

MÓDULO 37

Pré-Modernismo I

1. CONCEITO E ÂMBITO

O **Pré-Modernismo** não configura um **estilo literário** ou uma escola, com um programa definido, com propostas estéticas específicas. Não é como o Romantismo, Realismo, Simbolismo etc. Trata-se de um **período cronológico** marcado pelo **sincretismo** (= fusão, mistura) de diversas tendências, identificado primeiramente por Tristão de Ataíde (Alceu de Amoroso Lima), que cunhou a expressão *Pré-Modernismo* para designar um conjunto de autores que, entre 1902 (*Os Sertões*, de Euclides da Cunha, e *Canaã*, de Graça Aranha) e 1922 (Semana de Arte Moderna), representam a **aliança** ou **transição** entre as correntes do fim do século XIX e antecipações da modernidade.

Assim, as chamadas correntes pré-modernistas marcam-se por uma antinomia: o **moderno versus** o **antimoderno**, a **renovação versus** o **conservadorismo**, aliando (= sincretizando) tendências diversas.

- O aspecto **conservador, antimoderno**, pode ser localizado na sobrevivência da mentalidade positivista e determinista dos realistas (naturalistas) e parnasianos, e no estilo, no código, na linguagem, que, com poucas ousadias, permaneceram fiéis aos modelos realistas (Machado, Aluísio, Eça, Zola, Flaubert, Balzac). Vale observar que o Modernismo de 1922 representou, sobretudo, uma ruptura em termos de linguagem, do código, e, nesse sentido, os pré-modernistas foram, em diferentes medidas, antimodernos.

- O aspecto **antecipador da modernidade** localiza-se mais em nível do conteúdo, na problematização da realidade brasileira, na crítica às instituições arcaicas, no regionalismo crítico e vigoroso e no espírito inconformista e rebelde que, de diversas maneiras, pode ser

rastreado em Euclides da Cunha, Lima Barreto, Monteiro Lobato e Graça Aranha.

O período pré-modernista conviveu com diversas correntes do século XIX, que já se iam esgotando quando da “explosão” modernista de 1922.

Daí o caráter de estagnação, de imobilismo que impregnou a literatura oficial das academias e salões literários, que assistiram (= ampararam) os últimos suspiros do **Parnasianismo** (Alberto de Oliveira, Raimundo Correia, Bilac, Vicente de Carvalho ainda escreviam); do **Neoparnasianismo** (Amadeu Amaral e Martins Fontes); do **prosa tradicionalista de feitiço clássico** (Rui Barbosa e Joaquim Nabuco); do **regionalismo realista-naturalista** (Simões Lopes Neto, Valdomiro Silveira, Afonso Arinos) e até **neoclássicos** e **neorromânticos** encontraram espaço para suas tardias manifestações.

Em síntese, quanto à linguagem e ao estilo, os pré-modernistas expressam-se como **realistas, naturalistas, impressionistas, simbolistas**, assimilando em graus diferentes as características desses estilos. Quanto aos temas, ao conteúdo, é que se aproximam dos **modernos**, pelo compromisso com a realidade brasileira: o **sertão da Bahia** (Euclides da Cunha); o **subúrbio carioca** (Lima Barreto); o **Vale do Paraíba paulista** (Monteiro Lobato); a **adaptação do imigrante ao trópico** (Graça Aranha).

2. O CONTEXTO HISTÓRICO

As primeiras décadas do século XX têm como marca a contradição entre a postura tradicionalista da oligarquia rural e a inquietação dos setores urbanos, esta última matizada de diversas tendências assimiladas da América do Norte e da Europa, pelo imigrante, pela classe média, pelo

operariado e pelo subproletariado, novos atores que, ainda timidamente, se projetam na cena política.

Entre os fatos históricos que marcam o período, destacamos: a Revolução de Canudos, o fenômeno do cangaço e do fanatismo religioso, no Nordeste; a Revolta da Chibata, a revolta contra a vacina obrigatória, no Rio de Janeiro; a Guerra do Contestado, em Santa Catarina; as greves operárias dos imigrantes do Brás e da Mooca, em São Paulo (1917).

3. EUCLIDES DA CUNHA (1866-1909)

“**Misto de celta, de tapuia e grego**”, como se autodefinia, Euclides da Cunha foi militar (expulso do Exército), engenheiro, jornalista, professor, acadêmico e grande escritor.

Acompanhou, como correspondente do jornal *A Província de São Paulo* (hoje *O Estado*), as operações do Exército contra os rebeldes de Canudos, permanecendo no Sertão da Bahia de agosto a outubro de 1897.

Em 1898 e 1901, escreveu, primeiro em Descalvado, depois em São José do Rio Pardo, *Os Sertões*, cuja publicação, em 1902, alcançou repercussão nacional.

Além de *Os Sertões*, deixou outros livros sobre problemas brasileiros: *Contrastes e Confrontos*, *À Margem da História*, *Peru versus Bolívia*, *Relatório sobre o Alto Purus*.

❑ Características

• O cientista e o artista

Primeiro grande pensador social brasileiro, Euclides da Cunha harmoniza o **rigor científico, a erudição, a formação positivista e determinista, a exatidão do temático e engenheiro, com a paixão pela palavra e a potência verbal**, provando que a arte e a ciência não se opõem.

• Crítica

Sua obra *Os Sertões* analisa e procura compreender o fenômeno do fanatismo religioso no sertão, especialmente o caso Canudos. Apresenta visão determinista: A Terra, O Homem, A Luta (meio, raça, momento).

Primeira denúncia vigorosa que se faz na cultura brasileira contra a miséria e o abandono em que vive o sertanejo.

TEXTO

(fragmento)

O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral.

A sua aparência, entretanto, ao primeiro lance de vista, revela o contrário. Falta-lhe a plástica impecável, o desempenho¹, a estrutura corretíssima das organizações atléticas.

É desgracioso, desengonçado, torto. Hércules-Quasímodo², reflete no aspecto a fealdade³ típica dos fracos. O andar sem firmeza, sem aprumo⁴, quase gingante e sinuoso, aparenta a translação de membros desarticulados. Agrava-o a postura normalmente abatida, num manifestar de displicência⁵ que lhe dá um caráter de humildade deprimente. A pé, quando parado, recosta-se invariavelmente ao primeiro umbral ou parede que encontra; a cavalo, se sofreia⁶ o animal para trocar duas palavras com um conhecido, cai logo sobre um dos estribos, descansando sobre a espenda⁷ da sela. Caminhando, mesmo a passo rápido, não traça trajetória retilínea e firme. Avança celeremente⁸, num bambolear característico, de que parecem ser o traço geométrico os meandros das trilhas sertanejas. E se na marcha estaca pelo motivo mais vulgar, para enrolar um cigarro, bater o isqueiro, ou travar ligeira conversa com um amigo, cai logo — cai é o termo — de cócoras, atravessando largo tempo numa posição de equilíbrio instável, em que todo o seu corpo fica suspenso pelos dedos grandes dos pés, sentado sobre os calcanhares, com uma simplicidade a um tempo ridícula e adorável.

É o homem permanentemente fatigado.

Reflete a preguiça invencível, a atonia⁹ muscular perene¹⁰, em tudo: na palavra remorada¹¹, no gesto contrafeito, no andar desaprumado, na cadência langorosa¹² das modinhas, na tendência constante à imobilidade e à quietude.

Entretanto, toda esta aparência de cansaço ilude.

(Euclides da Cunha, *Os Sertões*)

Vocabulário

1 – Desempeno: elegância. **2** – Hércules: figura mitológica, símbolo de força física. *Quasímodo*: o corcunda de Notre-Dame, símbolo de feiura. **3** – Fealdade: feiura. **4** – Aprumo: elegância, altivez. **5** – Displicência: tédio, apatia. **6** – Sofreiar: refrear. **7** – Esenda: parte da sela sobre a qual assenta a coxa. **8** – Celeremente: rapidamente. **9** – Atonia: fraqueza. **10** – Perene: eterno. **11** – Remorado: demorado. **12** – Langoroso: lânguido, lento, arrastado.

4. GRAÇA ARANHA (1868-1931)

□ Dados biográficos

- Nasceu em São Luís do Maranhão;
- foi discípulo de Tobias Barreto;
- participou da Semana de Arte Moderna;
- faleceu no Rio de Janeiro.

□ Obras

- Canaã* (romance)
- Malasarte* (drama folclórico em três atos)
- Estética da Vida* (obra filosófica)
- Viagem Maravilhosa* (romance)
- “Espírito Moderno” (conferência)
- “A Emoção Estética na Arte Moderna” (conferência)

□ Apreciação crítica

Canaã, romance ao qual deveu sua celebridade, é construído a partir da observação de uma pequena comunidade de imigrantes alemães (Milkau e Lentz), no Espírito Santo, evidenciando o contraste entre o alemão, fruto de uma civilização europeia adiantada, e o miserável homem rural e provinciano brasileiro.

Malasarte, drama característico simbolista, representa o conflito do indivíduo, dividido entre o desejo violento dos prazeres e as forças da moral (Malasarte, Dionísia e Eduardo).

Viagem Maravilhosa procurou, por um lado, oferecer uma visão total

da realidade brasileira contemporânea e, por outro lado, a história de um homem que se realizou pelo amor e pela satisfação de seus ideais.

5. LIMA BARRETO (1881-1922)



Lima Barreto.

□ Obras

- Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (romance) – 1909
- Triste Fim de Policarpo Quaresma* (romance) – 1911 (em folhetins) e 1915 (em livro)
- Numa e Ninfa* (romance da vida contemporânea) – 1915
- Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* (romance) – 1919
- Histórias e Sonhos* (contos) – 1956
- Cemitério dos Vivos* (incompleto) – 1956
- Clara dos Anjos* (romance) – 1948

□ Apreciação crítica

Recordações do Escrivão Isaías Caminha, romance em **primeira pessoa**, autobiográfico, retrata a vida de um grande jornal da época. Sátira a figuras da imprensa e das letras. Extravasamento de suas decepções e revoltas.

Romance em terceira pessoa, *Triste Fim de Policarpo Quaresma* mostra com clareza o ridículo e patético de um nacionalismo fanatizante e anacrônico. O maior sonho de Policarpo é “o tupi como língua oficial no Brasil”.

Clara dos Anjos, romance autobiográfico, é a triste ruína de um homem que se entrega à embriaguez.

TEXTO

(fragmento)

A casa estava em silêncio; do lado de fora, não havia a mínima bulha¹. Os sapos tinham suspenso um instante a sua orquestra noturna. Quaresma lia; e lembrava-se que Darwin escutava com prazer esse concerto dos charcos. Tudo na nossa terra é extraordinário! pensou. Da despensa, que ficava junto a seu aposento, vinha um ruído estranho. Apurou o ouvido e prestou atenção. Os sapos recomeçaram o seu hino. Havia vozes baixas, outras mais altas e estridentes; uma se seguia à outra, num dado instante todas se juntaram

num uníssono sustentado. Suspenderam um instante a música. O major apurou o ouvido; o ruído continuava. Que era? Eram uns estalos tênues; parecia que quebravam gravetos, que deixavam outros cair ao chão... Os sapos recomeçaram; o regente deu uma martelada e logo vieram os baixos e os tenores. Demoraram muito; Quaresma pôde ler umas cinco páginas. Os batráquios² pararam; a bulha continuava. O major levantou-se, agarrou o castiçal e foi à dependência da casa donde partia o ruído, assim mesmo como estava, em cama de dormir.

Abriu a porta; nada viu. Ia procurar nos cantos, quando sentiu uma ferroadada no peito do pé. Quase gritou. Abaixou a vela para ver melhor e deu

com uma enorme saúva agarrada com toda a fúria à sua pele magra. Descobriu a origem da bulha. Eram formigas que, por um buraco no assoalho, lhe tinham invadido a despensa e carregavam as suas reservas de milho e feijão, cujos recipientes tinham sido deixados abertos por inadvertência³. O chão estava negro, e, carregadas com os grãos, elas, em pelotões cerrados, mergulhavam no solo em busca da sua cidade subterrânea.

(Lima Barreto,

Triste Fim de Policarpo Quaresma)

Vocabulário

- 1 – Bulha: barulho.
2 – Batráquio: sapo.
3 – Inadvertência: descuido.

MÓDULO 38

Pré-Modernismo II

1. MONTEIRO LOBATO (1882-1948)

□ Vida

Nasceu na chácara do Visconde de Tremembé, seu avô materno, hoje conhecida como Chácara do Pica-Pau Amarelo. Formou-se em Direito em São Paulo, tendo participado intensamente de atividades políticas estudantis. Fundou a Companhia Editora Nacional; incentivou as campanhas do petróleo e do ferro, fundando, em 1931, a Cia. Petróleo do Brasil. Foi preso por escrever carta ao ditador Getúlio Vargas sobre o problema do petróleo brasileiro. Mudou-se para a Argentina, regressando no ano seguinte, 1947.

□ Obras

Urupês (doze histórias tiradas do sertão paulista) – 1918

Ideias de Jeca Tatu – 1918

Cidades Mortas – 1919

Negrinha (contos) – 1920

O Macaco que se Fez Homem – 1923

A Barca de Gleyre (correspondência com Godofredo Rangel) – 1944

• Literatura Infantil

Reinações de Narizinho

Viagem ao Céu

O Picapau Amarelo

Emília no País da Gramática etc.

□ Apreciação crítica

“A sua obra é variada: contos, crônicas e artigos, ensaios quase panfletários, e literatura infantil. Destaca-se aqui o sentido da obra do contista de feitiço regionalista. Ela está presa à experiência no interior, compreendido sobretudo nos limites da região que se denominaria das ‘cidades mortas’, onde brilhou o fausto das grandes fazendas de café do século passado [XIX]. Constitui-se assim de flagrantes bem apanhados do homem e da paisagem, embora tomados nos seus aspectos exteriores, para nos comunicar a sugestão de marasmo e indolência reinantes. E não disfarça inteiramente o propósito de denúncia de uma situação de indiferença, deplorável. Por exemplo, *Urupês* e *Cidades Mortas*, os dois primeiros livros que deram consagração e popularidade ao A.”

(Antonio Candido e J. A. Castello, *Presença da Literatura Brasileira II*, pp. 348-9)

A principal faceta de sua produção literária são os contos, de cunho regionalista, que enfocam o homem e a paisagem da região que se denominaria “das ‘cidades mortas’”, isto é, o decadente Vale do Paraíba. Criticou a indolência do caboclo, “sempre de

cócoras enquanto o Brasil esperava por ele”, na famosa figura de Jeca Tatu; depois se desculpou, falando das difíceis condições da vida do camponês. Atacou publicamente o Modernismo, no artigo “Paranoia ou Mistificação?”, de 1917, escrito a propósito de uma exposição de Anita Malfatti. A principal característica de sua linguagem é a oralidade.

TEXTO

UM HOMEM DE CONSCIÊNCIA

Chamava-se João Teodoro, só. O mais pacato e modesto dos homens. Honestíssimo, com um defeito apenas: não dar o mínimo valor a si próprio. Para João Teodoro, a coisa de menos importância no mundo era João Teodoro.

Nunca fora nada na vida, nem admitia a hipótese de vir a ser alguma coisa. E por muito tempo não quis nem sequer o que todos ali queriam: mudar-se para terra melhor.

Mas João Teodoro acompanhava com aperto de coração o deperecimento¹ visível de sua Itaoca.

— Isto já foi muito melhor, dizia consigo. Já teve três médicos bem bons, agora só um e bem ruinzote. Já teve seis advogados e hoje mal dá serviço para um rábula² ordinário

como o Tenório. Nem circo de cavalinhos bate mais por aqui. A gente que presta se muda. Fica o restolho³. Decididamente, a minha Itaoca está-se acabando...

João Teodoro entrou a incubar⁴ a ideia de também mudar-se, mas para isso necessitava dum fato qualquer que o convencesse de maneira absoluta de que Itaoca não tinha mesmo concerto ou arranjo possível.

— É isso, deliberou lá por dentro. Quando eu verificar que tudo está perdido, que Itaoca não vale mais nada de nada, então arrumo a trouxa e boto-me fora daqui.

Um dia aconteceu a grande novidade: a nomeação de João Teodoro para delegado. Nosso homem recebeu a notícia como se fosse uma caçetada no crânio. Delegado, ele! Ele que não era nada, nunca fora nada, não queria ser nada, não se julgava capaz de nada...

Ser delegado numa cidadezinha daquelas é coisa seriíssima. Não há cargo mais importante. É o homem que prende os outros, que solta, que manda dar sovas, que vai à capital falar com o governo. Uma coisa colossal ser delegado — e estava ele, João Teodoro, de-le-ga-do de Itaoca!...

João Teodoro caiu em meditação profunda. Passou a noite em claro, pensando e arrumando as malas. Pela madrugada botou-as num burro, montou no seu cavalinho magro e partiu.

Antes de deixar a cidade foi visto por um amigo madrugador.

— Que é isso, João? Para onde se atira tão cedo, assim de armas e bagagens?

— Vou-me embora; respondeu o retirante. Verifiquei que Itaoca chegou mesmo ao fim.

— Mas, como? Agora que você está delegado?

— Justamente por isso. Terra em que João Teodoro chega a delegado, eu não moro. Adeus.

E sumiu.

(Monteiro Lobato, *Cidades Mortas*)

Vocabulário

1 – *Deprecimento*: definimento.

2 – *Rábula*: advogado de limitada cultura.

3 – *Restolho*: resto, sobra.

4 – *Incubar*: planejar.

2. AUGUSTO DOS ANJOS (1884-1914)

□ Vida

Paraibano, desde a infância enfermo e nervoso, é, a rigor, um poeta inclassificável. Sua obra é constituída de um único livro — *Eu* (1912) —, que, reeditado em 1919, passou a chamar-se *Eu e Outras Poesias*.

Transformado em catecismo dos pessimistas e em bíblia dos azarados e malditos, o livro *Eu* é de uma instigante popularidade, resistente a todos os modismos, impermeável às retaliações da crítica e aos vermes do tempo. Foi o poeta mais original de nossa literatura, no período que vai de Cruz e Sousa aos modernistas.

□ “Eu, filho do carbono e do amoníaco”

As leituras precoces de Darwin, Haeckel, Lamarck, Schopenhauer e outros, feitas na biblioteca de seu pai, fundamentaram a postura existencial do poeta, a adesão ao Evolucionismo de Darwin e Spencer e a angústia funda, letal, ante a fatalidade que arrasta toda a carne para a decomposição. Fundem-se a visão cósmica e o desespero radical, produzindo uma poesia violenta e nova em língua portuguesa. Combinou inovações arrojadas com elementos provindos do Parnasianismo e do Simbolismo.

A IDEIA

*De onde ela vem?! De que matéria bruta
Vem essa luz que sobre as nebulosas
Cai de incógnitas criptas misteriosas
Como as estalactites duma gruta?!*

*Vem da psicogenética e alta luta
Do feixe de moléculas nervosas,
Que, em desintegrações maravilhosas,
Delibera, e depois, quer e executa!*

*Vem do encéfalo¹ absconso² que a cons-
[tringe,
Chega em seguida às cordas da laringe,
Tísica, tênue, mínima, raquítica...*

*Quebra a força centrípeta que a amarra,
Mas, de repente, e quase morta, esbarra
No molambo³ da língua parálitica!*

(Augusto dos Anjos)

Vocabulário

1 – *Encéfalo*: cérebro. 2 – *Absconso*: recôndito, oculto. 3 – *Molambo*: trapo.

□ “Não sou capaz de amar mulher alguma!” “Se algum dia o prazer vier procurar-me, dize a este monstro que fugi de casa!”

O asco do prazer é expresso de maneira contundente; a relação entre os sexos é apenas “a matilha espançada dos instintos”, ou, “parodiando saraus cínicos, / bilhões de centrosomas apolínicos / na câmara promiscua do *vitellus*”.

Reduzindo o amor humano à cega e torpe luta de células, cujo fim não é senão criar um projeto de cadáver, o poeta aspira, como Cruz e Sousa, à imortalidade gélida, mas luminosa, de outros mundos onde não lateje a vida-instinto, a vida-carne, a vida-corrupção.

*As minhas roupas, quero até rompê-las!
Quero, arrancado das prisões carnavais,
Viver na luz dos astros imortais,
Abraçado com todas as estrelas!
(Augusto dos Anjos, “Queixas Noturnas”)*

□ “As palavras se desintegram na minha boca como cogumelos mofados.” (von Hofmannsthal)

Augusto dos Anjos vale-se muitas vezes de técnicas **expressionistas** na montagem de seus textos. O **expressionismo**, corrente estética situada nos limiares do Modernismo, representou uma reação contra o impressionismo, contra o gosto pela nuance, contra o refinamento e sutileza na captação do momento.

