

1. JORGE DE LIMA (União, AL, 1895 – Rio de Janeiro, 1953)

□ Vida

Estudou Humanidades em Maceió e Medicina em Salvador e no Rio de Janeiro. Interessou-se pelas artes plásticas, foi professor de Literatura na Universidade do Brasil e ingressou na política como deputado estadual. Em 1925, entrou em contato com o Modernismo, divulgando-o no Nordeste, com os livros *Poemas* (1927) e *Novos Poemas* (1929).

Em 1930, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde exerceu a profissão de médico. Seu consultório tornou-se um ponto de encontro de artistas e intelectuais. Em 1935, converteu-se ao catolicismo. Além de poeta, foi pintor, fotógrafo, ensaísta, biógrafo, historiador e prosador.

□ Obras e características

- Estreia em 1914 com *XIV Alexandrinos*, livro ainda preso aos moldes **parnasianos e simbolistas**, lavrado em versos longos e constituído de **sonetos**, entre os quais o conhecido “O Acendedor de Lampiões”. O livro seguinte, *O Mundo do Menino Impossível*, retoma essa linha.

- Em *Poemas Negros*, nota-se a influência dos grupos **regionalistas nordestinos** (Gilberto Freyre, José Lins do Rego, Rachel de Queirós). Realiza uma poesia apoiada nas recordações da infância, de “**menino de engenho**”, e nas sugestões do **folclore africano**. Nos *Poemas Negros* se descortinam as múltiplas direções que o poeta irá trilhar: a poesia social, o catolicismo militante, a poesia

onírica, surreal, tudo transfundido na própria afetividade e vazado numa linguagem múltipla e poderosa.

- A partir de *Tempo e Eternidade* (1935), que escreveu com Murilo Mendes, e em *A Túnica Inconsútil* (1938) e *Anunciação e Encontro de Mira-Celi*, incorpora à sua temática a **poesia mística e católica**, além de novos processos construtivos.

Apoiado nos **arquétipos bíblicos**, na **simbologia das escrituras**, associa esses **elementos barrocos** à **visão surrealista e alucinatória**, o que resulta em uma poesia de grande complexidade de forma e conteúdo. As sugestões bíblicas e as idealizações surrealistas alimentam uma poesia densa e figurativa, na qual é constante a simbologia marinha (peixes, algas, flores aquáticas, medusas), associada a sugestões de assassinatos, afogamentos, extermínios, numa **visão apocalíptica** de condenação do mundo e banimento total.

- Em *Livro de Sonetos* (1949) e *Invenção de Orfeu* (1952), a noção estetizante da poesia (vista como ofício de tratar com palavras) opera uma **barroquização da vertente surrealista**, que se manifesta pelo emprego das formas fixas (soneto, oitava-rima, sextinas), modulando a atmosfera alucinatória e surreal.

□ Invenção de Orfeu (1952)

Invenção de Orfeu realiza uma estranha e bizarra paródia de *Os Lusíadas*, jogando com alguns motivos recorrentes: a viagem, o descobrimento da ilha, a profundidade da vida e do ins-

tinto, os círculos do inferno e do paraíso, Orfeu, a Musa amada (Beatriz, Inês), Dante Alighieri e Camões.

Propõe uma espécie de teodisseia (= odisseia para Deus), centrada na busca, pelo homem, de uma plenitude sensível e espiritual. Ressalta a complexidade do estilo, vazado num imenso leque de metros, ritmos e estrofações e em formas de difícil elaboração: oitavas clássicas, tercetos, sextinas etc.

Observe, no fragmento, a alusão parodística a *Os Lusíadas* (Inês de Castro), os decassílabos, a oitava-rima:

CANTO SEGUNDO SUBSOLO E SUPERSOLO XIX

*Estavas linda Inês posta em repouso
mas aparentemente bela Inês;
pois de teus olhos lindos já não ousou
fitar o torvelinho que não vê,
o suceder dos rostos cobiçoso
passando sem descanso sob a tez;
que eram tudo memórias fugidias,
máscaras sotopostas que não vias.*

(...)

□ Poesia nordestina

De *Poemas Negros* (poesia nordestina folclórica, afro-pernambucana e memorialista), destacamos os fragmentos de:

BANGUÊ¹

*Cadê você meu país do Nordeste
que eu não vi nessa Usina Central Leão de
[minha terra?
Ah! Usina, você engoliu os banguêzinhos do
[país das Alagoas!
Você é grande, Usina Leão!
Você é forte, Usina Leão!
As suas turbinas têm o diabo no corpo!*

(...)

Vocabulário

1 – Banguê: engenho.

ESSA NEGRA FULÔ

Ora, se deu que chegou
(isso já faz muito tempo)
no banguê dum meu avô
uma negra bonitinha
chamada negra Fulô.

Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!

Ó Fulô! Ó Fulô!
(Era a fala da Sinhá)

— Vai forrar a minha cama,
pentear os meus cabelos,
vem ajudar a tirar
a minha roupa, Fulô!

Essa negra Fulô!

Essa negrinha Fulô
ficou logo pra mucama,
para vigiar a Sinhá
pra engomar pro Sinhô!

(...)

❑ Poesia mística

De *Tempo e Eternidade*, *A Túnica Inconsútil* e *Anunciação e Encontro de Mira-Celi* (poesia mística, surreal, apocalíptica), destacamos:

POEMA DO CRISTÃO

Porque o sangue de Cristo
jorrou sobre os meus olhos,
a minha visão é universal
e tem dimensões que ninguém sabe.
Os milênios passados e os futuros
não me aturdem, porque nasço e nascerei,
porque sou uno com todas as criaturas,
com todos os seres, com todas as coisas
que eu decomponho e absorvo com os sentidos
e compreendo com a inteligência
transfigurada em Cristo.
(...)

A DIVISÃO DE CRISTO

Dividamos o Mundo em duas partes iguais:
uma para portugueses, outra para espanhóis.
Vêm quinhentos mil escravos no bojo das
[naus:
a metade morreu na viagem do oceano.
Dividamos o Mundo entre as pátrias.

Vêm quinhentos mil escravos no bojo das
[guerras:
a metade morreu nos campos de batalha.
Dividamos o mundo entre as máquinas:
Vêm quinhentos mil escravos no bojo das
[fábricas,
a metade morreu na escuridão, sem ar.
Não dividamos o mundo.
Dividamos Cristo:
todos ressuscitarão iguais.

De *A Túnica Inconsútil*, é o poema “O Grande Circo Místico”, saga da dinastia circense dos Knieps, que inspirou o musical homônimo de Chico Buarque, Edu Lobo e Naum Alves de Sousa.

2. MURILO MENDES (Juiz de Fora, MG, 1901 – Estoril, Portugal, 1975)

❑ Vida

“Estudou na sua cidade e em Niterói, começou o curso de Direito, mas logo o interrompeu. Foi sempre um homem inquieto passando por atividades díspares: auxiliar de guardalivros, prático de dentista, telegrafista aprendiz e, em melhores dias, notário e Inspetor Federal de Ensino. Não menos rica de experiência foi a sua vida espiritual e literária: tendo estreado em revistas do Modernismo, *Terra Roxa* e *Outras Terras* e *Antropofagia*, conheceu de perto a poética primitivista e surrealista que as animava; em 1934, converteu-se ao catolicismo, partilhando com o pintor Ismael Nery o fervor por uma arte que transmitisse conteúdos religiosos em códigos radicalmente novos. (...) A partir de 1953 viveu quase exclusivamente na Europa e, desde 57, em Roma, onde ensinou Literatura Brasileira. Em todos esses anos, M. Mendes revelou-se um dos nossos escritores mais afins à vanguarda artística europeia, o que, no entanto, não o apartou das imagens e dos sentimentos que o prendiam às

suas origens brasileiras e, estritamente, mineiras.”

(BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994. p. 446.)

❑ Obras

Considerado um poeta “difícil”, pela liberdade criadora, pela multiplicidade de temas que versou e pela densidade que impregna sua visão de mundo, é autor, entre outros, dos livros: *História do Brasil* (1932), *Tempo e Eternidade* (em parceria com Jorge de Lima, 1935), *A Poesia em Pânico* (1938), *O Visionário* (1941), *As Metamorfoses* (1944), *Mundo Enigma* (1945), *Poesia Liberdade* (1947), *Janela do Caos*, *Contemplação de Ouro Preto* (1954), além de *Transistor*, *A Idade do Serrote* (prosa, 1969) e de vários inéditos.

❑ Evolução e características

- Iniciou-se realizando uma poesia influenciada pelo espírito de “**demo-lição**” dos modernistas de 1922 (Mário e Oswald), por meio de paródias de textos consagrados e de denúncia da colonização física e cultural do Brasil. Na “Canção do Exílio”, observe a proximidade com a atitude irreverente dos movimentos Pau-Brasil e Antropofágico:

Minha terra tem macieiras da Califórnia
onde cantam gaturamos¹ de Veneza.
Os poetas da minha terra
são pretos que vivem em torres de ametista,
os sargentos do exército são monistas²,
[cubistas,
os filósofos são polacos vendendo a prestações.
A gente não pode dormir
com os oradores e os pernalongos.
(...)

Vocabulário

- 1 – *Gaturamo*: designação comum a várias espécies de aves.
- 2 – *Monista*: que crê na doutrina monista, segundo a qual tudo pode ser reduzido à unidade.

- Em *Tempo e Eternidade*, busca, convertido ao **catolicismo**, “**restaurar a poesia em Cristo**”, integrando, com **Jorge de Lima, Ismael Nery, Otávio de Faria, Tasso da Silveira, Augusto Frederico Schmidt**, a corrente dos poetas católicos, marcados pela influência dos autores franceses (**Péguy, Claudel, Bernanos, Maritain**) e pela atuação de Jackson de Figueiredo e Alceu de Amoroso Lima (Tristão de Ataíde), pensadores católicos que aglutinaram em torno de si esse “renascimento” da visão mística e do catolicismo militante.

- De sua vertente surrealista, destacamos:

O PASTOR PIANISTA

Soltaram os pianos na planície deserta
Onde as sombras dos pássaros vêm beber.
Eu sou o pastor pianista,
Vejo ao longe com alegria meus pianos
Recortarem os vultos monumentais
Contra a lua.
Acompanhado pelas rosas migradoras
Apascento¹ os pianos que gritam
E transmitem o antigo clamor do homem
Que reclamando a contemplação
Sonha e provoca a harmonia,
Trabalha mesmo à força,
E pelo vento nas folhagens,
Pelos planetas, pelo andar das mulheres,
Pelo amor e seus contrastes,
Comunica-se com os deuses.

Vocabulário

1 – Apascentar: pastorear.

- Depois de 1950, em livros como *Tempo Espanhol* (1959) e *Convergência* (1970), sua poesia tende à objetividade e ao descarnamento da escrita, aproximando-se da poesia experimental da época (o concretismo). É eloquente o seguinte depoimento de João Cabral de Melo Neto: “a poesia de Murilo me foi sempre maestra, pela plasticidade e novidade da imagem. Sobretudo foi ela quem me ensinou a

dar precedência à imagem sobre a mensagem, ao plástico sobre o discursivo”. Um exemplo dessa vertente é o poema que integra o ciclo “A Lua de Ouro Preto”:

Lua, luar,
Não confundamos:
Estou mandando
A Lua luar.
Luar é verbo,
Quase não é
Substantivo.
(...)
E tu és cíclica,
Única, onírica,
Envolverônica,
Musa lunar.

(...)

Lua humanada,
Violantelua,
Lua mafalda
Lua adelaide
Lua exilanda
(...)

METADE PÁSSARO

A mulher do fim do mundo
Dá de comer às roseiras,
Dá de beber às estátuas,
Dá de sonhar aos poetas.

A mulher do fim do mundo
Chama a luz com um assobio,
Faz a virgem virar pedra,
Cura a tempestade,
Desvia o curso dos sonhos,
Escreve cartas ao rio,
Me puxa do sono eterno
Para os seus braços que cantam.

A MARCHA DA HISTÓRIA

Eu me encontrei no marco do horizonte
Onde as nuvens falam,
Onde os sonhos têm mãos e pés
E o mar é seduzido pelas sereias.

Eu me encontrei onde o real é fábula,
Onde o sol recebe a luz da lua,
Onde a música é pão de todo dia
E a criança aconselha-se com as flores,

Onde o homem e a mulher são um,
Onde espadas e granadas
Transformaram-se em charruas¹,
E onde se fundem verbo e ação.

Vocabulário

1 – Charrua: instrumento usado no cultivo do solo.

O PROFETA

A Virgem deverá gerar o Filho
Que é seu Pai desde toda a eternidade.
A sombra de Deus se alastrará pelas eras
[futuras.
O homem caminhará guiado por uma estrela
[de fogo.
Haverá música para o pobre e açoites para o
[rico.
Os poetas celebrarão suas relações com o
[Eterno.
Muitos mecânicos sentirão nostalgia do Egito.
A serpente de asas será desterrada na lua.
A última mulher será igual a Eva.
E o Julgador, arrastando na sua marcha as
[constelações,
Reverterá todas as coisas ao seu princípio.

3. CECÍLIA MEIRELES (Rio de Janeiro, 1901-1964)

□ Vida

“Passou a infância no Rio junto à avó materna, açoriana. Formando-se professora primária, dedicou-se por longos anos ao magistério (...). No início da sua carreira literária, aproximou-se do grupo de *Festa*, dirigido por Tasso da Silveira. Anos depois, preferiria trilhar caminhos pessoais, mais modernos. Ensinou Literatura Brasileira nas Universidades do Distrito Federal (1936-38) e do Texas (1940). Viajou longamente pelos países de sua predileção, México, Índia e sobretudo Portugal, onde viu reconhecido o seu mérito antes mesmo de consagrar-se no Brasil como uma das maiores vozes poéticas da língua portuguesa contemporânea.”

(Alfredo Bosi, *História Concisa da Literatura Brasileira*)

❑ Obras

- *Espectros* (1919), *Nunca Mais e Poema dos Poemas* (1923), *Baladas para El-Rei* (1925), livros mais marcados por ressonâncias parnasianas e simbolistas.

- *Viagem* (1939), premiado pela Academia Brasileira de Letras, marca a consagração da poeta e a sua adesão à modernidade, sem o radicalismo experimentalista dos modernistas da geração de 1922, numa poesia que harmoniza, com dicção moderna, os velhos clássicos, passando pelos românticos, pelos parnasianos e especialmente pelos simbolistas, do que resulta a variedade de **técnicas e temas** e a **universalidade**. *Vaga Música* (1942), *Mar Absoluto* (1945) e *Retrato Natural* (1949) são desdobramentos dessa proposta.

- *Doze Noturnos da Holanda, Romanceiro da Inconfidência, Metal Rosicler, Poemas Escritos na Índia, Solombra, Ou Isto ou Aquilo* são alguns dos títulos que publicou entre 1952 e 1965.

- Deixou ainda: **prosa de ficção** — *Olhinhos de Gato*; **prosa poética** — *Giroflê, Giroflá*; **crônica, teatro e poesia infanto-juvenil** — *Ou Isto ou Aquilo*.

❑ Características

- É a representante mais característica da **vertente espiritualista** ou **intimista** do Modernismo. Cecília parte de um certo distanciamento do real imediato e dirige os processos imagéticos **para a sombra, o indefinido, o sentimento da ausência e do nada**. Nas palavras da própria Cecília: “a poesia é grito, mas transfigurado”. A transfiguração faz-se no plano da expressão.

- **É herdeira do Simbolismo**, retomando aspectos temáticos e formais dos simbolistas (é sensível

a aproximação a Alphonsus de Guimaraens). É uma poesia de “desencanto e renúncia, nostalgia do Além e mística ansiedade”. A fuga, a fluidez, a melancolia, a serenidade, os tons fumarentos de nebulosidade impregnam toda a sua obra, marcada pelo sentido da **transitoriedade**, oscilando **entre o efêmero e o eterno**, segundo afirma a própria escritora: “Nasci aqui mesmo no Rio de Janeiro, três meses depois da morte de meu pai, e perdi minha mãe antes dos três anos. Essas e outras mortes ocorridas na família acarretaram muitos contratempos materiais, mas, ao mesmo tempo, me deram, desde pequena, uma tal intimidade com a Morte que docemente aprendi essas relações entre o Efêmero e o Eterno. (...) A noção ou sentimento da transitoriedade de tudo é o fundamento mesmo da minha personalidade”.

(MEIRELES, Cecília.

Literatura Comentada. São Paulo: Abril Educação, 1982. p. 6.)

- Há três constantes fundamentais: o **oceano**, o **espaço** e a **solidão**. Trabalhando elementos móveis e etéreos, povoados de fantasias — forma, som e cor —, a poeta projeta a desintegração de si mesma ou busca seu próprio reconhecimento.

- A rigor, **não pertenceu a nenhuma corrente literária**, mas sua poesia de cunho universalista e espiritualista identifica-se com a vertente dos “poetas católicos” (Vinícius de Moraes, Jorge de Lima, Augusto Frederico Schmidt e o Grupo **Festa**, do Rio de Janeiro), **opondo-se ao nacionalismo verde-amarelista** ou antropofágico da Geração de 1922.

