grandes personagens femininas de Machado. Nessa obra já aparece o filósofo-mendigo Quincas Borba, que será a personagem principal do romance seguinte de Machado. Fundamentalmente pessimista, Brás Cubas é também um homem cínico, até cruel, figura elegante e típica da ociosa elite carioca do século passado.



Capitu, em pintura de J. da Rocha Ferreira.

❑ *Dom Casmurro* (1899)

Dom Casmurro é considerado um romance sobre o adultério. Nem o adultério é fato certo na história, nem o tema do romance se limita a ele. É antes a abordagem da vaidade masculina, e do vazio das instituições que domina, e do mistério da mulher. Assim, todo o conjunto de certezas da realidade (e do Realismo) torna-se frágil, ilusório e enganador. Todos os acontecimentos narrados na obra ganham esta aura de dúvida por causa do ciúme que o próprio narrador-personagem — Bentinho, um ser medíocre — tem de Capitu, amiguinha de infância, depois namorada, noiva e, enfim, esposa. Não há nenhuma prova conclusiva do adultério de Capitu; ao contrário, a relação intertextual do romance com *Otelo*, de Shakespeare, parece advertir que tanto a realidade quanto as percepções humanas são abaladas pelas paixões. Assim, todas as "provas" e, em particular, a semelhança de Ezequiel, o filho do casal, com Escobar, o suposto amante, são relativas, duvidosas. Machado atinge o objetivo de mostrar que a realidade é algo móvel e enganador. Capitu, de "olhos de ressaca", "oblíqua e dissimulada", brilha entre todas as personagens de Machado, não só as femininas.

❑ *Quincas Borba* (1891)

Quincas Borba é continuação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, pois, como vimos, o filósofo-mendigo, personagem que dá nome a este romance, e a sua filosofia, o Humanitismo, já tinham aparecido nas *Memórias*, nas quais, na verdade, há um período de tempo em que Quincas Borba desaparece, só voltando para morrer na casa de Brás Cubas. O romance *Quincas Borba* narra em terceira pessoa as aventuras de Quincas nesse intervalo, nas quais interveio, novamente, o acaso: Quincas recebeu uma herança e foi viver num local tranquilo, Barbacena, mais adequado à sua filosofia. Lá se passaram os fatos principais da história. Apaixonado e recusado por Maria Piedade, Quincas adoeceu e foi tratado por Rubião, seu amigo. Este, a quem Quincas tentara explicar o Humanitismo, se interessava na verdade pela fortuna do outro. E Rubião, de fato, tornou-se herdeiro universal do filósofo sob a condição de cuidar de seu cão (que se chama também Quincas Borba). Despreparado para a riqueza, ele é explorado pelo casal Sofia e Cristiano Palha. Apaixona-se por ela, que é incentivada pelo marido a ser receptiva a seus favores. Aos poucos, vai perdendo tudo, sem conquistar o amor de Sofia, e enlouquece, como Quincas. Nesse romance, é desenvolvida a teoria do Humanitismo e sua máxima, "ao vencedor, as batatas". Trata-se de satirização de correntes filosóficas da época, como o Positivismo e o Evolucionismo.

❑ *Esaú e Jacó* (1904)

O título alude à famosa passagem do Antigo Testamento, em que dois irmãos disputam o privilégio da bênção do pai. Machado, utilizando a ideia da rivalidade entre irmãos, constrói as personagens Pedro e Paulo, cujo desentendimento e inimizade não têm explicação racional. Brigavam desde o útero materno. Flora é a mulher que se apaixona pelos dois, e

que ambos amavam. Nem a morte dela nem a de sua própria mãe os reconcilia. Seu ódio destruía as pessoas em redor. Nessa obra já aparece o Conselheiro Aires, personagem central do romance seguinte, o último de Machado de Assis.

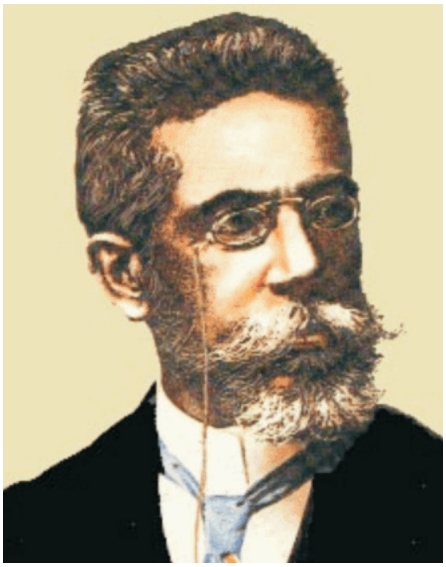
❑ *Memorial de Aires* (1908)

Nesse romance em forma de diário, o narrador, Aires, diplomata, relata episódios de sua vida após se aposentar, o retorno ao Brasil, a vidinha em Petrópolis. Por meio de Fidélia, Aires e sua irmã, Rita, entram em contato com o casal de velhinhos Aguiar e Carmo e o drama de sua vida, a impossibilidade de ter filhos. Consolam-se no amor paternal que dedicavam a um afilhado, Tristão. Desesperam-se quando este vai para a Europa e reencontram alegria com Fidélia, até que de novo a fatalidade intervém: Tristão casa-se com Fidélia e a leva consigo para a Europa.

Memorial de Aires é apontado como o romance mais projetivo da personalidade e da vida de Machado de Assis.

Escrito após a morte de sua esposa, Carolina, revela uma visão melancólica da velhice, da solidão e do mundo. D. Carmo, esposa do velho Aguiar, seria a projeção da própria esposa de Machado, já falecida. A ironia e o sarcasmo dos livros anteriores são substituídos por um tom compassivo e melancólico, as personagens são simples e bondosas, muito distantes dos paranoicos e psicóticos dos romances anteriores. Alguns veem no *Memorial de Aires* uma obra de retrocesso a concepções romantizadas do mundo; outros tomam o romance como o testamento literário e humano de Machado de Assis.

MÓDULO 30 — Machado de Assis III



Machado de Assis

ANÁLISE CRÍTICA

Nessa aula você lerá trechos de um texto de Antonio Candido, que versa sobre alguns dos temas presentes e característicos da obra de Machado de Assis. No texto, originalmente uma palestra proferida em 1968, o crítico ressalta a importância e modernidade das "situações ficcionais" criadas por Machado de Assis, citando, respectivamente, alguns de seus contos e romances.

Nas obras dos grandes escritores é mais visível a polivalência do verbo literário. Elas são grandes porque são extremamente ricas de significado, permitindo que cada grupo e cada época encontrem as suas obsessões e as suas necessidades de expressão. Por isso, as sucessivas gerações de leitores e críticos brasileiros foram encontrando níveis diferentes em Machado de Assis, estimando-o por motivos diversos e vendo nele um grande escritor devido a qualidades por vezes contraditórias. O mais curioso é que provavelmente todas essas interpretações são justas, porque ao apanhar um ângulo não podem deixar de ao menos pressentir os outros. (...)

Muitos dos seus contos e alguns dos seus romances parecem abertos, sem conclusão necessária, ou permitindo uma dupla leitura, como ocorre entre os nossos contemporâneos. (...)

Talvez possamos dizer que um dos problemas fundamentais da sua obra é o da identidade. Quem sou eu? O que sou eu? Em que medida eu só existo por meio dos outros? Eu sou mais autêntico quando penso ou quando existo? Haverá mais de um ser em mim? Eis algumas perguntas que parecem formar o substrato de muitos dos seus contos e romances. Sob a forma branda, é o problema da divisão do ser ou do desdobramento da personalidade, estudado por Augusto Meyer. Sob a forma extrema é o problema dos limites da razão e da loucura, que desde cedo chamou a atenção dos críticos, como um dos temas principais de sua obra.

❑ "O Alienista"

Quanto ao problema da loucura, podemos citar o conto "O Alienista". (…) Um médico funda um hospício para os loucos da cidade e vai diagnosticando todas as manifestações de anormalidade mental que observa. Aos poucos o hospício se enche; dali a tempos já tem a metade da população; depois quase toda ela, até que o alienista sente que a verdade, em consequência, está no contrário da sua teoria. Manda então soltar os internados e recolher a pequena minoria de pessoas equilibradas, porque, sendo exceção, esta é que é realmente anormal. A minoria é submetida a um tratamento de "segunda alma", para usar os termos do conto precedente: cada um é tentado por uma fraqueza, acaba cedendo e se equipara deste modo à maioria, sendo libertado, até que o hospício se esvazia de novo. O alienista percebe então que os germes de desequilíbrio prosperaram tão facilmente porque já estavam latentes em todos; portanto, o mérito não é da sua terapia. Não haveria um só homem normal, imune às solicitações das manias, das vaidades, da falta de ponderação? Analisando-se bem,

vê que é o seu caso; e resolve internar-se, só no casarão vazio do hospício, onde morre meses depois. E nós perguntamos: quem era louco? Ou seriam todos loucos, caso em que ninguém o é? Notemos que este conto e o anterior manifestam, no fim do século XIX, o que faria a voga de Pirandello a partir do decênio de 1920.

❑ *Dom Casmurro*

Outro problema que surge com frequência na obra de Machado de Assis é o da relação entre o fato real e o fato imaginado, que será um dos eixos do grande romance de Marcel Proust, e que ambos analisam principalmente com relação ao ciúme. A mesma reversibilidade entre a razão e a loucura, que torna impossível demarcar as fronteiras e, portanto, defini-las de modo satisfatório, existe entre o que aconteceu e o que pensamos que aconteceu. (…) Uma estudiosa norte-americana, Helen Caldwell, no livro The Brazilian Othello of Machado de Assis*, levantou a hipótese viável, porque bem machadiana, de que na verdade Capitu não traiu o marido. Como o livro é narrado por este, na primeira pessoa, é preciso convir que só conhecemos a* sua *visão das coisas, e que para a furiosa "cristalização" negativa de um ciumento, é possível até encontrar semelhanças inexistentes, ou que são produtos do acaso (como a de Capitu com a mãe de Sancha, mulher de Escobar). Mas o fato é que, dentro do universo machadiano, não importa muito que a convicção de Bento seja falsa ou verdadeira, porque a consequência é exatamente a mesma nos dois casos: imaginária ou real, ela destrói a sua casa e a sua vida. E concluímos que neste romance, como noutras situações da sua obra, o real pode ser o que parece real.*

❑ *Esaú e Jacó*

Neste caso, que sentido tem o ato? Eis outro problema fundamental em Machado de Assis, que o aproxima das preocupações de escritores como o Conrad de Lord Jim *ou de* The Secret Sharer*, e que foi um dos temas centrais do existencialismo literário contemporâneo, em Sartre e Camus, por exemplo. Serei eu alguma coisa mais do que o ato que me exprime? Será a vida mais do que uma cadeia de opções? Num dos seus melhores romances,* Esaú e Jacó*, ele retoma, já no fim da carreira, este problema que pontilha a sua obra inteira. Retoma-o sob a forma simbólica da rivalidade permanente de dois irmãos gêmeos, Pedro e Paulo, que representam invariavelmente a alternativa de qualquer ato. Um só faz o contrário do outro, e evidentemente as duas possibilidades são legítimas. O grande problema suscitado é o da validade do ato e de sua relação com o intuito que o sustém. Através da crônica aparentemente corriqueira de uma família da burguesia carioca no fim do Império e começo da República, surge a cada instante este debate, que se completa pelo terceiro personagem-chave, a moça Flora, que ambos os irmãos amam, está claro, mas que, situada entre eles, não sabe como escolher. É a ela, como a outras mulheres na obra de Machado de Assis, que cabe encarnar a decisão ética, o compromisso do ser no ato que não volta atrás, porque uma vez praticado define e obriga o ser de quem o praticou. Os irmãos agem e optam sem parar, porque são as alternativas opostas; mas ela, que deve identificar-se com uma ou com outra, se sentiria reduzida à metade se o fizesse, e só a posse das duas metades a realizaria; isto é impossível, porque seria suprimir a própria lei do ato, que é a opção. Simbolicamente, Flora morre sem escolher.*

❑ "Um Homem Célebre"

Parece evidente que o tema da opção se completa por uma das obsessões fundamentais de Machado de Assis, muito bem analisada por Lúcia Miguel-Pereira — o tema da perfeição, a aspiração ao ato completo, à obra total, que encontramos em diversos contos e sobretudo num dos mais belos e pungentes que escreveu: "Um Homem Célebre".

Trata-se de um compositor de polcas, Pestana, o mais famoso do momento, reconhecido e louvado por onde vá, procurado pelos editores, abastado materialmente. No entanto, Pestana odeia as suas polcas que toda a gente canta e executa, porque o seu desejo é compor uma peça erudita de alta qualidade, uma sonata, uma missa, como as que admira em Beethoven ou Mozart. À noite, postado no piano, leva horas solicitando a inspiração que resiste. Depois de muitos dias, começa a sentir algo que prenuncia a visita da deusa e a sua emoção aumenta, sente quase as notas desejadas brotando nos dedos, atira-se ao teclado e... compõe mais uma polca! Polcas e sempre polcas, cada vez mais brilhantes e populares é o que faz até morrer. A alternativa é negada também a ele; só lhe resta fazer como é possível, não como lhe agradaria.

❑ Conclusão

Isto é dito para justificar um conselho final: não procuremos na sua obra uma coleção de apólogos nem uma galeria de tipos singulares. Procuremos sobretudo as situações ficcionais *que ele inventou. Tanto aquelas onde os destinos e os acontecimentos se organizam segundo uma espécie de encantamento gratuito; quanto as outras, ricas de significado em sua aparente simplici- dade, manifestando, com uma enganadora neutralidade de tom, os conflitos essenciais do homem consigo mesmo, com os outros homens, com as classes e os grupos. A visão resultante é poderosa, como esta palestra não seria capaz sequer de sugerir. O melhor que posso fazer é aconselhar a cada um que esqueça o que eu disse, compendiando os críticos, e abra diretamente os livros de Machado de Assis.*

(Antonio Candido. "Esquema de Machado de Assis". *Vários Escritos*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1970.)



Aluísio Azevedo

1. NATURALISMO NO BRASIL

Caracterizando-se como um Realismo mais extremado, o Naturalismo tem como elemento fundamental o determinismo cientificista, que diverge do determinismo sociopolítico, típico do Realismo. No final do século XIX, junto ao avanço da ciência surge uma nova visão de mundo, diversa da idealização romântica: Verdade, Razão e Ciência são agora os ideais. Observação e análise são seus métodos. Produzir uma arte documental é seu objetivo. O autor naturalista constrói enredo, trama e personagens com a intenção de comprovar certas teorias, nas quais acredita, sobretudo aquelas das ciências biológicas: Evolucionismo, Genética, Patologia. A nova visão teórica repercute na prática política de vários autores, por meio da qual se manifestam as preocupações socialistas, atividades abolicionistas e a tendência anticlerical.

Os principais autores naturalistas brasileiros foram Aluísio Azevedo, Júlio Ribeiro, Adolfo Caminha, Domingos Olímpio e Inglês de Sousa. Todos seguiram o mestre francês Émile Zola, o mais importante escritor desse movimento. O Naturalismo, no Brasil, tem início em 1881 (assim como o Realismo), com a publicação de *O Mulato*, de Aluísio Azevedo.

2. ALUÍSIO AZEVEDO (1857-1913)

❑ Vida

Filho de vice-cônsul português em São Luís, transfere-se para o Rio de Janeiro após ter atacado a conservadora sociedade maranhense com a publicação de *O Mulato*. No Rio, juntou-se ao irmão, o famoso comediógrafo Artur Azevedo. Foi jornalista e escreveu romances, contos, operetas e revistas teatrais. Era também bom desenhista, hábil na arte da caricatura. Esse seu talento, aliás, tem relação com a força plástica de suas descrições. Tentou sobreviver de sua profissão de escritor e, para isso, teve de aceitar encomendas de editores, que lhe pediam romances românticos ao gosto do público, em completo contraste com seus ideais literários. Aos 38 anos abandonou a carreira literária, ingressando na diplomacia.

❑ Os folhetins romanescos

Decorrem da atividade de Aluísio Azevedo como escritor profissional; têm escasso valor literário e representam meras concessões ao gosto do leitor da época. Escritos sem muito cuidado, para publicação na imprensa diária, o próprio autor reconhecia a fragilidade desses trabalhos.

Essas obras são: *Uma Lágrima de Mulher*, *Condessa Vésper*, *Girândola de Amores*, *Filomena Borges* e *A Mortalha de Alzira*.

❑ Os romances realistas-naturalistas

Constituem o segmento apreciável da obra de Aluísio Azevedo, ainda que seja um conjunto bastante heterogêneo, sem resíduos românticos, com documentação realista, experimentação naturalista etc. *O Mulato*, *Casa de Pensão*, *O Coruja*, *O Homem*, *O Cortiço* e *O Livro de uma Sogra* são as obras dessa vertente.

3. CARACTERÍSTICAS DAS OBRAS

❑ Obra heterogênea

Alterna romances naturalistas, de vigor crítico e estofo cientificista, com melodramas românticos, publicados em folhetins pela imprensa e que foram, durante algum tempo, o ganha-pão do autor.



Courbet, Os Britadores de Pedras *– Óleo sobre tela – 1849 – coleção particular, Milão, Itália.*

❑ Romance social

Nos livros mais bem realizados, Aluísio Azevedo revela extraordinário poder de dar vida aos agrupamentos humanos, às habitações coletivas, onde os protagonistas vão, social e moralmente, se degradando, por força da opressão social e econômica e dos impulsos irreprimíveis da sexualidade, das taras e dos vícios.

❑ Visão rigorosamente determinista

Para o autor, o Homem e a sociedade estavam submetidos às leis inexoráveis da **raça** (instinto, hereditariedade), do **meio** (geográfico, social) e do **momento** (circunstâncias históricas).

❑ Influências de Eça de Queirós e Émile Zola

Utilizou a técnica do tipo, deformando, pelo exagero, os traços, criando verdadeiras caricaturas. Não conseguiu criar personagens que pudessem transcender as condições sociais que as geraram. As personagens são psicologicamente superficiais e subsistem apenas em função

de contextos predeterminados. Não há drama moral; os protagonistas são vistos "de fora", e a tragédia em que as tramas desembocam decorre apenas do fatalismo das doutrinas deterministas.

Não há o refinamento estilístico de Machado de Assis, nem a potência verbal de Raul Pompeia, mas os diálogos se salvam pela vivacidade, pela frase sempre incisiva. Há visível tendência lusitanizante, o que se explica pela origem luso-maranhense do autor.

❑ *O Mulato* (1881)

Obra de crítica ao preconceito racial e à Igreja. O mulato Raimundo, educado na Europa, retorna a São Luís para conhecer suas origens. Apaixona-se por sua prima Ana Rosa, mas a família lhes impede o casamento. Pretendem fugir, mas Raimundo é perseguido e morto a mando do padre Diogo, que representa a degradação do clero. Ana Rosa acaba se casando com o assassino, com quem viverá de modo feliz.

❑ *Casa de Pensão* (1884)

Narrativa intermediária entre o romance de personagem (*O Mulato*) e o romance de espaço ou de coletividade (*O Cortiço*). Inspirado em um caso verídico, a Questão Capistrano, crime que sensibilizou o Rio de Janeiro entre 1876 e 1877, expressa uma visão determinista. Amâncio Vasconcelos, personagem central, tem suas ações e comportamento determinados pela formação (a educação severa, a superproteção materna, a sífilis contraída da ama-de-leite). Ele, um jovem e rico maranhense, chega ao Rio de Janeiro para estudar Medicina. Boêmio e extravagante, hospeda-se na pensão de João Coqueiro, que trama casá-lo com sua irmã, Amélia, para apossar-se da fortuna de Amâncio. Com a recusa do rapaz, Coqueiro o denuncia falsamente por violência sexual contra a irmã, é derrotado na justiça e, inconformado, mata Amâncio.