A imagem é intencionalmente deformada e agrupada de maneira desconcertante, por meio da transfiguração da realidade. Em lugar da delicadeza e da suavidade, a imagem é deformada, por meio de um desenho violento, que acentua e barbariza a forma, aproximando-se, às vezes, do grotesco e da caricatura.

Daí o “mau gosto”, o “apoético” que, em Augusto dos Anjos, são convertidos em poesia. O jargão científico e o termo técnico, tradicionalmente prosaicos, não devem ser abstraídos de um contexto que os exige e os justifica. Fazia-se mister uma simbiose de termos que definissem toda a estrutura da vida (vocabulário físico, químico e biológico) e termos que exprimissem o asco e o horror ante a existência.

Apoiando-se na hipérbole, no paradoxo e na exploração de efeitos sonoros, Augusto dos Anjos funde a inflexão simbolista e a retórica cientificista, criando uma dicção singular, que projeta a hipersensibilidade e a visão trágica e mórbida da existência.

Observe, nos versos a seguir, o jogo de aliterações e efeitos sonoros:

“Tísica, tênue, mínima, raquítica...”,
“Sáxeo, de asfalto rijo, atro e vidrento”, “Cinzas,
caixas cranianas, cartilagens”, “De
aberratórias abstrações abstrusas”, “Bruto, de
errante rio, alto e hórrido, o urro / reboava”, “À
híspida aresta sáxea áspera e abrupta.”

TEXTOS

VERSOS ÍNTIMOS

Vês! Ninguém assistiu ao formidável
Enterro de tua última quimera.
Somente a Ingratidão — esta pantera —
Foi tua companheira inseparável!

*Acostuma-te à lama que te espera!
O Homem, que, nesta terra miserável,
Mora entre feras, sente inevitável
Necessidade de também ser fera.*

*Toma um fósforo, acende teu cigarro!
O beijo amigo é a véspera do escarro,
A mão que afaga é a mesma que apedreja.*

*Se a alguém causa inda pena a tua chaga,
Apedreja essa mão vil que te afaga,
Escarra nessa boca que te beija!*

(Augusto dos Anjos)

BUDISMO MODERNO

*Tome, Dr., esta tesoura, e... corte
Minha singularíssima pessoa.
Que importa a mim que a bicharia roa
Todo o meu coração, depois da morte?!*

*Ah! um urubu pousou na minha sorte!
Também, das diatomáceas¹ da lagoa
A criptógama² cápsula se esbroa³
Ao contato de bronca destra forte!*

*Dissolva-se, portanto, minha vida
Igualmente a uma célula caída
Na aberração de um óvulo infecundo;*

*Mas o agregado abstrato das saudades
Fique batendo nas perpétuas grades
Do último verso que eu fiz no mundo!*

(Augusto dos Anjos)

Vocabulário

- 1 – *Diatomácea*: micro-organismo que tem capacidade de sintetizar substâncias orgânicas a partir de substâncias inorgânicas.
- 2 – *Criptógama*: espécie vegetal que não se reproduz por meio de flores: as algas, os musgos, os líquens e as samambaias.
- 3 – *Esbroar*: reduzir(-se) a pequenos fragmentos, a pó.

MÓDULO 39

Fernando Pessoa I e Mário de Sá-Carneiro

1. A ERA DA MÁQUINA

(...)
Eia! eia! eia!
Eia eletricidade, nervos doentes da Matéria!
Eia telegrafia-sem-fios, simpatia metálica
[do Inconsciente!
Eia túneis, eia canais, Panamá, Kiel, Suez!
Eia todo o passado dentro do presente!
Eia todo o futuro já dentro de nós! eia!
Eia! eia! eia!
Frutos de ferro e útil da árvore-fábrica
[cosmopolita!
Eia! eia! eia, eia-hô-ô-ô!
Nem sei que existo para dentro. Giro,
[rodeio, engenho-me.
Engatam-me em todos os comboios.
Çam-me em todos os cais.
Giro dentro das hélices de todos os navios.
Eia! eia-hô eia!
Eia! sou o calor mecânico e a eletricidade!

(Álvaro de Campos, “Ode Triunfal”)

No início do século XX, o mundo vive o otimismo da *Belle Époque*: uma minoria abastada festeja, satisfeita e deslumbrada, as descobertas e invenções que se sucedem num ritmo frenético e que tornam a vida mais confortável. Em contrapartida, quase

um terço da população mundial permanece subdesenvolvida, morrendo de peste ou de fome antes dos trinta anos, à margem desse impressionante progresso material, numa situação sórdida, miserável e degradante.

Em 1914, a crise, latente desde o final do século XIX, explode selvagem e brutal. É a Primeira Guerra Mundial, que deixará 1 400 000 vítimas. Em meio a esse desconcerto, ocorre a Revolução Russa de 1917, que desperta esperanças em todo o mundo, e surge o homem novo que levaria a boa palavra e melhores condições de vida à humanidade.

Após a guerra, vem um período de descompressão, os anos loucos, que atravessarão a crise de 1929, sendo violentamente interrompidos por um novo apocalipse. O genocídio, a tortura, as deportações em massa da Segunda Guerra Mundial manifestam, em plena civilização, o absurdo e o horror da barbárie.

É nesta atmosfera de euforia e desencanto que devemos armar o espírito para acompanhar a sucessão de *ismos*, característica da arte do início do século XX.

Os “ismos” europeus

Expressionismo: estilo artístico no qual a comunicação direta do sentimento e da emoção é objetivo fundamental. As obras expressionistas, para refletir desespero, ansiedade, tormento e exaltação, distorcem as imagens do mundo real, por meio de colorido subjetivo, contraste intenso, linhas fortes, alteração de formas. O expressionismo é associado à arte alemã e dos países do norte da Europa no final do século XIX e no século XX: Van Gogh, Munch, Ensor, Kandinsky, na pintura; Murnau, Fritz Lang, Pabst, no cinema; Schönberg, Alban Berg, na música; Strindberg, Brecht, na literatura.

Futurismo: movimento artístico criado na Itália em 1909 pelo poeta Filippo Tommaso Marinetti. Reagindo violentamente contra a tradição, exaltava os aspectos dinâmicos da vida contemporânea: velocidade e mecanização. Os poetas e pintores tentavam flagrar o movimento e a simultaneidade dos objetos: aqueles, por meio de pontuação, sintaxe, forma e significados novos; estes, pela repetição das formas, ausência de

divisão entre objetos e espaço, e ênfase em linhas de força. Os futuristas foram os primeiros a utilizar ruídos na música e, crítica e humoristicamente, criaram até um “teatro sintético futurista”, com peças cujos atos duravam menos de cinco minutos.

Cubismo: nome da teoria do grupo de pintores liderados por Braque e Picasso em Paris, a partir de 1906. Influenciados por esculturas primitivas e por Cézanne, criaram um tipo de pintura que eliminou a perspectiva, multiplicando os pontos de vista num mesmo quadro. Escolhendo objetos familiares, facilmente reconhecíveis, os cubistas os pintavam, não como os viam, mas como os entendiam estruturalmente: reorganizavam os constituintes formais desses objetos em composições geométricas, representando simultaneamente seus vários aspectos. Alguns textos de Oswald de Andrade foram influenciados pelo cubismo.



Georges Braque (1882-1963). Instrumentos musicais. Óleo sobre tela (50x61cm). Coleção particular.

Dadaísmo ou **Dadá:** movimento antiburguês de arte e literatura que se espalhou pela Europa após a Primeira Guerra. Rejeitava os valores morais e estéticos tradicionais, levando essa rejeição ao absurdo, mas abrindo caminho para novos modos e meios de expressão. Surgiu em Zurique, em 1916, e reuniu artistas como Tristan Tzara, Francis Picabia, Marcel Duchamp.

Surrealismo: originou-se em Paris, em 1924, sob a liderança de André Breton, e teve muito em comum com o Dadá. Tendo apoio da Psi-

canálise, procurava incluir na criação artística os meios de elaboração do inconsciente, superar a realidade tal como ela é percebida cotidianamente. Na literatura, criaram o processo “da escrita automática”, utilizando-se da livre associação de palavras. Na pintura, representavam imagens do inconsciente e do sonho. Além de André Breton, são surrealistas os escritores Paul Éluard, Antonin Artaud e Louis Aragon. Salvador Dalí notabilizou-se na pintura e Luis Buñuel, no cinema.

Num mundo em que os setores do conhecimento — ciências, artes, filosofia — são interdependentes, um traço fundamental é comum a todas essas esferas: a *instabilidade*. A Arte se “desrealiza”, torna-se abstrata ou não figurativa, abandona a reprodução imitativa dos seres e objetos reais, para, em vez disso, criar seus próprios objetos.

A *Arte Moderna* assume posição de constante ruptura, assimilando em seu próprio organismo a fragmentação de uma época marcada pela descontinuidade e pelo caos inventivo e demolidor.

Na Física, surgem as descobertas de Max Planck (*Teoria dos Quanta*, 1900: a energia radiante tem, como a matéria, estrutura descontínua) e de Albert Einstein (*Teoria da Relatividade*, 1905: a duração do tempo não é a mesma para dois observadores que se deslocam um em relação ao outro).

Na Filosofia e Psiquiatria, desenvolvem-se as pesquisas de Henri Bergson e Sigmund Freud, respectivamente. Bergson, em *Matéria e Memória* (1907), afirma que a intuição é o único meio de conhecimento da duração dos fenômenos e da vida. Freud, na *Introdução à Psicanálise* (1916/1917), promove a investigação psicológica no tratamento das neuroses, por meio da procura de tendências reprimidas no inconsciente do indivíduo e do seu retorno consciente pela análise.

2. A POESIA MODERNA

A poesia moderna rompe a sintaxe, o encadeamento lógico; é elíptica, alusiva, não tem limitações normativas, e o ritmo é criado a cada mo-

mento, como descargas de vivências profundas, delírios emocionais, violentando nosso impulso natural de buscar as coisas fáceis, sobretudo nos domínios da expressão através da língua.

❑ A integração poética da civilização material

“À sociedade nova, aqui e alhures, correspondia, necessariamente, literatura nova — eis o que não se cansaram de repetir, desde o primeiro instante, todos os teóricos e artistas; (...)”

Como é natural, estes tomaram consciência muito mais cedo que os demais do que significavam os progressos técnicos e científicos do começo do século [XX]; eles perceberam desde logo que a própria **natureza** e a própria **qualidade** do espírito humano iam se modificar ao impacto da máquina; esta última não representava apenas um acréscimo à vida cotidiana, mas um fator catalítico de alcance imprevisível.”

(MARTINS, Wilson. *A Literatura Brasileira*. “O Modernismo”. São Paulo: Cultrix. Vol. VI. p.13.)

O rápido desenvolvimento tecnológico, que marca os albores do século XX, traz, ao lado da modificação que provoca na moda, variações no gosto estético e uma ânsia pela novidade; torna-se necessário enfatizar a crença de que o novo é sempre melhor. A técnica traz consigo o dinamismo também nas atitudes diante da vida.

❑ O verso livre

O verso livre não implica ausência de ritmo, mas a criação do “ritmo a cada momento”. Sabemos que, em português, a técnica do verso depreende, tradicionalmente, esquemas que vão de duas a doze sílabas, com acentos regularmente distribuídos. Já o que caracteriza o verso livre é, sobretudo, uma mudança de atitude: sua unidade de medida deixa de ser a sílaba e passa a basear-se na combinação das entoações e das pausas. O ritmo decorre, pois, da sucessão dos grupos de força valorizados pela entoação, pela maior ou menor rapidez da enunciação.

Exemplos

“O Sr. tem uma escavação no
[pulmão esquerdo e o pulmão direito
[infiltrado.”

(Manuel Bandeira)

Preso à minha classe e a algumas
[roupas,
vou de branco pela rua cinzenta.
Melancolias, mercadorias esprei-
[tam-me.

Devo seguir até o enjoo?

Posso, sem armas, revoltar-me?

(Carlos Drummond de Andrade)

A nova técnica aparece pela primeira vez, de forma ainda tímida, com Arthur Rimbaud, em junho de 1886, mas é com Walt Whitman que o verso livre começa a vencer.

❑ Outras constantes da poesia moderna

– A dessacralização da obra de arte, com o predomínio da concepção lúdica sobre a concepção mágica.

– A presença do humor, com o poema-piada, como forma de aprofundamento da percepção do homem e do mundo.

– Cosmopolitismo do processo literário, que se traduz na intercomunicação entre os artistas.

– Antiacademicismo, anticonvencionalismo, abolição da distinção entre temas “poéticos”, “antipoéticos” e “apoéticos”.

– “Imagens crescentemente modeladas em linguagem cotidiana.”

– Ausência de inversões, de apóstrofes bombásticas.

– Ausência e/ou revitalização de rimas convencionais.

– Sequência de imagens baseadas na livre associação, abandonando-se a lógica de causa e efeito.

– “Ênfase no habitual, e não no cósmico.”

– Interesse maior pelo inconsciente.

– Interesse pelo homem comum.

Na prosa modernista, observam-se os seguintes traços marcantes:

– O autor ausenta-se da narrativa.

– A ação e o enredo perdem importância em favor das emoções, estados mentais e reações das personagens.

– A temática passa dos assuntos universais para os particulares, individuais e específicos.

– O princípio de seleção do material expande-se, para incluir todos os motivos e assuntos.

– A caracterização das personagens varia; aumenta o interesse pelos estados mentais, pela vida profunda do “eu”, em detrimento das ações exteriores.

– Por outro lado, a maneira de apresentação é diferente: a análise e a construção dos caracteres se fazem por acumulação, em rápidos instantes significativos, ou pela apresentação da própria consciência em operação, isto é, do fluxo de consciência (*stream of consciousness*). O autor não faz o retrato da personagem: esta vive, e o leitor a conhece e julga.

– A literatura torna-se cada vez mais subjetiva, interiorizada e abstrata, construída de experiências mentais, da vida do espírito.

– A sugestão e a associação, a expressão indireta, passam a ser os meios de se veicular a experiência.

3. MODERNISMO EM PORTUGAL

O Modernismo português teve início em 1915, com a publicação da revista *Orpheu*, da qual participaram Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Santa Rita Pintor, Cortes-Rodrigues, Alfredo Guisado, Ronald de Carvalho e Eduardo Guimarães. Pretendiam causar escândalo para demolir heranças literárias dogmatizadas e eram unidos pelo inconformismo e pelo desejo de renovar a Literatura Portuguesa. Causaram escândalo, foram combatidos, e a revista foi logo extinta. Contudo, conseguiram levar para Portugal influxos da nova arte (futurismo, um cubismo decadentista etc.).

Em 1927, a criação de uma nova revista — *Presença* — deu novo ânimo ao Modernismo português. Seus fundadores, José Régio, Branquinho da Fonseca e João Gaspar Simões, além de valorizarem criticamente a geração de *Orpheu*, continuavam a luta contra o academicismo.

❑ Fernando Pessoa (1888-1935)

• Vida

Nasceu em Lisboa. Em 1893, tornou-se órfão de pai. A mãe casou-se novamente e a família viajou para a África do Sul. Fez o curso primário e secundário em Durban, alcançando prêmio de redação em inglês. Em 1905, voltou para Lisboa. Matriculou-se na faculdade de Letras e foi correspondente comercial em línguas estrangeiras, função que exerceu até a morte. Em 1912, colaborou com a *Águia*, como crítico. Em 1915, liderou o grupo da revista *Orpheu*. O segundo número da revista é de 1916, e o terceiro não chegou a sair, pois Mário de Sá-Carneiro, que a financiava, suicidou-se.

Fernando Pessoa iniciou então a publicação de parte de sua obra em revistas: *Centauro*, *Atena*, *Contemporânea*, *Presença*. Em 1934, candidatou-se a um prêmio de poesia com *Mensagem*, único livro, em português, publicado em vida, alcançando o segundo lugar. Com *Mensagem*, Fernando Pessoa fez uma épica moderna, a partir de **sugestões camonianas**, mas vendo todo o século quinhentista por uma perspectiva crítica.



Fernando Pessoa quando jovem.

• Obras

Mensagem (1934) é a única obra em português publicada em vida. Tem linguagem extremamente elaborada, num estilo semelhante, como se verá, ao do heterônimo Ricardo Reis. *Mensagem*, ao contrário de *Os Lusíadas*, de que é releitura, celebra, não grandezas, mas fantásticas irrealidades e loucuras de heróis da lenda e da história do país, como Ulisses, Viriato, D. Sebastião, Vieira etc. *Mensagem* constitui-se de 44 poemas,

dispostos em três partes: “Brasão”, “Mar Português” e “O Encoberto”. Tratam, respectivamente, das figuras históricas e lendárias que permitiram a ascensão de Portugal, do apogeu de Portugal com as navegações e do declínio português.

• Outras Obras

- *Poemas* de Alberto Caeiro
- *Odes* de Ricardo Reis
- *Poesias* de Álvaro de Campos
- *Poesias* de Fernando Pessoa
- *Poemas Dramáticos – O Marinheiro*
 - *Quadras ao Gosto Popular*
 - *Poemas Ingleses – Poemas Franceses – Poemas Traduzidos*
 - *Poesias Inéditas*

Em prosa (textos recolhidos, estabelecidos e organizados por vários autores):

- *O Livro do Desassossego*, por Bernardo Soares
- *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*
 - *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literária*
 - *Textos Filosóficos*
 - *Sobre Portugal – Introdução ao Problema Nacional*
 - *Da República*
 - *Ultimatum e Páginas de Sociologia Política*
 - *Cartas de Amor*
 - *Textos de Crítica e Intervenção*

• Considerações

Realiza uma poética densamente experimental, que, partindo das formas líricas tradicionais, ultrapassa-as de forma criativa, evoluindo através de diversas etapas: o **saudosismo esotérico**, o **paulismo**, o **futurismo**, o **interseccionismo** e o **sensacionismo**.

O poeta desdobra-se em várias “máscaras”. Uma delas, Fernando Pessoa, ele-mesmo, constrói a **poesia ortonímica**, assinada pelo próprio Fernando Pessoa. As outras “máscaras” constituem os **heterônimos** do poeta, dentre os quais se destacam: Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, além de outros, menos desenvolvidos: Bernardo Soares, Alexandre Search, Antônio Mora, G. Pacheco e Vicente Guedes.

Cada uma dessas “máscaras” ou heterônimos constitui uma atitude, uma experiência assumida por Fernando Pessoa, e desemboca em um jogo infinito de linguagens/seres, revelador de uma poderosa consciência crítica do fenômeno poético e de uma densa posição metalinguística. As “máscaras” assumidas pelo poeta dialogam entre si, correspondem-se e indicam as contradições existentes entre elas.

Multiplicando-se em vários poetas — **Alberto Caeiro, Ricardo Reis** e **Álvaro de Campos** —, seus heterônimos, além da poesia que realiza sob seu próprio nome, Fernando Pessoa propõe um jogo infinito da linguagem, oscilando entre o sentir e o pensar, entre o ser e o não ser, entre o rosto e a máscara.

“**Tudo o que em mim sente está pensando**”, diz de si o poeta, propondo uma chave para penetrarmos no labirinto em que ele nos enreda através da multiplicidade de linguagem e de cosmovisões: Caeiro é um mestre bucólico, Reis é um neoclássico estoico, Campos é um futurista neurótico e angustiado e Fernando Pessoa, ele-mesmo, parece ser o heterônimo de algum outro ser/poeta, instalado entre um heterônimo e outro, nos intervalos, nos interstícios, simples “ficção do interlúdio”.

A explosão dos heterônimos aspirava ao universal como esperança de unidade:

*Sentir tudo de todas as maneiras, /
Viver tudo de todos os lados, / Ser a
mesma coisa de todos os modos
possíveis ao mesmo tempo, / Realizar
em si toda a humanidade de todos os
momentos / Num só momento difuso,
profuso, completo e longínquo.*

(Álvaro de Campos,
“Passagem das Horas”)

Mas essa esperança de unidade desemboca no esfacelamento. A soma dos heterônimos, que tinham nome, biografia, profissão e traços característicos, deveria produzir o **Todo**. Mas **entre** um sujeito e outro desponta o **Outro**, o **Neutro**, o **Fluido**. É o **Negativo** “ele-mesmo” quem triunfa, recobrando a afirmação e negando-a, uma e outra.

A modernidade de Fernando Pessoa principia pela negação do sentimento puro como conteúdo poético (“Tudo o que em mim sente está pensando”). A essência de sua linguagem nova reside na constante reversão do sentimento em pensamento, na constante alquimia do sentido em outra coisa que o excede.