- Expressa uma visão própria do mundo, por meio de um intenso cromatismo, de associações sensoriais (o visual-auditivo = sinestesia), da musicalidade, do **misticismo lírico**, do culto da beleza imaterial e da preferência pela abstração.

- Vale-se, de preferência, do verso curto, de ritmo leve e ligeiro, que acompanha a fluência das impressões vagas, esbatidas. A **musicalidade** de sua poesia apoia-se em ritmos naturais (redondilhas), marcados por estribilhos, que acentuam o caráter **cantante**. Essa aliança entre a poesia e a música já se expressa no título de várias composições, como “Música”, “Serenata”, “A Última Cantiga”, “Canção”, “Cantiguinha”, “Som”, “Guitarra”, “Noturno”, “Pausa”, “Valsa”, “Realejo”, “Cantar”, “Cantiga”, “Marcha”, “Assovio” (“Não Tenho Inveja às Cigarras: Também Vou Morrer de Cantar”).

TEXTO I

MOTIVO

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

*Irmão das coisas fugidias¹,
não sinto gozo nem tormento.
Atravesso noites e dias
no vento.*

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

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

(*Viagem*)

Vocabulário

1 – *Fugidias*: que fogem.

TEXTO II

RETRATO

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

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

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

(Viagem)

TEXTO III

1.º MOTIVO DA ROSA

*Vejo-te em seda e nácar¹,
e tão de orvalho trêmula,
que penso ver, efêmera,
toda a Beleza em lágrimas
por ser bela e ser frágil.*

*Meus olhos te ofereço:
espelho para a face
que terás, no meu verso,
quando, depois que passes,
jamais ninguém te esqueça.*

*Então, da seda e nácar,
toda de orvalho trêmula,
serás eterna. E efêmero
o rosto meu, nas lágrimas
do teu orvalho... E frágil.*

(Mar Absoluto)

Vocabulário

1 – Nácar: tom rosado ou carmim (vermelho)

TEXTO IV

O ÚLTIMO ANDAR

*No último andar é mais bonito:
do último andar se vê o mar.
É lá que eu quero morar.*

*O último andar é muito longe:
custa-se muito a chegar.
Mas é lá que eu quero morar:*

(...)

*De lá se avista o mundo inteiro:
tudo parece perto, no ar.
É lá que eu quero morar:*

no último andar.

(Ou Isto ou Aquilo)

❑ Romanceiro da Inconfidência

No *Romanceiro da Inconfidência*, publicado em 1953, Cecília Meireles cria uma poesia social a partir de um fato histórico, pesquisado minuciosamente. A *Inconfidência Mineira* é evocada com suas lendas e tradições, com seus enforcados, suicidas e deterrados, na atmosfera misteriosa dos cenários mineiros do século XVIII.

Para esta obra, Cecília empregou diversos tipos de versos, tetrassílabos, redondilhos menores e maiores, hexassílabos, octossílabos, decassílabos, tudo em variado arranjo estrófico, que resulta em uma narrativa ágil e matizada. Essa diversidade permite, ao mesmo tempo, que a autora confira sua própria subjetividade, seu próprio lirismo, aos fatos que narra, realizando uma homenagem, muitas vezes intertextual, à poesia e aos poetas inconfidentes de Minas.

O poema divide-se em “romances”, aqui entendidos como os poemas épico-líricos da tradição medieval, e desenvolve-se em cinco partes:

- I) a descrição do ambiente em que se vai dar a ação (do romance I ao XIX);
- II) o desenvolvimento da trama e a descoberta dos planos (do romance XX ao XLVII);
- III) a morte de Cláudio Manuel da Costa e de Tiradentes (do romance XLVIII ao LXIV);
- IV) o destino de Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto (do romance LXV ao LXXX);
- V) a presença, no Brasil, da rainha D. Maria, responsável pela confirmação das penas dos inconfidentes (do romance LXXXI ao LXXXV).

Na abertura, no final e entre as partes, há poemas intercalados, que a autora chama de “falas”. Também entre cada parte e, por vezes, no interior delas, há outros poemas, designados como “cenários”.

• Romanceiro da Inconfidência

FALA INICIAL

*Não posso mover meus passos
por esse atroz¹ labirinto
de esquecimento e cegueira
em que amores e ódios vão:
— pois sinto bater os sinos,
percebo o roçar das rezas,
vejo o arrepio da morte,
à voz da condenação;
— avisto a negra masmorra²
e a sombra do carcereiro
que transita sobre angústias,
com chaves no coração;
— descubro as altas madeiras
do excessivo cadafalso³
e, por muros e janelas,
o pasmo da multidão.*

*Batem patas de cavalo.
Suam soldados imóveis.
Na frente dos oratórios,
que vale mais a oração?
Vale a voz do Brigadeiro
sobre o povo e sobre a tropa,
louvando a augusta Rainha,
— já louca e fora do trono —
na sua proclamação.
Ó meio-dia confuso,
ó vinte-e-um de abril sinistro,
que intrigas de ouro e de sonho
houve em tua formação?
Quem ordena, julga e pune?
Quem é culpado e inocente?
Na mesma cova do tempo
Cai o castigo e o perdão.
Morre a tinta das sentenças
e o sangue dos enforcados...
— liras, espadas e cruces
pura cinza agora são.
Na mesma cova, as palavras,
o secreto pensamento,
as coroas e os machados,
mentira e verdade estão.*

Aqui, além, pelo mundo,
 ossos, nomes, letras, poeira...
 Onde, os rostos? onde, as almas?
 Nem os herdeiros recordam
 rastro nenhum pelo chão.

(...)

Vocabulário

- 1 – *Atroz*: cruel.
 2 – *Masmorra*: cela de cadeia.
 3 – *Cadafalso*: forca.

• Da Primeira Parte

ROMANCE I
 OU
 DA REVELAÇÃO DO OURO

Nos sertões americanos,
 anda um povo desgredado¹:
 gritam pássaros em fuga
 sobre fugitivos riachos;
 desenrolam-se os novelos
 das cobras, sarapintados;
 espreitam, de olhos luzentes,
 os satíricos macacos.
 Súbito, brilha um chão de ouro:
 corre-se — é luz sobre um charco.

(...)

E, atrás deles, filhos, netos,
 seguindo os antepassados,
 vêm deixar a sua vida,
 caindo nos mesmos laços,
 perdidos na mesma sede,
 teimosos, desesperados,
 por minas de prata e de ouro
 curtindo destino ingrato,
 emaranhando seus nomes
 para a glória e o desbarato²,

quando, dos perigos de hoje,
 outros nascerem, mais altos.
 Que a sede de ouro é sem cura,
 e, por ela subjugados,
 os homens matam-se e morrem,
 ficam mortos, mas não fartos.

(Ai, Ouro Preto, Ouro Preto,
 e assim foste revelado!)

(Romanceiro da Inconfidência)

Vocabulário

- 1 – *Desgredado*: desordenado, confuso.
 2 – *Desbarato*: ruína.

• Da Segunda Parte

ROMANCE XXIV
 OU
 DA BANDEIRA DA INCONFIDÊNCIA

Através de grossas portas,
 sentem-se luzes acesas,
 — e há indagações minuciosas
 dentro das casas fronteiras:
 olhos colados aos vidros,
 mulheres e homens à espreita,
 caras disformes de insônia,
 vigiando as ações alheias.
 (...)

Atrás de portas fechadas,
 à luz de velas acesas,
 entre sigilo e espionagem,
 acontece a Inconfidência.
 (...)

DOS ILUSTRES ASSASSINOS

Ó grandes oportunistas,
 sobre o papel debruçados,

que calculais mundo e vida
 em contos, doblas, cruzados,
 que traçais vastas rubricas
 e sinais entrelaçados,
 com altas penas esguias
 embebidas em pecados!

Ó personagens solenes
 que arrastais os apelidos
 como pavões auriverdes
 seus rutilantes vestidos,
 — todo esse poder que tendes
 confunde os vossos sentidos:
 a glória, que amais, é desses
 que por vós são perseguidos.

Levantai-vos dessas mesas,
 saí das vossas molduras,
 vede que masmorras negras,
 que fortalezas seguras,
 que duro peso de algemas,
 que profundas sepulturas
 nascidas de vossas penas,
 de vossas assinaturas!

Considerai no mistério
 dos humanos desatinos
 e no polo sempre incerto
 dos homens e dos destinos!
 Por sentenças, por decretos
 pareceríeis divinos:
 e hoje sois, no tempo eterno,
 como ilustres assassinos.

Ó soberbos titulares
 tão desdenhosos e altivos!
 Por fictícia austeridade,
 vãs razões, falsos motivos,
 inutilmente matastes:
 — vossos mortos são mais vivos;
 e, sobre vós, de longe abrem
 grandes olhos pensativos.

MÓDULO 50

Vinícius de Moraes



1. VINÍCIUS DE MORAES (Rio de Janeiro, 1913-1981)

□ Vida

Formou-se em Letras e em Direito. Foi censor e crítico cinematográfico e estudou Literatura Inglesa em Oxford. Em 1943, ingressou na carreira diplomática, servindo nos Estados

Unidos, na Espanha, no Uruguai e na França, mas sem nunca perder o contato com a vida literária e artística do Rio de Janeiro. No final da década de 1950, passou a compor letras para canções populares, consagrando-se como um dos fundadores do movimento musical conhecido por Bossa Nova.

□ Obras

• Poesia

O Caminho para a Distância (1933)
Forma e Exegese (1935)
Ariana, a Mulher (1936)
Novos Poemas (1938)
Cinco Elegias (1943)
Poemas, Sonetos e Baladas (1946)
Pátria Minha (1949)

Livro de Sonetos (1956)
O Mergulhador (1965)
A Arca de Noé (infantil, 1970)

• **Teatro**

Orfeu da Conceição (tragédia carioca em três atos, escrita em versos, 1954)

Pobre Menina Rica (comédia musicada, 1962)

• **Prosa**

O Amor dos Homens (crônicas, 1960)

Para Viver um Grande Amor (crônicas, 1962)

Para uma Menina com uma Flor (crônicas, 1966)

□ **Evolução e características**

• Os primeiros livros, até *Cinco Elegias*, marcam-se pela aproximação com a poesia católica francesa, com o **simbolismo místico** e, como em Augusto Frederico Schmidt, pelo uso do versículo bíblico, pelo gosto do poema longo, de tom grave e exaltado, cheio de ressonâncias.

• A partir de *Cinco Elegias*, a adesão à modernidade é prenunciada pela **contenção formal, pela liberdade temática e de expressão, pela incorporação poética do cotidiano e da experiência direta da vida**, que substituem a busca do transcendente, do sublime, e a tendência mística e metafísica da primeira fase.

• *Poemas, Sonetos e Baladas* (1946) é considerado o livro mais expressivo de sua obra, impregnado de ternura, de humor, de ironia, numa poesia de grande comunicabilidade, em que convivem **a linguagem clássica, nos sonetos de feição camoniana** (Sonetos: “da Separação”, “da Fidelidade”, “do Amor Total” etc.); **os versos curtos incisivos e a intensidade da visão lírica/realista do amor**, que retoma elementos trovadorescos e românticos, acrescidos da concepção do amor como experiência-limite (o amor louco dos surrealistas).

• Além de ser um lírico excepcional, Vinícius versou também sobre a **temática social** (“O Operário em Construção”, “A Rosa de Hiroshima”, “A Bomba”), sobre o **cotidiano**; fez **poesia infantil** (*A Arca de Noé*), além dos poemas que o cancionista popular consagrou: “Serenata do Adeus”, “Marcha da Quarta-Feira de Cinzas”, “Se Todos Fossem Iguais a Você” etc.

TEXTOS

SONETO DE SEPARAÇÃO

*De repente do riso fez-se o pranto
 Silencioso e branco como a bruma
 E das bocas unidas fez-se a espuma
 E das mãos espalmadas fez-se o espanto.*

*De repente da calma fez-se o vento
 Que dos olhos desfez a última chama
 E da paixão fez-se o pressentimento
 E do momento imóvel fez-se o drama.*

*De repente, não mais que de repente
 Fez-se de triste o que se fez amante
 E de sozinho o que se fez contente.*

*Fez-se do amigo próximo o distante
 Fez-se da vida uma aventura errante
 De repente, não mais que de repente.*

(Oceano Atlântico, a bordo do
 Highland Patriot, a caminho da Inglaterra,
 09.1938)

SONETO DO MAIOR AMOR

*Maior amor nem mais estranho existe
 Que o meu, que não sossega a coisa amada
 E quando a sente alegre, fica triste
 E se a vê descontente, dá risada.*

*E que só fica em paz se lhe resiste
 O amado coração, e que se agrada
 Mais da eterna aventura em que persiste
 Que de uma vida mal-aventurada.*

*Louco amor meu, que quando toca, fere
 E quando fere, vibra, mas prefere
 Ferir a fenecer — e vive a esmo.*

*Fiel à sua lei de cada instante
 Desassombrado, doido, delirante
 Numa paixão de tudo e de si mesmo.*
 (Oxford, 1938)

A ROSA DE HIROSHIMA

*Pensem nas crianças
 Mudas telepáticas*

*Pensem nas meninas
 Cegas inexatas
 Pensem nas mulheres
 Rotas alteradas
 Pensem nas feridas
 Como rosas cálidas
 Mas oh não se esqueçam
 Da rosa da rosa
 Da rosa de Hiroshima
 A rosa hereditária
 A rosa radioativa
 Estúpida e inválida
 A rosa com cirrose
 A antirrosa atômica
 Sem cor sem perfume
 Sem rosa sem nada*

O OPERÁRIO EM CONSTRUÇÃO

(...)

*E um grande silêncio fez-se
 Dentro do seu coração
 Um silêncio de martírios
 Um silêncio de prisão.
 Um silêncio povoado
 De pedidos de perdão
 Um silêncio apavorado
 Com o medo em solidão.
 Um silêncio de torturas
 E gritos de maldição
 Um silêncio de fraturas
 A se arrastarem no chão.
 E o operário ouviu a voz
 De todos os seus irmãos
 Os seus irmãos que morreram
 Por outros que viverão.
 Uma esperança sincera
 Cresceu no seu coração
 E dentro da tarde mansa
 Agigantou-se a razão
 De um homem pobre e esquecido
 Razão porém que fizera
 Em operário construído
 O operário em construção.*

POÉTICA

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

*A oeste a morte
 Contra quem vivo
 Do sul cativo
 O este é meu norte.*

*Outros que contem
 Passo por passo:
 Eu morro ontem*

*Nasço amanhã
 Ando onde há espaço:
 — Meu tempo é quando.*



O CICLO NORDESTINO – O REALISMO REGIONALISTA

Ainda no primeiro tempo modernista, enquanto no Sul as querelas literárias cindiam os modernistas (nacionalismo x primitivismo, revolução estética x revolução social, futurismo, cubismo, dadaísmo, surrealismo), no **Nordeste**, Gilberto Freyre, José Lins do Rego e José Américo de Almeida organizavam, em 1926, o **Congresso Regionalista do Recife**, cuja proposta era a de uma literatura comprometida com a problemática nordestina (**o latifúndio; a seca; as instituições arcaicas = sobrevivências coloniais; a exploração da mão de obra; a violência social = jaguncismo, cangaço, misticismo fanatizante; a família patriarcal e as consequências de sua desagregação; a corrupção e o coronelismo; os contrastes sociais — o sertanejo e o homem da Zona da Mata, as casas grandes e as senzalas**).

Propunha-se uma literatura empenhada e realista na denúncia dos entres-cruzamentos culturais. Nessa proposta, incluem-se: José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Rachel de Queirós e Jorge Amado.

1. JOSÉ AMÉRICO DE ALMEIDA (Areia, PB, 1887 – João Pessoa, PB, 1980)

Autor de *A Bagaceira*, 1928, marco inicial do **romance nordestino modernista**, deixou também *O Boqueirão* e *Coiteiros*.

Sua obra tematiza o **retirante da seca e lança sementes do ciclo da cana-de-açúcar**, fundado por José Lins do Rego.

□ A Bagaceira

Conta a saga dos retirantes Valentim Pereira, sua filha Soledade e seu afilhado Pirunga, que, tangidos pela seca, abandonam a zona do sertão e vão para a região dos engenhos, no brejo, onde são acolhidos pelo Engenho de Marzagão, de propriedade de Dagoberto Marçau e seu filho Lúcio. A ação decorre entre dois períodos da seca, o de 1898 e o de 1915, centrando-se na violência e na opressão.

A Bagaceira concretiza os propósitos do **Primeiro Congresso de Regionalistas do Recife** (1926). Quanto à linguagem, aproxima-se da prosa elíptica, incisiva e epigramática de Oswald de Andrade. Realiza cortes frequentes na narrativa, dando igual importância ao humano e ao social. Nesse sentido, afastou-se do **caráter de depoimento e da horizontalidade** próprios dos autores nordestinos que o precederam.

