

MÓDULO 1

A Lírica Trovadoresca

1. AS RAÍZES DA LITERATURA PORTUGUESA

O aparecimento da Literatura Portuguesa coincide, a bem dizer, com o aparecimento de Portugal como nação livre. A primeira manifestação literária portuguesa de que se tem notícia, a “Cantiga da Garvaia” ou “Cantiga da Ribeirinha”, de Paio Soares de Taveirós, é de aproximadamente 1198 (ou 1189), ou seja, cerca de cinquenta anos apenas após o ano de 1143, data em que Portugal conseguiu sua independência da Espanha, ou, mais propriamente, data em que foi reconhecida sua emancipação dos Reinos Católicos (Leão, Castela, Navarra e Aragão). Como a “Cantiga da Garvaia” não é o início da Literatura Portuguesa, mas apenas o documento literário mais antigo que chegou até nós, podemos conjecturar que já se produzia literatura em Portugal desde o começo de sua vida como país independente.

2. O TROVADORISMO

O primeiro período da Literatura Portuguesa é denominado Trovadorismo, e está compreendido aproximadamente entre os anos de 1198 ou (1189) e 1418.

São chamados **trovadores** os poetas da fase final da Idade Média, os quais iniciaram um novo tipo de literatura — o princípio das literaturas de línguas modernas, entre as quais o português. Os trovadores não eram apenas poetas, mas também músicos: eles compunham as melodias com que cantavam seus poemas. A poesia era sempre associada à música e se fazia presente tanto nas reuniões palacianas da alta aristocracia quanto nas festas populares. Os **jograis** eram executantes das composições dos trovadores, mas eles mesmos

eram, muitas vezes, autores de poesia e música.

Pode-se mencionar ainda que nesse período, além da produção lírica propriamente, houve também produção literária em prosa, representada pelas novelas de cavalaria, pelos cronicões e livros de linhagem.

3. OS CANCEIONEIROS

O Trovadorismo é anterior ao aparecimento da imprensa. Por isso, as cantigas medievais eram manuscritas e, colecionadas, formavam os **cancioneiros**, nome que se dá aos **códices** (manuscritos antigos) que abrigam a poesia medieval.

Os **cancioneiros** da fase trovadoresca são três e foram descobertos a partir do fim do século XVIII:

- *Cancioneiro da Ajuda*, o mais antigo, com 310 cantigas;
- *Cancioneiro da Vaticana*, que contém 1.205 cantigas, distribuídas entre as quatro modalidades (amigo, amor, escárnio e maldizer). Reúne a maioria das composições de El-Rei D. Dinis, o mais notável trovador português;
- *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, que contém 1.647 cantigas das quatro modalidades. É também conhecido como *Cancioneiro Colocci-Brancutti*.

4. AS CANTIGAS DE AMOR

As **cantigas de amor** são composições líricas em que o trovador exalta as qualidades de uma mulher, a quem chama **minha senhor** (o feminino dessa palavra ainda não se havia formado). Trata-a, portanto, segundo o sistema hierárquico da sociedade feudal, como a alguém de condição superior, a quem ele se submete, a quem “presta serviço” e de quem espera benefício (**ben**). Na cantiga de amor, o poeta confessa a

sua **coita**, ou seja, sua dor de amar sem ser correspondido. Muitas vezes, porém, esse amor ardente confessado encobre ora um apelo sexual, ora um conveniente galanteio de inspiração política. (O sistema político-social da Idade Média, chamado **feudalismo**, reforçava a necessidade de o vassalo agradar sempre a seu suserano — seu “senhor” — e à sua família.)

As cantigas de amor não nasceram em Portugal, mas na Provença (sul da França) e dali se espalharam por muitas cortes da Europa. A língua provençal também havia provindo do latim. Todo trovador que se prezasse deveria conhecer um pouco o provençal. Nas canções provençais é que ele buscava inspiração para compor suas cantigas em português arcaico. Quanto ao português destas cantigas — o chamado português arcaico —, trata-se de uma língua permeada de galeguismos. Esse fato não é surpreendente, dada a proximidade linguística, geográfica e cultural entre Portugal e Galiza e dado que diversos trovadores — alguns entre os mais importantes — eram galegos, não portugueses. Daí ser mais apropriado que se fale em trovadorismo galego-português, ou galaico-português, em vez de trovadorismo português simplesmente.

TEXTO I

CANTIGA DE AMOR

*Estes meus olhos nunca perderán,
 senhor, gran coita, mentr'1eu vivo for;
 e direi-vos, fermosa mia senhor,
 destes meus olhos a coita que han²:
 choran e cegan quand'alguen non veen,
 e ora cegan por alguen que veen.*

*Guizado tēen de nunca perder
 meus olhos coita e meu coração³,
 e estas coitas, senhor, mias son,
 mais⁴ os meus olhos, por alguen veer,
 choran e cegan quand'alguen non veen,
 e ora cegan por alguen que veen.*

*E nunca já poderei haver ben⁵,
pois que amor já non quer nem quer Deus;
mais os cativos destes olhos meus
morrerán sempre por veer alguen:
choran e cegan quand'alguen non veen,
e ora cegan por alguen que veen.*

(Joan Garcia de Guilhade, século XIII)

Vocabulário e Notas

- 1 – *Mentri'*: enquanto.
- 2 – *Han*: têm.
- 3 – Meus olhos e meu coração têm o hábito de nunca deixar de sofrer (“perder...coita”).
- 4 – *Mais*: mas.
- 5 – *Haver ben*: ter prazer.

5. AS CANTIGAS DE AMIGO

Além das cantigas de amor, os trovadores galego-portugueses dedicaram-se a um outro tipo de composição **lírica**: a **cantiga de amigo**. Esta é originária da Península Ibérica; ela não provém da tradição do trovadorismo provençal, pois não se encontram, na obra dos trovadores de Provença, poemas com as características da cantiga de amigo. Nesta, em primeiro lugar, o emissor, o **eu lírico**, não é um homem, mas uma mulher. Isso, evidentemente, não quer dizer que os poemas eram compostos por mulheres. Os poetas eram os mesmos que compunham as cantigas de amor, com a diferença de que, nas cantigas de amigo, eles **fingiam** um **eu lírico feminino**.

Uma segunda característica importante das cantigas de amigo é o seu ambiente familiar. Elas não são composições que refletem o mundo palaciano, típico das cantigas de amor. Ao contrário, as cantigas de amigo põem em cena uma moça do povo, que pode estar acompanhada de sua mãe ou de suas amigas, e que canta seu amor pelo namorado, o **amigo** (notemos que essa palavra tem a raiz *am-*, do verbo *amar*).

Na cantiga de amigo, o amor da mulher em relação ao homem desenvolve-se num plano concreto. O amor é **realizado** e a mulher lamenta-se justamente por causa da ausência do amado.

Conforme o lugar ou as circunstâncias em que ocorre o episódio sentimental, a cantiga de amigo recebe o título de **cantiga de romaria, seranilha, pastorela, marinha** ou **barcarola, bailada** ou **bailia, alba** ou **alvorada, serena, malmariada** etc. Essas configurações das cantigas de amigo traduzem os vários momentos do namoro, desde a alegria da espera até a tristeza pelo abandono ou pela separação forçada.

As cantigas de amigo são mais primitivas que as cantigas de amor; a presença do paralelismo e do refrão é quase obrigatória e reflete mais a tradição poética e musical dos povos peninsulares que a influência provençal.

TEXTO II

CANTIGA DE AMIGO

*Ai flores, ai flores do verde pinho¹,
se sabedes novas do meu amigo?
Ai, Deus, e u² é?*

*Ai flores, ai flores do verde ramo,
se sabedes novas do meu amado?
Ai, Deus, e u é?*

*Se sabedes novas do meu amigo,
aquele que mentiu do que pôs⁴ comigo?
Ai, Deus, e u é?*

*Se sabedes novas do meu amado,
aquele que mentiu do que m'a jurado?
Ai, Deus, e u é?*

*Vós me preguntades pelo voss'amigo?
E eu ben vos digo que é san'e vivo⁵
Ai, Deus, e u é?*

*Vós me preguntades pelo voss'amado?
E eu ben vos digo que é viv'e sano:
Ai, Deus, e u é?*

*E eu ben vos digo que é san'e vivo,
e será vosc'ant'o prazo saído⁶.
Ai, Deus, e u é?*

*E eu ben vos digo que é viv'e sano,
e será vosc'ant'o prazo passado.
Ai, Deus, e u é?*

(Dom Dinis, séculos XIII-XIV)

Vocabulário e Notas

- 1 – *Pinho*: pinheiro.
- 2 – *Novas*: notícias.
- 3 – *U*: onde.
- 4 – *Pôs*: combinou.
- 5 – *San'e vivo*: são e vivo.
- 6 – E estará convosco quando terminar o prazo do serviço militar.

Comentários

- Observa-se a existência de duas solistas: a primeira (versos de 1 a 12) interroga as flores, e a segunda (versos de 13 a 24) assume o papel das flores para a resposta. Ambas se aliam às demais moças presentes para entoar o refrão: “Ai, Deus, e u é?”, em que o suspirar de amor pelo amado ausente passa a ser compartilhado por todas.

- Observa-se também a técnica paralelística, que consiste em ir repetindo a ideia central em duas séries de estrofes paralelas, isto é, a segunda estrofe repete a primeira, só alterando a palavra final para efeito de rima, sempre com estribilho (refrão):

*Ai flores, ai flores do verde pinho, A
se sabedes novas do meu amigo? B
Ai, Deus, e u é? (Refrão)*

*Ai flores, ai flores do verde ramo, A'
se sabedes novas do meu amado? B'
Ai, Deus, e u é? (Refrão)*

6. AS CANTIGAS SATÍRICAS

Do ponto de vista social e linguístico, as **cantigas satíricas** são de extraordinária importância, já que compõem um retrato de vários usos e costumes medievais, em linguagem mais popular, refletindo o falar das camadas inferiores. Nem sempre é fácil distingui-las, pois, às vezes, as duas modalidades (escárnio e maldizer) se misturam.

□ A cantiga de escárnio

A cantiga de escárnio continha sátira indireta, realizada com sutileza, valendo-se da ambiguidade, de “palavras cubertas que ajam dois entendimentos para lhe lo non entenderem ligeiramente”. A sátira era artificialmente arquitetada e não permitia a identificação da pessoa atacada.

TEXTO III

CANTIGA DE ESCÁRNIO

*Õa dona, non digu'eu qual,
non agoirou ogano mal
polas oitavas¹ de Natal:
ia por sa missa oir
e ouv'un corvo carnaçal
e non quis da casa sair.*

A dona, mui de coração²,
oíra sa missa enton
e foi por oír o sarmon,
e vedes que lho foi partir³
ouve sig⁴ un corvo acarom⁵
e non quis da casa sair.

A dona disse: — Que será?
E ñ o clérigu⁷ está já
revestid'e maldizer-m'á
se me na igreja non vir.
E diss'o corvo: — quá, acá⁸,
e non quis da casa sair.

Nunca taes agoiros vi,
des aquel dia que nasci,
com'aquest'ano ouv'aqui⁹;
e ela quis provar de s'ir¹⁰
e ouv'un corvo sobre si
e non quis da casa sair.

(Joan Airas de Santiago, século XIII)

Vocabulário e Notas

- 1 – Oitavas: missas.
- 2 – Mui de coração: de muito boa vontade.
- 3 – Partir: acontecer.
- 4 – Sig': consigo.
- 5 – Acaron: colado ao corpo.
- 6 – I: ali (na igreja).
- 7 – Clérigu': padre.
- 8 – Quá, acá: aqui, vem cá.
- 9 – Com'aquest'ano ouv'aqui: como aquele ano houve aqui.
- 10 – Provar de s'ir: tentar ir.

Comentário

• Na cantiga anterior, o poeta zomba de uma mulher que, ao se dirigir à missa, ouviu um corvo em sua casa e, com medo do mau agouro (as pessoas na Idade Média eram muito supersticiosas), não quis sair de casa. Mas a cantiga é toda baseada em duplos sentidos, a partir do segundo verso, pois a expressão “non agoirou ogano mal” pode significar tanto “teve bastante [mau] agouro este ano” quanto “não teve mau agouro este ano”. Depois, a forma verbal *ouve* pode tanto corresponder ao verbo *haver* como ao verbo *ouvir*. De início, parece que a mulher *ouviu* um corvo, mas logo percebemos que ela teve (*ouve* = *houve*) junto de si, colado à sua carne (*acaron*), um “corvo carnaçal”, que não é uma ave de rapina, mas um homem faminto de carne... E ela “non quis da casa sair”... O poema atinge o clímax quando imita o crocitar do corvo (“E diss'o corvo: — quá, acá,”), com duas palavras do português arcaico que podem significar “aqui, vem cá” — o corvo sedutor chamando avidamente a sua presa.

□ A cantiga de maldizer

A cantiga de maldizer encerrava sátira direta, agressiva, contundente, em linguagem objetiva, sem disfarce

algum. Constituía a maioria das cantigas satíricas e era comum o emprego de termos baixos e chulos, no mais das vezes a resvalar para os limites da mais grosseira obscenidade. Mesmo os mais elevados trovadores compunham cantigas de maldizer, consideradas ancestrais da sátira palavrosa de poetas como Gregório de Matos e Bocage. Elas testemunham a “vocação” luso-brasileira para o chiste e para o palavrão. A referência a atos fisiológicos e à escatologia é frequente.

TEXTO IV

CANTIGA DE MALDIZER

Ai, dona fea! fostes-vos queixar
porque vos nunca louv'en meu trobar;
mais ora¹ quero fazer un cantar
en que vos loare² toda via;
e vedes como vos quero loar:
dona fea, velha e sandia³!

Ai, dona fea! se Deus me perdon!
e pois havedes tan gran coração
que vos eu loe en esta rason,
vos quero já loar toda via;
e vedes qual será a loaçom:
dona fea, velha e sandia!

Dona fea, nunca vos eu loei
en meu trobar, pero muito trobei;
mais ora já un bon cantar farei,

en que vos loarei toda via;
e direi-vos como vos loarei:
dona fea, velha e sandia!
(Joan Garcia de Guillhade, século XIII)

Vocabulário e Notas

- 1 – Ora: agora.
- 2 – Loarei: louvarei.
- 3 – Sandia: louca.

Em linguagem atual, teríamos:

Ai, mulher feia! você se queixou
de que eu nunca a louvei em minha poesia;
mas agora eu vou fazer um cantiga
em que eu a louvarei completamente;
e veja como a quero louvar:
mulher feia, velha e louca!

Ai, mulher feia! Deus me perdoe!
pois você tem tão grande esperança
de que eu a louve por justiça,
quero agora louvá-la completamente;
e veja qual será a louvação:
mulher feia, velha e louca!

Ai, mulher feia! nunca a louvei
em minha poesia, e eu muito escrevi;
mas agora farei uma bela cantiga
em que a louvarei completamente;
e vou lhe dizer como a louvarei:
mulher feia, velha e louca!

Comentários

- Trata-se de uma sátira individual, contundente e, ainda que o nome da ofendida não apareça, é dada como cantiga de maldizer.
- A mesma mulher, idealizada nas cantigas de amor, é, nas cantigas de maldizer, rebaixada à mais ínfima condição.



A lírica provençal influenciou todas as literaturas da Europa, fazendo do amor e da mulher o centro de uma inspiração poética e musical poderosa e refinada.



CONCEITO E ÂMBITO A POESIA PALACIANA FERNÃO LOPES



Capa dos *Adágios*, de Erasmo de Roterdã, com retratos dos autores gregos e latinos traduzidos pelo humanista holandês.

1. HUMANISMO E PRÉ-RENAASCIMENTO

Localização histórico-cultural

O Humanismo (no sentido que aqui nos interessa) foi o movimento intelectual que precedeu ao Renascimento e constituiu um atento debruçar-se do homem sobre sua própria condição. Se durante a Idade Média o homem se voltou para Deus, agora ele se volta para si mesmo (**antropocentrismo**), readquirindo a consciência de que é uma força criadora, capaz de dominar o universo e transformá-lo. Desenvolve-se a consciência de que é necessário o saber e de que é por meio do conhecimento e da ação que o homem e o mundo se transformam.

Esse novo homem identifica-se com a cultura clássica greco-romana, com o racionalismo, com a ciência, com o ideal burguês do lucro e

da prosperidade, voltando-se para a terra, para a inteligência, para o corpo, para o prazer e para a aventura. É, portanto, oposto ao espírito medieval, feudal e teocêntrico.

Historicamente, o Humanismo corresponde a uma fase de profundas transformações sociais: o desenvolvimento do comércio, o surgimento da burguesia e das cidades, a aliança entre o rei e a burguesia (fermento das monarquias nacionais), o aparecimento da imprensa, a divulgação da cultura clássica e as Grandes Navegações.

Os primeiros anúncios desse processo de transição foram registrados, na literatura, pelos italianos **Dante Alighieri** (1265-1321), **Francesco Petrarca** (1304-1374) e **Giovanni Boccaccio** (1313-1375).

A característica central do período humanista é o **bifrontismo**: a coexistência de resíduos medievais e instituições antecipadoras do Renascimento. Teocentrismo e antropocentrismo, feudalismo e mercantilismo, ideais cavaleirescos e pragmatismo burguês são simultâneos.

O contexto português (1434-1527)

Em Portugal, o Humanismo iniciou-se em 1434, com a nomeação de Fernão Lopes para **Primeiro Cronista-Mor do Reino**, incumbido por D. Duarte de escrever a história dos reis que o antecederam.

A criação do cargo de cronista-mor e a nomeação de Fernão Lopes inauguraram, em 1434, o **mecenatismo oficial** e os reis tornaram-se protetores da cultura e da arte, abrigo na Corte artistas e intelectuais, incentivados e subvencionados pela própria monarquia. O período estendeu-se até 1527, ano em que se iniciou o Classicismo-Renascimento em Portugal, com a introdução da **medida nova** por Sá de Miranda.

A **Revolução de Avis** (1383-1385) marcou a substituição da Dinastia de Borgonha pela Dinastia de Avis. Esta iniciou o processo de **centralização monárquica**, aliando-se à burguesia ascendente. Foi o princípio do **Estado Nacional Português**, orientado na direção do **absolutismo** e do **mercantilismo**. O palácio tornou-se o centro vital das decisões políticas, económicas e da atividade cultural e artística. A expansão dos interesses económicos da burguesia e dos próprios políticos da monarquia lançou o país na aventura ultramarina, cujo marco inicial foi a Tomada de Ceuta, em 1415. Consolidou-se o **nacionalismo português**, e a nação começou a ganhar uma fisionomia própria na Península Ibérica. No período anterior, havia uma cultura mais ibérica que especificamente portuguesa.

Além do aparecimento do mecenatismo oficial, outro fato cultural relevante foi o **surgimento de uma língua portuguesa**, autônoma em relação ao primitivo dialeto galego-português. A prosa ganhou excelência literária com Fernão Lopes, o primeiro bom prosador da língua.

O apogeu do Humanismo correspondeu aos reinados de D. Afonso V, D. João II e D. Manuel, marcados pela intensa produção cultural e artística e pelo auge, também, das Grandes Navegações.

Literariamente, os três fatos mais relevantes do Humanismo português foram: a **poesia palaciana**, compilada no *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*; a **prosa historiográfica** de Fernão Lopes e o **teatro medieval e popular** de Gil Vicente.

2. A POESIA PALACIANA DO CANCIONEIRO GERAL DE GARCIA DE RESENDE

A produção poética da fase do Humanismo, abrangendo os reinados de D. Afonso V, D. João II e D.

Manuel, foi compilada em 1516, por **Garcia de Resende**, no *Cancioneiro Geral* que leva o seu nome.

Esse cancionero nada tem a ver com os primitivos cancioneros trovadorescos. Nele, observa-se uma grande amostra da chamada “poesia palaciana”, ou poesia da Corte, que se praticou em Portugal no período imediatamente anterior ao chamado **Classicismo**. É uma produção poética que pode ser considerada **pré-clássica**, pois nela já se encontram alguns dos componentes que caracterizarão a poesia do período posterior. A poesia palaciana representa uma **evolução formal** em relação ao período trovadoresco. **A poesia separa-se da música, e o trovador cede lugar ao poeta**. Este escreve não mais para cantar, mas para ler e recitar nos serões da Corte. Como não depende mais da música, os refrãos e o paralelismo são menos marcantes.

Os poetas da fase palaciana consolidaram a **medida velha**, nome genérico que se dava às composições em **versos curtos** — os chamados versos redondilhos. A estes, dá-se o nome de redondilhos **menores**, quando têm **cinco sílabas** poéticas, e de **maiores**, quando têm **sete sílabas**. Esses versos são até hoje, em Portugal e no Brasil, os versos **mais tradicionais e populares**, dada a facilidade de memorização, o ritmo e a musicalidade envolventes. É o verso mais comum nas composições folclóricas e populares (cantigas de roda, cantigas de ninar, acalantos, modinhas, desafios etc.); foi, e ainda é, o verso mais utilizado pelos autores que buscaram e buscam as raízes mais tradicionais da poesia e da música.

No plano temático, o caráter popular e sentimental da poesia trovadoresca é substituído pela poesia frívola e galante, composta para o deleite do público palaciano; disso decorre certa afetação e artificialismo.

Poemas satíricos, religiosos e narrativos coexistem com poemas de tema amoroso. As influências greco-latina e italiana começam a aparecer.

Dentre os 286 poetas que figuram no *Cancioneiro Geral*, os mais famosos são Bernardim Ribeiro, Sá de Miranda e Gil Vicente, que, porém, irá celebrar-se, não como poeta lírico, mas como o maior autor teatral de língua portuguesa.

TEXTOS

TROVA À MANEIRA ANTIGA

*Comigo me desavim¹,
sou posto em todo perigo;
não posso viver comigo
nem posso fugir de mim.*

*Com dor, da gente fugia,
antes que esta assim crescesse;
agora já fugiria
de mim, se de mim pudesse.
Que meio espero ou que fim
do vão trabalho que sigo,
pois que trago a mim comigo,
tamanho imigo² de mim?*

(Francisco Sá de Miranda)

Vocabulário e Notas

- 1 – *Desavir*: desentender, desencontrar.
2 – *Imigo*: forma arcaica de *inimigo*.

Comentários

• A trova de Sá de Miranda, composta na medida velha (versos redondilhos maiores), focaliza o desencontro do *eu* consigo mesmo, a partir do dilema *viver comigo x fugir de mim*, ambas as situações impossíveis para o poeta. Essa dilaceração do *eu* expressa as perplexidades do homem diante das transformações nos limiares da Idade Moderna e projeta a personalidade grave e reflexiva do autor. Sua postura estoica, cética e desiludida já se integra nos quadros da cultura clássica, fun-

dada no anseio de encontrar algo perdurável, para além da fugacidade cósmica.

Coube a Sá de Miranda trazer da Itália, onde viveu de 1520 a 1527, a medida nova (versos decassílabos, a forma fixa do soneto, o terceto etc.), introduzindo em Portugal formas e temas característicos do Classicismo renascentista, que os italianos denominavam *dolce stil nuovo* (= doce estilo novo). Como Camões, foi grande sonetista e tem, também, parte de sua obra comprometida com a herança medieval, nas composições que fez na medida velha, como a trova em questão.

• O tema da cisão da personalidade, a sutil exploração dos mistérios do *eu*, a fragmentação do sujeito lírico, em tensão consigo e por si, prestes a consumir a ruptura interior, é o tema de um bellissimo vilancete de Bernardim Ribeiro. Observe a aproximação com o poema de Sá de Miranda anteriormente apresentado:

*Entre mim mesmo e mim
não sei [o] que s'levantou¹
que tão meu imigo² sou.*

*Uns tempos com grand'engano
vivi eu mesmo comigo,
agora, no mor³ perigo,
se me descobre o mor dano.
Caro custa um desgano,
e pois m'este não matou,
quão caro que me custou!*

*De mim me sou feito alheio;
entre o cuidado e cuidado
está um mal derramado
que por mal grande me veio.
Nova dor, novo receio
foi este que me tomou,
assi⁴ me tem, assi estou.*

(Bernardim Ribeiro)

Vocabulário e Notas

- 1 – *Alevantar*: erguer. 2 – *Imigo*: inimigo.
3 – *Mor*: maior. 4 – *Assi*: assim.



Capa da primeira edição do *Cancioneiro Geral*.



1. GIL VICENTE E AS ORIGENS DO TEATRO PORTUGUÊS

Os antecedentes do teatro vicentino

Durante a Idade Média, o teatro clássico greco-romano desapareceu. Ficaram ignoradas as tragédias e comédias, que expressavam, do sublime ao grotesco, a densa visão clássica do homem, do mundo e dos deuses.

Não se pode falar propriamente de teatro medieval, já que as encenações que se faziam em Portugal, antes de Gil Vicente, não pressupunham um texto escrito, uma produção literária de natureza dramática. Havia representações cênicas, mas estas eram, principalmente, figurativas. Não havia o texto dramático, que é o que interessa à Literatura.

As encenações, àquela época, dividiam-se em duas vertentes: **profanas** (apresentadas nos palácios) e **litúrgicas** (nas igrejas e abadias).

No início da carreira de Gil Vicente, a tradição teatral portuguesa que o precedeu foi irrelevante. Em suas primeiras peças, o modelo foi o castelhano **Juan del Encina**.

2. O GENIAL CRIADOR DO TEATRO PORTUGUÊS

O pouco que se sabe a respeito do primeiro e maior dramaturgo de Portugal reduz-se ao seguinte: nasceu por volta de 1465; encenou sua primeira peça, *O Monólogo do Vaqueiro* ou *Auto da Visitação*, em 1502, sob proteção da rainha D. Leonor; foi colaborador do *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*; desempenhou, na Corte, a importante função de organizador das festas palacianas, como, por exemplo, a recepção, em Lisboa, da

terceira esposa do Rei D. Manuel; alcançou uma situação de grande prestígio junto à Corte de Avis, o que lhe permitiu, em 1531, por ocasião de um terremoto, num discurso feito aos frades de Santarém, censurar energicamente os sermões terríficos em que estes explicavam a catástrofe como resultado da ira divina.

(In: LOPES, Óscar e SARAIVA, Antônio José. *História da Literatura Portuguesa*. 10.^a ed., Porto: Porto Editora, p. 200.)

Outra prova de sua influência nos meios palacianos é a carta que escreveu ao rei, na qual se pronunciava contra a perseguição movida aos judeus e cristãos-novos.

Suas encenações alcançaram largo sucesso na Corte e são referidas por vários contemporâneos do dramaturgo. Sua última peça, *Floresta de Enganos*, foi encenada em 1536 e, posteriormente a essa data, nada mais se sabe de seu autor. Supõe-se que tenha morrido em 1537, mas não há provas documentais.

Em 34 anos de atividade teatral, da estreia, em 1502, à última encenação, em 1536, escreveu, encenou e representou cerca de 46 autos e farsas, sendo 17 em português, 18 bilíngues (com uso do espanhol e do dialeto saiaquês, falado em Salamanca) e 11 em castelhano. Foi, ao mesmo tempo, autor, diretor e ator de muitos de seus autos e farsas.

Um de seus filhos, Luís Vicente, foi o organizador de sua obra, publicada em 1562, sob o título *Copilaçam de Todas as Obras de Gil Vicente*, com muitas falhas e omissões, devidas, pelo menos em parte, à censura.

É considerado o maior dramaturgo ou teatrólogo da língua portu-
guesa.

Foi cognominado **O Genial Criador do Teatro Português**, em alusão ao fato de ter sido o primeiro autor a impor o texto escrito às encenações teatrais. Como para a Literatura o importante é o **texto** que se escreve para a representação, Gil Vicente é considerado o fundador do teatro português.

Quando Gil Vicente atinge a plena **maturidade** de sua arte, opera-se a **secularização** completa e definitiva de seu teatro. A galeria de tipos alarga-se e enriquece-se para nos oferecer uma substancial **reconstituição da sociedade de seu tempo**: dos bebedores aos nobres, passando pelos camponeses, ciganos, judeus, alcoviteiras, bobos, padres moralmente relaxados, fidalgos decadentes, burgueses gananciosos, artesãos ambiciosos, usurpadores, corruptos. Esses tipos são definidos não só pelas ações, hábitos e vestuários, mas também pela linguagem peculiar a cada um deles. Gil Vicente revela toda sua força dramática, captando os flagrantes da vida real, tipos e ambientes, com grande poder de evocação realista e relevo caricatural.

A crítica social e a dramaturgia religiosa revestem-se de forte intenção moralizadora, pelas alegorias que aproveitam temas bíblicos, bucólicos, cavaleirescos e mitológicos.

Gil Vicente traz ao palco toda a nação portuguesa. Apesar de ser, do ponto de vista cênico, um teatro rudimentar, primitivo, baseado na **espontaneidade** e na **improvisação**, está vazado em alta poesia dramática. É um teatro que revela o profundo pensamento cristão de um artista a serviço de uma causa; sua obra é uma arma de combate, de acusação e de moralidade.

3. AUTOS E FARSAS

□ Autos

Inspirados no teatro religioso da Idade Média, nos mistérios, milagres e moralidades, os autos encerram uma intenção moralizante e trazem personagens alegóricas (anjos, demônios etc.), que são personificações de virtudes ou de defeitos humanos.

Auto da Barca do Inferno

Representada pela primeira vez em 1517, a peça de Gil Vicente faz parte de uma trilogia em que assistimos a um desfile de almas de mortos prestes a embarcar para a eternidade. Os títulos das peças indicam os possíveis destinos da viagem: *Auto da Barca do Inferno*, *da Barca do Purgatório* e *da Barca da Glória*. Na primeira peça, os mortos são confrontados com o Diabo, que, com fina ironia (é um diabo muito bem-humorado e com grande presença de espírito), apresenta-lhes as razões pelas quais devem embarcar no seu “batel” (navio), que vai para a “terra perdida”. Todos resistem e se dirigem ao Anjo, que guarda a barca do Paraíso. O Anjo, em tom solene (ele não tem a graça do Diabo), mostra a quase todos (só há exceção em dois casos) que seu caminho é irremediavelmente o inferno, tendo em vista a vida que levaram. E quem são os mortos? São figuras alegóricas que representam classes ou categorias sociais, como o Fidalgo, arrogante e falso, o Onzeneiro (usuário), explorador dos outros, o Sapaiteiro, ladrão de seus fregueses, o Frade, que vem acompanhado de sua amante, a Alcoviteira (cafetina), que fornecia moças para homens de dinheiro e poder, o Judeu, contra quem até o Diabo demonstra prevenção, o Corregedor (juiz), pomposo e corrupto, o Procurador, desonesto como o juiz, o Enforcado, que acreditava que a forma por que

morreu lhe garantiria a ida para o céu... Só são aceitos pelo Anjo o Parvo (idiota), camponês explorado e sofredor, e quatro cavaleiros que morreram em defesa da fé de Cristo. Nesse desfile de almas, temos um amplo quadro crítico da sociedade portuguesa da época, apresentado em versos de enorme encanto, pois são altamente refinados e não se afastam da linguagem falada da época, em seus vários registros. Por tais motivos, Gil Vicente é considerado, por críticos de importância, como o poeta mais original de Portugal e o maior dramaturgo europeu de sua época.

TEXTO

AUTO DA BARCA DO INFERNO

*Tanto que*¹ o Frade foi embarcado, veio
ũa Alcoviteira², per nome Brísida Vaz, a qual,
chegando à barca infernal, diz desta maneira:

Brí. Hou lá da barca, hou lá!
Dia. Quem chama?
Brí. Brísida Vaz.
Dia. Ea³, aguarda-me, rapaz!
Como⁴ nom vem ela já?
Com. Diz que nom há de vir cá
sem Joana de Valdês⁵.
Dia. Entrai vós, e remarês.
Brí. Nom quero eu entrar lá.
Dia. Que saboroso arrecear⁶!
Brí. Nom é essa barca que eu cato⁷.
Dia. E trazês vós muito fato⁸?
Brí. O que me convém levar.
Dia. Que é o qu'havês d'embarcar?
Brí. Seiscentos virgos⁹ postiços
e três arcas de feitiços
que nom podem mais levar¹⁰.

*Três almários*¹¹ de mentir,
e cinco cofres de enlheos¹²,
e alguns furtos alheos¹³,
assi em joias de vestir,
guarda-roupa d'encobrir¹⁴,
enfim – casa movediça¹⁵;
um estrado de cortiça
com dous coxins¹⁶ d'encobrir.

*A mor cárrega*¹⁷ que é:
essas moças que vendia.
Daquesta mercadoria
trago eu muita, bofé¹⁸!

Dia. Ora, ponde aqui o pé...
Brí. Hui! e eu vou pra o Paraíso!
Dia. E quem te dixeu¹⁹ a ti isso?
Brí. Lá hei de ir desta maré²⁰.

*Eu sô ùa mártela*²¹ tal,
açoutes²² tenho levados
e tormentos suportados²³
que ninguém me foi igual.
Se fosse ò²⁴ fogo infernal,
lá iria todo o mundo!
A estoutra barca, cá fundo,
me vou, que é mais real.

*Barqueiro mano, meus olhos*²⁵,
prancha a Brísida Vaz!

Vocabulário e Notas

- 1 – *Tanto que*: assim que.
- 2 – *Alcoviteira*: alcoviteira, cafetina, isto é, “mulher que serve de intermediária nas relações amorosas” (dicionário *Aurélio*); prostituta.
- 3 – *Ea*: eia!
- 4 – *Como*: por que.
- 5 – *Joana de Valdês*: alcoviteira conhecida.
- 6 – *Arrecear*: recear, temer.
- 7 – *Catar*: procurar.
- 8 – *Fato*: roupas e outros bens móveis.
- 9 – *Virgo*: himen.
- 10 – *Que nom podem mais levar*: porque não se pode levar mais.
- 11 – *Almário*: armário.
- 12 – *Enlheo*: enredo, confusão.
- 13 – *Alheo*: alheio.
- 14 – *Encobrir*: disfarçar, iludir.
- 15 – *Movediço*: móvel.
- 16 – *Coxim*: almofada.
- 17 – *Mor cárrega*: maior carga.
- 18 – *Bofé*: na verdade (em boa fé).
- 19 – *Dixeu*: disse.
- 20 – *Maré*: vez.
- 21 – *Mártelo*: mártir.
- 22 – *Açoute*: chicotada (punição dada às prostitutas).
- 23 – *Suportado*: suportado.
- 24 – *Ò*: ao.
- 25 – *Meus olhos*: meu bem.

□ Farsas

Inspiradas no teatro profano (não religioso), as farsas visam a caracterizar, em simples episódios ou em narrativas mais complexas, tipos característicos da sociedade portuguesa, na transição da Idade Média para o Renascimento.

Além das peças até aqui mencionadas, podem-se destacar ainda: *Auto da Alma*, *Farsa de Inês Pereira*, *Quem Tem Farellos?*, *Juiz da Beira*, *Auto da Fé*, *Auto da Lusitânia* etc.

**CONCEITO E ÂMBITO
A MEDIDA NOVA
LUÍS DE CAMÕES**

1. O RENASCIMENTO

❑ Conceito e âmbito

O Renascimento foi um dos períodos mais férteis da cultura ocidental: **Dante, Camões, Petrarca, Shakespeare, Rabelais, Ronsard, Cervantes, Tasso, Ariosto, Michelângelo, Da Vinci** alinharam-se como as mais portentosas figuras da arte em todos os tempos. Foi um período marcado pela **supervalorização do homem, pelo antropocentrismo, pelo hedonismo**, em oposição ao teocentrismo, misticismo e ascetismo medievais.