□ Fernando Pessoa, ele-mesmo

Fernando Pessoa **ortônimo**, ou seja, ele-mesmo, diverge muito de Caeiro e Reis, porque não inculca uma norma de comportamento; nele há quase apenas a **expressão musical e sutil do frio, do tédio e dos anseios da alma, de estados quase inefáveis em que se vislumbra por instantes “uma coisa linda”, nostalgia dum bem perdido que não se sabe qual foi, oscilações quase imperceptíveis duma inteligência extremamente sensível, e até vivências tão profundas que não vêm “à flor das frases e dos dias”, mas se insinuam pela eufonia dos versos, pelas reticências, numa linguagem finíssima.**

Fernando Pessoa, ele-mesmo, retoma motivos e formas da lírica portuguesa, desde a Idade Média. É onde mais se projeta o **nacionalista místico**, o **sebastianista racional** que o poeta se dizia, especialmente no poema esotérico *Mensagem*, réplica não sistemática de *Os Lusíadas*.

TEXTOS

I

POBRE VELHA MÚSICA!

*Pobre velha música!
Não sei por que agrado
Enche-se de lágrimas
Meu olhar parado.*

*Recordo outro ouvir-te.
Não sei se te ouvi
Nessa minha infância
Que me lembra em ti.*

*Com que ânsia tão raiva
Quero aquele outrora!
E eu era feliz? Não sei:
Fui-o outrora agora.*

(Fernando Pessoa)

II

D. SEBASTIÃO, REI DE PORTUGAL

*Louco, sim, louco, porque quis grandeza
Qual a Sorte a não dá.
Não coube em mim minha certeza;
Por isso onde o areal está
Ficou meu ser que houve, não o que há.*

*Minha loucura, outros que me a tomem
Com o que nela ia.
Sem a loucura que é o homem
Mais que a besta sadia,
Cadáver adiado que procria?
(Fernando Pessoa, Mensagem)*

III

ULISSES

*O mito é o nada que é tudo.
O mesmo sol que abre os céus
É um mito brilhante e mudo —
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo.*

*Este, que aqui aportou,
Foi por não ser existindo.
Sem existir nos bastou.
Por não ter vindo foi vindo
E nos criou.*

*Assim a lenda se escorre
A entrar na realidade,
E a fecundá-la decorre.
Em baixo, a vida, metade
De nada, morre.
(Fernando Pessoa, Mensagem)*

IV

AUTOPSILOGRAFIA

*O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.*

*E os que leem o que escreve
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.*

*E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama o coração.
(Fernando Pessoa)*

❑ Mário de Sá-Carneiro (1890-1916)

Originário da alta burguesia, marcou-se por uma personalidade extremamente sensível, desequilibrada. **Inadaptado e egocêntrico**, sua racionalidade e lucidez serão responsáveis por uma autoanálise trágica, pelo sentido de aniquilamento que, agravado pela crise financeira da família, o levarão ao suicídio, com apenas 26 anos.

• Obras Poesia

- *Dispersão*;
- *Indícios de Oiro*.

Prosa

- *Princípio*;
- *A Confissão de Lúcio*;
- *Céu em Fogo*;
- *Cartas a Fernando Pessoa*.

• Apreciação crítica

“O motivo central de sua obra é o da crise de personalidade, a inadequação do que sente ao que desejaria sentir.

Essa crise mascara-se nalguns poemas pela expressão frenética de uma pretensa plenitude sensorial de quem sabe ‘viajar outros sentimentos’ (...) em que as categorias lógicas deixam de impor-se, em que tudo psicologicamente se perverte ou subverte. As novelas traem mais a formação decadentista e em parte saudosista de sua estética, empenhada em perseguir o mistério metafísico, a confusão dos sentidos, a coincidência mórbida das coisas humanas mais díspares.”

(SARAIVA, A. J.; LOPES, Ó.
História da Literatura Portuguesa.
Porto: Ed. do Porto.)

TEXTOS

I

DISPERSÃO

*Perdi-me dentro de mim
Porque eu era labirinto,
E hoje, quando me sinto,
É com saudades de mim.*

*Passei pela minha vida
Um astro doido a sonhar
Na ânsia de ultrapassar,
Nem dei pela minha vida...*

*Para mim é sempre ontem,
Não tenho amanhã nem hoje:
O tempo que aos outros foge
Cai sobre mim feito ontem.*

(Mário de Sá-Carneiro)

II

QUASE

*Um pouco mais de sol — eu era brasa,
Um pouco mais de azul — eu era além.
Para atingir, faltou-me um golpe de asa...
Se ao menos eu permanecesse aquém...*

*Assombro ou paz? Eu vão... Tudo esvaído
Num baixo mar enganador de espuma;
E o grande sonho despertado em bruma,
O grande sonho — ó dor! — quase vivido...*

*Quase o amor, quase o triunfo e a chama;
Quase o princípio e o fim — quase a
[expansão...
Mas na minh'alma tudo se derrama...
Entanto nada foi só ilusão!*

*De tudo houve um começo... e tudo errou...
— Ai a dor de ser-quase, dor sem fim... —
Eu falhei-me entre os mais, falhei em mim,
Asa que se elançou mas não voou...*

(Mário de Sá-Carneiro)

MÓDULO 40

Fernando Pessoa II



Pessoa situou em 1889 a data do nascimento de Alberto Caeiro. Ele é, portanto, um pouco mais novo que o próprio Pessoa, mas é o seu mestre, como é o mestre dos demais heterônimos. Isso é paradoxal, porque Caeiro é, dentre eles, o menos culto e sua poesia é a menos elaborada

formalmente. Trata-se de um homem simples, criado no campo e nele vivendo, alheio à alta sofisticação cultural que marca os poetas que o tomam por mestre. E de que Caeiro é mestre? Fernando Pessoa nos responde: é mestre de paganismo, quer dizer, de uma visão não cristã, não

judaica, não espiritualizada da vida e do mundo. Caeiro nos ensina que o mundo não é um enigma, um mistério que devemos tentar desvendar, nem o que vemos tem um sentido oculto por trás das aparências:

Da minha janela (mas ela não tem cortinas).
O mistério das coisas? Sei lá o que é
[mistério!
O único mistério é haver quem pense no
[mistério.
Quem está ao sol e fecha os olhos
Começa a não saber o que é o Sol
E a pensar muitas coisas cheias de calor.
Mas abre os olhos e vê o Sol
E já não pode pensar em nada,
Porque a luz do Sol vale mais que os
[pensamentos
De todos os filósofos e de todos os poetas.
A luz do Sol não sabe o que faz
E por isso não erra e é comum e boa.

Metafísica? Que metafísica têm aquelas
[árvores?
A de serem verdes e copadas e de terem
[ramos
E a de dar fruto na sua hora, o que não
[nos faz pensar,
A nós, que não sabemos dar por elas.
Mas que melhor metafísica que a delas,
Que é a de não saber para que vivem
Nem saber que o não sabem?

"Constituição íntima das coisas..."
"Sentido íntimo do Universo..."
Tudo isto é falso, tudo isto não quer dizer
[nada.
É incrível que se possa pensar em coisas
[dessas.
É como pensar em razões e fins
Quando o começo da manhã está raiando,
[e pelos lados das árvores
Um vago ouro lustroso vai perdendo a
[escuridão.

Pensar no sentido íntimo das coisas
É acrescentado, como pensar na saúde
Ou levar um copo à água das fontes.

O único sentido íntimo das coisas
É elas não terem sentido íntimo nenhum.
Não acredito em Deus porque nunca o vi.
Se ele quisesse que eu acreditasse nele,
Sem dúvida que viria falar comigo
E entraria pela minha porta dentro
Dizendo-me, Aqui estou!

(Isto é talvez ridículo aos ouvidos
De quem, por não saber o que é olhar para
[as coisas,
Não compreende quem fala delas
Com o modo de falar que reparar para elas
[ensina.)

Mas se Deus é as flores e as árvores
E os montes e sol e o luar,
Então acredito nele,
Então acredito nele a toda a hora,
E a minha vida é toda uma oração e uma
[missa,
E uma comunhão com os olhos e pelos
[ouvidos.

Mas se Deus é as árvores e as flores
E os montes e o luar e o sol,
Para que lhe chamo eu Deus?
Chamo-lhe flores e árvores e montes e sol
[e luar;
Porque, se ele se fez, para eu o ver,
Sol e luar e flores e árvores e montes,
Se ele me aparece como sendo árvores e
[montes

E luar e sol e flores,
É que ele quer que eu o conheça
Como árvores e montes e flores e luar e sol.
E por isso eu obedeço-lhe,
(Que mais sei eu de Deus que Deus de si
[próprio?).

Obedeço-lhe a viver, espontaneamente,
Como quem abre os olhos e vê,
E chamo-lhe luar e sol e flores e árvores e
[montes,

E amo-o sem pensar nele,
E penso-o vendo e ouvindo,
E ando com ele a toda a hora.

VI

Pensar em Deus é desobedecer a Deus,
Porque Deus quis que o não
[conhecêssemos,
Por isso se nos não mostrou...
Sejamos simples e calmos,
Como os regatos e as árvores,
E Deus amar-nos-á fazendo de nós
Belos como as árvores e os regatos,
E dar-nos-á verdor na sua primavera,
E um rio aonde ir ter quando acabemos!...

XXXVI

E há poetas que são artistas
E trabalham nos seus versos
Como um carpinteiro nas tábuas!...
Que triste não saber florir!
Ter que pôr verso sobre verso, como quem
[constrói um muro
E ver se está bem, e tirar se não está!...
Quando a única casa artística é a Terra toda
Que varia e está sempre bem e é sempre
[a mesma.

Penso nisto, não como quem pensa, mas
[como quem respira,
E olho para as flores e sorrio...
Não sei se elas me compreendem
Nem se eu as compreendo a elas,
Mas sei que a verdade está nelas e em mim
E na nossa comum divindade
De nos deixarmos ir e viver pela Terra
E levar ao colo pelas Estações contentes
E deixar que o vento cante para
[adormecermos
E não termos sonhos no nosso sono.

MÓDULO 41

Fernando Pessoa III

1. OUTROS HETERÔNIMOS DE FERNANDO PESSOA

❑ Ricardo Reis

Ricardo Reis é cultor dos clássicos gregos e latinos. Seu paganismo deriva da lição dos escritores da Antiguidade, mas revela também influência de Alberto Caeiro, no amor pela vida rústica e no apego à Natureza. Sua poesia, porém, distancia-se muito da de Caeiro por ser cultíssima, marcada por sintaxe latinizante (grandes inversões, enorme liberdade na ordem das palavras, regências desusadas) e vocabulário raro, por vezes

também tomado ao latim. Sua poesia aborda os temas clássicos da brevidade da vida, da necessidade de gozar o presente, que é a única realidade acessível diante da fatalidade da morte que sempre nos aguarda. Esta atitude *hedonista* (voltada para o prazer), ou *epicurista* (decorrente da filosofia de Epicuro), é associada a uma postura *estoica*, que propõe a austeridade na fruição dos prazeres, pois seremos tanto mais felizes quanto menores forem nossas necessidades. Ricardo Reis tem no poeta latino Horácio (século I a.C.) seu modelo literário, e seus poemas são odes à

maneira antiga, com grande rigor de construção, com estrofes que alternam versos longos e breves, de métrica perfeita e sem rimas.

TEXTOS

I

Para ser grande, sê inteiro: nada
Teu exagera ou exclui.
Sê todo em cada coisa. Põe quanto és
No mínimo que fazes.
Assim em cada lago a Lua toda
Brilha, porque alta vive.

(Ricardo Reis)

II

Tanto quanto vivemos, vive a hora
 Em que vivemos, igualmente morta
 Quando passa conosco,
 Que passamos com ela.
 (Ricardo Reis)

V

Não a ti, Cristo, odeio ou te não quero.
 Em ti como nos outros creio deuses mais
 [velhos
 Só te tenho por não mais nem menos
 Do que eles, mas mais novo apenas.

Odeio-os sim, e a esses com calma
 [aborreço,
 Que te querem acima dos outros teus
 [iguais deuses.
 Quero-te onde tu 'stás, nem mais alto
 Nem mais baixo que eles, tu apenas.

Deus triste, preciso talvez porque nenhum
 [havia
 Como tu, um a mais no Panteão e no culto,
 Nada mais, nem mais alto nem mais puro
 Porque para tudo havia deuses, menos tu.
 Cura tu, idólatra exclusivo de Cristo, que a
 [vida
 É múltipla e todos os dias são diferentes
 [dos outros,
 E só sendo múltiplos como eles
 'Staremos com a verdade e sós.

(Ricardo Reis)

VI

Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio.
 Sossegadamente fitemos o seu curso e
 [aprendamos
 Que a vida passa, e não estamos de mãos
 [enlaçadas.
 (Enlacemos as mãos.)

Depois pensemos, crianças adultas, que
 [a vida
 Passa e não fica, nada deixa e nunca
 [regressa,
 Vai para um mar muito longe, para ao pé do
 [Fado,
 Mais longe que os deuses.

Desenlacemos as mãos, porque não vale a
 [pena cansarmo-nos,
 Quer gozemos, quer não gozemos,
 [passamos como o rio.
 Mais vale saber passamos silenciosamente
 E sem desassossegos grandes.

Sem amores, nem ódios, nem paixões que
 [levantam a voz,
 Nem invejas que dão movimento demais
 [aos olhos,

Nem cuidados, porque se os tivesse o rio
 [sempre correria,
 E sempre iria ter ao mar.

(...)

(Ricardo Reis)

□ Álvaro de Campos

É em **Álvaro de Campos**, nascido em 1890, que encontramos a inquietação metafísica de Pessoa e seu lado “moderno”, caracterizado pela vontade de conquista, pelo **amor à civilização e ao progresso** (e ao mesmo tempo consciência desse mundo) e por uma linguagem de tom irreverente. Essa “modernidade” tem ligações claras com o cosmopolita **Cesário Verde**, com **Walt Whitman** e com o **Futurismo**. Sentindo e intelectualizando suas sensações (sentir e pensar), Campos percebe a impossibilidade de não pensar, observa criticamente o mundo e a si próprio, angustiando-se diante do tempo inexorável e do absurdo da vida. **“Poeta sensacionista e por vezes escandaloso”** (qualificativos da carta de Pessoa a A. Casais Monteiro), Campos é o primeiro a fazer um retrato de si e a referir circunstâncias biográficas, o que reforça a simulação que daria ao próprio Fernando Pessoa estímulos para se manter na pele do heterônimo. Descreve-se de “monóculo e casaco exageradamente cintado”, “franzino e civilizado”, “pobre engenheiro preso a sucessibilíssimas vitórias”.

Escreve, febril, “à dolorosa luz das grandes lâmpadas elétricas da fábrica”, ou no “cubículo”, ouvindo “o tic-tac estalado das máquinas de escrever”.

É o **outro** radical, moderno, engenheiro, paradoxal, sadomasoquista, inconciliado, “neurótico”.

Vale-se de uma prosa disposta em forma poética, com versos frequentemente desencadeados e assimétricos, além de caracteres tipográficos, sobrecarga de sinais de pontuação e outras “anomalias” discursivas.

Entre seus poemas mais conhecidos, citam-se: “Tabacaria”, “Lisbon Revisited”, “Saudação a Walt Whitman”, “Opiário”, “Ode Triunfal”, “Ode Marítima” e “Poema em Linha Reta”.

TEXTOS

(fragmentos)

LISBON REVISITED
 (1923)

Não: não quero nada.
 Já disse que não quero nada.

Não me venham com conclusões!
 A única conclusão é morrer.

Não me tragam estéticas!
 Não me falem em moral!
 Tirem-me daqui a metafísica!
 Não me apregoem sistemas completos,
 [não me enfileirem conquistas
 Das ciências (das ciências, Deus meu,
 [das ciências!) —
 Das ciências, das artes, da civilização
 [moderna!

Que mal fiz eu aos deuses todos?
 Se têm a verdade, guardem-na!

Sou um técnico, mas tenho técnica só
 [dentro da técnica.
 Fora disso sou doido, com todo o direito a
 [sê-lo.
 Com todo o direito a sê-lo, ouviram?

Não me macem¹, por amor de Deus!

Queriam-me casado, fútil, cotidiano e
 [tributável?
 Queriam-me o contrário disto, o contrário
 [de qualquer coisa?
 Se eu fosse outra pessoa, fazia-lhes, todos,
 [a vontade.

Assim, como sou, tenham paciência!
 Vão para o diabo sem mim,
 Ou deixem-me ir sozinho para o diabo!
 Para que havemos de ir juntos?

Não me peguem no braço!
 Não gosto que me peguem no braço.
 [Quero ser sozinho.

Já disse que sou sozinho!
 Ah, que maçada quererem que eu seja da
 [companhia!

Ó céu azul — o mesmo da minha infância —
 Eterna verdade vazia e perfeita!
 Ó macio Tejo ancestral e mudo,
 Pequena verdade onde o céu se reflète!
 Ó mágoa revisitada, Lisboa de outrora de
 [hoje!
 Nada me dais, nada me tirais, nada sois
 [que eu me sinta.

Deixem-me em paz! Não tardo, que eu
 [nunca tardo...
 E enquanto tarda o Abismo e o Silêncio
 [quero estar sozinho!

(Álvaro de Campos)

Vocabulário

1 – Maçar: chatear.

Não sou nada.
Nunca serei nada.
Não posso querer ser nada.
À parte isso, tenho em mim todos os
[sonhos do mundo.]

Janelas do meu quarto,
Do meu quarto de um dos milhões do
[mundo que ninguém sabe quem é
(E se soubessem quem é, o que saberiam?),
Dais para o mistério de uma rua cruzada
[constantemente de gente,

Para uma rua inacessível a todos os pensa-
[mentos,
Real, impossivelmente real, certa, desconhe-
[cidamente certa,
Com o mistério das coisas por baixo das
[pedras e dos seres,
Com a morte a pôr umidade nas paredes
[e cabelos brancos nos homens.
Com o Destino a conduzir a carroça de
[tudo pela estrada de nada.]

Estou hoje vencido, como se soubesse a
[verdade
Estou hoje lúcido, como se estivesse para
[morror.
E não tivesse mais irmandade com as
[coisas
Senão uma despedida, tornando-se esta
[casa e este lado da rua
A fileira de carruagens de um comboio, e
[uma partida apitada
De dentro da minha cabeça,
E uma sacudidela dos meus nervos e um
[ranger de ossos na ida.]

Estou hoje perplexo, como quem pensou
[e achou e esqueceu.
Estou hoje dividido entre a lealdade que
[devo
À Tabacaria do outro lado da rua, como
[coisa real por fora,
E à sensação de que tudo é sonho, como
[coisa real por dentro.]

(...)
Fiz de mim o que não soube,
E o que podia fazer de mim não o fiz.
O dominó que vesti era errado.
Conheceram-me logo por quem não era e
[não desmenti, e perdi-me.
Quando quis tirar a máscara,
Estava pegada à cara.
Quando a tirei e me vi ao espelho,
Já tinha envelhecido.
Estava bêbado, já não sabia vestir o dominó
[que não tinha tirado.
Deitei fora a máscara e dormi no vestiário
Como um cão tolerado pela gerência
Por ser inofensivo
E vou escrever esta história para provar
[que sou sublime.
Essência musical dos meus versos inúteis,
Quem me dera encontrar-te como coisa
[que eu fizesse,
E não ficasse sempre defronte da Tabacaria
[de defronte,
Calcando aos pés a consciência de estar
[existindo,
Como um tapete em que um bêbado tropeça
Ou um capacho que os ciganos roubaram
[e não valia nada.]

(...)
(Álvaro de Campos)

Nunca conheci quem tivesse levado
[porrada.
Todos os meus conhecidos têm sido cam-
[peões em tudo.
E eu, tantas vezes reles, tantas vezes porco,
[tantas vezes vil,
Eu tantas vezes irresponsavelmente parasita,
Indesculpavelmente sujo,
Eu, que tantas vezes não tenho tido
[paciência para tomar banho,
Eu, que tantas vezes tenho sido ridículo,
[absurdo,
Que tenho enrolado os pés publicamente
[nos tapetes das etiquetas,
Que tenho sido grotesco, mesquinho,
[submisso e arrogante,
Que tenho sofrido enxovalhos e calado,
Que quando não tenho calado, tenho
[sido mais ridículo ainda;
Eu, que tenho sido cômico às criadas de
[hotel,
Eu, que tenho sentido o piscar de olhos
[dos moços de fretes,
Eu, que tenho feito vergonhas financeiras,
[pedido emprestado sem pagar;
Eu, que, quando a hora do soco surgiu,
[me tenho agachado
Para fora da possibilidade do soco;
Eu, que tenho sofrido a angústia das
[pequenas coisas ridículas,
Eu verifico que não tenho par nisto tudo
[neste mundo.]