Tem intenção de crítica social, descambando, às vezes, para o panfletário, para o enfático demagógico. O título do romance alude ao local onde, no engenho, se juntam os bagaços de cana. Figuradamente, aproxima o **bagaço** da cana à **condição miserável do sertanejo**.

O romance procura confrontar, em termos de relações humanas e de contrastes sociais, **o homem do sertão e o homem do brejo** (dos engenhos). Aproximando **o sertanejo e o brejeiro**, na paisagem nordestina, o autor condiciona os elementos dramáticos aos ciclos periódicos da seca, os quais delimitam a própria existência do sertanejo.

Quanto ao estilo, ao lado de ressonâncias naturalistas, há aproximações com o Modernismo de 1922, sem o radicalismo experimentalista. A frase enxuta, os períodos curtos coordenados ou justapostos e as

expressões nominais de extrema especificação da cor local modulam um expressionismo descritivo vigoroso e uma expressão musical cuja força e aspereza remetem o leitor à melopeia (= propriedade musical — som, ritmo — que orienta o significado das palavras) de Euclides da Cunha.

Há alguma discrepância entre o registro da fala dos sertanejos (dialeto, folclórica) e a linguagem do escritor e dos seus narradores (culto e sentencioso). É indispensável o esforço do escritor (nem sempre bem-sucedido) de não se afastar em demasia da linguagem das personagens. (A adequação da fala do narrador à das personagens é um dos problemas compositivos centrais de todo o regionalismo brasileiro.)

2. JORGE AMADO (Itabuna, BA, 1912 – Salvador, BA, 2001)

□ Obra

• Romance

O País do Carnaval (1931)

Cacau (1933)

Suor (1934)

Jubiabá (1935)

Mar Morto (1936)

Capitães da Areia (1937)

Terras do sem Fim (1943)

São Jorge de Ilhéus (1944)

Seara Vermelha (1946)

Gabriela, Cravo e Canela (1958)

Os Subterrâneos da Liberdade (3 vols.: *Os Ásperos Tempos*, *Agonia da Noite* e *A Luz e o Túnel* – 1967)

Dona Flor e seus Dois Maridos

(1967)

Tenda dos Milagres (1970)

Teresa Batista Cansada de Guerra

(1973)

Tieta do Agreste (1977)

Farda, Fardão, Camisola de Dormir (1979)

Tocaia Grande (1984)

O Sumiço da Santa (1988)

A Descoberta da América pelos Turcos (1994)

O Compadre de Ogum (1995)

• **Novela**

Os Velhos Marinheiros (1961)

Os Pastores da Noite (1964)

Escreveu ainda biografias, memórias e um Guia Turístico da Bahia.

Os romances de Jorge Amado são habitualmente divididos em dois grupos:

1) **os de tema social, romances proletários**, voltados para a denúncia da exploração do latifúndio do cacau, para a crítica à burguesia hipócrita e reacionária e para os heróis e líderes populares, que, romanticamente, se elevam de marinheiros, camponeses, vagabundos, boêmios a líderes de grande consciência social e política;

2) **os de tema lírico, ou as crônicas de costumes**, que, a partir de *Gabriela, Cravo e Canela*, trazem um aprimoramento das técnicas narrativas e o predomínio do plano lírico, anedótico ou picaresco sobre o “realismo socialista” dos romances engajados da primeira fase.

Usualmente, distinguem-se em sua obra:

– **romances proletários**, inspirados na vida baiana, rural e citadina (*Cacau, Suor, País do Carnaval*);

– **depoimentos líricos**, com predominância do elemento sentimental, sobre rixas e amores de marinheiros (*Jubiabá, Mar Morto, Capitães da Areia*);

– **escritos de pregação partidária** (*O Cavaleiro da Esperança, O Mundo da Paz*);

– **afrescos da região do cacau**, evidenciando as lutas entre coronéis e exportadores (*Terras do sem Fim, São Jorge de Ilhéus*);

– **crônicas amaneiradas de costumes provincianos** (*Gabriela, Cravo e Canela, Dona Flor e Seus Dois Maridos, Teresa Batista Cansada de Guerra, Tenda dos Milagres e Tieta do Agreste*).

Jorge Amado apoia-se na **narrativa oral**, na técnica do contador de casos, aproximando-se da estrutura do folhetim romântico, pela profusão de peripécias, intrigas, incidentes, anedotas, aventuras, nem sempre costurados dentro do razoável ou do verossímil.

3. **RACHEL DE QUEIRÓS (Fortaleza, CE, 1910 – Rio de Janeiro, 2003)**

□ **Obra**

• **Romance**

O Quinze (1930)

João Miguel (1932)

Caminho de Pedras (1937)

As Três Marias (1939)

O Galo de Ouro (1985), folhetim no jornal *O Cruzeiro* (1950)

Obra Reunida (1989)

Memorial de Maria Moura (1992)

• **Teatro**

Lampião (1953)

A Beata Maria do Egito (1958)

Teatro (1995)

A Sereia Voadora (inédita)

O Padrezinho Santo (inédita)

• **Crônica**

A Donzela e a Moura Torta (1948)

Cem Crônicas Escolhidas (1958)

O Brasileiro Perplexo – Histórias e Crônicas (1963)

etc.

• **Literatura infantil**

O Menino Mágico (1969)

Cafute & Pena-de-Prata (1986)

Andira (1992)

“Cenas Brasileiras” – *Para Gostar de Ler* 17

□ **Apreciação**

“Os quatro romances editados em livro exprimem intensa preocupação social. Mas a romancista se apoia na análise psicológica dos personagens, sobretudo na natureza do homem nordestino, sob a pressão das forças atávicas e a aceitação fatalista do destino, como é o caso dos dois primeiros — *O Quinze* e *João Miguel*. (...) Estes romances apresentam uma nova tomada de posição na temática do romance nordestino — da seca, do coronelismo e dos impulsos passionais — em que o psicológico se harmoniza com o social.”

(in CANDIDO, A. e CASTELLO, J. A. *Presença da Literatura Brasileira*, vol. III – Modernismo. São Paulo: DIFEL, 1983. pp. 236-7.)

O Quinze (1930), romance publicado quando Rachel de Queirós tinha apenas 19 anos, tem parte da ação decorrida em Fortaleza e parte no sertão cearense. Apresenta simultaneamente a história de três famílias que habitam fazendas do sertão: a da avó de Conceição, jovem professora, a de Vicente, primo dela, e de Chico Bento, vaqueiro da terceira fazenda. Despedido do trabalho e despojado de tudo, Chico parte com sua família para outras terras. A narrativa focaliza sua trágica condição de retirante, ao mesmo tempo em que descreve a vida de Conceição e da avó na Capital, para onde Chico agora se dirige, fugindo da seca. Enquanto isso, o narrador acompanha a luta de Vicente, que permaneceu no sertão, lutando obstinadamente contra a natureza hostil.



MÓDULO 52

José Lins do Rego



1. JOSÉ LINS DO REGO (Engenho Corredor, PB, 1901 – Rio de Janeiro, 1957)

□ Vida

“Passou a infância no engenho do avô materno. Fez os estudos secundários em Itabaiana e na Paraíba (atual João Pessoa) e Direito no Recife. Aqui se aproxima de intelectuais que seriam os responsáveis pelo clima modernista-regionalista do Nordeste: José Américo de Almeida, Olívio Montenegro e, sobretudo, Gilberto Freyre, de quem receberia estímulo para dedicar-se à arte de raízes locais. Poucos anos depois liga-se, em Maceió, a Jorge de Lima e a Graciliano Ramos. Transferiu-se, em 1935, para o Rio de Janeiro, onde participou ativamente da vida literária, defendendo com vigor polêmico o tipo do escritor voltado para a região de onde proveio.”

(Alfredo Bosi)

□ Obra

• Romance

I – Ciclo da cana-de-açúcar

Menino de Engenho (1932)

Doidinho (1933)

Banguê (1934)

Usina (1936)

Fogo Morto (1943)

II – Ciclo do cangaço, misticismismo e seca

Pedra Bonita (1938)

Cangaceiros (1953)

III – Obras independentes

– Com implicação nos dois ciclos indicados:

O Moleque Ricardo (1934)

Pureza (1937)

Riacho Doce (1939)

– Desligados desses ciclos:

Água-Mãe (1941)

Eurídice (1947)

• Memórias

Meus Verdes Anos (1956). Elaborada como uma narrativa memorialista, a obra tem por base as recordações da infância do autor no Engenho Santa Rosa, a figura mítica de seu avô, coronel Zé Paulino, as histórias contadas pelas escravas e amas-de-leite, compondo um amplo painel do mundo rural do Nordeste, mais especificamente da região canavieira da Paraíba e de Pernambuco.

• **Ciclo da cana-de-açúcar**, formado por *Menino de Engenho*, *Doidinho*, *Banguê*, *Usina* e *Fogo Morto*, é, segundo o autor, a história de uma decadência e de uma ascensão: a decadência do engenho e a ascensão da usina. Como afirma o crítico Otto Maria Carpeaux, “o grande valor literário da obra de José Lins do Rego reside nisto: o seu assunto e o seu estilo correspondem à decadência do patriarcalismo no Nordeste do Brasil, com as suas inúmeras tragédias e misérias humanas e uns raros raios de graça e de humor”.

O escritor inspirou-se nos **cantadores de feira**, os quais apontou como fontes de sua arte narrativa. Daí a linguagem de forte e poética oralidade e a grande carga afetiva, que a revivescência dos verdes anos provoca. É um escritor espontâneo e intuitivo.

“Os cegos cantadores, amados e ouvidos pelo povo, porque tinham o que contar. Dizia-lhes então: quando

imagino meus romances, tomo sempre como modo de orientação o **dizer as coisas como elas surgem na memória**, com o jeito e as maneiras simples dos cegos poetas (...) gosto que me chamem de telúrico e muito me alegra que descubram em todas as minhas atividades literárias forças que dizem de puro instinto.”

• *Menino de Engenho*, narrado na primeira pessoa, por **Carlos Melo**, focaliza a infância do narrador, dos 4 aos 12 anos, detendo-se na vida do engenho, na paisagem, nos escravos, nos tipos regionais (os bandidos, os cangaceiros) e nas relações do menino com o universo da cana-de-açúcar.

A figura central é o coronel **Zé Paulino**, avô de Carlos Melo, típico patriarca dos engenhos.

• *Doidinho*, narrado também pela personagem **Carlos Melo**, focaliza a sua experiência num colégio interno, de onde foge, voltando para o Engenho Santa Rosa.

• *Banguê*, narrado ainda por **Carlos Melo**, que, formado em Direito, dez anos após deixar o Santa Rosa, retorna ao engenho, onde, melancolicamente, rememora a infância e assiste à decadência do coronel Zé Paulino e do Engenho, ameaçado pela **Usina São Félix**.

• *Usina*: na primeira parte, retoma a história do *Moleque Ricardo*, a partir de sua prisão como grevista e de seu regresso ao engenho. Na segunda parte, enfoca a decadência do Santa Rosa, que se transforma na **Usina Bom Jesus**, por fim incorporada à



Usina São Félix. Uma enchente do Paraíba destrói a antiga propriedade do engenho Santa Rosa, simbolizando o fim do ciclo. Os problemas sociais decorrentes da “revolução industrial” são o centro da narrativa, agora em terceira pessoa.

❑ **Fogo Morto**

Fogo Morto é considerado a obra-prima de José Lins do Rego. Espécie de síntese de toda a sua obra ficcional, o romance retoma a ascensão e queda de um engenho, agora o Santa Fé, por meio de três personagens cujos destinos se entrecruzam na decadência da economia canavieira nordestina. O romance desdobra-se em três partes:

Na primeira parte — “O Mestre José Amaro” — surge a figura do velho seleiro, José Amaro, homem frustrado que mora com a mulher e a filha em terras do Engenho Santa Fé. O dono do Santa Fé, Lula de Holanda, ordena que José Amaro abandone o engenho. O romance retrata, pois, as brigas com o senhor de engenho e as desilusões do seleiro com sua profissão, com a vida familiar e com sua filha solteira.

A segunda parte — “O Engenho de Seu Lula” — trata da história do Engenho Santa Fé, que prosperou com seu primeiro dono, capitão Tomás Cabral de Melo, mas decaiu nas mãos do genro Luís César de Holanda Chacon, seu Lula, casado com D. Amélia.

A terceira parte — “O Capitão Vitorino” — enfoca a figura do compadre de José Amaro, espécie de herói que vive lutando e brigando por

justiça e igualdade, defendendo os humildes contra os poderosos da terra; é, por isso, ridicularizado. É a única personagem que se mantém firme até o fim, já que o mestre Zé Amaro se suicida e o coronel Lula, doente, fica entevado.

Cada uma das três personagens “representa ou sintetiza uma classe da população. José Amaro, o seleiro, simboliza o trabalhador, o mundo do trabalho. E vibra com o cangaço (...). Lula é a nobreza arruinada, a decadente aristocracia rural. Mergulha no passado e num certo misticismo, isto é, na sua interioridade. (...) E Vitorino é o opositor, o quixotesco, o tagarela, mistura de povo e nobreza, admirável de coragem e generosidade militante”. (Antonio Carlos Villaça)

TEXTO

III PARTE

CAPITÃO VITORINO

A velha deixou o quarto e saiu para o fundo da casa. Vitorino fechou os olhos, mas estava muito bem acordado com os pensamentos voltados para a vida dos outros. Ele muito tinha que fazer ainda. Ele tinha o Pilar para tomar conta, ele tinha o seu eleitorado, os seus adversários. Tudo isso precisava de seus cuidados, da força do seu braço, de seu tino. (...) A sua velha Adriana quisera abandoná-lo para correr atrás do filho. Desistiu para ficar ali com uma pobre. Podia ter ido. Ele, Vitorino Carneiro da Cunha, não precisava de ninguém para viver. Se lhe tomassem a casa onde morava, armaria a sua rede por debaixo dum pé de pau. Não temia a desgraça, não queria a riqueza. (...) Um dia tomaria conta do município.

(...) A vila do Pilar teria calçamento, cemitério novo, jardim, tudo que Itabaiana tinha com o novo Prefeito. (...) Ai levantou-se. (...)

Ele, chefe político do Pilar, não teria inveja do Dr. Heráclito de Itabaiana. Todos pagariam impostos. Por que José Paulino não queria pagar impostos? Ele próprio iria com os fiscais cobrar os dízimos no Santa Rosa. Queria ver o ricoço espernear. Ah! Dava gritos.

— Tem que pagar, primo José Paulino, tem que pagar, sou eu o Prefeito Vitorino que estou aqui para cumprir a lei. Tem que pagar!

E gritou na sala com toda a força.

Apareceu a velha Adriana, assustada.

— O que há, Vitorino?

E quando viu que não havia ninguém na sala:

— Estavas sonhando?

— Que sonhando, que coisa nenhuma.

Vai para a tua cozinha e me deixa na sala. (...)

Levantou-se outra vez e saiu para a frente da casa. (...)

— Entra para dentro, Vitorino, está muito frio. A friagem da lua te faz mal.

Ele não respondeu. No outro dia sairia pelo mundo para trabalhar pelo povo. (...)

Quando entrasse na casa da Câmara sacudiriam flores em cima dele. Dariam vivas, gritando pelo chefe que tomava a direção do município. Mandaria abrir as portas da cadeia. Todos ficariam contentes com o seu triunfo. (...)

Ah, com ele não havia grandes mandando em pequenos. Ele de cima quebraria a goga¹ dos parentes que pensavam que a vila fosse bagaceira de engenho.

— Vitorino, vem dormir.

— Já vou.

E, escorado no portal da casa de taipa, de chão de barro, de paredes pretas, Vitorino era dono do mundo que via, da terra que a lua branqueava, do povo que precisava de sua proteção.

— Tem cuidado com o sereno.

— Cala esta boca, vaca velha. Já ouvi.

Depois, com as portas fechadas, estirado na rede, com o corpo doído, continuou a fazer e a desfazer as coisas, a comprar, a levantar, a destruir com as mãos trêmulas, com o seu coração puro.

(Fogo Morto)

Vocabulário

1 – Goga: fanfarronice, farra.

MÓDULO 53

Graciliano Ramos I



1. GRACILIANO RAMOS

(Quebrângulo, AL,
1892 – Rio de Janeiro, 1953)

❑ **Vida**

“Fez estudos secundários em Maceió, mas não cursou nenhuma faculdade. Em 1910 estabeleceu-se em Palmeira dos Índios, onde o pai vivia de comércio. Após uma breve estada no Rio de Janeiro, como revisor do *Correio da Manhã* e de *A Tarde* (1914), regressou a Palmeira dos Índios. Passa a fazer jornalismo e política, exercendo a prefeitura da cidadezinha entre 1928 e 1930. Aí também redige, a partir de 1925, seu primeiro romance, *Caetés*. De 30 a 36 viveu quase todo o tempo em Maceió, onde dirigiu a Imprensa Oficial do Estado. Data desse período a sua amizade com escritores que formavam a vanguarda da literatura nordestina: José Lins do Rego, Rachel de Queirós, Jorge Amado, Waldemar Cavalcanti; é também a época em que redige *São Bernardo* e *Vidas Secas*. Em março de 1936 é preso como subversivo. Embora sem provas de acusação, levam-no a diversos presídios, sujeitam-no a mais de um vexame e só o liberam em janeiro do ano seguinte: as *Memórias do Cárcere* serão o depoimento exato dessa experiência. (...) Em 1945 ingressou no Partido Comunista Brasileiro. Em 1951, foi eleito presidente da Associação Brasileira de Escritores; no ano seguinte viajou para a Rússia e os países socialistas, relatando o que viu em *Viagem*. Graciliano faleceu no Rio aos sessenta anos de idade.”