❑ *O Cortiço* (1890)

Ambientado no Rio de Janeiro, este romance narra o nascimento, vida e morte de um cortiço, meio pelo qual seu dono, o português João Romão, pretende enriquecer. Ao lado, há um sobrado, que simboliza um nível social mais elevado e cujo proprietário é também um português, o comendador Miranda. Os portugueses conseguem ascensão econômica e social rápidas, que obtêm por meio da exploração do brasileiro, representado coletivamente pelo povo do cortiço. É nesse espaço social que as leis ambientais interferem no indivíduo e determinam seu comportamento. O cortiço e a negra Bertoleza, amásia de João Romão, só lhe interessam enquanto lhe são úteis. Quando João Romão se casa com Zulmira, a filha do comendador, e atinge a posição social desejada, nem Bertoleza, que o ajudara a subir na vida, nem o cortiço, com o qual enriquecera, são mais necessários: o cortiço sofre um incêndio e passa por remodelação, e Bertoleza, rejeitada e denunciada à polícia (era uma escrava foragida), suicida-se.

4. CARACTERÍSTICAS DE *O CORTIÇO*

❑ Romance social

Desistindo de montar um enredo em função de pessoas*, [Aluísio] ateve-se à sequência de descrições muito precisas onde cenas coletivas e tipos psicologicamente primários fazem, no conjunto, do cortiço a personagem mais convincente do nosso romance naturalista.* (Alfredo Bosi, *História Concisa da Literatura Brasileira*)

Todas as existências se entrelaçam e repercutem umas nas outras. O cortiço é o núcleo gerador de tudo e, feito à imagem de seu proprietário, cresce, desenvolve-se e se transforma com João Romão.

❑ A crítica ao capitalismo selvagem

O tema é a ambição e a exploração do homem pelo próprio homem. De um lado, **João Romão**, que aspira à riqueza, e **Miranda**, já rico, que aspira à nobreza. Do outro, a "gentalha", caracterizada como um conjunto de animais, movidos pelo instinto e pela fome:

E naquela terra encharcada e fumegante, naquela umidade quente e lodosa, começou a minhocar, a fervilhar, a crescer um mundo, uma coisa viva, uma geração que parecia brotar espontânea, ali mesmo, daquele lameiro e multiplicar-se como larvas no esterco.

(...)

As corridas até a venda reproduziam-se num verminar de formigueiro assanhado.

A redução das criaturas ao nível animal (**zoomorfismo**) é característica do Naturalismo e revela a influência das teorias da Biologia do século XIX (darwinismo, lamarquismo) e do **determinismo** (**raça**, **meio**, **momento**):

...depois de correr meia légua, puxando uma carga superior às suas forças, caiu morto na rua, ao lado da carroça, estrompado como uma besta.

(...)

Leandra... a 'Machona', portuguesa feroz, berradoura, pulsos cabeludos e grossos, anca de animal do campo.

(...)

Rita Baiana... uma cadela no cio.

❑ A força do sexo

O sexo é, em *O Cortiço,* força mais degradante que a ambição e a cobiça. A supervalorização do sexo, típica do determinismo biológico e do Naturalismo, conduz Aluísio a buscar quase todas as formas de patologia sexual: desde o "acanalhamento" das relações matrimoniais até o adultério, prostituição, lesbianismo etc.

❑ A situação da mulher

As mulheres são reduzidas a três condições: a primeira, de objeto, usadas e aviltadas pelo homem: **Bertoleza** e **Piedade**; a segunda, de objeto e sujeito, simultaneamente: **Rita Baiana**; a terceira, de sujeito — são as que independem do homem, prostituindo-se: **Leonie** e **Pombinha**.

1. RAUL POMPEIA (1863-1895)



Raul Pompeia

❑ Vida

Nascido em Angra dos Reis (RJ), em 1863, Raul Pompeia estudou Direito e ocupou cargos públicos. Militou no movimento abolicionista e no republicano e colaborou na *Gazeta de Notícias*, de José do Patrocínio. Envolveu-se em diversas polêmicas e num duelo com Olavo Bilac. Suicidou-se na noite de Natal de 1895, aos 32 anos.

❑ Obra

A) Prosa

- *Uma Tragédia no Amazonas* (romance)
- *Microscópicos* (contos)
- *As Joias da Coroa* (romance)
- *O Ateneu* (romance)
- *Agonia* (romance inacabado e inédito)

B) Poesia

- *Canções sem Metro* (poemas em prosa)

❑ *O Ateneu: Crônica de Saudades*

A) O romance *O Ateneu, Crônica de Saudades* (1888) focaliza a vida em um internato, apresentando penetrante análise social e psicológica das personagens: Aristarco, o diretor (que personifica o poder), professores, funcionários e alunos, e a escola como microcosmo da sociedade. "Vais encontrar o mundo" é a primeira sentença do livro.

Narrado em primeira pessoa por Sérgio, um homem que revê seu passado e conta passagens de sua vida de menino, o romance estrutura-se por meio de "manchas de recordação", ou seja, de uma sucessão de episódios, cujo fio condutor é a memória do personagem-narrador. A evocação do passado faz que a sequência cronológica de fatos (o tempo objetivo) seja entrecortada por associações e semelhanças subconscientes (o tempo subjetivo, a *duração interior*). Esse procedimento evidencia certa ruptura do romance com os modos realista e naturalista de mera observação objetiva da vida.

B) Há uma superposição de diversos estilos, o que torna problemática a vinculação de *O Ateneu* a uma determinada corrente estética.

Assim, podemos identificar

– elementos expressionistas: *a linguagem* do livro aproxima-se da técnica expressionista, que consiste na deformação grotesca e mórbida do que se descreve. Apresenta enorme poder para a caricatura (distorção ou ênfase dos elementos dominantes de um objeto ou de uma pessoa) e grandes recursos de imagens visuais e sonoras. A frase transmite uma forte carga emocional. O estilo é nervoso, ágil. A redução das personagens a caricaturas parece proveniente da intenção de deformar, de exagerar, como se Raul Pompeia estivesse se "vingando" de tudo e de todos:

Os companheiros de classe eram cerca de vinte; uma variedade de tipos que divertia. O Gualtério, miúdo, redondo de costas, cabelos revoltos, motilidade brusca e caretas de símio palhaço dos outros, como dizia o professor. O Nascimento, o bicanca, alongado por um modelo geral de pelicano, nariz esbelto, curvo e largo como uma foice; (...) o Negrão, de ventas acesas, lábios inquietos, fisionomia agreste de cabra, canhoto e anguloso...

– elementos impressionistas: evidenciam-se no trabalho da memória como fio condutor. O passado é recriado por meio de "manchas" de recordação — daí a existência de um certo esfumaçamento da realidade, pois o internato é reconstituído por meio das impressões, mais subjetivas que objetivas.

A técnica impressionista que Pompeia utiliza consiste em destacar antecipadamente do objeto que descreve um ou mais traços e seu efeito no observador. Há quem, por isso, rotule *O Ateneu* de romance impressionista:

Transformara-se em anfiteatro uma das grandes salas da frente do edifício, exatamente a que servia de capela; paredes estucadas de suntuosos relevos, e o teto aprofundado em largo medalhão, de magistral pintura, onde uma aberta de céu azul despenhava aos cachos deliciosos anjinhos, ostentando atrevimentos róseos de carne, agitando os minúsculos pés e, as mãozinhas, desatando fitas de gaza no ar.

– elementos naturalistas: decorrem da concepção instintiva e animalesca das personagens, cujo comportamento é determinado pela sexualidade, condição social etc. Há um certo gosto "naturalista" pelas "perversões". É o que ocorre nas descrições de Ângela e na tensão do homossexualismo que existe nas relações de Sérgio com Sanches, Bento Alves e Egbert:

Ângela tinha cerca de vinte anos; parecia mais velha pelo desenvolvimento das proporções. Grande, carnuda, sanguínea e fogosa, era um desses exemplares excessivos do sexo que parecem conformados expressamente para esposas da multidão — protestos revolucionários contra o monopólio do tálamo.

Mas é um naturalismo dissidente, que nada tem a ver com o apriorismo ou com o esquematismo característicos dessa corrente. O doutor Cláudio, conferencista que algumas vezes pontifica no internato, e que exterioriza algumas ideias artísticas do próprio Raul Pompeia,

define a arte como o processo subjetivo da "evolução secular do instinto da espécie".

Seria possível rastrear, em *O Ateneu*, aproximações também com o Parnasianismo, com o Simbolismo e, até, antecipações modernistas.

C) O comportamento sexual é o traço mais valorizado na personalidade dos adolescentes do internato, divididos em "machos" e "fêmeas", em dominadores e dominados. Observe o que diz o narrador em relação ao seu colega Bento Alves:

Estimei-o femininamente, porque era grande, forte, bravo; porque me podia valer, porque me respeitava, quase tímido, como se não tivesse ânimo de ser amigo. Para me fitar esperava que eu tirasse dele os meus olhos.

D) Raul Pompeia projeta no internato toda a problemática do mundo adulto. *O Ateneu* é uma redução, em escala, da visão que o autor tinha da sociedade como um todo. O móvel das ações de Aristarco era o dinheiro, e os alunos eram tratados pelo diretor conforme o segmento social a que pertenciam seus pais.

Raul Pompeia não deixa ao arbítrio dos futuros intérpretes o trabalho de decifrar o sistema de ideias que se poderia depreender.

1.ª) Fala sobre a **cultura brasileira**, em que os desejos republicanos de Pompeia se mostram, investigando o "**pântano das almas**" da vida emocional, sob a "**tirania mole de um tirano de sebo**".

2.ª) Fala sobre a arte, entendida pré-freudianamente como "**educação do instinto sexual**", e antecipando também Nietzsche como "**expressão dionisíaca**":

Cruel, obscena, egoísta, imoral, indômita, eternamente selvagem, a arte é a superioridade humana acima dos preceitos que se combatem, acima da ciência que se corrige: "embriaguez como a orgia e como o êxtase".

3.ª) Fala sobre as relações entre a escola e a sociedade:

(...) Não é o internato que faz a sociedade; o internato a reflete. A corrupção que ali viceja vai de fora. (...)

(...)

A educação não faz as almas; exercita-as.

(Raul Pompeia, *O Ateneu*, cap. XI)

Música estranha, na hora cálida. Devia ser Gottschalk[1]. Aquele esforço agonizante dos sons, lentos, pungidos, angústia deliciosa de extremo gozo em que pode ficar a vida porque fora uma conclusão triunfal. Notas graves, uma, uma; pausas de silêncio e treva em que o instrumento sucumbe e logo um dia claro de renascença, que ilumina o mundo como o momento fantástico do relâmpago, que a escuridão novamente abate...

Há reminiscências sonoras que ficam perpétuas, como um eco do passado. Recorda-me, às vezes, o piano, ressurge-me aquela data.

Do fundo repouso caído de convalescente, serenidade extenuada em que nos deixa a febre, infantilizados no enfraquecimento como a recomeçar a vida, inermes contra a sensação por um requinte mórbido da sensibilidade — eu aspirava a música como a embriaguez dulcíssima de um perfume funesto; a música envolvia-me num contágio de vibração, como se houvesse nervos no ar. As notas distantes cresciam-me n'alma em ressonância enorme de cisterna; eu sofria, como das palpitações fortes do coração quando o sentimento exacerba-se — a sensualidade dissolvente dos sons.

Lasso, sobre os lençóis, em conforto ideal de túmulo, que a vontade morrera, eu deixava martirizar-me o encanto. A imaginação de asas crescidas fugia solta.

(...)

(Raul Pompeia, *O Ateneu*, cap. XII)

Vocabulário e Notas

1 – *Gottschalk:* Louis Moreau Gottschalk (1829-1869), pianista e compositor nascido em Nova Orleans (EUA) e falecido no Rio de Janeiro.

MÓDULO 33 — Parnasianismo

1. ORIGENS

O **Parnasianismo** remete-nos ao mesmo contexto histórico-cultural do **Realismo** e do **Naturalismo** e compartilha, com esses dois movimentos, de alguns ideais e de algumas atitudes: **a negação do subjetivismo, a postura antirromântica e a luta contra "o uso profissional e imoderado das lágrimas"**.

O movimento parnasiano surgiu na França em 1866, com a edição da antologia *Le Parnasse Contemporain*. Abrigando poetas de tendências diversas, como Théophile Gautier, Leconte de Lisle, Charles Baudelaire, Heredia, Banville, havia em comum a oposição ao sentimentalismo romântico.

A denominação *Parnasianismo* remete-nos à antiguidade greco-romana (Monte Parnaso = região da Fócida, na Grécia, que a mitologia contemplava como a **morada dos deuses e poetas**, ali isolados do mundo para dedicarem-se exclusivamente à arte). Isso sugere a aproximação **às fontes e aos ideais clássicos da arte** (o Belo, o Bem, a Verdade, a Perfeição, o Equilíbrio, a Disciplina e o rigor formal, a obediência às regras e aos modelos, a arte como imitação da natureza — a mimese aristotélica, a Razão, o antropocentrismo). São frequentes as alegorias fundadas na mitologia e na história da Grécia e de Roma: "O Sonho de Marco Antônio", "A Sesta de Nero", "O Triunfo de Afrodite", "O Incêndio de Roma", "A Tentação de Xenócrates", "O Julgamento de Frineia", "Delenda Cartago", todos de Olavo Bilac, "O Vaso Grego" e "A Volta da Galera", de Alberto de Oliveira.

2. ANTECEDENTES BRASILEIROS

Em 1878, desfere-se pelas páginas do *Diário do Rio de Janeiro* a **"Batalha do Parnaso"**, polêmica, em versos agressivos (e de má qualidade), entre os defensores da **"IDEIA NOVA"** e os epígonos do Romantismo.

Influenciados pela Questão Coimbrã e pelas obras dos poetas realistas portugueses Teófilo Braga (*Visão dos Tempos*) e Antero de Quental (*Odes Modernas*), os arautos da **"IDEIA NOVA"** combatiam os "Abreus e Varelas", opondo-se ao sentimentalismo piegas e à frouxidão dos versos dos últimos românticos, e propunham algumas atitudes:

- **a poesia participante**, que pregasse a justiça, a república fraternal, o progresso científico e material, atacando, algumas vezes de forma desabrida, as instituições; é

o caso de Lúcio de Mendonça, Martins Júnior e Sílvio Romero.

• **a poesia "realista"**, com abandono dos eufemismos relativos ao amor por uma descrição mais direta do corpo e dos desejos, e ainda a poesia realista urbana e agreste; seguem nessa direção: Carvalho Júnior, Bernardino Lopes e Teófilo Dias.

Cabe observar que os sonhos de justiça e a república fraternal já haviam encontrado em **Castro Alves**, no último romantismo, uma expressão muito mais talentosa, convincente e eloquente.

Costuma-se considerar as *Fanfarras*, de Teófilo Dias, como o primeiro livro parnasiano, em seu sentido próprio. O Parnasianismo tal como hoje o concebemos só se definiria com **Alberto de Oliveira**, **Raimundo Correia** e **Olavo Bilac**, que constituíram a **Trindade Parnasiana** e realizaram suas obras sob os princípios da "**arte pela arte**", da **impassibilidade** e da **perfeição formal**, ainda que tivessem, todos eles, estreado com versos românticos.

3. CARACTERÍSTICAS

❑ A arte pela arte – O esteticismo

Sintetizada na forma latina *ars gratia artis* (arte pela arte), a poesia parnasiana propõe que a **beleza formal** justifica a existência do poema, e que a arte não deve ter outros compromissos senão com o **belo**, com a **perfeição formal**.

Negando a poesia realista, filosófico-científica e socialista de seus precursores, os parnasianos impõem uma atitude de **distanciamento da vida**, de **afastamento do cotidiano**, de **alienação dos problemas do mundo**, de **desprezo pela plebe e pelas aspirações populares** e de **recusa de temas vulgares**.

Assim, os parnasianos se fecham em suas "**torres-de-marfim**", entregues ao **puro fazer poético**:

Longe do estéril turbilhão da rua,
Beneditino[1] escreve! No aconchego
Do claustro, na paciência e no sossego,
Trabalha, e teima, e lima, e sofre, e sua!

(Bilac, "A um Poeta")

Vocabulário
1 – *Beneditino:* abnegado como um monge beneditino.

❑ A impassibilidade – A contenção lírica

Para desidentificar-se da antiquíssima síntese entre **eu** e **mundo**, introduzindo um hiato entre essas duas instâncias do real, o narrador parnasiano (o eu lírico) procura transformar a poesia em puro **trabalho**, **artefato**, **construção**.

Daí a aproximação com os ideais das **artes plásticas** — o **poeta-ourives**, o **poeta-escultor**, o **poeta-arquiteto**, o **poeta-pintor**; o poeta que modela pacientemente sua obra, sem confundir-se com ela.

Invejo o ourives quando escrevo:
Imito o amor
Com que ele, em ouro, o alto relevo
Faz de uma flor.
(...)
Torce, aprimora, alteia[1], lima
A frase; e, enfim,
No verso de ouro engasta[2] a rima,
Como um rubim.

Quero que a estrofe cristalina,
Dobrada ao jeito
Do ourives, saia da oficina
Sem um defeito.

(...)

(Olavo Bilac, "Profissão de Fé")

Vocabulário e Notas
1 – *Altear:* elevar.
2 – *Engastar:* encravar, embutir.

❑ Perfeição formal

Centrados no puro *fazer poético*, os parnasianos instauram o **materialismo da forma**. A palavra é trabalhada como matéria-prima, que deve ser **lapidada**, **burilada**, **cinzelada**.

A poesia deve ser fruto do esforço intelectual, da elaboração. Por isso, os parnasianos, exímios conhecedores da língua, são "**poetas de dicionário**", obcecados **pela correção gramatical**, **pela pureza da linguagem**, **pela vernaculidade**, **pela seleção vocabular**.

Outro aspecto desse formalismo é a valorização de alguns procedimentos, tais como

• o culto **das rimas ricas**, **raras** e **preciosas**;

• a preferência pelos **versos alexandrinos** (12 sílabas métricas) e a **metrificação rigorosa**;

• o gosto pelas **formas fixas**, especialmente o **soneto** (quase abandonado pelos românticos), além da sextina, da balada e do rondó.

O emprego de *enjambements* como meio de quebrar a monotonia rítmica (*enjambement* — palavra francesa que se pronuncia *ãjãbemã* — corresponde ao prolongamento sintático e semântico de um verso no verso seguinte, com supressão da pausa característica do final do verso):

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

(Olavo Bilac, "Nel Mezzo del Camin")

❑ A poesia descritiva, plástica e visual

Os parnasianos pretendem apreender descritivamente o real, por meio de impressões sensoriais nítidas, apoiando-se em **imagens visuais, que se convertem em verdadeiros cromos, tal a intensidade das cores e do brilho**.

Concentram-se na descrição de **fenômenos da natureza** (o anoitecer, a primavera, as árvores); na fixação de **cenas históricas e mitológicas** ("O Incêndio de Roma", "O Triunfo de Afrodite"); **na contemplação de objetos de arte**, exóticos e requintados ("O Vaso Grego", "O Leque", "A Estátua"), privilegiando, também, **a beleza física da mulher**.

❑ O mito da objetualidade e o *Kitsch*

O gosto pelo exótico, pelo diferente, o prazer da raridade visa especialmente a satisfazer "o bom gosto" burguês, sua ânsia pelo raro, pelo prestigioso, pela negação da vulgaridade (sem esquecer que um dos aspectos mais repelentes da vulgaridade é o esforço medido e planejado para fugir dela).

Buscando o raro e o requintado, o parnasiano cai, muitas vezes, na superficialidade, na obsessão do adorno, esquecido da essência.