(...)
(Álvaro de Campos)

MÓDULO 42

A Semana de Arte Moderna

1. ANTECEDENTES

Nos primeiros anos do século XX, iniciou-se em São Paulo o processo de industrialização do País. Produziram-se, além de manufaturados, contingentes de trabalhadores operários: homens, mulheres e crianças, que, submetidos às condições mais aviltantes de trabalho, ocupavam as fileiras das linhas de produção. Enquanto isso, a decadente elite do café, já deficitária, ostentava um alto padrão de vida, sustentado pela política dos governadores, que, para evitar a queda do preço do produto, compravam os excedentes, socializando apenas

os prejuízos. A grande paralisação de operários, em 1907, a Revolta dos 18 do Forte de Copacabana, o Tenentismo, em 1922, somados aos ecos da Primeira Guerra Mundial (1914-18), evidenciavam o esgotamento da estrutura de poder no primeiro quarto do século XX no Brasil.

Junto com a estrutura sociopolítica, esgotara-se também a arte que ela sustentava, de modo que, concomitantemente àqueles acontecimentos, os próprios artistas denunciavam a crise da cultura e da arte brasileiras e a necessidade de sua transformação. Assim, antes mesmo da Semana de 22, são notáveis os

seguintes eventos:

- 1912: Oswald de Andrade volta da Europa e começa a divulgar o Futurismo, de Marinetti, e a técnica do verso livre. Já no ano anterior fundara, com Emílio de Meneses, o jornal humorístico *O Pirralho*, em que Juó Bananere (Alexandre Marcondes Machado) parodiava, no português dos ítalo-paulistanos, poemas célebres do Romantismo e do Parnasianismo.

No seguinte poema, Juó Bananere satiriza o famoso soneto XII de *Via-Láctea*, de Olavo Bilac (“Ora, direis, ouvir estrelas...”):

*Che scuitá strella, né meia strella!
Vucê stá maluco! e io ti diró intanto,
Chi pra iscuitalas moltras veiz livanto,
I vô dá una spiada na gianella.*

*I passo as notte acunversáno c'oella,
Inguanto che as otra lá d'un canto
Sto mi spiano. I o sol come un brigliante
Nasce. Oglio p'ru çeu — Cadê strella?!*

*Direis intó: — Ó migno inlustre amigo!
O chi é chi as strellas ti dizia
Quanto illas viéro acunversá contigo?*

*E io ti diró: — Studi pra intendela,
Pois só chi giá studô Astrolomia,
É capaiz de intendê istas strella.
(Juó Bananere, La Divina Incrensa)*

“O satírico aparece em estágios complexos e saturados de vida urbana; momentos em que a consciência do homem culto já se rela com as contradições entre o cotidiano real e os valores que o enleiam. E a paródia, ‘canto paralelo’, só se faz possível quando uma formação literária e um gosto, outrora sólidos, entram em crise, isto é, sobrevivem apesar do cotidiano, sobrevivem como disfarce, como véu ideológico.”

(Alfredo Bosi)

- 1913: Lasar Segall realiza a primeira exposição de pintura moderna em São Paulo. Expõe quadros expressionistas e é totalmente ignorado.

- 1914: Anita Malfatti faz sua primeira exposição de pintura não acadêmica. Uma série de artigos sobre o Futurismo sai em *O Estado de S. Paulo*.

- 1915: Fundação da revista *Orpheu*, que introduz o Modernismo em Portugal. Ronald de Carvalho, que participaria da Semana, e Luís de Montalvor organizam no Rio o primeiro número da revista.

- 1917: Publicação de livros de estreia de futuros participantes da Semana:

- *Há uma Gota de Sangue em Cada Poema*, de Mário de Andrade, protesto pacifista contra a Primeira Guerra Mundial.

- *Cinza das Horas*, de Manuel Bandeira, “queixume de um doente desenganado”, seguindo o próprio autor. No seu livro seguinte, *Carnaval* (1919), apareceria o poema satírico “Os Sa-

pos”, que seria recitado na segunda noite da Semana de Arte Moderna.

- *Moisés e Juca Mulato*, de Menotti del Picchia.

- *Nós*, de Guilherme de Almeida, ainda parnasiano e decadentista.

- *A Fruta de Pã*, de Cassiano Ricardo, com sonetos parnasianos.

Outros eventos

- Na música erudita, Villa-Lobos compõe o balé *Amazonas*, incluindo elementos do folclore brasileiro, influenciado por Stravinsky; na música popular, é pela primeira vez gravado em disco um samba, *Pelo Telefone*, de Donga.

- Exposição de 53 quadros de Anita Malfatti (1917), que provocou a dura crítica “Paranoia ou Mistificação?”, de Monteiro Lobato, em *O Estado de S. Paulo* (20/12/1917). Segue-se trecho da crítica:

“... Estas considerações são provocadas pela exposição da Sra. Malfatti, onde se notam acentuadíssimas tendências para uma atitude estética forçada no sentido das extravagâncias de Picasso e companhia. Essa artista possui talento vigoroso, fora do comum. Poucas vezes, através de uma obra torcida para má direção, se notam tantas e tão preciosas qualidades latentes (...)”

Nos anos seguintes, houve o surgimento de Victor Brecheret, a publicação de *Carnaval*, de Manuel Bandeira, a exposição de Di Cavalcanti, a publicação dos artigos “Mestres do Passado”, em que Mário de Andrade analisa e critica, duramente, a poesia parnasiana.



Victor Brecheret, *Pietà*, madeira – 40x50cm.

2. A SEMANA DE ARTE MODERNA

Patrocinada pela elite letrada dos quatrocentões paulistanos, a Semana “foi, ao mesmo tempo, o *ponto de encontro* das diversas tendências modernas que desde a Primeira Guerra se vinham firmando em São Paulo e no Rio, e a *plataforma* que permitiu a consolidação de grupos, a publicação de livros, revistas e manifestos, numa palavra, o seu desdobrar-se em viva realidade cultural”. (BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 3.a ed., 1987. p. 385). Ocorreu em três noites, 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo.

Na primeira noite, Graça Aranha, que, como membro da Academia Brasileira de Letras, conferia ao evento um ar de respeitabilidade, profere a conferência “A Emoção Estética da Arte Moderna”, ilustrada com poemas declamados por Guilherme de Almeida e Ronald de Carvalho, acompanhados por Ernâni Braga ao piano, executando, de Eric Satie, a paródia da *Marcha Fúnebre* de Chopin.

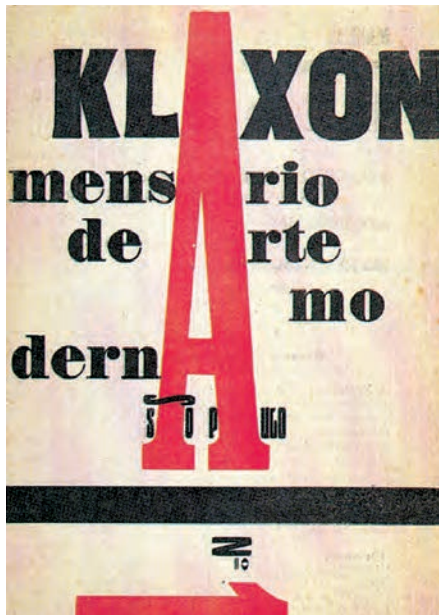
Na segunda noite, há a conferência de Menotti del Picchia, ilustrada com vários textos, entre os quais “Os Sapos”, de Manuel Bandeira, vaiados todos pelo público. Segue-se um trecho da conferência:

“Queremos lua, ar, ventiladores, aeroplanos, reivindicações obreiras, idealismos, motores, chaminés de fábricas, sangue, velocidade, sonho na nossa arte. E que o rufo do automóvel, nos trilhos de dois versos, espante da poesia o último deus homérico, que ficou, anacronicamente, a dormir e a sonhar, na era do *jazz band* e do cinema, com a fruta dos pastores da Arcádia e dos seios de Helena!”

Mário de Andrade, sob vaias, lê poemas que constituiriam o livro *A Escrava que não é Isaura*. Renato de Almeida critica o Parnasianismo e Villa-Lobos entra no palco de chinelos (pois teria um calo no pé) e guarda-chuva, indignando o público.

A terceira noite tem apenas programa musical e Villa-Lobos rege composições conhecidas do reduzido público, que aplaudiu, sem escândalos.

□ A revista *Klaxon*, *Mensário de Arte Moderna*, durou de maio de 1922 a fevereiro de 1923. Reunindo os modernistas da fase heroica, não sobreviveu à divisão entre a corrente *dinamista*, adepta do futurismo, da técnica, da velocidade, da experimentação de uma linguagem nova, e a *primitivista*, chegada ao expressivismo e à exploração do folclore brasileiro. Dividida entre a ânsia de modernização do Brasil e a convicção de que nossas raízes indígenas e negras precisavam de tratamento estético adequado, a revista, incongruente na aparência, é o fundamento de obras como *Macunaíma*, *Pau-Brasil*, *Cobra Norato*, *Martim Cererê*, *Revista de Antropofagia*, *Memórias Sentimentais de João Miramar* etc.



Capa do primeiro número da revista *Klaxon*.

□ A revista *Estética*, dirigida por Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto, foi lançada em 1924 e teve três números fartos de material teórico. Nessa revista, a disputa era entre “arte interessada” e “arte autônoma”.

3. AS CORRENTES MODERNISTAS

□ Corrente nacionalista: grupos “Verde-Amarelo” (1924), “Anta” (1929) e “Bandeira” (1936). Reuniram-se principalmente em torno de Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo e Plínio Salgado. Tinham visão ufanista e

propunham a exaltação da terra, do homem, do folclore e dos heróis nacionais. Aproximavam-se do Integralismo, doutrina que defendia um regime político totalitário, corporativista e nacionalista. Os manifestos dessa corrente estão em *Curupira e o Carão*, de Plínio, Menotti e Cassiano, e no *Nhengaçu Verde-Amarelo*. *Martim Cererê*, de Cassiano Ricardo, é a melhor realização poética dos ideais dessa vertente.

Nhengaçu Verde-Amarelo (fragmentos)

“A descida dos tupis do planalto central no rumo do Atlântico foi uma fatalidade histórica pré-cabralina, que preparou o ambiente para as entradas no sertão pelos aventureiros brancos desbravadores do oceano (...).

Os tupis desceram para serem absorvidos, para se diluírem no sangue da gente nova. Para viver subjetivamente e transformar numa prodigiosa força a bondade brasileira e o seu grande sentimento de humanidade.

Seu totem não é carnívoro: Anta. É este animal que abre caminhos, e aí parece estar indicada a predestinação da gente tupi. (...).”

□ Corrente primitivista: grupos “Pau-Brasil” (1924) e “Antropofagia” (1928). Tiveram a liderança marcante de Oswald de Andrade e a participação de Tarsila do Amaral, Raul Bopp, Antônio de Alcântara Machado (só na “Antropofagia”) e de Mário de Andrade, na fase de *Macunaíma* e *Clã do Jabuti*. Os ideais da corrente foram expressos no *Manifesto Antropófago*, publicado no primeiro número da *Revista de Antropofagia*, em 1928. Essa revista foi publicada em duas “dentições”: de maio de 1928 a janeiro de 1929, mensalmente, e de março a agosto de 1929, semanalmente.

Pretendendo “reintegrar o homem na livre expansão dos seus instintos vitais”, essa corrente propunha, não uma aceitação passiva do legado europeu à cultura brasileira, mas a devoração crítica desse legado e sua transformação em algo novo, com identidade própria e alcance universal.



Tarsila do Amaral, *Antropofagia*, 1929.

Manifesto Antropófago (fragmentos)

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

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

Tupi or not tupi, that's the question. (...)

Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro. (...)

(...)

Somos concretistas. As ideias to-mam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as ideias e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas.

(...)

Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud — a realidade sem complexos, sem loucura, sem substituições e sem penitências do matriarcado de Pindorama.

Oswald de Andrade.
Em Piratininga.

Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha.

(*Revista de Antropofagia*, Ano I, n.º 1, maio de 1928)



Oswald de Andrade, em tela de Tarsila do Amaral.

❑ Definição e características da linguagem modernista

• Rejeição das normas e estéticas consagradas

– antiacademismo, anticonformismo;

– perseguição incessante de três princípios:

1. direito à pesquisa estética;
2. atualização da inteligência artística brasileira;
3. estabilização de uma consciência criadora nacional.

• Inovações na linguagem poética

– novos ritmos: versos livres, novo fraseado;

– aproximação entre poesia e prosa;

– nova concepção do mundo e do homem (civilização moderna, o cotidiano, o nacional, o subconsciente) – surgimento de novos temas;

– irreverência, humorismo — o “poema-piada”;

– síntese, simultaneísmo, imagens vívidas, fusão de elementos diversos, expressão elíptica.

Textos da “fase heroica” do Modernismo

OS SAPOS

*Enfunando os papos,
Saem da penumbra,
Aos pulos, os sapos.
A luz os deslumbra.*

*Em ronco que aterra,
Berra o sapo-boi:
— “Meu pai foi à guerra!”
— “Não foi!” — “Foi!” — “Não foi!”*

*O sapo-tanoeiro,
Parnasiano aguado,
Diz: — “Meu cancionero
É bem martelado.*

*Vede como primo
Em comer os hiatos!
Que arte! E nunca rimo
Os termos cognatos.*

*O meu verso é bom
Fruento sem joio.
Faço rimas com
Consoantes de apoio.*

*Vai por cinquenta anos
Que lhes dei a norma:
Reduzi sem danos
A fôrmas a forma.*

*Clame a saparia
Em críticas céticas:
Não há mais poesia,
Mas há artes poéticas...”*

*Urta o sapo-boi:
— “Meu pai foi rei” — “Foi!”
— “Não foi!” — “Foi!” — “Não foi!”*

*Brada em um assomo
O sapo-tanoeiro:
— “A grande arte é como
Lavor de joalheiro.*

*Ou bem de estatuário.
Tudo quanto é belo,
Tudo quanto é vário,
Canta no martelo.”*

*Outros, sapos-pipas
(Um mal em si cabe),
Falam pelas tripas:
— “Sei!” — “Não sabe!” — “Sabe!”*

*Longe dessa grita,
Lá onde mais densa
A noite infinita
Verte a sombra imensa;*

*Lá, fugido ao mundo,
Sem glória, sem fé,
No perau profundo
E solitário, é*

*Que soluças tu,
Transido de frio,
Sapo-cururu
Da beira do rio...*

(Manuel Bandeira, *Carnaval*, 1919)

Observações

“Os Sapos”, poema declamado por Ronald de Carvalho na segunda noite da Semana de Arte Moderna, em 15 de fevereiro de 1922, satiriza a preocupação parnasiana com as rimas, com a métrica, com o vocabulário precioso. Aproxima-se, parodisticamente, do poema “Profissão de Fé”, de Olavo Bilac:

*Invejo o ourives quando escrevo
límito o amor
Com que ele, em ouro, o alto relevo
Faz de uma flor.*

O sapo-tanoeiro (v. 9) é uma alusão a Bilac (tanoeiro é o artesão que, com martelo, enverga a madeira, para a construção ou barricas). O sapo-cururu simboliza a poesia autêntica, despida de artificialismo.

Nos versos 23 e 24 — “Reduzi sem danos / A fôrmas a forma” —, há um trocadilho, ironizando o fato de que a rigidez das regras parnasianas era tão forte que reduzia a forma (ó) em forma (ô), ou seja, reduzia a forma da poesia a um molde, modelo obrigatório.

POÉTICA

*Estou farto do lirismo comedido
Do lirismo bem comportado
Do lirismo funcionário público com livro de
[ponto expediente protocolo e
[manifestações de apreço ao sr. diretor.*

*Estou farto do lirismo que para e vai averiguar
[no dicionário o cunho vernáculo
[de um vocábulo*

*Abaixo os puristas
Todas as palavras sobretudo os
[barbarismos universais
Todas as construções sobretudo as sintaxes
[de exceção
Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis*

*Estou farto do lirismo namorador
Político
Raquítico
Sifilítico
De todo lirismo que capitula ao que quer
[que seja fora de si mesmo.*

*De resto não é lirismo
Será contabilidade tabela de cossenos
[secretário do amante exemplar com
[cem modelos de cartas e as diferentes
[maneiras de agradar às mulheres etc.*

*Quero antes o lirismo dos loucos
O lirismo dos bêbados
O lirismo difícil e pungente dos bêbados
O lirismo dos clowns de Shakespeare*

— Não quero mais saber do lirismo que
[não é libertação.

(Manuel Bandeira, *Libertinagem*, 1930)

1. MÁRIO DE ANDRADE (SÃO PAULO, 1893-1945)

□ Vida

“Sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta, / mas um dia afinal toparei comigo...”

Fez o curso secundário no Ginásio Nossa Senhora do Carmo e diplomou-se no Conservatório Dramático e Musical, onde viria a ser professor de História da Música. Tendo sido um dos responsáveis pela Semana de Arte Moderna, animou as principais revistas do movimento na sua fase de afirmação polêmica: *Klaxon*, *Estética*, *Terra Roxa* e *Outras Terras*. Soube conjugar uma vida de intensa criação literária com o estudo apaixonado da música, das artes plásticas e do folclore brasileiro. De 1934 a 1937 dirigiu o Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, fundou a Discoteca Pública, promoveu o Primeiro Congresso de Língua Nacional Cantada e dinamizou a excelente *Revista do Arquivo Municipal*.

De 1938 a 1940 lecionou *Estética* na Universidade do Distrito Federal. Voltando a São Paulo, passou a trabalhar no Serviço do Patrimônio Histórico. Faleceu na sua cidade aos cinquenta e um anos de idade.

□ Obras

• Poesia

Há uma Gota de Sangue em Cada Poema (1917)

Pauliceia Desvairada (1922)

Losango Cáqui (1926)

Clã do Jabuti (1927)

Remate de Males (1930)

Poesias (1941)

Lira Paulistana (1946)

O Carro da Miséria (1946)

Poesias Completas (1955)

• Conto

Primeiro Andar (1926)

Belazarte (1934)

Contos Novos (1947)

• Romance

Amar, Verbo Intransitivo (1927)

Macunaíma (1928) – Rapsódia

• Ensaio

A Escrava que não é Isaura (1925)
O Aleijadinho e Álvares de Azevedo (1935)

A Música e a Canção Populares no Brasil (1936)

O Baile das Quatro Artes (1943)

Aspectos da Literatura Brasileira (1943)

O Empalhador de Passarinhos (1944)

O Banquete (1978)

• Crônica

Os Filhos da Candinha (1943)

• Musicologia e Folclore

Ensaio sobre a Música Brasileira (1928)

Compêndio de História da Música (1929)

Modinhas e Lundus Imperiais (1930)

Música, Doce Música (1933)

Namoros com a Medicina (1939)

Música do Brasil (1941)

Danças Dramáticas do Brasil (3 vols., 1959)

Música e Feitiçaria no Brasil (1963)

• História da Arte

Padre Jesuíno do Monte Carmelo (1946) e um grande número de opúsculos, folhetos etc., reunidos em volumes nas *Obras Completas*.

• Correspondência

Em parte inédita. Há centenas de cartas escritas para inúmeros amigos, artistas, intelectuais etc. Destacam-se as para Manuel Bandeira, Drummond, Murilo Mendes, Sérgio Milliet, Paulo Duarte.

2. CONSIDERAÇÕES CRÍTICAS

□ Poesia

A poesia de Mário de Andrade segue dois caminhos, muito ligados ao tipo de assunto que abordam. Quando fala de São Paulo, o poeta incorpora várias técnicas da poesia futurista europeia, porque a *cidade*, precisamente a *metrópole*, foi o eixo principal de toda a arte moderna. É o que Mário de Andrade realiza principalmente em *Pauliceia Desvairada* (1922).

A outra vertente é folclórica, fincada nas lendas brasileiras, inspirada em nossa formação cultural. Essa poesia aparece sobretudo em *Clã do Jabuti* (1927).

Mas a partir de 1930, a poesia de Mário de Andrade vai mostrando evolução e maturidade. Em *Remate de Males* (1930), ele já abandona muitos maneirismos e modismos futuristas para criar uma poesia que consegue fundir o pessoal e o coletivo.