(Alfredo Bosi)

❑ **Obras**

• **Romance**

Caetés (1933)

São Bernardo (1934)

Angústia (1936)

Vidas Secas (1938)

• **Conto**

Insônia (1947)

• **Obra memorialística**

Infância (1945)

Memórias do Cárcere (1953)

Viagem (Checoslováquia–URSS – 1954)

Linhas Tortas (Crônicas, 1962)

Viventes das Alagoas (Quadros e costumes do Nordeste – 1962)

• **Literatura infantil**

Histórias de Alexandre (1944)

Dois Dedos (1945)

Histórias Incompletas (1946)

❑ **Características**

• Pode-se dividir a obra de Graciliano Ramos em três séries:

– a série dos **romances escritos em 1.ª pessoa** — *Caetés*, *São Bernardo*, *Angústia* — que constituem uma progressiva análise psicológica da alma humana;

– a série das **narrativas escritas em 3.ª pessoa** — *Vidas Secas*, os contos de *Insônia* — em que o autor se fixa nas condições de existência das personagens;

– a série das **obras autobiográficas** — *Infância*, *Memórias do Cárcere* — nas quais o autor expressa a sua subjetividade, dispensando a fantasia.

“Isto permite supor que houve nele uma rotação de atitude literária, tendo a necessidade de inventar cedo o passo, em certo momento, à necessidade de depor. E o mais interessante é que a transição não se apresenta como ruptura, mas como consequência natural, sendo que nos dois planos a sua arte conseguiu transmitir visões igualmente válidas da vida e do mundo.”

(Antonio Candido)

• O realismo de Graciliano Ramos tem sempre caráter **crítico**. O “herói” é sempre **problemático** e não aceita o mundo, nem

os outros, nem a si mesmo.

- Não há predomínio do **regionalismo**, da paisagem. Esses aspectos só interessam na medida em que interagem com o **elemento humano**.
- Os traços mais característicos do estilo de Graciliano Ramos são a **economia vocabular**, a palavra incisiva, que “**corta como faca**”; o uso restrito do adjetivo e a sintaxe clássica que o aproxima de **Machado de Assis** e o distancia do “à vontade” dos modernistas, quanto ao aspecto gramatical.
- Graciliano situa-se no **polo oposto do populismo** dos autores que exploram a vitalidade do homem simples na busca do pitoresco e do melodramático. Sua opção é pelo despojamento, pelo tenso e profundo. Sua modernidade pouco deve aos modernistas e às modas literárias, perante as quais foi visto como inatual e conservador.

❑ **Obras centrais**

• **Caetés**

Narrado em primeira pessoa, por **João Valério**, a ação desenvolve-se em **Palmeira dos Índios**. **João Valério**, a personagem principal, introvertida e fantasiosa, apaixona-se por **Luísa**, mulher de **Adrião**, dono da firma comercial onde trabalha. O caso amoroso é denunciado por uma carta anônima, levando o marido traído ao suicídio.

Arrependido, e arrefecidos os sentimentos, João Valério afasta-se de Luísa, continuando, porém, como sócio da firma.

O título do livro, *Caetés*, é a aproximação que faz o autor com o **selvagem caeté**, que devorou o bispo Sardinha (1602-1656), numa correspondência simbólica com a antropofagia social de João Valério, que “devora” Adrião, o rival.

João Valério é, ao mesmo tempo, homem e selvagem:

“Não ser selvagem! Que sou eu senão um selvagem, ligeiramente polido, com uma tênue camada de verniz por fora? Quatrocentos anos de civilização, outras raças, outros costumes. E eu disse que não sabia o que se passava na alma de um caeté! Provavelmente o que se passa na minha com algumas diferenças.”

• **Angústia**

Tecnicamente, o romance mais complexo de Graciliano Ramos.

O livro é a história de um frustrado, **Luís da Silva**, homem tímido e solitário que vive entre dois mundos com os quais não se identifica. Produto de uma sociedade rural em decadência, Luís da Silva alimenta um nojo impotente dos outros e de si mesmo. Apaixona-se por uma vizinha, **Marina**, pede-a em casamento e lhe entrega as parcas economias para um enxoval hipotético. Surge **Julião Tavares**, que tem tudo o que falta a Luís: ousadia, dinheiro e posição social, euforia e uma tranquila inconsciência. A fútil Marina se deixa seduzir sem dificuldades, e Luís, amargurado, vai nutrindo os impulsos de assassino que o levam, de fato, a estrangular o rival.

Em certo sentido, a morte de Julião Tavares representa para Luís da Silva a desforra que tira contra todos, mas que em seguida perde o aparente significado de vitória.

• **São Bernardo**

Publicado em 1934, *São Bernardo* representa a maturidade literária de Graciliano Ramos.

Sobre esta obra, escreveu Antonio Candido:

“Acompanhando a natureza do personagem, tudo em *São Bernardo* é seco, bruto e cortante. Talvez não haja em nossa literatura outro livro tão reduzido ao essencial, capaz de exprimir tanta coisa em resumo tão estreito. Por isso é inesgotável o seu fascínio, pois poucos darão, quanto ele, semelhante ideia de perfeição de ajuste ideal entre os elementos que compõem um romance.” (*Tese e Antítese*)

O narrador

O livro é narrado em **primeira pessoa** pelo protagonista **Paulo Honório**, que, movido por uma imposição psicológica, busca uma justificativa para o desmoronamento da vida e de seu fracassado casamento com **Madalena**.

A narração, o diálogo (que não surge como conversa, mas como duelo) e o monólogo interior fundem-se na unidade dos 36 capítulos da obra.

Em seu primeiro romance, *Caetés*, Graciliano Ramos seguiu os ditames da estética naturalista, situando a personagem em seu contexto social. Agora, em *São Bernardo*, todo o contexto social é submetido ao drama íntimo do protagonista Paulo Honório.

A técnica da narrativa em primeira pessoa faz com que todos os fatos, personagens e coisas sejam apresentados de acordo com a visão pessoal do narrador.

O enredo

“É a história de um enjeitado, Paulo Honório, dotado de vontade inerte e da ambição de se tornar fazendeiro. Depois de uma vida de lutas e brutalidade, atinge o alvo, asenhoreando-se da propriedade onde fora trabalhador de enxada, e que dá nome ao livro. Aos quarenta e cinco anos casa com uma mulher boa e pura, mas, como está habituado às relações de domínio e vê em tudo, quase obsessivamente, a resistência da presa ao apesador, não percebe a dignidade da esposa nem a essência de seu próprio sentimento. Tiraniza-a sob a forma de um ciúme agressivo e degradante. Madalena se suicida, cansada de lutar, deixando-o só e, tarde demais, clarividente. Corroído pelo sentimento de frustração, sente a inutilidade da sua vida, orientada exclusivamente para coisas exteriores, e procura se equilibrar escrevendo a narrativa da tragédia conjugal.”

(Antonio Candido, *Tese e Antítese*)

No livro, ao mesmo tempo em que faz o balanço de uma vida dedicada à

construção da Fazenda São Bernardo, o narrador se desnuda em seu caráter incompreensível e destrutivo:

“Conheci que Madalena era boa em demasia, mas não conheci tudo de uma vez. Ela se revelou pouco a pouco, e nunca se revelou inteiramente. A culpa foi minha, ou antes, a culpa foi desta vida agreste, que me deu uma alma agreste.”

O estilo

“Sendo um romance de sentimentos fortes, *São Bernardo* é também um romance forte como estrutura psicológica e literária.

Dois movimentos o integram: um, a violência do protagonista contra homens e coisas; outro, a violência contra ele próprio. Da primeira, resulta S. Bernardo-fazenda, que se incorpora ao seu próprio ser, como atributo penosamente elaborado; da segunda, resulta S. Bernardo-livro-de-recorências, que assinala a desintegração da sua pujança. De ambos, nasce a derrota, o traçado da incapacidade afetiva.

O próprio estilo, graças à segura e violência dos períodos curtos, em que a expressão densa e cortante é penosamente obtida, parece indicar essa passagem da vontade de construir à vontade de analisar, resultando um livro direto e sem subterfúgio, honesto ao modo de um caderno de notas.

Caso elucidativo é o da paisagem. Não há em *São Bernardo* uma única descrição, no sentido romântico e naturalista, em que o escritor procura fazer efeito, encaixando no texto, periodicamente, visões ou arrolamentos da natureza e das coisas. No entanto, surgem a cada passo a terra vermelha, em lama ou poeira; o verde das plantas; o relevo, as estações; as obras do trabalho humano: e tudo forma enquadramento constante, discretamente referido, incorporando o ambiente ao ritmo psicológico da narrativa. Esse livro breve e severo deixa no leitor impressões admiráveis.”

(Antonio Candido, *Ficção e Confissão*)



1. VIDAS SECAS: SÍNTESE DO ROMANCE

Vidas Secas é a história de uma família de retirantes, que, paradoxalmente, não chega a constituir propriamente uma história. A dura andança, sob a implacabilidade da seca, de certa forma justifica a inutilidade da comunicação entre os membros da família, o fato de os meninos não apresentarem nome, as dificuldades linguísticas de Fabiano, a inquietação constante. E também justifica o sacrifício do papagaio, que tinha acompanhado a família, e que veio a transformar-se em alimento providencial. Como se não bastassem tais infortúnios, Fabiano vem a ser preso pelo soldado amarelo, símbolo do autoritarismo local. Ao contrário de Fabiano, que se mostra matuto em tudo, Sinhá Vitória apresenta sinais de ter vindo de um meio social menos duro. Baleia, a cachorra, consegue sentir e reagir com inteligência superior à média dos animais. Sua “humanização” progressiva acompanha a também progressiva “animalização” dos membros da família. Fabiano teve de sacrificar a cachorra, por suspeitar que ela estivesse padecendo de raiva. Embora se revolte contra as contas do patrão, Fabiano tem de aceitá-las, para não perder o emprego. Seu reencontro com o soldado amarelo, depois, em plena caatinga, faz-lhe reconhecer sua própria superioridade. Acaba perdoando, ensinando ao soldado o caminho de volta. Mas a temida seca enfim está chegando. As árvores se enchem de aves de arribação. Fabiano recomeça a analisar sua vida. Quem lhe dá ânimo é Sinhá Vitória. Os retirantes deixam a casa da fazenda, e retomam o caminho de sempre. No pensamento de Fabiano brilha uma certa esperança, materializada pelas promessas de chegar ao sul do país. Mas a perspectiva que vem do narrador é a da contínua andança, sem definição e sem destino certo.

Vejam agora como se distribuem os principais acidentes dentro de cada capítulo:

Mudança

Este primeiro capítulo já supõe toda uma narrativa anterior, sobre a qual paira o silêncio, e cujas características podemos adivinhar: “*Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos*”. Vinham tocados pela seca. Chegam ao pátio de uma fazenda abandonada. Fabiano arruma uma fogueira. Baleia traz nos dentes um preá. “*Levantaram-se todos gritando. O menino mais velho esfregou as pálpebras, afastando pedaços de sonho. Sinhá Vitória beijava o focinho de Baleia, e como o focinho estava ensanguentado, lambia o sangue e tirava proveito do beijo.*” Fabiano enche-se de alegria com a promessa de chuvas no poente. Já se anuncia neste capítulo a compreensível rudeza de Fabiano com os filhos, resultado da incomunicabilidade. Podemos dizer que este primeiro capítulo apresenta as “regras gerais do jogo”, ou seja, o conjunto de princípios e situações que não se vão mudar substancialmente. É desse tabuleiro inicial que se podem escolher algumas peças para dar-lhes desenvolvimento particular em cada um dos capítulos seguintes. Dos treze capítulos do livro, apenas três fogem um pouco a esse esquema e trazem à cena alguma coisa inesperada: “Cadeia”, “Festa” e “O Soldado Amarelo”. Não nos deve admirar o fato de que esses três capítulos são os que estabelecem uma mínima relação da família com a periferia da sociedade, e denunciam, por isso mesmo, uma crise da comunicação e da receptibilidade.

Fabiano

“*Apossara-se da casa porque não tinha onde cair morto, passara*

uns dias mastigando raiz de imbu e sementes de mucunã. Viera a trovada. E, com ela, o fazendeiro, que o expulsara. Fabiano fizera-se desentendido e oferecera os seus préstimos, resmungando, coçando os cotovelos, sorrindo aflito. O jeito que tinha era ficar. E o patrão aceitara-o, entregara-lhe as marcas de ferro.

Agora Fabiano era vaqueiro, e ninguém o tiraria dali. Aparecera como um bicho, entocara-se como um bicho, mas criara raízes, estava plantado. Contente, dizia a si mesmo: ‘Você é um bicho, Fabiano.’” Sua vida era com os brutos, sua linguagem era deficiente: “*Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas*”. Lembrava-se sempre de seu Tomás da bolandeira. Aquele, sim, é que falava bem. Seu Tomás “lia demais”.

O patrão mostra autoridade. Fabiano obedece, pois se preocupa com o futuro, com a educação dos filhos.

Note-se como a presença do patrão obedece a um movimento circular. Ele já despedira Fabiano antes. Reencontra Fabiano e, a pedido deste, deixa-o ficar. Depois, despede-o de novo. A família então é que deve retomar o círculo da andança.

Cadeia

Na feira da cidade, Fabiano é convidado por um soldado amarelo para jogar trinta e um. Perde, e sai. O soldado o insulta por ter saído sem se despedir. Fabiano é levado para a cadeia e apanha.

Obviamente o soldado não prende Fabiano por uma antipatia pessoal, que o vaqueiro lhe inspirasse. Prende-o, porque, afinal, ele deve exercer a autoridade com alguém. Para o soldado amarelo, Fabiano é apenas um tipo, o tipo social contra quem ele pode exercer sua discriminação e seu autoritarismo.

Sinha Vitória

Sinha Vitória dá um pontapé em Baleia. Fabiano criticara seus sapatos de verniz, caros e inúteis. Ela quer já há mais de um ano uma cama de lastro de couro, igual à cama do seu Tomás da bolandeira. Vêm-lhe as recordações da viagem, a morte do papagaio. Tem medo da seca. Mas a presença do marido a deixa segura.

A figura de seu Tomás da bolandeira funciona como um modelo, um paradigma de gente culta, que a família pôde conhecer. É importante verificar como Graciliano, atento talvez à lição machadiana, faz a mulher ocupar um plano psicologicamente distinto do plano masculino. Dizem alguns antropólogos que a mulher tem uma relação mais íntima com a natureza do que o homem. Entretanto, Graciliano parece inverter esse princípio, pois Sinha Vitória está mais próxima da cultura do que Fabiano. Portanto, sua “animalização” é menor.

O Menino mais Novo

Quer ser igual ao pai, e por isso deseja realizar algo notável, para despertar a admiração do irmão e da cachorra. Queria amansar uma égua e montá-la, como o pai fizera. Tenta montar no bode, e cai, sob risadas do irmão e a desaprovação de Baleia.

Aqui também notamos uma resistência à brutalização, pois o menino continua com seus sonhos de menino, tal como sua mãe, que continua a sonhar com uma cama de lastro de couro.

O Menino mais Velho

Sente imensa curiosidade pela palavra *inferno*. Não obtendo explicação do pai, recorre à mãe, que fala em espetos quentes e fogueiras. Ao perguntar à mãe se ela tinha visto tudo isso, Sinha Vitória lhe dá um cocorote. Indignado, o menino se esconde. Fica abraçado com a cachorrinha. Seu ideal é ter um amigo. “*Todos o abandonavam, a cadelinha era o único vivente que lhe mostrava*

simpatia.”

Ao contrário de seu irmão, o menino mais velho já começa a apresentar sinais de mais efetiva (e mais dolorosa) imitação paterna. O desejo de saber o que significava *inferno* e a lição recebida da mãe já constituem, por si sós, maneiras de evidenciar como a linguagem não tem boa acolhida no contexto dos retirantes. Isso também explicaria um pouco as dificuldades linguísticas de Fabiano, que não parecem de origem patológica, mas resultam de inadaptação cultural. E, por outro lado, no plano da construção da obra, o desejo de saber o que é inferno não passa de uma discreta (mas intensa) ironia, pois todos estavam, afinal, submetidos ao inferno do sol.

Inverno

A família se reúne ao pé do fogo. Fabiano inventa uma história, mas a família não entende, nem ele a sabe exprimir direito. Todos temem a violência ameaçadora da chuva. Também temem a seca, que virá depois.