É nesse sentido que se alinham algumas objeções à atitude parnasiana:

• privilegiando a organização léxica e gramatical do discurso poético, os parnasianos se esquecem de

que a grande poesia consiste "**na linguagem carregada de significação no mais alto grau possível**" (Ezra Pound). Por isso os modernistas, entendendo que, **na grande poesia**, **cada palavra deve vibrar como um novo significado**, atacaram duramente o parnasianismo, no que ele tinha de ornamental e estereotipado;

• diz-se que um artista pratica o ***Kitsch*** quando ele mistura formas e truques para impressionar o apreciador, sugerindo, por meio de efeitos previamente estudados, conotações prestigiosas, ostentando falsa riqueza ou cultura.

O ***Kitsch*** está na base da chamada indústria cultural, por meio da reprodução em série de obras de arte e objetos "raros" para deleite da classe média neurotizada pelo *status* — (móveis Luís XV; porcelana inglesa do século XVIII; escultura oriental da Dinastia Ming; quadros de grandes mestres e pequenos pintores, Rembrandt e Di Cavalcanti, lado a lado; peças do artesanato marajoara, nordestino etc., tudo adquirido no supermercado da esquina).

O Parnasianismo tem muito disso: provocar efeitos, valorizando o que é logro e ostentação, sob a máscara da beleza e do prestígio. Nenhum dos nossos parnasianos foi helenista, mas quase todos recorreram a evoluções estereotipadas da Antiga Grécia (galerias, mármores, vasos, pártenons), transformadas em verdadeiros fetiches.

4. AUTORES

❑ Olavo Bilac (1865-1918)

Olavo Brás Martins dos Guimarães Bilac, já no próprio nome um alexandrino perfeito, cursou Medicina e Direito, sem concluir nenhum dos cursos. Viveu como jornalista, funcionário público, boêmio e poeta de largo prestígio no seu tempo. Foi eleito em 1913, pela revista *Fon-Fon*, o **Príncipe dos Poetas Brasileiros**.

Ativista nas campanhas abolicionista, republicana, civilista, pelo serviço militar obrigatório, pela vacina obrigatória, pela reurbanização do Rio de Janeiro, pela entrada do Brasil na Primeira Grande Guerra; autor da letra do Hino à Bandeira, Bilac deixou, além da obra poética que veremos, crônicas, novelas, poesias infantis, conferências literárias e um tratado de versificação.

Estreou em 1888 com *Poesias,* livro saudado com entusiasmo por Alberto de Oliveira e Raimundo Correia, que formariam, com Bilac, a "Trindade Parnasiana".

As *Poesias,* além de uma introdução em verso, chamada "Profissão de Fé" — espécie de manifesto parnasiano —, continham três partes distintas:

• *Panóplias*: poemas descritivos, obedecendo rigorosamente aos cânones parnasianos, aproveitando sugestões da antiguidade greco-romana, com referências que tendem à superficialidade e ao puramente ornamental.

• *Via-Láctea*: trinta e cinco sonetos, tematizando o lirismo amoroso platônico, com o aproveitamento de sugestões românticas e clássicas. Obra de inegável êxito junto ao leitor, resvala o ***Kitsch***, reeditando, em tom menor, a lírica de Camões e Bocage. O título *Via-Láctea* alude a uma constante na poesia de Bilac: **as estrelas** ("Ora (direis) ouvir estrelas! Certo / Perdeste o senso!").

• *Sarças de Fogo*: poemas eróticos, centrados na beleza física da mulher e no amor carnal, reduzido a um jogo bem-arranjado de palavras, buscando mais o efeito que a genuína sensualidade. É um erotismo declamatório, que descamba, muitas vezes, para algo próximo à pornografia. É o caso de "Tentação de Xenócrates", "Satânia", "O Julgamento de Frineia", "Alvorada do Amor" e outras.

Em 1902, as *Poesias* foram acrescidas de três outros livros: *Alma Inquieta* e *Viagens,* marcados por um veemente temperamento romântico, controlado pela **disciplina formal** aprendida com os parnasianos franceses (Gautier, Leconte de Lisle e Heredia), além do poema épico-patriótico "O Caçador de Esmeraldas", escrito em sextilhas e alexandrinos, evocando a figura de **Fernão Dias Pais**, apoiado na **tradição ufanista** e motivado pelo **civismo**, que Bilac praticou na frequente exaltação da pátria, de seus símbolos e heróis.

• Em 1919, aparece o livro póstumo *Tarde*, em que o poeta se empenha em um maior comedimento, quer do ímpeto romântico, quer do convencionalismo parnasiano, valorizando o aspecto reflexivo e filosófico e as cenas da natureza, vazado em linguagem simples e acessível, já distante do artificialismo dos livros anteriores.

Em *Tarde,* Bilac procura, nos poemas descritivos, captar a tonalidade do momento fugaz, valorizando a sugestão e a notação impressionista:

CANTILENA

Quando as estrelas surgem na tarde, surge
[a esperança...
Toda alma triste no seu desgosto sonha um
[Messias:
Quem sabe? o acaso, na sorte esquiva,
[traz a mudança
E enche de mundos as existências que
[eram vazias!

Quando as estrelas brilham mais vivas,
[brilha a esperança...
Os olhos fulgem; loucas, ensaiam as asas
frias:
Tantos amores há pela terra, que a mão
[alcança!
E há tantos astros, com outras vidas, para
[outros dias!

Mas, de asas fracas, baixando os olhos, o
[sonho cansa;
No céu e na alma, cerram-se as brumas,
[gelam as luzes:
Quando as estrelas tremem de frio, treme a
[esperança...

Tempo, o delírio da mocidade não
[reproduzes!
Dorme o passado: quantas saudades e
[quantas cruzes!
Quando as estrelas morrem na aurora,
[morre a esperança...

(Olavo Bilac)

❑ Alberto de Oliveira (1859-1937)

Foi o mais **ortodoxo** dos nossos parnasianos e o que seguiu com maior rigor as propostas da escola: **objetivismo**, **impassibilidade**, **preocupação esteticista**, **rigor formal** e **tecnicismo**. Coerente com as propostas parnasianas, afastou-se do sentimentalismo e da pieguice, realizando uma poesia descritiva, plástica, visual, apoiada nos modelos clássicos renascentistas e arcádicos.

Obras

– *Canções Românticas*
– *Meridionais*

– *Sonetos e Poemas*
– *Versos e Rimas*
– *Por Amor de uma Lágrima*
– *O Livro de Ema*
– *Alma em Flor*

VASO GREGO

Esta de áureos relevos, trabalhada
De divas mãos, brilhante copa, um dia,
Já de aos deuses servir como cansada,
Vinda do Olimpo, a um novo deus servia.

Era o poeta de Teos que a suspendia
Então, e, ora repleta ora esvazada,
A taça amiga aos dedos seus tinia,
Toda de roxas pétalas colmada.

Depois... Mais 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 voz de Anacreonte fosse.

❑ Raimundo Correia (1859-1911)

Em *Primeiros Sonhos*, livro de estreia (1879), que reúne a poesia de adolescência, revela a aproximação com o Romantismo, na idealização da mulher, recorrendo a formas e motivos que se aproximam de Casimiro de Abreu e dos românticos menores.

Sinfonias marca a adesão do poeta ao Parnasianismo, reunindo seus melhores e mais conhecidos poemas: "As Pombas", "Mal Secreto".

MAL SECRETO

Se a cólera que espuma, a dor que mora
N'alma e destrói cada ilusão que nasce,
Tudo o que punge, tudo o que devora
O coração, no rosto se estampasse;

Se se pudesse o espírito que chora
Ver através da máscara da face,
Quanta gente, talvez, que inveja agora
Nos causa, então piedade nos causasse!

Quanta gente que ri, talvez, consigo
Guarda um atroz, recôndito inimigo,
Como invisível chaga cancerosa!

Quanta gente que ri talvez existe,
Cuja ventura única consiste
Em parecer aos outros venturosa!

Outras obras
– *Versos e Versões*
– *Aleluias*

❑ Vicente de Carvalho (1886-1924)

Assumiu uma postura independente em relação às tendências formalistas do Parnasianismo, mantendo o veio romântico e sentimental que marcou sua estreia, nos livros *Ardentias* e *Relicário.* Absorveu também a fluidez, a musicalidade, a melancolia e a emotividade do Simbolismo.

Em *Poemas e Canções* e *Rosa, Rosa de Amor,* firma-se como um grande lírico da natureza, fundindo o sensorial e o emotivo, em uma linguagem nova e pessoal, marcada pela plasticidade, pela musicalidade e pelas ressonâncias psicológicas.

❑ Francisca Júlia (1874-1920)

Mármores, sua obra mais expressiva, submete-se rigorosamente aos preceitos parnasianos: esteticismo, contenção lírica, perfeccionismo. A poetisa paulistana, muito considerada em sua época pelos mestres parnasianos, configurou, ao lado de Alberto de Oliveira, a vertente mais ortodoxa da escola.

MÓDULO 34 — Simbolismo: Características, Autores e Obras

1. CONCEITO E ÂMBITO

❑ A reação antimaterialista, antipositivista e antirrealista

A ciência e a técnica permitiram ao homem do fim do século XIX um extraordinário conforto material (telefone, motor a explosão, microfone, fonógrafo, raios X, cinematógrafo, telégrafo, lâmpada incandescente), provocando enorme euforia. O espírito científico, o materialismo, o positivismo, o determinismo transformaram-se numa verdadeira religião.

Contudo, alguns intelectuais, distanciados dessa euforia, começaram a expressar a necessidade de superar a visão racionalista e mecanicista do universo, colocando questões que transcendem a possibilidade de comprovação objetiva, na busca de um modo suprarracional de conhecimento, que pudesse penetrar as camadas profundas do "eu" e traduzir os "mistérios" da vida.

A oposição ao racionalismo, às pretensões cientificistas e ao progressismo da sociedade industrial tem como precursores alguns filósofos — como Schopenhauer e Kierkegaard — e alguns escritores e poetas "estranhos", como o americano Edgar Allan Poe. Charles Baudelaire, grande poeta que se afasta dos padrões do Parnasianismo de seu tempo, é um dos pais da nova poética, de que serão expoentes Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine e Arthur Rimbaud. O desenvolvimento da ciência, em fins do século XIX e início do século XX, orientou-se para caminhos semelhantes aos trilhados por aqueles grandes pensadores e poetas. Assim, a física relativista de Einstein colocou em questão alguns postulados básicos da ciência tradicional, enquanto Freud inaugurou o estudo do inconsciente e abalou crenças fundamentais a respeito da lógica do comportamento humano.

❑ Decadentismo e Simbolismo

O termo *decadentismo* foi aplicado às primeiras manifestações da literatura simbolista, que ocorreram em Paris, em torno dos anos 1880-90. A designação perdeu a conotação pejorativa inicial, que lhe foi atribuída pelos opositores da nova literatura, e passou a designar um conjunto de elementos típicos como: gosto por signos do refinamento e da elegância intelectual de certas épocas tidas como "decadentes" (o helenismo de Alexandria, o fim do Império Romano); a predileção por experiências raras, sutis, artificiosas, "proibidas"; a recuperação de um ideal esgotado de beleza; a evocação de um Oriente misterioso e sensual; o desprezo pelas ideias humanitárias e socialísticas; a recusa do positivismo burguês; a exaltação do irracional e o interesse no esotérico, no oculto, na ascese mística ou, no outro extremo, no inferno do submundo da prostituição

e da marginalidade. Um exemplo desse clima decadentista na literatura de língua portuguesa se encontra na narrativa *A Confissão de Lúcio,* de Mário de Sá-Carneiro. Também Fernando Pessoa, contemporâneo e amigo de Sá-Carneiro, inicia a obra de seu heterônimo Álvaro de Campos com um grande poema de explícito teor decadentista, "Opiário", confissão de um viciado em ópio que viaja por um Oriente fantástico ("um Oriente ao oriente do Oriente"). Coincidentemente, aquele que é talvez o maior poeta simbolista da literatura de língua portuguesa, Camilo Pessanha, foi viciado em ópio e viveu no Oriente (China).

O nome *simbolismo,* que veio a substituir *decadentismo,* foi proposto por Jean Moréas, em manifesto publicado em 1886 em defesa da nova escola.

❑ As propostas do Simbolismo

• Características

a) O Simbolismo pode ser considerado um prolongamento ou uma radicalização do Romantismo: retoma o **subjetivismo**, o **individualismo**, o **espiritualismo**, o **sentido conflituoso "eu x mundo"**, e leva às últimas consequências a concepção de mundo inaugurada com as doutrinas romântico-liberais.

Mas, contrariamente aos românticos, os simbolistas entendiam **que a poesia não é somente emoção, mas a tomada de consciência dessa emoção; que a atitude poética não é unicamente afetiva, mas ao mesmo tempo afetiva e cognitiva. Por outras palavras: a poesia carrega em si uma certa maneira de conhecer.**

b) O mergulho no "eu profundo", no inconsciente, a intuição, a sugestão.

Buscando as esferas inconscientes, o "eu profundo", os simbolistas iniciam a exploração do mundo interior, rompendo os níveis do razoável, do lógico e atingindo os estratos mentais anteriores à fala e à lógica.

Mais do que tocar os desvãos do inconsciente, pretendiam senti-los, examiná-los.

O problema mais difícil era o de como transportar as vivências abissais para o plano do consciente a fim de comunicá-las a outrem. Era necessário inventar uma linguagem nova, fundada numa gramática e numa sintaxe psicológica, utilizando arcaísmos, termos exóticos e litúrgicos, recorrendo a neologismos, a inesperadas combinações vocabulares e a recursos gráficos (maiúsculas alegorizantes, uso de cores na impressão dos poemas).

Para tentar traduzir as mensagens cifradas do "eu profundo", das partes nebulosas do ser, os simbolistas apelaram para a **evocação**, para a **sugestão**, empregando uma **linguagem indireta** que apenas sugerisse os conteúdos emotivos e sentimentais, sem narrá-los ou descrevê-los. A **metáfora** e o **símbolo** ganharão, a partir daí, nova estrutura e fisionomia, buscando as múltiplas relações entre a essência do "eu profundo", a palavra e o objeto.

c) A teoria das correspondências – a sinestesia.

Propunha **Baudelaire**: "tudo, forma, movimento, número, cor, perfume, no **[mundo] espiritual**, como no **natural**, é significativo, recíproco, conversível, **correspondente**".

CORRESPONDÊNCIAS

A natureza é um templo onde vivos pilares
Podem deixar ouvir confusas vozes: e estas
Fazem o homem passar através de florestas
De símbolos que o veem com olhos familiares.

Como os ecos além confundem seus rumores
Na mais profunda e mais tenebrosa unidade,
Tão vasta como a noite e como a claridade,
Harmonizam-se os sons, os perfumes e as [cores.

Há perfumes frescos como carnes de criança,
Doces como os oboés, verdes como as [campinas,
E outros, corrompidos, mas ricos e triunfantes,

Que possuem a efusão das coisas infinitas
Como o sândalo[1], o almíscar[2], o benjoim[3] e [o incenso,
Que cantam o êxtase do espírito e dos [sentidos.

(Charles Baudelaire,
trad. de Jamil A. Haddad)

Vocabulário e Notas
1 – *Sândalo,* 2 – *Almíscar,*
3 – *Benjoim:* substâncias aromáticas.

A teoria das correspondências propõe um processo cósmico de aproximação entre as realidades que se expressam por meio de **sinestesia**, um tipo de metáfora que consiste na transferência (ou **"cruzamento"**) de percepção de um sentido para outro, ou seja, a fusão, num só ato de percepção, de dois sentidos ou mais. É o que ocorre em "ruído áspero" (audição e tato); "música doce" (audição e gustação); "som colorido" (audição e visão).

d) A música antes de tudo – as aliterações e assonâncias.

Para os simbolistas, a música ocupa o primeiro lugar entre todas as artes porque, liberta de toda referência específica aos diversos objetos da vontade, poderia exprimi-la em sua essência.

É o que propõe **Verlaine**.

ARTE POÉTICA

Antes de tudo, a Música. Preza
Portanto o Ímpar. Só cabe usar
O que é mais vago e solúvel no ar,
Sem nada em si que pousa ou que pesa.

Pesar palavras será preciso,
Mas com algum desdém pela pinça:
Nada melhor do que a canção cinza
Onde o Indeciso se une ao Preciso.

Uns belos olhos atrás do véu,
O lusco-fusco no meio-dia,
A turba azul de estrelas que estria[1]
O outono agônico[2] pelo céu!

Pois a Nuance é que leva a palma,
Nada de Cor, somente a nuance!
Nuance, só, que nos afiance[3]
O sonho ao sonho e a flauta na alma!

Foge do Chiste[4], a Farpa mesquinha,
Frase de espírito, Riso alvar[5],
Que o olho do Azul faz lacrimejar,
Alho plebeu de baixa cozinha!

A eloquência? Torce-lhe o pescoço!
E convém empregar de uma vez
A rima com certa sensatez
Ou vamos todos parar no fosso!

Quem nos dirá dos males da rima!
Que surdo absurdo ou que negro louco
Forjou em joia este toco oco
Que soa falso e vil sob a lima?

Música ainda, e eternamente!
Que teu verso seja o voo alto
Que se desprende da alma no salto
Para outros céus e para outra mente.

Que teu verso seja a aventura
Esparsa ao árdego[6] ar da manhã
Que enchem de aroma o timo[7] e a hortelã...
E todo o resto é literatura.

(Verlaine, trad. de Augusto de Campos)

Vocabulário e Notas
1 – *Estriar:* riscar.
2 – *Agônico:* aflito.
3 – *Afiançar:* garantir.
4 – *Chiste:* gracejo.
5 – *Alvar:* grosseiro.
6 – *Árdego:* impetuoso.
7 – *Timo:* tomilho.

Visando à **sugestão, à nuance, ao indeciso dos estados da alma, ao vago do coração, ao nebuloso, ao quimérico, ao místico, ao inexprimível, ao transcendente**, os simbolistas querem tocar o ouvido, sem feri-lo, por meio de procedimentos sonoros, tais como

d_1) a rima aproximativa, nem rica nem agressiva.

d_2) as aliterações: (sequência de fonemas **consonantais** idênticos ou de mesma área de articulação, dentro do mesmo verso).

E as cantilenas de serenos sons amenos
fogem fluidas fluindo à fina flor dos fenos.
(Eugênio de Castro)

Vozes veladas veludosas vozes
Volúpias dos violões, vozes veladas.
(Cruz e Sousa)

d_3) as assonâncias (sequência dos mesmos fonemas **vocálicos** nas sílabas tônicas de palavras sucessivas ou próximas).

Ó formas Alvas, brAncas, formas clAras
(Cruz e Sousa)

d_4) as onomatopeias (combinação ou repetição de palavras, cujos sons, numa espécie de **harmonia imitativa**, transmitem ideias aproximadas ou exatas do objeto ou ação a que se refere o texto).

A catedral ebúrnea do meu sonho
Aparece na paz do céu risonho
Toda branca de sol,

E o sino canta em lúgubres responsos:
"Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus"

d_5) as palavras raras e musicais, escolhidas pela sonoridade: arcaísmos, neologismos, termos litúrgicos, combinações vocabulares inesperadas, numa verdadeira verbomania: "absconso", "adamantino", "cítolas", "crótalos", "lactescentes", "oaristos", "cornamusas", "balaústres", "mádidas", "dormências", "clepsidra", "litanias", "antífona", "turíbulos", "aras", "cabalístico", "quimérico", "tantálico", "hialino", "ebúrneo", "cinamomos", "quintessências" etc.

Esta musicalidade do Simbolismo apoia-se na **valorização do sugestivo** e na **diminuição do significado lógico das palavras**: à medida que não entendemos o significado de uma frase, tendemos a prestar mais atenção a seu aspecto sonoro.

e) A alquimia do verbo – o ilogismo – o hermetismo.