O interesse pelo homem e pelo que ele poderia realizar de alto, profundo e glorioso (Humanismo) inspirou o conceito de **homem integral**, senhor do mundo, sequioso para conhecê-lo totalmente.

❑ Características centrais do Renascimento

- **Equilíbrio e harmonia** de forma e fundo. **Clareza**, mentalidade aberta, intensidade vital, ímpeto progressista, euforia, ânsia de glória e perenidade, apreço pelo humano.

- **Universalismo**, apego aos valores transcendentais (o Belo, o Bem, a Verdade, a Perfeição) e aos sistemas racionais; simplificação por lucidez técnica, simetria.

- **Culto da Antiguidade greco-latina**. Deuses pagãos usados como figuras literárias e claras alegorias.

❑ O Renascimento português

O Renascimento em Portugal correspondeu ao período de apogeu da Nação, cujo império, à semelhança do império inglês do século XIX, abrangia do Oriente (China, Índia) ao Ocidente (Brasil), e marcou, com Camões, a plena maturação da língua portuguesa.

Sob o reinado de D. Manuel, o Venturoso, Portugal gozou de momentânea mas intensa euforia, gra-

ças a grandes cometimentos: descoberta do caminho marítimo para as Índias, empreendida por Vasco da Gama em 1498; descobrimento do Brasil em 1500; conquista de Goa e de regiões da África entre 1507 e 1513; Viagem de Circunavegação realizada por Fernão de Magalhães entre 1519 e 1520.

Desses fatos sobreveio uma extraordinária prosperidade econômica: Lisboa transformou-se num importante centro comercial; na Corte imperava o luxo desmedido, na certeza de que a Pátria houvesse chegado a uma inalterável riqueza material. Este **ufanismo**, contudo, foi declinando até a derrocada final em Alcácer-Quibir, em 1578, com a destruição do exército português e morte de D. Sebastião. A literatura começou a refletir a comoção épica gerada pelo progresso nas primeiras décadas do século XVI, mas refletiu também, vez por outra, o desalento e a advertência, lúcidos perante a dúbia e provisória superioridade.

O Renascimento português não representou, como nos países protestantes, uma revolução cultural tão extensa e profunda. Na facção protestante, as condições foram mais favoráveis à liberdade de pensamento e à difusão popular da cultura, graças à propagação da imprensa, veículo privilegiado pela Reforma Luterana. Em Portugal, como na Espanha e Itália, a Contrar-reforma Católica inaugurou, precocemente, um período de recalque ideológico e de repressão. Em 1547, o Santo Ofício visitou casas e livrarias à procura de livros heréticos. Gil Vicente, Camões, Sá de Miranda, Antônio Ferreira, entre outros, foram considerados “agentes contra a Fé e os Costumes”.

2. A ESCOLA CLÁSSICA RENASCENTISTA (1527-1580)

Ainda que, já no fim da Idade Média, os autores da Antiguidade Clássica fossem conhecidos em Portugal, só se pode falar na existência de um

estilo renascentista expressivo a partir de 1527, quando o poeta Sá de Miranda regressou da Itália, local em que viveu, entre 1520 e 1527, e onde esteve em contato com a literatura da Renascença italiana, com o *dolce stil nuovo*, e iniciou a divulgação, em Portugal, das modalidades poéticas clássicas. Esse conjunto de procedimentos artísticos, que, em território luso, chamou-se **medida nova**, consistia

- na utilização do verso decassílabo, em lugar dos redondilhos tradicionais;
- na predileção pelas formas fixas, inspiradas nos modelos latinos e italianos: o soneto, o terceto, a sextina, a oitava, a ode, a elegia, a canção, a écloga, a epístola, o epigrama, o epitalâmio; além do teatro clássico, com a tragédia grega e a comédia latina, regidas pela “lei das três unidades” (de tempo, de lugar e de ação);

- na assimilação da influência temática e formal de autores como Horácio, Virgílio, Ovídio, Plauto, Terêncio, Homero, Píndaro, Anacreonte, Sannazzaro, Boccaccio, Boiardo, Torquato Tasso, Ariosto, Dante Alighieri e Petrarca, além da releitura dos filósofos gregos Platão e Aristóteles, filtrados pelo pensamento cristão de São Tomás de Aquino e Santo Agostinho.

Contudo, o espírito medieval não foi completamente abandonado. Por isso, o Quinhentismo luso constituiu uma época bifronte, pela coexistência e, não raro, a interinfluência das duas formas de cultura: a medieval, popular, tradicional, materializada na **medida velha**, e a clássica, erudita, renascentista, que se expressou por meio da **medida nova**. Esse bifrontismo foi lugar-comum entre os autores portugueses da época renascentista, cujas aparentes contradições só podem ser explicadas quando se tem em vista a ambivalência cultural da época.

No caso português, acresce não ter havido um Renascimento típico, pois, dada a prevalência do catolicismo e do poder eclesiástico, o racionalismo e a ideologia burguesa não vingaram de modo tão expressivo como ocorreu em outros países.

3. LUÍS DE CAMÕES

A biografia de Camões apresenta problemas insolúveis por falta de dados seguros. Lisboa, Coimbra, Alenquer e Santarém disputam o seu nascimento. Mais provável Lisboa ou Coimbra, por volta de 1525. Morreu em 1580, em Lisboa.

Em 1552, num dia de *Corpus Christi*, numa rixa com um funcionário do paço, Gonçalo Borges, foi ferido com um golpe de espada, tendo sido recolhido à prisão do Tronco. No ano seguinte, como aventureiro, tomou parte em várias expedições, refazendo assim toda a rota de Vasco da Gama, na viagem do descobrimento do caminho marítimo para as Índias, que mais tarde se converteu na ação central de *Os Lusíadas*.

Em 1555, envolveu-se em trabalhos de guerra em Goa, cujo governador era Afonso de Albuquerque. Por volta de 1558, esteve em Macau (China), primeiro estabelecimento europeu no Extremo Oriente. Aí foi Provedor-Mor de Bens de Defuntos e Ausentes, importante cargo administrativo. Acusado de irregularidades, voltou preso a Goa, para justificar-se. Durante a viagem (1559), naufragou às margens do Rio Mekong, no Camboja. Em *Os Lusíadas* há uma alusão a este fato e ao seu salvamento com o manuscrito de *Os Lusíadas*, o que faz ver que a obra devesse estar quase completa (Canto X, 127-128). É da tradição que tenha perdido neste naufrágio seu grande amor oriental (Dinamene), em memória de quem fez o soneto “Alma minha gentil que te partiste”, além de outros.

Morreu miserável em 1580, após o desastre militar de Alcácer-Quibir, que antevia a anexação de Portugal aos domínios da Espanha. Poucos dias antes de morrer, em carta a um amigo, D. Francisco de Almeida, dizia: “Enfim acabarei a vida e verão todos que fui tão afeiçoado à minha pátria, que não me contentei em morrer nela, mas com ela”.

❑ Camões lírico

O tema central da lírica camoniana é o amor, concebido não sim-

plesmente como um sentimento, mas como uma força vital, uma força cósmica que pode elevar o espírito. Camões celebrou amores, a beleza feminina, o prazer sensual (os versos em que descreve o encanto da escrava negra, a menina dos olhos verdes, a moça que vai buscar água na fonte); mas celebrou também o amor espiritual (o amor dito “platônico” e que mais propriamente se deve considerar um sinal do **neoplatonismo** camoniano). Neste último caso, o amor é visto como força que pode libertar o espírito do mundo da matéria e elevá-lo a um plano material superior.

Outros temas da obra lírica camoniana são a **mudança constante de tudo**, ou seja, a instabilidade da vida humana, e o **desconcerto do mundo**, ou seja, a desordem e a desrazão que governam tudo. Dessas características, também decorre a necessidade de um **mundo superior**, liberto deste mundo de aparências enganosas, no qual o próprio amor não passa de fonte de desgostos e sofrimentos.

Os livros didáticos, sem muito rigor, abordam duas vertentes da lírica de Camões:

- a primeira, tradicional, popular, de inspiração medieval, vazada em trovas, vilancetes, cantigas e esparsas, composta em versos redondilhos, na **medida velha**, com utilização frequente de motes e glosas. É uma poesia leve, galante, madrigalesca, como as composições do *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*;
- a segunda, clássica, erudita, de inspiração italiana, vazada em sonetos, canções, odes, oitavas, élogos, tercetos, sextinas e elegias, composta em decassílabos, na **medida nova**. É a maturidade de Camões, marcada pelo tom reflexivo, pela dialética cerrada e pela reflexão densa sobre o tema lírico-amoroso, sobre os transe existenciais do poeta e sobre o desconcerto do mundo.

Em ambas as vertentes, Camões foi o maior poeta de seu tempo. Sua obra abrange as diversas correntes artísticas e ideológicas do século XVI e reflete uma experiência pessoal múltipla.

❑ As redondilhas de Camões

Sem muita rigidez, pode-se dizer que a grande maioria das composições na *medida velha*, em versos redondilhos, ao gosto do público palaciano, e à maneira do *Cancioneiro Geral de Garcia Resende*, data da mocidade de Camões. Em geral, as redondilhas são leves, brincalhonas, madrigalescas e destinam-se à recitação na Corte. Revelam a habilidade formal do poeta, que usa imagens, trocadilhos e ambiguidades mais voltados para a magia verbal, para a demonstração da habilidade na manipulação de palavras e conceitos, do que para a expressão pessoal e individualizada.

TEXTOS

DESCALÇA VAI PARA A FONTE

MOTE

*Descalça vai para a fonte
Lianor pela verdura:¹
Vai formosa, e não segura.*

VOLTAS

*Leva na cabeça o pote,
O testo² nas mãos de prata,
Cinta de fina escarlata,
Sainho de chamalote³;
Traz a vasquinha⁴ de cote⁵,
Mais branca que a neve pura;
Vai formosa, e não segura.*

*Descobre a touca a garganta,
Cabelos de ouro o trançado,
Fita de cor de encarnado⁶,
Tão linda que o mundo espanta!
Chove nela graça tanta,
Que dá graça à formosura;
Vai formosa, e não segura.*

Vocabulário e Notas

- 1 – *Verdura*: vegetação.
- 2 – *Testo*: tampa do pote.
- 3 – *Chamalote*: tecido de lã e seda.
- 4 – *Vasquinha*: saia de vestir por cima de toda a roupa, com muitas pregas na cintura.
- 5 – *De cote*: de uso diário.
- 6 – *Encarnado*: vermelho.

Comentário

- Trata-se de um vilancete, com mote e glosa, na medida velha (redondilha). Faz parte de um ciclo de redondilhas em torno do tema da donzela que caminha descalça para algum lugar (para a fonte, pela neve etc.)

De inspiração medieval e popular (pela forma, pela protagonista e pelo sentimento amoroso expresso), a redondilha acentua a tendência para a elaboração engenhosa de conceitos, para o jogo de ideias e para a construção antitética e paradoxal, pressagiando a vertente conceptista da poesia barroca.

À maneira das cantigas de amigo, a protagonista, Leonor, é uma mulher do povo, de hábitos simples. O poeta oscila entre a descontração e o realismo das cantigas, a expressão direta do sentimento amoroso e a expressão elevada e conceitual do amor, que irá marcar a lírica clássica dos sonetos.

ESPARSA AO DESCONCERTO DO MUNDO

*Os bons vi sempre passar
no mundo graves tormentos;
e, para mais me espantar,
os maus vi sempre nadar
em mar de contentamentos.
Cuidando alcançar assim
o bem tão mal ordenado,
fui mau, mas fui castigado.
Assim que só para mim
anda o mundo concertado.*

□ A lírica clássica camoniana

Sob influência da escola renascentista italiana, ou escola petrarquista, Camões realizou a parcela mais densa e perfeita de sua lírica. Com os decassílabos da *medida nova* e com as formas fixas do Clasicismo (sonetos, canções, odes, elegias, élogos, oitavas e sextinas), o poeta conseguiu o mais alto equilíbrio entre a disciplina, o virtuosismo formal e a reflexão profunda sobre o sentido do amor e da vida.

*Amor é um fogo que arde sem se ver;
É ferida que dói e não se sente;
É um contentamento descontente;
É dor que desatina sem doer.*

*É um não querer mais que bem querer;
É um andar solitário entre a gente;
É nunca contentar-se de contente;
É um cuidar que ganha em se perder.*

*É querer estar preso por vontade;
É servir a quem vence, o vencedor;
É ter com quem nos mata lealdade.*

*Mas como causar pode seu favor
Nos corações humanos amizade,
Se tão contrário a si é o mesmo Amor?*

* * *

*Alma minha gentil, que te partiste
Tão cedo desta vida, descontente,
Repousa lá no Céu eternamente,
E viva eu cá na Terra sempre triste.*

*Se lá no assento etéreo, onde subiste,
Memória desta vida se consente,
Não te esqueças daquele amor ardente
Que já nos olhos meus tão puro viste.*

*E se vires que pode merecer-te
Alguma coisa a dor que me ficou
Da mágoa, sem remédio, de perder-te,*

*Roga a Deus, que teus anos encurtou,
Que tão cedo de cá me leve a ver-te,
Quão cedo de meus olhos te levou.*

MÓDULO 5

Os Lusíadas – I

1. EPOPEIA CAMONIANA

Epopeia é um poema do gênero épico, poesia de tom elevado, **heroica**, que conta uma história e celebra um herói, em aventuras geralmente guerreiras, cujo sentido grandioso se liga à vida da sociedade a que pertence. Depois das grandes epopeias da Antiguidade (a *Ilíada* e a *Odisseia*, de Homero, do século VIII a.C.), a poesia épica raras vezes atingiu a altura a que se elevam *Os Lusíadas*. Neste poema, os grandes ingredientes do gênero épico estiveram presentes: um **momento** grandioso, um **assunto** grandioso e um **poeta** grandioso.

O **momento** foi o Renascimento, uma época fervilhante, de expansão das fronteiras do mundo conhecido — expansão no espaço (descobriu-se grande parte do planeta), no tempo (redescobriu-se toda a Antiguidade) e no espírito (ampliou-se enormemente o conhecimento e iniciou-se a investigação científica do mundo). (Hoje, procura-se lembrar que a ex-

pansão geográfica custou caro para os **outros**, os povos das terras “descobertas”, para os quais a chegada dos europeus significou, na maioria dos casos, dominação, destruição cultural, escravidão e morte.)

O **assunto** é um grande episódio da conquista dos mares e avanço sobre terras distantes e desconhecidas: o descobrimento do caminho marítimo para as Índias, realizado no fim do século XV por um português, Vasco da Gama, numa época em que Portugal vivia seu apogeu e estava na vanguarda da aventura conquistadora da Europa.

É com *Os Lusíadas* que a língua portuguesa adquire, definitivamente, sua maioridade.

Datadas do ano de 1572, há duas edições de *Os Lusíadas*, praticamente idênticas. Não se sabe se as duas foram feitas pelo poeta naquele ano ou se uma delas (não se saberia qual) é falsificação posterior, feita para iludir a Inquisição (que fora tolerante quando da primeira edição do poema, mas exigiu alterações em edição poste-

rior). Além de *Os Lusíadas*, Camões não publicou nenhum outro livro.

2. DIVISÕES FORMAIS: CANTOS E ESTROFES

- O poema divide-se em dez cantos (cantos são as principais divisões materiais ou partes de um poema, correspondendo, na prosa, aos capítulos). Cada canto contém em média 110 estrofes ou estâncias. O Canto VII é o mais curto, com 87 estrofes; o Canto X é o mais longo, com 156 estrofes.

- O poema compõe-se de 1.102 estrofes, com 8 versos em cada uma, dispostos em oitava-rima (esquema ABABABCC).

3. AS PARTES DO POEMA

A **proposição** (estrofes 1 e 2) é parte obrigatória do poema épico. É a apresentação do assunto. O núcleo da proposição está nos versos 15 e 16 (“Cantando espalharei por toda parte / Se a tanto me ajudar o engenho e arte”):

As armas e os barões¹ assinalados,
Que, da Ocidental praia Lusitana²,
Por mares nunca dantes navegados³,
Passaram ainda além da Taprobana⁴,
Em perigos e guerras esforçados
Mais do que prometia a força humana,
E entre gente remota⁵ edificaram
Novo Reino, que tanto sublimaram⁶.

E também as memórias gloriosas
Daqueles Reis que foram dilatando⁷
A Fé, o Império, e as terras viciosas⁸
De África e de Ásia andaram devastando,
E aqueles que por obras valorosas
Se vão da lei da Morte libertando⁹:
Cantando espalharei¹⁰ por toda parte,
Se a tanto me ajudar o engenho e arte.

Vocabulário e Notas

- 1 – *Armas*: guerras; *barões*: varões.
- 2 – Portugal é o país mais ocidental da Europa.
- 3 – Verso célebre, muito repetido.
- 4 – *Taprobana*: Ceilão (hoje Sri Lanka), ponto-limite primeiro ultrapassado pelos portugueses.
- 5 – *Gente remota*: povos distantes.
- 6 – *Sublimar*: elevar, enaltecendo.
- 7 – *Dilatar*: ampliar, ou seja, espalhar pelo mundo.
- 8 – *A Fé, o Império*: O Cristianismo e o Império português; *terras viciosas*: países não cristãos.
- 9 – *Se vão da lei da Morte libertando*: Vão-se tornando imortais, porque serão sempre lembrados.
- 10 – *Cantando espalharei*: nessa expressão está o verbo principal, do qual tudo o que veio antes é objeto.

Depois dessa proposição — espalhar pelo mundo, com seu poema, os grandes feitos dos portugueses —, o poeta faz a **invocação**, não das Musas (deusas que presidiam às artes), mas das Tágides, ou ninfas do Rio Tejo, para que o inspirem.

E vós, Tágides minhas, pois criado
Tendes em mim um novo engenho
[ardente¹,
Se sempre, em verso humilde, celebrado
Foi de mim vosso rio alegremente,
Dai-me agora um som alto e sublimado,
Um estilo grandiloquo e corrente,
Por que de vossas águas Febo² ordene
Que não tenham inveja às de Hipocrene³.

Vocabulário e Notas

- 1 – *Engenho ardente*: refere-se à inspiração épica (heroica).
- 2 – *Febo*: Apolo, deus do sol e aquele que preside as musas.
- 3 – *Hipocrene*: fonte que o cavalo alado Pégaso fez brotar no Hélicon. Quem bebesse de suas águas se tornaria poeta.

Em seguida, propõe uma inflamação **dedicatória** a D. Sebastião, estimulando-o a uma grande empresa de conquista que o elevasse à altura de seus ilustres antepassados (sabe-se do desastre em que terminaria, poucos anos depois, a aventura de D. Sebastião na África):

E, enquanto eu estes canto, e a vós não
[posso,
Sublime Rei, que não me atrevo a tanto,
Tomai as rédeas vós do Reino vosso:
Dareis matéria a nunca ouvido canto.
Comecem a sentir o peso grosso
(Que pelo mundo todo faça espanto)
De exércitos e feitos singulares
De África as terras e do Oriente os mares.

Na estrofe 19, inicia-se a **narração** de *Os Lusíadas*, a qual compreende três ações principais: a **viagem de Vasco da Gama**, a **história de Portugal** e a **luta dos deuses do Olimpo** (Baco x Vênus); são, portanto, duas ações históricas e uma ação mitológica. Essas ações são entremeadas de digressões (dissertações) poéticas de Camões sobre a moral, sobre a desconsideração de seus contemporâneos pela poesia, sobre o verdadeiro valor da glória, sobre a onipotência do ouro e sobre o destino de Portugal.

O início da ação (I, 19) se dá, não no início da viagem de Vasco da Gama, mas quando os navegadores já estão em pleno Oceano Índico, na costa leste da África, à altura da Ilha de Madagascar. Só mais tarde é que se irão narrar o início da viagem, a partida das naus e os incidentes da navegação no Atlântico.

Camões, na estrofe 19 do primeiro canto, apresenta rapidamente os navegadores já no Índico, para, a seguir, apresentar a primeira ação mitológica, a primeira intervenção do “maravilhoso pagão”, no episódio do “Consílio dos Deuses no Olimpo”:

Já no largo Oceano navegavam,
As inquietas ondas apartando;
Os ventos brandamente respiravam,
Das naus as velas côncavas inchando;

Da branca escuma¹ os mares se mostravam
Cobertos, onde as proas vão cortando
As marítimas águas consagradas²,
Que do gado de Próteu³ são cortadas,

Quando os Deuses no Olimpo luminoso,
Onde o governo está da humana gente,
Se ajuntam em consílio⁴ glorioso,
Sobre as coisas futuras do Oriente.
(...)

Vocabulário e Notas

- 1 – *Escuma*: espuma.
- 2 – *Consagrado*: sagrado, santificado.
- 3 – *Próteu*: deus marinho, guardador do gado de Netuno. Tinha o dom de tomar todas as formas possíveis.
- 4 – *Consílio*: conselho, assembleia.

No canto décimo, a narrativa se encerra e o poema se fecha com um **epílogo** desalentado, em que o poeta lamenta a situação presente de seu país e se dirige de novo a D. Sebastião, retomando a exortação que a ele fizera na dedicatória do poema.

Contraopondo-se ao tom vibrante e ufanista do início do poema, o desfecho contém uma dolorosa crítica à decadência do país, corroído pela ambição desmedida de conquista e de riqueza. É uma clara premonição da derrocada do país, submetido à Espanha, e de seu Império Oriental:

Não mais, Musa¹, não mais, que a Lira tenho
Destemperada² e a voz enrouquecida,
E não do canto, mas de ver que venho
Cantar a gente surda e endurecida³.
O favor com que mais se acende o engenho
Não no dá a pátria, não, que está metida
No gosto da cobiça e na rudeza
D'uma austera, apagada e vil tristeza.

Vocabulário e Notas

- 1 – *Musa*: Camões dirige-se novamente a suas inspiradoras, as Tágides, para informá-las de que vai parar o poema, não porque tivesse se cansado do canto, mas porque sente falta do maior estímulo à sua poesia: o reconhecimento do povo, da pátria.
- 2 – *Destemperado*: desafinado.
- 3 – *Gente surda e endurecida*: o povo português. Para alguns críticos, Camões refere-se apenas àquela parcela corroida pela ganância e pelo individualismo. Para outros, o sentido da crítica é mais amplo e atinge toda a Nação, entregue ao obscurantismo religioso (a Contrarreforma), ao autoritarismo político (o Absolutismo), à decadência econômica e à retórica pedante e esterilizante da ignorância e do medo.



Luís de Camões

1. A NARRAÇÃO DO POEMA

Já vimos, na aula anterior, que a narração da viagem de Vasco da Gama inicia-se na estrofe 19 do Canto I, com os navegadores já no meio da viagem, em pleno Oceano Índico.

Vimos também que a narração compreende duas ações históricas e uma ação mitológica. Dessas ações destacam-se inúmeros episódios de natureza simbólica, profética, lírica, naturalista, histórica ou mitológica.

Particularizando melhor a narração, temos

- **a primeira ação histórica**, que principia com os navegadores já em pleno Oceano Índico, próximos de Moçambique.

Vencidos os perigos do mar e as armadilhas de Baco, em Quiloa e Mombaça, os portugueses aportaram em Melinde.

Do Canto III ao V a ação (viagem) é interrompida, e Vasco da Gama conta ao rei de Melinde a história de Portugal, desde os heróis primitivos, passando por todos os reis, heróis e feitos relevantes, até a inserção do próprio narrador (Vasco da Gama) na história, narrando, ele próprio, a partida das naus, os incidentes da viagem de Portugal a Melinde, a travessia do Cabo das Tormentas, ou da Boa Esperança.

A narração da Viagem de Melinde até Calicute, na Índia, é retomada pelo poeta no Canto VI. Seguem-se os episódios da conquista do Oriente. No Canto IX inicia-se a viagem de regresso à pátria, interrompida na “Ilha dos Amores”, onde os navegadores são recebidos por Tétis e pelas Ninfas, que amorosamente os recompensam dos duros trabalhos do mar;

- **a segunda ação histórica**, o relato da história de Portugal, com dois narradores: Vasco da Gama e seu irmão, Paulo da Gama. Vasco da Gama conta ao rei de Melinde a fundação do País; os feitos dos reis e heróis portugueses, as principais batalhas que venceram (Ourique, Salado e Aljubarrota); o episódio lírico-amoroso de Inês de Castro; o sonho profético de D. Manuel; o início da viagem; o episódio do Gigante Adamastor, personificação do Cabo das Tormentas e símbolo da superação do medo do “Mar Tenebroso”.

A relação dos heróis portugueses e de seus atos é completada no Canto VIII, por Paulo da Gama, que conta ao atual, a pretexto de explicar o significado das bandeiras de Portugal, os feitos heroicos da gente lusitana.

As narrativas são entremeadas de intervenções do poeta, principalmente no final dos cantos, em que Camões lança suas reflexões morais, invectivas contra o desprezo dos portugueses pela arte, considerações sobre o verdadeiro valor da glória, sobre a submissão dos homens ao dinheiro e sobre a decadência do país;

- **a ação mitológica**, que principia no Canto I, 20, com o episódio do Consílio dos Deuses no Olimpo. Baco é contrário aos portugueses: Vênus é favorável a eles, e acaba convencendo Marte e Júpiter. A intervenção de divindades mitológicas (“maravilhoso pagão”) desdobra-se em outros episódios: as ciladas de Baco, as intervenções de Vênus e das Nereidas, o Consílio dos Deuses Marinhos

no Palácio de Netuno, desembocando na “Ilha dos Amores”, onde os planos histórico e mitológico se fundem.

□ Resumo dos cantos

CANTO I

Proposição, invocação, dedicatória, início da narração (rápida referência a que os portugueses já navegavam no Oceano Índico); Consílio dos Deuses no Olimpo; em Moçambique, Quiloa e Mombaça, ciladas de Baco contra os navegadores e intervenções de Vênus e das Nereidas a favor dos portugueses; reflexões morais do poeta.

CANTO II

Em Mombaça, narram-se as maquinações de Baco e as intervenções de Vênus e das Nereidas; Vênus sobe ao Olimpo e queixa-se a Júpiter, que profetiza os feitos lusos; chegada a Melinde, onde os portugueses são bem recebidos.

CANTO III

Vasco da Gama invoca a inspiração de Calíope e inicia a narração da história de Portugal, destacando: os primeiros heróis (Luso e Viriato), a fundação do País e os reis de Portugal, as batalhas de Ourique e Salado e o episódio lírico-amoroso de Inês de Castro.

CANTO IV

Vasco da Gama prossegue a narração da história de Portugal: a Batalha de Aljubarrota (centralização monárquica — início da Dinastia de Avis). As primeiras conquistas, a Tomada de Ceuta, o sonho profético de D. Manuel, que confia a Vasco da Gama o descobrimento do caminho marítimo para as Índias. A partir desse ponto, Vasco da Gama passa a narrar a própria viagem, a partida das naus e a advertência do Velho do Restelo (censura às navegações, representando a sobrevivência da ideologia medieval, feudal e conservadora).

CANTO V

Vasco da Gama conclui a narração da sua viagem. Fala do Cruzeiro do Sul, do fogo-de-santelmo, da tromba marítima, do episódio cômico de Veloso e do Gigante Adamastor (monstro de pedra que personifica o Cabo das Tormentas, simbolizando a superação do medo do “Mar Tenebroso”). De novo em Melinde, Vasco da Gama exalta a tenacidade portuguesa. Aqui se encerra o primeiro ciclo épico. Camões recrimina os portugueses pelo desapareço à poesia.

CANTO VI

Camões retoma a narração da viagem de Melinde para a Índia. Os deuses reúnem-se no Palácio de Netuno para o Consílio dos Deuses Marinhos. A bordo das naus, os portugueses se entretêm com a narrativa cavaleiresca do episódio dos Doze da Inglaterra (inspirada nos torneios da cavalaria medieval). Meditações do poeta sobre o verdadeiro valor da glória.

CANTO VII

Os portugueses chegam a Calicute, na Índia. Camões descreve o Oriente exótico.

CANTO VIII

Paulo da Gama, atendendo a um pedido do catual (autoridade regional da Índia), explica o significado das bandeiras de Portugal e refere-se aos heróis portugueses e aos seus feitos. Camões narra os perigos enfrentados no Oriente. Vasco da Gama é feito prisioneiro e é resgatado em troca de mercadorias europeias. Camões tece considerações sobre a onipotência do ouro.

CANTO IX

Os portugueses iniciam a viagem de regresso. Vênus e as Ninfas prepararam a “Ilha dos Amores”, prêmio e repouso para os navegadores. É a fusão dos planos histórico e mitológico.

CANTO X

Na “Ilha dos Amores”, Tétis e as Ninfas oferecem um banquete aos navegadores. Tétis mostra a Vasco da Gama uma miniatura do Universo

(a “Máquina do Mundo”), apontando os lugares onde os portugueses iriam praticar grandes feitos. Camões narra o episódio de São Tomé, em que se fundem o “maravilhoso cristão” (bíblico), o “maravilhoso pagão” (mitológico) e o plano histórico. Tétis despede-se dos portugueses. Regresso à pátria. Camões lamenta a decadência de Portugal (Epílogo), faz exortação a D. Sebastião e vaticina as futuras glórias.

2. EPISÓDIOS NOTÁVEIS

Os episódios de *Os Lusíadas* são ações acessórias às ações principais. Além das ações históricas, reais, narradas diretamente pelo poeta, por Vasco da Gama, ou por seu irmão, Paulo da Gama, há episódios mitológicos, proféticos, líricos e naturistas (descrições da natureza), entremeados uns aos outros, de forma que um mesmo episódio pode ter vários significados.

❑ O Consílio dos Deuses no Olimpo (I, 20-41)

Reunidos sob a presidência de Júpiter, os deuses discutem o futuro das navegações portuguesas e da viagem de Vasco da Gama. Baco é contrário aos portugueses, pois teme que eles suplantem seus feitos no Oriente. Também Netuno (deus do mar) fará depois oposição aos navegadores, invejoso de seus sucessos marítimos. Vênus (deusa do amor) e Marte (deus da guerra) tomam partido dos lusos, considerados pela deusa como os maiores amantes e, portanto, seus protegidos, e tidos por Marte como os guerreiros mais valentes. Após o debate, Júpiter decide a favor dos portugueses. Baco, inconformado, desce à Terra e tenta impedir o êxito da viagem, armando ciladas e ataques traiçoeiros.

Essa ação mitológica, a disputa entre Vênus e Baco, interfere no plano histórico, e tem o claro propósito de elevar os navegadores à altura dos deuses olímpicos. Inspiradas na tradição clássica, essas alegorias constituem alguns dos pontos altos do poema.

❑ Inês de Castro (III, 118-135)

Episódio de natureza lírico-amorosa, simboliza a força e a veemência do amor em Portugal.

Valendo-se de fontes medievais (as *Trovas*, de Garcia de Resende) e clássicas (a tragédia *A Castro*, de Antônio Ferreira), Camões, pela boca de Vasco da Gama, inscreve na epopeia a narrativa lírica da jovem condenada pelo crime de amar. Inês, jovem da pequena nobreza de Castela, apaixonou-se pelo Príncipe D. Pedro (depois D. Pedro I, de Portugal). A corte portuguesa opunha-se a tal união, e o Rei D. Afonso IV, mesmo reconhecendo a inocência da moça, não impede sua morte. Pedro, na época em trabalhos de guerra na África, regressa a Portugal e encontra a amada morta (de onde vem a expressão popular “agora Inês é morta”). Diz a lenda que, tresloucado, o príncipe teria desenterrado Inês, coroando-a rainha após a morte, e teria, ainda, obrigado a corte a beijar a mão da rainha-defunta. O certo é que, assumindo o trono, foi um dos reis mais cruéis do país, obcecado pela vingança contra os algozes da amada.

❑ O Velho do Restelo (IV, 94-104)

Quando as naus de Vasco da Gama se despediam do porto de Belém, um velho, o **Velho do Restelo**, elevando a voz, manifestou sua oposição à viagem às Índias. A sua fala pode ser interpretada como a sobrevivência da mentalidade feudal, agrária, oposta ao expansionismo e às navegações, que configuravam os interesses da burguesia e da monarquia. É a expressão rigorosa do conservadorismo. Certo é que Camões, mesmo numa epopeia que se propõe a exaltar as Grandes Navegações, dá a palavra aos que se opõem ao projeto expansionista.

❑ O Gigante Adamastor (V, 37-60)

Quando a esquadra de Vasco da Gama atravessava o **Cabo das Tormentas**, passando do Oceano Atlântico para o Índico, um monstro disfor-

me e ameaçador interpela os navegadores, condenando sua ousadia, profetizando desgraças e miséria. O Gigante narra, a seguir, a causa de sua transformação na figura monstruosa que guarnecia o Cabo das Tormentas: tendo-se apaixonado por Tétis (filha de Dóris e Nereu), foi por ela repudiado e tentou tomá-la à força. Derrotado e punido pelos deuses, foi transformado num monstro de pedra. Inspirada na mitologia clássica (Homero e Ovídio), é uma das alegorias mais ricas do poema. Simboliza, no plano histórico, a superação, pelos portugueses, do medo do “Mar Tenebroso”, das superstições medievais. No plano lírico, desenvolve o tema do amante infeliz e desenganado (Tétis era esposa de Peleu, e enganou o Gigante); o amor-tragédia. Curiosamente, o primeiro navegante a atravessar o Cabo das Tormentas, Bartolomeu Dias, morreu exatamente ali, quando, 12 anos depois, em 1500, comandava uma das quatro naus que Pedro Álvares Cabral perdeu na costa africana, num naufrágio. Era a vingança do Gigante, ou do Cabo da Boa Esperança, como o batizou Bartolomeu Dias, em 1488.

❑ A Ilha dos Amores (IX, 18 a X, 143)

Após a conquista do Oriente, lançadas as sementes do Império Português que aí surgiria, os navegadores estão voltando a Portugal. Vênus, entretanto, prepara-lhes uma surpresa, como recompensa aos seus esforços e sacrifícios. Numa ilha paradisíaca, os navegadores são recebidos pelas ninfas do mar, que Cupido, por ordem de Vênus, fez enamoras dos portugueses. Emoldurados por uma natureza exuberante, vivem instantes de prazeres ilimitados. Homenageados por Tétis com um banquete, uma ninfa profetiza os futuros feitos portugueses. Após, Tétis, do alto de um monte, mostra a Vasco da Gama a **Máquina do Mundo**, espécie de miniatura do Universo. Particularizando o globo terrestre, aponta os lugares onde os

portugueses iriam fincar sua bandeira, incluindo aqui o **Descobrimiento do Brasil**.

Esse longo episódio é riquíssimo em sugestões e significados. Simboliza a elevação dos navegadores à condição de semideuses, interseccionando os planos histórico e mitológico. Na exibição da Máquina do Mundo, os portugueses tornam-se senhores dos segredos do Universo, e Vasco da Gama triunfa mais uma vez sobre Adamastor, tornando-se amante de Tétis, ninfa do mar. Inspirado em Virgílio, Horácio e Ovídio, o episódio é um hino ao amor e à sensualidade.