□ Prosa

A prosa literária de Mário de Andrade apresenta também duas tendências:

• A prosa mítica e folclórica de *Macunaíma*

Macunaíma é uma revolução na linguagem da narrativa. Mário de Andrade une tom oral a um vocabulário regional inédito na prosa de ficção. *Macunaíma* é “o herói sem nenhum caráter”, é o índio nascido no Amazonas, que vem para São Paulo buscar sua “mairaquitã” (pedrinha mágica, em forma de jacaré), roubada por um gigante de dupla identidade: por um lado é índio antropófago (o gigante Piaimã), por outro é de origem italiana e mora em São Paulo (Venceslau Pietra). *Macunaíma* consegue vencê-lo e recuperar a pedra. De volta à sua terra natal, não encontra mais sua tribo, que fora destruída. Fica sozinho na floresta, sempre triste por ter perdido a mulher que amava, Ci, mãe do mato, rainha das Icamíabas (tribo amazônica). *Macunaíma* passa o tempo contando suas histórias (e mentindo muito) a um papagaio, seu único companheiro na solidão e narrador presumível do livro. Morto pelo abraço destruidor de Yara (espécie de sereia dos índios), sobe ao céu, transformado numa estrela da Ursa Maior. Trata-se de uma fábula múltipla, ou rapsódia, porque reúne várias lendas brasileiras, tendo no centro a lenda de *Macunaíma*, que Mário de Andrade extraiu de um livro sobre os mitos indígenas do norte do Amazonas. A narrativa reúne **superstições, frases feitas, provérbios e modismos de linguagem**, tudo sistematizado e intencionalmente entretido.

• A prosa pessoal urbana

A prosa urbana de Mário de Andrade recolhe vários falares paulistanos do dia-a-dia, seja a fala mais polida, como aparece nos *Contos Novos* (1947), seja a oralidade dos bairros de imigrantes italianos, como *Belazarte* (1934). No primeiro, Mário descarrega muita dose de psicologismo, que culmina no célebre conto “Peru de Natal”, o mais conhecido dos contos de Mário. Apoiando-se em Freud (*Totem e Tabu*), desmistifica as relações familiares.

Em *Belazarte*, com muita graça e compadecimento cristão, Mário fala da gente pobre e oprimida das classes médias de São Paulo.

Em *Amar, Verbo Intransitivo*, Mário de Andrade dá tratamento literário a processos psicanalíticos freudianos, como fixações, recalques e sublimações. Neste romance, narra-se a história de uma jovem alemã, Fräulein, chamada por uma família de burgueses paulistanos para iniciar Carlos, filho mais velho, na vida sexual.

TEXTOS

(fragmentos)

I

Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente me

grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi. Daí a razão deste Prefácio Interessantíssimo.

(...)

Escrever a arte moderna não significa jamais para mim representar a vida atual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto. Si estas palavras frequentam-me o livro não é porque pense com elas escrever moderno, mas porque, sendo meu livro moderno, elas têm nele razão de ser.

(...)

Chove?

Sorri uma garoa cor de cinza, muito triste, como um tristemente longo...

A casa Kosmos não tem impermeáveis [em liquidação...]

Mas neste largo do Arouche posso abrir o meu guarda-chuva para- [doxal, este lírico plátano de rendas mar...

Ali em frente... — Mário, põe a máscara!

— Tens razão, minha Loucura, tens razão.

O rei de Tule jogou a taça ao mar...

Os homens passam encharcados...

Os reflexos dos vultos curtos

mancham o petit-pavé...

As rolas da Normal

esvoaçam entre os dedos da garoa...

(E si pusesse um verso de Crisfal

No De Profundis?...) De repente

um raio de Sol arisco

risca o chuvisco ao meio.

(Mário de Andrade, *Pauliceia Desvairada*)

II

(...)

Então Macunaíma percebeu que não era assombração nada, era mas o monstro Oibê minhocão temível. Criou coragem pegou no brinco da orelha esquerda que era a máquina revólver e deu um tiro na assombração. Porém Oibê não fez caso e veio vindo. O herói tornou a ter medo. Pulou na rede agarrou a gaiola e escafedeu pela janela, jogando baratas no caminho todo. Oibê correu atrás. Mas era só de brincadeira que ele queria comer o herói. Macunaíma desembestara agreste fora mas isso ia que ia acochado pelo minhocão. Então botou o furabolo na goela, fez cosquinha e lançou a farinha engolida. A farinha virou num areão e enquanto o monstro pelejava pra atravessar aquele mundo de areia escorregando, Macunaíma fugia. Tomou pela direita, desceu o morro do Estrondo que soa de sete em sete anos seguiu por uns caponetes e depois de cortar um travessão encapelado fez o Sergipe de ponta a ponta e parou ofegante num agarrado muito pedregoso. Na frente havia uma lapa grande furada por uma furna com um altarzinho dentro. Na boca da socava um frade. Macunaíma perguntou pro frade:

— Como se chama o nome de você?

O frade pôs no herói uns olhos frios e secundou com pachorra:

— Eu sou Mendonça Mar pintor.

Desgostoso da injustiça dos homens faz três séculos que afastei-me deles metendo cara no sertão. Descobri esta gruta ergui com minhas mãos este altar do Bom Jesus da Lapa e vivo aqui perdoando gente mudado em frei Francisco da Soledade.

— Está bom, Macunaíma falou. E partiu na chispada.

(...)

(Mário de Andrade, *Macunaíma*, cap. XV)

MÓDULO 44

Mário de Andrade II: *Macunaíma* e Oswald de Andrade I

1. MACUNAÍMA – ANÁLISE DA OBRA

Em 1928, Mário de Andrade publicou sua obra-prima, a “rapsódia” *Macunaíma*. Escrita em poucos dias em dezembro de 1926, a obra foi revisada três vezes antes de ser editada. Para escrevê-la, o autor passou vários anos pesquisando a mitologia indígena, o folclore nacional, os costumes e a linguagem dos brasileiros. Numa tentativa de mapear o Brasil, registrando sua história, seus costumes, seus falares, os ritmos das canções e das danças populares, o livro, num clima surrealista e mítico, acumula um exagero de lendas, superstições, frases feitas, provérbios e modismos de linguagem.

Rapsódia, na antiga Grécia, iden-

tificava cada trecho cantado de um poema épico. Em música, segundo o dicionário *Aurélio*, é uma “fantasia instrumental que utiliza melodias tiradas dos cantos tradicionais ou populares”. São também rapsódias os velhos romances versificados e musicados, as canções de gesta de Rolando, a *Encantada Branca-Flor* e, nos dias atuais, as gestas dos cangaceiros, entoadas nas feiras do Nordeste pelos cantadores.

O livro segue o mesmo processo de composição ou construção da rapsódia, justapondo vários trechos que ganham unidade no conjunto da obra. Assim, tomando como fio condutor a personagem Macunaíma, o autor faz uma colagem de diversos fragmentos, misturando as lendas dos índios com a vida urbana das cidades do Sudeste, as

anedotas da história brasileira com os costumes do Nordeste etc.

□ Tempo e espaço

Criando uma narrativa fantástica e picaresca, há subversão do tempo e do espaço geográfico, que não obedecem às regras de verossimilhança, de tal forma que o “herói sem nenhum caráter” pode, num mesmo capítulo, estar em São Paulo, encontrar o minhocão Oibê, assombração, e fugir dele correndo por Sergipe, Campinas, Bahia, deparando-se em todo esse percurso com personagens reais e lendárias.

Assim, as sucessivas traquinagens de Macunaíma são vividas num espaço mágico, próprio da atmosfera fantástica e maravilhosa em que se desenvolve a narrativa.

❑ Linguagem

A linguagem também é construída pelo processo de colagem, pela combinação de vocábulos e torneios sintáticos colhidos dos mais variados falares do Brasil. Com isso, o autor criou um estilo muito pessoal e expressivo, capaz de transmitir lirismo, humor, deboche, comichão, revelando maturidade literária e domínio estilístico.

❑ Foco narrativo

O foco narrativo predominante é o de terceira pessoa, mas Mário de Andrade inova ao utilizar uma técnica cinematográfica de cortes bruscos no discurso do narrador para dar lugar à fala das personagens.

2. ESTILOS DE NARRAÇÃO

A narrativa de *Macunaíma* apoia-se na ideia de que **tudo vira tudo** e na capacidade de compor e recompor configurações a partir de conteúdos díspares, esvaziados de suas primitivas funções. Daí a técnica **caleidoscópica**, por meio da qual as ideias e imagens se projetam arbitrariamente, inclusive nos modos de contar, nos estilos narrativos.

Alfredo Bosi destaca três estilos de narrar:

❑ Um estilo de lenda, épico-lírico, solene

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma.

(Mário de Andrade, *Macunaíma*, cap. 1.)

❑ Um estilo de crônica, cômico, despachado, solto

*Já na meninice fez coisas de sa-
rapantar. De primeiro passou mais de seis anos não falando. Si o incitavam a falar, exclamava:*

— *Ai! que preguiça!...*

e não dizia mais nada. Ficava no canto da maloca, trepado no jirau de paxiúba, espiando o trabalho dos outros e principalmente os dois manos que tinha, Maanape já velhinho e Jiguê na força de homem. O divertimento dele era decepar cabeça de saúva. Vivía deitado mas si punha os olhos em dinheiro, Macunaíma dandava pra

ganhar vintém. E também espertava quando a família ia tomar banho no rio, todos juntos e nus. (...)

Quando era pra dormir trepava no macuru pequeninho sempre se esquecendo de mijar. Como a rede da mãe estava por debaixo do berço, o herói mijava quente na velha, espantando os mosquitos bem. Então adormecia sonhando palavras feias, imoralidades estrambólicas e dava patadas no ar.

(...)

(Mário de Andrade, *Macunaíma*, cap. 1.)

❑ Um estilo de paródia

Retoma, satiricamente, a linguagem empolada e pedante dos parnasianos e dos cultores de Rui Barbosa e Coelho Neto. É o que se vê na “Carta pras Icamíabas”, que o herói escreve no capítulo IX, focalizando a duplicidade no uso de nossa língua.

(...) Mas cair-nos-iam as faces, si ocultáramos no silêncio uma curiosidade original deste povo. Ora sabeis que a sua riqueza de expressão intelectual é tão prodigiosa, que falam numa língua e escrevem noutra. (...) Nas conversas, utilizam-se os paulistanos dum linguajar bárbaro e multifário, crasso de feição e impuro na vernaculidade, mas que não deixa de ter o seu sabor e força nas apóstrofes, e também nas vozes do brincar. Destas e daquelas nos inteiramos, solícito; e nos será grata empresa vô-las ensinarmos aí chegado. Mas si de tal desprezível língua se utilizam na conversação os naturais desta terra, logo que tomam da pena, se despojam de tanta asperidade, e surge o Homem Latino de Lineu, exprimindo-se numa outra linguagem, mui próxima da vergiliana, no dizer dum panegirista, meigo idioma, que, com imperecível galhardia, se intitula: língua de Camões!

(Mário de Andrade, *Macunaíma*, cap. IX)

3. OSWALD DE ANDRADE (São Paulo, 1890-1954)

❑ Vida

Viajei, fiquei pobre, fiquei rico, casei, enviuei, casei, divorciei, viajei, casei... já disse que sou conjugal, gremial e ordeiro. O que não me impedi de ter brigado diversas vezes à portuguesa e tomado parte em algumas batalhas campais. Nem ter sido preso 13 vezes. Tive também grandes fugas por motivos políticos. Tenho três filhos e três netos e sou casado, em últimas núpcias com Maria Antonieta d'Alkimin.

Sou livre-docente de literatura na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo.

(Oswald de Andrade, de um artigo publicado pelo *Diário de Notícias*, em 1950.)

O mal foi ter eu medido o meu avanço sobre o cabresto metrificado e nacionalista de duas remotas alimárias — Bilac e Coelho Neto. O erro foi ter corrido na mesma pista inexistente. (...)

A situação “revolucionária” desta bosta mental sul-americana apresentava-se assim: o contrário do burguês não era o proletário — era o boêmio! As massas, ignoradas no território e, como hoje, sob a completa devassidão econômica dos políticos e dos ricos. Os intelectuais brincando de roda.

(Oswald de Andrade, prefácio de *Serafim Ponte Grande*)

O mais radical dos modernistas de 22 teve sua vida marcada por uma criativa vontade de transgredir, por um fecundo anarquismo, fazendo de Oswald uma personagem em perpétua revolta, guiado por uma infinita curiosidade: **“Encaixo tudo, somo, incorporo”**.

Das memórias da infância, uma das mais marcantes foi a descoberta do circo, que plasmou a visão circense do mundo, a carnavalização da vida, tão marcantes na ironia, no humor e nas paródias de Oswald, que se dizia “um palhaço da burguesia”.

Aos 22 anos parte para a Europa, incorporando em sua bagagem, no regresso, os “ismos” da vanguarda do velho mundo: as lembranças de Landa Kosbach, dançarina, “flor de carne musculosa e doirada”, e Kamiá, ex-rainha dos estudantes de Montmartre, que lhe dá o primeiro filho, Nonê (síntese de “nosso nenê”).

Conhece também Isadora Duncan, de quem foi muito amigo e com quem escandalizou a sociedade da época.

Dessas relações, a mais intensa será com Deise, apelidada “Miss Ciclone”, moça de uma *garçonnière* da Rua Líbero Badaró, com quem Oswald passa a viver em 1917. Deise morre tragicamente de um aborto mal-sucedido, e Oswald casa-se com ela *in extremis*, no leito do hospital em que estava internada.

As marcas dessa relação vão reaparecer no primeiro romance, *Os Condenados*. Em seu livro de memórias, Oswald fala dessa fase:

“Sinto-me só, perdido numa imensa noite de orfandade.

A amada que me deu a vida partiu sem me dizer adeus.

A francesa que trouxe de Paris veio buscar o dinheiro para outro homem.

Landa, que foi o primeiro sonho vi-vo que me ofuscou, tornou-se a estátua de sal da lenda bíblica. Olhou para o passado.

Isadora Duncan estrondou como raio e passou. A que encontrei, enfim, para ser toda minha, meu ciúme matou...

Estou só e a vida vai custar a reflorir. Estou só."

Mais tarde, já no auge do movimento modernista (1926), casa-se com Tarsila do Amaral, formando o elegantíssimo casal Tarsiwald, fundador do Movimento Antropófago. Entra em contato com alguns artistas europeus, como Blaise Cendrars e Leger. Neste período promove concorridas reuniões

etílico-gastronômico-culturais. Em Paris, Oswald lança seu primeiro livro de poesias, *Pau-Brasil*, ilustrado por Tarsila.

Com a crise internacional em 1929, Oswald vai à falência, dependurando-se nos reis da vela, apelido dos agiotas da zona bancária do centro velho de São Paulo. Perde tudo, transforma-se num "vira-latas do Modernismo", mas adquire uma vigorosa experiência das misérias do mundo das finanças, matéria-prima que vai transpor em *O Rei da Vela*.

No início dos anos de 1930, passa a viver com Patrícia Galvão (Pagu), atí- víssima mulher que foi finalmente resga- tada para a memória nacional por Augusto de Campos, em trabalho pu- blicado no ano de 1982.

Com Pagu, Oswald realiza uma gui- nada ideológica para a esquerda, filian-

do-se ao Partido Comunista e fundando o jornal *O Homem do Povo*, pasquim humorístico-panfletário, que foi empas- telado por estudantes da Faculdade de Direito do Largo São Francisco. *Serafim Ponte Grande* é o romance que projeta essa fase de radicalidade criativa e ideológica.

Fiel à sua proposta de "monogamia sucessiva", Oswald casa-se, em 1936, com a poetisa Julieta Bárbara e, em 1942, com Maria Antonieta d'Alkimin, sua relação mais estável, documentada nos poemas de *Cântico dos Cânticos, para Flauta e Violão* e no livro de memórias.

Nas décadas de 1940 e 1950, Oswald dedica-se à vida acadêmica, inclinando-se para a problemática es- piritual e para os temas essenciais da vida.

MÓDULO 45

Oswald de Andrade II

▣ Obras

• Romance

Os Condenados, I – Alma; II – A Estrela de Absinto; III – A Escada Vermelha (1941; reedição, num único volume, de *A Trilogia do Exílio ou Romances do Exílio*, escritos entre 1922 e 1934)

Memórias Sentimentais de João Miramar (1924)

Serafim Ponte Grande (1933)

Marco Zero, I – A Revolução Me- lancólica (1943)

Marco Zero, II – Chão (1945)

• Poesia

Pau-Brasil (1925)

Primeiro Caderno do Aluno de Poe- sia Oswald de Andrade (1927)

Poesias Reunidas (edição póstuma)

• Manifestos, Teses e Ensaios

Manifesto da Poesia Pau-Brasil (1924)

Manifesto Antropófago (1928)

Ponta de Lança (1945)

A Arcádia e a Inconfidência (1945)

A Crise da Filosofia Messiânica (1950)

A Marcha das Utopias (póstuma, 1966)

• Teatro

O Homem e o Cavalo (1934)

O Rei da Vela (1937)

A Morta (1937)

O Rei Floquinhos (infantil, 1953)

• Memórias

Um Homem sem Profissão (1954)

• Crônicas

Telefonemas (edição póstuma)

▣ Considerações gerais

a) Oswald chega a vivenciar uma São Paulo ainda provinciana, desper- tando para o seu processo de industria- lização. Ele está no meio de duas forças: a do patriarcalismo agrário, já passada, e a do início da tecnologia ur- bana. "Nossos pais vinham do patriar- cado rural, nós inaugurávamos a era da indústria", ele afirma com lucidez na mirada retrospectiva de sua vida.

Assim, os meios de comunicação de massa — como o cinema, o rádio, a linguagem da propaganda — são rapi- damente assimilados pelo poeta. "Pos- tes da Light", em *Poesia Pau-Brasil*, é um exemplo de poema cujo estilo vem contaminado pela síntese vertiginosa causada pela nova paisagem urbana; suas principais personagens são a multidão, os novos meios de transporte, o fonógrafo, o cinema etc. Exemplo vivo desta fascinação pelo moderno é o famoso Cadillac verde que Oswald possuía nessa época.

b) Do Prof. Antonio Candido:

"Oswald de Andrade foi um dos mais vivos ensaístas e panfletários de nossa literatura, com uma rara capa- cidade de tornar sugestiva a ideia, pela violência corrosiva das afirmações, o humorismo e o fulgor dos tropos. Na obra propriamente criadora, mostrou a importância das experiências semân- ticas e o relevo que a palavra adquire, quando manipulada com o duplo apoio de imagem surpreendente e da sintaxe descamada. Deste modo, quebrou as barreiras entre poesia e prosa, para atingir a uma espécie de fonte comum de linguagem artística. Pode-se dizer que a sua importância histórica de reno- vador e agitador (no mais alto sentido) foi decisiva para a formação da nossa literatura contemporânea."

c) O Prof. Alfredo Bosi identifica, na obra de Oswald, três níveis:

I – O mais inferior: a prosa de *Os Condenados, A Estrela de Absinto e A Escada Vermelha*, novelas meio munda- nas, meio psicológicas, nas quais há sempre um artista atribulado pelas exigências de sua personalidade.

II – O trânsito para a experiência do romance "informal" de *Memórias Sen- timentais de João Miramar*, seu ponto alto, e de *Serafim Ponte Grande*. Ambas as obras correm paralelamente às poé- ticas do Pau-Brasil e da Antropofagia, no sentido de satirizar o Brasil.

III – A “nova revolução formal”: o telegrafismo das rupturas sintáticas, o simultaneísmo, as ordens do subconsciente, os neologismos. A composição do romance é revolucionária: capítulos instantes; capítulos-relâmpagos; capítulos-sensações (capítulos-*flash*).

Oswald, leitor dos futuristas e afetado pela técnica do cinema — a colagem rápida de signos, os processos diretos “sem comparações de apoio”, “as palavras em liberdade” —, vai além do verso livre. Desarticulação total da frase — o que produzirá também um modo novo de dispor o texto, uma nova espacialização do material literário.

❑ Pau-Brasil

Composto em Paris, Oswald cria neste livro aquilo que ele chamaria de poesia de exportação.

O projeto visava a um desligamento dos modelos poéticos importados, pondo fim à grandiloquência e à seriedade. Composto de poemas-pílulas, mistura a linguagem antiga dos cronistas e jesuítas da época do descobrimento do Brasil com o falar coloquial de seu tempo; reinventa composições consagradas do Romantismo em paródias irônicas.

TEXTOS

ESCAPULÁRIO

*No Pão de Açúcar
De Cada Dia
Dai-nos Senhor
A Poesia
De Cada Dia*

(Oswald de Andrade,
“Por Ocasião da Descoberta do Brasil”)

Note como Oswald de Andrade parodia a linguagem religiosa, substituindo o termo “pão”, do Pai-Nosso, por “Pão de Açúcar” e “Poesia”. Com isto, o poeta subverte a ordem litúrgica para introduzir o elemento brasileiro e refletir sobre o caráter da poesia. São traços modernos do poema o seu humor, seu caráter sintético, assim como a ausência total de pontuação.