O verso simbolista é obscuro, hermético, distanciando-se do vulgar e do profano. Construído por sucessivas implicações de sentidos de sons, de ritmos, vale pelas **sugestões**, e não por suas descrições ou explicações. A função do poema não é significar ou dizer, mas existir por si mesmo, como objeto ideal, perfeito, oposto à impureza do mundo.

e_1) Rimbaud, antecipando caminhos que os modernistas retomaram, propunha a palavra poética acessível a todas as significações; a fixação do inexprimível; a **alquimia do verbo, buscando a Beleza por meio da vertigem, do delírio, da alucinação sensorial**, daí a alucinação e o mistério da palavra.

"...ser vidente por meio de um longo, imenso e racional desregramento de todos os sentidos; buscar a si, esgotar em si todos os venenos, a fim de só reter a quintessência."

e_2) Cabe ressaltar que os simbolistas tinham verdadeira fixação pela notação cromática, especialmente pela **cor branca** e suas variáveis semânticas: cisne, lírio, linho, neve, névoa, nívea, alvo; ou por objetos translúcidos (astros, sol, luz, lua). Em Cruz e Sousa há verdadeira obsessão pela **cor branca**, que traduzia os ideais de vaguidão, do mistério, da languidez, da espiritualidade, da pureza, do etéreo, do oculto, do transcendente etc.

e_3) Stéphane Mallarmé representa o ponto mais radical que atingiram as experiências simbolistas. Abandonando a retórica e a discursividade romântica e parnasiana, sua poesia espanta pela intensidade e pelas inovações. Apoiado nas correspondências sinestésicas (sons / cores / imagens / sentimento), propõe uma instrumentação verbal, uma poesia nem descritiva nem narrativa, mas sugestiva; "nomear um objeto é suprimir três quartos do prazer do poema, que é feito da felicidade de adivinhar pouco a pouco; **sugeri-lo**, eis o sonho, (...) pois deve haver sempre enigma em poesia, e é o objetivo da literatura — e não há outro — evocar os objetos".

f) Espiritualismo, misticismo, subjetivismo intenso, ocultismo.

Ânsia de superação, de fuga do terreno, comunhão com os **Astros, o Espírito, o Alto, a Alma, o Infinito, a Essência, o Desconhecido**. Fixação pela **Idade Média** e por vocabulário litúrgico de ambiência eclesiástica **(antífona, missal, ladainha, hinos, breviário, turíbulos, aras, incenso)**.

g) As maiúsculas alegorizantes.

Os simbolistas empregavam, sistematicamente, substantivos comuns escritos com inicial maiúscula, no interior do verso, para realçá-los semanticamente, aumentando a sua expressividade:

Indefiníveis músicas supremas,
Harmonia da Cor e do Perfume...
Horas do Ocaso, trêmulas, extremas,
Réquiem do sol que a Dor da luz resume
(Cruz e Sousa)

h) É frequente o uso de **reticências**, sugerindo a vaguidão, o indefinível, o inefável, bem como do **conectivo bíblico *e*** no início do verso.

i) Pontos de contato com o Parnasianismo:
- preocupação formal, culto da rima, preferência pelo soneto (não sistematicamente);
- distanciamento da vida, descompromisso com as questões mundanas (os poetas das "torres de marfim", os "nefelibatas").

j) Antecipações da modernidade:

- ruptura com o descritivo e linear;
- monólogo interior, captação do fluxo de consciência;
- desarticulação sintática e semântica;
- sondagem infinitesimal da memória.

2. SIMBOLISMO PORTUGUÊS

❑ O contexto histórico

Não são nítidas as relações entre a arte simbolista e a vida política e social portuguesa, e as ligações que se estabelecem nesse nível não esclarecem absolutamente os problemas da poesia simbolista.

A Proclamação da República parece ter definido certas tendências **pré-simbolistas**, numa atmosfera **neorromântica**, que corresponderiam a duas posições ideológicas: a **monárquica** e a **republicana**. À primeira, monárquica, corresponderia o **neogarrettismo** (ou **nacionalismo**, **integralismo**), representado por Alberto de Oliveira e Afonso Lopes Vieira. À segunda, republicana, estaria ligado o **saudosismo de Teixeira de Pascoaes**, representando o **misticismo panteísta** que já impregnara a Geração de 1970 (Guerra Junqueiro, entre outros). Essa vertente **saudosista** serviu de aproximação entre o **neorromantismo**, o **simbolismo** e o **modernismo** da revista *Orpheu,* o *orfismo*.

A afirmação mais radical do esteticismo simbolista repelia, contudo, as correntes **saudosista**, **nacionalista** ou **regionalista**, encaminhando-se para a arte **"pura"**, sem qualquer compromisso, a não ser com sua própria elaboração. Essa é a situação de **Eugênio de Castro**, poeta muito mais relacionado com as experiências de outras partes do mundo, notadamente de Paris, do que com a realidade portuguesa. A influência francesa foi fundamental para a divulgação das novas experiências rítmicas e estilísticas, por meio de duas revistas editadas em Coimbra, em 1889, *Insubmissos* e *Boêmia Nova,* e da obra que serve de marco inaugural da nova estética — *Oaristos,* de **Eugênio de Castro**, de 1890.

❑ Antônio Nobre (1867-1900)

Autor de *Primeiros Versos*, *Despedidas* e *Só,* representa a vertente simbolista de raízes neorromânticas. Esse **retorno ao Romantismo** evidencia-se não só na recuperação da tradição literária, na influência de Garrett, como no tom **acentuadamente subjetivista**, marcado pela **saudade** e pela **tristeza**.

Suas poesias comunicam ao leitor intensa **depressão** e **profundo pessimismo**. O temperamento de artista tuberculoso, descrente de tudo e de todos, desalentado, dava às suas poesias um estranho sabor de amargura e infelicidade. O **"sosismo"** (expressão que deriva do título do livro *Só*) criou uma legião de imitadores idólatras e tem ressonância, no Brasil, na poesia de Manuel Bandeira e Ribeiro Couto, entre outros.

Antônio Nobre afastou-se do preciosismo vocabular de seus contemporâneos, utilizando o registro coloquial da linguagem, inspirado na dicção popular, no decadentismo francês (Jules Laforgue) e na lírica romântica de Garrett.

A caracterização de ambientes provincianos, as recordações da infância, a atmosfera crepuscular, a nostalgia, o pessimismo, a evasão do presente e a projeção na sua infância dos mitos pátrios são ainda aspectos dessa aproximação de Antônio Nobre ao Romantismo.

TEXTO

SONETO

Ó Virgens que passais, ao Sol-poente,
Pelas estradas ermas, a cantar!
Eu quero ouvir uma canção ardente,
Que me transporte ao meu perdido Lar.

Cantai-me, nessa voz onipotente,
O Sol que tomba aureolando o Mar,
A fartura da seara reluzente,
O vinho, a Graça, a formosura, o luar!

Cantai! cantai as límpidas cantigas!
Das ruínas do meu Lar desenterrai
Todas aquelas ilusões antigas
Que eu vi morrer num sonho, como um ai...
Ó suaves e frescas raparigas,
Adormecei-me nessa voz... Cantai!

❑ Camilo Pessanha (1867-1926)

Filho natural de um estudante e uma moça do povo, nasceu em Coimbra, onde cursou Direito. Formado, segue para a China, onde se orientalizou e se viciou em ópio. Viveu como funcionário público no Oriente, publicando esporadicamente nos jornais de província alguns poemas.

Numa visita a Portugal, em 1915, ditou a João de Castro Osório as composições que viriam a ser coletadas no volume *Clepsidra,* aparecido em 1920. Consumido pelo ópio, morre em Macau.

Obra

Clepsidra – 1920

China – Coleção de artigos sobre a cultura chinesa, reunidos em 1944.

Foi o poeta mais autenticamente simbolista de Portugal, e um grande inovador da poética de seu país, cuja influência se estende até os modernistas, como Fernando Pessoa. Afastou-se do discursivismo neorromântico dos poetas do seu tempo (Antônio Nobre, Augusto Gil, Afonso Lopes Vieira) e inovou a escrita poética, incorporando procedimentos próximos aos do decadentismo de **Verlaine**, em especial no que se refere à **aproximação entre a poesia e a música**.

- **Uma poética da desagregação**

A percepção de mundo em Camilo Pessanha é fragmentária, aparentemente desarticulada, expressa por meio de sensações que o poeta considera sem sentido. A desagregação formal parece corresponder à desagregação do próprio poeta opiômano, hipersensível e inadaptado.

Lírico da desesperança, da dor e da ilusão, seu pessimismo tem laivos do decadentismo francês e do budismo que conheceu em Macau. É constante a sensação de estranheza diante do mundo, da alucinação, expressas numa linguagem poderosa,

sugestiva, tecida com **metáforas insólitas, símbolos, sinestesias e intensa musicali- dade** (alterações, assonâncias etc.).

Aproximou-se do rigor formal de **Mallarmé**, sem a determinação **intelectual** do poeta francês. A intelectualização dos poemas de Camilo Pessanha é marcada pelo pessimismo em relação ao mundo, que lhe parecia em degenerescência. A adesão do poeta à estética decadentista-simbolista não era simples modismo — era existencial.

TEXTO I

INSCRIÇÃO

Eu vi a luz em um país perdido.
A minha alma é lânguida[1] e inerme[2].
Oh! Quem pudesse deslizar sem ruído!
No chão sumir-se, como faz um [verme...

Vocabulário e Notas

1 – *Lânguido*: abatido, sem forças.

2 – *Inerme*: indefeso.

TEXTO II

CAMINHO

I

Tenho sonhos cruéis; n'alma doente
Sinto um vago receio prematuro.
Vou a medo na aresta do futuro,
Embebido em saudades do presente...

Saudades desta dor que em vão [procuro
Do peito afugentar bem rudemente,
Devendo, ao desmaiar sobre o poente,
Cobrir-me o coração dum véu escuro!...

Porque a dor, esta falta d'harmonia,
Toda a luz desgrenhada[1] que alumia
As almas doidamente, o céu d'agora,

Sem ela o coração é quase nada:
Um sol onde expirasse a madrugada,
Porque é só madrugada quando chora.

II

Encontraste-me um dia no caminho
Em procura de quê, nem eu o sei
— Bom dia, companheiro — te saudei,
Que a jornada é maior indo sozinho.

É longe, é muito longe, há muito [espinho!
Paraste a repousar, eu descansei...
Na venda em que pousaste, onde [pousei,
Bebemos cada um do mesmo vinho.

É no monte escabroso[2], solitário.
Corta os pés como a rocha dum [calvário
E queima como a areia!... Foi no [entanto

Que choramos a dor de cada um...
E o vinho em que choraste era comum:
Tivemos que beber do mesmo pranto.

Vocabulário e Notas

1 – *Desgrenhado*: desordenado.

2 – *Escabroso*: escarpado.

MÓDULO 35 — Simbolismo no Brasil I

1. SIMBOLISMO NO BRASIL

❑ Limites cronológicos

• Início: 1893

Publicação de *Missal* (poemas em prosa) e *Broquéis* (poesia), de Cruz e Sousa.

• Término: 1902

Em sentido amplo, os limites do Simbolismo se estendem até a Semana de Arte Moderna, em 1922, e, em sentido estrito, até 1902, quando se reconhece a publicação de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, e de *Canaã*, de Graça Aranha, como marcos iniciais de um novo período literário, o Pré-Modernismo, cujo advento não significou a interrupção do Simbolismo.

No Brasil, os movimentos artísticos finisseculares (fins do século XIX e início do século XX) são muito mais *simultâneos* que *sucessivos*, o que torna problemáticos os já em si precários critérios de periodização. Forçoso é admitir que os limites cronológicos do Realismo, Naturalismo, Parnasianismo, Impressionismo, Simbolismo e Pré-Modernismo são quase sempre discutíveis, dada a simultaneidade em que esses movimentos se desenvolvem.

O primeiro núcleo simbolista no Brasil formou-se no jornal carioca *Folha Popular,* por volta de 1890-1891, reunindo **Bernardino Lopes**, **Emiliano Perneta** e **Oscar Rosas**, liderados por **Cruz e Sousa**, que, a propósito do ambiente intelectual daquela época, diria:

"Era uma politicazinha engenhosa de medíocres, de tacanhos, de perfeitos imbecilizados ou cínicos, que faziam da Arte um jogo capcioso, maneiroso, para arranjar relações e prestígio no meio, de jeito a não ofender, a não fazer corar o diletantismo das suas ideias (...)".

No Brasil, o Simbolismo foi "sufocado" pelo prestígio que, entre nós, gozou o Parnasianismo, cujos poetas, de mais fácil leitura e dóceis ao regime, gozavam de inequívoca preferência da elite "culta" dos salões literários e do poder público. O Parnasianismo era a poesia "oficial", que condicionou, pelo seu prestígio, a fundação da Academia Brasileira de Letras, e que não deixou margem a que se reconhecesse o valor e alcance do movimento simbolista.

"O Simbolismo Brasileiro, apesar de ter produzido um Cruz e Sousa e um Alphonsus de Guimaraens, foi sufocado (...) e, só hoje recebe a devida consideração, negligenciado como era sob o regime artificialmente prolongado do Parnasianismo.

(...) O Modernismo, Simbolismo inconsciente a meu ver, possibilitou a transformação do Simbolismo privado em poesia pública."

(Otto Maria Carpeaux)

Apelidados de *nefelibatas* (ou seja, "habitantes das nuvens"), os simbolistas eram, pejorativamente, identificados pelos parnasianos como sonhadores, que se valiam de uma linguagem de conotação imponderável, puramente sugestiva, estratosférica.

Além de **Cruz e Sousa** e **Alphonsus de Guimaraens**, pode ser estudado também **Augusto dos Anjos**, que não foi propriamente simbolista, mas assimilou

grande influência dessa estética. Augusto dos Anjos será estudado no Pré-Modernismo (no livro de Literatura, porém, este autor é estudado no capítulo dedicado ao Simbolismo).

2. CRUZ E SOUSA (1861-1898)

❑ Vida

Negro retinto, filho de escravos alforriados, Cruz e Sousa foi educado na cidade natal, Desterro, atual Florianópolis, Santa Catarina, como criança branca, graças ao tutor, um marechal que o protegeu até a adolescência.

Ponto de companhia teatral, publica seus primeiros versos na imprensa catarinense, e, em 1885, com Virgílio Várzea, *Tropos e Fantasias,* alternando páginas sentimentais e poesias contra a escravidão, à maneira do condoreirismo de Castro Alves.

Impedido de assumir o cargo de promotor da cidade de Laguna, por causa do preconceito, muda-se para o Rio de Janeiro, onde forma o primeiro grupo simbolista brasileiro, com Bernardino Lopes e Oscar Rosas, colaborando também com a *Folha Popular.*

Casa-se com uma jovem negra, Gavita, de quem teve três filhos. Vivendo aperturas econômicas, minado pela tuberculose, abalado com a loucura da esposa, morre em Sítio, estação climática, em Minas Gerais, aos 36 anos de idade.

❑ Obras

Missal (poemas em prosa)
Broquéis (poesias)
Evocações (poemas em prosa)
Faróis (poesias)
Últimos Sonetos (poesias recolhidas por Nestor Vítor, amigo e admirador do poeta, obra publicada em 1905)

❑ Características

• Não convém ler a poesia de Cruz e Sousa do ponto de vista da biografia sentimental. Ocorre que, ainda que sua visão trágica da existência tenha íntima relação com a sua vida, não há alusões diretas à autobiografia e à confissão: a **transfiguração das experiências** manifesta-se em seus textos nas alusões a realidades sociais degradantes e degradadas, como a doença, a loucura, a miséria e o preconceito de cor.

• Resíduos Parnasianos

Na predileção pelo soneto, pelas rimas ricas, pela chave de ouro, pelo vocabulário raro, especialmente em *Broquéis* (*broquel* era um tipo de escudo espartano, bem ao gosto parnasiano de reviver objetos raros e antigos).

• Formação Filosófica e Científica, Realista e Naturalista

No emprego de termos científicos e na visão pessimista, combinada com as imprecisões e musicalidades vagamente espiritualistas do Simbolismo e com um individualismo neorromântico, na transfiguração de seus impulsos pessoais.

• Influência de Baudelaire

A quem deve o domínio do poema em prosa, certo satanismo, o senso dos contrastes e das correspondências (sinestesias), além do gosto pela forma lapidar.

• O culto da noite, o pendor pela poesia filosófica e a tensão meditativa o aproximam de **Antero de Quental**.

• O professor Antonio Candido ressalta, como traço fundamental, a potência verbal de Cruz e Sousa, aproximando-o de Raul Pompeia e Coelho Neto, e que terá como desdobramento radical a poesia de Augusto dos Anjos.

Para essa potência verbal contribuem o verbalismo requintado e oratório, o senso exaltado de melodia da palavra e o poder de criar imagens de grande beleza que revestem a **concepção trágica da vida e a busca da transcendência**.

• Imbuído de alto fervor quanto à missão do poeta, é, a um só tempo, poeta **expressivo** e **construtivo**, harmonizando seus impulsos pessoais e a consciência estética dos procedimentos estilísticos adequados à expressão. É esse equilíbrio que faz de Cruz e Sousa, segundo Roger Bastide, um dos três maiores nomes do Simbolismo mundial.

• A cosmovisão de Cruz e Sousa lembra o Barroco: o mundo terreno é um grande cárcere de dor e infortúnio; o homem, um ser oprimido, vil e desprezível. A única solução seria a fuga, a separação, a transcendentalização, a ascensão para outro mundo, espiritual, puro, etéreo, branco. Da tensão "eu" *versus* "mundo" decorre o *emparedamento*, a sensação aguda de que a existência é uma prisão. O próprio poeta autodefinia-se como o "grande triste".

Ó Formas alvas, brancas, Formas claras
De luares, de neves, de neblinas!...
Ó Formas vagas, fluidas, cristalinas...
Incensos dos turíbulos das aras...
("Longe de Tudo")

Vocabulário
1 – *Sidérea*: celeste.

• É comum identificarem-se em sua trajetória espiritual estes marcos bem definidos:

1 – a revolta contra a condição humana, especialmente os negros, os humilhados, os miseráveis (a dor de ser homem);

2 – a busca da transcendência, aceitação da dor (a dor e a glória de ser espírito).

• A Obsessão do Branco

Roger Bastide, crítico e admirador incondicional de Cruz e Sousa, localizou em sua obra a aparição, por 169 vezes, de imagens apoiadas na cor branca e em palavras associadas à área semântica do branco, do brilho, da transcendência ("lírio", "linho", "neve", "névoa", "nuvem", "luminoso", "brilhante", "marfim", "espuma", "opaco", "pérola", entre outros exemplos).

Procurou-se uma explicação psicológica para essa recorrência à cor branca: seria uma forma compensatória à negritude, que o poeta teria se recusado a assumir; um instrumento de "clarificação", de ascensão social.

Essa interpretação tem sido refutada. Ocorre que a cor branca, além de simbolizar, na liturgia religiosa, a pureza, a espiritualidade, é, de velha data, símbolo da ânsia de totalidade, de transcendentalização, de superação da dor pela elevação espiritual, atitudes que o poeta assumiu com fervor. Como místico excepcional, faz da Dor motivo para a superação espiritual, para a grandeza moral, para a purificação e o êxtase.

ANTÍFONA

Ó Formas alvas, brancas, Formas claras
De luares, de neves, de neblinas!...
Ó Formas vagas, fluidas, cristalinas...
Incensos dos turíbulos das aras...

(Cruz e Sousa)

FLORES DA LUA

Brancuras imortais da Lua Nova,
Frios de nostalgia e sonolência...
Sonhos brancos da Lua e viva essência
Dos fantasmas noctívagos[1] da Cova.

(Cruz e Sousa)

Vocabulário
1 – *Noctívago:* que vagueia de noite.