TEXTOS

EPISÓDIO DE INÊS DE CASTRO (fragmentos)

*Passada esta tão próspera vitória¹,
Tornado Afonso à Lusitana Terra,
A se lograr da paz com tanta glória
Quanta soube ganhar na dura guerra,
O caso triste e digno da memória,
Que do sepulcro os homens desenterra,
Aconteceu da mísera e mesquinha
Que depois de ser morta foi Rainha.*
(III, 118)

*Tu, só tu, puro Amor, com força crua,
Que os corações humanos tanto obriga,
Deste causa à molesta² morte sua,
Como se fora³ pérfida inimiga.
Se dizem, fero Amor, que a sede tua
Nem com lágrimas tristes se mitiga⁴,
É porque queres, áspero e tirano,
Tuas aras⁵ banhar em sangue humano.*
(III, 119)

*Estavas, linda Inês, posta em sossego,
De teus anos colhendo doce fruto⁶,
Naquele engano⁷ da alma, ledo e cego,
Que a Fortuna⁸ não deixa durar muito,
Nos saudosos campos do Mondego⁹,
De teus formosos olhos nunca enxuto¹⁰,
Aos montes ensinando e às ervinhas
O nome que no peito escrito tinhas.*
(III, 120)

*Do teu Príncipe ali te respondiam
As lembranças que na alma lhe moravam,
Que sempre ante seus olhos te traziam,
Quando dos teus formosos se apartavam;
De noite, em doces sonhos que mentiam,
De dia, em pensamentos que voavam;
E quanto, enfim, cuidava e quanto via
Eram tudo memórias de alegria.*
(III, 121)

*De outras belas senhoras e Princesas
Os desejados tálamos enjeita,
Que tudo, enfim, tu, puro amor, desprezas,
Quando um gesto suave te sujeita.
Vendo estas namoradas estranhezas,
O velho pai sisudo, que respeita
O murmurar do povo e a fantasia
Do filho, que casar-se não queria,*
(III, 122)

*Tirar Inês ao mundo determina,
Por lhe tirar o filho que tem preso,
Crendo com sangue só da morte indina¹¹
Matar do firme amor o fogo aceso.
Que furor consentiu que a espada fina,
Que pôde sustentar o grande peso
Do furor Mauro¹², fosse alevantada
Contra hũa fraca dama delicada?*
(III, 123)

(...)

A corte, contudo, exige a morte de Inês (nobre, mas bastarda), com quem o príncipe tinha filhos e de quem não queria se afastar. Levada à presença do rei, Inês suplica a clemência de D. Afonso IV, não por ela, ou pela sua vida, mas por seus filhos. Observe a elegância e concisão do poeta na estrofe que se segue:

*Ó tu, que tens de humano o gesto e o peito
(Se de humano é matar uma donzela,
Fraca e sem força, só por ter sujeito
O coração a quem soube vencê-la),
A estas criancinhas tem respeito,
Pois o não tens à morte escura dela;
Mova-te a piedade sua e minha,
Pois te não move a culpa que não tinha.*
(III, 127)

Vocabulário e Notas

- 1 – Esta... vitória: refere-se à vitória dos cristãos na Batalha do Salado.
- 2 – Molesto: lastimoso, lamentável.
- 3 – Fora: fosse.
- 4 – Mitigar: abrandar.
- 5 – Ara: altar.
- 6 – Fruto: fruto.
- 7 – Engano: êxtase, enlevo.
- 8 – Fortuna: na crença dos antigos, deusa que presidia ao bem e ao mal; destino, fado.
- 9 – Mondego: rio que banha Coimbra.
- 10 – Enxuto: enxuto.
- 11 – Indino: indigno.
- 12 – Mauro: mouro.

EPISÓDIO DO VELHO DO RESTELO

*Mas um velho, de aspecto venerando,
Que ficava nas praias, entre a gente,
Postos em nós os olhos, meneando
Três vezes a cabeça, descontente,
A voz pesada um pouco alevantando,
Que nós no mar ouvimos claramente,
C'um saber só de experiências feito,
Tais palavras tirou do experto¹ peito:*
(IV, 94)

“Ó glória de mandar, ó vã cobiça
Desta vaidade, a quem chamamos Fama!
Ó fraudulento gosto, que se atíça
C’uma aura popular, que honra se chama!
Que castigo tamanho e que justiça
Fazes no peito vão que muito te ama!
Que mortes, que perigos, que tormentas,
Que crueldades neles exprimentas²!”
(IV, 95)

Condenando a temeridade de se lançarem os portugueses na conquista do Oriente, adverte para o perigo representado pelos árabes e amaldiçoa as navegações:

Não tens junto contigo o Ismaelita³,
Com quem sempre terás guerras sobejas?
Não segue ele do Arábio a Lei maldita,
Se tu pola⁴ de Cristo só pelejas?
Não tem cidades mil, terra infinita,
Se terras e riqueza mais desejas?
Não é ele por armas esforçado,
Se queres por vitórias ser louvado?”
(IV, 100)

Deixas criar as portas o inimigo,
Por ires buscar outro de tão longe,
Por quem se despovoe o Reino antigo,
Se enfraqueça e se vá deitando a longe!
Buscas o incerto e incógnito perigo
Por que a Fama te exalte e te lisonje
Chamando-te senhor com larga cópia,
Da Índia, Pérsia, Arábia e Etiópia.
(IV, 101)

Oh! Maldito o primeiro que, no mundo,
Nas ondas vela pôs em seco lenho⁵!
Digno da eterna pena do Profundo⁶,
Se é justa a justa Lei que sigo e tenho!
Nunca juízo algum, alto e profundo,
Nem cítara sonora de vivo engenho,
Te dê por isso fama nem memória,
Mas contigo se acabe o nome e glória!
(IV, 102)

Trouxe o filho de Jápeto⁷ do Céu
O fogo que ajuntou ao peito humano,
Fogo que o mundo em armas acendeu,
Em mortes, em desonras (grande engano!).
Quanto melhor nos fora, Prometeu,
E quanto para o mundo menos dano,

Que a tua estátua illustre não tivera
Fogo de altos desejos que a movera!
(IV, 103)

Não cometera o moço miserando⁸
O carro alto do pai, nem o ar vazio
O grande arquitecto com o filho⁹, dando,
Um, nome ao mar, e o outro, fama ao rio.
Nenhum cometimento alto e nefando
Por fogo, ferro, água, calma e frio,
Deixa intentado a humana geração.
Miser sorte! Estranha condição!”
(IV, 104)

Vocabulário e Notas

- 1 – *Experto*: experiente, sábio.
- 2 – *Exprimentas*: experimentas.
- 3 – *Ismaelita*: referente a Ismael, filho de Abraão, segundo o Velho Testamento.
- 4 – *Pola*: pela.
- 5 – *Seco lenho*: embarcação, navio.
- 6 – *Profundo*: inferno.
- 7 – *Filho de Jápeto*: Prometeu.
- 8 – *Miserando*: digno de pena.
- 9 – *Grande arquitecto com o filho*: Dédalo (da mitologia grega) e seu filho, Ícaro.

MÓDULO 7

Barroco

1. CONCEITO E ÂMBITO

A apreciação do Barroco oscila entre a recusa e a posição negativista dos críticos

que acusam o estilo de rebuscado, artificial e vazio de conteúdo e a **apologia entusiasmada** de outros, maravilhados com a engenhosidade e sutileza da linguagem artística barroca, voltada para a **novidade**, para a **alusão**, para a **sugestão** e para a **ilusão**, entendida como fuga da realidade convencional.

Em sentido amplo, tomado como constante universal, no homem e na arte, barroco designa um conjunto de características estéticas e formais que, aparentemente, ressurgem em certas épocas, como no Helenismo, no Gótico flamejante, no século XVII, no Romantismo e no Impressionismo, marcadas pela tendência à intensificação, ao exagero, e pela ânsia de expressar a tensão e a irregularidade.

O Barroco designa as características que assumem a arte e a cultura seiscentistas, condicionadas, de início, pelo Absolutismo e pela Contrarreforma, incluindo, depois, manifes-

tações liberais do protestantismo e racionalismo na Inglaterra, Holanda e França. Nessa dimensão, o Barroco designa um certo número de estruturas formais que tendem a fundir e a conciliar atitudes opostas, correspondentes à coexistência e interdependência, mesmo conflituosa, de formas sociais profundamente diferentes na Europa. Essa ânsia de fusão dos contrários fornece os principais elementos para a cosmovisão do Barroco:

1) na **Filosofia**, a passagem de uma concepção finitista e estática do mundo para uma concepção infinitista, energética e dinâmica, com Pascal, Newton e Giordano Bruno;

2) nas **Artes Plásticas**, essa ânsia de expressar o movimento, a profundidade e a irregularidade projeta-se em Michelângelo, Bernini, Rubens, Velásquez, El Greco, Caravaggio, Rembrandt, Tintoretto e Zurbarán, na criação de um espaço tumultuado que busca sugerir atmosferas ora místicas, ora imprecisas, repletas de elementos ornamentais e pormenores significativos;

3) na **Música**, esse mesmo sentido de profundidade labiríntica e dilui-

ção do espaço é perceptível em Vitória, Palestrina, Bach e Haendel, no virtuosismo dos esquemas polifônicos, geradores do contraponto e da fuga.

Em sentido **mais restrito**, especialmente espanhol, Barroco é a expressão artística e literária da Contrarreforma católica e do absolutismo das cortes dos Habsburgos. Expressa a dualidade cultural da Contrarreforma: Humanismo renascentista (valorização da cultura pagã do mundo greco-latino) mais a religiosidade tridentina, gerada na estufa da nobreza e do clero romano, espanhol, austríaco e português (valorização da cultura cristã do mundo medieval).

A dualidade, o bifrontismo (Teocentrismo x Antropocentrismo, Fé x Razão, Céu x Terra, Alma x Corpo, Virtude x Prazer, Ascetismo x Hedonismo, Cristianismo x Paganismo), faz do Barroco ibérico-jesuítico a expressão de um sentimento de desequilíbrio, de frustração e de instabilidade, relacionado com a repressão inquisitorial, com o terror político e religioso e com a decadência do mundo católico, abalado com a derrota da invencível Armada, em 1588.

A transição do ideal clássico para o barroco é definida por Heinrich Wölfflin, em termos de uma passagem

1) **do linear ao pictórico**, incluindo o pitoresco e o “colorido”;

2) **da visão de superfície à visão de profundidade**, implicando o desdobramento de planos e massas;

3) **da forma fechada à forma aberta**, denotando as perspectivas múltiplas do observador;

4) **da multiplicidade à unidade**, subordinando vários aspectos a um único sentido;

5) **da clareza absoluta dos objetos à clareza relativa**, a sugerir formas de expressão esfumadas, ambíguas, não finitas.

2. CARACTERÍSTICAS ESTÉTICO-ESTILÍSTICAS

❑ O dualismo

O Barroco é a arte do conflito, do contraste, da contradição, do dilema, e da dúvida, que se expressam pelo acúmulo de **antíteses**, **paradoxos** e **oxímoros**.

❑ O fusionismo

O artista barroco não se limita a expor os contrários; quer conciliá-los, fundi-los, integrá-los por meio das figuras de linguagem:

“Incêndio em mares de água disfarçado; / Rio de neve em fogo convertido.”

❑ O feísmo

Expressando uma época de incerteza, de repressão, de obscurantismo, o homem barroco tem acentuada predileção pelos aspectos cruéis, dolorosos e sangrentos, pelo “belo horrendo”, pelo espetáculo trágico, deformando as imagens pelo exagero, a resvalar o grotesco.

❑ O pessimismo

Vivendo na órbita do medo e da dúvida, o Barroco manifesta-se por uma visão desencantada do mundo. Como na Idade Média e no Romantismo, a morte é uma constante preo-

cupação, ao lado da consciência da fugacidade do tempo, e da incerteza e inconstância da vida.

❑ A religiosidade

Projetando uma época de intensos conflitos espirituais, o tema religioso aparece muitas vezes mesclado com a sensualidade; as alegorias bíblicas do Antigo e do Novo Testamento misturam-se com a mitologia pagã; a fé cristã e o misticismo aliam-se ao racionalismo, no arrependimento e na busca do perdão. Os argumentos lógicos sobrepõem-se à revelação mística e a consciência do pecado não inibe a esperança de salvação. É uma religiosidade tensa e conflituosa.

❑ Atitude lúdica

O propósito da arte barroca é, muitas vezes, o de surpreender o leitor pelo virtuosismo, pela engenhosidade, enredando-o em verdadeiros labirintos de imagens e ideias. Manipulando as palavras, abusando das figuras de linguagem, privilegia o aspecto formal, o significativo, em detrimento do significado. Assim, alguns textos barrocos parecem vazios de conteúdo, meros pretextos para o artista exibir a sua habilidade na exploração de sutilezas, de trocadilhos e de construções inusitadas. Esse niilismo temático, essa “pobreza” de conteúdo é mais frequente no aspecto gongórico ou cultista do Barroco.

3. O BARROCO CULTISTA OU GONGÓRICO

Denomina-se cultismo ou culteranismo o aspecto do Barroco voltado para o jogo de palavras, para o rebuscamento da forma, para a ornamentação estilística, para o preciosismo linguístico, para a erudição minuciosa. Retrata-se a realidade de modo indireto, realçando mais a maneira de representar que propriamente o apresentado. Constitui o aspecto sensual do Barroco, voltado para a descrição do mundo por meio das sensações (analogias sensoriais =

metáforas), num estado de verdadeiro delírio cromático, apoiado em sugestões intensivas de cores e de sons. Esse processo de identificação (ilusória, sensorial, não racional) apoia-se nos jogos de palavras, nos trocadilhos, nos enigmas, nas metáforas e nas perífrases ou circunlóquios (= torneio em redor do termo próprio e adoção de muitas palavras para evitá-lo). Assim, em vez de *lágrima*, o barroco diz o “cristal dos olhos”; em vez de *dentes*, as “pérolas da boca”; em vez de *leque*, o “zéfiro manual”. O abuso artificioso da fantasia no campo psicológico da representação sensível faz do poeta gongórico um verdadeiro alquimista, que busca extrair do real uma natureza supranatural, imaterial e arbitraria.

O aspecto exterior, imediatamente perceptível, no Barroco cultista ou gongórico, é o abuso no emprego de figuras de linguagem.

TEXTO I

*A serpe¹, que adornando várias cores²,
Com passos mais oblíquos³, que serenos,
Entre belos jardins, prados amenos,
É maio errante de torcidas flores⁴;*

*Se quer matar da sede os desfavores⁵,
Os cristais⁶ bebe coa peçonha⁷ menos,
Por que não morra cos mortais venenos,
Se acaso gosta⁸ dos vitais licores⁹.*

*Assim também meu coração queixoso,
Na sede ardente do feliz cuidado,
Bebe cos olhos teu cristal¹⁰ feroso¹¹;*

*Pois para não morrer no gosto amado,
Depõe logo o tormento venenoso,
Se acaso gosta o cristalino agrado¹².*

(Manuel Botelho de Oliveira)

Vocabulário e Notas

- 1 – *Serpe*: cobra, serpente.
- 2 – *Adornando várias cores*: perífrase de “colorida”.
- 3 – *Passos ... oblíquos*: coleante, como o movimento da serpente.
- 4 – *É maio errante de torcidas flores*: multicolorida, a serpe é tão colorida quanto a primavera (*maio*, na Europa); *torcidas flores* sugere a imagem de cores em espiral, pelo movimento coleante da serpente (“passos oblíquos”).
- 5 – *Se quer matar da sede os desfavores*: é perífrase de “se quer beber água”.
- 6 – *Cristais*: metáfora de “água”.

- 7 – *Peçonha*: veneno; *os cristais bebe coa peçonha menos* – bebe água, mas sem o veneno que nela se deposita.
- 8 – *Gostar*: beber, provar.
- 9 – *Vitais licores*: água.
- 10 – *Cristal*: brilho, beleza.
- 11 – *Fermoso*: formoso.
- 12 – *Gosta o cristalino agrado*: aqui o verbo *gostar* está em lugar de *ver*: vê o rosto amado.

4. O BARROCO CONCEPTISTA

O **conceptismo, ou conceptualismo**, é o aspecto construtivo do Barroco, voltado para o significado, para o **jogo de ideias**, para a **argumentação sutil**, para a **dialética cerrada**. Configura a **atitude intelectual do Barroco**, o seu modo de reconhecer e conceituar os objetos. Opera por meio de trocadilhos, de associações inesperadas e dos mecanismos da Lógica: o silogismo, o sofisma e o paradoxo. Há um constante esforço dialético orientando a organização convincente das ideias. A um certo caos plástico (cultismo) opõe-se a ordem racionalista (conceptismo). Há uma tese a demonstrar e o interlocutor tem de ser convencido.

Enquanto o cultismo (gongorismo) procura apreender o **como** dos objetos, por meio da captação (descrição) de seus aspectos sensoriais e plásticos (contorno, forma, cor, volume), num verdadeiro frenesi cromático e imagético, o conceptismo pesquisa a essência dos objetos, buscando saber **o que são**, buscando apreender a face oculta das coisas, apenas acessível ao pensamento, ou seja, aos conceitos. O cultismo e o conceptismo não podem ser vistos como polos construtivos opostos. Como observou Dámaso Alonso, **“esta paixão barroca, poderíamos dizer que o Gongorismo a expressa como uma labareda para fora e o Conceptismo como uma reconcentração para dentro”**. São como duas faces de uma mesma moeda chamada Barroco. Costuma-se dizer que o conceptismo predomina na prosa e o gongorismo, na poesia. Esta noção é

falsa. Há conceptismo, por exemplo, na poesia sacra e reflexivo-filosófica de Gregório de Matos, uma variante da *poesia a lo divino*, dos místicos espanhóis, em que o Homem é divinizado e Deus humanizado, por meio de sutilezas conceituais, na esteira de Quevedo, modelo conceptista muito reproduzido em Portugal e no Brasil.

O conceptismo é a vertente barroca mais diretamente influenciada pela visão de mundo da Companhia de Jesus, pela fé inaciana e contrar-reformista: os recursos da lógica aristotélica e tomista postos a serviço do convencimento religioso; a expressão da angústia de ter ou não ter fé, de amar a Cristo e revoltar-se contra suas determinações. Evitando a aparência brilhante do cultismo, o conceptismo procura economizar palavras e imagens. Mas têm em comum o desejo de surpreender pela novidade, pela excentricidade, requerendo ambos do leitor um elevado grau de atenção, dado o obscurantismo deliberado, a propor verdadeiros labirintos de imagens e ideias.

TEXTO II

ACHANDO-SE UM BRAÇO PERDIDO DO
MENINO DEUS DE N. S. DAS MARAVILHAS,
QUE DESACATARAM
INFIÉIS NA SÉ DA BAHIA

*O todo sem a parte não é todo;
A parte sem o todo não é parte;
Mas se a parte o faz todo, sendo parte,
Não se diga que é parte, sendo o todo.*

*Em todo o Sacramento está Deus todo,
E todo assiste inteiro em qualquer parte,
E feito em partes todo em toda a parte,
Em qualquer parte sempre fica o todo.*

*O braço de Jesus não seja parte,
Pois que feito Jesus em partes todo,
Assiste cada parte em sua parte.*

*Não se sabendo parte deste todo,
Um braço que lhe acharam, sendo parte,
Nos diz as partes todas deste todo.*

(Gregório de Matos)

Vocabulário e Notas

1 – *Parte*: nada.

Comentário

• A propósito do achamento de um braço de uma estátua perdida de Cristo, o poeta, partindo de constatações óbvias (versos 1-2: o todo depende da parte e a parte, do todo), desenvolve um raciocínio sutil e paradoxal (versos 3-4: se a parte é que faz o todo, a parte é *tudo* — é essencial — para que haja o todo), exemplifica com um artigo de fé (Deus está inteiro em cada hóstia, que é parte de seu corpo), chegando à conclusão de que o braço da imagem de Cristo vale não apenas como parte, mas como a imagem toda.

TEXTO III

VOS ESTIS SAL TERRAE – *Math.*, V, 13

Vós, diz Cristo Senhor nosso, falando com os Pregadores, sois o sal da terra: e chama-lhes sal da terra, porque quer que façam na terra o que faz o sal. O efeito do sal é impedir a corrupção, mas quando a terra se vê tão corrupta como está a nossa, havendo tantos nela que têm ofício de sal, qual será ou qual pode ser a causa desta corrupção? Ou é porque o sal não salga, ou porque a terra se não deixa salgar. Ou é porque o sal não salga, e os Pregadores não pregam a verdadeira doutrina; ou porque a terra se não deixa salgar, e os ouvintes, sendo verdadeira a doutrina que lhes dão, a não querem receber; ou é porque o sal não salga, e os Pregadores dizem uma coisa e fazem outra, ou porque a terra se não deixa salgar, e os ouvintes querem antes imitar o que eles fazem, que fazer o que dizem: ou é porque o sal não salga, e os Pregadores se pregam a si, e não a Cristo; ou porque a terra se não deixa salgar, e os ouvintes, em vez de servir a Cristo, servem a seus apetites. Não é tudo isto verdade? Ainda mal. (...)

(Padre Antônio Vieira,
Sermão de Santo Antônio aos Peixes)

Comentário

• A partir de um “conceito predicável”, extraído da citação bíblica, Vieira desenvolve o raciocínio explorando as possibilidades sugeridas pelo tema, por meio de antíteses e associações de ideias que, dispostas em movimento circular, vão sendo retomadas e ampliadas. A estrutura paralelística revela-se em várias orações — “Ou é porque o sal não salga, ou porque a terra se não deixa salgar”.

O título, *Sermão de Santo Antônio aos Peixes*, indicia o fato de que, alegoricamente, Vieira irá falar aos “peixes”, que agrupam, segundo ele, categorias humanas. Parte da lenda medieval segundo a qual o franciscano Santo Antônio, numa de suas pregações, não sendo ouvido pelos homens, lança a sua palavra iluminada na praia deserta, e os peixes levantam a cabeça à superfície das águas, como sinal da força da palavra do santo pregador.

1. PADRE ANTÔNIO VIEIRA (Lisboa, 1608 – Bahia, 1697)

Pregador da Companhia de Jesus que exerceu intensa atividade como missionário no Brasil, nas diversas vezes em que aqui esteve. A serviço da Coroa Portuguesa, foi como embaixador à França, Holanda e Itália. Na Europa, foi perseguido pela Inquisição por suas ideias favoráveis em relação aos judeus. Chegou a ser expulso do Maranhão por opor-se aos colonos que queriam escravizar os índios. Brilhou como pregador na Itália, na corte da rainha Cristina da Suécia. No fim da vida, dedicou-se a compilar os sermões que havia pronunciado.

Além dos sermões, sua obra inclui três volumes de cartas e obras proféticas, como *História do Futuro* e, em latim, *Clavis Prophetarum* (“Chave dos Profetas”), ainda inédita.

□ Estrutura dos sermões

Os sermões de Vieira têm estrutura tradicional:

- **proposição** do tema, em geral trecho da Bíblia;
- **introito**, em que expõe o plano segundo o qual se desenvolverá o sermão;
- **invocação**, geralmente, à Nossa Senhora;
- **argumentação**, que consiste no desenvolvimento do tema e inclui exemplos e sentenças;
- **peroração** ou epílogo.

2. SERMÃO DA SEXAGÉSIMA

Pregado na Capela Real de Lisboa, em 1655, o *Sermão da Sexagésima* é uma teorização sobre a arte de pregar, um sermão sobre o sermão, uma aula de oratória sacra. Por isso, Vieira o escolheu para abrir sua obra, como um prefácio, ou uma declaração de princípio. É uma defesa do conceptismo, um ataque aos exageros do barroco cultista ou gongórico. O tema do sermão é extraído de uma passagem bíblica escolhida para a ocasião: “*Semen est verbum Dei*” (São Lucas, VIII, 11), ou seja, “A

semente é a palavra de Deus”. Transformando o tema em pergunta, o pregador indaga: “E se a palavra de Deus é tão poderosa e tão eficaz, como vemos tão poucos frutos da palavra de Deus?”

Depois de considerar todas as condições pelas quais a palavra de Deus não pode frutificar, passa a definir as qualidades exigíveis de um pregador:

TEXTO I

Mas como em um pregador há tantas qualidades, e em uma pregação tantas leis, e os pregadores podem ser culpados em todas, em qual consistirá essa culpa? — No pregador podem-se considerar cinco circunstâncias: a pessoa, a ciência, a matéria, o estilo, a voz.

No quinto capítulo inicia o ataque ao preciosismo da oratória gongórica, investindo contra os exageros ornamentais praticados por muitos sermonistas, especialmente o dominicano Frei Domingos de S. Tomás: “O estilo culto não é escuro, é negro, e negro boçal e muito cerrado”. À condenação do gongorismo segue-se a defesa do conceptismo e do primado da lógica, da clareza, do rigor da sintaxe e do pensamento:

TEXTO II

Há de tomar o pregador uma só matéria, há de defini-la para que se conheça, há de dividi-la para que se distinga, há de prová-la com a Escritura, há de declará-la com a razão, há de confirmá-la com o exemplo, há de amplificá-la com as causas, com os efeitos, com as circunstâncias, com as conveniências que se não de seguir, com os inconvenientes que se devem evitar; há de responder às dúvidas, há de satisfazer às dificuldades, há de impugnar e refutar com toda a força da eloquência os argumentos contrários, e depois disso há de colher, há de apertar, há de concluir, há de persuadir, há de acabar.

(...)

As razões não hão de ser enxertadas, hão de ser nascidas. O pregar não é recitar. As razões próprias nascem do entendimento, as alheias vão pegadas à memória e os homens não se convencem pela memória, senão pelo entendimento.

Encaminhando-se para a **peroração** (ou **epílogo**), lembra que os pregadores “pregam palavras de Deus, mas não pregam a palavra de Deus” e finaliza advertindo:

TEXTO III

Semeadores do Evangelho, eis aqui o que devemos pretender nos nossos sermões, não que os homens saiam contentes de nós, senão que saiam muito descontentes de si; não que lhes pareçam bem os nossos conceitos, mas que lhes pareçam mal os seus costumes, as suas vidas, os seus passatempos, as suas ambições e, enfim, todos os seus pecados.

3. SERMÃO DE SANTO ANTÔNIO AOS PEIXES

Pregado em São Luís do Maranhão, em 1654, revela fina ironia, riqueza nas sugestões alegóricas e agudo senso de observação sobre os vícios e vaidades do homem, comparando-o, por meio de alegorias, aos peixes.

Critica a prepotência dos grandes que, como peixes, vivem do sacrifício de muitos pequenos, os quais “engolem” e “devoram”. O alvo são os colonos do Maranhão, que no Brasil são grandes, mas em Portugal “acham outros maiores que os comam, também, a eles”.

Censura os soberbos (= roncadores); os pregadores (= parasitas); os ambiciosos (= voadores); os hipócritas e traidores (= polvos).

TEXTO IV

O polvo, com aquele seu capelo na cabeça, parece um monge; com aqueles seus raios estendidos, parece uma estrela; com aquele não ter osso nem espinha, parece a mesma brandura, a mesma mansidão. E, debaixo dessa aparência tão modesta ou dessa hipocrisia tão santa, testemunham constantemente (...) que o dito polvo é o maior traidor do mar.

4. SERMÃO DA PRIMEIRA DOMINGA DA QUARESMA

Também denominado *Sermão do Cativo*, foi pregado no Maranhão,

em 1653. Nele o orador tenta persuadir os colonos a libertarem os indígenas, que compara aos hebreus cativos do faraó. Na corte, atuou na defesa do índio contra os colonos e lá pregou, em 1662, o *Sermão da Epifania*: “que os homens de qualquer cor, são todos iguais por natureza, e mais iguais ainda por fé”, afirma o pregador, defendendo a filiação comum e universal do homem a um Deus criador e único.

TEXTO V

No *Sermão da Primeira Domingo da Quaresma*, imagina-se no lugar dos colonos que tivessem de se desfazer de seus escravos e indaga:

Quem nos há de ir buscar um pote de água ou feixe de lenha? Quem nos há de fazer duas covas de mandioca? Não de ir nossas mulheres? Não de ir nossos filhos?

5. SERMÃO XIV DO ROSÁRIO

Pregado na Bahia para uma irmandade de negros, revela a repulsa ao preconceito de cor e ao tratamento cruel a que eram submetidos os escravos:

TEXTO VI

Em um engenho sois imitadores de Cristo Crucificado: porque padeceis em um modo muito semelhante ao que o mesmo Senhor padeceu na sua cruz, e em toda a sua paixão. A sua cruz foi composta de dois madeiros, e a vossa em um engenho é de três. (...) Cristo despido, e vós despídos; Cristo sem comer, e vós famintos; Cristo em tudo maltratado, e vós maltratados em tudo. (...) Eles mandam, e vós servis; eles dormem, e vós velais; eles descansam, e vós trabalhai; eles gozam o fruto de vossos trabalhos, e o que vós colheis deles é um trabalho sobre outro. Não há trabalhos mais doces que os das vossas oficinas; mas toda essa doçura para quem é? Sois como as abelhas, de quem disse o poeta: “Sic vos non vobis mellificatis apes”¹.

Vocabulário e Notas

1 – Verso atribuído a Virgílio: “Assim vós, mas não para vós, fabricais o mel, abelhas”.

Mas, paradoxalmente, estabelece uma cabal diferença entre o negro gentio, entregue à sua própria sorte na África, e o negro submetido à fé católica. Chega a bendizer a escravidão que trouxe o negro ao Brasil e ao cristianismo:

(...) Deveis dar infinitas graças a Deus por vos ter dado conhecimento de si e por vos ter tirado de vossas terras, onde vossos pais e vós viveis como gentios, e vos ter trazido a esta, onde, instruídos na Fé, vivais como cristãos e vos salveis. (...)

Oh! se a gente preta tirada das brenhas de sua Etiópia, e passada ao Brasil, conheceria bem quanto deve a Deus e à sua Santíssima mãe por este que pode parecer desterro, cativo e desgraça, e não é senão milagre e grande milagre!

6. SERMÃO DO BOM LADRÃO

Pregado em 1655, em Lisboa, traz a distinção entre o ladrão comum, que eventualmente furta para sobreviver, e o ladrão que, amparado pelo poder, rouba cidades e reinos. A notória atualidade do tema tem tornado frequente a transcrição de trechos desse sermão em diversos vestibulares:

TEXTO VII

(...) Não só são ladrões, diz o Santo [Basílio Magno], os que cortam bolsas, ou espreitam os que se vão banhar para lhes colher a roupa; os ladrões que mais própria e dignamente merecem este título são aqueles a quem os reis encomendam os exércitos e legiões, ou o governo das províncias, ou a administração das cidades, os quais, já com manha, já com força, roubam e despojam os povos. Os outros ladrões roubam um homem, estes roubam cidades e reinos; os outros furtam debaixo do seu risco, estes sem temor nem perigo; os outros, se furtam, são enforcados, estes furtam e enforcam.

MÓDULO 9

Gregório de Matos

1. CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL (SÉCULO XVII E PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XVIII)

• Reconhecem-se três momentos no Barroco brasileiro:

1) **o primeiro momento corresponde à primeira metade do século XVII**, marcado pela dominação filipina, pela ocupação holandesa no Nordeste e pela hegemonia de Pernambuco, a capitania mais adiantada;

2) **o segundo momento ocupa a segunda metade do século XVII** e marca a preeminência da Bahia, sede do Governo Geral, da Diocese, da Relação, do principal presidio de tropas, do porto mais ativo e da economia mais dinâmica;

3) **o terceiro momento compreende as primeiras décadas do século XVIII**, ainda centrado na Bahia, quando entram em moda as academias literárias e científicas, por influência europeia. É o apogeu do Maneirismo barroco, mercê das novas condições sociais que se vão criando com a descoberta de pedras e metais preciosos em Minas Gerais. Exagerando o estilo barroco em suas linhas mestras, presencia-se o progresso no sentido de uma afetação cada vez maior, correspondente ao estilo rococó.

Não houve tipografia e imprensa nos séculos coloniais e as tímidas iniciativas foram categoricamente proibidas pela Metrópole. A Carta Régia de 8 de junho de 1706 determinava “sequestrar as letras impressas e notificar os donos delas e os oficiais de tipografia que não imprimissem

nem consentissem que se imprimissem livros ou papéis avulsos”. Fomos o último povo da América a conhecer a imprensa. A Imprensa Régia foi implantada em 1808, com a vinda de D. João VI, e nosso primeiro jornal, a *Gazeta do Rio de Janeiro*, apareceu em 10 de setembro de 1808. Não havia o que ler na Colônia, salvo os compêndios escolares, obras religiosas e catequéticas, coletâneas de leis e uns raros romances de cavalaria. As poucas bibliotecas das casas religiosas reuniam algumas centenas de volumes hagiográficos (de vidas de santos) e apologéticos (de defesa da fé). Mesmo a circulação manuscrita era dificultada pelo alto preço do papel.

Até a expulsão da Companhia de Jesus, em 1759, **os jesuítas detiveram o monopólio do**

ensino. Era um ensino “literário” e retórico, desdenhoso dos comportamentos científicos e técnicos perante a realidade, infenso a toda manifestação artística que escapasse ao âmbito vocabular e oral.

Formávamos sacerdotes e bacharéis. Essa educação medievalizante, retórica e contrarreformista abafou, durante três séculos, os apelos da nova terra, a força de atração do meio tropical e a consciência que os agrupamentos humanos, mestiçados ou não, iam tomando de sua diferenciação. Esses apelos de nova terra irão desaguar no sentimento nativista, fermento de várias rebeliões que, a partir de 1640, atestam a presença de pruridos autonomistas (Amador Bueno, Beckman, Guerra dos Mascates, Emboabas, Vila Rica, Inconfidência Mineira, Revolução dos Alfiates, os Suassunas e a Revolução Pernambucana de 1817).

Até meados do século XVIII houve **duplicidade linguística**: o emprego do português e do tupi. O vernáculo era ensinado nas escolas e revestido de uma aura de prestígio; a “língua geral” era empregada na vida familiar, refletindo o forte contingente indígena e africano em circulação durante o primeiro e segundo séculos. Esse “abrasileiramento linguístico” tem expressão nos autos de José de Anchieta, na poesia satírica de Gregório de Matos e em alguns momentos do Arcadismo.

As academias “literárias” baianas e cariocas foram o último centro irradiador do Barroco literário e “o primeiro sinal de uma cultura humanística viva, extraconventual”, segundo Alfredo Bosi. Aglutinavam religiosos, militares, desembargadores, altos funcionários, reunidos em grêmios eruditos, à imitação das congêneres europeias. Tinham caráter fortemente encomiástico (de elogio) e seus atos acadêmicos destinavam-se à celebração das festas religiosas ou dos feitos das autoridades coloniais. Deram maior contribuição à História e à erudição em geral que à Literatura.

1) **Academia Brasílica dos Esquecidos** (Bahia, 1724-1725) – Sebastião da Rocha Pita, o Acadêmico Vago, foi seu membro mais notório.

2) **Academia Brasílica dos Renascidos** (Bahia, 1759) – Propunha-se a reviver os Esquecidos.

3) **Academia dos Felizes** (Rio de Janeiro) – Reuniu-se entre 1736 e 1740.

4) **Academia dos Seletos** (Rio de Janeiro, 1752) – Foi organizada em homenagem a Gomes Freire de Andrade.

2. GREGÓRIO DE MATOS GUERRA (BA, 1623 – PE, 1699)

❑ O Boca do Inferno

Filho de senhores de engenho na Bahia, viveu entre a Colônia e a Metrópole.

Bacharel em leis, advogado na Corte, teve vida atribulada. Andarilho, violeiro, conheceu a prisão e o exílio em Angola por dois anos.