A DESCOBERTA

*Seguimos nosso caminho por este mar
[de longo
Até a oitava da Páscoa*

Topamos aves

*E houvermos vista de terra
(Oswald de Andrade,
“História do Brasil”)*

OS SELVAGENS

*Mostraram-lhes uma galinha
Quase haviam medo dela
E não queriam pôr a mão
E depois a tomaram como espantados
(Oswald de Andrade,
“História do Brasil”)*

AS MENINAS DA GARE

*Eram três ou quatro moças bem moças
[e bem gentis
Com cabelos mui pretos pelas espáduas
E suas vergonhas tão altas e tão
[sardinhas
Que de nós as muito bem olharmos
Não tínhamos nenhuma vergonha
(Oswald de Andrade,
“História do Brasil”)*

Oswald recria, poeticamente, a Carta de Caminha a D. Manuel. Veja em “As Meninas da Gare” a justaposição do histórico ao moderno: as indígenas a que Pero Vaz se refere são vistas como as meninas da gare (*gare*: palavra francesa que significa “estação”).

VÍCIO NA FALA

*Para dizerem milho dizem mio
Para melhor dizem mió
Para pior pió
Para telha dizem teia
Para telhado dizem teiado
E vão fazendo telhados
(Oswald de Andrade,
“História do Brasil”)*

PRONOMINAIS

*Dê-me um cigarro
Diz a gramática
Do professor e do aluno
E do mulato sabido
Mas o bom negro e o bom branco
Da Nação Brasileira
Dizem todos os dias
Deixa disso camarada
Me dá um cigarro
(Oswald de Andrade,
“Postes da Light”)*

Nos dois poemas se manifesta a proposta de reduzir a distância entre a linguagem falada e a escrita, renegando o passadismo acadêmico e abolindo “as alfândegas culturais”, como diria Oswald.

NOTURNO

*Lá fora o luar continua
E o trem divide o Brasil
Como um meridiano
(Oswald de Andrade,
“São Martinho”)*

DITIRAMBO

*Meu amor me ensinou a ser simples
Como um largo de igreja
Onde não há nem um sino
Nem um lápis
Nem uma sensualidade
(Oswald de Andrade, “rp 1”)*

Temos aqui dois exemplos da força expressiva que Oswald retira de sua linguagem elíptica, alusiva, condensada. O “Noturno” evidencia a técnica cubista, prevalecendo as formas geométricas: o círculo da lua e as retas do trem e do meridiano. O título é ambíguo, remetendo-nos tanto a um tipo de composição musical romântica (os noturnos de Chopin) quanto à designação de um trem noturno.

ESCOLA BERLITES

*Todos os alunos têm a cara ávida
Mas a professora sufragete
Maltrata as pobres datilógrafas bonitas
E detesta
The spring
Der Frühling
La primavera scapigliata
Há uma porção de livros pra ser comprados
A gente fica meio esperando
As campainhas avisam
As portas se fecham
É formoso o pavão?
De que cor é o Senhor Seixas?
Senhor Lázaro traga-me tinta
Qual é a primeira letra do alfabeto?
Ah!
(Oswald de Andrade, “Postes da Light”)*

RECLAME

*Fala a graciosa atriz
Margarida Perna Grossa
Linda cor — que admirável loção
Considero lindacor o complemento
Da toaleta feminina da mulher
Pelo seu perfume agradável
E como tônico do cabelo garçone
Se entendam todas com Seu Fagundes
Único depositário
Nos E. U. do Brasil
(Oswald de Andrade, “Postes da Light”)*

Nestes dois poemas, dois aspectos “cosmopolitas” de São Paulo: a escola de línguas (“berlites”) e a sociedade de consumo (“reclame”).



1. MANUEL BANDEIRA (Recife, 1886 – Rio de Janeiro, 1968)

□ Vida

Feitos os estudos primários na cidade natal, em 1896 muda-se com a família para o Rio de Janeiro, onde se matricula no Colégio Pedro II. Terminado o curso secundário, vai para São Paulo estudar engenharia, mas adoece gravemente e abandona o projeto de ser arquiteto (1904). Inicia-se, então, uma demorada peregrinação em busca de melhoras, o que finalmente o leva a Clavadel, na Suíça (1913). Com a deflagração da Primeira Grande Guerra, regressa ao Brasil e, em 1917, publica seu primeiro livro: *A Cinza das Horas*. Integrado no movimento renovador de 1922, continua a escrever e publicar poesia, enquanto colabora com a imprensa. Em 1935, é nomeado inspetor do ensino secundário, três anos mais tarde, professor de Literatura no Colégio Pedro II e, em 1943, é nomeado professor de Filosofia, cargo em que se aposentou em 1956. Pertenceu à Academia Brasileira de Letras e faleceu no Rio de Janeiro em 13 de outubro de 1968.

Estrela da vida inteira.
Da vida que poderia
Ter sido e não foi. Poesia,
Minha vida verdadeira.

□ Obras

• Poesia

A Cinza das Horas (1917)
Carnaval (1919)
O Ritmo Dissoluto (1924)
Libertinagem (1930)
Estrela da Manhã (1936)
Lira dos Cinquent'Anos (1940)
Belo, Belo (1948)
Mafuá do Malungo (1948)
Opus 10 (1952)
Estrela da Tarde (1958)
Estrela da Vida Inteira (1966)

• Prosa

Itinerário de Pasárgada (1954)
Andorinha, Andorinha (1966)
(textos inéditos, selecionados por Carlos Drummond de Andrade)

Também escreveu crítica literária, crônicas etc.

□ Considerações gerais

“A poesia de Manuel Bandeira caracteriza-se pela **amplitude do âmbito**, testemunho de uma variedade criadora que vem do Parnasianismo crepuscular até as experiências concretistas, do soneto às formas mais audazes de expressão. Doutro lado, conservou e adaptou ao espírito moderno os ritmos e formas mais regulares, de tal maneira que nenhum outro contemporâneo revela tão acentuadamente a herança do mais puro lirismo português, transfundido na mais autêntica pesquisa da nossa sensibilidade. Sob este aspecto, a sua obra lembra a de Gonçalves Dias.

Em toda ela, com timbre inconfundível, corre a nota da ternura ardente da paixão pela vida, que vem desde os versos da mocidade até os de hoje, como força humanizadora. Graças a isso, a confiança e a notação exterior se unem numa expressão poética ao mesmo tempo familiar e requintada, pitoresca e essencial, unificando o que há de melhor no lirismo intimista e no registro do espetáculo da vida. Daí uma simplicidade que em muitos modernistas parece afetada, mas que nele é a própria marca da inspiração.”

São frequentes, em sua poesia, os seguintes temas: a morte, a recordação da infância, o cotidiano simples, a melancolia, o erotismo. Como poeta da morte, é dos maiores de nossa língua. O mais célebre de seus poemas de recordação da infância é “Evocação do Recife”. Talvez sua mais famosa composição seja “Vou-me embora pra Pasárgada”, na qual constrói uma utopia como compensação emocional.

Sua linguagem poética caracteriza-se pela musicalidade, que sempre se conserva próxima do coloquial. É um exemplar artesão da forma poética, tanto das formas tradicionais da poesia, quanto da forma moderna do verso livre e da composição, não obediente a padrões estabelecidos. (Antonio Candido)

TEXTOS

VOU-ME EMBORA PRA PASÁRGADA

Vou-me embora pra Pasárgada
Lá sou amigo do rei
Lá tenho a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada

Vou-me embora pra Pasárgada
Aqui eu não sou feliz
Lá a existência é uma aventura
De tal modo inconsequente
Que Joana a Louca de Espanha
Rainha e falsa demente
Vem a ser contraparente
Da nora que nunca tive

E como farei ginástica
Andarei de bicicleta
Montarei em burro bravo
Subirei no pau-de-sebo
Tomarei banhos de mar
E quando estiver cansado
Deito na beira do rio
Mando chamar a mãe-d'água
Pra me contar histórias
Que no tempo de eu menino
Rosa vinha me contar
Vou-me embora pra Pasárgada

(...)

E quando eu estiver mais triste
Mas triste de não ter jeito
Quando de noite me der
Vontade de me matar
— Lá sou amigo do rei —
Terei a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada.
(Manuel Bandeira, *Libertinagem*)

DESENCANTO

Eu faço versos como quem chora
De desalento... de desencanto...
Fecha o meu livro, se por agora
Não tens motivo nenhum de pranto.

Meu verso é sangue. Volúpia ardente...
Tristeza esparsa... remorso vão...
Dói-me nas veias. Amargo e quente,
Cai, gota a gota, do coração.

E nestes versos de angústia rouca
Assim dos lábios a vida corre,
Deixando um acre sabor na boca.

— *Eu faço versos como quem morre.*

(Manuel Bandeira, *A Cinza das Horas*)

Febre, hemoptise¹, dispneia² e suores noturnos.
A vida inteira que podia ter sido e que não foi.
Tosse, tosse, tosse.

Mandou chamar o médico:

— Diga trinta e três.

— Trinta e três... trinta e três... trinta e três...

— Respire.

.....
— O senhor tem uma escavação no pulmão
[esquerdo e o pulmão
[direito infiltrado.

— Então, doutor, não é possível tentar o

[pneumotórax³?

— Não. A única coisa a fazer é tocar um tango
[argentino.

(Manuel Bandeira,
Libertinagem)

Vocabulário

1 – Hemoptise: expectoração de sangue proveniente dos pulmões.

2 – Dispneia: dificuldade de respirar.

3 – Pneumotórax: forma de tratamento da tuberculose.

A primeira vez que vi Teresa
Achei que ela tinha pernas estúpidas
Achei também que a cara parecia uma perna

Quando vi Teresa de novo
Achei que os olhos eram muito mais velhos que
[o resto do corpo

(Os olhos nasceram e ficaram dez anos
[esperando que o resto do corpo nascesse)

Da terceira vez não vi mais nada
Os céus se misturaram com a terra
E o espírito de Deus voltou a se mover sobre a
[face das águas.

(Manuel Bandeira,
Libertinagem)

MÓDULO 47

Segunda Geração Modernista (Poesia): Carlos Drummond de Andrade I

1. CONCEITO E ÂMBITO

O segundo tempo modernista marca, simultaneamente, a **consolidação** de algumas propostas da “fase heroica” ou “de demolição” (1922-1930) e certo recuo quanto às propostas mais radicais da “Semana” e dos seus desdobramentos. Propõe-se, passada a fase de ruptura, um **modernismo moderado**, com o abandono, por exemplo, do radicalismo experimentalista de Oswald e a retomada de certas linhas do passado (o Simbolismo na corrente espiritualista, as formas clássicas, a tradição lírica portuguesa e brasileira etc.).

❑ O contexto histórico

O período de 1930-1945 foi marcado, entre outros, pelos seguintes eventos:

— os efeitos da crise econômica ocorrida em 1929 com o *crack* da Bolsa de Nova York;

— a radicalização política: **Direita** (nazismo, fascismo, integralismo) e **Esquerda** (comunismo);

— as esperanças com a Revolução de 1930, logo frustradas pelo Estado Novo e pela Ditadura Vargas;

— o rompimento da dominação incontestada das oligarquias regionais e a ascensão da nova burguesia industrial;

— a aliança do tenentismo liberal e da política getuliana com as oligarquias, provocando a radicalização política dos segmentos da inteligência nacional, marginalizados no processo; daí as aproximações de Rachel de Queirós, Jorge Amado, Graciliano Ramos e outros ao Partido Comunista, no qual militaram;

— a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) fecha o período, projetando no país a tensão externa.

❑ Plano estético

No plano estético, destacam-se:

— o predomínio de um “**projeto ideológico**” sobre um “**projeto estético**”;

— a consolidação das conquistas de 1922, mas com o recuo quanto às propostas mais radicais da “fase heroica”;

— o cessar da oposição ao Modernismo;

— o desejo de denúncia da realidade social e espiritual do Brasil.

❑ Poesia

Na poesia são identificáveis estas constantes:

— estabilização das conquistas novas;

— ampliação da temática;

— caminho para o universal;

— equilíbrio no uso do material

linguístico, em termos de normas de linguagem.

Há, na poesia, três direções básicas:

• **a poesia de tensões ideológicas**: Carlos Drummond de Andrade;

• **a poesia de preocupação religiosa e filosófica (o grupo “Festa”, de tendência espiritualista)**: Cecília Meireles, Tasso da Silveira, Augusto Frederico Schmidt, Jorge de Lima e Vinícius de Moraes;

• **a poesia de dimensão surrealista**: Murilo Mendes.

❑ Prosa

Na prosa, são identificáveis duas direções:

• **o realismo regionalista**, que se configura nos romances do **ciclo nordestino**, marcado pelo propósito de análise e denúncia dos problemas sociais do **Nordeste (José Américo de Almeida, Rachel de Queirós, Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Jorge Amado)**, concretizando uma literatura empenhada, participante, presa aos moldes do neorealismo e do neonaturalismo;

• **o romance intimista ou psicológico**, voltado para a crise essencial da burguesia urbana e para a sondagem profunda do “eu” (**Cyro dos Anjos, Cornélio Pena, Érico Veríssimo** — primeira fase).

2. CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE (Itabira, MG, 1902 – Rio de Janeiro, 1987)

□ Vida

- Descendente de fazendeiros e mineradores da cidade mineira de Itabira (jazidas de ferro).
 - Expulso de um colégio de pais; estudou Farmácia em Belo Horizonte.
 - Contato com o Modernismo paulista; fundação de *A Revista* (1925), primeiro periódico de literatura moderna em Minas.
 - Funcionário público no Rio de Janeiro.
 - Autor de crônicas jornalísticas bastante populares.

□ Obra

• Poesia

Alguma Poesia (1930)
Brejo das Almas (1934)
Sentimento do Mundo (1940)
Poesias (1942)
A Rosa do Povo (1945)
Poesia até Agora (1948)
Claro Enigma (1951)
Viola de Bolso (1952)
Fazendeiro do Ar & Poesia até Agora (1953)
Viola de Bolso Novamente Encordoadas (1955)
Poemas (1959)
A Vida Passada a Limpo (1959)
Lição de Coisas (1962)
Versiprosa (1967)
Boitempo (1968)
Menino Antigo (1973)
As Impurezas do Branco (1973)
Discurso da Primavera & Algumas Sombras (1978)
A Paixão Medida (1980)
Corpo (1984)
Amar se Aprende Amando (1985)
Tempo Vida Poesia (1986)
Poesia Errante (1988)
O Amor Natural (1992)
Farewell (1996)

• Prosa

Confissões de Minas (ensaios e crônicas, 1944)
Contos de Aprendiz (1951)

Passeios na Ilha (ensaios e crônicas, 1952)
Fala, Amendoeira (1957)
A Bolsa e a Vida (crônicas e poemas, 1962)
Cadeira de Balanço (crônicas e poemas, 1970)
O Poder Ultrajovem e mais 79 Textos em Prosa e Verso (1972)
Os Dias Lindos (1977)
70 Historinhas (1978)
Boca de Luar (1984)
O Observador no Escritório (1985)
Moça Deitada na Grama (1987)
O Averso das Coisas (1987)

□ Apreciação

— Nos primeiros livros são constantes **a ironia, a atitude mineiramente desconfiada de refletir, o pessimismo, a autonegação, as reminiscências da infância itabirana**. Drummond parece buscar a si mesmo, posicionando-se como espectador de um mundo que não aceita e que tenta descrever e encontrar.

— No “Poema de Sete Faces”, que abre o primeiro livro, *Alguma Poesia* (1930), a confissão do poeta que se sente *gauche* (= sem jeito, inadaptado) e a **ironia**, sob a forma intencional de um **antilirismo**:

*Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida.*

(...)

*Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus
se sabias que eu era fraco.
Mundo mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.*

(...)

— Na “Confidência do Itabirano”, a infância e a vida, modelando a proverbial “secura” do poeta, o **alheamento**, o poeta que se sente de ferro, que se diz ilha, mas que esconde sob essa aparente indiferença uma indisfarçável **solidariedade**, um profundo senso do humano e do social:

*Alguns anos vivi em Itabira.
Principalmente nasci em Itabira.
Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro.
Noventa por cento de ferro nas calçadas.
Oitenta por cento de ferro nas almas.
E esse alheamento do que na vida é
[porosidade e comunicação.*

*A vontade de amar, que me paralisa o
[trabalho,
vem de Itabira, de suas noites brancas,
[sem mulheres e sem horizontes.
E o hábito de sofrer, que tanto me diverte,
é doce herança itabirana.
(...)*

— Drummond manteve estreitos laços de amizade com o grupo dos modernistas de 1922 (Mário, Oswald e Bandeira). Sob inspiração dos ideais da Semana de 22, funda, em 1925, *A Revista*, ponta de lança do Modernismo em Minas Gerais. Em 1928, publica o arquivamoso “No Meio do Caminho”, na *Revista de Antropofagia*.

— A partir de **Sentimento do Mundo** e especialmente em **A Rosa do Povo**, a poesia de Drummond centra-se na **dimensão social**, no **cotidiano**, na denúncia da estupidez, da incompreensão; na **luta contra o medo** (“que esteriliza os abraços”) e **contra a consciência da impossibilidade da luta** (“eu tenho apenas duas mãos / e o sentimento do mundo”).

— Em “Mãos Dadas”, o compromisso com o homem, a solidariedade:

*Não serei o poeta de um mundo caduco.
Também não cantarei o mundo futuro.*

(...)

(...)

*O tempo é a minha matéria, o tempo
[presente, os homens presentes,
a vida presente.*

— A poesia social de Drummond faz desabrochar o **sentimento do mundo**, marcado pela consciência da solidão, da impotência do homem diante de um mundo frio e mecânico que o reduz a objeto. “Os Mortos de Sobrecasaca”, “Congresso Internacional do Medo”, “A Noite Dissolve os Homens”, “Mundo Grande”, “O Lutador”, “Mão Suja”, “A Morte do Leiteiro”, “A Flor e a Náusea” e “José” incluem-se nessa vertente.

— Em **Claro Enigma** (1951) passa a predominar a escavação do real, mediante um processo de interrogações e negações que acaba revelando o vazio à espreita do homem. O mundo define-se como “um vácuo atormentado” (**existencialismo niilista**). A abolição de toda crença e o apagar-se de toda esperança trazem consigo o **autofechamento do espírito**.

Essa negatividade, a abolição de toda crença, o apagar-se de toda esperança traduzem-se pela expressão de dor, do vazio, da angústia, da consciência da queda que aprisiona todo ser vivo, daí o autofechamento:

(...)

*É sempre nos meus pulos o limite.
É sempre nos meus lábios a estampilha.
É sempre no meu não aquele trauma.*

*Sempre no meu amor a noite rompe.
Sempre dentro de mim meu inimigo.
E sempre no meu sempre a mesma*

[ausência.

(“O Enterrado Vivo”)

— *Lição de Coisas* marca a opção concreto-formalista do poeta. Essa poesia objetual de Drummond é uma radi-

calização de processos estruturais que já estavam presentes desde *Alguma Poesia*, na opção pelo prosaico, pelo irônico, pelo antirretórico, pelo antilirismo intencional e que predispunham, pela recusa e pela contenção, ao **poema-objeto**, típico da Geração de 1950.

O processo básico é a **linguagem nominal** – (“fazer as coisas e as palavras – nomes de coisas – boiar nesse vácuo sem bordas a que a interrogação reduziu os reinos do ser”), por meio da desintegração da palavra. Drummond, contudo, não aderiu a nenhuma receita poética das vanguardas do Concretismo, Poema-Processo, Poesia-Práxis etc.

A ruptura com a sintaxe, a rima final ou interna, a assonância, a aliteração e o eco, a repetição compulsória do som-coisa, aproximam, contudo, Drummond das operações técnicas das vanguardas de 1950/60:

ISSO É AQUILO

*O fácil o fóssil
o míssil o físsil
a arte o infarte
o ocre o canopo
a urna o farniente*

*a foice o fascículo
a lex o judex
o maiô o avô
a ave o mocotô
o só o sambaqui*

(...)

— A **procura da poesia, a poesia metalinguística**, que se pensa e se interroga, a **metapoesia** são constantes no poeta:

*Não façás versos sobre acontecimentos
(...)*

*Penetra surdamente no reino das
[palavras.*

(“Procura da Poesia”)

Meu verso é minha consolação.

Meu verso é minha cachaça.

(...)

Meu verso me agrada sempre...