SIDERAÇÕES

Para as Estrelas de cristais gelados
As ânsias e os desejos vão subindo,
Galgando azuis e siderais noivados
De nuvens brancas a amplidão vestindo...

(Cruz e Sousa)

• O Emparedamento – A Dor e a Revolta

Em *Faróis* e *Evocações,* o esteticismo dos primeiros livros transforma-se num lirismo trágico, tétrico, mórbido.

Basta um inventário nos títulos para termos uma ideia do mundo que povoa estes poemas: "Tristeza do Infinito", "Sem Esperança", "Caveira", "A Flor do Diabo", "Música da Morte", "A Ironia dos Vermes", "Condenado à Morte", "Dor Negra", "Anjos Rebelados", "No Inferno", "Talvez à Morte?", "Abrindo Féretros", "O Emparedado", "Tédio".

Segundo um crítico, "do ponto de vista da aceitação social, a biografia do preto Cruz e Sousa, poeta 'maldito', é o inverso da do mulato Machado de Assis, que teve a sua carreira de escritor glorificada pelo poder cultural (...).

Considerando-se o 'emparedado de uma raça', Cruz e Sousa registrou em *Evocações* 'a batalha formidável de um temperamento fatalizado pelo sangue'.

Daí a aproximação com Baudelaire, com a poesia enraizada no sangue e na carne, a mesma que Augusto dos Anjos irá retomar pouco depois."

TÉDIO

Vala comum de corpos que apodrecem,
Esverdeada gangrena
Cobrindo vastidões que fosforescem
Sobre a esfera terrena.

(...)

Mudas epilepsias, mudas, mudas,
Mudas epilepsias,
Masturbações mentais, fundas, agudas,
Negras nevrostenias[1].

Flores sangrentas do soturno vício
Que as almas queima e morde...
Música estranha de letal suplício,
Vago, mórbido acorde...

(...)

(Cruz e Sousa)

Vocabulário
1 – *Nevrostenia:* irritação dos nervos.

• "Vê como a dor te transcendentaliza" – A maturidade dos *Últimos Sonetos*

Se nos primeiros livros o sensualismo forte, o desejo carnal, é diretamente estetizado (sem sublimação), com os *Últimos Sonetos* é que o poeta obtém em maior grau a espiritualização sublimatória da experiência dos sentidos. O eu lírico forceja por libertar-se da carne. A caridade e a piedade insinuam-se como o caminho de salvação e conforto. Liberto dos apetites sensuais e sociais, o poeta se despoja, se humilha rendido, pondo-se nu diante do Mistério, cujo recesso almeja conhecer integralmente.

Nessa etapa, a palavra e a substância poética, o tecido expressivo, fundem-se numa só entidade, realizando o ideal simbolista de explorar até o seu limite último o conteúdo semântico e musical das palavras.

SORRISO INTERIOR

O ser que é ser e que jamais vacila
Nas guerras imortais entra sem susto,
Leva consigo esse brasão augusto
Do grande amor, da grande fé tranquila.

Os abismos carnais da triste argila
Ele os vence sem ânsias e sem custo...
Fica sereno, num sorriso justo,
Enquanto tudo em derredor oscila.

Nessa mesma linha, você deve ler os sonetos "Cárcere das Almas", "Assim Seja!", "Alma das Almas", transcritos no livro 4, cap. 3, pp. 90-1.



Cruz e Sousa

❑ Apreciações críticas

Transcrevemos, a seguir, algumas apreciações feitas pela crítica a respeito da obra de Cruz e Sousa:

"Três principais direções tomou a sua inspiração: *a sondagem do mundo interior*, donde arrancou a tragédia de todas as suas revoltas, de todos os seus delírios (vejam-se, a título de exemplo, 'Só', 'Emparedado'), mas também onde encontrou raios de fé, de esperança e de caridade ('Renascimento', 'Assim Seja'); *a visão da existência* no que esta oferece de espetáculo trágico de dores, de misérias, de injustiças, de vícios, de insanidade ('Crianças Negras', 'Vida Obscura', 'Meu Filho', 'Acrobata da Dor', 'Lésbia', 'Tuberculosa'), desgraçadas sinas humanas que só a esperança da libertação do espírito pode consolar ('Triunfo Supremo'); finalmente *o sentido muito íntimo e intensamente lírico da realidade circundante* ('Violões que Choram', 'Triste').

Possuído de inspiração por vezes delirante, de capacidade invulgar de expressão, sobretudo para os elementos plásticos dos seus delírios já próximos do *surrealismo*, deu-nos uma poesia que tem, a par de densidade e intensidade dramática, uma imagética simbolista estranha e algumas vezes preciosa e esotérica, o que sem dúvida contribuiu para que viesse a ser poeta apenas de uma aristocracia intelectual, se bem que seja, incontestavelmente, um poeta autêntico, dos maiores em língua portuguesa." (Antônio Soares Amora, *História da Literatura Brasileira,* pp. 124-5)

"Pondo de parte os poemas iniciais publicados ainda em Santa Catarina, e que não passam de simples aprendizagem, assim como os volumes de prosa do poeta, consideremos apenas os volumes dos poemas dados a lume no Rio, alguns postumamente: *Broquéis, Faróis, Últimos Sonetos,* grosso modo. Em *Broquéis* é, substancialmente, a dor de ser negro que se exprime; em *Faróis*, a dor de ser homem, o que já representa, com relação a *Broquéis*, um ponto muito mais alto na escalada; em *Últimos Sonetos*, a dor, mas também a alegria e a glória de ser espírito, de comungar com o eterno e heroicamente sobrevoar os abismos e as sombras da pobre terrenalidade. Claro que se trata de simples esquematização, para efeitos didáticos." (Tasso da Silveira, *Cruz e Sousa*, p. 7)

"Dois aspectos são constantes na obra de Cruz e Sousa: a tendência formal (o grosso de suas composições são sonetos) e a constante da atitude mística, formada numa filosofia da vida que se representa pelo esquema: vida material — restrição do espírito (*emparedamento*); morte — libertação do espírito. Essa atitude passa por três fases, que coincidem com a cronologia de seus escritos: 1.ª – em que a temática se prende à dolorosa contingência material do Homem; animam-na preocupações puramente estéticas, que se refletem em atitudes escassamente humanizadas. A ela pertence *Broquéis*, com o poema 'Antífona', verdadeira profissão de fé simbolista (melopeia, poesia do inconsciente, tédio, ânsia); 2.ª – tentativa de carrear para a poesia uma *experiência* humana, menos intelectualizada, entretanto negativista e pessimista, muito semelhante à de Raimundo Correia, destacando-se a ânsia de descobrir o *absoluto* (*nirvana*), a essência das coisas; 3.ª – em que aparece a sublimação da vivência humana, agora integralmente transferida para o campo da poesia, e seguida de uma *doação*, onde os anseios cedem lugar à pregação do amor, numa mensagem de fé suprarracional, de um cristianismo inconsciente, valorizando, especialmente, a libertação do espírito, por meio da morte, de sua contingência material perecível, para que a Alma possa atingir as camadas do Absoluto e descobrir o 'mistério de todas as coisas'." (Naief Sáfady, *Dicionário de Literatura*)

"Em que consiste a singularidade da poesia de Cruz e Sousa? Andrade Murici, respeitável estudioso do Simbolismo brasileiro, se empenhou em destruir ou ao menos atenuar o mito do poeta negro fechado em sua alienada torre literária, surdo a qualquer reclamo racial e aos grandes problemas (a Abolição) que ocorrem ao seu redor e comovem todo o país; ou no máximo interessado neles somente em primeira pessoa, para fugir individualmente da sua própria condição de negro: com o álibi do ódio

Ó meu ódio...
Meu ódio santo e puro, benfazejo,
orgulhoso com os seres sem Desejo,
sem Bondade, sem Fé...
Ódio são, ódio bom! sê meu escudo...

ou com a agulha do desejo sempre apontada para um 'branco' que enche os seus versos de gelos, de 'nuvens brancas', de cândidas luas, fantasmas de 'brancuras vaporosas', de 'formas claras de luares, de neves, de neblinas', de 'brancas opulências, brumais brancuras, fúlgidas brancuras, alvuras castas, virginais alvuras, latescências das raras latescências'. Aquele mito, apoiado como é sobre uma honesta estatística lexical, naturalmente resiste. Mas, para corrigir a interpretação sociológica para a qual 'o Simbolismo produzia exatamente o tipo de arte e de literatura que naquele momento mais convinha aos manejos da contrarrevolução' (Astrojildo Pereira), temos a seu lado, tímida, a realidade de um homem negro crescido literariamente à sombra das 'Vozes d'África' e do *Navio Negreiro* de Castro Alves, diretor de um jornalzinho ilustrado de título racialmente provocativo (*O Moleque*, Desterro – 1885) e autor de sonetos, poemas e prosas abolicionistas ('25 de Março', 'Escravocratas', 'Dilema', 'Auréola Equatorial', 'Na Senzala', 'Dor Negra'). Poucos textos de protesto turvam contudo a nitidez de *Broquéis* ou arranham o polimento de *Faróis*: a 'Litania dos Pobres' (em que Alfredo Bosi sente traços de Blok, suponho que do Blok dos *Doze*):

Os miseráveis, os rotos
são as flores dos esgotos.

São espectros implacáveis
os rotos, os miseráveis
...
São os grandes visionários
dos abismos tumultuários
...
Bandeiras rotas, sem nome
das barricadas da fome.

E a litania continua, em versos acoplados, como um cortejo de Breughel, como uma marcha da fome de um filme expressionista. Procedimentos expressionistas podem-se colher por toda parte. Baste a autobiográfica 'Canção Negra':

Ó boca em tromba retorcida
cuspindo injúrias para o Céu
aberta e pútrida ferida
em tudo pondo igual labéu,

imagem barroca, selada com o dístico

bendita seja a negra boca
que tão malditas coisas diz!

Tanto em *Broquéis* como em *Faróis* se prolonga ainda o gosto parnasiano pelo soneto (fechado sempre com magistral 'chave de ouro'), pela rima rigorosa (quase irônica às vezes), as quadras clássicas de decassílabos alternados; mas os conteúdos e a sensibilidade são sem dúvida diferentes. Não descreve, mas sugere: com o som sobretudo. Rimas em fim de verso e rimas internas (das quais em seguida nascerá o milagre desta prosa simbolista), aliterações, assonâncias, reminiscências litúrgicas e hínicas:

Filho meu, de nome escrito
da minh'alma no Infinito.

Escrito a estrelas e sangue
no farol da lua langue...

Das tuas asas serenas
faz manto para estas penas.

Dá-me a esmola de um carinho
como a luz de um claro vinho.

Com tua mão pequenina
caminhos em flor me ensina.
...
Faz brotar nevados lírios
das cruzes dos meus martírios.

Dá-me um sol de estranho brilho,
Flor das lágrimas, meu filho.

(...) Ao fechado, autossuficiente universo do parnasiano, à estátua, ao mármore, mas também à Distinção civil e ao sorriso, o simbolista Cruz e Sousa contrapõe o seu universo sinuoso, instável, inquietante, misterioso, alucinante. Brumas, névoas, marfins, pratas, crânios, lua, o beijo da múmia, 'Lésbia nervosa, fascinante e doente'. Mas também 'o Cristo de bronze do Pecado, ... o Cristo de bronze das luxúrias'; o Mistério, a Morte, o Sonho, o Infinito, o Luar, a Formosura, a treva, o Inferno, o Tédio,

Tédio que pões nas almas olvidadas
ondulações de abismo...

e ondas, ondas, ondas:

Ondulação da vaporosa lua
...
As sonoras
ondulações e brumas do Mistério
...
Agora fundos, no ondular da poeira
...
Ondula, ondeia, curioso e belo
...
De ondulações fantásticas, brumosa
...
Trêmulo, triste, vaporoso, ondeante
...
E o teu perfil oscila, treme, ondula,
(...)
pelos abismos eternais circula,

e chamas que rompem em fachos o limbo branco cinza argênteo do cosmo:

Não sei se é sonho ou realidade todo
esse acordar de chamas e de lodo

até o grito desesperado:

Por toda a parte escrito em fogo eterno
Inferno! Inferno! Inferno! Inferno! Inferno!"

(Luciana Stegagno Picchio, *La Letteratura Brasiliana*, pp. 328-32)



Cruz e Sousa (direita) e os amigos Virgílio Várzea (centro) e Horácio de Carvalho.

MÓDULO 36 — Simbolismo no Brasil II

1. ALPHONSUS DE GUIMARAENS (1870-1921)

❑ O Solitário de Mariana – O Trovador Enfermiço – O Poeta Lunar

Afonso Henriques da Costa Guimarães era o nome real do poeta.

Perdeu, aos 18 anos, uma prima — Constança — de quem se enamorara, e cuja presença é constante em sua lírica.



Alphonsus de Guimaraens

Cursou Direito em São Paulo e, formado, exerceu a magistratura em Mariana, Minas Gerais, isolado da agitação dos grandes centros, com catorze filhos, que sustentou a duras penas. Burocrata, boêmio, levando uma vida pacata, "entre a rotina e a quimera", realizou uma poesia sem desníveis — das mais puras que a nossa lírica conheceu.

❑ Obras

• Poesia

Kiriale (publicado somente em 1902)
Setenário das Dores de Nossa Senhora (1899)
Câmara Ardente (1899)
Dona Mística (1899)
Pauvre Lire (1921)
Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte (1923)*
Escada de Jacó (1938)*
Pulvis (1938)*

• Prosa

Os Mendigos (1920)

• Tradução

Nova Primavera (de Heine) (1938)*

* publicações póstumas.

❑ O Amor e a Morte

Alphonsus de Guimaraens foi um poeta **monotemático**. Quase tudo que escreveu gravita em torno do **amor e da morte, da morte da amada** (a prima Constança) ou da **Virgem Maria**, com quem esse católico mariano e devoto termina por identificar a amada perdida.

O tom lírico predominante é o **elegíaco**, perpassado pela tristeza das cidades antigas de Minas, das quais o verso plangente de Alphonsus nunca destoou, com suas igrejas, catedrais, procissões, réquiens, fins de tarde, flores roxas.

Quando o fantasma da amada morta assola o poeta, a morte se lhe repropõe como a presença do corpo morto, como o luto circunstante — os círios, o cantochão, o esquife, o féretro, os panos roxos, o réquiem, o sepultamento no campo santo, as orações fúnebres. *Kiriale* é um dobre de finados, até pelos títulos dos poemas: "Luar sobre a Cruz da Tua Cova", "À Meia-Noite", "Ocaso – Impressões de Véspera de Finados", "Spectrum", "Ossea Mea".

O platonismo místico conduz ao desalento do amor que não se cumpriu e que jamais se cumprirá, salvo além-túmulo ou na esfera transcendente.

Daí o **elogio da morte** que se materializa numa simbologia funerária.

A **obsessão da morte** não tem em Alphonsus o caráter negativo de horror, de fobia. Ela é desejada, ansiada, porque encarna a possibilidade de aproximação da amada e/ou do Absoluto, representado por Deus, oferecendo-lhe o tão procurado apaziguamento e a superação da vida, vista como miséria, pó, infâmia, lama e podridão. Observe os fragmentos:

(...)

Foi-lhe a vida um eterno mês de maio,
Cheio de rezas brancas a Maria,
Que ela vivera como num desmaio.

Tão branca assim! Fizera-se de cera...
Sorriu-lhe Deus, e ela, que lhe sorria,
Virgem voltou como do céu descera.

(*"Pulchra ut Luna"* — expressão latina que pode ser traduzida por "bela como a lua".)

(...)

A lua, que lhe foi mãe carinhosa,
Que a viu nascer e amar, há de envolvê-la
Entre lírios e pétalas de rosa.

Os meus sonhos de amor serão defuntos...
E os arcanjos dirão no azul, ao vê-la,
Pensando em mim: — "Por que não vieram [juntos?"

("Hão de Chorar por Ela os Cinamomos")

❑ A poesia mística – A lírica mariana

Foi o maior poeta místico da Literatura Brasileira, não apenas pela parte diretamente referente à liturgia católica e à exaltação da Virgem, mas também pela atmosfera de sonho e mistério, pela tonalidade medieval, pelo tom de ternura e melancolia.

"O fato de ter transformado a religião numa experiência profunda lhe possibilitou não só adotar a moda simbolista da poesia litúrgica, mas vivê-la interiormente, tornando-se o único a exprimir uma religiosidade que não parece receita da escola."

(Antonio Candido)

"No poeta mineiro, passadista e decadente, há um homem preso às franjas de uma religiosidade espantada, cujo fim último é evocar o fantasma da morte para reprimir os assaltos obsedantes dos três 'inimigos da alma': diabo, carne e mundo."

(Alfredo Bosi)

Como **lírico religioso**, essencialmente mariano, coloca-se como um **emotivo da religiosidade**, simples e devoto. Esse veio elegíaco irá ramificar, no Modernismo, em certas páginas de Manuel Bandeira, Ribeiro Couto, Henriqueta Lisboa e, especialmente, em Cecília Meireles.

Mãos que os lírios invejam, mãos eleitas
Para aliviar de Cristo os sofrimentos,
Cujas veias azuis parecem feitas
Da mesma essência astral dos óleos bentos:

Mãos de sonho e de crença, mãos afeitas
A guiar do moribundo os passos lentos,
E em séculos de fé, rosas desfeitas
Em hinos sobre as torres dos conventos

(*Setenário das Dores de Nossa Senhora*)

❑ Trabalhou com a mesma qualidade as **redondilhas medievais** e as formas e gêneros arcaicos da **medida velha**, bem como os **decassílabos**, em sonetos de grande expressividade.

ISMÁLIA

Quando Ismália enlouqueceu,
Pôs-se na torre a sonhar…
Viu uma lua no céu,
Viu outra lua no mar.

No sonho em que se perdeu,
Banhou-se toda em luar…
Queria subir ao céu,
Queria descer ao mar…

E, no desvario[1] seu,
Na torre pôs-se a cantar…
Estava perto do céu,
Estava longe do mar…

E como um anjo pendeu
As asas para voar…
Queria a lua do céu,
Queria a lua do mar…

As asas que Deus lhe deu
Ruflaram[2] de par em par…
Sua alma subiu ao céu,
Seu corpo desceu ao mar…

(*Pastoral dos Crentes do Amor e da Morte*)

Vocabulário
1 – *Desvario:* loucura.
2 – *Ruflar:* agitar-se.

A CATEDRAL

Entre brumas[1], ao longe, surge a aurora.
O hialino[2] orvalho aos poucos se evapora,
agoniza o arrebol[3].
A catedral ebúrnea[4] do meu sonho
aparece, na paz do céu risonho,
toda branca de sol.

E o sino canta em lúgubres[5] responsos[6]:
"Pobre Alphonsus, pobre Alphonsus!"

O astro glorioso[7] segue a eterna estrada.
Uma áurea seta lhe cintila[8] em cada
refulgente raio de luz.
A catedral ebúrnea do meu sonho,
onde os meus olhos tão cansados ponho,
recebe as bênçãos de Jesus.

E o sino clama em lúgubres responsos:
"Pobre Alphonsus, pobre Alphonsus!"

(...)

O céu é todo trevas: o vento uiva.
Do relâmpago a cabeleira ruiva
vem açoitar[9] o rosto meu.
E a catedral ebúrnea do meu sonho
afunda-se no caos do céu medonho
como um astro que já morreu.

E o sino geme em lúgubres responsos:
"Pobre Alphonsus, pobre Alphonsus!"

(Alphonsus de Guimaraens, *in Pastoral dos Crentes do Amor e da Morte*)

Vocabulário
1 – *Bruma:* nevoeiro.
2 – *Hialino:* transparente como o vidro.
3 – *Arrebol:* vermelhidão ao nascer do Sol.
4 – *Ebúrneo:* de marfim.
5 – *Lúgubre:* triste, fúnebre.
6 – *Responso:* conjunto de versículos pronunciados ou cantados alternadamente.
7 – *Astro glorioso:* o Sol.
8 – *Cintilar:* brilhar.
9 – *Açoitar:* chicotear.