Incompatibilizado com autoridades civis e eclesiásticas pela maldade, irreverência e justeza de suas sátiras, foi, desde sempre, “poeta maldito”. Sua obra permaneceu praticamente inédita até o século XX, apesar da popularidade de que desfrutou na Bahia, onde seus poemas circulavam em cópias manuscritas e eram constantemente oralizados pelo povo. As peripécias de sua vida foram romanceadas recentemente por Ana Miranda, no romance biográfico *Boca do Inferno*. Sua sátira à Bahia dominada pela “máquina mercante” foi reaproveitada em música por Caetano Veloso:

*Triste Bahia, oh quão dessemelhante
Estás e estou de nosso antigo estado!
Pobre te vejo a ti, tu a mi empenhado,
Rica te vi eu já, tu a mi abundante.*

*A ti tocou-te a máquina mercante,
Que em sua larga barra tem entrado;
A mi vem me trocando e tem trocado
Tanto negócio e tanto negociante.*

❑ Uma obra problemática

Não há um texto definitivo (edição crítica) da poesia de Gregório de

Matos e não se encontrarão dois poemas absolutamente iguais nas diversas edições que se seguiram à primeira tentativa de organizar, já no século XX, sua suposta “obra completa”. Nada tendo publicado em vida, e expurgado de nossa vida literária durante dois séculos, os códices (= manuscritos antigos) e compilações trazem infinitas variantes, muitos poemas que comprovadamente não são de Gregório de Matos e inúmeros casos de autoria duvidosa.

Esquemáticamente, podemos agrupar assim a poesia de Gregório de Matos:

I – Poesia satírica

II – Poesia lírica

amorosa
erótico-irônica
sacra ou
religiosa
reflexiva ou
filosófica

III – Poesia encomiástica

A obra atribuída a Gregório de Matos é o organismo mais inventivo e atual de toda a poesia do período considerado luso-brasileiro. Gregório possui três modelos: **Camões**, **Góngora** e **Quevedo**. Sua poética mantém, portanto, compromissos com a **Renascença maneirista** e com o **Barroco cultista** e **conceptista**. Assim, a lírica amorosa anda de permeio com a lírica religiosa. Sua sátira desbocada e agressiva vem também da Espanha barroca, mas possui raízes medievais portuguesas e qualidades absolutamente próprias. A poesia encomiástica explica-se pela habilidade versificatória e pelas circunstâncias de sua vida.

É uma constante em sua poesia a noção de que os homens e as vaidades humanas são insignificantes, de que o tempo é fugaz e a sorte instável. Dentro dessa linha, produziu, entre outros, o magnífico soneto “**Nasce o sol, e não dura mais que um dia**”, que lembra, pela temática, o famoso “**O sol é grande...**”, de Sá de Miranda.

❑ A sátira de Gregório de Matos

Ora é respeitador do escrúpulo vocabular, usando palavras admitidas pela convenção, para pôr a nu as mazelas e baixezas de toda a Bahia; ora é livre usuário de vocabulários que ainda fazem enrubescer, para retratar isomorficamente festas de bailes, passeios ou cenas picarescas e pornográficas das ruas, lares e prostíbulos de sua terra. Satiriza povo, clero e fidalgos do tempo, sempre com a mesma maldade, muita inteligência e alta consciência poética. A situação de “intelectual branco” não muito prestigiado pelos poderosos do Brasil pungia o amor-próprio do poeta e o levava a estiletar todas as classes da nossa sociedade, especialmente os “caramurus”, descendentes dos primeiros povoadores e que por isso se julgavam a “nobreza” da terra; os “unhates”, comerciantes portugueses; os mestiços, mulatos, o clero e as autoridades.

A sátira constitui a vertente mais “brasileira” e original de sua obra, ainda que tenha várias vezes recorrido aos moldes espanhóis (Quevedo).

RETRATO ANATÔMICO
DOS ACHAQUES DE QUE
PADECIA ÀQUELE TEMPO
A CIDADE DA BAHIA
(fragmentos)

Que falta nesta cidade? ... Verdade.
Que mais por sua desonra? ... Honra.
Falta mais que se lhe ponha? ... Vergonha.

O Demo a viver se exponha,
Por mais que a fama a exalta,
Numa cidade onde falta
Verdade, Honra, Vergonha.

(...)

E que justiça a resguarda? ... Bastarda.
É grátis distribuída? ... Vendida.
Que tem, que a todos assusta? ... Injusta.

Valha-nos Deus, o que custa
O que El-Rei nos dá de graça,
Que anda a justiça na praça
Bastarda, Vendida, Injusta.

(...)

E nos Frades há manqueiras? ... Freiras.
Em que ocupam os serões? ... Sermões.
Não se ocupam em disputas? ... Putas.

Com palavras dissolutas
Me conclus, na verdade,
Que as lidas todas de um frade
São Freiras, Sermões e Putas.

O açúcar já se acabou? ... Baixou.
E o dinheiro se extinguiu? ... Subiu.
Logo já convalesceu? ... Morreu.

À Bahia aconteceu
O que a um doente acontece,
Cai na cama, o mal lhe cresce;
Baixou, Subiu e Morreu.

Por trás da contundência da sátira observe a habilidade na construção das estrofes pelo processo de **disseminação-e-recolha**: o último verso de cada estrofe repete e dispõe no plano horizontal as três palavras que finalizam os três primeiros versos da estrofe.

❑ A poesia sacra de Gregório de Matos

Os temas comuns da época da Contrarreforma — o horror do pecado, a ameaça do inferno e a humilhação do homem perante Deus — fornecem vasto material para o talento poético de Gregório de Matos. **A consciência do pecado, o arrependimento e a busca do perdão divino** são, quase sempre, pretextos para o exercício poético.

A manipulação engenhosa dos argumentos, através de silogismos, sofismas e paradoxos, evidencia a **predominância conceptista** na obra do poeta baiano, que tomou emprestado de **Quevedo** formas, temas e até versos inteiros.

A JESUS CRISTO, NOSSO SENHOR,
ESTANDO O POETA
PARA MORRER

Pequei, Senhor; mas não porque hei
[pecado]
Da vossa alta clemência me despido;
Porque, quanto mais tenho delinqüido,
Vos tenho a perdoar mais empenhado.

Se basta a voz irar tanto pecado,
A abrandar-vos sobeja um só gemido;
Que a mesma culpa, que vos há ofendido,
Vos tem para o perdão lisonjeado.

Se uma ovelha perdida e já cobrada¹
Glória tal e prazer tão repentino
Vos deu, como afirmais na sacra história,

Eu sou, Senhor, a ovelha desgarrada,
Cobrai-a; e não queirais, pastor divino,
Perder na vossa ovelha a vossa glória.

Vocabulário e Notas

1 – Cobrado: recuperado.

O poeta manipula, a seu favor, a parábola da ovelha desgarrada, do Novo Testamento. A submissão e humildade religiosa reveladas no primeiro quarteto são contraditadas nos tercetos; insinua-se neles o argumento de que a alegria do Senhor e a sua glória dependem da salvação do poeta. Parafraseando o sofisma engendrado: Se Cristo não me perdoar, ou perderá uma ovelha desgarrada e, portanto, a glória, ou não é verdadeiro o que a Bíblia registra.

❑ A poesia lírico- amorosa – espírito x corpo

Apresenta-se sob o signo da dualidade barroca, oscilando entre a atitude contemplativa, o amor elevado, à maneira dos sonetos de Camões, e a obscenidade, o carnalismo. É curioso que a postura platônica é dominante, quando o poeta se refere a mulheres brancas, de condição social superior, e a libido agressiva, o erotismo e o deslocamento são as tônicas, quando o poeta se inspira nas mulheres de condição social inferior, especialmente as mulatas.

Minha rica mulatinha
desvelo e cuidado meu,
eu já fora todo teu,
e tu foras toda minha;

Juro-te, minha vidinha,
se acaso minha quês¹ ser,
que todo me hei de acender
em ser teu amante fino
pois por ti já perco o tino²,
e ando para morrer.

Vocabulário e Notas

1 – Quês: quiseres.

2 – Tino: juízo.

Observe os versos curtos (*medida velha*) e a aproximação com uma linguagem mais espontânea e popular.

Observe também o tema clássico do *carpe diem* (“aproveita o dia”) que aparece no fragmento a seguir:

Ó não aguardes, que a madura idade,
te converta essa flor, essa beleza,
em terra, em cinza, em pó, em sombra,
[em nada].

1. O CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL

O Arcadismo ou Neoclassicismo corresponde ao período de superação dos conflitos religiosos da época barroca. No século XVIII a fé e a religião perdem importância, e a **Razão** e a Ciência passam a explicar o homem e o mundo.

O Arcadismo coincide com o **Século das Luzes**, marcado pelo **Iluminismo** (Rousseau, Montesquieu, Voltaire); pelo **Empirismo Científico** (Newton, Lavoisier, Lineu, Locke); pelo **Enciclopedismo** (Diderot) e, no âmbito político, pelo **Despotismo Esclarecido**.

Representa, historicamente, o último período de dominação da aristocracia e as primeiras investidas da burguesia, emergente na Revolução Comercial, e que assumirá a condição de classe dominante a partir da Revolução Francesa.

Em Portugal, corresponde à época do **Marquês de Pombal** (1750-1777), que operou profundas transformações administrativas e educacionais, sob influxo dos ideais do **Iluminismo** e do **Despotismo Esclarecido** (expulsão dos jesuítas, submissão da Santa Inquisição, laicização do ensino, reforma universitária, divulgação das ideias científicas etc.)

No Brasil, corresponde ao apogeu da mineração do ouro em Minas Gerais e à transferência do centro econômico e cultural da Colônia do norte (Pernambuco e Bahia) para o centro-sudeste (Minas e Rio de Janeiro).

Corresponde também à fase de estabilização de uma sociedade urbana mais complexa e às primeiras rebeliões contra o Estatuto colonial (Inconfidência Mineira, Revolução dos Alfaiates etc.). Daí o **nativismo**, que passa a ser **reivindicatório** e

não mais apenas descritivo e pitoresco (como ocorrera no Quinhentismo e no Barroco).

A vida literária, já estimulada no final do período Barroco pelo aparecimento das **Academias Literárias**, ganha novo alento com o surgimento de um público leitor. Estabiliza-se, dessa forma, a relação **autor-obra-leitor**, vale dizer, surgem escritores brasileiros, que escrevem sobre o Brasil, para leitores brasileiros.



Jacques-Louis David (1748-1825), *Morte de Marat* (Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique).

2. CARACTERÍSTICAS

Reação aos exageros verbais do Barroco, propondo a clareza, a simplicidade e o **equilíbrio clássico**.

*Alguém há de cuidar que é frase inchada,
Daquela que lá se usa entre essa gente,
Que julga que diz muito e não diz nada.*

*O nosso humilde gênio não consente
Que outra coisa se diga, mais que aquilo
Que só convém ao espírito inocente.*

*A frase pastoril, o fraco estilo.
Da flauta e da sanfona, antes que tudo,
Será digno que Albano chegue a ouvi-lo.*

(Cláudio Manuel da Costa)

❑ Volta aos modelos clássicos

Retorno aos modelos greco-romanos e renascentistas, revalorização dos arquétipos da poesia e da mitologia da Antiguidade. Daí a denominação de **Neoclassicismo**.

Predomínio da **Razão**, a arte busca o **Belo**, o **Bem**, a **Verdade** e a **Perfeição**. Há intenção didática e moralizante: "**O belo é verdadeiro e o verdadeiro é o natural**". Busca da harmonia social pela obediência às leis da natureza. Otimismo, crença no progresso do homem, da ciência e da razão.

❑ Arte como imitação da natureza

Obediência às regras de Aristóteles quanto à **verossimilhança** (mimese). O poeta deveria buscar na natureza os seus modelos, selecionando apenas os que configurassem as noções de Belo, Bem e Perfeição.

Os teóricos do Neoclassicismo (Boileau, Metastásio) propunham não a imitação direta da natureza, mas a imitação com base nos autores antigos ou renascentistas (Horácio, Ovídio, Virgílio; Petrarca, Camões). O poeta arcádico não visa à originalidade, não é um "inventor", como o barroco, o romântico, o simbolista, o moderno; busca a perfeição na imitação do modelo.

Poesia descritiva e objetiva. O poeta deve ser mais um pintor de situações que de emoções.

Poucas figuras de linguagem (em comparação com o Barroco), preferência pela metonímia, predomínio da ordem direta da frase, emprego do verso branco (sem rima), que aproxima a poesia da cadência da prosa.

❑ Bucolismo, pastoralismo

Inspirados nos clássicos antigos, os árcades tematizam a **natureza**, vista sempre como cenário ameno e agradável (pastores, ovelhas, riachos

cristalinos, campinas verdejantes, alamedas floridas etc.). **A natureza é convencional**, e serve de moldura suave, de cenário para a vida serena dos pastores e suas musas, ou de testemunha impassível dos lamentos e desenganos do poeta.

❑ **Fingimento, afetação e convencionalismo**

Na mitologia clássica, a **Arcádia** era concebida como morada dos pastores que, governados por **Pã**, viviam em contato com a natureza, tangendo suas ovelhas, entretidos em amáveis pugnâncias poéticas e musicais, e na exaltação da beleza das musas e da excelência da vida campestre.

Quando, por volta de 1690, alguns poetas italianos começaram a se opor ao Barroco, fundaram sociedades literárias às quais deram o nome de **arcádias**, aludindo à inspiração clássica que norteava essas associações e às propostas de uma poesia simples, bucólica e pastoril. Os membros das arcádias adotavam pseudônimos pastoris e chamavam-se uns aos outros de pastores.

São frequentes os temas clássicos: o *carpe diem* (= aproveita o dia), a *aurea mediocritas* (= mediania de ouro), a exaltação da vida simples, o *fugere urbem* (= fugir da civilização), buscar na natureza a felicidade, o *locus amoenus* (= natureza amena, aprazível). Os poetas arcades adotavam como lema o *inutilia truncat* (= corta o inútil), aludindo à oposição de exageros ornamentais do Barroco.

3. ARCADISMO NO BRASIL

De 1768, com as *Obras Poéticas*, de Cláudio Manuel da Costa, a 1836, início do Romantismo, com *Suspiros Poéticos* e *Saudades*, de Gonçalves de Magalhães e Caldas Barbosa.

• **Poesia Épica**: Cláudio Manuel da Costa, Basílio da Gama e Santa Rita Durão.

• **Poesia Satírica**: Tomás Antônio Gonzaga (*Cartas Chilenas*) e Silva Alvarenga (*O Desertor das Letras*).

❑ **Cláudio Manuel da Costa (Glaucete Satúrnio) (Mariana, 1729 – Vila Rica, 1789)**

Autor de *Obras Poéticas* (1768), reunindo sonetos, églogas, cantatas, epicédios, epístolas e outras modalidades, além do poema épico de inspiração camonianiana, denominado *Vila Rica*.

Nasceu em Minas, filho de mineiradores, estudou na Corte. Voltando ao Brasil, foi envolvido na **devassa** da Inconfidência Mineira, suicidando-se na prisão.

Características

• Sobrevivem traços cultistas em sua obra, que se realiza como uma **transição entre o Barroco e o Arcadismo**.

• Buscou os modelos clássicos (Teócrito, Virgílio, Sannazaro, Camões) com equilibrada consciência crítica. Concluindo o **Prólogo ao Leitor**, das *Obras Poéticas*, diz, com visível falsa modéstia:

“A lição dos gregos, franceses e italianos, sim, me fizeram conhecer a diferença sensível dos nossos estudos, e dos primeiros Mestres da Poesia. É infelicidade que haja de confessar que vejo e aprovo o melhor, mas sigo o contrário na execução.”

• Apesar dos traços cultistas que sua obra revela, fez severas restrições a esse estilo, defendendo a simplicidade arcádica.

• Foi grande **sonetista, sóbrio e elegante, revelando acentuadas influências de Camões e de Petrarca**. Poeta de forma trabalhada, virtuosística, adotou uma concepção neoclássica de poesia, sem sacrificar por inteiro a expressão das emoções e sentimentos, presentes em suas melhores criações.

*Que tarde nasce o Sol, que vagaroso!
Parece que se cansa de que a um triste
Haja de aparecer: quanto resiste
A seu raio este sítio tenebroso!*

*Não pode ser que o giro luminoso
Tanto tempo detenha: se persiste
Acaso o meu delírio! se me assiste
Ainda aquele humor tão venenoso!*

*Aquela porta ali se está cerrando;
Dela sai o Pastor: outro assobia,
E o gado para o monte vai chamando.*

*Ora não há mais louca fantasia!
Mas quem anda, como eu, assim pensando,
Não sabe quando é noite ou quando é dia.*

• Tentou conciliar as convenções do Arcadismo com a paisagem mineira, mas reconheceu as limitações que as adversidades da condição colonial impunham à criação poética. Observe esses fragmentos do “Prólogo” das *Obras Poéticas*:

“que só entre as delícias do Pin-do se podem nutrir aqueles espíritos que desde o berço se destinaram a tratar com as Musas.”

“Não são estas as venturosas praias da Arcádia, onde o som das águas inspirava a harmonia dos versos. Turva e feia, a corrente desses ribeirões, primeiro que arrebate as ideias de Poeta, deixa ponderar ambiciosa fadiga de minerar a terra que lhes tem pervertido as cores.”

“A desconsolação de não poder substabelecer aqui as delícias do Tejo, do Lima e do Mondego, me fez empecer o engenho dentro do meu berço.”

• Essa visão realista e objetiva da impossibilidade de transpor para a natureza brasileira as convenções da poesia arcádica contribuiu para que se criticasse, em Cláudio Manuel da Costa, a ausência do elemento brasileiro. Contudo, a paisagem mineira está presente na sua obra, através de alusões à natureza áspera (**pedras, penhas, rochedos, penhascos**), que o poeta faz contrastar com a brandura de seus sentimentos.

*...oh! quem cuidara
Que entre penhas tão duras se cria
Uma alma terna, um peito sem dureza.*

• Oscilou entre o apego à Colônia e o amor à Metrópole, atitude comum a muitos dos nossos árcades. Por isso, é frequente a expressão do **dilaceramento interior**, provocado pelo contraste entre o rústico mineiro e a experiência intelectual e social na Europa.

• Os temas que versou com mais frequência foram

– o **platonismo amoroso**, configurado no **amante infeliz** e

na tristeza da mudança das coisas em relação à permanência dos sentimentos;

– o contraste rústico x civilizado;
– **Nise**, sua musa e pastora, causa de seus lamentos e dissabores:

*Aquela cinta azul, que o Céu estende
À nossa mão esquerda, aquele grito
Com que está toda a noite o corvo aflito
Dizendo um não sei quê, que não se
[entende;*

*Levantar-me de um sonho, quando atende
O meu ouvido um mísero conflito,
A tempo, que o voraz lobo maldito
A minha ovelha mais mimosa ofende;*

*Encontrar a dormir tão preguiçoso
Melampo, o meu fiel, que na manada
Sempre desperto está, sempre ansioso;*

*Ah! queira Deus que minta a sorte irada:
Mas de tão triste agouro cuidadoso¹
Só me lembro de Nise, e de mais nada.*

Vocabulário e Notas

1 – Cuidadoso (de): preocupado com.

MÓDULO 11

Autores Árcades



1. TOMÁS ANTÔNIO GONZAGA (Porto, 1744 – Moçambique, 1810)

Nascido em Portugal, veio para o Brasil com 7 anos. Voltou a Portugal, onde se formou em Direito e exerceu a magistratura. Retornando ao Brasil, já com 38 anos, na condição de Ouvidor de Vila Rica, ficou noivo de Maria Joaquina Doroteia de Seixas (a Marília das *Liras*).

Envolvido na Inconfidência Mineira, foi desterrado para Moçambique, onde reconstruiu sua vida e conquistou excelente situação econômica.

❑ Obras

- **Poesia lírica:** *Liras de Marília de Dirceu* – Partes I e II;
- **Poesia satírica:** *Cartas Chilenas*;
- **Tese jurídica:** *Tratado de Direito Natural*.

❑ Características das *Liras*

• Foi o poeta mais **equilibradamente neoclássico de nossa literatura**, e sua obra lírica é, ainda hoje, das manifestações árcades no Brasil, a **que mais se comunica com o leitor**.

• Apesar de ceder, vez por outra, às convenções da poesia arcádica, infunde em sua obra dois elementos não convencionais:

1.º) **O lirismo como expressão pessoal**, construído em torno de seu modo de ser e pensar, inspi-

rado na estilização de sua alegria ou de seu drama. Essa nota de **subjetivismo** é mais evidente na segunda parte das *Liras*.

Sob esse aspecto, é possível reconstituir, a partir das *Liras*, a evolução dos sentimentos e intenções de Dirceu em relação a Marília: a descoberta e a revelação da mulher escolhida, a fase dos ciúmes, a consolidação dos sentimentos e intenções, a frustração dos planos de casamento e a expressão da desesperança e da solidão.

2.º) **A imitação direta da natureza de Minas**, e não da natureza reproduzida dos poetas bucólicos greco-romanos ou renascentistas. A ficção bucólica de Gonzaga é injetada de autenticidade pela transcrição dos aspectos rústicos e reais da paisagem e da vida da Colônia.

Apesar das alusões mitológicas e de outras reminiscências clássicas, percebe-se que o poeta teve a preocupação de fazer-se claramente entendido por Marília. Para tanto, observa-se o tom familiar, quase prosaico, de boa parte das composições.

Mesmo admitindo a sinceridade das intenções do poeta, não há nas *Liras* um transbordamento de um apaixonado autêntico. Há muito de “fingimento”, de frieza calculada e disfarçada de um conquistador cortês, dotado de apreciável intuição psicológica. Isso explica as contradições na caracterização de Dirceu, ora honrado pastor, ora ilustre magistrado, e na de Marília, ora loira, ora morena.

As preferências temáticas estão centradas no ideal de vida simples, no pastoralismo e bucolismo (*fugere urbem*); no heroísmo que se atinge pela honradez e pelo trabalho (*aurea mediocritas*); **no sentimento da transitoriedade da vida, que arrasta o poeta ao carpe diem horaciano**; nos retratos que lisonjeiam e divinizam a mulher amada.

Tudo isso se mistura à expressão de um **ideal burguês de vida, às tentativas de autovalorização, de afirmação narcisística das qualidades do poeta, às cenas da natureza que oscilam entre a frivolidade próxima ao estilo rococó e o realismo descritivo**.

A **primeira parte das *Liras***, que corresponde à época do noivado, expressa a vertente mais convencional e neoclássica: os encantos de Marília, os amores de Dirceu, os projetos de vida futura, os quadros descritivos amenos, a expressão otimista e o narcisismo:

*Num sítio ameno,
Cheio de rosas,
De brancos lírios,
Murtas viçosas,
Dos seus amores
Na companhia,
Dirceu passava
Alegre o dia.*

A **segunda parte das *Liras***, escrita no cárcere, expressa a amargura, o desconsolo e a solidão. Há momentos de revolta contra a injustiça e

incompreensão dos homens. Os sentimentos de **melancolia**, **saudade** e **depressão** aproximam-se do *pathos* **romântico**. Mas não há o desvario sentimental dos românticos nem a incontinência verbal. Mesmo expressando seu desespero, o estilo de Gonzaga é sóbrio, equilibrado, ainda preso ao espírito dos clássicos:

*Se me visses com teus olhos
Nesta masmorra metido,
De mil ideias funestas
E cuidados combatido,
Qual seria, ó minha bela,
Qual seria o teu pesar?*

❑ As Cartas Chilenas

Poema satírico, vazado em 13 cartas (a 7.^a e a 13.^a incompletas), que ataca os desmandos do governador de Minas, D. Luís da Cunha Menezes. Os nomes das pessoas envolvidas são ocultos por criptônimos. Gonzaga é Critilo; Cláudio Manuel da Costa, o suposto destinatário, é Doroteu; o governador Cunha Menezes é Minésio, o Fanfarrão. Os topônimos também são trocados, mas os fatos narrados por Critilo e imputados ao governador são reais.

A crítica é de natureza pessoal, dirigida ao governador. Não há oposição à Metrópole nem ao sistema colonial.

2. SILVA ALVARENGA (Vila Rica, 1749 – Rio, 1814)

Sua produção lírica está reunida no livro *Glaura*, coletânea de poemas de forma fixa, especialmente de **ron-dós** (composição poética graciosa e musical, com estribilho constante e número variável de versos) e de **madrigais** (forma poética delicada, cantante), para exaltação da beleza e das graças femininas.

É o representante mais típico do **estilo rococó**, presente na amenidade e frivolidade das pinturas da natureza (beija-flores, borboletas etc.). Sua ambiência lírica é heterogênea: ninfas e dríades, extraídas da poesia clássica, aparecem ornadas de flores de manacá e de maracujá.

*Glaura, as ninfas te chamaram
E buscaram doce abrigo;
Vem comigo, e nesta gruta
Branda escuta o meu amor.*

Alguns veem, na presença da paisagem nativa e na exaltação de sua graça e beleza, uma antecipação romântica.

Defensor da política pombalina, escreveu um poema herói-cômico, *O Desertor das Letras*, voltado para a exaltação da reforma universitária e educacional promovida pelo Marquês de Pombal.

3. ALVARENGA PEIXOTO (Rio, 1744 – Angola, 1792)

Exaltou a política pombalina e assumiu, por vezes, atitude de crítica em relação à política colonizadora de Portugal, tendo sido apontado como responsável pelo lema da bandeira da Inconfidência, extraído de um verso de Virgílio: *Libertas quae sera tamen*, que significa “Liberdade, ainda que tardia”.

Sua obra era considerada irregular, escassa e convencional, atrelada aos clichês árcades. Entretanto, depois que Manuel Rodrigues Lapa publicou cinco sonetos inéditos do autor (*Vida e Obra de Alvarenga Peixoto*, Rio: INL, 1960), a crítica tem reavaliado a verve lírica desse poeta. Transcrevemos a seguir um desses sonetos:

*Ao mundo esconde o Sol seus resplandores,
e a mão da Noite embrulha os horizontes;
não cantam aves, não murmuram fontes,
não fala Pã na boca dos pastores.*

*Atam as Ninfas, em lugar de flores,
mortais ciprestes sobre as tristes frentes;
erram chorando nos desertos montes,
sem arcos, sem aljavas, os Amores.*

*Vênus, Palas e as filhas da Memória,
deixando os grandes templos esquecidos,
não se lembram de altares nem de glória.*

*Andam os elementos confundidos:
ah, Jônia, Jônia, dia de vitória
sempre o mais triste foi para os vencidos!*

(Alvarenga Peixoto)

TEXTOS

*Minha bela Marília, tudo passa;
a sorte deste mundo é mal segura;
se vem depois dos males a ventura¹,
vem depois dos prazeres a desgraça.*

*Estão os mesmos² deuses
sujeitos ao poder do ímpio fado³:
Apolo já fugiu do céu brilhante,
já foi pastor de gado.*

*A devorante mão da negra morte
acaba de roubar o bem que temos;
até na triste campa⁴ não podemos
zombar do braço da inconstante sorte:
qual⁵ fica no sepulcro⁶,
que seus avós ergueram, descansado;
qual⁷ no campo, e lhe arranca os frios ossos
ferro do torto arado.*

*Ah! enquanto os destinos impiedosos
não voltam contra nós a face irada,
 façamos, sim, façamos, doce amada,
os nossos breves dias mais ditosos⁸.*

*Um coração que, frouxo,
a grata posse de seu bem difere⁹,
a si, Marília, a si próprio rouba
e a si próprio fere.*

*Ornemos nossas testas com as flores
e façamos de feno um brando leito;
Prendamo-nos, Marília, em laço estreito,
gozemos do prazer de são amoros.*

*Sobre as nossas cabeças,
sem que o possam deter, o tempo corre;
e para nós o tempo que se passa
também, Marília, morre.*

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

*A mesma formosura
é dote que só goza a mocidade:
rugam-se as faces, o cabelo alveja,
mal chega a longa idade.*

*Que havemos de esperar, Marília bela?
Que vão passando os florescentes dias?
As glórias que vêm tarde já vêm frias,
e pode, enfim, mudar-se a nossa estrela.*

*Ah! não, minha Marília,
aproveite-se o tempo, antes que faça
o estrago de roubar ao corpo as forças
e ao semblante a graça!*

(Tomás Antônio Gonzaga)

Vocabulário e Notas

- 1 – Ventura: felicidade.
- 2 – Mesmo: próprio.
- 3 – Ímpio fado: impiedoso destino.
- 4 – Campa: túmulo.
- 5 – Qual: um.
- 6 – Sepulcro: sepultura.
- 7 – Qual: outro.
- 8 – Ditoso: feliz.
- 9 – Diferir: adiar.

1. AUTORES ÉPICOS DO ARCADISMO

Basílio da Gama (São José do Rio das Mortes, MG, 1741 – Lisboa, 1795)

Sua obra de maior representatividade foi *O Uruguai*, epopeia em cinco cantos, com versos brancos (sem rimas) e estrofação livre, que narra o conflito entre os índios de Sete Povos das Missões e o exército luso-espanhol.

No poema, Basílio da Gama tenta conciliar a louvação de Pombal e do heroísmo do indígena. Torna herói o comissário real português Gomes Freire de Andrade, fazendo recair sobre os jesuítas a pecha de vilões.

Sobre *O Uruguai*, pode-se afirmar:

- nada há no poema que lembre as rígidas divisões do poema épico tradicional, ou seja, do modelo camoniano;

- a natureza é colhida por imagens densas e rápidas; já não são as imagens do Arcadismo, mas sim o caminho para o paisagismo romântico;

- há o realismo da ação heroica, e não o fabuloso;

- usa-se o sobrenatural (bruxaria indígena);

- o indígena é tomado como herói, equiparado ao português, renunciando o índio romântico de Gonçalves Dias e Alencar.

Veja-se a abertura do poema:

*Fumam ainda nas desertas praias
Lagos de sangue tépidos¹ e impuros²,
Em que ondeiam cadáveres despídos,
Pasto de corvos. Dura inda nos vales
O rouco som da irada artilheria.
MUSA, honremos o Herói³ que o povo rude
Subjugou do Uruguai e no seu sangue
Dos decretos reais lavou a afronta.
Ai, tanto custas, ambição de império⁴!...*

Vocabulário e Notas

1 – *Tépido*: quente.

2 – *Impuro*: porque o sangue é de indígenas, não cristãos.

3 – *Herói*: o general português que lutou contra os indígenas.

4 – *Império*: domínio.

O episódio mais famoso do poema é o da morte de Lindoia. Cacam-

bo, o amado da bela índia, foi levado à morte por uma trama traiçoeira do horrendo jesuíta Balda. Este agora vai conseguir seu intento de casar seu repulsivo filho Baldeta com a índia, que é filha do cacique. No final do episódio, Lindoia, refugiada numa gruta para evitar o casamento indesejado, escreve por toda a parte o nome do amado morto e depois deixa que uma cobra venenosa lhe morda o seio. Assim o poeta a descreve morta:

*Inda conserva o pálido semblante¹
Um não sei quê de magoado e triste,
Que os corações mais duros entenece,
Tanto era bela no seu rosto a morte!*

Vocabulário e Notas

1 – *Semblante*: rosto.

Comentário

- O antológico verso final, com suas aliterações em *t* e seu tom exclamativo, é imitação de um verso do poeta italiano Petrarca (séc. XV): *Morte bela parea nel suo bel viso, "a morte parecia bela em seu rosto belo"*. Mas o verso de Basílio supera o italiano.

Na lírica, suas produções são às vezes de alta qualidade, como atesta o soneto seguinte, em que o lugar-comum do *carpe diem* é desenvolvido com o emprego de imagens de discreto gosto barroco.

*Já, Marfiza cruel, me não maltrata
Saber que usas comigo de cautelas,
Qu'inda te espero ver, por causa delas,
Arrepêndida de ter sido ingrata.*

*Com o tempo, que tudo desbarata¹,
Teus olhos deixarão de ser estrelas;
Verás murchar no rosto as faces belas,
E as tranças d'ouro converter-se em prata.*

*Pois se sabes que a tua formosura
Por força há de sofrer da idade os danos,
Por que me negas hoje esta ventura?*

*Guarda para seu tempo os desenganos,
Gozemo-nos agora, enquanto dura,
Já que dura tão pouco, a flor dos anos.*

Vocabulário e Notas

1 – *Desbaratar*: arruinar.

Frei Santa Rita Durão (Cata Preta, MG, 1722 – Lisboa, 1784)

É o autor do poema épico *Caramuru*, no qual segue o modelo camo-

niano (dez cantos, versos decassílabos em oitava-rima).

Nesse poema, narram-se os acontecimentos lendário-históricos do naufrágio, do salvamento e das aventuras de Diogo Álvares Correia, o Caramuru.

Caramuru destaca-se por apresentar costumes e instituições dos índios brasileiros, a flora nativa e o sentimento nativista de amor à pátria.

Assim Santa Rita Durão prenuncia a figuração romântica do índio:

*Nós que zombamos deste povo insano,
Se bem cavarmos no solar nativo,
Dos antigos heróis dentro às imagens
Não acharemos mais que outros selvagens.*

Veja-se a abertura do poema:

*De um varão em mil casos agitado,
Que as praias percorrendo do Ocidente,
Descobriu o recôncavo afamado
Da capital brasílica potente,
Do filho do trovão denominado,
Que o peito domar soube à fera gente,
O valor cantarei na adversa sorte,
Pois só conheço herói quem nela é forte.*

2. PRÉ-ROMANTISMO

Alguns periodizadores de nossa literatura estabelecem a existência de um período de transição, situado entre a **Era Colonial** e a **Era Nacional**, entre o **Arcadismo** e o **Romantismo**, denominado **Pré-Romantismo** e compreendido entre 1808 (vinda da Família Real e Abertura dos Portos) e 1836 (início do Romantismo, com o aparecimento de *Suspiros Poéticos e Saudades*, de Gonçalves de Magalhães).

Esse período de 1808 a 1836 marcou a transição da condição colonial para a de país independente e, literariamente, apontou para os prenúncios do Romantismo, já esboçados, como vimos, em vários autores árcades. Houve intensa atividade jornalística (vinculada à independência, à abolição, às crises do período regencial), além da oratória sacra (**Frei Francisco do Monte Alverne**) e da poesia (**José Bonifácio de Andrada e Silva**, **Frei Francisco de São Carlos** e **Sousa Caldas**).



1. CONTEXTO PORTUGUÊS

O absolutismo tradicional proclamava a subordinação do monarca às leis de Deus (leis interpretadas pela Igreja, evidentemente), aos costumes do país e às leis que o rei promulgava para a nação. Em oposição, o **despotismo esclarecido** entendia que as leis (as de Deus, as naturais e as da nação) deveriam ser interpretadas pelo soberano.

Esse período começou, em Portugal, a partir de 1755, com o reinado de D. José (1750-1777). Seu grande mentor foi o **Marquês de Pombal**, que, em parte, adotou teorias de alguns pedagogos portugueses que tinham vivido no exterior (pejorativamente chamados de “estrangeiros”): Luís Antônio Verney, Ribeiro Sanches, colaborador da *Enciclopédia*, de D’Alembert, entre outros.

No Direito, o fundamento político dos Estados ilustrados era a Razão. A lei de 1790, unificando a jurisdição em todo o país, constituiu um novo passo no sentido de romper os privilégios feudais e impor a todos a autoridade única da Coroa.

Além do Direito, o Iluminismo desempenhou um papel decisivo na cultura, sobretudo na educação regular. O atraso do sistema de ensino português era grande. O Estado despótico adotou a política da intervenção direta no sistema cultural, mediante a censura do Estado (a censura religiosa foi substituída pela Real Mesa Censória, de 1768). O ensino jesuítico foi proibido e substituído por uma educação renovada e mais progressista. Verney, com seu *Verdadeiro Método de Estudar* (1746), cobriu todos os campos da Educação. As reformas educacionais implicavam o conhecimento da escrita, línguas, humanidades (retórica, poesia e história), ciências (aritmética,

geometria, álgebra, óptica etc.), dança, esporte. A Universidade de Évora, cujos proprietários eram jesuítas, foi extinta.