Esta imagem da família reunida, a ouvir uma história contada pelo pai, pode, de certa forma, parecer-nos excessiva. Porque nós, leitores, colocados num plano existencialmente superior ao das personagens, estranhemos que elas ainda tenham tempo para se preocupar com algo supérfluo, tanto mais que a situação delas era de completa abertura. Mas este modo de ler seria incorreto, porque as situações de angústia prolongada conhecem também um movimento de vaivém, entre a angústia e a distração. Graciliano conhecia muito bem este fenômeno.

Festa

Festa de natal na cidade. As roupas da família ficaram apertadas. Os meninos estranham tudo em volta. “*Comparando-se aos tipos da cidade, Fabiano reconhecia-se inferior.*” Depois da missa, convida a mulher e os filhos para os cavalinhos. Quer ir

às barracas de jogo, mas sinha Vitória desaprova. Bebe em demasia, fica valente. Mas acaba pegando no sono na calçada. Fabiano sonha com muitos soldados amarelos que lhe pisavam os pés e ameaçavam com facões terríveis. Este capítulo procura exprimir o sentimento de inferioridade da família. Mas não fica nisso. Porque a obediência forçada é muitas vezes pulverizada pela revolta repentina. Isso, aliás, é típico do comportamento sertanejo, pelo menos no que está testemunhado pela ficção regionalista. Há um sentimento de dignidade humana, que mais cedo ou mais tarde se vem a manifestar.

Baleia

Baleia não estava bem. Fabiano calcula que era raiva (hidrofobia) e resolve matar o animal. Sinha Vitória tem de conter os meninos. Desconfiada, Baleia tenta esconder-se. Ferida na perna, Baleia foge, mas não consegue alcançar os juazeiros. Baleia não conseguia entender o que estava acontecendo. “*Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamberia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme.*”

Pode-se dizer que o realismo contínuo de Graciliano Ramos encontra em Baleia seu ponto de inversão. De fato, o carinho, a ternura com que o narrador se transfere para dentro do animal, a sabedoria com que soube preparar a cena patética, o clímax de humanização do bichinho antes da morte, tudo isto nos mostra repentinamente um Graciliano muito próximo dos modos sublimes da literatura narrativa, o que contrasta com a paisagem constante do livro. Digamos que esse é um momento de poesia trágica de *Vidas Secas*.

Contas

O patrão rouba Fabiano nas contas. Os bezerros e cabritos que lhe cabiam, como paga pelo trabalho, Fabiano os tem de vender ao patrão. Fabiano reclama, pois as contas do patrão não conferem com as feitas por sinha Vitória.



O patrão lhe aconselha a procurar serviço noutra fazenda. Fabiano se desculpa. Fabiano depois recorda a injustiça que sofreu de um fiscal da prefeitura por ter tentado vender um porco. “O pai vivera assim, o avô também. E para trás não existia família. Cortar mandacaru, ensebar látégos — aquilo estava no sangue. Conformava-se, não pretendia mais nada.”

O Soldado Amarelo

E eis que Fabiano encontra na caatinga o soldado amarelo que o levava para a cadeia. O soldado, acovardado, fica à mercê de Fabiano, que vacila em sua intenção de vingança, e acaba ensinando ao soldado o caminho do retorno.

Este é um dos momentos de grande ironia, pois o soldado aí aparece naquilo que ele é pessoal e socialmente, não mais naquilo que a instituição o fazia parecer ser. E ele é, enfim, e sob vários aspectos, inferior a Fabiano. Existe uma proporção entre ambos. Fabiano é tanto mais forte quanto mais próximo da caatinga. O soldado é tanto mais forte quanto mais acobertado pelas instituições. A força de Fabiano vem dele próprio; o poder do soldado, o autoritarismo que exerce sobre os outros, ao contrário, não vem dele, mas da organização a que pertence.

O Mundo Coberto de Penas

A seca está voltando. É o que anunciam as aves de arribação. Sinha Vitória adverte: as aves estão tomando a água que mantém vivos os outros animais. Fabiano se admira da inteligência de sua mulher, e procura matar várias aves com a espingarda. Servirão de alimento. Fabiano não consegue esquecer Baleia. Era preciso sair dali. Novamente se vai precipitar a andança.

Fuga

Preparam a viagem, partem de madrugada. Fabiano mata o bezerro que

possuem e salga a carne. Sinha Vitória fala de seus sonhos ao marido. Este se enche de esperança. “E andavam para o sul, metidos naquele sonho. Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes. Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias. Eles dois velhinhos, acabando-se como uns cachorros, inúteis, acabando-se como Baleia. Que iriam fazer? Retardaram-se temerosos. Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela. E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, sinha Vitória e os dois meninos.”

Este final, se não representa nem de longe um “final feliz”, é, pelo menos, uma porta aberta para sair-se do contínuo giro circular. É um final importantíssimo para a solução do romance, pois introduz uma pequena abertura para a utopia das grandes metrópoles, e reproduz, com verossimilhança, aquilo que de fato acontece na cena brasileira.

2. A ESTRUTURA DO ROMANCE

Um dos elementos mais aguardados, num romance regionalista, é o enredo, a intriga, ou seja, a forma que no romance assume a sociedade. Já se vê que *Vidas Secas* não pôde contar com uma intriga sólida, complexa. Enfim, a obra *Vidas Secas* não tem uma história, no sentido romancístico do termo, pois, para que haja uma história substancial, é necessário que a sociedade se manifeste. Ora, as relações sociais, em *Vidas Secas*, são apenas vislumbradas de longe, ou sinalizadas em circunstâncias muito rápidas e muito fortuitas. A família é projetada para o âmbito agressivo da natureza. Portanto, a fisionomia heroica da família se vai formar na luta contra a hostilidade natural, na organização mínima do instinto de sobrevivência. A sociedade reaparece aqui ou ali, mas tensa e vigilante, como os guardas de uma fronteira. Isso, por

reflexo, acaba apontando uma sociedade dividida entre grandes proprietários rurais e seus trabalhadores, que representam apenas disponibilidade eventual de força de trabalho.

Do ponto de vista do narrador, que se manifesta em terceira pessoa e é onisciente, a descrição táctica é sensível. Graciliano certamente achou que a pintura dos quadros bastava para dar o perfil ideológico do romance. Não obstante a miséria e o quadro de ironia social, as pinturas de Graciliano alcançam o nível de rara execução artística, demonstrada não só no desenho conciso e na frase enxuta, mas no modo de organização dos episódios. Repare-se que os capítulos lembram verdadeiras tomadas fílmicas. São cenas colocadas umas ao lado das outras, com pouca continuidade narrativa, embora apresentadas em constante movimentação. Daí que a maioria dos capítulos possa ser lida como contos autônomos. E, de fato, a intenção primeira de Graciliano Ramos foi a de escrever um conto. Sua *secura* não vinha de um projeto de concisão abertamente defendido, como foi o projeto de modernidade apresentado por Oswald de Andrade ou Mário de Andrade. A *secura* de Graciliano Ramos tinha principalmente duas fontes. Uma era o caráter do homem, um caráter coeso e determinado, que o fazia sentir como despudor todo excesso verbal, sobretudo se fosse romântico, expansivo. A outra fonte era a própria necessidade de harmonizar a linguagem ao panorama seco e inóspito que estava descrevendo. No fundo, isso revela necessidade de adequação imitativa — adequação entre a realidade representada e o estilo de representação —, fundamental para o neorealismo regionalista.

A prosa de Graciliano Ramos corresponde a um esforço de análise dos dramas sociais. E Graciliano foi, em sua geração, a chamada geração regionalista dos anos 30, aquele que melhor soube casar a denúncia com a elaboração artística.





1. A LITERATURA DO PÓS-GUERRA

- O período do pós-guerra vai priorizar a prosa de ficção em vez da poesia. Tal fato se explica por ser o gênero narrativo o mais adequado à expansão da necessidade de comunicação direta e o lugar mais amplo para a apresentação do homem em todas as suas dimensões.

- As perspectivas abertas pelo romance neonaturalista norte-americano e pelo neo-realismo italiano prosseguem, dando-se mais importância à realidade social do que à individual.

Nos anos 50, o romance, que se funde no experimentalismo, rompendo com a tradição do gênero, reaparece no *Nouveau Roman* francês, aprofundando as inovações trazidas por escritores como James Joyce e Virginia Woolf.

- Desaparecem os limites entre romance, conto e novela, e a ficção torna-se mais complexa e fragmentada, modificando, ou mesmo fazendo desaparecer, os elementos tradicionais, como narrador, personagem, tempo, espaço. Em alguns romances, tenta-se mesmo anular esses elementos.

Despreza-se o enredo, problematiza-se a personagem, fragmenta-se o tempo.

2. A FICÇÃO BRASILEIRA PÓS-1945

□ O romance experimental

A Geração de 45 vai abrir caminho para novas representações de realidade, que se fazem a partir de três tendências distintas:

- a permanência realista do testemunho humano;
- a atração pelo transreal, numa tentativa de justificar a condição humana por sua projeção no mundo mítico da arte;
- a redescoberta da linguagem, como elemento de comunicação e como elemento que instaura o real.

A partir das descobertas trazidas pela Linguística — a palavra cria a realidade —, define-se melhor o fenômeno “ficção”. O romance deixa de ser uma simples representação da realidade para ter valor em si.

É nessa linha da pesquisa da linguagem, de reinvenção do código linguístico, que se situam as duas principais figuras da ficção pós-45: João Guimarães Rosa e Clarice Lispector.

Além da preocupação com a linguagem, há outros pontos que aproximam Guimarães Rosa e Clarice Lispector: a busca de universalização do romance nacional, por meio da sondagem do mundo interior de personagens.

Contudo, em Guimarães Rosa há ainda a preocupação em manter o enredo e o suspense. Já Clarice Lispector abandona totalmente a noção de trama romanesca para mergulhar na própria consciência das personagens, relatando, “de dentro”, suas operações mentais ou registrando a incomunicabilidade do ser humano, preso a um cotidiano monótono e sufocante.

3. GUIMARÃES ROSA (Cordisburgo, MG, 1908 – Rio de Janeiro, 1967)

□ Vida

Médico, diplomata, só obteve reconhecimento geral como escritor a partir de 1956, quando publicou *Grande Sertão: Veredas* e *Corpo de Baile*.

Admitido solenemente à Academia Brasileira de Letras, faleceu três dias após sua posse. É quase unanimemente reconhecido, no Brasil, como a maior expressão de nossa ficção no século XX.

□ Obras

Sagarana (1946)
Corpo de Baile (1956)
Grande Sertão: Veredas (1956)
Primeiras Estórias (1962)
Tutameia — Terceiras Estórias (1967)
Estas Estórias (1969)
Ave, Palavra (1970)

Observação: *Corpo de Baile*, a partir da 3.^a edição, tripartiu-se em volumes autônomos.

- *Manuelzão e Miguilim* (“Campo Geral” e “Uma Estória de Lélío e Lina”);
- *No Urubuquaquá, no Pinhém* (“O Recado do Morro”, “Cara de Bronze” e “A Estória de Lélío e Lina”);
- *Noites do Sertão* (“Lão-Dalalão” e “Buriti”).

□ O regionalismo universalista — “o sertão é o mundo”

- Extraindo sua matéria do sertão mineiro – espaço marginal à civilização moderna –, onde o gado campeia, Guimarães Rosa toma o sertão como uma forma de aprendizado sobre a vida, não apenas do sertanejo, mas do homem. Os grandes temas da literatura universal são projetados no sertão: o bem e o mal, Deus e o Diabo, a vida e a morte, o amor e o ódio.
- O gado, fonte de subsistência do sertanejo, integra a obra como componente poético da narrativa, e a natureza, além de cenário, é um elemento ativo, participante, diretamente ligada aos destinos do homem. A flora, a fauna e a paisagem são recriadas mítica e poeticamente, oferecendo material para a reinvenção da linguagem, por meio de comparações, imagens, metáforas, metonímias e pela exploração intensiva dos recursos poéticos: ritmo, rima, aliterações, cortes e deslocamentos de sintaxe, vocabulário insólito, erudito e arcaico, neologismos, tudo isso modulado pela cadência da fala do sertanejo:

O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucuia. Toleima. Para os do Corinto e do Curvelo, então, o aqui não é dito sertão? Ah, que tem maior! Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem

de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade (...).

Esses gerais são sem tamanho. Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões... O sertão está em toda a parte.

(Grande Sertão: Veredas)

❑ A reinvenção da linguagem

- O que se altera na ficção brasileira com a produção de Guimarães Rosa é o modo de lidar com a palavra, a maneira de considerar a linguagem.
- A tendência regionalista acaba assumindo a característica de experiência estética universal, compreendendo a fusão entre o real e o mágico, de forma a radicalizar os processos mentais e verbais inerentes ao contexto fornecedor de matéria-prima. O folclórico, o pitoresco e o documental cedem lugar a uma maneira nova de repensar as dimensões da cultura, flagrada em suas articulações no mundo da linguagem.
- Além da capacidade criadora do autor, a linguagem rosiana funda-se no profundo domínio do português arcaico e contemporâneo, no conhecimento de outras línguas e nos caderninhos que acompanhavam Rosa em suas andanças pelo sertão, onde anotava a maneira de falar do povo brasileiro, utilizada, não como registro de superfície, mas como expressão verbal que se aproxima da metáfora poética dos grandes escritores universais.
- As experiências semânticas de Rosa apoiam-se num profundo conhecimento da musicalidade da fala sertaneja, numa melopeia cheia de cadências populares e medievais.
- Erudita e popular, a linguagem de Rosa funde narrativa e lírica, por meio de recursos poéticos: células rítmicas, aliterações, onomatopeias, rimas internas, ousadias mórficas,

elipses, cortes e deslocamentos sintáticos, vocabulário insólito (arcaísmos e neologismos), associações raras, metáforas, anáforas, metonímias, fusão de estilos etc.

Por meio de elementos mitopoéticos, Rosa trabalha as dimensões pré-conscientes do homem, entre o real e o surreal, nutrido-se de velhas tradições, como as que inspiravam, nas canções de gesta e novelas de cavalaria dos guerreiros medievais, o convívio entre o sagrado e o demônio.

Em suas narrativas, a prosa aproxima-se da poesia, como se pode notar no seguinte trecho, que mimetiza, pela exploração da musicalidade, o movimento de uma boiada:

“As ancas balançam, e as vagas de dorsos, das vacas e touros, batendo com as caudas, mugindo no meio, na massa embolada, com atritos de couros, estralos de guampas, estrondos e baques, e o berro queixoso do gado junqueira, de chifres imensos, com muita tristeza, saudade dos campos, querência dos pastos de lá do sertão...”

“Um boi preto, um boi pintado, cada um tem sua cor. Cada coração um jeito de mostrar o seu amor.”

Boi bem bravo, bate baixo, bota baba, boi berrando... Dança doido, dá de duro, dá de dentro, dá direito... Vai, vem, volta, vem na vara, vai não volta, vai varando...”

(in Sagarana, “O Burrinho Pedrês”)

❑ Grande Sertão: Veredas

É o único romance escrito por Rosa, publicado no mesmo ano que *Corpo de Baile* (1956). Obra-prima, traduzida para muitas línguas, é uma narrativa em que experiências de vida e de texto se fundem numa obra fascinante, permanentemente desafiadora.

O romance se constrói como uma longa narrativa oral, espécie de monólogo infinito, posto em forma de diálogo. **Riobaldo**, um velho fazendeiro, ex-jagunço, conta sua expe-

riência de vida a um interlocutor (um doutor da cidade, de visita no sertão), que jamais tem a palavra e cuja fala é apenas sugerida.

As histórias vão sendo emendadas, articulando-se com a preocupação do narrador em discutir a existência ou não do diabo, do que depende a salvação de sua alma.

Ocorre que, em sua juventude, para vencer seu grande inimigo, **Hermógenes**, Riobaldo parece ter feito um pacto com o diabo. Embora em muitos momentos isso pareça evidente, a existência ou não do pacto fica por conta das interpretações do leitor.

A problemática demoníaca relaciona-se com o amor proibido de Riobaldo por seu amigo Reinaldo, apelidado Diadorim. Ao final da aventura, a morte do amigo revela a Riobaldo que Diadorim era, na verdade, a moça Maria Deodorina, disfarçada em homem — o que leva o personagem-narrador a uma constante indagação sobre a “mistura” entre o certo e o errado, o ser e a aparência, a vida e a ficção, e que se traduz na frase repetida por todo o romance: “Viver é muito perigoso”.

❑ “Campo Geral” é a história da infância de Miguilim, em quem alguns críticos identificam elementos da própria vida de Guimarães Rosa. Embora a novela seja escrita em terceira pessoa, toda a narrativa é feita a partir da visão do menino: o mundo infantil é o primeiro plano de toda a ação e, dessa maneira, os outros eventos, como o drama dos adultos e a difícil vida no sertão, são filtrados pelo lirismo do olhar da criança.

O tema central da novela é a ideia de *travessia*, tema recorrente na obra de Guimarães Rosa, e que aqui se traduz na passagem do tempo (da infância para a vida adulta) e na mudança do espaço (do sertão para a cidade).