(“Explicação”)

*Não rimarei a palavra sono
com a incorrespondente palavra outono.
Rimarei com a palavra carne
ou qualquer outra, que todas me convêm.
(...)*

(“Consideração do Poema”)

MÓDULO 48

Carlos Drummond de Andrade II

1. TEMÁTICA DRUMMONDIANA

Na *Antologia Poética* que publicou em 1962, Carlos Drummond de Andrade classificou tematicamente sua poesia, distribuindo os seus poemas por nove compartimentos, considerados “pontos de partida ou matéria de poesia”. A seguir, enumeramos e comentamos brevemente esses nove núcleos temáticos da poesia drummondiana, colocando ao lado de cada um, entre aspas, o título da seção correspondente da *Antologia*.

O próprio poeta adverte sobre a existência de poemas seus que poderiam ser associados a mais de um dos temas seguintes. Pode-se acrescentar

que há também entre seus poemas alguns – bem poucos, é verdade – cuja temática não corresponde a nenhum de tais temas. Ainda assim, o quadro discernido pelo poeta oferece uma visão abrangente das preocupações que frequentaram a sua obra ao longo de todo o seu desenvolvimento.

❑ 1. O indivíduo: “um eu todo retorcido”

O indivíduo, na poesia de Drummond, é complicado, torturado, fragmentado. O “Poema de Sete Faces”, primeiro texto do primeiro livro de Drummond (*Alguma Poesia*, 1930), é um

célebre exemplo deste tema (ver fragmentos do poema na aula anterior, no item “Apreciação”). As inquietações do indivíduo drummondiano envolvem, por exemplo, preocupação com a velhice, como em “Dentaduras Duplas”:

*Dentaduras duplas!
Inda não sou bem velho
para merecer-vos...
Há que contentar-me
com uma ponte móvel
e esparsas coroas.
(Coroas sem reino,
os reinos protéticos
de onde proviestes
quando produzirão
a tripla dentadura,*

*dentadura múltipla,
a serra mecânica,
sempre desejada,
jamais possuída,
que acabará
com o tédio da boca,
a boca que beija,
a boca romântica?...*

(...)

A morte e o sentido (ou falta de sentido) da existência, a consciência culpada, a busca de sabedoria são outros dos temas que frequentam os poemas do indivíduo na poesia de Drummond.

❑ 2. A terra natal: “uma província: esta”

A profunda, dura, triste relação com o lugar de origem, que o indivíduo abandona, mas que não o abandona, caracteriza o tema da “terra natal”. Um dos mais célebres poemas sobre o assunto é “Confidência do Itabirano” (ver fragmento do texto na aula anterior). Mas o tema pode ser tratado também de forma bem humorada e crítica, como em “Cidadezinha Qualquer”:

*Casas entre bananeiras
mulheres entre laranjeiras
pomar amor cantar.*

*Um homem vai devagar.
Um cachorro vai devagar.
Um burro vai devagar.*

Devagar... as janelas olham.

Eta vida besta, meu Deus.

❑ 3. A família: “a família que me dei”

Sem qualquer sentimentalismo – bem ao contrário – o indivíduo interroga, sem alegria, a misteriosa realidade da família, que existe nele, em seu corpo, é

parte de suas emoções e de seu imaginário. Os antepassados e a relação com eles constituem um problema inquietante, que põe em questão os fundamentos de nossa existência, como se constata no poema “Convívio”:

*Cada dia que passa incorporo mais esta
[verdade, de que eles não
[viverem senão em nós*

e por isso vivem tão pouco; tão

[intervalado; tão débil.

(...)

(...)

*Ou talvez existamos somente neles, que
[são omissos, e nossa existência,
apenas uma forma impura de silêncio,
[que preferiram.*

❑ 4. Amigos: “cantar de amigos”

O título atribuído pelo poeta à seção de sua *Antologia Poética* dedicada aos amigos joga com os “cantares” ou “cantigas de amigo” medievais. São homenagens a figuras admiradas, próximas ou distantes, como Machado de Assis, Charles Chaplin, Mário de Andrade ou Manuel Bandeira, em poemas às vezes de grande penetração crítica. O poema dedicado a Machado de Assis, “A um Bruxo, com Amor”, contém as seguintes iluminações:

(...)

*Olhas para a guerra, o muro, a fachada
como para uma simples quebra da
[monotonia universal*

*e tens no rosto antigo
uma expressão a que não acho nome certo
(das sensações do mundo a mais sutil):
volúpia do aborrecimento?
ou, grande lascivo, do nada?*

(...)

*Todos os cemitérios se parecem,
e não pousas em nenhum deles, mas
[onde a dúvida
apalpa o mármore da verdade, a descobrir
a fenda necessária;
onde o diabo joga dama com o destino,
estás sempre aí, bruxo alusivo e
[zombeteiro,
que resolves em mim tantos enigmas.*

(...)

❑ 5. O choque social: “na praça de convites”

Aqui os poemas se voltam para o espaço social, onde o indivíduo se expõe ao apelo dos outros e vive os dramas coletivos. Os grandes poemas de temática político-social de Drummond abordam os horrores da guerra, da opressão, da injustiça, da violência. Durante os anos marcados pela Segunda Guerra Mundial e, no Brasil, pela ditadura de Getúlio Vargas (época em que Drummond aderiu, brevemente, ao credo socialista), o poeta produziu alguns de seus mais inflamados poemas “participantes”, como “Elegia 1938” (também referente ao tema do indivíduo), que termina assim:

*Coração orgulhoso, tens pressa de
[confessar tua derrota
e adiar para outro século a felicidade
[coletiva.*

*Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego
[e a injusta distribuição
porque não podes, sozinho, dinamitar a
[ilha de Manhattan.*

❑ 6. O conhecimento amoroso: “amar-amaro”

Amaro é “amargo”. A paronomásia (trocadilho) que descreve este tema exprime um elemento básico da concepção drummondiana do amor. Numa visão nada romântica ou sentimental, o

amor é entendido como uma forma privilegiada e incontornável de exploração da existência e, portanto, de conhecimento – conhecimento de si e do outro. Mas se trata de algo “amargo” porque impõe sofrimento, sendo uma sede insaciável, um desejo impossível de satisfazer, uma necessidade que não encontra correspondência:

*Que pode uma criatura senão,
entre criaturas, amar?
amar e esquecer,
amar e malamar,
amar, desamar, amar?
sempre, e até de olhos vidrados, amar?
(...)*

*Este o nosso destino: amor sem conta,
distribuído pelas coisas pérfidas ou nulas,
doação ilimitada a uma completa
[ingratidão,
e na concha vazia do amor a procura
[medrosa,
paciente, de mais e mais amor.*

*Amar a nossa falta mesma de amor, e na
[secura nossa
amar a água implícita, e o beijo tácito, e a
[sede infinita.
("Amar")*

❑ 7. A própria poesia: “poesia contemplada”

Trata-se das “artes poéticas” de Drummond: poemas sobre o *quê* e o *como* da poesia. Podem ser poemas de circunstância, singelos como “Poesia”:

*Gastei uma hora pensando um verso
que a pena não quer escrever.
No entanto ele está cá dentro
inquieta, vivo.
Ele está cá dentro
e não quer sair.
(...)*

Esse poema trata da incapacidade de expressão (a poesia intuída que não chega às palavras), que revela uma ideia “romântica” de poesia (como algo que existe na alma do poeta, para a qual ele pode “não encontrar palavras”).

Diferentes são as grandes “artes poéticas” de Drummond, como “Procura da Poesia”:

*Não faças versos sobre acontecimentos.
Não há criação nem morte perante a poesia.
Diante dela, a vida é um sol estático,
não aquece nem ilumina.
As afinidades, os aniversários, os
[incidentes pessoais não contam.
Não faças poesia com o corpo,
esse excelente, completo e confortável
[corpo, tão infenso à efusão lírica.
Tua gota de bile, tua careta de gozo ou de
[dor no escuro
são indiferentes.
Nem me reveles teus sentimentos,
que se prevalecem do equívoco e tentam*

*[a longa viagem.
O que pensas e sentes, isso ainda não é
[poesia.*

*(...)
Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser
[escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
há calma e frescura na superfície intata.
Ei-los sós e mudos, em estado de
[dicionário.*

*(...)
Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave?
(...)*

Trata-se de uma “arte poética” porque é um poema que contém uma concepção do que seja a poesia e de como ela deva ser feita. A concepção expressa neste texto é bastante diferente da que antes apareceu no poema “Poesia”, pois aqui a ideia é de que o poema é um objeto de palavras e, portanto, que a poesia se faz com palavras, não sendo algo que possa existir “dentro” do poeta, independentemente das palavras.

❑ 8. Exercícios lúdicos: “uma, duas argolinhas”

Aqui temos os jogos com as palavras – atividade aparentemente infantil, mas poética em sua essência, e responsável por alguns dos mais espantosos e complexos poemas de Drummond, como “Áporo” ou “Isso é Aquilo”. As “brincadeiras” podem ter, por exemplo, sentido crítico, de *criticism of life*, como no divertido e malicioso quadro da artificialidade da vida moderna, em “Os Materiais da Vida”:

*Drls? Faço meu amor em vidrottil
nossos coitos são de modernfold
até que a lança de interflex
vipax nos separe
em clavilux
camabel camabel o vale ecoa
sobre o vazio de ondalit
a noite asfáltica
plkx*

❑ 9. Uma visão, ou tentativa de, da existência: “tentativa de exploração e de interpretação do estar-no-mundo”

Trata-se de poemas em torno de questões e conjecturas sobre a existência, o “estar-aqui”, sobre o que há “no meio do caminho”:

*No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.
Nunca me esquecerei desse
[acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do
[caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra.*

A vírgula é usada para indicar a separação entre termos independentes entre si, quer no período, quer na oração. Por indicar o que já está separado, a vírgula não pode ser empregada entre os termos que mantêm entre si uma estreita ligação. Seria erro grave, portanto, colocá-la entre

- o sujeito e o verbo:

Cada instante da vida é um passo rumo à morte. (Corneille)

sujeito verbo

- o verbo e seu complemento:

A prosperidade faz poucos amigos. (Vauvenargues)

verbo complemento verbal

- o nome e seu adjunto adnominal ou complemento nominal:

A mais nobre missão do ser humano é prestar sua ajuda ao semelhante... (Sófocles)

adjunto adnominal nome adjunto adnominal nome complemento nominal

- a oração subordinada substantiva e a oração principal:

O Brasil espera que cada um cumpra o seu dever. (Almirante Barroso)

oração principal oração subordinada substantiva

Quem não gosta do Brasil não me interessa. (Gilberto Amado)

oração subordinada substantiva oração principal

1. USA-SE VÍRGULA PARA SEPARAR:

a) **termos que exercem a mesma função sintática:** “Ela tem sua claridade, seus caminhos, suas escadas, seus andaimes.” (Cecília Meireles);

b) **orações coordenadas assindéticas:** “Examinou o polvarinho e o chumbeiro, pensou na viagem, estremeceu.” (Graciliano Ramos);

c) **orações coordenadas sindéticas, salvo as introduzidas pela conjunção e:** “Cesaram as buzinas, mas prosseguia o alarido nas ruas.” “O último (amor) é que é o verdadeiro, porque é o único que não muda.” (Manuel Antônio de Almeida);

d) **aposto explicativo:** “Conhecia também o marido, *seu Raimundo*, sujeito calado, sério, asmático, eletricista da Nordeste.” (Graciliano Ramos);

e) **pleonismo, polissíndeto e repetições:** “Tornou a andar, a andar, a andar.” (Machado de Assis);

f) **Vocativo:** “*Dom Casmurro*, domingo vou jantar com você.” (Machado de Assis);

g) **orações subordinadas adjetivas explicativas:** “Calçava sapatos de duraque, rasos e velhos, *a que ela mesma dera alguns pontos.*” (Machado de Assis);

h) **orações intercaladas:** “A rosa, *disse o Gênio*, é a tua infância.” (Augusto Meyer);

i) **orações subordinadas adverbiais deslocadas:** “*Assim como a abelha fabrica mel no coração negro do jacarandá*, a doçura está no peito do mais valente guerreiro.” (José de Alencar);

j) **nas datas, o nome do lugar:** “São Paulo, 11 de dezembro de 1977.”;

l) **partículas e expressões de explicação, correção, continuação, conclusão, concessão:** “Sairá amanhã, *aliás*, depois de amanhã.”;

m) **para indicar, às vezes, a elipse do verbo:** “Em frente, um gramal vastíssimo.” (Raul Pompeia).

2. DOIS-PONTOS

Usam-se:

a) **em enumerações explicativas:** “De vez em quando o olhar distraído esbarra numa novidade: bangalô em construção, obras na calçada, ou apenas um papel na vidraça...” (Augusto Meyer);

b) **para anunciar citações:** “Murmura a relva: ‘que suave raio!’ / Responde o ramo: ‘como a luz é meiga!’” (Castro Alves);

c) **para indicar esclarecimento, síntese, consequência do que foi dito:** “Não és bom, nem és mau: és triste e humano...” (Olavo Bilac).

3. PONTO E VÍRGULA

Usa-se:

a) **para anunciar pausas mais fortes:** “Os dois primeiros alvitres foram desprezados por impraticáveis; Ernesto não tinha dinheiro nem crédito tão alto.” (Machado de Assis);

b) **para separar as adversativas, enfatizando o contraste:** “Não se disse mais nada; mas de noite Lobo Neves insistiu no projeto.” (Machado de Assis);

c) **para separar os diversos itens de enunciados enume-**

rativos (em leis, decretos, portarias, regulamentos etc.).

4. PONTO FINAL

Usa-se para:

— **denotar maior pausa, encerramento, períodos que terminem por oração que não seja interrogativa direta ou exclamativa:**

“O retrato mostra uns olhos redondos, que me acompanham para todos os lados, efeito de uma pintura que me assombrava em pequeno.” (Machado de Assis, *Dom Casmurro*).

5. PONTO DE INTERROGAÇÃO

Usa-se:

a) **nas orações interrogativas diretas:** “Quem sou? Para onde vou? Qual minha origem?” (Augusto dos Anjos);

b) **no diálogo, sozinho ou acompanhado de exclamação para expressar dúvida:**

“— Conheceu, gente, o que é sangue de Peixoto?!” (Guimarães Rosa).

6. RETICÊNCIAS

Usam-se para denotar hesitação, interrupção do pensamento:

“Sei que você fez promessa... mas uma promessa assim... não sei... Creio que, bem pensado... Você acha que, prima Justina?” (Machado de Assis).

7. ASPAS

Usam-se para ressaltar expressões ou apontar vocábulo com estrangeirismo ou gíria e nas citações:

— “Me passe” os cobres... é a fórmula de uma cobrança amigável. (Júlio Ribeiro).



1. DESCRIÇÃO

A descrição é um tipo de texto, ou modalidade textual, em que predominam verbos de estado e adjetivos que caracterizam pessoas, ambientes e objetos. É raro encontrarmos um texto exclusivamente descritivo. Quase sempre a descrição vem mesclada a outras modalidades, caracterizando uma personagem, detalhando um cenário, um ambiente ou paisagem.

De acordo com os objetivos de quem escreve, a descrição pode privilegiar diferentes aspectos:

- pormenorização – corresponde a uma persistência na caracterização de detalhes;

- dinamização – é a captação dos movimentos de objetos e seres;

- impressão – são os filtros da subjetividade, da atividade psicológica, interpretando os elementos observados.

Apreendemos o mundo utilizando nossos sentidos (visão, audição, gustação, olfato e tato) e transformamos nossa percepção em palavras. Aquele que descreve compõe uma imagem verbal; o receptor recria essa imagem mentalmente através dos elementos e sensações descritas.

❑ Descrição objetiva e subjetiva

A captação de uma imagem pode ser objetiva ou subjetiva. Assim, temos a descrição objetiva e a descrição subjetiva. Na objetiva, há a reprodução de uma percepção comum a todos (tamanho, cor, forma, espessura, consistência, volume, dimensões etc.); o observador descreve o objeto tal qual ele se apresenta na realidade. Predomina a *linguagem denotativa* (o significado

real das palavras).

Viam-se homens de corpo nu, jogando a placa, com grande algazarra. Um grupo de italianos, assentado debaixo de uma árvore, conversava ruidosamente, fumando cachimbo. Mulheres ensaboavam os filhos pequenos debaixo da bica, muito zangadas a darem-lhes murros, a praguejar, e as crianças berravam de olhos fechados, esperneando.

(Aluísio Azevedo)

Na subjetiva, apreendem-se as sensações que o objeto evoca; é o modo particular e pessoal de sentir e interpretar o que se descreve. Não há preocupação com a exatidão da imagem; o que importa é transmitir a impressão causada pelo objeto. Predomina a *linguagem conotativa*.

Há um pinheiro estático e estático, há grandes salso-chorões derramados para o chão, e a graça menina de uma cerejeira cor de vinho, que o sol oblíquo acende e faz fulgurar; mas o álamo junto do portão tem um vigor e uma pureza que me fazem bem pela manhã, como se toda manhã, ao abrir a janela, eu visse uma jovem, de pé, sorrindo para mim.

(Rubem Braga)

❑ Descrição estática e dinâmica

A captação de uma realidade espacial pode ocorrer de duas maneiras: estática, como uma fotografia, ou dinâmica, como um filme.

Lendo ou elaborando um texto descritivo, precisamos formar ou dar a conhecer uma dessas duas realidades. Imaginemos um pôr do sol captado por uma máquina fotográfica e

esse mesmo estímulo registrado por uma filmadora. A concepção fixa da realidade seria dada pela fotografia; já o movimento do sol, só o filme poderia mostrar.

Observe, no texto abaixo, o dinamismo captado pelo observador.

Os homens olhavam-se atônitos, diante do clamor geral das vítimas. Línguas de fogo viperinas procuravam atingi-los. Pelos cimos da mata se escapavam aves espantadas, remontando às alturas num voo desesperado, pairando sobre o fumo.

Uma araponga feria o ar com um grito metálico e cruciante.

(Graça Aranha)

❑ Descrição de pessoa

Ao descrever uma pessoa ou uma paisagem, podemos reproduzir os pormenores físicos e/ou psicológicos. Os pormenores psicológicos retratam os aspectos emocionais ou mentais: caráter, comportamento, temperamento, defeitos, virtudes, preferências, inclinações e personalidade.

A dosagem equilibrada dos aspectos físicos e psicológicos garante um texto descritivo em que a subjetividade se projeta sobre a objetividade dos traços físicos: olhar viperino, sorriso doce, passo tímido, gestos nervosos, boca desdenhosa, nariz altivo, cabelos selvagens, dentes felinos, corpo sensual, andar provocante, voz envolvente.

Observe como na descrição abaixo predominam os aspectos psicológicos.

Meu pai era um sonhador, minha mãe uma realista.

Enquanto ela mantinha os pés firmemente plantados na terra, ele se deixava erguer no balão iridescente de sua fantasia, recusando ver a realidade, oferecendo a Lua a si mesmo e aos outros, desejando sempre o impossível...

(Érico Veríssimo)

AUTORRETRATO

Provinciano que nunca soube
Escolher bem uma gravata;
Pernambucano a quem repugna
A faca do pernambucano;
Poeta ruim que na arte da prosa
Envelheceu na infância da arte,
E até mesmo escrevendo crônicas
Ficou cronista de província;
Arquiteto falhado, músico
Falhado (engoliu um dia
Um piano, mas o teclado
Ficou de fora); sem família,
Religião ou filosofia;
Mal tendo a inquietação
[de espírito
Que vem do sobrenatural,
E em matéria de profissão
Um tísico profissional.

(Manuel Bandeira)

❑ Elementos predominantes na descrição

• Frases nominais

São frases sem verbo ou orações em que predominam verbos de estado ou condição.

Sol já meio de esguelha, sol das três horas. A areia, um borralho de quente. A caatinga, um mundo perdido. Tudo, tudo parado: parado e morto.

(Mário Palmério)

Efetivamente a rua **era** aquela; e o velho palácio **estava** na minha frente. **Era** um palácio de trezentos anos, cor de barro, que me **parecia** muito familiar quanto ao desenho de sua alta porta, aos ornatos das colunas e ao lançamento da escada do vestibulo.

(Cecília Meireles)

• Frases enumerativas

Sequência de nomes, geralmente sem verbo.

A cama de ferro; a colcha branca, o travesseiro com fronha de morim. O lavatório esmaltado, a bacia e o jarro. Uma mesa de pau, uma cadeira de pau, o tinteiro, papéis, uma caneta. Quadros na parede.

(Érico Veríssimo)

• Adjetivação

Caracterizadores qualificando nomes

A pele da cabocla era desse moreno **enxuto** e parelho das chinesas. Tinha uns olhos **graudos, lustrosos e negros** como os cabelos **lisos**, e um sorriso **suave e limpo** a animar-lhe o rosto **oval** de feições **delicadas**.