A educação libertou-se do controle da Igreja, com base no princípio iluminista de que a Razão é a fonte de todo o conhecimento.

Surgiu, como reflexo das “luzes” e do racionalismo, uma nova Lisboa: metade da cidade havia sido destruída por um terremoto (1755). Caíram em ruínas o palácio real, igrejas, hospital, ópera, ruas e bairros opulentos. O futuro Marquês de Pombal, em vez de reedificar a cidade a partir do traçado anterior, mandou destruir as ruínas e decidiu que fosse levantada uma cidade “esclarecida”: racionalmente planejada e edificada, com ruas, praças e casas traçadas a régua e compasso.

Enquanto a nova Lisboa revelava a ideologia racional dos iluministas, houve em Portugal a convivência com o estilo tenso do Barroco: o ouro que ia do Brasil para Portugal e o vinho exportado para a Inglaterra levaram prosperidade ao reino, acarretando a construção de mansões aristocráticas que seguiram as formas tradicionais do Barroco.

A renovação cultural que se processou levou também à substituição da influência espanhola pelas influências francesa, italiana, inglesa e alemã.

2. O ARCADISMO EM PORTUGAL

- 1756 – Fundação da Arcádia Lusitana.

- 1825 – Início do Período Romântico, com a publicação do poema *Camões*, de Almeida Garrett.

Com a fundação da Arcádia Lusitana, em 1756, teve início uma nova fase no setor doutrinário: as teorias sobre *Arte Poética*, de Cândido Lusitano, inspiradas em Boileau, a

rebeldia contra o Barroco (*inutilia truncat*), a tentativa de restabelecer a simplicidade das artes renascentista e antiga pertencem a um contexto em que as discussões literárias estão em comum acordo com discussões e reformas de ordem legal.

Em 1790 foi fundada a Academia das Belas Artes, logo depois denominada Nova Arcádia. Três anos depois, a Academia já publicava algumas obras poéticas de seus sócios, sob o título *Almanaque das Musas*. Seus integrantes mais importantes foram Domingos Caldas Barbosa (1740-1800), brasileiro que ficou famoso nos ambientes aristocráticos pela interpretação e composição de modinhas e lundus, e Padre José Agostinho de Macedo, poeta satírico. Com ele se desentendeu o poeta Bocage e, por causa das divergências internas, a Nova Arcádia, em 1794, acabou desaparecendo.

3. MANUEL MARIA BARBOSA DU BOCAGE (1765-1805)

□ Vida

Bocage é o pastor Elmano Sardino da Nova Arcádia (*Elmano* é anagrama de *Manoel* e *Sadino* é homenagem ao Rio Sado, que passa por Setúbal, terra natal do poeta).

Desde cedo, Bocage sente-se identificado com Camões:

*Camões, grande Camões, quão semelhante
Acho teu fado ao meu, quando os cotejo!*

Jovem ainda, apaixonou-se por Gertrudes (Gertrúria da poesia árca-de), mas ao voltar a Lisboa — depois de ter ido servir em Goa, colônia portuguesa, e de ir a Macau, tendo já desertado — o poeta a reencontra casada com seu irmão:

*Por bárbaros sertões gemi, vagante:
Falta-me ainda o pior, falta-me agora
Ver Gertrúria nos braços de outro amante.*

Boêmio, conheceu a vida devesa. Em 1797 foi preso e processado pelas ideias anticatólicas e antimonarquistas. Depois de meses de prisão, conseguiu sua transferência para o Mosteiro de São Bento.

Dizem os biógrafos que de lá ele saiu arrependido e transformado.

O certo é que Bocage, ao ser libertado, passou a viver de traduções, sustentando a si e a sua irmã. Em vida, o poeta publicou *Idílios Marítimos*, recitados na Academia das Belas-Artes (1791) e as *Rimas* (três volumes: 1791, 1799 e 1804).

❑ A lírica de Bocage

Como lírico, é da maior importância. Cultivou a lírica elegíaca, a bucólica e a amorosa, exprimindo-se em odes, elegias, canções, epístolas, sonetos etc. É especialmente no soneto que ele evidencia seu alto talento lírico, sendo invariavelmente considerado um dos três maiores sonetistas da língua, ao lado de Camões e Antero de Quental.

❑ Evolução da lírica bocagiana: o conflito razão versus sentimento

Pode-se dividir em duas fases a poesia lírica de Bocage:

Primeira fase: a lírica arcádica

É marcada pela maior presença de regras e convenções trazidas pelo Arcadismo. O poeta adota uma atitude de artificialismo poético, cercandose de imagens mitológicas e clássicas, para as quais transpõe os seus infortúnios (fingimento poético). Bocage procura sujeitar-se ao racionalismo clássico, mas o seu temperamento e sensibilidade impelem-no a uma expressão mais emotiva e pessoal. Começa a impor-se o *eu* tumultuoso do artista contra a impessoalidade e o fingimento da poesia arcádica.

Segunda fase: a lírica pré-romântica

O que melhor o distingue nessa nova fase é a matéria psicológica que traz pela primeira vez à poesia portuguesa: o sentimento agudo da

personalidade, que o faz retratar-se, gritar o seu remorso e o horror do aniquilamento na morte. Esta última é uma ideia que constantemente o persegue. Revolta-se ainda contra a humilhação da dependência e contra o despotismo em nome da Razão. Cultiva o fúnebre e o noturno, exprime clamores de ciúme, de blasfêmia ou contrição. É o pessimismo e o fatalismo que invadem a poesia bocagiana.

Percebe-se que o Bocage dessa fase é pré-romântico: procura expressões novas para transmitir suas confissões, o arrependimento, a tensão dramática, o sofrimento moral. Para ser inteiramente romântico, falta libertar-se por completo de sua formação neoclássica. Isso talvez tenha diminuído a temperatura dramática de sua poesia. De qualquer forma, é um dos maiores poetas da língua portuguesa, tornando-se a sua obra o grande elo entre o melhor da poesia clássica, a de Camões, e a que vingaria no Romantismo, caracterizada pelo signo da revolta e da mais profunda insatisfação.

Sintetizando as antecipações românticas de Bocage, vale enfatizar

- a imposição do *eu*: o subjetivismo;
- a presença da morte, da poesia noturna e fúnebre: o *locus horrendus* substitui o *locus amoenus* da primeira fase;
- o pessimismo, o fatalismo e a poesia confessional.

❑ A poesia satírica de Bocage

Ainda que considerada inferior à lírica, a sátira de Bocage, vítima de severa repressão, foi o aspecto que mais se popularizou, gerando um anedotário fescenino que a imaginação do povo veio ampliando com o tempo.

*Lá quando em mim perder a humanidade
Mais um daqueles que não fazem falta,
Verbi-gratia¹ — o teólogo, o peralta,
Algum duque, ou marquês, ou conde, ou
[frade;*

*Não quero funeral comunidade,
Que engrole² sub-venites³ em voz alta;
Pingados gatarrões⁴, gente de malta⁵,
Eu também vos dispense a caridade;*

*Mas, quando ferrugenta enxada idosa
Sepulcro me cavar em ermo outeiro⁶,
Lavre-me este epitáfio mão piedosa:*

*“Aqui dorme Bocage, o putanheiro;
Passou vida folgada e milagrosa;
Cameu, bebeu, fodeu sem ter dinheiro.”*

Vocabulário e Notas

- 1 – *Verbi-gratia*: por exemplo.
- 2 – *Engrolar*: enrolar, recitar de qualquer jeito.
- 3 – *Sub-venites*: salmos.
- 4 – *Gatarrão*: gato.
- 5 – *Gente de malta*: gente de má fama, ralé.
- 6 – *Outeiro*: colina, monte.

Textos como esse foram utilizados para fundamentar a prisão do poeta.

TEXTOS

*Meu ser evaporei na lida insana
Do tropel de paixões que me arrastava;
Ah! cego eu cria, ah! mísero eu sonhava
Em mim quase imortal a essência humana.*

*De que inúmeros sóis a mente ufana
Existência falaz me não dourava!
Mas eis sucumbe a Natureza escrava
Ao mal que a vida em sua origem dana.*

*Prazeres, sócios meus e meus tiranos!
Esta alma, que sedenta em si não coube,
No abismo vos sumiu dos desenganos.*

*Deus, ó Deus!... Quando a morte à luz me
[roube,
Ganhe um momento o que perderam anos,
Saiba morrer o que viver não soube.*

* * *

*Incultas produções da mocidade
Exponho a vossos olhos, ó leitores:
Vede-as com mágoa, vede-as com piedade,
Que elas buscam piedade, e não louvores:*

*Ponderai da Fortuna a variedade
Nos meus suspiros, lágrimas e amores:
Notai dos males seus a imensidade,
A curta duração dos seus favores:*

*E, se entre versos mil de sentimento
Encontrardes alguns cuja aparência
Indique festival contentamento,*

*Crede, ó mortais, que foram com violência
Escritos pela mão do Fingimento,
Cantados pela voz da Dependência.*

* * *

*Marília, se em teus olhos atentara¹,
Do estelífero² sólio³ reluzente,
Ao vil mundo outra vez o onipotente,
O fulminante Júpiter baixara⁴.*

*Se o deus que assanha as Fúrias te avistara,
As mãos de neve, o colo transparente,
Suspirando por ti, do caos ardente
Surgira à luz do dia e te roubara.*

*Se a ver-te de mais perto o Sol descera,
No áureo carro veloz dando-te assento,
Até da esquiva Dafne⁵ se esquecerá.*

*E se a força igualasse o pensamento,
Ó alma de minh'alma, eu te of'recera
Com ela a Terra, o Mar e o Firmamento.*

Vocabulário e Notas

1 – *Atentara*: atentasse; ver também as formas verbais nos versos 5 e 9.

2 – *Estelífero*: estrelado.

3 – *Sólio*: trono; *sólio estelífero*: céu.

4 – *Baixara*: baixaria; ver também as formas verbais nos versos 8, 11 e 13.

5 – *Dafne*: ninfa da mitologia grega que, para esquivar-se do assédio de Apolo, acaba sendo transformada em loureiro.

MÓDULO 14

Romantismo: breve histórico – Romantismo em Portugal



1. ROMANTISMO

□ Contexto

O Romantismo é o movimento cultural que reflete as ideias e ideais da burguesia recém-chegada ao poder. É, no plano intelectual, uma revolução que corresponde ao que, no plano político, foi a Revolução Francesa (1789) e as outras revoluções burguesas (de 1770 e 1848), e, no plano tecnológico, ao que foi a Revolução Industrial (por volta de 1750).

Os movimentos culturais ocorridos após a Idade Média — Renascimento, Barroco e Arcadismo —, apesar de suas diferenças, são todos pertencentes à Era Clássica, que tem como fundamento socioeconômico o fato de a nobreza estar no poder. O Romantismo inaugura a Era Romântica, que, a despeito também de suas diferenças, inclui ainda o Realismo-Naturalismo, o Parnasianismo, o Simbolismo e o Modernismo.

A burguesia, instalada então no poder após aquelas revoluções, mas sem a tradição e o prestígio da nobreza, já decaída, instaura nova perspectiva estética: em vez dos procedimentos artificiosos da cultura clássica — imitação da natureza, razão, ordem, equilíbrio, harmonia, impessoalidade etc. —, a arte agora expressa os aspectos tumultuosos e pessoais da existência, como a paixão, o amor, o sonho, o devaneio, a loucura, a morbidez, o tédio, o espírito de rebeldia, o ímpeto revolucionário, a infância e a religiosidade. No lugar do universalismo da arte clássica, o Romantismo propõe o particu-

larismo do indivíduo (subjetivismo) e do país (nacionalismo); em vez da repetição do que a tradição consagra, os românticos valorizam a originalidade, o novo.

□ Características formais e temáticas

• A ruptura com a disciplina clássica

Na poesia desaparecem as formas fixas, predominando a liberdade quanto à extensão do poema e quanto aos temas e à natureza dos versos e estrofes. **A poesia aproxima-se do tom coloquial da prosa, e a prosa ganha inflexões poéticas.** O **conto**, a **novela** e o **romance** tornam-se gêneros muito difundidos e ganham respeitabilidade.

O **teatro** rompe com a lei das três unidades e manifesta-se em prosa. O **gênero épico** ganha inúmeras modalidades e perde o rigor clássico; desaparecem as sugestões fundadas na mitologia greco-romana.

A liberdade, a flexibilidade e a mistura de gêneros tornam relativos todos os valores.

Retomando alguns aspectos do Barroco (o impulso pessoal, a intensidade, a irregularidade), o Romantismo constitui o primeiro grande estilo moderno do Ocidente. Renova-se a língua, com a incorporação da linguagem oral e do neologismo. A superação do repertório linguístico dos clássicos possibilita uma dicção mais solta e mais compatível com o gosto e com o entendimento da burguesia e das camadas populares.

• O predomínio da imaginação e da emoção – O subjetivismo

A manifestação do subjetivismo corresponde ao predomínio da função emotiva ou expressiva da linguagem.

A **metáfora** é, mais uma vez, o instrumento pelo qual a imaginação descobre semelhanças onde há disparidade. Daí a riqueza das imagens e a ousadia das aproximações, fermentando um discurso **pomposo, colorido**, carregado de **adjetivos**. A realidade confunde-se com a fantasia, e a percepção das coisas torna-se mais importante do que elas próprias. A intensidade da emoção, o impulso, por vezes o tumulto, fazem frequentes as interjeições, os pontos de exclamação e as reticências, a dupla pontuação e as apóstrofes violentas.

• O **nacionalismo** vai buscar suas fontes no passado histórico e lendário (na Idade Média, para os europeus; na figura do índio e na natureza, nos países da América). Desenvolve-se o gosto pelo exótico, pela **cor local e pelas manifestações nacionais e populares**.

• O idealismo – A insatisfação – O escapismo (fuga da realidade)

O mundo real sempre frustra o idealismo romântico. Daí a **rebeldia** dos poetas do mal-do-século. Esse desejo de fugir à realidade manifesta-se em atitudes como: a morbidez; o desejo de morrer; a boêmia desbragada; o culto da solidão; a evasão no

tempo (a busca do passado, a antevisão do futuro e a abominação do presente); a evasão no espaço (a busca de lugares longínquos, exóticos, o gosto pelas ruínas, a poesia noturna e fúnebre) etc.

- **Ilogismo**

A negação da lógica e da razão e a instabilidade emocional manifestam-se por meio de atitudes anti-téticas — alegria/tristeza, euforia/depressão, desejo/autopunição, religiosidade/satanismo.

- **Idealização da mulher**

Anjo ou demônio, inacessível, poderosa, a mulher, para os românticos, é capaz de alterar a vida do homem, levá-lo à loucura e à morte.

2. O ROMANTISMO EM PORTUGAL

❑ O contexto histórico português

Com a transferência da família real e do governo português para o Brasil, por 14 anos, a metrópole transforma-se em colônia da colônia (1808-1822). Com a corte de D. João VI no Brasil, os portugueses enfrentam quatro anos de guerra contra os exércitos francês e espanhol, e o país fica em situação lastimável: saques, perseguições e uma política

insustentável — simultaneamente protetorado inglês e colônia do Brasil.

A regência do general Beresford, a revolta do exército (1820), a Junta Provisória, as eleições para as cortes, o regresso de D. João VI a Portugal, a nova Constituição e a Independência do Brasil abrem um período de revoluções e contrarrevoluções, contrapondo absolutistas e liberais de diversos matizes, que se estenderá até 1851, quando o governo da Regeneração, por meio de Saldanha, assume o poder, apoiado pela burguesia unificada.

É nesse contexto que se desenvolve o Romantismo português, cujos marcos cronológicos são:

Início: 1825 – Publicação do poema *Camões*, de Almeida Garrett;

Término: 1865 – Eclosão da “Questão Coimbrã”, que marca o início do período realista.

❑ A evolução do Romantismo em Portugal

Há três momentos (ou gerações) que podem resumir a evolução do Romantismo português:

- **o primeiro momento** (1825-1840), a fase de implantação do Romantismo, é representado por três autores: Almeida Garrett, Alexandre

Herculano e Antônio Feliciano de Castilho, cujas obras têm ainda fortes **ressonâncias neoclássicas**. Esses autores marcam-se pela presença do **medievalismo**, que fascinou o grupo coimbrão do Romantismo.

Camões (1825), de Garrett (o autor mais ativo do grupo), foi marco inicial do movimento, que só se consolidou na década de 1830. São dessa época as primeiras traduções para o português das obras de Walter Scott e a publicação de *A Voz do Profeta*, de Alexandre Herculano;

- **o segundo momento** (1840-1850) representa a transição entre o medievalismo e a observação da realidade. É a fase do **ultrarromantismo**, das novelas passionais de Camilo Castelo Branco e da poesia mórbida de Soares Passos;

- **o terceiro momento** (1850- 1865) representa a aliança do Romantismo com as antecipações do Realismo. Júlio Dinis, com o romance de costumes, foi fundamental na caracterização da classe média urbana e rural. João de Deus, na poesia, atacou duramente a venalidade do regime da Regeneração, antecipando a atitude crítica dos realistas.

MÓDULO 15

Almeida Garrett e Alexandre Herculano

1. JOÃO BAPTISTA D'ALMEIDA LEITÃO DA SILVA GARRETT (1799-1854)

❑ Vida

Iniciou-se, literariamente, no âmbito do neoclassicismo. São dessa fase de iniciação as tragédias clássicas *Mélope* e *Catão*, bem como os poemas de *Lírica de João Mínimo*, além do *Retrato de Vênus*, que provocou forte ataque dos setores reacionários, ligados à Igreja, que o acusaram de materialista e obsceno.

Militante da **Revolução Liberal**, conheceu por diversas vezes o exílio, na França e na Inglaterra. Nesses países assimilou os ingredientes ro-

mânticos: **o individualismo melancólico** de Byron, Chateaubriand, Lamartine e Vigny; o “**homem natural**” de Rousseau; o **medievalismo** de Walter Scott. Afastou-se, contudo, da “**espontaneidade criativa**”, um dos traços básicos da escrita romântica.

Na Inglaterra, escreveu os poemas longos *Camões* e *D. Branca*, publicados, respectivamente, em 1825 e 1826, constituindo os marcos iniciais do Romantismo português, não obstante a sobrevivência dos traços neoclássicos.

Com a vitória liberal, dedicou-se à vida pública (além de encarregado da reorganização do teatro nacional, também foi diplomata, deputado e

jornalista), tornando-se um dos intelectuais do regime, ao lado de Alexandre Herculano.

❑ Obras

- **Poesia**

Odes Anacreônicas
Retrato de Vênus
Lírica de João Mínimo
Camões
D. Branca
Romanceiro (poemas narrativos de cunho folclórico, inspirados em composições populares)
Flores sem Fruto
Folhas Caídas

- **Prosa**

Viagens na Minha Terra (misto de romance, livro de viagem e diário)

• Teatro

Um Auto de Gil Vicente

D. Filipa de Vilhena

Alfageme de Santarém

Frei Luís de Sousa (obra-prima do teatro romântico português)

□ Camões

É um poema narrativo cuja ação é o processo de composição e a publicação de *Os Lusíadas*. Funde procedimentos românticos e resíduos neoclássicos.

- São românticos
 - a personagem nacional e patriótica, o cunho nacionalista;
 - a invocação à saudade (alegoria mitológica sem mitologia);
 - o acentuado tom de elegia fúnebre, a paisagem noturna, a ambiência fúnebre, que penetram o eu pensante;
 - a concepção do amor como uma realidade fatalista e irresistível, a dominar as conveniências sociais;
 - o gosto pelas ruínas, tradições e lendas medievais;
 - o herói romântico: o Camões de Garrett é um incompreendido, individualista, vagabundo e libertário, à maneira de Byron, um “bardo misterioso”, “moribundo cisne”, “harpa sublime”;
 - o saudosismo, o patriotismo e o amor à Natureza, numa paisagem luarenta, misteriosa, esfumada;
 - a ânsia de liberdade: “oceano indomado por tiranos”.

- Os resíduos neoclássicos estão presentes

- na estrutura, obedecendo à divisão tradicional da epopeia clássica: **invocação, dedicatória, narração** que se inicia no meio da ação;
- na divisão em dez cantos e na adoção dos versos **decassílabos** brancos, sem estrofação regular;
- no uso de algumas alegorias da mitologia clássica, que Garrett, contudo, restringe a poucas passagens.

□ D. Branca

É um poema narrativo, de feição novelesca, em que as personagens e o assunto são nacionais. O assunto histórico — **a conquista do Algarve** — está romanticamente integrado no

romance de amor, na paixão irresistível de **Dona Branca** e do chefe mouro **Aben-Afã**, personagens a quem o autor comunica o idealismo característico da escola. Envolve também as figuras de **Oriana** e **Mem do Vale** — o glorioso e apaixonado cavaleiro de Santiago.

□ Folhas Caídas

Contém poemas já libertos do comedimento arcádico. Inspirados na tempestuosa e tardia paixão de Garrett pela Viscondessa da Luz, esses poemas marcam-se pela intensidade emocional, pelo amor sensual, irresistível, real e vivido.

ESTE INFERNO DE AMAR

*Este inferno de amar — como eu amo! —
Quem mo pôs aqui n'alma... quem foi?
Esta chama que alenta e consome,
Que é a vida — e que a vida destrói —
Como é que se veio a atear,
Quando — ai quando se há de ela apagar?*

*Eu não sei, não me lembra: o passado,
A outra vida que dantes vivi
Era um sonho talvez... — foi um sonho —
Em que paz tão serena a dormi!
Oh! que doce era aquele sonhar...
Quem me veio, ai de mim! despertar?*

*Só me lembra que um dia formoso
Eu passei... dava o Sol tanta Luz!
E os meus olhos, que vagos giravam,
Em seus olhos ardentes os pus.
Que fez ela? eu que fiz? — não o sei;
Mas nessa hora a viver comecei...*

Comentário

• O poema enfoca os efeitos contraditórios do amor. O sistema ternário, as frases curtas, reticentes e interrogativas sugerem bem um estado de alma em que se confundem o prazer e a dor de amar.

BARCA BELA

*Pescador da barca bela,
Onde vás¹ pescar com ela,
Que é tão bela,
Ó pescador?*

*Não vês que a última estrela
No céu nublado se vela?²
Colhe a vela,
Ó pescador!*

*Deita o lanço³ com cautela,
Que a sereia canta bela...
Mas cautela,
Ó pescador!*

*Não se enrede a rede nela,
Que perdido é remo e vela
Só de vê-la,
Ó pescador!*

*Pescador da barca bela,
Inda é tempo, fuge dela,
Fuge dela,
Ó pescador!*

Vocabulário e Notas

- 1 – Vás: vai.
- 2 – Vela: esconder.
- 3 – Lanço: lance (de rede).

Comentário

• O poema tem o ritmo das barcarolas medievais: as estrofes são monórrimas (rima única — ELA), formadas por um dístico em redondilha maior e outro, que contém o refrão, sob a forma de um vocativo (“Ó pescador”), cujos dois versos curtos, juntos, formam um terceiro verso de sete sílabas.

NÃO TE AMO

*Não te amo, quero-te: o amar vem d'alma.
E eu n'alma — tenho a calma,
A calma — do jazigo.
Ai! não te amo, não.*

*Não te amo, quero-te: o amor é vida.
E a vida — nem sentida
A trago eu já comigo.
Ai! não te amo, não!*

*Ai! não te amo, não; e só te quero
De um querer bruto e fero¹
Que o sangue me devora,
Não chega ao coração.*

*Não te amo. És bela; e eu não te amo,
[ó bela.
Quem ama a aziaga² estrela
Que lhe luz na má hora
De sua perdição?*

*E quero-te, e não te amo, que é forçado,
De mau feitiço azado³
Este indigno furor.
Mas oh! não te amo, não.*

*E infame sou, porque te quero; e tanto
Que de mim tenho espanto,
De ti, medo e terror...
Mas amar!... não te amo, não.*

Vocabulário e Notas

- 1 – Fero: feroz.
- 2 – Aziago: que traz má sorte.
- 3 – Azado: oportuno, propício.

Comentário

• Garrett retoma aqui um conflito constante na poesia portuguesa, passando pelos poetas do *Cancioneiro Geral* e por Camões: a diferença entre o amar e o querer. Garrett é o pagão do amor que segue a corrente aristotélica, como Byron, e opõe-se ao amor idealista de Platão: “Ai! não te amo, não; e só te quero / De um querer bruto e fero”, confessa o poeta, sentindo a inferioridade do seu comportamento, considerando-se “infame”, possuído de um “furor indigno”.

- **Síntese das características de Folhas Caídas**

- I. ausência da poesia descritiva das fases anteriores;
- II. lirismo profundo, subjetivo; o amor humano construído em torno dos sentimentos;
- III. a realidade e o fatalismo, o doce amargor, o gozo-dor, o ciúme e o desespero;
- IV. o amor arrebatado, sem convenções;
- V. a linguagem coloquial, com adjetivação sugestiva e equilibrada; as redondilhas da poesia popular e tradicional.

- **Romanceiro**

Coletânea de xácaras ou canções de tom novelesco inspiradas nas fontes nacionais do folclore e nas composições populares em verso, como “A Nau Catarineta” e o “Bernal Francês”, ou resultantes do aproveitamento de textos literários de Bernardim Ribeiro (“Avalor”) e Gil Vicente (“D. Duardos”).

- **Viagens na Minha Terra**

É incerta a classificação dessa obra, misto de **jornalismo, literatura de viagens, diário íntimo e prosa de ficção**. Publicada em 1846, seu fio narrativo compõe-se de uma viagem levada a efeito por Garrett em 1843 entre Lisboa e Santarém, a convite do político Passos Manuel. Repartida em 49 capítulos, como que escritos ao sabor da viagem, a obra relata as peripécias ocorridas entre aquelas duas cidades e as reflexões desencadeadas na mente do viajante, acerca dos mais variados assuntos, desde o amor até a política. Ao chegar a Santarém, o narrador toma conhecimento da história amorosa da **Joaninha** dos olhos verdes, a **“menina dos rouxinóis”**, e de seu primo **Carlos**: ambos se apaixonam, mas ele se julga preso ao sentimento de **Georgina**, que ficara na Inglaterra; por fim, desfeito o impasse, Georgina entra para o convento e Joaninha morre, enquanto Carlos, recomposto do transe, retoma sua trajetória de dândi Don Juan e homem

público. (Massaud Moisés, *A Literatura Portuguesa através dos Textos*)

- **Frei Luís de Sousa**

Composta em três atos em prosa, representada pela primeira vez em 1843 e publicada no ano seguinte, a tragédia *Frei Luís de Sousa* gravita em torno da vida do prosador cujo nome dá título à obra. Como se sabe, **Madalena de Vilhena** e **Manuel de Sousa Coutinho** haviam contraído núpcias, certos de que D. João de Portugal, marido da primeira, desaparecera em Alcácer Quibir, em companhia de D. Sebastião. Entretanto, ele está vivo e regressa a sua casa, oculto em andrajos de romeiro. Aterrados pela surpresa, colhidos em pecado, os cônjuges buscam ilibar-se do involuntário delito tomando o hábito: durante a cerimônia, **Maria de Noronha**, única filha do casal, morre a seus pés. Manuel de Sousa Coutinho, no convento, adotou o nome Frei Luís de Sousa.

2. ALEXANDRE HERCULANO DE CARVALHO E ARAÚJO (1810-1877)

- **Vida**

De origem humilde, foi quase autodidata. Estimulado pela Marquesa de Alorna, sua protetora, inicia-se na literatura e na historiografia. Como Garrett, empenha-se nas lutas liberais e conhece o exílio.

De volta a Portugal, passa pelos Açores, pelo Porto e pela Biblioteca da Ajuda. Publica nessa época *A Voz do Profeta*, inspirado em *Paroles d'un Croyant*, de Lamennais.

Na direção da revista *O Panorama*, publica *Lendas e Narrativas* e *O Bobo*. Como membro da Academia de Ciências, organizou a publicação de *Portugaliae Monumenta Historica*.

Desgostoso com os rumos políticos do país, afastou-se da vida pública, retirando-se para a sua quinta em Vale de Lobos. Nessa época abandona a literatura e passa a dedicar-se, até a morte, à vida do campo.

Foi poeta, romancista, historiador e polemista.

- **Obras**

- **Poesia**

Poesias, incluindo “A Harpa do Crente” e “A Cruz Mutilada”

- **Prosa de Ficção**

O Bobo

Eurico, o Presbítero e *O Monge de Cister*, reunidos sob o título *Monasticon Lendas e Narrativas*

- **Historiografia**

História de Portugal

História da Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal

- **Coleção Documental – edição**

Portugaliae Monumenta Historica

- **Polêmica (Ensaios)**

Opúsculos

A Questão Eu e o Clero

- **Herculano — o poeta**

Só realizou poesia na mocidade, até os 25 anos, sob influência de **Chateaubriand** e **Victor Hugo**. Sua poesia é reflexiva, solene, séria, contrapondo-se ao lirismo sentimental e intimista de Garrett. O lirismo amoroso não existe em Herculano.

Os temas de que tratou são românticos: a Religião, a Pátria e a Natureza.

Formalmente, Herculano distancia-se do à vontade de Garrett, realizando uma poesia rica em símbolos e expressando-se num tom solene, grave, reflexivo, e com uso frequente de hipérbatos (inversões sintáticas).

A CRUZ MUTILADA

*Amo-te, ó cruz, no vértice firmada
De esplêndidas igrejas;
Amo-te quando à noite, sobre a campa,
Junto ao cipreste alvejas;
Amo-te sobre o altar, onde, entre incensos,
As preces te rodeiam;
Amo-te quando em préstio¹ festivo
As multidões te hasteiam;
Amo-te erguida no cruzeiro antigo,
No adro² do presbitério³,
Ou quando o morto, impressa no ataúde,
Guias ao cemitério;
Amo-te, ó cruz, até quando no vale
Negrejas triste e só,
Núncia⁴ do crime, a que deveu a terra
Do assassinado o pó:*

*Porém quando mais te amo,
Ó cruz do meu Senhor,
É, se te encontro à tarde,
Antes de o Sol se pôr.*

(...)

(...)
 No pedestal musgoso, em que te ergueram
 Nossos avós, eu me assentei. Ao longe,
 Do presbitério rústico mandava
 O sino os simples sons pelas quebradas
 Da cordilheira, anunciando o instante
 Da Ave-Maria; da oração singela,
 Mas solene, mas santa, em que a voz do
 [homem
 Se mistura nos cânticos saudosos,
 Que a natureza envia ao céu no extremo
 Raio de Sol, passando fugitivo
 Na tangente deste orbe⁵, ao qual trouxeste
 Liberdade e progresso, e que te paga
 Com a injúria e o desprezo, e que te inveja
 Até, na solidão, o esquecimento!
 (...)

Vocabulário e Notas

- 1 – *Préstito*: procissão.
- 2 – *Adro*: pátio externo, localizado em frente ou em torno a uma igreja.
- 3 – *Presbitério*: igreja paroquial.
- 4 – *Núncia*: anunciadora.
- 5 – *Orbe*: mundo.

Comentário

- A poesia é uma vibrante afirmação de fé e uma condenação ao desprezo e ingratidão dos homens. Foi escrita em versos brancos (sem rima) em algumas passagens, e o poeta utiliza-se de várias estruturas estróficas.

❑ O romance histórico de Herculano

• Lendas e Narrativas

Reaproveitam a **prosa medieval** (os nobiliários, os cronicões e as obras de Fernão Lopes e Rui de Pina), recriando essas fontes documentais, que emprestam cor local às tramas romanescas, aclimatadas em diversos períodos da Idade Média.

Não há unidade de ação, e o autor interrompe a narrativa com frequentes **reflexões morais, religiosas, políticas e com evocações históricas** (tumultos, procissões, ambientes interiores e exteriores) que reconstroem a cor local com rigor histórico.

Entre as *Lendas e Narrativas*, destacam-se:

- “Alcaide de Santarém” – aclimatada na época de dominação árabe;
- “Dama Pé-de-Cabra” – narrada à maneira das velhas avós que relatavam suas lendas e credices, em tom poético e levemente zombeteiro;
- “O Bispo Negro” – em que avulta o nacionalismo na reconstituição da personalidade afirmativa e dominadora de D. Afonso Henriques;
- “A Morte do Lidador” – centrada na bravura e destemor de Gonçalo

Mendes da Maia, à maneira das novelas de cavalaria medievais;

- “Arras por Foro de Espanha” – novela histórica em torno de D. Leonor Teles;

- “O Pároco da Aldeia” – novela campesina que terá desdobramento na obra de Júlio Dinis. Apologia do cristianismo, sem qualquer ranço anticlerical.

• O Bobo

Romance histórico, aclimatado no castelo de Guimarães, na época das figuras legendárias de Afonso Henriques e Egas Moniz. Dom Bibas é um enjeitado que diverte a corte com seus defeitos físicos e seus gracejos. Desprezado como o “bobo-da-corte”, acabou por auxiliar os portugueses na independência.

• Eurico, o Presbítero – Monasticon

No tempo em que godos e árabes lutavam na Península Ibérica (século VIII), havia um godo, Eurico, que escolhera o sacerdócio como meio para curar-se do amor impossível por Hermengarda e que vazava seu tormento passional em poemas e canções que logo se fizeram conhecidos por toda parte. Com o acirramento da guerra entre godos e árabes, Eurico abandona o hábito e, tornando-se o Cavaleiro Negro, consagra-se como herói de lendárias façanhas. Nem por isso o êxito sorri aos cristãos. Hermengarda é raptada pelos árabes. Eurico enfrenta todos os perigos para salvá-la. Em delírio, a moça confessa a Eurico que o ama. O desespero da revelação (ele era, agora, um padre) leva-a à loucura, e Eurico morre em escaramuça contra os inimigos.

Observações

Eurico, o Presbítero constitui com *O Monge de Cister* uma dupla novela, aglutinada sob o título *Monasticon*, que pretende examinar a questão do **celibato clerical à luz do sentimento**.

A tese não se prova porque a hipótese é apresentada recorrendo-se a duas figuras — Eurico e Vasco —, que se fizeram sacerdotes, não por vocação, mas por fuga a amores fracassados ou por buscarem um en-

contro com suas consciências.

A religião é o complicador do **conflito sentimental** de Eurico e serve aos intuitos vingativos de Vasco. A época histórica de *Eurico* é a do **domínio árabe**. Por carência de bases documentais, Herculano recorre à **intuição** para nos dar o choque de **duas civilizações**: a dos **árabes**, bárbara, violenta, e a dos **godos**, já caldeada pelo cristianismo. O romance é mais poético do que histórico, e talvez por isso, menos do agrado de Herculano (por ferir seus escrúpulos de historiador rigoroso).

O narrador é onisciente. O **autor ocupa sempre o primeiro plano**, mesmo no diálogo, por meio do qual exprime as suas ideias, ou em suas divagações e comentários, nos quais o **tom saudosista** (poético) se mistura com uma **ironia quase agressiva** muito característica de Herculano em *Eurico*.

Há três partes distintas na obra: a **primeira** apresenta a pancronia da época; a **segunda** introduz e caracteriza as personagens na ação, que, na **terceira** parte, surge clara e em seu pleno desenvolvimento, até a conclusão. Isso contraria a estrutura da epopeia clássica e do romance realista, que iniciam a narrativa em pleno desenrolar da ação.

A **linguagem** majestosa, ritmada, rica de lirismo e de comparações sugestivas permite a classificação como **poema** (ao que se acresce a forma literalizante, vernácula, arcaizante e o tom levemente irônico).