❑ Apreciações críticas

Antônio Soares Amora, em sua *História da Literatura Brasileira* (pp. 125-6), assim se refere a Alphonsus de Guimaraens:

"Embora poeta de alta estirpe, não conseguiu, em vida, fazer sentir toda a significação literária da sua obra. Modernamente vem-lhe fazendo, a crítica, a justiça que merece. Simbolista desde as primeiras horas do movimento, definiu, entre 1899/1902, com *Setenário das Dores de Nossa Senhora*, *Câmara Ardente, Dona Mística* e *Kiriale*, os caminhos da sua inspiração dentro do movimento geral de renovação da poesia brasileira: 1) *lirismo amoroso de caráter espiri-*

tualista, ou mais precisamente, platônico; o que significou, no seu caso, o regresso ao idealismo amoroso de Petrarca, de Camões, e de todos os medievais e clássicos do amor espiritualizado, o que, entretanto, não o impediu de ser original, e comovidamente sincero. Nesta atitude perante a Mulher e o Amor, ditada por influências muito sugestivas do Simbolismo europeu, mas também condizente com o seu caráter e o seu temperamento, pôde construir uma obra cheia de belezas, rica de emoção e muito significativa na história da nossa literatura (*Kiriale, Dona Mística, Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte*); 2) *lirismo religioso*, impregnado de intenso sentimento místico, comovido, docemente encantado ante todas as belezas concebidas pelo Cristianismo: as doçuras da vida piedosa e penitente; as inefáveis delícias da vida celeste; o profundo e arrebatador sentido do simbolismo hierático, litúrgico e mortuário; a poesia que envolve todas as manifestações de Fé, e de culto aos mortos; o profundo significado da vida de Nossa Senhora, plena de Virtudes, 'Mater Dolorosa' (*Setenário das Dores de Nossa Senhora, Dona Mística, Escada de Jacó*)*;* 3) *evasão da vida*, da humana dor, fuga para o mundo encantado da fantasia, onde, e só onde, conseguiu realizar-se, ou como um 'cavaleiro' da mística e amatória cavalaria medieval, ou como um 'trovador' vagabundo, de cantigas de amor, ou, num extremo de desmaterialização, como espírito puro a passear e a viver num éden de supremas belezas, de suprema felicidade (*A Escada de Jacó*, *Pulvis*)."

Fernando Góes fez a seguinte caracterização da poesia de Alphonsus de Guimaraens (*in Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira*, s.v.):

"A poesia de A. de G. é uma poesia de tons velados, poesia de música de câmara, que o ambiente em que viveu marcou profundamente, com as procissões, as igrejas, a vida devota, os sinos tocando de manhã à noite. Poesia elegíaca, em que a lembrança da noiva que ele perdeu na mocidade está presente dando um tom de amargurada tristeza. O vocabulário utilizado casa-se bem a essa sensibilidade e são frequentes as referências a flores roxas, a violetas, a virgens mortas, a fins de tarde. Tinha também o gosto de criar vocábulos, tão em voga entre os simbolistas, ao mesmo tempo que a influência de língua arcaica, o que o fez arcaizar o próprio nome. A redondilha foi um dos metros que preferiu, e o soneto decassílabo o que mais utilizou, dando-lhe, entretanto, uma característica própria, um módulo todo pessoal. Verlaine e Mallarmé foram seus mestres, do primeiro traduzindo belamente alguns poemas, ao segundo dedicando um dos seus sonetos em francês, em que confessa o que lhe deve. Poesia pouco descritiva, que consegue muito mais sugerir do que dizer, a música tem, nela, grande importância: os versos de A. de G. são finamente melodiosos. Para alcançar isso, inovou ele os metros consagrados, alterando e deslocando acentos, conferindo-lhes o tom musical que, juntamente com o vocabulário tão peculiar, criam a nota que é dele e só dele na poesia brasileira."

"Poesia de amor e poesia místico-religiosa da qual participa, como evocação, uma paisagem de meias-tintas, enfumaçada de luz crepuscular (não por acaso o Penumbrismo brasileiro terá raízes também na poesia de Alphonsus) ou banhado de luar. A mulher amada aparece sobre o leito de morte com a marmórea rigidez, a inexorável juventude de uma estátua sepulcral:

Mãos de finada, aquelas mãos de neve,
de tons marfíneos, de ossatura rica,
pairando no ar, num gesto brando e leve,
que parece ordenar, mas que suplica ...

ou

Hirta e branca... Repousa a sua áurea cabeça
Numa almofada de cetim bordada em lírios.
Ei-la morta afinal como quem adormeça
Aqui para sofrer Além novos martírios.

De mãos postas, num sonho ausente, a som-
[bra espessa
Do seu corpo escurece a luz dos quatro círios:
Ela faz-me pensar numa ancestral Condessa
Da Idade Média, morta em sagrados delírios,

ou, com insistência sobre o tema da castelã morta:

A suave castelã das horas mortas
Assoma à torre do castelo. As portas,
Que o rubro ocaso em onda ensanguentara,
Brilham do luar à Luz celeste e clara,

ou ainda:

Quando as folhas caírem e tu fores
Procurar minha luz no campo-santo,
Hás de encontrá-la, meu amor, num canto,
Circundada de flores.

(...) É fato que há na poesia de Alphonsus de Guimaraens um aspecto lúdico, de *travesti* intelectualístico (o medievalista, o petrarquista, o enamorado da menina morta e, talvez, o poeta simbolista: um Alphonsus lutuoso que sorri de si mesmo nos versos franceses, autodenominando-se, com transparente *calembour*, 'Vicomte de Grandeuil'), que não foi ainda suficientemente estudado. Tendentes a construir um *cliché* existencial, esquecemos por vezes que, como queria Fernando Pessoa 'o poeta é um fingidor', e desprezamos certos aspectos de Alphonsus que aparentemente contrastam com a sua máscara oficial: o republicano, o poeta juvenil não ainda 'castigado':

Ó minha amante, eu quero a volúpia vermelha
dos teus beijos febris receber sobre a boca...

o autor de versos satânicos que são o reverso da medalha angélica e funérea, e também o Alphonsus que se compraz em escrever — sem todavia assiná-los — versos facetos em jornaizinhos das cidades mortas que o hospedaram: Mariana, Conceição do Serro." (L. S. Picchio, *La Letteratura Brasiliana,* pp. 336-9)

Acrescente-se à lista de L. S. Picchio mais um aspecto da obra de Alphonsus de Guimaraens que a crítica tem descurado: a reflexão metalinguística, a poesia que tematiza o próprio fazer poético, utilizando-se de um símbolo que remete à ave célebre de Edgar Allan Poe: trata-se de um poema estranho e único na obra do Solitário de Mariana, "A Cabeça de Corvo" (poema que se encontra transcrito na p. 96 do livro 3).

MÓDULOS 11 e 12 — Acentuação Gráfica

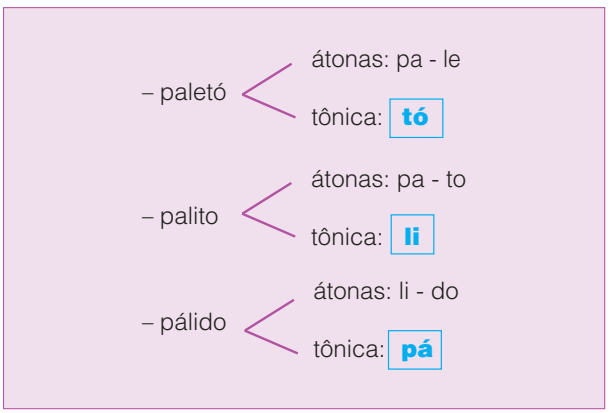
1. INTRODUÇÃO

As palavras, quando são pronunciadas, apresentam uma sílaba emitida com maior intensidade sonora e sílaba(s) emitida(s) com menor intensidade sonora. As que apresentam maior intensidade na pronúncia chamam-se **tônicas** e as que têm menor intensidade chamam-se **átonas**.

• Sílaba tônica é a que se emite com maior intensidade.

• Sílaba átona é a que se emite com menor intensidade.

Exemplificando



2. CLASSIFICAÇÃO DAS PALAVRAS QUANTO À POSIÇÃO DA SÍLABA TÔNICA

❑ Monossílabos

a) **átonos**: uma única sílaba com pronúncia fraca:

– me; se; lhe; mas

b) **tônicos**: uma única sílaba com pronúncia forte:

– sol; mar; tu; nós

❑ Oxítonos

Palavras cuja sílaba tônica é a última:

– acarajé; Salomé; marajá; dendê; urutu; juruti

❑ Paroxítonos

Palavras cuja sílaba tônica é a penúltima:

– janela; telefone; parede; porta; agenda; repórter

❑ Proparoxítonos

Palavras cuja sílaba tônica é a antepenúltima:

– paralelepípedo; eólico; exército; bávaro

3. REGRAS DE ACENTUAÇÃO GRÁFICA

❑ Monossílabos tônicos

Acentuam-se apenas os terminados por **a(s)**, **e(s)**, **o(s)**. Também seguem essa regra as **formas verbais monossilábicas no infinitivo**, quando seguidas dos pronomes átonos: **lo(s)**, **la(s)**.

Exemplificando

– pá, pás	– lê, lês	– dá-lo
– pé, pés	– nó, nós	– pô-lo

❑ Oxítonos

Acentuam-se apenas os terminados por **a(s)**, **e(s)**, **o(s)**, **em**, **ens**. Também seguem essa regra as **formas verbais oxítonas no infinitivo**, quando seguidas dos pronomes átonos: **lo(s)**, **la(s)**.

Exemplificando

– guaraná, guaranás	– armazém, armazéns
– você, vocês	– criticá-lo
– até, através	– vendê-lo
– avô, avôs	– compô-lo

❑ Paroxítonos

Acentuam-se apenas os terminados por:

– **R**, **X**, **N**, **L**, **PS**

Exemplificando

– açúcar, câncer
– tórax, sílex
– pólen, hífen (no entanto, no plural não são acentuados: polens, hifens)
– útil, agradável
– bíceps, fórceps

– **I(s)**, **U(s)**

Exemplificando

– júri, dândi
– lápis, oásis
– meinácu (= índio do Xingu)
– vírus, lótus

– **Ã(s)**, **ÃO(s)**, **ONS**, **UM**, **UNS**

Exemplificando

– órfã, órfãs
– bênção, bênçãos
– elétrons, prótons
– álbum, álbuns

– **ditongos seguidos ou não de s**

Exemplificando

– glória, histórias
– tênue, vácuos
– remédio, próprios
– série, cáries
– jérsei, úteis

Nota

Não se usa o acento circunflexo nas palavras terminadas em **oo(s)**.

Exemplificando

– perdoo; magoo; voo; voos

❑ **Proparoxítonos**

– **Acentuam-se todos os da língua portuguesa.**

Exemplificando

– crisântemo; lúdico; míope; ínterim; álibi; Niágara; Lúcifer

4. São acentuados os **ditongos** orais abertos **éi**, **éu**, **ói** seguidos ou não de **s**, nas palavras oxítonas.

Exemplificando

– papéis – réu, céus – herói, lençóis

Nota

Não se usa o acento nos ditongos abertos tônicos **ei** e **oi** de palavras paroxítonas.

Exemplificando

– ideia, colmeia.
– heroico

5. São acentuados **i** e **u** tônicos, seguidos ou não de **s**, quando eles formarem **hiato** com a vogal anterior.

Exemplificando

– saída, faísca – baú, balaústre

6. São acentuadas as oxítonas com **i** e **u** na posição final depois de um ditongo.

Exemplificando

– Piauí, tuiuiú

Notas

a) Caso **i** e **u** nos hiatos não estiverem isolados ou seguidos de **nh** na sílaba posterior a eles, não serão acentuados.

Exemplificando

– ruim (= ru - im)
– Raul (= Ra - ul)
– ainda (= a - in - da)
– sair (= sa - ir)
– raiz (= ra - iz) → porém: raízes (ra- í -zes)
↑ isolado
– ventoinha (= ven - to - i - nha)

b) Não se acentuam **i** e **u** tônicos que aparecem depois de um ditongo em palavras paroxítonas.

Exemplificando

– baiuca, feiura.

7. TREMA

O trema (¨) é usado somente nas palavras estrangeiras e em suas derivadas.

Exemplificando

– Müller, mülleriano
– Hübner, hübneriano

Nota

Não receberá acento agudo ( ) o **u** dos grupos **gua**, **gue**, **gui**, **guo**, **que**, **qui**, seguidos ou não de **s**, quando esse **u** for pronunciado e tônico.

Exemplificando

– que eu averigue (= a - ve - ri - gu - e)
– que tu averigues (= a - ve - ri - gu - es)
– ele argui (= ar - gu - i)
– tu arguis (= ar - gu - is)
– que eu oblique (= obli - qu - e)
– que tu obliques (= o - bli - qu - es)

8. ACENTO DIFERENCIAL

Ainda é mantido em:

≠ { ás (substantivo)
as (artigo definido feminino plural)

≠ { pôde (terceira pessoa do singular do pretérito do indicativo)
pode (terceira pessoa do singular do presente do indicativo)

≠ { pôr (verbo, faz parte do composto *pôr-do-sol*; seus derivados não são acentuados no infinitivo: *repor, supor, dispor, decompor, sotopor* etc.)
por (preposição)

≠ { porquê (substantivo)
porque (conjunção)

≠ { quê (substantivo: interjeição, pronome em final de frase)
que (pronome, advérbio, conjunção ou partícula expletiva)

Nota

No caso da palavra **forma**, o uso do acento diferencial é facultativo, para conferir clareza à frase.

Observações Complementares

1. Observe que os verbos **crer**, **dar**, **ler**, **ver** e seus derivados dobram o **e** na terceira pessoa do plural e perdem o acento:

ele crê / eles creem	ele descrê / eles descreem
que ele dê / que eles deem	que ele redê / que eles redeem
ele lê / eles leem	ele relê / eles releem
ele vê / eles veem	ele prevê / eles preveem

Observe que os verbos **ter** e **vir** recebem acento na 3.ª pessoa do plural do Presente do Indicativo e que seus derivados recebem acento agudo no singular e acento circunflexo no plural.

ele vem / eles vêm	ele intervém / eles intervêm
ele tem / eles têm	ele mantém / eles mantêm

2. Os nomes próprios devem ser acentuados de acordo com as regras de acentuação gráfica.

Exemplificando

Cláudia, Luísa, Júnior, Antônio, César, Estêvão, Anhangabaú, Paraná etc.

3. Os elementos de **palavras compostas**, **com hífen**, devem ser analisados e acentuados, se for o caso, separadamente.

Exemplificando

– cana-de-açúcar
– pé-de-meia
– água-viva
– arraia-miúda

4. As palavras com letras maiúsculas devem receber normalmente o acento gráfico.

Exemplificando

CRISE NO *COMÉRCIO* ATINGE SEU PONTO *MÁXIMO*

5. As palavras compostas cujos elementos estão justapostos são acentuadas de acordo com as regras gerais e específicas.

Exemplificando

– agrotóxico
– geógrafo
– arranha-céu

6. As abreviaturas devem ser acentuadas quando o acento gráfico ocorrer antes do ponto abreviativo.

Exemplificando

– técnicas → téc.
– páginas → pág.
– século → séc.



Alguns vestibulares, a Fuvest por exemplo, apresentam uma proposta de redação que precisa ser interpretada. A determinação do tema é decisiva, pois a correção de textos cujo tema exige interpretação leva em conta principalmente itens como ***adequação ao tema proposto*** (o que depende do entendimento adequado do tema), ***coerência*** (ideias distribuídas em progressão — sem repetições, sem circularidade de ideias) e ***coesão*** (elementos de coesão — advérbio, conjunções e preposições — usados convenientemente para encadear frases, orações, períodos e parágrafos). Tais itens têm peso 2, enquanto *gramática* e *informatividade* (repertório de conhecimentos e informações utilizado) recebem peso 1.

O que se espera do candidato, quando a proposta induz a interpretar e delimitar o tema, é que ele demonstre capacidade para discorrer sobre assuntos abstratos (o individualismo, o misticismo, a amizade etc.) com desenvoltura. Para tanto, a tese deve ser genérica. Os parágrafos argumentativos, além de justificativas, devem apresentar exemplos da história passada ou atual para melhor fundamentar o ponto de vista de quem escreve. A conclusão deve arrematar as ideias discutidas ao longo do texto ou retomar a tese.

> *Use os dotes que tiver: os bosques seriam muito silenciosos se neles só cantassem as aves que cantam melhor.*
>
> *(Henry Van Dyke)*

Para interpretar a **conotação** do trecho acima, que poderia ser um tema de vestibular, precisamos **decodificar** a mensagem, estabelecendo determinadas relações:

1º) "Use os dotes que tiver" é um apelo para que se utilizem os dons natos, o talento que todos têm, em algum grau, para alguma atividade;

2º) "os bosques seriam muito silenciosos se neles só cantassem as aves que cantam melhor": compreende-se que todos devem fazer uso do seu canto para que haja música no bosque, ou seja, se cada um colaborar com sua parcela de talento, o resultado final será mais rico e mais belo.

Dessa forma, **sintetizando** as relações apontadas, teremos:

– cada um é talentoso do seu jeito e, para que se obtenha o melhor resultado, todos devem fazer uso do talento que têm.

Temos então, para elaborar uma dissertação, a seguinte discussão: **a variedade de talentos, habilidades e aptidões promove o equilíbrio nas relações sociais, econômicas, institucionais, educacionais etc**.

Esse tema, portanto, pode ser reduzido ao ditado "uma andorinha só não faz verão", considerando-se que toda andorinha tem o seu canto, o seu talento, e que o bom resultado coletivo (o verão) depende da colaboração de todas as andorinhas, cada qual dentro das suas possibilidades.

conotação ou **linguagem conotativa:** a palavra assume sentido figurado, adquirindo significados diferentes daqueles encontrados no dicionário.

decodificar: decifrar, traduzir, esclarecer, interpretar.
sintetizando: resumindo.

A palavra *ortografia* é formada por dois radicais gregos: *orto* (= correto) e *grafia* (= escrita).

Embora não possamos sistematizar o estudo de ortografia como foi feito na acentuação gráfica, podemos estabelecer algumas regras práticas para facilitar a escrita de certas palavras.

1. O SUFIXO IZAR

Esse sufixo grafa-se com **Z** quando auxilia a formar verbos, a partir de substantivos e adjetivos.

Exemplos

- canal + izar = canalizar
- capital + izar = capitalizar
- suave + izar = suavizar
- atual + izar = atualizar

Porém, alguns verbos são formados pelo sufixo **AR**, o qual é somado a uma palavra que já apresenta **S**.

Exemplos

- friso + ar = frisar
- improviso + ar = improvisar
- pesquisa + ar = pesquisar
- catálise + ar = catalisar

2. OS SUFIXOS EZ E EZA

Esses sufixos são grafados com **Z** quando eles ajudam a formar substantivos, a partir de adjetivos.

Exemplos

- pálido + ez = palidez
- escasso + ez = escassez
- grande + eza = grandeza
- pobre + eza = pobreza
- alto + eza = alteza

3. Os verbos **dizer**, **fazer** e **trazer**, por apresentarem **Z** no seu infinitivo, são grafados com **Z** durante a sua conjugação.

Exemplos

- ele diz, eu dizia
- eu fiz, ele fez
- ele traz, ele trazia

4. OS SUFIXOS ES E ESA

Esses sufixos são grafados com **S** quando eles denotam origem, nacionalidade, títulos de nobreza.