Publicada em 1956, a novela “Campo Geral” abria o livro *Corpo de Baile*, que tem como última narrativa a novela “Buriti”, na qual se narra a volta de Miguel (o Miguilim adulto), formado em Veterinária, ao sertão.

TEXTO

Miguilim e Dito dormiam no mesmo catre, perto da caminha de Tomezinho. Drelina e Chica dormiam no quarto de Pai e Mãe.

“— Dito, eu fiz promessa, para Pai e Tio Terêz voltarem quando passar a chuva, e

não brigarem, nunca mais...” “— Pai volta. Tio Terêz volta não”, “— Como é que você sabe, Dito?” “— Sei não. Eu sei. Miguilim, você gosta de tio Terêz, mas eu não gosto. É pecado?” “— É, mas eu não sei. Eu também não gosto de Vovó Izidra. Dela, faz tempo que eu não gosto. Você acha que a gente devia de fazer promessa aos

santos, para ficar gostando dos parentes?” “— Quando a gente crescer, a gente gosta de todos.” “Mas, Dito, quando eu crescer, vai ter algum menino pequeno, assim como eu, que não vai gostar de mim, e eu não vou poder saber?”

(“Campo Geral”)

MÓDULO 56**Guimarães Rosa II****1. SAGARANA**

Em sua primeira versão, os contos de *Sagarana* foram escritos em 1937 e submetidos a um concurso literário (o Prêmio Graça Aranha, instituído pela Editora José Olympio) em que não obtiveram premiação, apesar de Graciliano Ramos, membro do júri, ter advogado para o livro de Guimarães Rosa (sob o pseudônimo de Viator) o primeiro lugar (ficou em segundo). *Viator*, em latim, significa “viandante”, pseudônimo que cabe com justeza ao homem que foi um *viajante* (tomada a palavra em sentido próprio e figurado) do sertão e do mundo.

Guimarães Rosa deixou o livro inédito e o foi depurando (“enxugando”) até 1945, ano em que promoveu nele as profundas alterações da versão que veio à luz em 1946 (definitiva), reduzindo-o das 500 páginas originais para cerca de 300.

O título do livro, *Sagarana*, remete-nos a um dos processos de invenção de palavras mais característicos de Rosa — o hibridismo. *Saga* é radical de origem germânica e significa “canto heroico”, “lenda”; *rana* vem de língua indígena e quer dizer “à maneira de” ou “espécie de”.

As histórias desembocam sempre numa alegoria, e o desenrolar dos fatos prende-se a um sentido ou “moral”, à maneira das fábulas. As epígrafes que encabeçam cada conto condensam sugestivamente a narrativa e são tomadas da tradição mineira, dos provérbios e cantigas do sertão.

O livro principia por uma epígrafe, extraída de uma quadra de desa-

fio, que sintetiza os elementos centrais da obra — Minas Gerais, sertão, bois, vaqueiros e jagunços, o bem e o mal:

*“Lá em cima daquela serra,
passa boi, passa boiada,
passa gente ruim e boa,
passa a minha namorada.”*

Sagarana compõe-se de nove contos:

1. “O Burrinho Pedrês”
2. “A Volta do Marido Pródigo”
3. “Sarapalha”
4. “Duelo”
5. “Minha Gente”
6. “São Marcos”
7. “Corpo Fechado”
8. “Conversa de Bois”
9. “A Hora e Vez de Augusto Matraga”

□ O Burrinho Pedrês

“Peça não profana, mas sugerida por um acontecimento real, passado em minha terra, há muitos anos: o afogamento de um grupo de vaqueiros, num córrego cheio.”

(Guimarães Rosa)

• Fragmento

Era um burrinho pedrês, miúdo e resignado, vindo de Passa-Tempo, Conceição do Serro, ou não sei onde no sertão. Chamava-se Sete-de-Ouros, e já fora tão bom, como outro não existiu e nem pode haver igual.

Agora, porém, estava idoso, muito idoso. Tanto, que nem seria preciso abaixar-lhe a maxila teimosa, para espiar os cantos dos dentes. Era decrépito mesmo a distância: no algodão bruto do pelo — sementinhas escuras em rama rala e encardida; nos olhos

remelentos, cor de bismuto, com pálpebras rosadas, quase sempre oclusas, em constante semissono; e na linha, fatigada e respeitável — uma horizontal perfeita, do começo da testa à raiz da cauda em pêndulo amplo, para cá, para lá, tangendo as moscas.

Na mocidade, muitas coisas lhe haviam acontecido. Fora comprado, dado, trocado e revendido, vezes, por bons e maus preços. Em cima dele morrera um tropeiro do Indaiá, baleado pelas costas. Trouxera, um dia, do pasto — coisa muito rara para essa raça de cobras — uma jararacuçu, pendurada do focinho, como linda tromba negra com diagonais amarelas, da qual não morreu porque a lua era boa e o benzedor acudiu pronto. Vinha-lhe de padrinho jogador de truque a última intitulação, de baralho de manilha; mas, vida a fora, por anos e anos, outras tivera, sempre involuntariamente: Brinquinho, primeiro, ao ser brinquedo de meninos; Rolete, em seguida, pois fora gordo, na adolescência; mais tarde, Chico-Chato, porque o sétimo dono, que tinha essa alcuha, se esquecera, ao negociá-lo, de ensinar ao novo comprador o nome do animal e, na região, em tais casos, assim sucedia; e, ainda, Capricho, visto que o novo proprietário pensava que Chico-Chato não fosse apelido decente.

(...)

• Resumo

Sete-de-Ouros, um burrinho já idoso, é escolhido para servir de montaria num transporte de gado. Um dos vaqueiros, Silvino, está com ódio de Badu, que anda namorando a

moça de quem Silvino gosta. Corre o boato, entre os vaqueiros, de que Silvino pretende vingar-se do rival. De fato, Silvino ataca um touro e o faz investir contra Badu, que, porém, consegue dominar o animal. Os vaqueiros continuam murmurando que Silvino vai matar Badu. A caminho de volta, Badu, bêbado, é o último a sair do bar e tem de montar no burro. Anoitece e Silvino revela a seu irmão o plano de morte. Contudo, na travessia do Córrego da Fome, que pela cheia se transformara em rio perigoso, vaqueiros e cavalos se afogam. Salvam-se apenas Badu e Francolim, um montado no burrinho e outro pendurado a seu rabo.

Sete-de-Ouros, burro velho e descreditado, personifica a cautela, a prudência e a muito mineira noção de que não vale a pena lutar contra a correnteza, se o que se pretende é a travessia.

❑ A Volta do Marido Pródigo

“A menos ‘pensada’ das novelas do *Sagarana*, a única que foi pensada velozmente, na ponta do lápis. Também, quase não foi manipulada, em 1945.”

(Guimarães Rosa)

• Fragmento

Agora seu Marra fecha a cara: Lalino Salãthiel vem bamboleando, sorridente. Blusa cáqui, com bolsinhos, lenço vermelho no pescoço, chapelão, polainas e, no peito, um distintivo, não se sabe bem de que. Tira o chapelão: cabelos pretíssimos, com as ondas refulgindo de brilhantina borora.

Os colegas põem muito escárnio nos sorrisos, mas Lalino dá o aspecto de quem estivesse recebendo uma ovação (...)

Lalino nunca foi soldado, mas sabe unir forte os calcanhares, ao defrontar seu Marra. E assesta os olhinhos gateados nos olhos severos do chefe.

— Bom dia, seu Marrinha! Como passou de ontem?

— Bem. Já sabe, não é? Só ganha meio dia.

E seu Marra saca o lápis e a caderneta, molha a ponta do dedo na língua, molha a ponta do lápis também e toma nota, com a seriedade de quem assinasse uma sentença.

(Lá além, Generoso cotuca Ter-cino:

— Mulatinho descarado! Vai em festa, dorme que-horas e, quando chega, ainda é todo enfeitado e salamistrão!...)

— Que é que eu hei de fazer, seu Marrinha... Amanheci com uma nevralgia... Fiquei com cisma de apañhar friagem...

— Hum...

— Mas o senhor vai ver como eu toco o meu serviço e ainda faço este povo trabalhar...

(...)

Lalino passa a mão, ajeitando a pastinha, e puxar mais para fora o lencinho do bolso.

• Resumo

Neste conto, cujo sobretítulo é “Traços Biográficos de Lalino Salãthiel”, Lalino, um mulato muito vivo, ajudante numa construção de estrada, não gosta do trabalho. Abandona sua mulher e o meio rural para procurar na capital a felicidade com que sonha: bonitas mulheres à vontade, iguais às que vira em revistas. Depois de algum tempo, cansa-se e fica com saudades: volta. Mas sua mulher, Maria Rita, agora vive com outro. Lalino quer ganhar de volta a consideração do povo e a mulher. Oferece-se uma oportunidade: cooperar como cabo eleitoral do Major, com vistas a ganhar as eleições próximas. Graças a uma série de artimanhas que, no primeiro momento, parecem ser desastrosas para a política do Major, mas que na verdade são intrigas muito hábeis contra o adversário político, Lalino garante o sucesso eleitoral do patrão. Reconcilia-se com Maria Rita, que nunca o deixara de amar. A narrativa aproxima-se das novelas picarescas e é um retrato bem-humorado das oscilações interesseiras das convicções políticas do interior.

❑ Sarapalha

“Desta, da história desta história, pouco me lembro. No livro, será ela, talvez, a de que menos gosto.”

(Guimarães Rosa)

• Fragmento

Tapera de arraial. Ali, na beira do rio Pará, deixaram largado um povoado inteiro: casas, sobradinho, capela; três vendinhas, o chalé e o cemitério; e a rua, sozinha e comprida, que agora nem mais é uma estrada, de tanto que o mato a entupiu.

Ao redor, bons pastos, boa gente, terra boa para o arroz. E o lugar já esteve nos mapas, muito antes da malária chegar.

Ela veio de longe, do São Francisco. Um dia, tomou caminho, entrou na boca aberta do Pará e pegou a subir. Cada ano avançava um punhado de léguas, mais perto, mais perto, pertinho, fazendo medo no povo, porque era sezão da brava — da “tre-medeira que não desamontava” — matando muita gente.

— Talvez que até aqui ela não chegue... Deus há de...

Mas chegou; nem dilatou para vir. E foi um ano de tristezas.

(...)

• Resumo

Primo Ribeiro e primo Argemiro, ambos sofrendo de malária, são os únicos habitantes do vau da Sarapalha, lugar dizimado pela epidemia e abandonado pelos demais moradores. Sujeitos a periódicos ataques de febre, cada vez mais sérios, esperam a morte. Saudosamente, evocam a lembrança da bela Luísa, mulher de primo Ribeiro, a qual, ao manifestar-se a malária, tinha-o abandonado por causa de outro. Argemiro, que deseja morrer de consciência tranquila, confessa ao primo que a sua mudança para a casa de Ribeiro foi motivada pela atração que sentia por Luísa. Ribeiro reage amargamente e se mostra implacável: manda Argemiro embora na hora em que começa a agonia.

MÓDULO 57

Guimarães Rosa III



❑ Duelo

“(...) a história foi meditada e ‘vida’ durante um mês, para ser escrita em uma semana, aproximadamente. Contudo, também quase não sofreu retoques em 1945.”

(Guimarães Rosa)

• Fragmento

Turíbio Todo, nascido à beira do Borrachudo, era seleiro de profissão, tinha pelos compridos nas narinas e chorava sem fazer caretas; palavra por palavra: papudo, vagabundo, vingativo e mau. Mas, no começo desta estória, ele estava com a razão.

(...)

Assim, pois: de qualquer maneira, nesta história, pelo menos no começo — e o começo é tudo — Turíbio Todo estava com a razão.

Tinha sido para ele um dia de nhaca: saíra cedo para pescar, e faltara-lhe à beira do córrego o fumo-de-rolô, tendo, em coice e queda, de sofrer com os mosquitos; dera uma topada num toco, danificando os artelhos do pé direito; perdera o anzol grande, engastalhado na coivara; e, voltando para casa, vinha desconsolado, trazendo apenas dois timburés no cambão. Claro que tudo isso, sobrevivendo assim em série, estava a exigir desgraça maior, que não faltou.

Mas, por essa altura, Turíbio Todo teria direito de queixar-se tão só da sua falta de saber-viver, porque avisara à mulher que não viria dormir em casa, tencionando chegar até ao pescueiro das Quatorze-Cruzes e pernoitar em casa do primo Lucrécio, no Deca-mão. Mudara de ideia, sem contra-aviso à esposa; bem feito!: veio encontrá-la em pleno (com perdão da palavra, mas é verídica a narrativa) em pleno adultério, no mais doce, dado e descuidoso dos idílios fraudulentos.

• Resumo

O capiau (regionalismo mineiro que significa “caipira”) Turíbio Todo testemunha a traição de sua mulher com o ex-militar Cassiano Gomes, e faz planos de vingança. Todavia, a bala destinada a matar Cassiano (de costas) não acerta o adúltero, mas sim seu irmão, inocente. Cassiano põe-se a perseguir Turíbio para vingar o assassinio do irmão. Turíbio refugia-se no sertão, acossado por Cassiano. Durante meses se trava uma luta aferrada, em que cada um é ao mesmo tempo perseguidor e perseguido. Algumas vezes os duelistas se desencontram por um fio. Cassiano cai gravemente doente, mas, antes de morrer, ajuda com generosidade a um capiau que vive na miséria, chamado Vinte-e-Um. Turíbio, ao saber da morte do adversário, fica contente e põe-se a caminho de volta para sua mulher. Vinte-e-Um, porém, o identifica e mata, cumprindo assim a vingança que prometera a Cassiano.

❑ Minha Gente

“Por causa de uma gripe, foi escrita molemente, com uma pachorra e um descansado de espírito, que o autor não poderia ter, ao escrever as demais.”

(Guimarães Rosa)

• Fragmento

Quando vim, nessa viagem, ficar uns tempos na fazenda do meu tio Emílio, não era a primeira vez. Já sabia que das moitas de beira de estrada trafegam para a roupa da gente umas bolas de centenas de carrapatinhos, de dispersão rápida, picadas milmaldivas e difícil catação; que a fruta mal madura da cagaiteira, comida com sol quente, tonteia como cachaça; que não valia a pena pedir e nem querer tomar beijos às primas; que uma cilha bem apertada poupa dissabor na caminhada; que parar à

sombra da aroeirinha é ficar com o corpo empipocado de coceira vermelha; que, quando um cavalo começa a parecer mais comprido, é que o arreio está saindo para trás, com o respectivo cavaleiro; e, assim, longe outras coisas. Mas muitas mais outras eu ainda tinha que aprender.

Por aí, logo ao descer do trem, no arraial, vi que me esquecera de prever e incluir o encontro com Santana. E tinha a obrigação de haver previsto, já que Santana — que era também inspetor escolar, itinerante, com uma lista de dez ou doze municípios a percorrer — era o meu sempre-encontrável, o meu “até-as-pedras-se-encontram” — espécie esta de pessoa que todos em sua vida têm.

— Vai para a fazenda? Vou aos Tucanos. Vamos juntos, então.

Santana jamais se espanta. Dez anos de separação ter-lhe-iam parecido a mesma coisa que dez dias. Não tem grandes expansões nem abraços. Tem apenas duas bossas frontais poderosas, olhos bons, queixo forte e riso bom em boca má. E, no mais, para ele a vida é viva e com ele amasiada.

(...)

• Resumo

O conto serve de pretexto para a documentação dos costumes e dos infortúnios da vida da roça. Estrutura-se como uma espécie de paródia, meio sentimental e meio irônica, das histórias de amor com final feliz.

O protagonista-narrador, um moço, está de visita à fazenda do tio, empenhado em ganhar as eleições locais. O moço se apaixona por Maria Irma, sua prima, e lhe faz uma declaração, à qual ela não corresponde. Um dia, ela recebe a visita de Ramiro, noivo de outra moça, segundo ela diz, e o moço fica com ciúmes. Para atrair o amor de Maria Irma, ele finge namorar uma moça da fazenda



vizinha. Porém, o plano falha — tendo como efeito secundário, não calculado, a vitória do tio nas eleições — e o moço deixa a fazenda. Na visita seguinte, Maria Irma apresenta-lhe Armanda. É amor à primeira vista; ele se casa com a moça, e Maria Irma, por sua vez, se casa com Ramiro Gouveia, “dos Gouveias de Brejaúba, no Todo-Fim-É-Bom”.

❑ São Marcos

“Demorada para escrever, pois exigia grandes esforços de memória, para a reconstituição de paisagens já muito afundadas. Foi a peça mais trabalhada do livro.”

(Guimarães Rosa)

• Fragmento

Naquele tempo eu morava no Calango-Frito e não acreditava em feiticeiros.