O colorido na recriação da época e da paisagem tem o caráter de uma **crônica** histórica.

Pelo trabalho inventivo, ficcional, é um **romance**.

A grandiosidade, a nobreza das personagens, os lances violentos, a unidade de ação e o desenrolar fatídico dos acontecimentos fazem de *Eurico* um aparentado da **tragédia**.

Assim, lido como **poesia, como crônica, como romance e como tragédia**, *Eurico* é a obra-prima de Herculano, e uma das joias literárias de Portugal.

Aqui transcrevemos o momento em que Eurico se entrega, voluntariamente, à morte:

“E quase a um tempo dois pesados golpes de franquisque assinalaram profundamente os elmos de Opas e Juliano. No mesmo momento mais três ferros reluziram.

Um contra três! — Era um combate calado e temeroso. O cavaleiro da Cruz parecia desprezar Mugueiz: os seus golpes retiniam só nas armaduras dos dois Godos. Primeiro o velho Opas, depois Juliano caíram.

Então, recuando, o cavaleiro cristão exclamou:

‘Meu Deus! Meu Deus! — Possa o sangue do mártir remir o crime do Presbítero!’

E, largando o franquisque, levou as mãos ao capacete de bronze e arrojou-o para longe de si.

Mugueiz, cego de cólera, vibrava a espada: o crânio do seu adversário rangeu, e um jorro de sangue salpicou as faces do Sarraceno.”

E, na sequência do desfecho, quando Pelágio constata que Hermengarda, sua irmã, enlouquecera:

“Nessa noite, quando Pelágio voltou à caverna, Hermengarda, deitada sobre o seu leito, parecia dormir. Cansado do combate e vendo-a tranqüila, o mancebo adormeceu, também, perto dela, sobre o duro pavimento da gruta. Ao romper da manhã, acordou ao som de canto suavíssimo. Era sua irmã que cantava um dos hinos sagrados que muitas vezes ele ouvira entoar na catedral de Tárraco. (...)

Quando Hermengarda acabou de cantar, ficou um momento pensando. Depois, repentinamente, soltou uma destas risadas que fazem eriçar os cabelos, tão tristes, soturnas e dolorosas são elas: tão completamente exprimem irremediável alienação do espírito.

A desgraçada tinha, de feito, enlouquecido.”

3. ANTÔNIO FELICIANO DE CASTILHO (1800-1875)

Associa-se tanto à introdução do Romantismo como à sua suplantação pelo Realismo.

Castilho, porém, apesar de divulgador da nova corrente literária, foi um conservador. Procurou **tornar acadêmico**, de acordo com uma **forma de pensamento neoclássico**, o que o Romantismo possuía de transformador. Persegue-o o ideal de moderação, com que atenuava a inovação artística dos escritores que gravitavam em torno de sua pessoa.

Castilho, cego aos 6 anos de idade, recebeu formação clássica e clerical e um senso de disciplina que não lhe permitiram penetrar naquilo que o Romantismo possuía de revolucionário: a liberdade de criação. Não percebeu o sentido real da história e da relatividade das formas artísticas. Foi um intransigente. E essa intransigência levou-o a criticar os jovens escritores realistas, fazendo eclodir a **Questão Coimbrã**.

As observações críticas de Castilho apareceram na carta-posfácio ao *Poema da Mocidade*, do futuro romancista anticlerical Pinheiro Chagas. As respostas a elas e a polêmica gerada marcaram o início da afirmação do Realismo e comprometeram negativamente Castilho com o que

havia de conservador, em termos artísticos, no país.

❑ Obras

– *Cartas de Eco e Narciso* – 21 cartas, escritas em decassílabos, tendo como inspiração o poeta clássico Ovídio.

– *A Primavera* – 4 poemas bucólicos, dentro da convenção arcádica, com a mesma natureza estratificada e as inevitáveis ninfas, os deuses mitológicos, as evocações a Baco e a apologia da vida campestre (*fugere urbem, aurea mediocritas, locus amoenus*), tudo no mais superficial figurino de Horácio e Virgílio.

– *Amor e Melancolia* ou *A Novíssima Heloisa* – 25 poemas inspirados na paixão por uma reclusa de um mosteiro.

– *A Noite do Castelo* – poema em 4 cantos em torno do ciúme, numa visão ultrarromântica.

– *Os Ciúmes do Bardo* – poema dramático, à maneira de Byron, eivado de sensualismo e morbidez.

– Foi também autor de obras pedagógicas, históricas; envolveu-se em muitas polêmicas; traduziu (às vezes muito bem) Ovídio, Virgílio, Anacreonte, Molière, Goethe, Cervantes e Shakespeare e deixou um abalizado *Tratado de Metrificação*.

MÓDULO 16

Camilo Castelo Branco

1. CAMILO CASTELO BRANCO (1825-1890)

❑ Vida

Teve vida atribulada. Filho natural, perdeu a mãe aos dois anos e o pai aos dez. Viveu sucessivamente com uma tia, até os quatorze anos, e com uma irmã. Casou-se aos dezesseis anos. Aos vinte e um, já separado da mulher, rapta uma senhora em Vila Real. São aprisionados. Cursa, sem concluir, Medicina e Engenharia e frequenta o seminário. Envolve-se com uma freira. Em 1857, conhece Ana Plácido, sua grande paixão.

A moça, casada por imposição familiar, foge do marido e junta-se com Camilo. Ambos são presos por dois anos. Na prisão, Camilo escreve, em quinze dias, sua obra-prima — *Amor de Perdição* —, que esteve na iminência de ser rasgada pelo autor. Com a morte do marido de Ana Plácido, ela e Camilo são libertados e vão viver em São Miguel de Seide.

Entregue à redação de suas obras, nas quais tinha seu ganhão, Camilo levou existência difícil, pela falta de dinheiro, pela loucura de um filho — Jorge — e pela ce-

gueira ameaçadora. Em 1.º de junho de 1890, já cego, Camilo se suicidou.

❑ Obras

• **Novelas:** dentre as 58 que escreveu, destacamos:

Primeira Fase – Iniciação: narrativas de mistério e novelas de assunto histórico: *Anátema, Carlota Ângela, Onde Está a Felicidade?, Um Homem de Brios* e *Memórias de Guilherme do Amaral*.

Os romances dessa fase marcaram-se pelo tom **macabro, terrífico**, com tendências para o **melodrama** (ódios, vinganças, fatalismo).

Há instabilidade literária e falta de concisão no enredo; é perceptível a influência de Ann Radcliffe, Eugênio Sue, Alexandre Dumas, Victor Hugo.

As personagens são representativas da miséria, dor, crime, corrupção, perversão. É notória a influência de seus estudos médicos.

Já se percebem nessas obras os elementos passionais que marcarão a segunda fase e a intenção crítica que amadurecerá na terceira.

Segunda Fase – A Novela Passional: *Amor de Perdição*, *Amor de Salvação* e *A Queda dum Anjo* (novela satírica). Essa fase representa a maturidade.

Amor de Perdição, obra que confere notoriedade ao autor, apresenta enredo conciso, equilibrado, sem personagens dispensáveis e quase sem digressões. A linguagem é adequada: é **romântica** na correspondência Simão – Teresa; é **popular, direta, coloquial** em João da Cruz; **irônica** e **caricatural**, quando envolve as freiras do convento.

Há elementos de **poesia, de novela** e de **tragédia**, perpassados de forte humanismo, que conferem à obra vigor e grandiosidade.

Terceira Fase – A Antecipação Realista: *Eusébio Macário*, *A Corja*, *A Brasileira de Prazins* e *Vulcões de Lama*.

O poder de observação desce ao pormenor descritivo, com uma linguagem mais próxima da classe popular.

As personagens, extraídas das camadas populares, não destoam da galeria camiliana: são enfeitadas, mulheres moralmente fracas, tísicas, loucos, adúlteros, beberrões, mal-amados etc.

Pretendendo criticar e ironizar o romance naturalista, parece que Camilo acabou por aderir à nova tendência, realizando o romance de crítica social decalcado no tema realista do adultério e na observação personalizada da realidade.

• Poesia

Pundonores Desagravados, *O Juízo Final* e *o Sonho do Inferno*, *A Murraça*, *Nas Trevas*.

• Teatro

Agostinho de Ceuta, *O Marquês das Torres Novas*, *A Morgadinha de Val d'Amores*.

• Vária

Compreendendo crônicas, crítica literária, escritos sobre história, memórias etc.

❑ Amor de Perdição

Dois jovens, **Simão Botelho** (rico fidalgo) e **Teresa Albuquerque**, estão enamorados. As respectivas famílias, separadas por velhas questões, não veem com bons olhos tal afeição, e tentam de vários modos afastá-los, chegando até a enviar Simão para Coimbra e a obrigar Teresa a ingressar num convento por não se casar com seu primo **Baltasar Coutinho**. Diante disso, os jovens planejam uma fuga e, quando Simão se dirige ao convento, encontra, às portas desse, o pai e o primo de Teresa. Trava-se, então, uma luta entre o último e Simão. Baltasar acaba morto. Simão é preso e condenado ao exílio. Faz-lhe companhia a pobre **Mariana**, moça simples, que o ama sem ser correspondida e que lhe tem sido um anjo da guarda. Enquanto Teresa definha no convento, atacada por um mal incurável, o moço aguarda a hora de partir. O barco larga. Ainda Simão avista, ao longe, o convento de Monchique e o lenço branco de Teresa acenar debilmente. Sobrevém-lhe repentina febre, que o prostra à morte. É sepultado no mar. Mariana lança-se ao mar e morre abraçada ao cadáver de Simão.

❑ Características da novela passional camiliana

• **Esquema folhetinesco tradicional:** amor impossível, adúltero, incestuoso, que se engrandece em face das dificuldades, tornando-se eterno;

• **amor fatal**, obsessivo, tão grandioso que não pode ficar restrito ao campo terreno;

• **desenlaces trágicos**, com a expiação transcendental das culpas dos amantes: morte, suicídio, loucura, convento;

• como Balzac e Sue, procurava enredar emocionalmente o leitor, jogando com suas expectativas. Mesmo trabalhando esquemas narrativos já incorporados ao gosto do leitor, Camilo inovou a escrita literária portuguesa. Afastou o empolamento retó-

rico e renovou o vernáculo castiço, comunicando-se com o grande público, sem deixar de fazer obra de arte.

TEXTOS

I

— Agora é tempo de dar sepultura ao nosso venturoso amigo... É ventura morrer quando se vem a este mundo com tal estrela. Passe a senhora Mariana ali para a câmara, que vai ser levado daqui o defunto.

(...)

Foi o cadáver envolto num lençol e transportado ao convés.

Mariana seguiu-o. Do porão da nau foi trazida uma pedra, que um marujo lhe atou às pernas com um pedaço de cabo. O comandante contemplava a cena triste com os olhos úmidos, e os soldados que guarneciam a nau, tão funeral respeito os impressionara, que insensivelmente se descobriram.

Mariana estava, no entanto, encostada ao flanco da nau, e parecia estupidamente encarar aqueles empuxões que o marujo dava ao cadáver, para segurar a pedra na cintura.

Dois homens ergueram o morto ao alto sobre a amurada. Deram-lhe o balanço para o arremessarem longe. E, antes que o baque do cadáver se fizesse ouvir na água, todos viram, e ninguém já pôde segurar Mariana, que se atirara ao mar.

À voz do comandante desamarraram rapidamente o bote, e saltaram homens para salvar Mariana.

Salvá-la!...

Viram-na, um momento, bracejar, não para resistir à morte, mas para abraçar-se ao cadáver de Simão, que uma onda lhe atirou aos braços.

(Camilo Castelo Branco, *Amor de Perdição*)

II

Havia na botica um relógio de parede, nacional, datado em 1781, feito de grandes toros de carvalho e muita ferraria. Os pesos, quando subiam, rangiam o estridor de um picar de amarras das velhas naus. Dava-se-lhe corda como quem tira um balde da cisterna. Por debaixo da triplicada cornija¹ do mostrador havia uma medalha com uma dama cor de laranja, vestida de vermelhão, decotada, com uma romeira² e uma pescoceira, crassa³ e grossa de vaca barrosa⁴, penteada à Pompadour, com uma réstia de pedras brancas a enastrar-lhe⁵ as tranças. Cada olho era maior que a boca, dum vermelho de ginja⁶. Ela tinha a mão esquerda escorrida no regaço, com os dedos engelhados⁷ e aduncos⁸ como um pé de perua morta; o braço direito estava no ar, hirtio⁹, com um ramalho de flores que parecia uma vassoura de hidrângeas¹⁰. Este relógio badalara três horas que soaram ríspidas como as pancadas vibrantes, cavas, das caldeiras da Hecate de Shakespeare¹¹.

(Camilo Castelo Branco, *Eusébio Macário*)

Vocabulário e Notas

- 1 – *Cornija*: moldura.
- 2 – *Romeira*: agasalho feminino.
- 3 – *Crasso*: pesado (sentido figurado).
- 4 – *Barrosã*: feminino de *barrosão*, de Barroso, região portuguesa onde se cria uma raça

- de boi, o qual é então denominado *barrosão*; diz-se também do boi que tem pelo da cor do barro.
- 5 – *Enastrar-lhe*: entretecer-lhe, ornar-lhe.
 - 6 – *Ginja*: fruto muito semelhante à cereja.
 - 7 – *Engelhado*: enrugado.

- 8 – *Adunco*: curvo.
- 9 – *Hirto*: retesado, esticado.
- 10 – *Hidrângea*: hortênsia.
- 11 – *Hecate*: personagem da peça *Macbeth*, de William Shakespeare.

MÓDULO 17

As Gerações Românticas – Primeira Geração: Gonçalves Dias

A POESIA ROMÂNTICA NO BRASIL (1836-1881)

Reconhecem-se três gerações, marcadas por certa unidade temática e formal nem sempre rígida. A atitude de uma geração projeta-se nas demais. A seguir, há um quadro-resumo da poesia romântica no Brasil.

GERAÇÕES	TEMAS E FORMAS	POETAS
Primeira: Indianista ou Nacionalista.	Índio (idealizado como cavaleiro medieval e como o “bom selvagem” de Rousseau), natureza (nativismo ou ufanismo), passado histórico, religiosidade, antilusitanismo, xenofobia (aversão ao estrangeiro), projeto de uma “língua brasileira”.	Gonçalves de Magalhães, conde Manuel de Araújo Porto-Alegre (fase de formação) e Gonçalves Dias (consolidação da poesia romântica).
Segunda: Byroniana ou Individualista, ou do Mal-do-Século, ou Egótica, ou Ultrarromântica.	Morte, tédio, dúvida, escapismo, boêmia, satanismo, saudosismo (infância, família), solidão, depressão, sensualismo reprimido (“amor-e-medo”). Incorporação de novos temas bucólicos e roceiros; poesia maldita.	Álvares de Azevedo, Fagundes Varela, Junqueira Freire e Casimiro de Abreu.
Terceira: Condoreira ou da poesia social, Hugoana, ou da Escola de Recife.	Liberdade, temas sociais (Guerra do Paraguai, Abolição, República), Poesia enfática e declamatória (poesia de comício). Uso de metáforas ousadas , baseadas em aspectos grandiosos da natureza (oceano, amplitude, infinito, céu, universo). Águias, condores e albatrozes são utilizados como imagens da liberdade. Emprego de antíteses, hipérboles e apóstrofes violentas , além de interjeições, exclamações, reticências etc.	Castro Alves e Tobias Barreto. Sousândrade (que radicalizou as inovações linguísticas e desvios criativos) constitui caso à parte, pela originalidade e modernidade; contemporâneo da Segunda Geração, sua poesia refoge aos parâmetros brasileiros.

1. A PRIMEIRA GERAÇÃO (Indianista ou Nacionalista)

Compreende dois grupos: o **fluminense**, em torno das revistas *Niterói*, *Minerva Brasiliense* e *Guana-bara* (Gonçalves de Magalhães, conde Araújo Porto-Alegre, Joaquim Norberto) e o **maranhense** (Sotero dos Reis, Odorico Mendes). O caçula da Primeira Geração, **Gonçalves Dias**, pertenceu aos dois grupos e foi, destacadamente, o melhor poeta de sua geração.

Não obstante defenderem a estética romântica, esses poetas apresentaram fortes **resíduos do Neo-classicismo**. Primam pelo comediamento, pela sobriedade e, amparados pelo imperador, esforçaram-se por não aborrecer Sua Majestade, nem a pacata sociedade de então.

□ Gonçalves de Magalhães (Rio, 1811 – Roma, 1882)

Introdutor do Romantismo, com seus *Suspiros Poéticos e Saudades* (1836), foi poeta medíocre, ainda que teorizasse com lucidez as propostas

do Romantismo. O livro vale mais pelo Prólogo (primeiro manifesto da poesia romântica), que pelos poemas, escritos em Paris. Foi apelidado de “romântico arrependido”.

Tentou a poesia épica indianista, com *A Confederação dos Tamoios*, obra duramente criticada pelo então iniciante José de Alencar, provocando polêmica que teve larga repercussão.

Colaborou com **Martins Pena** e **João Caetano** na criação do **teatro nacional**, tendo escrito os dramas *Oligato* e *Antônio José* ou *O Poeta e a Inquisição*.

□ Gonçalves Dias (Maranhão, 1823-1864)

Consolida a poesia romântica com *Primeiros Cantos* (a “Canção do Exílio” é o poema que abre o livro).

Sua poesia marca-se pelas seguintes características:

- **riqueza temática**, abrangendo a **poesia indianista, o lirismo amoroso, poesia da natureza, saudosismo, poesia religiosa, poesia erudita** (escrita em português arcaico, medieval) e **poesia egótica**, antecipando o mal-do-século;

- **equilíbrio, senso de medida, virtuosismo e erudição**, consequências da sólida **formação neo-clássica**, que não abandonou de todo;

- presença de modelos portugueses (Garrett, Alexandre Herculano), que se harmonizam com a espontaneidade e sabor nacional;

- **expressividade do ritmo**, ponto forte de Gonçalves Dias, que se utiliza de todos os metros poéticos com insuperável propriedade.

Obras

- *Primeiros Cantos* (1846). Consta de três partes:

Poesias Americanas (a mais importante, pelo tratamento dado ao índio e à natureza); *Poesias Diversas* e *Hinos* (impregnados de *panteísmo* — sentimento entre filosófico e religioso de ver em tudo (natureza, mares, montanhas, vales, florestas, auroras) uma projeção de Deus).

- *Segundos Cantos e Sextilhas de Frei Antão*. Obra erudita, escrita em português arcaico, à maneira dos

trovadores medievais, e que Gonçalves Dias denominava *ensaio filológico*.

- *Os Timbiras*. Poema épico indianista, do qual temos apenas os quatro cantos iniciais. Os doze restantes perderam-se no naufrágio em que morreu o poeta. O plano do poema era ambicioso:

"(...) imaginei um poema... como nunca ouviste falar de outro: magotes de tigres, de coatis, de cascavéis; imaginei mangueiras e jabuticabais copados, jequitibás e ipês arrogantes, sapucaieiras e jameiros, de palmeiras nem falemos; guerreiros diabólicos, mulheres feiticeiras, sapos e jacarés sem conta; enfim, um gênese americano, uma *Iliada Brasileira*. Passa-se a ação no Maranhão e vai terminar no Amazonas com a dispersão dos Timbiras; guerras entre eles e depois com os portugueses."

- *Últimos Cantos*, em que se inclui a obra-prima do indianismo romântico, "I-Juca-Pirama".

- *Cantos*, que reúne os livros anteriores, mais os *Novos Cantos*. Aí se inclui "Ainda uma Vez, Adeus", poema lírico-amoroso, de fundo autobiográfico, tematizando o insucesso amoroso. Nessa vertente, mais intimista, há ainda, em outros livros, poemas famosos, como "Se se Morre de Amor", "Olhos Verdes", "Não me Deixes" etc.

- *Leonor de Mendonça* é um drama em três atos, de assunto

medieval (a ação se passa em 1512), escrito em prosa. D. Jaime, Duque de Bragança, suspeita da relação de sua esposa, Leonor, com o jovem Alcororado. Ambos são punidos injustamente.

Gonçalves Dias deixou outros dramas, além de traduções, estudos etnográficos, geográficos, literários, cartas e um dicionário de tupi.

Antologia de Gonçalves Dias

TEXTO I

CANÇÃO DO EXÍLIO

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

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

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

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

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

TEXTO II

I-JUCA-PIRAMA
(fragmento: canto X)

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

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

"Eu disse comigo: 'Que infâmia d'escravo!'
Pois não, era um bravo;
Valente e brioso, como ele, não vi!
E à fé que vos digo: parece-me encanto
Que quem chorou tanto,
Tivesse a coragem que tinha o Tupi!"

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

MÓDULO 18

As Gerações Românticas – Segunda Geração: Álvares de Azevedo e Outros

1. POESIA DA SEGUNDA GERAÇÃO ROMÂNTICA (Byroniana – Individualista – do Mal-do-Século – Ultrarromântica)

□ Álvares de Azevedo (1831-1852)

Ligado aos grupos boêmios da Faculdade de Direito de São Paulo (Sociedade Epicureia), morreu aos vinte anos. É o melhor representante do mal-do-século.

Suas principais características são:

- **morbidez, tédio, dúvida, satanismo**, na esteira de **Lord Byron**, modelo que seguiu de perto:

SE EU MORRESSE AMANHÃ

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

- **poesia cerebral**, que reflete mais leituras que vivências. A precocidade de sua poesia oscila entre momentos geniais e descaídas. Escrava tumultuariamente, entregue, às vezes, à incontinência verbal e ao descabelamento. Nem sempre exercia o senso crítico, que possuía mais agudo que qualquer romântico nacional, à exceção de Gonçalves Dias:

IDEIAS ÍNTIMAS

(...)
Basta de Shakespeare. Vem tu agora,
Fantástico alemão¹, poeta ardente
Que ilumina o clarão das gotas pálidas
Do nobre *Johannisberg!* Nos teus romances
Meu coração deleita-se... Contudo,
Parece-me que vou perdendo o gosto,
Vou ficando blasé², passeio os dias
Pelo meu corredor, sem companheiro,
Sem ler nem poetar. Vivo fumando.
(...)

Vocabulário e Notas

1 – *Fantástico alemão*: Goethe.

2 – *Blasé*: entediado.

- **erotismo irrealizado**, associado à culpa e ao medo. O desejo e a punição fundem-se. O amor só se realiza no plano do sonho:

Oh! ter vinte anos sem gozar de leve
A ventura de uma alma de donzela!
E sem na vida ter sentido nunca
Na suave atração de um róseo corpo
Meus olhos turvos se fechar de gozo!
Oh! nos meus sonhos, pelas noites minhas
Passam tantas visões sobre meu peito!
(...)

• **poesia humorística** (realismo humorístico e humor negro) e **literatura fantástica** são duas contribuições originais ao nosso Romantismo:

É ELA! É ELA! É ELA! É ELA!

É ela! é ela! — murmurei tremendo,
E o eco ao longe murmurou “é ela!...”
Eu a vi... minha fada aérea e pura,
A minha lavadeira na janela!

Dessas águas-furtadas¹ onde eu moro
Eu a vejo estendendo no telhado
Os vestidos de chita, as saias brancas...
Eu a vejo e suspiro enamorado!

Esta noite eu usei mais atrevido
Nas telhas que estalavam nos meus passos
Ir espiar seu venturoso² sono,
Vê-la mais bela de Morfeu³ nos braços!

Como dormia! que profundo sono!...
Tinha na mão o ferro do engomado...
Como roncava maviosa⁴ e pura!
Quase caí na rua desmaiado!

Afastei a janela, entrei medroso:
Palpitava-lhe o seio adormecido...
Fui beijá-la... roubei do seio dela
Um bilhete que estava ali metido...

Oh! decerto... (pensei) é doce página
Onde a alma derramou gentis amores!
São versos dela... que amanhã decerto
Ela me enviará cheios de flores...

Tremi de febre! Venturosa folha!
Quem pousasse contigo neste seio!
Como Otelo⁵ beijando a sua esposa,
Eu beijei-a a tremer de devaneio...⁶

É ela! é ela! — repeti tremendo,
Mas cantou nesse instante uma coruja...
Abri cioso⁷ a página secreta...
Oh! meu Deus! era um ro⁸ de roupa suja!

Mas se Werther morreu por ver Carlota⁹
Dando pão com manteiga às criancinhas,
Se achou-a assim mais bela... eu mais te
[adoro
Sonhando-te a lavar as camisinhas!

É ela! é ela! meu amor, minh'alma,
A Laura, a Beatriz¹⁰ que o céu revela...
É ela! é ela! — murmurei tremendo,
E o eco ao longe suspirou “é ela!”.

Vocabulário e Notas

- 1 – *Águas-furtadas*: sôtãos.
- 2 – *Venturoso*: feliz.
- 3 – *Morfeu*: deus grego dos sonhos.
- 4 – *Mavioso*: afetuoso.
- 5 – *Otelo*: personagem de peça homônima de Shakespeare; personifica o ciúme.
- 6 – *Devaneio*: fantasia, imaginação.
- 7 – *Cioso*: cuidadoso.
- 8 – *Rol*: lista.
- 9 – *Werther* e *Carlota*: personagens de *Werther*, de Goethe.
- 10 – *Laura* e *Beatriz*: musas de Petrarca e Dante, respectivamente.

• Os presságios da morte, as alusões à família e à infância, a fúria da solidão, as dualidades sonho *versus* realidade, espírito *versus* carne e alguns arroubos liberais (“Pedro Ivo”) são temas constantes.

Obras

• *Lira dos Vinte Anos* reúne seus melhores poemas: “Ideias Íntimas”, “Spleen e Charutos”, “É Ela! É Ela! É Ela! É Ela!”, além de “Lembrança de Morrer” e “Se Eu Morresse Amanhã”. O livro é dividido em três partes, e a segunda parte vem precedida de prefácio em que o poeta demonstra grande consciência dos componentes estéticos de seu trabalho.

LEMBRANÇA DE MORRER

Eu deixo a vida como deixa o tédio
Do deserto, o poento caminheiro
— Como as horas de um longo pesadelo
Que se desfaz ao dobre de um sineiro;

(...)

Descansem o meu leito solitário
Na floresta dos homens esquecida,
À sombra de uma cruz, e escrevam nela:
— Foi poeta — sonhou — e amou na vida.

SPLEEN E CHARUTOS

I

SOLIDÃO

Nas nuvens cor de cinza do horizonte
A lua amarelada a face embuça¹;
Parece que tem frio e, no seu leito,
Deitou, para dormir, a carapuça².

Ergueu-se... vem da noite a vagabunda³
Sem xale, sem camisa e sem mantilha,
Vem nua e bela procurar amantes...
É doida por amor da noite a filha.

(...)

Falando ao coração... que nota aérea
Deste céu, destas águas se desata?
Canta assim algum gênio adormecido
Das ondas mortas no lençol de prata?

Minh' alma tenebrosa⁴ se entristece,
É muda como sala mortuária...
Deito-me só e triste sem ter fome,
Vendo na mesa a ceia solitária.

Ó lua, ó lua bela dos amores,
Se tu és moça e tens um peito amigo,
Não me deixes assim dormir solteiro,
À meia-noite vem ceiar⁵ comigo!

(Álvares de Azevedo)

Vocabulário e Notas

- 1 – *Embuçar*: cobrir.
- 2 – *Carapuça*: gorro.
- 3 – *Vagabundo*: errante.
- 4 – *Tenebroso*: sombrio.
- 5 – *Ceiar*: jantar.

• A *Noite na Taverna*, escrito à maneira dos contos fantásticos de Hoffmann, traz à tona o mundo insólito da inconsciência e da embriaguez (incesto, envenenamento, traição, necrofilia, duelo etc.), através das recordações de alguns jovens embriagados, numa taverna, em noites de tempestade, entre mundanas bêbadas, adormecidas, garrafas vazias etc.

Solfieri, Johann, Gennaro, Bertran, Arnold e Herman resolvem, por desfastio, contar casos escabrosos e verdadeiros que tivessem vivido.

• *Macário*, de classificação problemática, oscila entre o teatro, o diário íntimo e a narrativa. Satã e Penseroso dialogam no cemitério sobre os vícios e destinos da cidade de São Paulo, veiculando as ideias do próprio poeta.

• *Conde Lopo* e *Poema do Frade* são poemas narrativos, motivados diretamente pela emulação do modelo byroniano.

❑ Fagundes Varela (1841-1875)

Autor, dentre outras obras, de *Vozes d'América*, *Cantos e Fantacias*, *Cantos do Ermo e da Cidade* e *Anchieta ou o Evangelho nas Selvas*, realizou uma síntese da poesia romântica, versando temas que vão do indianismo de Gonçalves Dias ao condoreirismo de Castro Alves, passando pela poesia gótica, pelo satanismo, pelo patriotismo,

pelo naturalismo e pela poesia religiosa. Foi um poeta de transição no Romantismo.

Os temas roceiros e bucólicos (“Juvenília”, “A Roça”, “A Flor do Maracujá”), ao lado da dualidade cidade *versus* campo, natureza *versus* civilização, constituem a parte mais significativa de sua obra, sem esquecer o “Cântico do Calvário”, elegia dedicada ao filho morto, obrigatória em qualquer antologia romântica.

A ROÇA

*O balanço da rede, o bom fogo
Sob um teto de humilde sapé;
A palestra, os lundus, a viola,
O cigarro, a modinha, o café;*

*Um robusto alazão, mais ligeiro
Do que o vento que vem do sertão,
Negras crinas, olhar de tormenta,
Pés que apenas rastejam no chão.*

(...)

A FLOR DO MARACUJÁ

(...)

*Por tudo o que o céu revela!
Por tudo o que a terra dá,
Eu te juro que minh'alma
De tua alma escrava está!...
Guarda contigo este emblema
Da flor do maracujá!
Não se enojem teus ouvidos
De tantas rimas em – a –
Mas ouve meus juramentos,
Meus cantos ouve, Sinhá!
Te peço pelos mistérios
Da flor do maracujá!*

CÂNTICO DO CALVÁRIO

*Eras na vida a pomba predileta
Que sobre um mar de angústias conduzia
O ramo da esperança. — Eras a estrela
Que entre as névoas do inverno cintilava
Apontando o caminho ao pegureiro¹.
Eras a messe² de um dourado estio.
Eras o idílio de um amor sublime.
Eras a glória, — a inspiração, — a pátria,
O porvir de teu pai! Ah! no entanto,
Pomba, — varou-te a flecha do destino!
Astro, — engoliu-te o temporal do norte!
Teto, — caíste! — Crença, já não vives!*

(...)

Vocabulário e Notas

- 1 – Pegureiro: guardador de gado; pastor.
2 – Messe: colheita.

❑ Casimiro de Abreu (1839-1860)

Poeta da saudade, do amor adolescente, simples, espontâneo, comunicativo; sua poesia, muito popular, ainda agrada aos que pedem pouco à poesia. Essencialmente musical, Casimiro não tem maior complexidade filosófica e psicológica, e sua obra, acessível a qualquer leitor alfabetizado, versa sempre as pulsões eróticas da adolescência, oscilando entre o amor e o medo; as saudades da infância, da família e da pátria. Opera uma “descida de tom” em relação a Gonçalves Dias e a Álvares de Azevedo.

As *Primaveras*, reunião de suas poesias, incluem os conhecidos

“Meus Oito Anos”, “Amor e Medo”, “Minha Terra”, “Minha Mãe”, além da “Canção do Exílio”, derivação imitativa do poema homônimo de Gonçalves Dias.

MEU LAR OU CANÇÃO DO EXÍLIO

*Se eu tenho de morrer na flor dos anos,
Meu Deus! não seja já!
Eu quero ouvir na laranjeira, à tarde,
Cantar o sabiá!*

Meu Deus, eu sinto e tu bem vês que eu
[morro

*Respirando este ar;
Faz que eu viva, Senhor! dá-me de novo
Os gozos do meu lar!*

(...)

AMOR E MEDO

*Quando eu te fujo e me desvio cauto
Da luz de fogo que te cerca, oh! bela,
Contigo dizes, suspirando amores:
— Meu Deus! que gelo, que frieza aquela!”*

*Como te enganas! meu amor é chama
Que se alimenta no voraz segredo,
E se te fujo é que te adoro louco...
És bela — eu moço; tens amor — eu*
[medo!...

(...)

MEUS OITO ANOS

*Oh! que saudades que tenho
Da aurora da minha vida,
Da minha infância querida
Que os anos não trazem mais!*
(...)

MÓDULO 19

As Gerações Românticas – Terceira Geração: Castro Alves

1. A TERCEIRA GERAÇÃO (Condoreira – Poesia Social – Hugoana – Escola de Recife)

❑ Castro Alves (1847-1871)

Imbuído da concepção de **poeta mediúnico** (que escreve em transe, que se acredita instrumento mediador entre as forças superiores, Deus, o cosmos e os homens), colocou sua poesia a serviço da reforma da sociedade e das grandes causas de seu tempo (Guerra do Paraguai, Abolição, República).

Representa o segmento liberal-progressista da burguesia, que acredita no progresso, opondo-se à tendência saudosista e regressiva, dominante em nosso Romantismo.

Os temas que versou com maior frequência foram:

- a **poesia da natureza**, explorando o efeito plástico e sugestivo dos **grandes planos** (mar, infinito, oceano, vastidão, águias e albatrozes).

...
*Qual no fluxo e refluxo, o mar em vagas
Leva a concha dourada... e traz das plagas
Corais em turbilhão,
A mente leva a prece a Deus — por pérolas*

*E traz, volvendo após das praias céculas¹,
— Um brilhante — o perdão!
A alma fica melhor no descampado...
O pensamento indômito, arrojado
Galopa no sertão,
Qual nos estepes o corcel feroso
Relincha e parte turbulento, estoso²,
Solta a crina ao tufão.
(Espumas Flutuantes, 1870)*

Vocabulário e Notas

- 1 – Céculo: da cor do céu.
2 – Estoso: ardente, febril.

- a **poesia erótica**, de sensualidade forte e madura, viril, às vezes galhofeira, conciliando o exercício poético com a prática do amor.

ADORMECIDA

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

'Stava aberta a janela. Um cheiro agreste
Exalavam as silvas¹ da campina...
E ao longe, num pedaço do horizonte,
Via-se a noite plácida e divina.

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

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

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

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

Eu, fitando esta cena, repetia,
Naquela noite lânguida e sentida:
"Ó flor! — tu és a virgem das campinas!
Virgem! — tu és a flor de minha vida!..."
(Espumas Flutuantes, 1870)

Vocabulário e Notas

1 – *Silva*: designação comum a diversas plantas da família das rosáceas; silveira, sarça.

• a **poesia patriótica e declamatória**, "Ode ao Dous de Julho", "Pedro Ivo".

O POVO AO PODER

A praça! A praça é do povo
Como o céu é do condor,
É o antro onde a liberdade
Cria águias em seu calor.
Senhor!... pois quereis a praça?
Desgraçada a população

Só tem a rua de seu...
Ninguém vos rouba os castelos,
Tendes palácios tão belos...
Deixai a terra ao Anteu¹.

Vocabulário e Nota

1 – *Anteu*: gigante, filho de Posídon e de Geia (Terra). Habitava na Líbia e obrigava todos os viajantes a lutar contra ele. Enquanto estivesse em contato com sua mãe, era invencível.

• o **amor ao progresso e à liberdade**: "O Livro e a América", "O Trem de Ferro".

• **poesia de inspiração judaica**: "Hebreia", "Ahasverus e o Gênio".