(Érico Veríssimo)

• Figuras de linguagem

Recursos expressivos, geralmente em linguagem conotativa. As mais usadas na descrição são a **metáfora**, a **comparação**, a **prosopopeia**, a **onomatopeia** e a **sinestesia**.

O rio era aquele cantador de viola, em cuja alma se refletia o batuque das estrelas nuas, perdidas no vácuo milenarmente frio do espaço... Depois ele ia cantando isso de perau em perau, de cachoeira em cachoeira...

(Bernardo Élis)

• Sensações

Um dos cinco sentidos, ou seja, as percepções visuais, auditivas, gustativas, olfativas e táteis.

Os sons se sacodem, bertram... Dentro dos sons movem-se cores vivas, ardentes... Dentro dos sons e das cores, movem-se cheiros, cheiro de negro... Dentro dos cheiros, os movimentos dos tatos violentos, brutais... Tatos, sons, cores, cheiros se fundem em gosto de gengibre...

(Graça Aranha)

MÓDULO 23

Elementos da Narrativa

1. DEFINIÇÃO

Narrar é contar uma história (real ou fictícia). O fato narrado apresenta uma sequência de ações envolvendo personagens num determinado tempo e espaço. São exemplos de narrativas: novela, romance, conto, crônica e, também, notícia de jornal, piada, poema, letra de música ou história em quadrinhos, desde que apresentem uma sucessão de acontecimentos, de fatos.

Situações narrativas podem apa-

recer até mesmo numa única frase.

Exemplos:

O menino caiu.
“Minha sogra ficou avó.”

(Oswald de Andrade)

Repare que a última frase resume ações relativas a casamento, maternidade e a transformação da sogra em avó.

2. ESTRUTURA

Convencionalmente, o enredo da narração pode ser assim estruturado: **exposição** (apresentação das personagens e/ou do cenário e/ou da época), **complicação** (início do conflito), **clímax** (ponto de maior tensão) e **desfecho** (solução dos conflitos).

Entretanto, há diferentes possibilidades de se compor uma trama, seja iniciá-la pelo desfecho, construí-la

apenas através de diálogos, ou mesmo fugir ao nexo lógico de episódios.

As narrativas mais longas (romance, novela, conto) podem explorar mais detalhadamente as noções de tempo — **cronológico** (marcado pelas horas, por datas) e **psicológico** (marcado pelo fluxo inconsciente) — e de espaço (cenário, paisagem, ambiente). Visando, porém, à narração para vestibular, são elementos imprescindíveis: **personagens e ação**. Além desses

elementos, em seu texto não devem faltar emoção, suspense, surpresa e criatividade para torná-lo cativante ao leitor. A linguagem é fundamental para definir o estilo, conferindo um toque de originalidade ao texto.

3. O QUE SE PEDE NA NARRAÇÃO

A narrativa deve tentar responder às seguintes perguntas essenciais:

QUEM? – a personagem, ou personagens;

O QUÊ? – o enredo, ou seja, o acontecimento em si;

COMO? – o modo como se tecem os fatos;

ONDE? – o lugar, ou os lugares, da ocorrência;

QUANDO? – o momento, ou momentos, em que se passam os fatos;

POR QUÊ? – a causa do acontecimento.

Observe o exemplo abaixo.

Quando o **visitante** do **Hospício de Alienados** atravessava **uma sala** viu **um louquinho** de ouvido
personagem espaço ação espaço ação personagem
colado à parede, muito atento. **Uma hora depois**, passando na **mesma** sala, lá estava **o homem** na mesma posição.
tempo cronológico ação espaço personagem
Acercou-se dele e perguntou:
ação
“Que é que você está ouvindo?” O **louquinho** virou-se e disse: **“Encoste a cabeça e escute”**. O outro colou
discurso direto personagem ação discurso direto ação
ouvido à parede, não ouvia nada: **“Não estou ouvindo nada”**. Então o **louquinho** explicou intrigado: **“Está**
discurso direto personagem discurso
assim há cinco horas”.
direto tempo

(Manuel Bandeira, *Andorinha*, *Andorinha*)

4. PONTO DE VISTA OU FOCO NARRATIVO

Fato e narração são realidades diferentes. Um único fato pode ser traduzido de maneiras distintas. **Contar** (ato de narrar) ou **como contar** (a interpretação do fato) implica uma certa posição do narrador com relação ao acontecimento. Assim sendo, o narrador pode assumir **dois pontos de vista na narrativa** ou focos narrativos. Se o narrador está dentro da história, o foco narrativo é de primeira pessoa (eu); se, ao contrário, está fora da história, o foco é de terceira pessoa.

☐ Tipos de narrador

• Narrador-personagem ou narrador participante

O narrador é uma das personagens, principal ou secundária, da história. Ele está “dentro” da história e “vê” os acontecimentos de dentro para fora. Nesse caso, a narrativa é elaborada em primeira pessoa (eu – nós).

Exemplo

Coloquei-me acima de **minha classe**, creio que me **e levei** bastante. Como **lhes disse**, **fui** guia de **cego**, vendedor de **doces** e **trabalhador de aluguel**. **Estou convencido** de que **nenhum desses ofícios me daria** os recursos intelectuais necessários para **engendrar esta narrativa**.

(Graciliano Ramos, *São Bernardo*)

• Narrador observador

O narrador observador relata os fatos, registrando as ações e as falas das personagens; ele conta, como mero espectador, uma história vivida por terceiros. É a narrativa elaborada em terceira pessoa (ele, ela, eles, elas).

Exemplo

O Campos, segundo o costume, acabava de descer do almoço e, a pena atrás da orelha, o lenço por dentro do colarinho, **dispunha-se** a prosseguir o trabalho interrompido pouco antes. **Entrou** no escritório e **foi sentar-se** à secretária.

(Aluísio Azevedo, *Casa de Pensão*)

• **Narrador onisciente ou onipresente**

O narrador é uma espécie de testemunha invisível de tudo quanto ocorre, em todos os lugares e em todos os momentos; ele não só se preocupa em dizer o que as personagens fazem ou falam, mas também traduz o que pensam e sentem. Portanto, ele tenta passar para o leitor as emoções, os pensamentos e os sentimentos das personagens.

Exemplo

Um segundo depois, muito suave ainda o pensamento ficou levemente mais intenso, quase tentador: não dê, elas são suas. Laura espantou-se um

pouco: por que as coisas nunca eram dela?

(Clarice Lispector, *Imitação da Rosa*)

❑ **Tipos de discurso**

Os tipos de discurso de que pode utilizar-se o narrador são:

• **Direto** – o narrador transcreve fielmente a fala da personagem.

1) – **Estou cansada demais para conversar, disse Luci, olhando ao redor.**

2) – **Olhando ao redor, Luci disse: “Estou cansada demais para conversar”.**

3) – **Olhando ao redor, Luci disse:**

– **Estou cansada demais para conversar.**

• **Indireto** – o narrador transcreve a fala da personagem, adaptando o tempo verbal.

Olhando ao redor, Luci disse que estava cansada demais para conversar.

• **Indireto livre** – é a fusão da fala do narrador com a da personagem, sem qualquer indicação gráfica (travessão, dois-pontos ou verbos como “disse”, “falou” e outros).

Luci olhou ao redor. Estou cansada demais para conversar.

ESTRUTURA NARRATIVA

Personagem(ns)

– definem-se pelas características e pelas ações

Enredo

– ação, organização de fatos

Tempo

– cronológico (tempo real)
– psicológico (tempo mental)

Espaço

– lugar (definido pela descrição ou apenas citado)

Discurso

– direto (fala da personagem)
– indireto (o narrador traduz a fala da personagem)
– indireto livre (fusão da fala do narrador e da personagem)

Foco Narrativo

de terceira pessoa (de fora da história)

– narrador onisciente (tudo sabe, conhece a interioridade das personagens)
– narrador observador (tudo vê)

de primeira pessoa (de dentro da história)

– narrador-personagem (conta o que vê como personagem)

MÓDULO 24

Tipos de Discurso Narrativo



acrescentar

exclamar

pedir

afirmar

explicar

perguntar

concordar

gritar

prosseguir

consentir

indagar

protestar

contestar

insistir

reclamar

continuar

interrogar

repetir

declarar

interromper

replicar

determinar

intervir

responder

dizer

mandar

retrucar

esclarecer

ordenar

solicitar

1. INTRODUÇÃO

Na composição de um texto narrativo, o narrador pode reproduzir a fala da personagem empregando as seguintes possibilidades: discurso direto, discurso indireto, discurso indireto livre.

2. DISCURSO DIRETO

No discurso direto indica-se o interlocutor e caracteriza-se-lhe a fala por meio de verbos **dicendi** ou de **elocução: que indicam quem está emitindo a mensagem.**

Nem sempre o autor indica de quem

são as falas, já que elas se esclarecem dentro do contexto. O exemplo abaixo ilustra essa possibilidade:

— *Bonito papel! quase três da madrugada e os senhores completamente bêbados, não é?*

Foi aí que um dos bêbados pediu:

— *Sem bronca, minha senhora. Veja logo qual de nós quatro é o seu marido que os outros querem ir para casa.*

(Stanislaw Ponte Preta)

O diálogo acelera a narrativa, levando o leitor a entrar em contato direto com as personagens. O narrador apenas dá indicações sobre quem fala. Além de imprimir mais dinamismo e realismo à narração, o diálogo presentifica a história. Os traços linguísticos do discurso direto revelam a identidade cultural e social da personagem e, ao mesmo tempo, oferecem elementos para sua caracterização psicológica.

Segundo Celso Cunha e Lindley Cintra (*Nova gramática do português contemporâneo*), “no plano expressivo, a **força da narração em discurso direto provém essencialmente de sua capacidade de atualizar o episódio**, fazendo emergir da situação a personagem, tornando-a viva para o ouvinte, à maneira de uma cena teatral, em que o narrador desempenha a mera função de indicador das falas. Estas, na reprodução direta, ganham naturalidade e vivacidade, enriquecidas por elementos linguísticos tais como exclamações, interrogações, interjeições, vocativos e imperativos, que costumam impregnar de emotividade a expressão oral”.

Observe o efeito dos diálogos na pequena narração a seguir.

NAMORADOS

O rapaz chegou-se para junto da moça e disse:

— *Antônia, ainda não me acostumei com o seu corpo, com a sua cara.*

A moça olhou de lado e esperou.

— *Você não sabe quando a gente é criança e de repente vê uma lagarta listada?*

A moça se lembrava:

— *A gente fica olhando ...*

A meninice brincou de novo nos olhos dela.

O rapaz prosseguiu com muita doçura:

— *Antônia, você parece uma lagarta listada.*

A moça arregalou os olhos, fez exclamações.

O rapaz concluiu:

— *Antônia, você é engraçada! Você parece louca.*

(Manuel Bandeira)

O discurso direto apresenta pontuação específica, podendo aparecer depois de dois-pontos, entre aspas ou com travessão. Alguns romancistas modernos aboliram esses recursos gráficos e inovaram a introdução do diálogo, como é o caso de José Saramago, em *Memorial do Convento*, que apenas usa a maiúscula no meio do discurso do narrador para introduzir o discurso direto.

E, pegando numa ideia, depois noutra, por alguma razão desconhecida as ligando, perguntou ao soldado, E vossemecê, que idade tem, e Baltazar respondeu, Vinte e seis anos.

(José Saramago,
Memorial do Convento)

3. DISCURSO INDIRETO

No discurso indireto, o narrador exprime indiretamente a fala da personagem. O narrador funciona como testemunha auditiva e passa para o leitor o que ouviu da personagem. Nessa transcrição, o verbo aparece na terceira pessoa, sendo imprescindível a presença de verbos *dicendi* (*dizer, responder, retrucar, replicar, perguntar, pedir, exclamar, contestar, concordar, ordenar, gritar, indagar, declarar, afirmar, mandar* etc.) seguidos dos conectivos **que** (*dicendi* afirmativo)

ou **se** (*dicendi* interrogativo) para introduzirem a fala da personagem na voz do narrador. Observe, nos exemplos abaixo, os discursos indiretos destacados.

“Ele começou, então, a contar **que tivera um sonho estranho.**”

“Todos se calaram para ouvi-lo e ele, muito sério, perguntou **qual era o assunto**. Informado, prosseguiu dizendo **que estava profundamente interessado em colaborar.**”

“João perguntou **se ele estava interessado nas aulas.**”

Na narração, para reconstituir a fala da personagem, utiliza-se a estrutura de um discurso direto ou de um discurso indireto. O domínio dessas estruturas é importante tanto para empregar corretamente os tipos de discurso na redação escolar, como para exercitar a transformação desses discursos exigida em alguns exames vestibulares.

No discurso indireto, o narrador exprime indiretamente a fala da personagem. O narrador funciona como testemunha auditiva e passa para o leitor o que ouviu da personagem. Nessa transcrição, o verbo aparece na terceira pessoa, sendo imprescindível a presença de verbos introdutórios *dicendi* ou declarativos (*dizer, responder, retrucar, replicar, perguntar, pedir, exclamar, contestar, concordar, ordenar, gritar, indagar, declarar, afirmar, mandar* etc.) seguidos dos conectivos **que** (*dicendi* afirmativo) ou **se** (*dicendi* interrogativo) para introduzirem a fala da personagem na voz do narrador. Observe, no exemplo abaixo, o discurso indireto destacado:

(...) e moleque Prudêncio me disse que uma pessoa do meu conhecimento se mudara na véspera para uma casa roxa, situada a duzentos passos da nossa.

(Machado de Assis)

Na passagem do discurso direto para o indireto, cabem as seguintes observações quanto à construção da frase:

DISCURSO DIRETO	DISCURSO INDIRETO
<ul style="list-style-type: none"> • Presente —————> <p>O electricista, irritado, comentou: — Agora é o interruptor que não funciona!</p>	<p>Pretérito imperfeito O electricista, irritado, comentou que naquele momento (ou instante) era o interruptor que não funcionava.</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Pretérito perfeito —————> <p>— Já esperei demais, retrucou com indignação.</p>	<p>Pretérito mais-que-perfeito Retrucou com indignação que já esperara (ou tinha esperado) demais.</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Futuro do presente —————> <p>Pedrinho gritou: — Só sairei do meu quarto amanhã.</p>	<p>Futuro do pretérito Pedrinho gritou que só sairia do seu quarto (ou do quarto dele) no dia seguinte.</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Imperativo —————> <p>— Olhou-a e disse secamente: — Deixe-me em paz.</p>	<p>Pretérito imperfeito do subjuntivo Olhou-a e disse secamente que ela o deixasse em paz.</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Primeira ou segunda pessoa —————> <p>Maria disse: — Não quero sair com Roberto hoje.</p>	<p>Terceira pessoa Maria disse que não queria sair com Roberto naquele dia.</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Demonstrativo <i>este</i> ou <i>esse</i> —————> <p>Retirou o livro da estante e acrescentou: — Este é o melhor.</p>	<p>Demonstrativo <i>aquele</i> Retirou o livro da estante e acrescentou que aquele era o melhor.</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Vocativo —————> <p>— Você quer café, João? perguntou a prima.</p>	<p>Objeto indireto na oração principal A prima perguntou a João se ele queria café.</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Forma interrogativa ou imperativa —————> <p>Abriu o estojo, contou os lápis e depois perguntou ansiosa: — E o amarelo?</p>	<p>Forma declarativa Abriu o estojo, contou os lápis e depois perguntou ansiosa pelo amarelo.</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Advérbios de lugar e de tempo <p>aqui —————></p> <p>daqui —————></p> <p>agora —————></p> <p>hoje —————></p> <p>ontem —————></p> <p>amanhã —————></p>	<p>lá</p> <p>dali, de lá</p> <p>naquele momento, naquela ocasião, então</p> <p>naquele dia</p> <p>no dia anterior, na véspera</p> <p>no dia seguinte</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Pronomes demonstrativos e possessivos <p>essa(s), esta(s) —————></p> <p>esse(s), este(s) —————></p> <p>isso, isto —————></p> <p>meu, minha —————></p> <p>teu, tua —————></p> <p>nosso, nossa —————></p>	<p>aquela(s)</p> <p>aquele(s)</p> <p>aquilo</p> <p>seu, sua (dele, dela)</p> <p>seu, sua (dele, dela)</p> <p>seu, sua (deles, delas)</p>

4. DISCURSO INDIRETO LIVRE

Resultante da mistura dos discursos direto e indireto, existe uma terceira modalidade de técnica narrativa, o chamado discurso indireto livre, processo de grande efeito estilístico. É uma espécie de monólogo interior das personagens, mas expresso pelo narrador que deverá, obrigatoriamente, ser de terceira pessoa e onisciente. Este interrompe a narrativa para registrar e inserir reflexões ou pensamentos das personagens, com as quais passa a ser confundido.

As orações do discurso indireto livre são, em regra, independentes, sem verbos *dicendi*, sem pontuação que marque a passagem da fala do narrador para a fala da personagem, mas com transposições do tempo do verbo (pretérito imperfeito) e dos pronomes (terceira pessoa). Esse discurso é muito empregado na narrativa moderna, pela fluência e ritmo que confere ao texto. Exemplo:

*Deu um passo para a catingueira. Se ele gritasse “Desafasta”, que faria a polícia? Não se afastaria, ficaria colado ao pé de pau. **Uma lazeira, a gente podia xingar a mãe dele.** Mas então... Fabiano estirava o beijo e rosnava. Aquela coisa arriada e achacada metia as pessoas na cadeia, dava-lhes surra. Não entendia. **Se fosse uma criatura de saúde e muque, estava certo.** Enfim, apanhar do governo não é desfeita, e Fabiano até sentia orgulho ao recordar-se da aventura. **Mas aquilo...** Soltou uns grunhidos. **Por que motivo o governo aproveitava gente assim? Só se ele tinha receio de empregar tipos direitos. Aquela cambada só servia para morder as pessoas inofensivas.** Ele, Fabiano, seria tão ruim se andasse fardado? **Iria pisar os pés dos trabalhadores e dar pancadas neles?** Não iria.*

(Graciliano Ramos)

5. DISCURSO DO NARRADOR

Há, também, o discurso em que o narrador registra a ação das personagens, além de comentar, analisar, inferir, interpretar e relacionar fatos da história. É o discurso do narrador.

De repente, Honório olhou para o chão e viu uma carteira. Abaixar-se, apanhá-la e guardá-la foi obra de alguns instantes. Ninguém o viu, salvo um homem que estava à porta de uma loja...

(Machado de Assis)

6. MONÓLOGO INTERIOR

Forma dramática ou literária do discurso da personagem consigo mesma. No monólogo interior, o narrador (em primeira ou terceira pessoa) registra as emoções da personagem, suas divagações íntimas, seus desabafos. Dessa forma, a personagem parece esquecer-se do leitor ou do ouvinte, escrevendo ou falando, de maneira desconexa, tudo que lhe vem à mente, sem obedecer, necessariamente, à concatenação lógica dos períodos e aos aspectos sintáticos tradicionais. Essa associação livre de ideias traduz o “fluxo de consciência” da personagem, que o narrador transcreve utilizando, de preferência, o discurso direto ou o indireto livre.

Observação

Para a maioria dos autores, **monólogo** e **solilóquio** representavam a mesma forma de discurso da personagem consigo mesma.

MONÓLOGO

Quem é capaz de imaginar que o pó branco de um saco de papel, em cima da mesa da cozinha, não seja açúcar ou sal? Naturalmente, provei. Tinha um sabor acre e pegajoso. Pensei: deve ser algum desses adubos químicos que o Antônio traz para as beterrabas. Não consigo lembrar se cuspi ou engoli. Devo ter engolido. Fiquei com uma sensação adstringente na garganta. Mas não me

incomodei. Andei cortando rosas. Fui ver o poço debaixo das laranjeiras. Não senti nada. Passei mesmo um dia delicioso. Como é possível que aquilo fosse arsênico? Como é possível imaginar que se deixe um pacote de arsênico na mesa da cozinha? Nem me ocorreu que existisse no mundo arsênico em tanta quantidade. E que população de ratos há na granja para se ter de usar veneno aos quilos?

(Cecília Meireles)

Resumindo

Foco narrativo ou ponto de vista do narrador:

- Narrador personagem ou participante: foco narrativo em primeira pessoa.
- Narrador observador: foco narrativo em terceira pessoa.
- Narrador onisciente: foco narrativo em terceira pessoa.

Tipos de discurso:

- direto (diálogo): o narrador reproduz textualmente a fala da personagem.
- indireto: o narrador conta o que a personagem fala.
- indireto livre: a fala da personagem funde-se com a fala do narrador.
- do narrador: o narrador conta a história e tece comentários sobre personagens e acontecimentos.
- Monólogo: em primeira ou terceira pessoa, registro do pensamento da personagem, linguagem às vezes desconexa, “fluxo de consciência”.