E o contrassenso mais avultava, porque, já então — e excluída quanta coisa-e-sousa de nós todos lá, e outras cismas corriqueiras tais: sal derramado; padre viajando com a gente no trem; não falar em raio: quando muito, e se o tempo está bom, “faísca”; nem dizer lepra; só o “mal”; passo de entrada com o pé esquerdo; ave do pescoço pelado; risada renga de suindara; cachorro, bode e galo, pretos; e, no principal, mulher feiosa, encontro sobre todos fatídico; — porque, já então, como ia dizendo, eu poderia confessar, num recenseio aproximado: doze tabus de não uso próprio; oito regrinhas ortodoxas preventivas; vinte péssimos presságios; dezesseis casos de batida obrigatória na madeira; dez outros exigindo a figa digital napolitana, mas da legítima, ocultando bem a cabeça do polegar; e cinco ou seis indicações de ritual mais complicado; total: setenta e dois — nove fora, nada.

Além do falado, trazia comigo uma fórmula gráfica; treze consoantes alternadas com treze pontos, traslado feito em meia-noite de sexta-

-feira da Paixão, que garantia invulnerabilidade a picadas de ofídios: mesmo de uma cascavel em jejum, pisada na ladeira da antecauda, ou de uma jararaca-papuda, a correr mato em caça urgente. Dou de sério que não mandara confeccionar com o papelucho o escapulário em baeta vermelha, porque isso seria humilhante; usava-o dobrado, na carteira. Sem ele, porém, não me aventuraria jamais sob os cipós ou entre as moitas. E só hoje é que realizo que eu era assim o pior-de-todos, mesmo do que o Saturnino Pingapinga, capiau que — a história é antiga — errou de porta, dormiu com uma mulher que não era a sua e se curou de um mal-de-engasgo, trazendo a receita médica no bolso, só porque não tinha dinheiro para mandar aviar.

Mas, feiticeiros, não.

(...)

• Resumo

Por ter ridicularizado o negro João Mangolô, José (Izé), médico novo, recém-chegado no Calango-Frito, o protagonista, torna-se alvo de uma bruxaria. Mangolô constrói um boneco-miniatura do inimigo, colocando-lhe uma venda em seus olhos, o que faz José ficar cego, perdendo-se no meio do mato. Para conseguir achar o caminho de volta, mesmo sem enxergar, ele reza a perigosa oração de São Marcos.

Com o poder dado pela oração, José, mesmo cego, encontra a casa de João Mangolô, ataca-o e o obriga a desfazer a feitiçaria. A cegueira de José (Izé) é o pretexto para que o autor faça anotar outros sentidos, outras potencialidades do ser, que são, a seu modo, “a hora e vez” do narrador, a sua “travessia” no mundo do mistério e do encantamento.

Uma outra história, dentro desta, constitui um pequeno episódio no qual José fala de um bambual onde ele e um desconhecido (Quem-Será) travam um duelo poético; o desco-

nhecido fazendo quadrinhas populares e ele, José, usando nomes de reis babilônicos como poemas.

❑ Corpo Fechado

“Talvez seja a minha predileta. Manuel Fulô foi o personagem que mais conviveu ‘humanamente’ comigo, e cheguei a desconfiar de que ele pudesse ter uma qualquer espécie de existência. Assim, viveu ele para mim umas 3 ou 4 histórias, que não aproveitei no papel, porque não tinham valor de parábolas, não ‘transcendiam’.”

(Guimarães Rosa)

• Fragmento

José Boi caiu de um barranco de vinte metros; ficou com a cabeça enterrada no chão e quebrou o pescoço. Mas, meio minuto antes, estava completamente bêbado e também no apogeu da carreira: era o “espanta-praças”, porque tinha escaramuçado, uma vez, um cabo e dois soldados, que não puderam reagir, por serem apenas três. — Você o conheceu, Manuel Fulô?

— Mas muito!... Bom homem... Muito amigo meu. Só que ele andava sempre coçando a cabeça, e eu tenho um medo danado de piolho...

— Podia ser sinal de indecisão...

— Eu acompanhei até o enterro. Nunca vi defunto tão esticado de comprido... Caixão especial no tamanho: acho que levou mais de peça e meia de galão...

— E quem tomou o lugar dele?

— Lugar? O sujeito não tinha cobre nem pra um bom animal de sela... O que ganhava ia na pinga... Mão aberta...

— Mas, quem ficou sendo o valentão, depois que ele morreu?

— Ah, isso teve muitos: o Desidério...

— Cuéra?

— Cabaça... Só que era bruto como ele só, e os outros tinham medo dele. Cavalos coiceiros... Comigo nunca se engraçou!

— Como acabou?



— *Acabou em casa de grades. Foi romper aleluia na cidade, e os soldados abotoaram o filho da mãe dele... Não voltou aqui, nunca mais.*

(...)

— *Agora, o valentão é o Targino...*

— *Nem fala, seu doutor. Esse é ruim mesmo inteirado... Não respeita nem a honra das famílias! É um flagelo...*

(...)

• Resumo

O narrador, médico em Laginha, vilarejo do interior, é convidado por Manuel Fulô para ser padrinho de casamento. Manuel detesta qualquer tipo de trabalho e, enquanto bebem cerveja, divertem-se, ele contando e o doutor ouvindo as histórias e os casos: do rato que tinha em casa enjaulado e que estava, por artimanha sua, criando amizade a um gato rajado; dos valentões do lugar — José Boi, Desidério, Miligido, Dêjo (Adejalma) e Targino, o mais recente, e que teve a insolência de reunir seu bando e comer carne com cachaça em frente da igreja, numa Sexta-Feira da Paixão; dos ciganos que ele, Manuel Fulô, teria trapaceado na venda de cavalos; de sua rivalidade com Antonico das Pedras-Águas, o feiticeiro. Manuel possui uma mula, Beija-Fulô, e Antonico é dono de uma bela sela mexicana; cada um dos dois gostaria de adquirir o bem do outro.

Aparece então Targino, o valentão do lugar, e anuncia, cinicamente, que vai passar a noite, antes do casamento, com a noiva de Manuel Fulô. Ele fica desesperado; ninguém pode ajudá-lo, pois Targino domina o lugar. Aparece então o feiticeiro Antonico das Pedras-Águas e propõe um trato a Manuel Fulô: “vai fechar-lhe o corpo”; mas exige em pagamento a mula Beija-Fulô, maior orgulho e paixão de Manuel. O trato é aceito.

De corpo fechado, Manuel Fulô enfrenta o bandido Targino e, para espanto de todos, mata-o com uma faquinha do tamanho de um canivete. O casamento com a das Dor realiza-se sem problemas e de vez em quando

consegue emprestada sua antiga mulinha Beija-Fulô, para ostentar, à cavaleiro, sua nova condição de valentão de Laginha.

□ Conversa de Bois

“Aqui, houve fenômeno interessante, o único caso, neste livro, de mediunismo puro. Eu planejava escrever um conto de carro-de-bois com o carro, os bois, o guia e o carreiro. Penosamente, urdi o enredo, e, um sábado, fui dormir, contente, disposto a pôr em caderno, no domingo, a história (n. 1). Mas, no domingo, caiu-me do ou no crânio, prontinha, espécie de Minerva, outra história (n.º 2) — também com carro, bois, carreiro e guia — totalmente diferente da da véspera. Não hesitei: escrevi-a, logo, e me esqueci da anterior. Em 1945, sofreu grandes retoques, mas nada recebeu da versão pré-histórica, que fora definitivamente sacrificada.”

(Guimarães Rosa)

• Fragmento

Que já houve um tempo em que eles conversavam, entre si e com os homens, é certo e indiscutível, pois que bem comprovado nos livros das fadas carochas. Mas, hoje-em-dia, agora, agorinha mesmo, aqui, aí, ali e em toda a parte, poderão os bichos falar e serem entendidos, por você, por mim, por todo o mundo, por qualquer um filho de Deus?!

— *Falam, sim senhor, falam!... — afirma o Manuel Timborna, das Portei-rinhas, — filho do Timborna velho, pegador de passarinhos, e pai dessa infinidade de Timborninhas barrigudos, que arrastam calças compridas e simulam todos o mesmo tamanho, a mesma idade e o mesmo bom-pa-recer; — Manuel Timborna, que, em vez de caçar serviço para fazer, vive falando invenções só lá dele mesmo, coisas que as outras pessoas não sabem e nem querem escutar.*

— *Pode que seja, Timborna. Isso não é de hoje: ... “Visa sub obscurum noctis pecudesque locutae. Infandum!...” Mas, e os bois? Os bois também?...*

— *Ora, ora!... Esses é que são os mais!... Boi fala o tempo todo. Eu até posso contar um caso acontecido que se deu.*

— *Só se eu tiver licença de re- contar diferente, enfeitado e acres- centando ponto e pouco...*

(...)

• Resumo

O narrador da novela ouviu a tragédia, que vai contar ao leitor, de Manuel Timborna, que a ouviu da irara Risoleta, testemunha do acontecido.

Pelo sertão anda um carro de bois: na frente, Tiãozinho, o menino guia; logo atrás as quatro juntas, com oito bois que puxam a carroça: Buscapé e Namorado, Capitão e Brabagato, Dançador e Brillhante, Realejo e Canindé; em cima do carro vai Agenor Soronho, que maltrata Tiãozinho e intenta tornar-se amante da mãe dele. Carregam uma carga de rapadura e, sobre ela, mal-acomodado e sacolejando, o caixão com um defunto, o pai de Tiãozinho, ex-guia dos bois do Agenor Soronho.

Os maus-tratos de Agenor para com o menino guia vão aumentando, até que os bois passam a intervir: põem-se a conversar entre si e dão-se conta da maldade de Agenor e do sofrimento de Tiãozinho. No final, ele e os bois, aproveitando-se do fato de Agenor estar dormindo perto da roda do carro, atropelam-no, matando-o.

Retomando, sob outro prisma, o conto inicial “O Burrinho Pedrês”, este “Conversa de Bois” é uma alegoria sobre a justiça dos animais e a crueldade dos homens.

□ A Hora e Vez de Augusto Matraga

“História mais séria, de certo modo síntese e chave de todas as outras (...). Quanto à forma, representa para mim vitória íntima, pois, desde o começo do livro, o seu estilo era o que eu procurava descobrir.”

(Guimarães Rosa)

• Fragmento

Matraga não é Matraga, não é nada. Matraga é Esteves. Augusto Esteves, filho do Coronel Afonso Esteves, das Pindaíbas e do Saco-da-Embira. Ou Nhô Augusto — o homem — nessa noitinha de novena, num leilão de atrás de igreja, no arraial da Virgem Nossa Senhora das Dores do Córrego do Murici.(...)

Procissão entrou, reza acabou. E o leilão andou depressa e se extinguiu, sem graça, porque a gente direita foi saindo embora, quase toda de uma vez.

Mas o leiloeiro ficara na barraca, comendo amêndoas de cartucho e pigarreando de rouco, bloqueado por uma multidão encachaçada de fim de festa.

E, na primeira fila, apertadas contra o balcãozinho, bem iluminadas pelas candeias de meia-laranja, as duas mulheres-àtoa estavam achando em tudo um espírito enorme, porque eram só duas e pois muito disputadas, todo-o-mundo com elas querendo ficar.

(...)

— Quem vai arrematar a Sariema? Anda, Tião! Bota a Sariema no leilão!...

— Bota no leilão! Bota no leilão...

(...)

E, aí, de repente, houve um deslocamento de gentes, e nhô Augusto, alteado, peito largo, vestido de luto, pisando pé dos outros e com os braços em tenso, angulando os cotovelos; varou a frente da massa, se encarou com a Sariema e pôs-lhe o dedo no queixo. Depois, com voz de meio-dia, berrou para o leiloeiro Tião:

— Cinquenta mil-réis!...

Ficou de mãos na cintura, sem dar rosto ao povo, mas pausando para os aplausos.

— Nhô Augusto! Nhô Augusto!

E insistiu fala mais forte:

— Cinquenta mil-réis, já disse! Dou-lhe uma! dou-lhe duas! Dou-lhe duas — dou-lhe três!...

Mas, nisso, puxaram para trás a outra — a Angélica preta se rindo, senvergonha e dengosa — que se soverteu na montoeira, de braço em braço, de rolo em rolo, pegada, manuseada, beliscada e cacarejante:

— Virgem Maria Puríssima! Ui, pessoal!

E só então o Tião leiloeiro achou coragem para se impor:

— Respeito, gente, que o leilão é de santo!...

— Bau-bau! (...)

• Resumo

Narrado na terceira pessoa, o conto enfatiza duas constantes da vida do sertão: a violência e o misticismo, na interminável luta do bem e do mal.

Augusto Esteves, filho do Coronel Afonso Esteves, das Pindaíbas e do Saco-da-Embira, conhecido como Nhô Augusto e também como Augusto Matraga, é o maior valentão do lugar, briga com todo mundo e maltrata por pura perversidade. Debochado, tira as mulheres e namoradas dos outros. Não se preocupa com sua mulher, Dona Dionóra, nem com sua filha, Mimita, nem com sua fazenda, que começa a se arruinar.

Já em descrédito econômico e político, sobrevém o castigo: sua mulher, Dona Dionóra, foge com Ovídio Moura levando a filhinha, e seus bate-paus (capangas), malpagos, põem-se a serviço do seu pior inimigo; o Major Consilva Quim Recadeiro foi quem levou a notícia da defecção dos capangas. Nhô Augusto resolve ter com eles, antes de matar Dionóra e Ovídio, mas no caminho é atacado, numa tocaia, por seus inimigos, que o espancam e o marcam com ferro de gado em brasa. Quase inconsciente, no momento em que vai ser assassinado, reúne as últimas forças e se atira no despenhadeiro do rancho do Barranco. Tomam-no por morto. É,

contudo, encontrado por um casal de negros velhos, a mãe Quitéria e o pai Serapião, que tratam de Nhô Augusto, que sara, mas fica com sequelas deformantes.

Começa então uma nova vida, no povoado do Trombador, para onde levou os pretos, seus protetores. Regenera-se e, esperando obter o céu, leva uma vida de trabalho duro, penitência e reza. Arrependido de suas maldades, ajuda a todos e reza com devoção: quer ir para o céu, “nem que seja a porrete”, e sonha com um “Deus valentão”.

Passados seis anos, tem notícias de sua ex-família, através do Tião da Thereza: a esposa, Dona Dionóra, vive feliz com Ovídio, e vai casar-se com ele; Mimita, sua filha, foi enganada por um cometa (espécie de caixeiro-viajante) e caiu na perdição. Matraga sente saudades, sofre, mas resigna-se.

Certo dia, aparece o Joãozinho Bem-Bem, jagunço de larga fama, acompanhado de seus capangas, Flosino Capeta, Tim Tatu-tá-te-vendo, Zeferino, Juruminho e Epifânio. Matraga hospeda-os com grande dedicação e admira as armas e o bando de Joãozinho Bem-Bem. Mas recusa-se a acompanhar o bando, mesmo convidado pelo chefe, e não aceita qualquer ajuda dos jagunços. Quer mesmo ir para o céu.

Totalmente recuperado, Matraga despede-se dos velhinhos e parte, sem destino, num jumento. Chega ao Arraial do Rala-Coco, onde reencontra Joãozinho Bem-Bem e seu bando, prestes a executar uma cruel vingança contra a família de um assassino que fugira. Augusto Matraga intervém em nome da justiça, opõe-se ao chefe do bando, liquida diversos capangas, tomado de verdadeiro furor. Bate-se em duelo singular com Joãozinho Bem-Bem. Ambos morrem —; Joãozinho primeiro. Nessa hora, Augusto Matraga é identificado por seus antigos conhecidos.

MÓDULO 58

Clarice Lispector

1. CLARICE LISPECTOR (UCRÂNIA, 1925 – Rio de Janeiro, 1977)

□ Vida

“Recém-nascida, veio para o Brasil com os pais, que se estabeleceram no Recife. Em 1934 a família transferiu-se para o Rio de Janeiro onde Clarice fez o curso ginásial e os preparatórios. Adolescente, lê Graciliano, Herman Hesse, Julien Green. Em 1943, aluna da Faculdade de Direito, escreve o seu primeiro romance, *Perto do Coração Selvagem*, que é recusado pela editora José Olympio. Publica-o no ano seguinte, pela editora A Noite e recebe o Prêmio Graça Aranha. Ainda em 1944 vai com o marido para Nápoles onde trabalha num hospital da Força Expedicionária Brasileira. Voltando para o Brasil, escreve *O Lustre*, que sai em 1946. Depois de longas estadas na Suíça (Berna) e nos Estados Unidos, a escritora fixa-se no Rio, onde viveu até a morte.”