Exemplos

- burguês, burguesa
- inglês, inglesa
- marquês, marquesa

5. O SUFIXO ISA

Esse sufixo é grafado com **S** quando ele ajuda a formar o feminino de certas palavras.

Exemplos

- papa → papisa
- diácono → diaconisa
- profeta → profetisa

6. O SUFIXO OSO

Esse sufixo é grafado com **S** quando indica *cheio de, pleno de*.

Exemplos

- apetite + oso = apetitoso
- jeito + oso = jeitoso
- maneira + oso = maneiroso

Porém, os verbos **pôr**; **querer** e **usar**, por não apresentarem **Z** no seu infinitivo, são grafados sempre com **S**.

Exemplos

- eu pus, quando eu puser, se eu pusesse
- eu quis, quando eu quiser, se eu quisesse
- eu usei, quando eu usar, se eu usasse

7. Os verbos terminados por **AIR**, **UIR** e **OER** são grafados com **I**.

Exemplos

– **atrair** na segunda e terceira pessoa do presente do indicativo: tu atrais, ele atrai

– **possuir** na segunda e terceira pessoa do presente do indicativo: tu possuis, ele possui

– **corroer** na segunda e terceira pessoa do presente do indicativo: tu corróis, ele corrói

Porém, os verbos terminados por **UAR** são grafados, no presente do subjuntivo, com **E**.

Exemplos

– **continuar**: que eu continue, que tu continues...
– **atuar**: que eu atue, que tu atues...

8. Após **ditongo**, é usado **X**.

Exemplos

– b**ai**xo
– fr**ou**xo
– p**ei**xe
– qu**ei**xa

9. Após a inicial **EN**, é usado **X**.

Exemplos

– **en**xada
– **en**xoval
– **en**xugar
– **en**xurrada
– **en**xuto

Porém, há exceções para essa regra.

Quando houver a inicial **EN**, se a palavra for derivada de outra iniciada por **CH**, prevalece o **CH**.

Exemplos

– encharcar (charco)
– encher (cheio)
– enchente (cheio)
– enchouriçar (chouriço)

10. Há muitas palavras em que o fonema / **z** / é representado pela letra **X**.

Exemplos

– e**x**alar
– e**x**ecutar
– e**x**equível
– e**x**ótico
– ine**x**orável
– e**x**orbitar

11. A letra **X**, por sua vez, pode representar diversos fonemas; ela também representa, em alguns casos, dois fonemas / ks /.

Exemplos

– ample**x**o
– clíma**x**
– fi**x**o
– ne**x**o
– parado**x**o

12. O **G** é usado nos substantivos terminados por **agem**, **igem**, **ugem**.

Exemplos

– ar**agem**
– barr**agem**
– ful**igem**
– vert**igem**
– ferr**ugem**
– rab**ugem**

13. O **G** também é usado nas palavras terminadas em **ágio**, **égio**, **ígio**, **ógio**, **úgio**.

Exemplos

- pressá**gio**
- colé**gio**
- prestí**gio**
- necrol**ógio**
- refú**gio**

Emprego do Porquê

POR QUE

1. Oração interrogativa com preposição (por) e um pronome interrogativo (que); pode ser substituído **por qual** motivo ou **por qual** razão.

Exemplos:

*— **Por que** devemos nos preocupar com o meio ambiente?*
*Não é fácil saber **por que** a situação persiste em não melhorar.*
*Não sei **por que** você se comportou daquela maneira.*

2. Preposição (por) e pronome relativo (que); equivalendo a **pelo qual**.

Exemplo:

*O túnel **por que** deveríamos passar desabou ontem.*
*Os motivos **por que** não veio são desconhecidos.*

POR QUÊ

1. Final de frase ou seguido de pontuação.

Exemplos:

*— Você ainda tem coragem de perguntar **por quê**?*
*— Não sei **por quê**!*
*Eles condenam, gostaria de saber **por quê**, o comportamento dela.*

PORQUE

1. Conjunção indicando explicação ou causa, equivalendo a **pois**, **já que**, **uma vez que**, **como**.

Exemplos:

*Volte durante o dia, **porque** a estrada é muito ruim.*
*A situação agravou-se **porque** ninguém reclamou.*
***Porque** ele sempre se atrasa, ninguém mais o espera.*

2. Conjunção indicando finalidade, equivalendo a **para que**, **a fim de**.

Exemplo:

*"— Não julgues **porque** não te julguem."*

PORQUÊ

– Substantivo, sendo acompanhado de palavra determinante (artigo ou pronome).

Exemplos:

*Não é fácil encontrar o **porquê** de toda essa confusão.*
*— Dê-me ao menos um **porquê** para sua atitude.*

AONDE

– Indica ideia de movimento ou aproximação, é usado com verbos de movimento.

Exemplos:

*— **Aonde** você vai?*
*— **Aonde** você quer chegar com essas ideias?*
*Ninguém sabe **aonde** se dirigir para retirar os ingressos.*

ONDE

– Indica o lugar em que se está ou em que se passa algum fato, é usado, normalmente, com verbos que exprimem estado ou permanência.

Exemplos:

*— **Onde** você está?*
*— **Onde** você vai ficar nas próximas férias?*
*Discrimine os locais **onde** as tropas permaneceram estacionadas.*

SE NÃO

Quando o *se* tem função específica, pode-se retirar a negação (*não*) que o valor do *se* não se altera.

Exemplos:

1. Conjunção integrante: Perguntou se não iria à festa.
2. Conjunção condicional: Falarei se não chegarem agora. (caso)
3. Pronome apassivador: Há coisas que se não dizem.
4. Índice de indeterminação do sujeito: Lugares onde não se vive.

SENÃO

1. Preposição: pode ser substituído por **com exceção de**, **exceto**, **salvo**, **a não ser**.

Exemplos:
Marcos jamais amou outra pessoa, senão a mim.
Não faz outra coisa, senão reclamar.
Não tinha outros parentes, senão a eles.

2. Conjunção alternativa: pode ser substituído por **ou**, **de outro modo**, **do contrário**.

Exemplos:
Tomara que chova, senão estaremos arruinados.
Estude, senão será reprovado.

3. Conjunção aditiva: pode ser substituído por **(não só...) mas sim**, **(não apenas...) mas também**.

Exemplos:
Ele não era só conhecido dos amigos, senão de todo o bairro.
Agora não falará apenas por uma rede de TV, senão por todas as emissoras.

4. Conjunção adversativa: pode ser substituído por **mas**, **porém**.

Exemplos:
Ninguém ama o que deve, senão o que deseja.
Não fez isso para irritá-lo, senão para adverti-lo.

5. Substantivo: pode ser substituído por **falha**, **defeito**, **mácula**, **obstáculo**.

Exemplos:
Só tinha um senão: falava demais.
Não há beleza sem algum senão.

HÁ, A

1. **Há** indica tempo passado e pode ser substituído por **faz**.

Exemplos:
***Há** cinco minutos eles chegaram.*
*Elas se encontraram **há** pouco.*
*As eleições ocorreram **há** três meses.*

Observações:
a) Usa-se **havia** quando equivale a **fazia**.

Ex.: *Havia quase dois anos que não o encontrava.*
Estava sem dormir havia três meses.
O lugar parecia abandonado havia anos.

b) O uso de **há** rejeita **atrás** quando se refere a tempo, pois o emprego dos dois numa mesma frase é redundante (pleonástico).

Ex.: *Há dois anos estive em Brasília.*
Dois anos atrás, estive em Brasília.

2. **A** exprime distância ou tempo futuro.

Exemplos:
*Daqui **a** três anos, ele estará se formando.*
*De hoje **a** três dias, esgota-se o prazo para o pagamento.*
*O atirador estava **a** cinco metros de distância.*
*A cidade mais próxima fica **a** cem quilômetros.*

MAU

– É adjetivo e significa "ruim, de má índole, de má qualidade". Opõe-se a **bom** e apresenta a forma feminina **má**.

Exemplos:
*Ele não é **mau** aluno.*
*Escolheste um **mau** momento.*
*Ele tem um coração **mau**.*

MAL

1. Advérbio e significa **irregularmente**, **erradamente**, **de forma inconveniente ou desagradável**. Opõe-se a **bem**.

Exemplos:
*Era previsível que ele se comportaria **mal**.*
*Os atletas jogaram **mal**.*
*Falou **mal** de você embora não estivesse **mal**-intencionado.*

2. Conjunção temporal, equivalendo a **quando**, **assim que**, **no momento em que**.

Exemplos:
Mal cheguei, vi que ela estava triste.
Mal começou a chover, ele saiu.

3. Substantivo, sendo acompanhado de palavra determinante (artigo ou pronome).

Exemplos:
Isto é um mal necessário.
O mal é que ninguém tomou nenhuma atitude.

Verbo é a palavra que, exprimindo ação ou apresentando estado ou mudança de um estado a outro, pode fazer indicação de pessoa, tempo, modo e voz.

- **VERBO**
  - Quanto à ação
    - ativo
    - reflexivo
    - passivo
  - Quanto ao complemento
    - transitivo direto
    - transitivo indireto
    - de ligação
    - intransitivo
    - transitivo direto e indireto
  - Quanto à conjugação
    - Três
      - 1.ª – vogal temática em A
      - 2.ª – vogal temática em E
      - 3.ª – vogal temática em I
    - Classificação
      - regular
      - irregular
      - anômalo
      - defectivo
      - abundante
      - auxiliar
      - impessoal
      - pessoal
  - Formação do verbo
    - primitivo e derivado
    - simples e composto
  - Flexão verbal
    - modos
      - indicativo
      - subjuntivo
      - imperativo
    - formas nominais
      - gerúndio
      - infinitivo
      - particípio
        - pessoal
        - impessoal
    - presente
    - pretérito
      - imperfeito
        - simples
        - composto
      - perfeito
        - simples
        - composto
      - mais-que-perfeito
        - simples
        - composto
    - futuro
      - do presente
        - simples
        - composto
      - do pretérito
        - simples
        - composto
    - número
      - singular
      - plural
    - pessoas
      - 1.ª
      - 2.ª
      - 3.ª
    - voz
      - ativa
      - passiva
      - reflexiva
        - sintética
        - analítica
  - Locução verbal

FORMAÇÃO DOS TEMPOS

PRIMITIVOS	DERIVADOS
I – Presente do Indicativo	1. Presente do Subjuntivo 2. Imperativo Afirmativo 3. Imperativo Negativo
II – Pretérito Perfeito do Indicativo	1. Pretérito Mais-que-Perfeito do Indicativo 2. Pretérito Imperfeito do Subjuntivo 3. Futuro do Subjuntivo
III – Infinitivo Impessoal	1. Infinitivo Pessoal 2. Particípio 3. Gerúndio 4. Pretérito Imperfeito do Indicativo 5. Futuro do Presente do Indicativo 6. Futuro do Pretérito do Indicativo

PRESENTE DO INDICATIVO E SEUS DERIVADOS

1. Presente do Subjuntivo

É formado a partir da primeira pessoa do singular do **presente do indicativo**.

Para a primeira conjugação, trocamos a desinência **o** por **e**.

eu louv**o** → que eu louv**e**

Para a segunda e terceira, trocamos a desinência **o** por **a**.

eu vend**o** → que eu vend**a**

eu part**o** → que eu part**a**

Exemplificando:

Presente do Indicativo		origina	Presente do Subjuntivo		
		– o + e			
eu	louv**o**	→	que	eu	louv**e**
tu	louvas		que	tu	louv**es**
ele	louva		que	ele	louv**e**
nós	louvamos		que	nós	louv**e**mos
vós	louvais		que	vós	louv**e**is
eles	louvam		que	eles	louv**e**m
		– o + a			
eu	vend**o**	→	que	eu	vend**a**
tu	vendes		que	tu	vend**a**s
ele	vende		que	ele	vend**a**
nós	vendemos		que	nós	vend**a**mos
vós	vendeis		que	vós	vend**a**is
eles	vendem		que	eles	vend**a**m
		– o + a			
eu	part**o**	→	que	eu	part**a**
tu	partes		que	tu	part**a**s
ele	parte		que	ele	part**a**
nós	partimos		que	nós	part**a**mos
vós	partis		que	vós	part**a**is
eles	partem		que	eles	part**a**m

CONJUGAÇÃO DE ALGUNS VERBOS NO PRESENTE DO INDICATIVO E PRESENTE DO SUBJUNTIVO

1) ADERIR

Pres. do Indicativo → adiro, aderes, adere, aderimos, aderis, aderem.

Conjugam-se como **aderir** os seguintes verbos: ferir, despir, repelir, competir etc.

2) AGREDIR

Pres. do Indicativo → agrido, agrides, agride, agredimos, agredis, agridem.

Conjugam-se como **agredir**: progredir, regredir, transgredir, denegrir, cerzir, prevenir etc.

3) AGUAR

Pres. do Indicativo → águo, águas, água, aguamos, aguais, águam.

Pres. do Subjuntivo → (que eu) águe, águes, águe, aguemos, agueis, águem.

Conjugam-se como **aguar**: enxaguar, desaguar etc.

Nota:

Atenção para com os verbos terminados por **IGUAR** (= **averiguar** e **apaziguar**) que se conjugam assim:

Pres. do Indicativo → averiguo, averiguas, averigua, averiguamos, averiguais, averigam.

Pres. do Subjuntivo → (que eu) averigúe, averigúes, averigúe, averiguemos, averigueis, averigúem.

4) CABER

Pres. do Indicativo → caibo, cabes, cabe, cabemos, cabeis, cabem.

5) COLORIR

Pres. do Indicativo → —, colores, colore, colorimos, coloris, colorem.

Pres. do Subjuntivo → não existe.

6) CRER

Pres. do Indicativo → creio, crês, crê, cremos, credes, crêem.

7) HAVER

Pres. do Indicativo → hei, hás, há, havemos, haveis, hão.

Pres. do Subjuntivo → (que eu) haja, hajas, haja, hajamos, hajais, hajam.

8) IR

Pres. do Indicativo → vou, vais, vai, vamos, ides, vão.

Pres. do Subjuntivo → (que eu) vá, vás, vá, vamos, vades, vão.

9) MAQUIAR

Pres. do Indicativo → maquio, maquias, maquia, maquiamos, maquiais, maquiam.

Pres. do Subjuntivo → (que eu) maquie, maquies, maquie, maquiemos, maquieis, maquiem.

10) NOMEAR

Pres. do Indicativo → nomeio, nomeias, nomeia, nomeamos, nomeais, nomeiam.

Pres. do Subjuntivo → (que eu) nomeie, nomeies, nomeie, nomeemos, nomeeis, nomeiam.

Conjugam-se como **nomear** os verbos passear, bloquear, barbear-se, banquetear-se, titubear etc.

11) ODIAR

Pres. do Indicativo → odeio, odeias, odeia, odiamos, odiais, odeiam.

Pres. do Subjuntivo → (que eu) odeie, odeies, odeie, odiemos, odieis, odeiem.

Conjugam-se como **odiar** os verbos mediar, ansiar, remediar, incendiar.

12) POLIR

Pres. do Indicativo → pulo, pules, pule, polimos, polis, pulem.

Pres. do Subjuntivo → (que eu) pula, pulas, pula, pulamos, pulais, pulam.

13) PÔR

Pres. do Indicativo → ponho, pões, põe, pomos, pondes, põem.

14) PROVER

É conjugado como o verbo VER.

Pres. do Indicativo → provejo, provês, provê, provemos, proveis, proveêm.

15) REAVER

É um verbo defectivo, derivado do verbo HAVER e só é conjugado quando o verbo haver apresenta a letra **v**.

Pres. do Indicativo → nós reavemos, vós reaveis.

Pres. do Subjuntivo → não existe.

16) REQUERER

Pres. do Indicativo → requeiro, requeres, requer, requeremos, requereis, requerem.

17) RIR

Pres. do Indicativo → rio, ris, ri, rimos, rides, riem.

Pres. do Subjuntivo → (que eu) ria, rias, ria, riamos, riais, riam.

18) TER

Pres. do Indicativo → tenho, tens, tem, temos, tendes, têm.

19) VER

Pres. do Indicativo → vejo, vês, vê, vemos, vedes, vêem.

20) VIR

Pres. do Indicativo → venho, vens, vem, vimos, vindes, vêm.

21) ADEQUAR, **PRECAVER-SE**, **FALIR** etc. são verbos defectivos, ou seja, só se conjugam na 1.ª e 2.ª pessoa do plural do Presente do Indicativo, não apresentando Presente do Subjuntivo.

Exemplo: Presente do Indicativo:
adequar – nós adequamos, vós adequais
precaver-se – nós nos precavemos, vós vos precaveis
falir – nós falimos, vós falis

1. Imperativo Afirmativo

Não possui a primeira pessoa do singular; e as segundas pessoas (singular e plural) são formadas a partir das correspondentes no presente do indicativo, com a eliminação do "**s**" final.

As demais pessoas são extraídas diretamente do presente do subjuntivo, sem alterações.

2. Imperativo Negativo

É inteiramente igual ao presente do subjuntivo (não perde "**s**"), apenas com apresentação formal diferente.

Nota

O verbo **ser** é uma exceção para o imperativo afirmativo:

Sê tu
Sede vós
As demais pessoas seguem a regra geral

Presente Ind.	Imperativo Afirm.	Pres. Subjuntivo	Imperativo Negativo
eu vejo		veja	
tu **VÊS** – s final →	**VÊ** (tu)	vejas →	Não vejas (tu)
ele vê	**VEJA** (você) ←	**VEJA** →	Não veja (você)
nós vemos	**VEJAMOS** (nós) ←	**VEJAMOS** →	Não vejamos (nós)
vós **VEDES** – s final →	**VEDE** (vós)	vejais →	Não vejais (vós)
eles vêem	**VEJAM** (vocês) ←	**VEJAM** →	Não vejam (vocês)

FORMAS NOMINAIS DO VERBO

(1) Infinitivo Pessoal

é derivado do Infinitivo Impessoal

Exemplificando:

amar eu	vender eu	partir eu
amares tu	venderes tu	partires tu
amar ele	vender ele	partir ele
amarmos nós	vendermos nós	partirmos nós
amardes vós	venderdes vós	partides vós
amarem eles	venderem eles	partirem eles

(2) Gerúndio

ama | r
+ ndo = **amando**

vende | r
+ ndo = **vendendo**

parti | r
+ ndo = **partindo**

(3) Particípio

am | ar
+ ado = **amado**

vend | er
+ ido = **vendido**

part | ir
+ ido = **partido**

Notas:

a) O particípio regular dos verbos se caracteriza por terminar por **ADO** ou **IDO**. Porém, alguns verbos têm o seu particípio irregular.

Exemplificando:

– fazer → **feito**
– dizer → **dito**
– escrever → **escrito**
– ver → **visto**
– vir → **vindo**
– pôr → **posto**

b) Às vezes, um verbo apresenta duplo particípio: uma forma regular e outra irregular.

Exemplificando:

Infinitivo	Particípio regular	Particípio irregular
aceitar	*aceitado*	*aceito*, *aceite*
assentar	*assentado*	*assento*, *assente*
entregar	*entregado*	*entregue*
enxugar	*enxugado*	*enxuto*
expressar	*expressado*	*expresso*
expulsar	*expulsado*	*expulso*
fartar	*fartado*	*farto*
findar	*findado*	*findo*
ganhar	*ganhado*	*ganho*
gastar	*gastado*	*gasto*
isentar	*isentado*	*isento*
juntar	*juntado*	*junto*
limpar	*limpado*	*limpo*
matar	*matado*	*morto*
pagar	*pagado*	*pago*
salvar	*salvado*	*salvo*
acender	*acendido*	*aceso*
desenvolver	*desenvolvido*	*desenvolto*
eleger	*elegido*	*eleito*
envolver	*envolvido*	*envolto*
prender	*prendido*	*preso*
suspender	*suspendido*	*suspenso*
desabrir	*desabrido*	*desaberto* (só usados como adjetivos)
erigir	*erigido*	*ereto*
exprimir	*exprimido*	*expresso*
extinguir	*extinguido*	*extinto*
frigir	*frigido*	*frito*
imprimir	*imprimido*	*impresso*
inserir	*inserido*	*inserto*
tingir	*tingido*	*tinto*

EMPREGO DO PARTICÍPIO

a) as formas **regulares** do particípio são empregadas com os verbos **ter** e **haver**.