• **poesia abolicionista e humanitária**, momento mais expressivo do condoreirismo nacional. Valendo-se de metáforas ousadas, antíteses, hipéboles e apóstrofes violentas, Castro Alves confere dignidade estética ao tema social, em sua movimentada alocução. "O Navio Negreiro", "Vozes d'África", "A Cruz da Estrada", "A Canção do Africano" são os poemas mais expressivos nesse aspecto.

O NAVIO NEGREIRO (Tragédia no Mar)

(...)

Negras mulheres suspendendo às tetas
Magras crianças, cujas bocas pretas
Rega o sangue das mães.
Outras, moças... mas nuas, espantadas,
No turbilhão de espectros arrastadas,
Em ânsia e mágoa vãs.

(...)

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

(...)

A CRUZ DA ESTRADA

Caminheiro que passas pela estrada,
Seguindo pelo rumo do sertão,
Quando vires a cruz abandonada,
Deixa-a em paz dormir na solidão.

Que vale o ramo do alecrim cheiroso
Que lhe atiras nos braços ao passar?
Vais espantar o bando buliçoso
Das borboletas, que lá vão pousar.

É de um escravo humilde sepultura,
Foi-lhe a vida o velar de insônia atroz.
Deixa-o dormir no leito de verdura,
Que o Senhor dentre as selvas lhe compôs.

Não precisa de ti. O gaturamo¹
Geme, por ele, à tarde, no sertão.
E a juriti², do taquaral no ramo,
Povoa, soluçando, a solidão.

Dentre os braços da cruz, a parasita,
Num abraço de flores, se prendeu.
Chora orvalhos a grama, que palpita:
Lhe acende o vaga-lume o facho seu.

Quando, à noite, o silêncio habita as matas,
A sepultura fala a sós com Deus.
Prende-se a voz na boca das cascatas,
E as asas de ouro aos astros lá nos céus.

Caminheiro! do escravo desgraçado
O sono agora mesmo começou!
Não lhe toques no leito de noivado,
Há pouco a liberdade o desposou.
(Castro Alves)

Vocabulário e Notas

1 e 2 – *Gaturamo* e *juriti*: espécies de aves.

❑ Obra

Espumas Flutuantes, único livro publicado em vida (1870), reúne poesia lírica, patriótica, naturalista, faltando apenas o tema do escravo negro, que surgirá nos livros póstumos (*Os Escravos*, *A Cachoeira de Paulo Afonso*). Deixou, ainda, o drama histórico sobre a Inconfidência: *Gonzaga*, ou *a Revolução de Minas*.

MÓDULO 20

Prosa Romântica I – José de Alencar I

1. ROMANCE ROMÂNTICO

Narrar, contar uma história, é atividade que remonta aos primórdios da literatura. Os gêneros literários de natureza basicamente narrativa sempre foram os mais difundidos, desde as histórias orais dos rapsodos gregos e as das canções de gesta me-

dievais até o romance moderno.

Assim, a epopeia clássica, as novelas de cavalaria medievais, as fábulas, as histórias de terror, as aventuras picarescas, o conto e o romance são formas de narrar que se desdobram pelos diversos períodos históricos, refletindo o gosto predominante em cada época.

O romance projeta, nesse sentido, o gosto do público burguês, emergente à condição de classe dominante com a Revolução Francesa. **Seu triunfo deveu-se ao alargamento do público leitor** (que, em grande parte, não tinha a cultura necessária à compreensão da epopeia clássica e renascentista) e,

especialmente, à **abertura** que o caracteriza, já que é um gênero literário que possibilita inúmeras variações, abrigando a imaginação fértil dos românticos e acolhendo os mais variados temas e formas.

Os primeiros romances editados no Brasil, ainda na década de 1830, marcam-se pelo predomínio do aspecto folhetinesco. O folhetim, publicado com periodicidade regular pela imprensa, equivale às atuais novelas de televisão e confina com a subliteratura. Essa modalidade apoia-se na complicação sentimental, na peripécia, na aventura e no mistério; as personagens são lineares (herói/heroína x vilão); a narrativa centra-se na tensão bem x mal e desdobra-se no sentido da punição do mal (intenção moralizante); a história principal é enxertada com histórias secundárias e personagens ocasionais. Não há análise psicológica, embora se busque retratar a crise moral, fazendo com que a personagem sinta seus crimes e meça seu desespero, suspendendo por um instante o fluxo dos acontecimentos.

O folhetim (romance publicado em capítulos, diariamente, nos jornais, semelhante às telenovelas atuais) gozou de grande popularidade, distraindo as donzelas casadoiras e as vovozinhas. Captava os costumes da época, exteriorizando uma visão superficial da vida: saraus, passeios a cavalo, namoricos, fofocas, histórias de amor à base do “não-ata-nem-desata”, sem mostrar a essência alienada desse mundo e sem penetrar nas intenções escusas e nos desejos inconfessáveis, escondidos sob a máscara risonha das amenidades e da hipocrisia.

Teixeira e Sousa e Joaquim Manuel de Macedo foram os iniciadores do romance folhetinesco, cujo sucesso se prolongou até os nossos dias, nas radionovelas, fotonovelas e na subliteratura das Sabrinhas, Júlias e Bárbaras Cartlands. Mesmo autores respeitáveis, como Alencar (*Cinco Minutos*, *A Viuvinha* e *A Pata da Gazela*), empenharam seu talento em produzir folhetins, atraídos pelo sucesso perante o público e pelo ganha-pão seguro do emprego na imprensa.

Mas nem só de folhetins se alimentou a ficção romântica. Houve várias outras modalidades mais com-

plexas e significativas, como o romance histórico, o de costumes, o indianista, os de perfis de mulher e o regionalista.

Em linhas gerais, a ficção romântica, apoiada no propósito nacionalista de reconhecer e exaltar nossas paisagens e costumes, desdobrou-se em três direções:

• O Passado

Por meio do romance histórico, buscava-se na História e nas lendas heroicas a afirmação da nacionalidade. Na Europa, a Idade Média e as novelas de cavalaria ofereceram a um Walter Scott (*Ivanhoé*) e a um Alexandre Herculano (*Eurico, o Presbítero*) as possibilidades para a reconstituição do clima, dos costumes e das instituições da época medieval, permitindo também largos voos da imaginação e da fantasia.

O romancista não tem compromissos com a verdade histórica. Derivado do romance de “capa-espada” e do romance de mistério, o romance histórico foi tomado como substituto da epopeia clássica, modelando heróis nacionais, calcados nos valores coletivos.

No Brasil, os índios de Alencar (*O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*) **são transformados em cavaleiros medievais**, vistos como símbolos e elementos formadores da nacionalidade, substituindo a Idade Média que não tivemos.

• A Cidade

Com o romance urbano e de costumes, retrata-se a vida da corte, no Rio de Janeiro do século XIX, fotografando-se, com alguma fidelidade, costumes, cenas, ambientes e tipos humanos da burguesia carioca.

As personagens caracterizam-se por meio de atos, gestos, diálogos, roupas. Em Macedo (*A Moreninha*) não há nenhum aprofundamento psicológico, mas em Alencar (*Diva*, *Lucíola*, *Senhora*) se encontram sutilezas devidas a um fino entendedor da sensibilidade feminina.

• O Regionalismo

Volta-se para o campo, para a província e para o sertão, num esforço nacionalista de reconhecer e exaltar a terra e o homem brasileiro, acentuando as particularidades de seus costumes e ambientes. **Buscou-se retratar o Nordeste** (*O Sertanejo*, de Alencar, e *O Cabeleira*, de Franklin Távora), **o Sul** (*O Gaúcho*, de Alencar), **o sertão**

de Minas e Goiás (*O Garimpeiro e O Seminarista*, de Bernardo Guimarães) e **o sertão e o Pantanal de Mato Grosso** (*Inocência*, do Visconde de Taunay).

O regionalismo romântico enfocava aspectos exóticos e pitorescos, **oscilando entre a idealização** (Alencar e Bernardo Guimarães) e **o realismo fotográfico** (Taunay e Franklin Távora).

José de Alencar, nosso primeiro ficcionista de largo voo, exemplifica, pelo conjunto de sua obra, quase todos os tipos do romance romântico. Manuel Antônio de Almeida, em *Memórias de um Sargento de Milícias*, afasta-se das convenções românticas, criando uma obra que destoa do tom idealizador e heroico dos demais romancistas de sua época, para aproximar-se da imparcialidade dos narradores realistas, ao retratarem as classes sociais do Rio colonial.

A narrativa era feita na 1.^a pessoa (subjetividade, emoção, confiança) ou na 3.^a pessoa (objetividade), conforme a natureza do assunto. Em qualquer caso, projetava sempre os sentimentos e a ideologia do autor, que impunha ao leitor os seus comentários e reflexões.

A linguagem era bastante retórica, apoiando-se em imagens e comparações, em adjetivos sonoros e coloridos. **As descrições tendiam ao grandioso** e eram enriquecidas pela notação da cor, da forma e da musicalidade, em correlação com os estados d’alma ou com as situações dramáticas.

2. TEIXEIRA E SOUSA

De origem humilde, mulato, carpinteiro, **foi, cronologicamente, nosso primeiro romancista**, com *O Filho do Pescador*, publicado em 1843.

Representa cabalmente o gênero folhetinesco. Deixou obra volumosa e de qualidade inferior, incursionando também pelo romance histórico e pelo de mistério.

3. JOAQUIM MANUEL DE MACEDO (1820-1882)

Qualitativamente, foi o nosso primeiro romancista, inaugurando o romance urbano com *A Moreninha*

(1844). Foi médico, político, professor, e seus romances sentimentais e moralistas gozaram de grande popularidade. Escrevia para o gosto do leitor da época, apoiando-se nas tramas complicadas, intrigas, mistérios, mal-entendidos, que acabavam sempre com a vitória do verdadeiro amor (*happy end*) e com a punição do vilão.

Escreveu romances, novelas, teatro, poesia, crônica, reunidos em mais de 40 volumes. Na ficção, além de *A Moreninha*, deixou *O Moço Loiro*, *Mulheres de Mantilha* (seus livros mais conhecidos) e outras obras, que reproduzem sempre os mesmos esquemas folhetinescos das obras iniciais, sem qualquer evolução.

Sua obra vale como documento dos costumes da corte no século XIX, retratando a vida doméstica e social da burguesia da época. Há, pois, algum realismo no registro que acompanha as tramas sentimentais e idealistas.

A linguagem oscila entre o uso coloquial, nos diálogos que são muito vivos, e o português academizante (por vezes rebuscado), nas digressões e nas descrições.

A trama de *A Moreninha* centra-se na fidelidade ao amor infantil, envolvendo o par amoroso Augusto e Carolina, a moreninha. Entre patuscadas dos estudantes de Medicina (Augusto, Leopoldo, Felipe, Fabrício), saraus, partidas de gamão, intrigas, fofocas, situações cômicas ou dramáticas, o casal acaba por concretizar o juramento de amor que fizera na infância.

4. JOSÉ DE ALENCAR (1829-1877)

❑ Características

Consolida o romance nacional, compondo um verdadeiro painel do Brasil que abrange todas as latitudes, todos os períodos históricos e todos os grupos étnicos e regionais.

No **plano do espaço**, abrange:

- o sertão do Nordeste (*O Sertanejo*);
- o litoral cearense (*Iracema*);
- o pampa gaúcho (*O Gaúcho*);
- a zona rural (*Til*);
- a zona da mata fluminense (*Tronco do Ipê*);
- a cidade, a corte no Rio (*Diva*, *Lucíola*, *Senhora*) e demais romances urbanos.

No **plano do tempo**, abarca:

- o período pré-cabralino (*Ubirajara*);
- os primeiros contatos entre o índio e o colonizador nos séculos XVI e XVII (*Iracema* e *O Guarani*);
- a colonização (*A Guerra dos Mascates*, *As Minas de Prata*);
- o presente, a vida urbana no século XIX, em todos os romances urbanos.

No **plano étnico**, o índio e o branco alternam-se como heróis, modelados na honradez e galanteria dos cavaleiros medievais: Peri, Poti, Jaguarê, D. Antônio Mariz e seus cavaleiros, Arnaldo Louredo, Manuel Caño. Alencar omite a violência de que o índio foi vítima, indiscriminadamente; assim, os brancos honrados, na visão alencariana, irmanaram-se com os índios na construção da nacionalidade, que o romancista idealizava morena, mestiça, resultado da integração da natureza (índio) com a civilização (branco).

O negro aparece como personagem no teatro, em *O Demônio Familiar* e no dramalhão *Mãe*, cabendo lembrar que, fiel à sua posição política conservadora e à sua origem rural e aristocrática, Alencar foi contra a abolição do regime escravagista.

É sempre com desprezo e irritação que Alencar observa os costumes urbanos de seu tempo, bem como a vida da burguesia. **A atitude do autor diante da vida urbana é sempre saudosista, regressiva e ressentida.** Ao condenar a cidade, a saída que Alencar entrevê é puramente sentimental: o retorno à natureza, ao índio, ao sertão, aos campos.

A intuição nacionalista de Alencar levou-o a inventar uma imensa saga brasileira, fundando, bem ou mal, uma mitologia mestiça, colossal e telúrica, uma verdadeira sinfonia americana.

Os índios e super-heróis inscrevem-se nesse propósito de criar uma literatura nacional com arquétipos, e o entusiasmo com que Alencar mergulhou nesse trabalho verdadeiramente enciclopédico explica os erros de História e Geografia e os exageros imaginativos, que lhe valeram inúmeras críticas e zombarias.

Ainda o nacionalismo inspirou a luta que Alencar empreendeu em defesa do **português falado no Brasil**, liberto do rigor das gramáticas e dicionários lusitanos. No senti-

do de defesa de um uso brasileiro da língua portuguesa, escreveu Alencar: “Como pode um povo que chupa a manga, o abacaxi e o cambucá falar como um povo que sorve a uva, a pera e a nêspere?”.

Enriqueceu a nossa língua literária de inúmeros brasileirismos, aproveitando vocábulos, expressões e um fraseado tipicamente nacionais, dando à frase um meneio, uma cadência tropical. Suas imagens e metáforas utilizam com beleza e entusiasmo a fauna e a flora do país.

Além do vigor descritivo e da justiça com que “pinta” a paisagem humana e a natureza, apoiado em metáforas que ressaltam o colorido, fundindo a realidade humana e a paisagem, **Alencar desenvolveu um contínuo esforço no sentido analítico e crítico, aprofundando a dimensão psicológica de suas personagens**, especialmente em *Lucíola* e *Senhora*. Tentando compreender as desarmonias e estranhezas da conduta e desmascarar e denunciar certos aspectos profundos da realidade humana e social, **Alencar foi, sem embargo da idealização romântica, um modesto precursor de Machado de Assis.**

❑ Evolução da obra alencariana

• Primeira fase (1856-1864)

Alencar iniciou-se publicando crônicas na imprensa carioca, mais tarde reunidas em *Ao Correr da Pena* (1856). Ganha notoriedade nesse mesmo ano, travando áspera polêmica acerca do poema épico pseudo-indianista *A Confederação dos Tamoiós*, de Gonçalves de Magalhães. Já havia publicado *A Viuvinha*, sem nenhuma repercussão, quando, em 1857, publica *O Guarani*, que lhe traz rápida notoriedade. São dessa fase, entre outros, *Lucíola*, *Diva*, *As Minas de Prata* e *Iracema* (1865), além das peças de teatro.

• Segunda fase (1866-1869)

Envolvido na política (deputado, ministro da justiça, candidato rejeitado a senador), deixou, nessa fase, os escritos políticos intitulados *Cartas de Erasmo*.

• Terceira fase (1870-1875)

Abandonando a política e o teatro, desgostoso e retraído, entrou em

nova fase criadora, publicando cerca de dez livros (entre outros, *O Gaúcho*, *Ubirajara*, *Senhora* e *O Sertanejo*), além do romance póstumo *Encarnação* e da autobiografia *Como e por que Sou Romancista*.

□ Divisão da obra de Alencar

a) Romances indianistas (formação da nacionalidade; antecedentes aborígenes):

- *O Guarani*
- *Iracema*
- *Ubirajara*

b) Romances históricos (bocajões históricos e crônicas romaneadas dos tempos coloniais):

- *As Minas de Prata*
- *Alfarrábios*
- *A Guerra dos Mascates*

c) Romances regionalistas (a pátria brasileira; a sociedade rural):

- *O Gaúcho*
- *O Sertanejo*
- *Tij*
- *O Tronco do Ipê*

d) Romances urbanos (romances de complicação sentimental, perfis de mulher e quadros da sociedade):

- *Cinco Minutos*
- *A Viuvinha*
- *A Pata da Gazela*
- *Sonhos d'Ouro*
- *Encarnação*
- *Diva*
- *Lucíola*
- *Senhora*

Antologia de José de Alencar

O GUARANI

Publicado primeiramente em folhetins no *Diário do Rio de Janeiro*, em 1857, *O Guarani* foi o desdobramento da polêmica de Alencar com Gonçalves de Magalhães sobre a criação de uma verdadeira epopeia nacional. O livro procura ser a resposta de Alencar ao problema que tanto preocupou os escritores que estabeleceram o Romantismo entre nós. Alencar afasta-se da épica tradicional: não escreve em verso, como Magalhães, mas em prosa, e sua narrativa filia-se ao gênero mais em voga naquela época: o romance — no subgênero romance histórico de aventuras.

Na realidade, se episódios da colonização do Brasil nos albores do século XVII constituem o trecho da obra, o protagonista é um índio, Peri, elevado à categoria de autêntico herói romântico. Logo depois que Filipe II da Espanha ocupa o trono de Portugal, D. Antônio de Mariz, fidalgo da velha estirpe portuguesa, fiel à sua pátria, prefere instalar-se no interior do Brasil a servir à Coroa estrangeira. Com sua família e alguns homens de armas, inicia a formação de uma fazenda à margem do Rio Paquequer, afluente do Paraíba. De um acidente resulta a morte de uma índia de uma tribo aimoré, que passa por isso a hostilizar os brancos colonizadores. D. Antônio de Mariz conta com a amizade de Peri, jovem guerreiro goitacá, de nobres instintos e extrema bravura. O selvagem devotava a Cecília, a filha do fidalgo, uma adoração quase religiosa e por isso estendia sua proteção providencial a toda a família. Depois de inúmeros acidentes e peripécias, em que se destaca a ação de Peri, conjurando perigos advindos não só dos indígenas inimigos, mas também do vilão Loredano e seus asseclas, dissimulados entre os “aventureiros” que serviam a D. Antônio, este, esgotadas as possibilidades de resistência, pede a Peri que salve Cecília, levando-a para a Corte, enquanto faz explodir sua casa, a fim de evitar o trucidamento de todos pelos selvagens. O final do romance, com a palmeira arrastada pelas águas da enchente e abrigando na sua copa os dois seres de raças diferentes, é um símbolo feliz da futura população do Brasil. (R. M. Pinto, in *Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira*, Cultrix.)

TEXTO I

Peri compreendera o gesto da índia; não fez, porém, o menor movimento para segui-la.

Fitou nela o seu olhar brilhante e sorriu.

Por sua vez a menina também compreendeu a expressão daquele sorriso e a resolução firme e inabalável que se lia na fronte serena do prisioneiro.

Insistiu por algum tempo, mas debalde.

Peri tinha atirado para longe o arco e as flechas e, recostando-se ao tronco da árvore, conservava-se calmo e impassível.

De repente o índio estremeceu.

Cecília aparecera no alto da esplanada e lhe acenara; sua mãozinha alva e delicada agitando-se no ar parecia dizer-lhe que esperasse; Peri julgou mesmo ver no rostinho gentil de sua senhora, apesar da distância, brilhar um raio de felicidade.

(*O Guarani*, cap. II)

TEXTO II

Epílogo

(...)

Peri tinha falado com o tom inspirado que dão as crenças profundas; com o entusiasmo das almas ricas de poesia e sentimento.

Cecília o ouvia sorrindo e bebia uma a uma as suas palavras, como se fossem as partículas do ar que respirava; parecia-lhe que a alma de seu amigo, essa alma nobre e bela, se desprendia do seu corpo em cada uma das

frases solenes, e vinha embeber-se no seu coração, que se abria para recebê-la.

A água subindo molhou as pontas das largas folhas da palmeira, e uma gota, resvalando pelo leque, foi embeber-se na alva cambrala das roupas de Cecília.

A menina, por um movimento instintivo de terror, conchegou-se ao seu amigo; e nesse momento supremo, em que a inundação abria a fauce enorme para tragá-los, murmurou docemente:

— Meu Deus!... Peri!...

Então passou-se sobre esse vasto deserto de água e céu uma cena estupenda, heroica, sobre-humana; um espetáculo grandioso, uma sublime loucura.

Peri alucinado suspendeu-se aos cipós que se entrelaçavam pelos ramos das árvores já cobertas de água e, com esforço desesperado, cingindo o tronco da palmeira nos seus braços hirtos, abalou-o até as raízes.

Três vezes os seus músculos de aço, estorcendo-se, inclinaram a haste robusta; e três vezes o seu corpo vergou, cedendo à retração violenta da árvore, que voltava ao lugar que a natureza lhe havia marcado.

Luta terrível, espantosa, louca, esvairada; luta da vida contra a matéria; luta do homem contra a terra; luta da força contra a imobilidade.

Houve um momento de repouso em que o homem, concentrado todo o seu poder, estorceu-se de novo contra a árvore; o ímpeto foi terrível; e pareceu que o corpo ia despedaçar-se nessa distensão horrível.

Ambos, árvore e homem, embalançaram-se no seio das águas: a haste oscilou; as raízes desprenderam-se da terra já minada profundamente pela torrente.

A cúpula da palmeira, embalançando-se graciosamente, resvalou pela flor da água como um ninho de garças ou alguma ilha flutuante, formada pelas vegetações aquáticas.

Peri estava de novo sentado junto de sua senhora quase inanimada: e, tomando-a nos braços, disse-lhe com um acento de ventura suprema:

— Tu viverás!...

Cecília abriu os olhos e, vendo seu amigo junto dela, ouvindo ainda suas palavras, sentiu o enlevo que deve ser o gozo da vida eterna.

— Sim?... murmurou ela; viveremos!... lá no céu, no seio de Deus, junto daqueles que amamos!...

O anjo espanejava-se para remontar ao berço.

— Sobre aquele azul que tu vês, continuou ela, Deus mora no seu trono, rodeado dos que o adoram. Nós iremos lá, Peri! Tu viverás com tua irmã, sempre!...

Ela embebeu os olhos nos olhos do seu amigo, e lânguida reclinou a loura fronte.

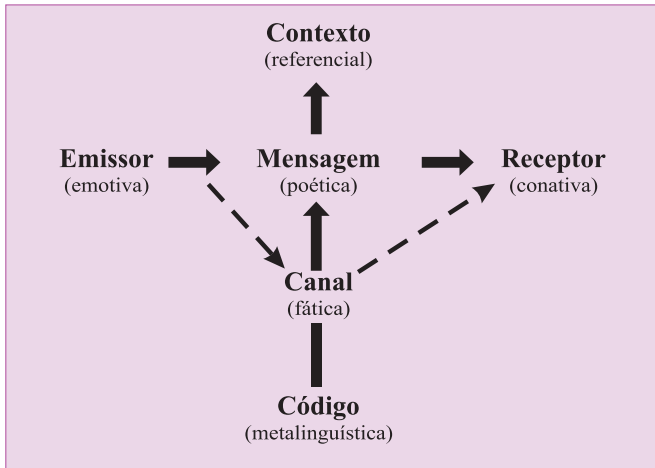
O hábito ardente de Peri bafejou-lhe a face. Fez-se no semblante da virgem um ninho de castos rubores e límpidos sorrisos: os lábios abriram como as asas purpúreas de um beijo soltando o voo.

A palmeira arrastada pela torrente impetuosa fugia...

E sumiu-se no horizonte.

(*O Guarani*)

A classificação das funções da linguagem depende das relações estabelecidas entre elas e os elementos que participam do circuito da comunicação:



O linguista russo Roman Jakobson, baseando-se nos seis elementos da comunicação, elaborou este quadro das funções da linguagem. Segundo ele, cada função é centrada em um dos seis elementos que compõem o circuito da comunicação. O reconhecimento e a adequada utilização das funções são fundamentais tanto na produção quanto no entendimento de qualquer tipo de texto.

I) Função referencial – centrada no *contexto* (a referência ou o referente da mensagem) – é aquela que remete à realidade exterior; sua finalidade é informar o receptor. É usada principalmente em textos de caráter objetivo e teor informativo:

Nas 14 edições dos Jogos Pan-Americanos, 34 marcas mundiais foram quebradas. Só no Pan de 1967, em Winnipeg, foram 14 recordes batidos, dos quais 3 pelo nadador americano Mark Spitz, o maior recordista mundial em Pan.

O atletismo foi a modalidade que rendeu os dois únicos recordes conquistados por esportistas brasileiros em Pan-Americanos. Adhemar Ferreira da Silva foi bicampeão no salto triplo e quebrou o recorde mundial no Pan de 1955, no México. Vinte anos depois, também no México e na mesma prova, João Carlos de Oliveira, o João do Pulo, deu à torcida brasileira um momento inesquecível. Saltou incríveis 17,89 metros de distância, 45 centímetros a mais que o soviético Victor Saneyev, até então recordista nessa prova.

(*Superinteressante*, julho/2007)

II) Função emotiva ou expressiva – centrada no emissor, o *eu* da comunicação – é aquela que exterioriza o estado psíquico do emissor, traduzindo suas opiniões e emoções. Aparece, portanto, na primeira pessoa:

A tua ausência, para que a minha dor não acha nome bastante triste, há de privar-me para sempre de me mirar nos teus olhos, onde eu vi tanto amor, que me enchiam de alegria, que eram tudo para mim?

Ai de mim! Os meus perderam a luz que os alumia e não fazem senão chorar.

(Sóror Mariana Alcoforado, *Cartas Portuguesas*)

III) Função fática – centrada no canal da comunicação – é aquela que tem por objetivo estabelecer o contato com o receptor (“Olá, como vai?”), testar o funcionamento do canal (“Alô, está me ouvindo?”) ou prolongar o contato, na falta de outro conteúdo a comunicar (“Pois é”, “É fogo”, “É” etc.):

SINAL FECHADO

— *Olá, como vai?*

— *Eu vou indo, e você? Tudo bem?*

(Paulinho da Viola e Chico Buarque)

IV) Função conativa ou apelativa – centrada no receptor (*tu* ou *você*), a segunda pessoa da comunicação – é aquela que tem por objetivo influir no comportamento do receptor, por meio de um apelo ou ordem. Emprega verbos no imperativo e vocativos. É utilizada principalmente em textos propagandísticos e outros que visam a convencer o receptor a adotar alguma opinião ou comportamento:

Não acredites no que teus olhos te dizem, tudo o que eles mostram é limitação.

Olha com entendimento, **descobre** o que já sabes e **verás** como voar...

(Richard Bach)

Beba coca-cola.

V) Função poética – centrada na mensagem – é aquela em que o essencial é a organização do texto (a mensagem), por meio da seleção e arrumação de palavras, dos efeitos sonoros e rítmicos, do jogo com figuras de linguagem e do aproveitamento de todo tipo de simetrias ou antissimetrias entre palavras e frases. É utilizada principalmente em textos literários:

*Podeis aprender que o homem
é sempre a melhor medida;
Mais, que a medida do homem
não é a morte, mas a vida.*

(João Cabral de Melo Neto)

A função poética ocorre também em textos em que o discurso convencional recebe uma configuração nova, produzindo um efeito estético inesperado (humor, impacto, estranheza):

Filho de rico é boy, filho de pobre é motoboy.

*Lojas Marabraz
Preço melhor
Ninguém faz*

(Nos casos desses exemplos, a função poética não predomina, como ocorre na poesia e na literatura; ela é uma função secundária.)

VI) Função metalinguística – centrada no código – é aquela voltada para a própria linguagem e seus elementos (palavras, regras gramaticais, estruturas da mensagem etc.). Também corresponde à função metalinguística o comentário ou explicação de outros códigos e suas mensagens (visuais, como a pintura ou o cinema; sonoros, como a música etc.):

— *O que significa “olhar vulpino”?*
— *Significa olhar de raposa.*

POEMAS

*Os poemas são pássaros que chegam
não se sabe de onde e pousam
no livro que lê.*

*Quando fechamos o livro, eles alçam voo
como de um alçapão.*

*Eles não têm pouso
nem porto,*

*alimentam-se um instante
em cada par de mãos
e partem.*

*E olhas, então, essas tuas mãos vazias,
no maravilhado espanto de saberes
que o alimento deles já estava em ti...*

(Mário Quintana)

MÓDULO 2

Estrutura da Dissertação e Critérios de Correção

1. INTRODUÇÃO

Dissertar é expor ideias a respeito de um determinado assunto. É discutir essas ideias, analisá-las e apresentar provas que justifiquem e convençam o leitor da validade do ponto de vista de quem as defende.

A dissertação, por isso, pressupõe:

- exame crítico do assunto sobre o qual se vai escrever;

- raciocínio lógico;
- clareza, coerência e objetividade na exposição.

Não pense que dissertar é uma prática destinada apenas a suprir as exigências dos vestibulares, ou ainda, um recurso exclusivo de grandes escritores e políticos ao discutir e defender seus pontos de vista. Você também, no seu dia-a-dia, dispõe dos recursos que a língua oferece. Dissertar é um exercício cotidiano e você o utiliza toda vez que discute com alguém, tentando fazer valer sua opinião sobre qualquer assunto, por exemplo, futebol. Isso porque o pensar é uma prática permanente da nossa condição de seres sociais, cujas ideias são debatidas e veiculadas através da comunicação linguística.

Portanto, dissertar é analisar de maneira crítica situações diversas, questionando a realidade e nossas posições diante dela.

2. ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO

A dissertação, comumente, apresenta três partes:

- **Tese** (parágrafo introdutório) – É a apresentação do assunto a ser discutido no desenvolvimento. Pode

ser elaborada com uma **afirmação**, uma **definição**, uma **citação** ou uma **interrogação**, combinadas ou não entre si.

- **Desenvolvimento** (argumentação) – É a elaboração argumentativa da tese, uma análise crítica. Deve apresentar exemplificações, justificativas, explicações, juízos. Pode-se proceder a um confronto entre os pontos positivos e negativos do assunto (se houver), às relações de causa e consequência, às comparações de natureza histórica ou geográfica, à passagem do geral para o particular (e vice-versa) etc.

- **Conclusão** (ponto de chegada da discussão) – É o parágrafo final em que se podem levantar perspectivas sobre o problema discutido (possíveis soluções). A conclusão pode, ainda, ser uma síntese da argumentação ou uma retomada da tese, reafirmando-se o posicionamento nela proposto.

❑ **Orientação para se elaborar uma dissertação**

- Seu texto deve apresentar tese, desenvolvimento (exposição/argumentação) e conclusão.
- Não se inclua na redação, não cite fatos de sua vida particular, nem utilize o texto com fins doutrinários. Redija na terceira pessoa do singular ou do plural, ou ainda na primeira pessoa do plural.
- Seu texto pode ser expositivo ou argumentativo (ou ainda expositivo e argumentativo). As ideias-núcleo ou tópicos frasais devem ser bem desenvolvidos, bem fundamentados. Evite que seu texto expositivo ou argumentativo seja uma sequência de afirmações vagas, sem justificativa, evidências ou exemplificação.

❑ Etapas para se elaborar uma dissertação

- 1.^a) Ler atentamente o tema e refletir sobre o assunto de que trata.
- 2.^a) Fazer um esboço mental do encadeamento que se pretende dar às ideias.
- 3.^a) Elaborar o rascunho, evitando desviar-se do ponto de vista assumido.
- 4.^a) Direcionar o texto para a conclusão desejada.
- 5.^a) Ler o texto, submetendo-o a uma avaliação crítica.
- 6.^a) Passá-lo a limpo, observando as regras gramaticais.
- 7.^a) Dar um título à redação, adequando-o ao texto.

❑ Receita para um texto dissertativo

• Como começar?

Após depreender o tema, transforme-o numa interrogação. A resposta a essa pergunta desencadeará as ideias. Reflita sobre o enfoque a ser dado: pense na possibilidade de concordar com o tema (total ou parcialmente), refutá-lo ou fazer uma oposição de ideias. Depois dessa reflexão, rascunhe livremente seu texto ou planeje o conteúdo (sequência de ideias).

• Como elaborar?

Para construir o parágrafo introdutório, considere as abordagens mais coerentes com o seu conhecimento sobre o tema – uma citação, uma definição, uma interrogação, uma trajetória histórica, uma enumeração, uma oposição etc., podendo combiná-las ou não.

• Como discutir?

Qualquer que seja o enfoque, selecione os argumentos (para endossar, refutar ou fazer oposições). Anote evidências do cotidiano, fatos históricos, relacione causa e consequência, pense, enfim, nos exemplos que melhor fundamentam sua discussão.

• Como argumentar?

Observe se cada parágrafo argumentativo desenvolve adequadamente uma ideia-núcleo (por meio de evidências, exemplos, relações de causa e consequência etc.).

• Como concluir?

Para concluir, proceda de forma coerente com a discussão: sintetize o assunto, retome o ponto de vista da tese ou lance uma perspectiva sobre o problema.

Na correção das redações, em modalidade dissertativa para vestibular, **serão valorizados** os seguintes aspectos:

1. correspondência entre o tema proposto e o texto criado pelo aluno;
2. obediência ao discurso (modalidade) pedido. No caso da Fuvest o discurso é dissertativo (tese, argumentação e conclusão);
3. presença de coesão (uso adequado de conjunções, preposições etc.) entre termos, orações e períodos;
4. concatenação de ideias, ou seja, ideias organizadas numa sequência lógica;
5. presença de linguagem original e criativa, isto é, seleção adequada de vocabulário;
6. obediência às normas gramaticais (pontuação, ortografia, colocação pronominal, crase, acentuação, concordância, regência).

❑ Aspectos negativos:

- uso de expressões cujo sentido é inadequado ao texto;
- emprego de vocabulário rebuscado e pomposo;
- falta ou emprego incorreto de nexos gramaticais (conjunções, preposições, advérbios etc.);
- construção de parágrafos isolados, sem relação entre si;
- utilização de ideias contraditórias ao longo do texto;
- falha na articulação dos argumentos: exemplos, citações, análises críticas, sem relação de continuidade;
- retomada imprópria de ideias já discutidas, tornando redundante o texto;
- falta de posicionamento crítico em relação ao tema, ideias vagas;
- uso de frases feitas, expressões esvaziadas de sentido, que denotam ausência de espírito crítico e banalizam o texto;
- conclusão incoerente com o encaminhamento dado ao texto.

TEXTO NOTA DEZ – (FUVEST) EXPERIÊNCIA

A geração que constitui os pais e educadores dos jovens de hoje é, sem dúvida, a que mais vivenciou as transformações sociais, econômicas, políticas e tecnológicas sofridas pelo País e pelo mundo. Ela assistiu a guerras, embates ideológicos e crises, sentiu o peso de censuras e repressões, alegrou-se com a descoberta de vacinas e tratamentos, lutou pela liberdade e pela justiça. É, certamente, a que mais encontra dificuldades para formular conceitos e valores a serem transmitidos.

Por terem presenciado os horrores das guerras, ensinam que não há nada melhor para conciliar divergências que o diálogo (e, de fato, mesmo as guerras mais recentes cessam quando tal atitude é tomada). A sociedade, entretanto, prega a competição e a violência, o que inutiliza, muitas vezes, esse ensinamento.