Exemplificando:
– A direção da escola **havia expulsado** o seu pior aluno.
– A polícia não **teria prendido** uma pessoa inocente?
– Muitas vezes **tenho pegado** o bonde errado.

b) as formas **irregulares** do particípio são empregadas com os verbos **ser** e **estar**.

Exemplificando:
– O pássaro **foi pego** pelo menino.
– Percebi que as lâmpadas **estavam acesas**.
– A criança **fora morta** por uma bala perdida.

A) O PRETÉRITO PERFEITO DO INDICATIVO E SEUS DERIVADOS

1. Pretérito Mais-que-Perfeito do Indicativo

eles dera|m = dera

– eu dera, tu deras, ele dera
– nós déramos, vós déreis, eles deram

2. Futuro do Subjuntivo

eles der|am = der

– quando eu der, tu deres, ele der
– nós dermos, vós derdes, eles derem

3. Pretérito Imperfeito do Subjuntivo

eles de|ram = desse
+ sse

– se eu desse, tu desses, ele desse
– nós déssemos, vós désseis, eles dessem

CONJUGAÇÃO DE ALGUNS VERBOS NO PRETÉRITO PERFEITO DO INDICATIVO E SEUS DERIVADOS

1) CABER

Pret. Perfeito do Indicativo → eu coube, tu coubeste... eles couberam

Pret. Mais-que-Perfeito do Indicativo → eu coubera, tu couberas,... eles couberam

Futuro do Subjuntivo → quando eu couber, quando tu couberes... quando eles couberem

Inperfeito do Subjuntivo → se eu coubesse, se tu coubesses,... se eles coubessem

2) CRER

Pret. Perfeito do Indicativo → eu cri, tu creste, ele creu,... eles creram

Pret. Mais-que-Perfeito do Indicativo → eu crera, tu creras... eles creram

Futuro do Subjuntivo → quando eu crer, quando tu creres, ... quando eles crerem

Imperfeito do Subjuntivo → se eu cresse, se tu cresses, ... se eles cressem

3) HAVER

Pret. Perfeito do Indicativo → eu houve, tu houveste, ... eles houveram

Pret. Mais-que-Perfeito do Indicativo → eu houvera, tu houveras, ... eles houveram

Futuro do Subjuntivo → quando eu houver, quando tu houveres, ... quando eles houverem

Imperfeito do Subjuntivo → se eu houvesse, se tu houvesses, ... se eles houverem

4) IR / SER

Pret. Perfeito do Indicativo → eu fui, tu foste, ... eles foram

Pret. Mais-que-Perfeito do Indicativo → eu fora, tu foras, ... eles foram

Futuro do Subjuntivo → quando eu for, quando tu fores, ... quando eles forem

Imperfeito do Subjuntivo → se eu fosse, se tu fosses, ... se eles fossem

5) PÔR (e seus derivados: depor, repor, antepor, supor, compor etc.)

Pret. Perfeito do Indicativo → eu pus, tu puseste, ... eles puseram

Pret. Mais-que-Perfeito do Indicativo → eu pusera, tu puseras, ... eles puseram

Futuro do Subjuntivo → quando eu puser, quando tu puseres, ... quando eles puserem

Imperfeito do Subjuntivo → se eu pusesse, se tu pusesses, ... se eles pusessem

6) PREVER (segue o verbo **VER**, em todos os tempos e modos)

Pret. Perfeito do Indicativo → eu previ, tu previste, ... eles previram

Pret. Mais-que-Perfeito do Indicativo → eu previra, tu previras, ... eles previram

Futuro do Subjuntivo → quando eu previr, quando tu previres, ... quando eles previrem

Imperfeito do Subjuntivo → se eu previsse, se tu previsses, ... se eles previssem

7) PROVER (segue o verbo **VENDER**)

Pret. Perfeito do Indicativo → eu provi, tu proveste, ... eles proveram

Pret. Mais-que-Perfeito do Indicativo → eu provera, tu proveras, ... eles proveram

Futuro do Subjuntivo → quando eu prover, quando tu proveres, quando eles proverem

Imperfeito do Subjuntivo → se eu provesse, se tu provesses, ... se eles provessem

8) PROVIR (segue o verbo **VIR**)

Pret. Perfeito do Indicativo → eu provim, tu provieste, ... eles provieram

Pret. Mais-que-Perfeito do Indicativo → eu proviera, tu provieras, ... eles provieram

Futuro do Subjuntivo → quando eu provier, quando tu provieres, ... quando eles provierem

Imperfeito do Subjuntivo → se eu proviesse, se tu proviesses, ... se eles proviessem

9) QUERER

Pret. Perfeito do Indicativo → eu quis, tu quiseste, ... eles quiseram

Pret. Mais-que-Perfeito do Indicativo → eu quisera, tu quiseras, ... eles quiseram

Futuro do Subjuntivo → quando eu quiser, quando tu quiseres, ... quando eles quiserem

Imperfeito do Subjuntivo → se eu quisesse, se tu quisesses, ... se eles quisessem

10) REQUERER (é regular no **Pretérito Perfeito do Indicativo** e seus derivados, conjugando-se como **VENDER**)

Pret. Perfeito do Indicativo → eu requeri, tu requereste, ele requereu, nós requeremos, vós requerestes, eles requereram

Pret. Mais-que-Perfeito do Indicativo → eu requerera, tu requereras, ... eles requereram

Futuro do Subjuntivo → quando eu requerer, quando tu requereres, ... quando eles requererem

Imperfeito do Subjuntivo → se eu requeresse, se tu requeresses, ... se eles requeressem

11) REAVER (no **Pret. Perf. do Ind.** e seus derivados, segue o verbo **HAVER**)

Pret. Perfeito do Indicativo → eu reouve, tu reouveste, ... eles reouveram

Pret. Mais-que-Perfeito do Indicativo → eu reouvera, tu reouveras, ... eles reouveram

Futuro do Subjuntivo → quando eu reouver, quando tu reouveres, ... quando eles reouverem

Imperfeito do Subjuntivo → se eu reouvesse, se tu reouvesses, ... se eles reouvessem

12) SABER

Pret. Perfeito do Indicativo → eu soube, tu soubeste, ... eles souberam

Pret. Mais-que-Perfeito do Indicativo → eu soubera, tu souberas, ... eles souberam

Futuro do Subjuntivo → quando eu souber, quando tu souberes, ... quando eles souberem

Imperfeito do Subjuntivo → se eu soubesse, se tu soubesses, ... se eles soubessem

13) TER (e seus derivados: **deter**, **manter**, **reter**, **entreter** etc.)

Pret. Perfeito do Indicativo → eu tive, tu tiveste, ... eles tiveram

Pret. Mais-que-Perfeito do Indicativo → eu tivera, tu tiveras, ... eles tiveram

Futuro do Subjuntivo → quando eu tiver, quando tu tiveres, ... quando eles tiverem

Imperfeito do Subjuntivo → se eu tivesse, se tu tivesses, ... se eles tivessem

14) VER (e seus derivados: **rever**, **antever**, **prever**, **entrever** etc.)

Pret. Perfeito do Indicativo → eu vi, tu viste, ... eles viram

Pret. Mais-que-Perfeito do Indicativo → eu vira, tu viras, ... eles viram

Futuro do Subjuntivo → quando eu vir, quando tu vires, ... quando eles virem

Imperfeito do Subjuntivo → se eu visse, se tu visses, ... se eles vissem

15) VIR (e seus derivados: **intervir**, **provir**, **advir**, **desavir-se** etc.)

Pret. Perfeito do Indicativo → eu vim, tu vieste, ... eles vieram

Pret. Mais-que-Perfeito do Indicativo → eu viera, tu vieras, ... eles vieram

Futuro do Subjuntivo → quando eu vier, quando tu vieres, ... quando eles vierem

Imperfeito do Subjuntivo → se eu viesse, se tu viesses, ... se eles viessem

Também merecem atenção no Pretérito Perfeito e seus derivados:

16) DIZER

Pret. Perfeito do Indicativo → eu disse, tu disseste, ele disse, nós dissemos, vós dissestes, eles disseram

Pret. Mais-que-Perfeito do Indicativo → eu dissera, tu disseras, ...eles disseram

Futuro do Subjuntivo → quando eu disser, quando tu disseres, ... quando eles disserem

Imperfeito do Subjuntivo → se eu dissesse, se tu dissesses, ... se eles dissessem

17) FAZER

Pret. Perfeito do Indicativo → eu fiz, tu fizeste, ele fez, nós fizemos, vós fizestes, eles fizeram

Pret. Mais-que-Perfeito do Indicativo → eu fizera, tu fizeras, ...eles fizeram

Futuro do Subjuntivo → quando eu fizer, quando tu fizeres, ... quando eles fizerem

Imperfeito do Subjuntivo → se eu fizesse, se tu fizesses, se ele fizesse, ... se eles fizessem

18) TRAZER

Pret. Perfeito do Indicativo → eu trouxe, tu trouxeste, ... eles trouxeram

Pret. Mais-que-Perfeito do Indicativo → eu trouxera, tu trouxeras, ... eles trouxeram

Futuro do Subjuntivo → quando eu trouxer, quando tu trouxeres, ... quando eles trouxerem

Imperfeito do Subjuntivo → se eu trouxesse, se tu trouxesses, ... se eles trouxessem

19) APRAZER

Pret. Perfeito do Indicativo → eu aprouve, tu aprouveste, ele aprouve, ... eles aprouveram

Pret. Mais-que-Perfeito do Indicativo → eu aprouvera, tu aprouveras, ... eles aprouveram

Futuro do Subjuntivo → quando eu aprouver, quando tu aprouveres, ... quando eles aprouverem

Imperfeito do Subjuntivo → se eu aprouvesse, se tu aprouvesses, ... se eles aprouvessem

20) ESTAR

Pret. Perfeito do Indicativo → eu estive, tu estiveste, ... eles estiveram

Pret. Mais-que-Perfeito do Indicativo → eu estivera, tu estiveras, ... eles estiveram

Futuro do Subjuntivo → quando eu estiver, quando tu estiveres, ... quando eles estiverem

Imperfeito do Subjuntivo → se eu estivesse, se tu estivesses, ... se eles estivessem

B) INFINITIVO IMPESSOAL E SEUS DERIVADOS

(1) Futuro do Presente do Indicativo

amar ei

amar ás

amar á

amar emos

amar eis

amar ão

(2) Futuro do Pretérito do Indicativo

amar ia

amar ias

amar ia

amar íamos

amar íeis

amar iam

Nota:

Merecem atenção, no Futuro do Presente do Indicativo e no Futuro do Pretérito do Indicativo, os verbos: **FAZER**, **DIZER**, **TRAZER** (nos quais desaparece o **ZE**).

Exemplificando:

– fa ze r + ei = farei
– fa ze r + ia = faria

– di ze r + ei = direi
– di ze r + ia = diria

– tra ze r + ei = trarei
– tra ze r + ia = traria

(3) Pretérito Imperfeito do Indicativo

também é derivado do Infinitivo Impessoal

ama | r
+ va = **amava**

vend | er
+ ia = **vendia**

part | ir
+ ia = **partia**

Fazem exceção os verbos:

– **SER** → eu era
– **ESTAR** → eu estava
– **TER** → eu tinha
– **VIR** → eu vinha
– **PÔR** → eu punha

1. LÍNGUA E LINGUAGEM

Língua é um sistema de códigos usado para facilitar o entendimento entre os elementos de um grupo social. Por isso, a língua é uniforme e visa a padronizar a linguagem.

A linguagem, porém, é individual e flexível e pode variar dependendo da idade, cultura, posição social, profissão etc. A maneira de articular as palavras, organizá-las na frase, no texto, determina nossa linguagem, nosso estilo (forma de expressão pessoal).

As inovações linguísticas, criadas pelo falante, provocam, com o decorrer do tempo, mudanças na estrutura da língua, que só as incorpora muito lentamente, depois de aceitas por todo o grupo social. Muitas novidades criadas na linguagem não vingam na língua e caem em desuso.

2. LÍNGUA ESCRITA E LÍNGUA FALADA

A língua escrita não é a simples reprodução gráfica da língua falada, porque os sinais gráficos não conseguem registrar grande parte dos elementos da fala, como o timbre da voz, a entonação, e ainda os gestos e a expressão facial. Na realidade a língua falada é mais descontraída, espontânea e informal, porque se manifesta na conversação diária, na sensibilidade e na liberdade de expressão do falante. Nessas situações informais, muitas regras determinadas pela língua padrão são quebradas em nome da naturalidade, da liberdade de expressão e da sensibilidade estilística do falante.

Sob o impacto do cinema, do rádio, da televisão, das histórias em quadrinhos e do computador, a língua escrita tende a ser direta, sintética, despojada, eficaz. A língua falada, por sua vez, ganha um espaço privilegiado nesta época em que predominam os meios de comunicação audiovisual.

3. LINGUAGEM POPULAR E LINGUAGEM CULTA

A língua falada e a escrita podem valer-se tanto da linguagem popular quanto da linguagem culta. Obviamente a linguagem popular é mais usada na fala, nas expressões orais cotidianas. Porém, nada impede que ela esteja presente em poesias (o Movimento Modernista Brasileiro procurou valorizar a linguagem popular), contos, crônicas e romances em que o diálogo é usado para representar a língua falada.



❑ A Linguagem Popular ou Coloquial

É aquela usada espontânea e fluentemente pelo povo. Mostra-se quase sempre rebelde à norma gramatical e é carregada de vícios de linguagem (solecismo – erros de regência e concordância; barbarismo – erros de pronúncia, grafia e flexão; ambiguidade; cacofonia; pleonasmo), expressões vulgares, gírias e preferência pela coordenação, que ressalta o caráter oral e popular da língua. A linguagem popular está presente nas conversas familiares ou entre amigos, anedotas, irradiação de esportes, programas de TV e auditório, novelas, na expressão dos estados emocionais etc.

❑ A Linguagem Culta ou Padrão

É aquela ensinada nas escolas e serve de veículo às ciências em que se apresenta com terminologia especial. É usada pelas pessoas instruídas das diferentes classes sociais e caracteriza-se pela obediência às normas gramaticais. Mais comumente usada na linguagem escrita e literária, reflete prestígio social e cultural. É mais artificial, mais estável, menos sujeita a variações. Está presente nas aulas, conferências, sermões, discursos políticos, comunicações científicas, noticiários de TV, programas culturais etc.

4. GÍRIA

Segundo Mattoso Câmara Júnior, "estilo literário e gíria são, em verdade, dois polos da Estilística, pois gíria não é a linguagem popular,

como pensam alguns, mas apenas um estilo que se integra à língua popular". Tanto que nem todas as pessoas que se exprimem através da linguagem popular usam gíria.

A gíria relaciona-se ao cotidiano de certos grupos sociais "que vivem à margem das classes dominantes: os estudantes, esportistas, prostitutas, ladrões" (Dino Preti) como arma de defesa contra as classes dominantes. Esses grupos utilizam a gíria como meio de expressão do cotidiano, para que as mensagens sejam decodificadas apenas por eles mesmos.

Assim a gíria é criada por determinados grupos que divulgam o palavreado para outros grupos até chegar à mídia. Os meios de comunicação de massa, como a televisão e o rádio, propagam os novos vocábulos, às vezes, também inventam alguns. A gíria que circula pode acabar incorporada pela língua oficial, permanecer no vocabulário de pequenos grupos ou cair em desuso.

Ex.: "chutar o pau da barraca", "viajar na maionese", "delirar na goiabada", "pirar na batatinha", "galera", "mina", "chuchuzinho", "tipo assim".

Primeiro, ela pinta como quem não quer nada. Chega na moral, dando uma de Migué, e acaba caindo na boca do povo. Depois desbaratina, vira lero-lero, sai de fininho e some. Mas, às vezes, volta arrebentando, sem o menor aviso. Afinal, qual é a da gíria?

(Cássio Schubsky, *Superinteressante*)

5. LINGUAGEM VULGAR

Existe uma linguagem vulgar, segundo Dino Preti, "ligada aos grupos extremamente incultos, aos analfabetos", aos que têm pouco ou nenhum contato com centros civilizados. Na linguagem vulgar multiplicam-se estruturas com "**nóis vai, ele fica**", "eu **di** um beijo nela", "**Vamo i no** mercado".

6. LINGUAGEM REGIONAL

Regionalismos ou falares locais são variações geográficas do uso da língua padrão, quanto às construções gramaticais e empregos de certas palavras e expressões. Há, no Brasil, por exemplo, os falares amazônico, nordestino, baiano, fluminense, mineiro, sulino.

Ex.: **falar gaúcho**.

Pues, diz que o divã no consultório do analista de Bagé é forrado com um pelego. Ele recebe os pacientes de bombacha e pé no chão.

— Buenas. Vá entrando e se abanque, índio velho.

— O senhor quer que eu deite logo no divã?

— Bom, se o amigo quiser dançar uma marcha, antes, esteja a gosto. Mas eu prefiro ver o vivente estendido e charlando que nem china da fronteira, pra não perder tempo nem dinheiro.

(Luís Fernando Veríssimo, *O Analista de Bagé*)

Ex.: **falar caipira**.

Aos dezoito anos pai Norato deu uma facada num rapaz, num adjutório, e abriu o pé no mundo. Nunca mais ninguém botou os olhos em riba dele, afora o afilhado.

— Padrinho, evim cá chamá o sinhô pra mode i morá mais eu.

— Quá, fio, esse caco de gente num sai daqui mais não.

— Bamo. Buli gente num bole, mais bicho… O sinhô anda perrengado…

(Bernardo Élis, *Pai Norato*)

PAPOS

— Me disseram...
— Disseram-me.
— Hein?
— O correto é "disseram-me". Não "me disseram".
— Eu falo como quero. E te digo mais... Ou é "digo-te"?
— O quê?
— Digo-te que você...
— O "te" e o "você" não combinam.
— Lhe digo?
— Também não. O que você ia me dizer?
— Que você está sendo grosseiro, pedante e chato. E que eu vou te partir a cara. Lhe partir a cara. Partir a sua cara. Como é que se diz?
— Partir-te a cara.
— Pois é. Partila-hei de, se você não parar de me corrigir. Ou corrigir-me.
— É para o seu bem.
— Dispenso as suas correções. Vê se esquece-me. Falo como bem entender. Mais uma correção e eu...
— O quê?
— O mato.
— Que mato?
— Mato-o. Mato-lhe. Mato você. Matar-lhe-ei-te. Ouviu bem?
— Eu só estava querendo...
— Pois esqueça-o e pára-te. Pronome no lugar certo é elitismo!
— Se você prefere falar errado...
— Falo como todo mundo fala. O importante é me entenderem. Ou entenderem-me?
— No caso... não sei.
— Ah, não sabe? Não o sabes? Sabes-lo não?
— Esquece.
— Não. Como "esquece"? Você prefere falar errado? E o certo é "esquece" ou "esqueça"? Ilumine-me. Mo diga. Ensine-lo-me, vamos.
— Depende.
— Depende. Perfeito. Não o sabes. Ensinar-me-lo-ias se o soubesses, mas não sabe-o.
— Está bem, está bem. Desculpe. Fale como quiser.
— Agradeço-lhe a permissão para falar errado que mas dás. Mas não posso dizer-lo-te o que dizer-te-ia.
— Por quê?
— Porque, com todo este papo, esqueci-lo.

(Luis Fernando Verissimo)