Por terem lutado pela liberdade, garantem-na como direito universal – mas, por experiência própria, sabem que seu excesso pode ser nocivo. A ideologia corrente, por sua vez, defende o prazer, o pleno divertimento, mesmo à custa de danos futuros, o que prejudica o convívio pacífico entre jovens (que recebem tais influências) e adultos.

Por terem se rebelado contra a injustiça e a corrupção, defendem a integridade moral como verdadeiro meio de realização pessoal. Por terem visto a violência como resultado da falta de princípios, pregam e incentivam a religião. São, muitas vezes, chamados de “caretas”, reacionários e ultrapassados por essa mesma sociedade, que valoriza o lucro, o “jeitinho”, o trapace.*

É verdade que muitos desses formadores de opinião não seguem tais padrões, transformando-se em maus exemplos, a maioria, contudo, tem se esforçado por transmitir esses valores, mesmo oprimidos pelos interesses capitalistas de hoje. É preciso, portanto, compreender sua dificuldade em lidar com uma sociedade em constante transição – mas, certamente, os jovens que lhes seguem os ensinamentos, frutos da experiência, serão pessoas íntegras e felizes.

(Eveline Oliveira de Castro, aluna do 3.º colegial da Unidade de Mogi das Cruzes, aprovada no vestibular 2002, Medicina-USP)

Nota: a expressão “o trapace” não está dicionarizada, o correto é a trapaça.



Variáveis	Invariáveis
1. Substantivo	7. Advérbio
2. Adjetivo	8. Preposição
3. Artigo	9. Conjunção
4. Pronome	10. Interjeição
5. Numeral	– Palavras denotativas (de inclusão, de exclusão etc.)
6. Verbo	

1. SUBSTANTIVO

É o nome com que designamos seres em geral – pessoas, animais, coisas, vegetais, lugares etc.

Divide-se em:

Concreto: mar, sol, Deus, alma, fada.

Abstrato: beleza, amor, frio, viagem, saída.

Próprio: Roma, Guimarães Rosa, Deus.

Comum: gato, homem, casa.

Simple: cachorro, chuva, menino.

Composto: guarda-roupa, passatempo, pão-de-ló.

Primitivo: pedra, ferro, dente.

Derivado: pedreira, ferreiro, dentista.

Coletivo: constelação, cáfila, alcateia.

❑ Locução substantiva

É a expressão que equivale a um substantivo.

Exemplos

Fomos ver o **pôr-do-sol** (= **crepúsculo**).

Deram-me um vidro de **água-de-cheiro**
(= **perfume**).

2. ADJETIVO

É a palavra que modifica o substantivo, exprimindo aparência, modo de ser, qualidade.

Exemplos

menino **gordo**.
gramática **histórica**.
aluno **inteligente**.

❑ Adjetivos pátrios ou gentílicos

É a procedência, a origem mostrada no adjetivo.

Exemplos

Quem nasce em Salvador da Bahia é **soteropolitano**, no Rio Grande do Norte é **potiguar**, em Santa Catarina é **catarinense**, em Fortaleza é **fortalezense**, em Florianópolis é **florianopolitano**, na Guatemala é **guatemalteco**, em Tânger é **tangerino**, na Nova Zelândia é **neozelandês**.

❑ Locução adjetiva

É a expressão que equivale a um adjetivo. É formada de preposição mais substantivo.

Exemplos

amor **de pai (paterno)**
presente **de rei (real)**
azul **do céu (celeste)**

3. ARTIGO

É a palavra que se antepõe aos substantivos, designando seres determinados (o, a, os, as) ou indeterminados (um, uma, uns, umas).

Divide-se em:

a) **Definido:** o, a, os, as.

b) **Indefinido:** um, uma, uns, umas.

Exemplos

a) “**As** mãos tecem **o** rude trabalho.”
(CDA)
b) “Estou vendendo **um** realejo.”
(CBH)

Tanto os artigos **definidos** como os **indefinidos** podem combinar-se com as preposições, subdividindo-se, então, em dois grupos:

• Sem alteração → **combinação**.

Ex.: **ao, aos**.

• Com alteração → **contração**.

Ex.: **do, pelo, coa**.

Exemplos

“**Ao** fim e **ao** cabo, só há verdades velhas caídas de novo.”
(Machado de Assis)

Existe luz **no** fim **do** túnel...

4. PRONOME

É a expressão que designa os seres sem lhes dar nomes nem qualidades, indicando-os apenas como pessoas do discurso.

Classifica-se em:

• Pessoal

Quando representa as pessoas do discurso, que são três: primeira pessoa (que fala), segunda pessoa (com quem se fala), terceira pessoa (de quem se fala).

Quando funciona como sujeito, é o pronome pessoal **reto**: **eu, tu, ele** ou **ela, nós, vós, eles** ou **elas**.

Exemplo

“**Eu** faço versos porque o instante resiste...”
(LUP)

Quando o pronome tem qualquer outra função, que não a de sujeito, é pessoal **obliquo** (**me, mim, comigo, te, ti, contigo, se, si, consigo, o, a, lhe, nos, conosco, vos, convosco, se, si, consigo, os, as, lhes**).

Exemplo

“Carrego **comigo** há dezenas de anos ...”
(CDA)

Há, ainda, os pronomes pessoais de **tratamento** (com quem se fala ou de quem se fala), que levam a concordância para a terceira pessoa, encerrando um tratamento mais formal, mais cerimonioso (**Vossa Excelência, Vossa Santidade, Vossa Senhoria, Vossa Majestade, Sua Alteza, Sua Magnificência, senhor, a senhorita, você** etc.).

Exemplos

Venho, por meio desta, comunicar a **Vossa Senhoria** que ...

“E agora, José?
E agora, **você**?”
(CDA)

“**Sua Santidade**, o Papa João Paulo II, é muito carismático.”

• Possessivo

Dá ideia de **posse** (**meu, teu, seu, nosso, vosso**, e as variações para o plural e feminino).

Exemplo

“Muita coisa aprendi com **meu** pai.”
(Vivaldo Coaracy)

• Demonstrativo

Dá ideia de **posição** em relação ao tempo, ao espaço e ao contexto. Os principais demonstrativos são: **este, esta, isto, esse, essa, isso, aquele, aquela, aquilo, o, a, mesmo, próprio, semelhante, tal** e variações.

Exemplos

Esta caneta com que eu te escrevo ...

Essa caneta com que tu me escreves ...

• Relativo

Estabelece uma relação com um termo que se coloca sempre antes dele (antecedente), introduz uma oração subordinada adjetiva e é facilmente identificado pelas substituições que permite (o qual, a qual, os quais, as quais). O pronome relativo mais encontrado é o **que**; no entanto, podem-se relacionar **o qual** e variações, **onde, quem, cujo** e variações.

Exemplos

“As pessoas **que** não questionam não merecem viver.”
↓
(= as quais)
(Adélia Prado)

“Visitei a casa **onde** nasci.”
↓
(= na qual)
(LUP)

• Indefinido

Refere-se ao nome de uma maneira vaga, imprecisa, indeterminada (**quem, tudo, nada, alguém, ninguém** etc.).

Exemplos

“**Tudo** passa sobre a terra ...”
(José de Alencar)

“Não sou **nada**.”
(Álvaro de Campos)

• Interrogativo

É o próprio pronome indefinido numa situação de interrogação.

Exemplos

Quem chegou?
Quantos vieram?

□ Locução pronominal

É a expressão que tem a função de pronome.

Exemplos

“**Cada um** tem o ar que Deus lhe deu?”
(= todos)

(M. de Assis)

Não receberei **seja quem for**.
(= ninguém)

Quadros-Resumo dos pronomes

1) Pessoais

a) retos

eu
tu
ele ou ela
nós
vós
eles ou elas

b) oblíquos

me, mim, comigo
te, ti, contigo
se, si, consigo, o, a, lhe
nos, conosco
vos, convosco
se, si, consigo, os, as, lhes

c) de tratamento

você(s)
vossa(s) senhoria(s)
vossa(s) alteza(s)
vossa(s) majestade(s)

2) Possessivos

meu(s), minha(s)
teu(s), tua(s)
seu(s), sua(s)
nosso(s), nossa(s)
vosso(s), vossa(s)
seu(s), sua(s)

3) Demonstrativos

este(s),	esta(s),	isto
esse(s),	essa(s),	isso
aquele(s),	aquela(s),	aquilo
o(s),	a(s),	o
↑	↑	↑
= aquele (s)	= aquela(s)	= aquilo

tal, tais etc.

4) Relativos

que (= o qual, a qual, os quais, as quais)
quem (= o qual, a qual, os quais, as quais)
onde (= no qual, nos quais, na qual, nas quais)
cujo(s), cuja(s) etc

5) Indefinidos

algum(s), alguma(s), algo, alguém
nenhum(s), nenhuma(s), nada, ninguém
todo(s), toda(s), tudo
outro(s), outra(s), outrem
muito(s), muita(s), bastante(s)
pouco(s), pouca(s), cada
vários, várias etc.

6) Interrogativos*

qual, quais
quantos, quantas
quem etc.

(*) = empregados em frases interrogativas diretas ou indiretas

5. NUMERAL

É a palavra que denota quantidade de pessoas ou coisas, ou lugar que elas ocupam numa série.

Tipos de numeral:

- **Cardinais**: um, dois, três, quatro etc.
- **Ordinais**: primeiro, segundo, terceiro, quarto etc.
- **Multiplicativos**: duplo ou dobro, triplo, quádruplo etc.
- **Fracionários**: meio, terço, onze avos etc.

Exemplos

“São **três** palavras e o mundo inteiro as conhece...”

“A **primeira** vez a gente nunca esquece.”

Paguei o **dobro** pelo mesmo brinquedo.

Tomei **meio** copo de vinho.

6. VERBO

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

Flexão do verbo

Pessoa e Número

- 1.^a pessoa singular → canto
- 2.^a pessoa singular → cantas
- 3.^a pessoa singular → canta

- 1.^a pessoa plural → cantamos
- 2.^a pessoa plural → cantais
- 3.^a pessoa plural → cantam

Tempo

presente → canto

pretérito { perfeito → cantei
imperfeito → cantava
mais-que-perfeito → cantara

futuro { do presente → cantarei
do pretérito → cantaria

Modo

Indicativo: canto, cantei, cantarei.

Subjuntivo: cante, cantasse, cantar.

Imperativo

{ afirmativo → canta tu
negativo → não cantes tu

Voz

Ativa: Venderam a casa.

Passiva Analítica: A casa foi vendida.

Passiva Sintética: Vendeu-se a casa.

Reflexiva: Caio machucou-se.

Locução verbal

São dois ou mais verbos com o mesmo valor de um deles.

Exemplos

Vou partir de madrugada. (= **partirei**)

Estava começando a ventar. (= **ventava**)

Aspecto verbal

“Entenda-se aspecto verbal como o momento em que a ação é ‘fotografada’.”

(Edison Luiz Lombardo)

Exemplos

a) **aspecto incoativo** (= a ação está no seu início).

Começou a chover.

b) **aspecto durativo ou cursivo** (= a ação está transcorrendo ou durando).

Continua chovendo.

c) **aspecto conclusivo** (= a ação está concluída ou terminada).

Parou de chover.

7. ADVÉRBIO

É uma palavra que modifica o verbo, o adjetivo e até outro advérbio, acrescentando-lhes uma circunstância (de tempo, de modo, de intensidade etc.).

Exemplos

Levanto - me **cedo**.
(advérbio de tempo)
↑
verbo

Andávamos **devagar**.
(advérbio de modo)
↑
verbo

A noiva estava **muito** linda.
↑ ↑
advérbio de intensidade adjetivo

Levanto-me **bastante** cedo.
↑ ↑
advérbio de intensidade advérbio de tempo

Locução adverbial

É a expressão que tem a função de advérbio. Inicia-se ordinariamente por uma preposição.

Exemplos

Voltei do passeio **a pé**.

Meu pai fazia tudo **às claras**.

8. PREPOSIÇÃO

É a palavra que, posta entre duas outras, estabelece uma subordinação da segunda à primeira.

Exemplos

Casa **de** Paulo.

Necessito **de** você.

Creio **em** você.

Útil **a** todos.

❑ **Locução prepositiva**

É a expressão que tem o mesmo valor de uma preposição.

Exemplos

“Ando **à procura de** espaço ...”
(CM)

Fiquei **ao lado de** Pedro.

Quadro-Resumo das preposições

- a, ante, após, até
- com, contra
- de, desde
- em, entre
- para, per, perante, por
- sem, sob, sobre
- trás

“Essas **preposições** se denominam também **essenciais**, para se distinguirem de certas palavras que, pertencendo normalmente a outras classes, funcionam às vezes como preposições e, por isso, se dizem **preposições acidentais**.”

Assim: conforme, consoante, durante, exceto, mediante, salvo, segundo, tirante, visto etc.”

(Celso Cunha e Lindley Cintra)

9. **CONJUNÇÃO**

É a palavra que liga orações, coordenando ou subordinando-as; ou, dentro da mesma oração, coordena palavras que tenham o mesmo valor ou função.

❑ **Tipos de conjunção**

a) **Coordenativas**: Vem agora **ou** perdes a vez.

Exemplo

“A voz **e** as saias pertenciam a uma mocinha morena...”

(M. de Assis)

b) **Subordinativas**: Espero **que** você saia logo.

Exemplo

Veja **se** ele já chegou.

❑ **Locução conjuntiva**

É a expressão que tem a função de uma conjunção.

Exemplos

Nós saímos **assim que** ela havia chegado.

Por mais que ele explicasse, eu não entendia nada.

10. **INTERJEIÇÃO**

É a palavra com que traduzimos os nossos estados emotivos.

Exemplos

Viva!, oh!, ah!, olá!, psiu!, bem!, eh!, bravo!, oxalá! etc.

❑ **Locução interjectiva**

É a expressão que tem o mesmo valor de uma interjeição.

Exemplos

“**Virge Maria!** Que foi isto, maquinista?”
(Manuel Bandeira)

Ora bolas! Não me perturbes!

OBSERVAÇÃO COMPLEMENTAR

A NGB classifica à parte certas palavras e locuções, pois elas não se referem a substantivo, verbo, adjetivo, advérbio e também não fazem ligação entre palavras ou orações.

São as chamadas palavras **denotativas** de

1. **Inclusão**: até, inclusive, também.

Até eu iria à festa ...

2. **Exclusão**: apenas, só, exceto, salvo.

Apenas o filho caçula ficou com os avós.

3. **Designação**: eis, por alcunha, vulgo.

Eis o prêmio tão cobiçado.

4. **Realce**: cá, é que, lá, só, que.

Eu sei **lá** o que você quer!

5. **Retificação**: aliás, ou melhor, ou antes.

O cobrador viera sábado, **ou melhor**, sexta-feira.

6. **Explicação**: isto é, por exemplo, a saber.

Só queríamos uma coisa, **ou seja**, liberdade.



Uma dissertação bem redigida apresenta, necessariamente, perfeita articulação de ideias. Para obtê-la, é necessário promover o encadeamento semântico (significado, ideias) e o encadeamento sintático (mecanismos que ligam uma oração à outra). A coesão (elemento da frase A retomado na frase B) é obtida, principalmente, por meio dos elementos de ligação que proporcionam as relações necessárias à integração harmoniosa de orações e parágrafos em torno de um mesmo assunto (eixo temático).

Com base em um levantamento elaborado por Othon Moacyr Garcia (*Comunicação em Prosa Moderna*), relacionamos os elementos de coesão mais usuais, agrupados pelo sentido.

Prioridade, relevância

em primeiro lugar, antes de mais nada, primeiramente, acima de tudo, precipuamente, principalmente, primordialmente, sobretudo.

Tempo (frequência, duração, ordem, sucessão, anterioridade, posterioridade)

então, enfim, logo, logo depois, imediatamente, logo após, a princípio, pouco antes, pouco depois, anteriormente, posteriormente, em seguida, afinal, por fim, finalmente, agora, atualmente, hoje, frequentemente, constantemente, às vezes, eventualmente, por vezes, ocasionalmente, sempre, raramente, não raro, ao mesmo tempo, simultaneamente, nesse ínterim, nesse meio tempo, enquanto, quando, antes que, depois que, logo que, sempre que, assim que, desde que, todas as vezes que, cada vez que, apenas, já, mal.

Semelhança, comparação, conformidade

igualmente, da mesma forma, assim também, do mesmo modo, similarmente, semelhantemente, analogamente, por analogia, de maneira idêntica, de conformidade com, de acordo com, segundo, conforme, consoante sob o mesmo ponto de vista, tal qual, tanto quanto, como, assim como, bem como, como se.

Condição, hipótese

se, caso, salvo se, contanto que, desde que, a menos que etc.

Adição, continuação

além disso, (a)demais, outrossim, ainda mais, ainda por cima, por outro lado, também e as conjunções aditivas (e, nem, não só ... mas também etc.).

Dúvida

talvez, provavelmente, possivelmente, quiçá, quem sabe, é provável, não é certo, se é que.

Certeza, ênfase

decerto, por certo, certamente, indubitavelmente, inquestionavelmente, sem dúvida, inegavelmente, com toda a certeza.

Surpresa, imprevisto

inesperadamente, inopinadamente, de súbito, imprevistamente, surpreendentemente, subitamente, de repente.

Ilustração, esclarecimento

por exemplo, isto é, quer dizer, em outras palavras, ou por outra, a saber.

Propósito, intenção, finalidade

com o fim de, a fim de, com o propósito de, para que, a fim de que.

Lugar, proximidade, distância

perto de, próximo a ou de, junto a ou de, dentro, fora, mais adiante, aqui, além, acolá, lá, ali, algumas preposições e os pronomes demonstrativos.

Resumo, recapitulação, conclusão

em suma, em síntese, em conclusão, enfim, em resumo, portanto, assim, dessa forma, dessa maneira, logo, pois.

Causa e consequência, explicação

por consequência, por conseguinte, como resultado, por isso, por causa de, em virtude de, assim, de fato, com efeito, tão... que, tanto... que, tal... que, tamanho... que, porque, porquanto, pois, que, já que, uma vez que, visto que, como (= porque), portanto, logo, pois (posposto ao verbo), que (= porque).

Contraste, oposição, restrição, ressalva

{ pelo contrário, em contraste com, salvo, exceto, menos, mas, contudo, todavia, entretanto, embora, apesar de, ainda que, mesmo que, posto que, conquanto, se bem que, por mais que, por menos que, no entanto, não obstante.

Alternativas

{ ou ... ou, ora ... ora, quer ... quer, seja ... seja, já ... já, nem ... nem.

Proporcionalidade

{ à proporção que, à medida que, ao passo que, quanto mais, quanto menos.

Segundo Celso Cunha, certas palavras têm classificação à parte, por isso convém “dizer apenas palavra ou locução denotativa” de

- a) inclusão: até, inclusive, mesmo, também etc.
- b) exclusão: apenas, exceto, salvo, senão, só, somente etc.
- c) designação: eis
- d) realce: cá, lá, é que, só etc.
- e) retificação: aliás, ou antes, isto é, ou melhor etc.
- f) situação: afinal, agora, então, mas etc.

Exemplo de texto dissertativo com elementos de coesão destacados:

Viver é perigoso, mas navegar é preciso

O mundo moderno fez da segurança sua maior obsessão.

*Nos países desenvolvidos tudo é calculado **para** reduzir a margem de risco ao mínimo, seja nas aplicações financeiras, nos negócios, nos contratos, nas cirurgias, nos automóveis, nos aviões, nos bancos, nas casas, nas lojas, nas ruas, no trânsito, na conduta dos pedestres, tudo coberto e supervisionado pela informática da mais alta precisão. E, **no entanto**, as bolsas despencam, arrastando consigo países inteiros, os negócios fracassam, os aviões caem misteriosamente, os bancos, as casas, as pessoas são assaltadas, os circuitos de segurança falham. (...)*

*A preocupação exagerada com a segurança não evitou duas guerras mundiais devastadoras, **nem** eliminou bolsões vergonhosos de miséria num mundo cada vez mais rico, **e** muito menos impediu o surgimento dos Estados totalitários e autoritários. (...)*

*A vida humana não é possível sem certa margem de segurança (o conceito, as crenças sociais, a ciência, a lei, os paradigmas, a religião, a tecnologia etc.), **mas** os instrumentos de segurança não podem abafar **nem** paralisar a vida em sua espontaneidade **e** em seu impulso criador. Não são feitos **para** substituir a vida, e sim **para** assegurá-la. **Em outras palavras**: a segurança só tem sentido e valor como atributo da vida em movimento, da vida em expansão, em busca de novos horizontes; **e** perde o valor e o sentido **quando** degenera na malha de aço que cai sobre nossos ombros **e** trava por completo nossa liberdade de ação. (...)*

*Viver é perigoso **porque** – **como** ensina o filósofo Nietzsche – a vida nos é dada, **mas** não nos é dada feita. Temos nós mesmos de fazer nossa vida, a cada passo, a cada instante, escolhendo sempre a atitude, a ideia, a ação, a palavra adequada a cada situação, sob risco de perdição. O perigo mora dentro da vida, é intrínseco a ela, não sobrevém de fora, **como** parece.*

*Viver é perigoso, **mas** navegar é preciso.*

(Gilberto de Mello Kujawski, *O Estado de S. Paulo*, texto adaptado.)



DENOTAÇÃO – CONOTAÇÃO

Há dois níveis de significado: um, imediato, direto, chamado denotação; outro, figurado, associativo, chamado conotação.

Na **denotação**, o significado da palavra ou expressão é encontrado no dicionário.

Exemplo

O barco foi levado pela corrente.

A **conotação** é o sentido figurado, associativo, dando margem a variadas interpretações. É a exploração do aspecto semântico (= significado) da palavra, que ganha um novo sentido em um determinado contexto.

Exemplo

A gente vai contra a corrente / até não poder resistir, / na volta do barco é que sente / o quanto deixou de cumprir.

(Chico Buarque)

FIGURAS DE LINGUAGEM

As figuras de linguagem ou de estilo são empregadas para valorizar o texto, tornando a linguagem mais expressiva. **É um recurso linguístico para expressar de formas diferentes experiências comuns, conferindo originalidade, emotividade ao discurso, ou tornando-o poético.**

As figuras revelam muito da sensibilidade de quem as produz, trazendo particularidades estilísticas do autor. A palavra empregada em sentido figurado, conotativo, passa a pertencer a outro campo de significação, mais amplo e criativo.

As figuras de linguagem classificam-se em

- figuras de palavra;
- figuras de pensamento;
- figuras de construção ou sintaxe.

FIGURAS DE PALAVRA

Consistem em emprego de um termo com sentido diferente daquele convencionalmente empregado, a fim de se conseguir um efeito mais expressivo na comunicação.

Metáfora

É uma comparação abreviada, que dispensa o uso dos conectivos (= conjunções) comparativos; é uma comparação subjetiva. Normalmente vem com o verbo de ligação claro ou subentendido na frase.

Exemplos

...a vida é cigana

É caravana

É pedra de gelo ao sol.

(Geraldo Azevedo/Alceu Valença)

Encarnado e azul são as cores do meu desejo.

(Carlos Drummond de Andrade)

Comparação

Consiste em aproximar dois elementos que se identificam, ligados por conectivos comparativos explícitos: **como, tal qual, tal como, que, que nem**. Também alguns verbos estabelecem a comparação: parecer, assemelhar-se e outros.

Exemplo

*Estava mais angustiado **que** um goleiro na hora do gol, quando você entrou em mim **como** um sol no quintal.*

(Belchior)

Catacrese

É o emprego de um termo em lugar de outro para o qual não existe uma designação apropriada.

Exemplos

– **folha** de papel

– **braço** de poltrona

– **céu** da boca

– **pé** da montanha

– **boca** da noite

– O barco descia tranquilamente o **leito** do rio ao **pé** da montanha.

Sinestesia

Consiste na fusão harmônica de, no mínimo, dois dos cinco sentidos físicos.

Exemplo

*Vem da sala de linotipos a **doce***

(gustativa)

***música** mecânica.*

(auditiva)

(Carlos Drummond de Andrade)

A fusão de sensações físicas e psicológicas também é sinestesia: “ódio amargo”, “alegria ruidosa”, “paixão luminosa”, “indiferença gelada”.

Exemplo

*Tocava uma valsa que era boa, deixando aquele **gosto de tristeza no ar**.*

(Mário de Andrade)

Antonomásia

Consiste em substituir um nome próprio por uma qualidade, atributo ou circunstância que individualiza o ser e notabiliza-o.

Exemplos

O herói manchego (= Dom Quixote).

O filósofo de Genebra (= Calvino).

O águia de Haia (= Rui Barbosa).

Em pedra-sabão, o Aleijadinho esculpiu a história de uma época.

(Aleijadinho = Antônio Francisco Lisboa)

Metonímia

Consiste na troca de uma palavra por outra, de tal forma que a palavra empregada lembra, sugere e retoma a que foi omitida.

Exemplos

O fazendeiro se esquece dos **suores** (fadigas, cansaços), quando vê as tulhas a transbordar e a fazenda prosperar.

Leio Graciliano Ramos. (livros, obras)

Bebi um martíni. (vermute)

Comprei um panamá. (chapéu de Panamá)

Tomei um Danone. (iogurte)

Qualquer Freud de porta de venda pode explicar o meu sonho, mas nunca poderá roubá-lo. (o autor pela obra)

(Paulo Mendes Campos)

Uma só árvore lhes dá o vestido, e as armas, e a casa e a embarcação. (a matéria pelo produto)

(Padre Vieira)

Alguns autores, em vez de **metonímia**, classificam como **sinédoque** quando se têm **a parte pelo todo e o singular pelo plural**.

Exemplos
A cidade inteira viu assombrada, de queixo caído, o pistoleiro sumir de ladrão, fugindo nos cascos de seu cavalo. (singular pelo plural)
 (José Cândido de Carvalho)

Corra, não pare, não pense demais, repare essas **velas** no cais...
 (a parte pelo todo)
 (Geraldo Azevedo/Alceu Valença)

MÓDULO 8 Figuras de Pensamento

As figuras de pensamento são recursos de linguagem que se referem ao significado das palavras, ao seu aspecto semântico.

FIGURAS DE PENSAMENTO

Antítese

Consiste na aproximação de palavras de sentido oposto, isto é, no emprego de termos com significados antagônicos.

Exemplo

Quando um muro **separa** uma ponte **une**
 Se a vingança **encana**, o remorso **pune**
 você vem me **agarra**, alguém vem me **solta**
 você **vai** na marra, ela um dia **volta**.
 (Paulo César Pinheiro)

Paradoxo

Consiste na aproximação, não apenas de palavras de sentido oposto, mas de ideias que se contradizem. É o **dizer** e o **desdizer**. O paradoxo leva-nos a anunciar uma verdade com aparência de mentira.

Exemplos

Amor é **fogo que arde sem se ver**
 É ferida que dói e não se sente
É um contentamento descon-
te
É dor que desatina sem doer.
 (Camões)

O mito é o **nada** que é **tudo**.
 (Fernando Pessoa)

Eufemismo

Consiste em um recurso de expressão pelo qual se atenua, suaviza uma verdade tida como penosa ou desagradável.

dável.

Exemplo

Si alguma **cunhatã** se aproximava dele para fazer festinha, Macunaíma punha a mão nas **graças** dela, **cunhatã** se afastava.
 (Mário de Andrade)

Gradação

Consiste na enumeração de ideias em ordem gradativa, visando a um efeito de intensificação.

Exemplo

Dissecou-a, a tal ponto, e com tal **arte que ela**,
Rota, baça, nojenta, vil...
 Sucumbiu...
 (Raimundo Correa)

Hipérbole

Consiste no exagero de uma ideia a fim de proporcionar uma imagem emocionante ou chocante.

Exemplo

Se eu pudesse contar as **lágrimas que chorei na véspera e na manhã somaria mais que todas as vertidas desde Adão e Eva**.
 (Machado de Assis)

Ironia

É o processo pelo qual o autor diz o contrário do que pensa, com intenção depreciativa e sarcástica.

Exemplo

Moça linda, bem tratada, três séculos de família, burra como uma porta: um amor.
 (Mário de Andrade)

Prosopopeia ou personificação

Consiste em atribuir movimentos, ação, fala, sentimento, enfim, caracteres próprios de seres animados a seres imaginários ou inanimados.

Exemplo

O **vento beija** meus cabelos
 As **ondas lambem** minhas pernas
 O **sol abraça** o meu corpo.
 (Lulu Santos/Nelson Motta)

Apóstrofe

É uma interpelação, um chamado direto a pessoas (presentes ou ausentes, vivas ou mortas) e até mesmo a seres inanimados, imaginários.

Exemplos

Ó mar, por que não apagas
 Co'a espuma de tuas vagas
 De teu manto este borrão?
 (Castro Alves)

Tu não verás, **Marília**, cem cativos...
 (Tomás Antônio Gonzaga)

Perífrase

Também chamada circunlóquio, a perífrase consiste na substituição de uma palavra por uma série de outras, de modo que estas se refiram àquela indiretamente.

Exemplos

Última flor do Lácio, inculta e bela,
 és a um tempo esplendor e sepultura.
 (Olavo Bilac)

flor do Lácio = Língua Portuguesa
 rei da selva = leão
 astro-rei = sol
 abóbada celeste = céu
 Cidade-Luz = Paris
 Livro Sagrado = Bíblia

MÓDULO 9 Figuras de Sintaxe

As **figuras de sintaxe** ou de construção **dizem respeito a desvios em relação à concordância entre os termos da oração, sua ordem, possíveis repetições ou omissões**.

Elas podem ser construídas por

- **omissão**: assíndeto, elipse e zeugma;
- **repetição**: anáfora, pleonasma e polissíndeto;
- **inversão**: anástrofe, hipérbato,

sínquise e hipálage;

- **ruptura**: anacoluto;
- **concordância ideológica**:

silepse.

Portanto, são figuras de construção ou sintaxe:

- | | |
|--------------|---------------|
| 1) assíndeto | 7) anástrofe |
| 2) elipse | 8) hipérbato |
| 3) zeugma | 9) sínquise |
| 4) anáfora | 10) hipálage |
| 5) pleonasma | 11) anacoluto |

- 6) polissíndeto 12) silepse

1. ANÁFORA

Consiste na repetição da mesma palavra no início de um período, frase ou verso.

Exemplo

Dentro do tempo o universo na imensidão.
Dentro do sol o calor peculiar do verão.
Dentro da vida uma vida me conta uma *[estória que fala de mim]*.

Dentro de nós os mistérios do espaço
[sem fim!
(Toquinho/Mutinho)

2. ASSÍNDETO

Ocorre quando orações ou palavras que deveriam vir ligadas por conjunções coordenativas aparecem separadas por vírgulas.

Exemplo

Não nos movemos, as mãos é que se estenderam pouco a pouco, todas quatro, pegando-se, apertando-se, fundindo-se. (Machado de Assis)

3. POLISSÍNDETO

Consiste na repetição intencional de uma conjunção coordenativa mais vezes do que exige a norma gramatical.

Exemplo

*Há dois dias meu telefone não fala, **nem** ouve, **nem** toca, **nem** tuge, **nem** muge.* (Rubem Braga)

4. PLEONASMO

Consiste na repetição de uma ideia já sugerida ou de um termo já expresso.

☐ Pleonasma literário

É um recurso estilístico que enriquece a expressão, dando ênfase à mensagem.

Exemplos

Não os venci. Venceram-me eles a mim. (Rui Barbosa)

Morrerás morte vil na mão de um forte. (Gonçalves Dias)

☐ Pleonasma vicioso

Frequente na linguagem informal, cotidiana, considerado vício de linguagem. Deve ser evitado.

Exemplos

Ouvir com os ouvidos.

Rolar escadas abaixo.

Colaborar juntos.

Hemorragia de sangue.

Repetir de novo.

5. ELIPSE

Consiste na supressão de uma ou mais palavras facilmente subentendidas na frase. Geralmente essas palavras são pronomes, conjunções, preposições e verbos.

Exemplos

Compareci ao Congresso. (eu)
Espero venhas logo. (eu, que, tu)
Ele dormiu duas horas. (durante)

No mar, tanta tormenta e tanto dano. (verbo Haver)

(Camões)

6. ZEUGMA

Consiste na omissão de palavras já expressas anteriormente.

Exemplos

Foi saqueada a vila, e assassinados os partidários dos Filipes. (Camilo Castelo Branco)

Rubião fez um gesto, Palha outro: mas quão diferentes. (Machado de Assis)

7. HIPÉRBATO OU INVERSÃO

Consiste na alteração da ordem direta dos elementos na frase.

Exemplos

Passeiam, à tarde, as belas na avenida. (Carlos Drummond de Andrade)

Paciência tenho eu tido... (Antônio Nobre)

8. ANACOLUTO

Interrupção do plano sintático com que se inicia a frase, alterando-lhe a sequência do processo lógico. A construção do período deixa um ou mais termos desprendidos dos demais e sem função sintática definida.

Exemplos

E o desgraçado, tremiam-lhe as pernas. (Manuel Bandeira)

Aquela mina de ouro, ela não ia deixar que outras espertas botassem as mãos. (José Lins do Rego)

9. HIPÁLAGE

Ocorre hipálage quando há inversão da posição do adjetivo (uma qualidade que pertence a um objeto é atribuída a outro, na mesma frase).

Exemplos

...em cada olho um grito castanho de ódio. (Dalton Trevisan)
(...em cada olho castanho um grito de ódio)

...as lojas loquazes dos barbeiros. (Eça de Queirós)

(...as lojas dos barbeiros loquazes)

10. SILEPSE

☐ Silepse de gênero

Não há concordância de gênero do adjetivo ou pronome com a pessoa a que se refere.

Exemplos

Pois aquela criancinha, longe de ser um estranho... (Rachel de Queiroz)

V. Ex.^a parece magado... (Carlos Drummond de Andrade)

☐ Silepse de pessoa

Não há concordância da pessoa verbal com o sujeito da oração.

Exemplos

Os dois ora estais reunidos... (Carlos Drummond de Andrade)

Na noite do dia seguinte, estávamos reunidos algumas pessoas. (Machado de Assis)

☐ Silepse de número

Não há concordância do número verbal com o sujeito da oração.

Exemplo

Corria gente de todos os lados, e gritavam. (Mário Barreto)

*na trama do rumor suas nervuras
inseto múltiplo reunido
para compor o zanzineio surdo
circular opressivo
zunzin de mil zonzons zoando
em meio à pasta de calor
da noite em branco*
(Carlos Drummond de Andrade)

*Os ratos é que roíam a paciência.
Corrote, corrote era como se roessem
qualquer coisa dentro de mim.*

(Graciliano Ramos)

Observação

Os verbos que exprimem os sons são considerados onomatopaicos, como cacarejar, tiquetaquear, miar etc.

MÓDULO 10

Figuras Sonoras

☐ Aliteração

Consiste na repetição do mesmo fonema consonantal, geralmente em posição inicial da palavra.

Exemplo

*Vozes veladas veludas vozes
volúpias dos violões, vozes veladas.* (Cruz e Sousa)

☐ Assonância

Consiste na repetição do mesmo fonema vocal ao longo de um verso ou poesia.

Exemplo

*Sou Ana, da cama,
da cana, fulana, bacana
Sou Ana de Amsterdam.* (Chico Buarque)

☐ Paronomásia

Emprego de vocábulos semelhantes na forma ou na prosódia, mas diferentes no sentido.

Exemplo

*Berro pelo aterro pelo desterro
berro por seu berro pelo seu erro
quero que você ganhe que você*
[me apanhe
sou o seu bezerro gritando mamãe.]
(Caetano Veloso)

☐ Onomatopéia

Consiste na imitação aproximada de um ruído ou som produzido por seres animados e inanimados.

Exemplos

Vai o ouvido apurado