(Alfredo Bosi, *História Concisa da Literatura Brasileira*)

□ Obras

• Romance

Perto do Coração Selvagem (1944)
O Lustre (1946)
A Cidade Sitiada (1949)
A Maçã no Escuro (1961)
A Paixão segundo G.H. (1961)
Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres (1969)
Água Viva (1973)
A Hora da Estrela (1977)

• Conto

Alguns Contos (1952)
Laços de Família (1960)
A Legião Estrangeira (1964)
Felicidade Clandestina (1971)
A Imitação da Rosa (1973)
A Via-Crúcis do Corpo (1974)
Onde Estivestes de Noite (1974)

• Crônica

De Corpo Inteiro (1975)
Visão do Esplendor (1975)

• Literatura infantil

O Mistério do Coelho Pensante (1967)
A Mulher que Matou os Peixes (1969)
A Vida Íntima de Laura (1974)
Quase de Verdade (1978)

• Editadas postumamente

Para não Esquecer (1978)
Um Sopro de Vida (1978)
A Bela e a Fera (1979)
A Descoberta do Mundo (1984)

□ Características gerais

• Já no romance *Perto do Coração Selvagem* há aproximação com os ficcionistas de “vanguarda” da época: **James Joyce**, **Virginia Woolf** e **William Faulkner**, pelo uso **intensivo da metáfora insólita, entrega ao fluxo da consciência e ruptura com o enredo factual**, atitudes que preservará até a última obra.

• Caracteriza-se pela exacerbação do momento interior, de tal modo intensa que, a certa altura de seu itinerário, a própria subjetividade entra em crise. O espírito, perdido no labirinto da memória e da autoanálise, reclama um novo equilíbrio, transcendendo do plano do psicológico para o metafísico. A própria narradora revela a consciência desse salto, quando diz:

“Além do mais a ‘psicologia’ nunca me interessou. O olhar psicológico me impacientava e me impacienta, é um instrumento que só transpassa. Acho que desde a adolescência eu havia saído do estágio do psicológico” (*A Paixão segundo G.H.*).

Ou ainda:

“Uma vida completa pode acabar numa identificação tão absoluta com o não-eu que não haverá mais um eu para morrer” (Bernard Berenson, citado em epígrafe por Clarice em *A Paixão segundo G.H.*).

• A obra toda de Clarice é **um romance de educação sentimental**. Até a *Paixão segundo G.H.*, Clarice faz a prospecção do mundo interior, como quem macera a afetividade e afia a atenção, para colher amostras, numa tentativa de absorver o mundo. A partir desse romance não há mais os recursos habituais do romance psicológico. Não há etapas de um drama. Cada pensamento envolve todo o drama: logo, não há um começo definido no tempo, nem um epílogo. Há um contínuo denso na experiência existencial e o reconhecimento de uma verdade que despoja o eu das ilusões cotidianas e o entrega a um novo sentido da realidade:

“Perdi alguma coisa que me era essencial, que já não me é mais. Não me é necessária, assim como se eu tivesse perdido uma terceira perna que até então me impossibilitava de andar, mas que fazia de mim um tripé estável”.

(*A Paixão segundo G.H.*)

A palavra neutra de Clarice Lispector articula essa experiência metafísica radical, valendo-se do verbo “ser” e de construções sintáticas anômalas que obrigam o leitor a repensar as relações convencionais praticadas pela sua própria linguagem:

“Eu estava agora tão maior que não me via mais. Tão grande como uma paisagem ao longe (...) como poderei dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. Então adoro”.

(*A Paixão segundo G.H.*)

❑ **Laços de Família**

São 13 contos centrados, tematicamente, no processo de aprisionamento dos indivíduos pelos “laços de família”, pela vida doméstica e seu cotidiano. As formas de vida convencionais e estereotipadas vão repetindo-se de geração em geração, submetendo as consciências e as vontades. A dissecação da classe média carioca resulta numa visão desencantada e descrente dos liames familiares, dos “laços” de convenção e interesse que minam a precária união familiar.

“Amor”, “Uma Galinha” e “Feliz Aniversário” são três contos dos mais conhecidos do livro.

❑ **A Paixão segundo G.H.**

É um mergulho no interior da personagem-narradora, e não há propriamente história. G.H. busca, em si mesma, pela introspecção radical, sua identidade e as razões de viver, sentir e amar. A obra nem começa nem termina: ela continua.

A narradora e personagem do romance está em seu apartamento tomando café, como faz todos os dias. Dirige-se ao quarto da empregada, que acabara de deixar o emprego. Lá vê subitamente uma barata saindo de um armário. Esse evento provoca-lhe uma **náusea** impressionante, mas, ao mesmo tempo, é motivador de uma longa e difícil avaliação de sua própria existência, sempre resguardada, sempre muito acomodada. A visão da barata é o seu momento da **iluminação**, após o qual já não é a mesma, já não é a criatura alienada que tomava café distraidamente em seu apartamento.

Nesse momento, deflagra-se na narradora a consciência da solidão (tanto dela, quanto da barata). O nojo pelo inseto a desafia assustadoramente: é preciso que ela se aproxime da barata, toque na barata e até (seria possível?) prove o sabor da barata. Para regressar ao seu estado de um ser primitivo selvagem — e por isso

mais feliz —, G. H. deve passar pela experiência de provar o gosto do inseto. Através da “provação” (que é a sua náusea física e existencial), G.H. estaria fazendo uma reviravolta em seu mundo condicionado e asséptico, alienado e imune.

• **A náusea**, aqui tomada como **forma emocional violenta da angústia**, é o momento que antecede a **revelação**, a **epifania**, e resulta da dolorosa sensação da fragilidade da condição humana.

A paixão de G.H. pode ser biblicamente interpretada como sofrimento, aludindo à Paixão de Cristo, narrada por Mateus, Marcos, Lucas e João.

É comum a aproximação da obra de Clarice à corrente filosófica **existencialista** especialmente do existencialismo literário-filosófico de **Jean-Paul Sartre** (1905-1981).

• Segundo Afonso Romano de Sant’Ana, os romances e contos de Clarice percorrem estas quatro etapas:

- 1) a personagem é disposta numa determinada situação cotidiana;
- 2) prepara-se um evento que é pressentido discretamente;
- 3) ocorre o evento, que lhe “ilumina” a vida;
- 4) ocorre o desfecho, onde se considera a situação da vida da personagem, após o evento.

❑ **A Hora da Estrela**

O enredo de *A Hora da Estrela*, como o próprio narrador insiste, é pobre e sem interesse. Na verdade, esse tom de ironia e desprezo pela história de Macabéa só faz evidenciar a situação dramática de exclusão social da personagem.

Macabéa é a migrante nordestina, sem família, semialfabetizada, que divide o quarto em um cortiço na rua do Acre, perto do porto do Rio de Janeiro. Ela dorme mal, é desleixada.

Trabalhando como datilógrafa em um pequeno escritório, só não é despedida pelo patrão por piedade, não obstante ser ameaçada constantemente. A única relação de Macabéa com o mundo era por meio do rádio-relógio, que lhe dizia as horas precisamente e lhe dava informações que ela decodificava vagamente.

Nessa situação de marginalidade, Macabéa conhece Olímpico de Jesus, nordestino como ela, mas com pretensões de ascensão na vida. Os dois passam a se encontrar e o relacionamento parece mais com o de dois animais do que com o de dois seres humanos: o diálogo é precário, a ignorância diante do mundo é sufocante. São dois párias que estão juntos: ela, virgem, sonhadora, esperançosa nessa única e nova relação; ele, ignorante, violento e com vontade de ser alguém na vida.

Glória, a colega de escritório de Macabéa, aparece e lhe rouba o pretendido namorado. Olímpico vê em Glória, a “carioca da gema”, a possibilidade da tão sonhada ascensão social.

Por fim, Macabéa, por indicação da amiga Glória, procura uma cartomante, que, segundo a amiga, era muito competente. A cartomante Carlota, depois de descrever a situação de quase indigência social em que Macabéa vivia, prevê-lhe um futuro feliz: ao sair da consulta, ela encontraria um bonito homem, rico, provavelmente estrangeiro, que lhe modificaria a vida.

De fato, as predições da cartomante realizaram-se. Deslumbrada com seu futuro, Macabéa deixa a casa da vidente em estado de êxtase, e, ao atravessar a rua, é atropelada pelo “Mercedes amarelo”. Sozinha, como sempre, ela é observada por algumas pessoas e experimenta o único gosto de ser objeto da atenção de alguém. Agonizando, em posição fetal, vertendo sangue, Macabéa desfruta de seu mais brilhante momento na vida, a sua **hora da estrela**.

MÓDULO 59

João Cabral de Melo Neto

1. JOÃO CABRAL DE MELO NETO (Recife, PE, 1920 – Rio de Janeiro, 1999)

□ Vida

João Cabral de Melo Neto passou a infância em São Lourenço da Mata, interior de Pernambuco, em contato com os engenhos de açúcar, os canaviais e a literatura de cordel, que costumava ler para os empregados dos engenhos da família. Aos dez anos, muda-se para Recife, cursando o primário e o secundário no colégio dos irmãos maristas. Trabalhou como auxiliar de escritório, vendedor de apólices de seguro e foi campeão juvenil pelo Santa Cruz Futebol Clube. Em 1945, vivendo no Rio de Janeiro, ingressa na carreira diplomática, servindo em países da América do Sul, Europa e África. Em 1952, acusado de subversão pelo Ministério das Relações Exteriores, é posto em “disponibilidade inativa”, pelo então presidente Getúlio Vargas, só retomando suas funções em 1954. Estreou na literatura com o livro *Pedra do Sono*, mas é com *O Engenheiro* (1945) que sua poesia toma um rumo definitivo, marcado por uma postura antirromântica, que privilegia o cerebralismo, a precisão e a clareza, mais do que a intuição ou inspiração: “*Eu procuro uma poesia que fosse como uma cafeína. Uma poesia que fosse um excitante, um estimulante, e não um calmante. De forma que é daí que vem toda a minha imagística valorizando o áspero. (...) Eu não escrevo com algodão (...) Eu prefiro escrever com pedras.*” (João Cabral, *Revista 34 Letras*). Em 1969, é eleito para a Academia Brasileira de Letras e, nos anos 90, é agraciado com o “Neustadt International Prize”, que o qualifica para o Nobel de Literatura.

□ Obras

Pedra do Sono (1942)
O Engenheiro (1945)
Psicologia da Composição, com

a “Fábula de Anfion” e “Antiode” (1947)
O Cão sem Plumas (1950)
Duas Águas (os anteriores e mais)
Morte e Vida Severina, Paisagem com Figuras e Uma Faca só Lâmina (1956)
Quaderna (1960)
Dois Parlamentos (1960)
Terceira Feira (1961) (incluindo “Serial”)
A Educação pela Pedra (1966)
Poesias Completas (1940-1965-1968)
Museu de Tudo (1975)
A Escola das Facas (1980)
Auto do Frade (1984)
Agrestes (1985)
Crime na Calle Relator (1987)
Sevilha Andando (1990)

Associado de início à Geração de 45, João Cabral trilhou, na verdade, um caminho inteiramente próprio. Sua obra, como ele mesmo sugeriu, divide-se em *duas águas*: de um lado, a **poesia-construção**, voltada sobre si mesma, tematizando com frequência a própria poesia; de outro, a **poesia-participação**, voltada para problemas sociais.

□ Características

• A arquitetura do poema

Constitui, com Drummond e Murilo Mendes (poetas com os quais mantém afinidades, especialmente nos primeiros livros), o grupo mais denso e expressivo da moderna poesia da língua portuguesa.

Absorvendo a perspectiva da pintura cubista de Picasso, deforma a realidade aparente, para destacar as linhas estruturais básicas. É comum invocar-se a influência do visualismo surrealista de Murilo Mendes. Talvez seja melhor falarmos em confluência de ideias, em comunhão em torno do ideal de construção rigorosa do poema.

João Cabral é um poeta de poucas palavras e poucos assuntos. Seus

poemas comunicam-se por si mesmos, presos a um rigoroso esquematismo, e fundados em palavras com sentido denotativo, palavras concretas, tecidas em fios de tramas complicadas e surpreendentes, como um tear, como “**máquina do poema**”.

• Uma poética antirromântica

As imagens da realidade em João Cabral são reduzidas à sua essência. São imagens descarnadas, que deixam visíveis os seus “esqueletos”, isto é, as suas linhas estruturais básicas. O poeta não está preocupado com sua expressão individual; pretende, ao contrário, tornar o poema independente dessa visão individual. O poema deve funcionar como forma de comunicação por sua própria força interior, sem interferência do poeta.

O trabalho poético de João Cabral, de fato, rompe com o mito da inspiração do escritor, associado tradicionalmente à criação do poema. A poesia não está no sentimento do poeta ou mesmo na beleza dos fatos a que se refere, mas na organização do texto, no rigor de sua construção.

• Uma educação pela pedra

“Há em João Cabral uma verdadeira ‘**didática da pedra**’ como processo teórico e prático de apreensão da realidade. Essa ‘**educação**’ consiste num processo de ‘**imitação**’ de objetos, pelo qual é possível tratar da realidade através do poema, isto é, através de uma forma, de uma linguagem que para sua estruturação não despreza, antes acentua, a existência do objeto.”

(João Alexandre Barbosa)

A **pedra** nos remete à aridez humana e geográfica do Nordeste, e é símbolo constante na obra do autor, fazendo confluir a temática social (linguagem objeto) com a reflexão sobre o fazer poético no próprio texto artístico (metalinguagem).

Sua reflexão poética, ao mesmo tempo social e histórica, volta-se para a espessura da paisagem humana do Nordeste e de Sevilha, na Espanha, onde viveu muito tempo como diplomata.

• Uma poesia prosaica

Sua poesia não é melódica, mas rítmica. João Cabral começou a escrever em verso livre, mas, a partir de *O Cão sem Plumás*, adotou a métrica tradicional, dando preferência ao verso de oito e nove sílabas (octassílabo e eneassílabo) e à rima toante, cuja sonoridade, estranha à língua portuguesa, aproxima a sua poesia do ritmo da prosa:

*Você aqui reencontrará
as mesmas coisas e loisas
que me fazem escrever
tanto e de tão poucas coisas:
o não verso de oito sílabas
(em linha vizinha à prosa)
que raro tem oito sílabas,
pois metrifica à sua volta;
a perdida rima toante
que apaga o verso e não soa,
que o faz andar pé no chão
pelos aceiros da prosa.*

(“A Augusto de Campos” (fragmento),
Agrestes)

□ Obras comentadas

A) *Pedra do Sono*, livro inaugural, oscila entre a técnica imagística do surrealismo e o intelectualismo, o gosto da palavra em si, à maneira de Mallarmé. Há aproximações com a poética de 1922, com a de Murilo Mendes (surrealismo construtivista) e com a de Drummond (estilística da repetição).

B) *O Engenheiro* fixa um projeto geométrico de construção do poema, sob inspiração das artes plásticas (Picasso, Miró, Juan Gris, Mondrian). Há três constantes: a limpidez da linguagem, a disposição gráfica das estrofes e a poesia sobre poesia (metapoética).

C) *Psicologia da Composição*, *Fábula de Anfion* e “Antiode” inten-

sificaram o antilirismo de *O Engenheiro* e a investigação sobre a natureza e eficácia da poesia.

D) *O Cão sem Plumás*, *O Rio e Morte e Vida Severina* compõem um ciclo voltado para a realidade nordestina e denúncia da miséria.

TEXTOS

I AUTOCRÍTICA

*Só duas coisas conseguiram
(des)feri-lo até a poesia:
o Pernambuco de onde veio
e o aonde foi, a Andaluzia.
Um, o vacinou do falar rico
e deu-lhe a outra, fêmea e viva,
desafio demente: em verso
dar a ver Sertão e Sevilha.*

(A Escola das Facas)

II MENINO DE ENGENHO

*A cana cortada é uma foice.
Cortada num ângulo agudo,
ganha o gume afiado da foice
que a corta em foice, um dar-se mútuo.*

(Museu de Tudo)

*Menino, o gume de uma cana
cortou-me ao quase de cegar-me,
e uma cicatriz, que não guardo,
soube dentro de mim guardar-se.*

*A cicatriz não tenho mais;
o inoculado, tenho ainda;
nunca soube é se o inoculado
(então) é vírus ou vacina.*

(A Escola das Facas)

III

A MULHER SENTADA

*Mulher. Mulher e pombos.
Mulher entre sonhos.
Nuvens nos seus olhos?
Nuvens sobre seus cabelos.*

*(A visita espera na sala;
a notícia, no telefone;
a morte cresce na hora;
a primavera, além da janela.)*

*Mulher sentada. Tranquila
na sala, como se voasse.*

(O Engenheiro)

IV

FUTEBOL BRASILEIRO EVOCADO NA EUROPA

*A bola não é a inimiga
como o touro, numa corrida;
e embora seja um utensílio
caseiro e que se usa sem risco,
não é o utensílio impessoal,
sempre manso, de gesto usual:
é um utensílio semivivo,
de reações próprias como bicho,
e que, como bicho, é mister
(mais que bicho, como mulher)
usar com malícia e atenção
dando aos pés astúcias de mão.*

V

ADEMIR DA GUIA

*Ademir impõe com seu jogo
o ritmo do chumbo (e o peso),
da lesma, da câmara lenta,
do homem dentro do pesadelo.*

*Ritmo líquido se infiltrando
no adversário, grosso, de dentro,
impondo-lhe o que ele deseja,
mandando nele, apodrecendo-o.*

*Ritmo morno, de andar na areia,
de água doente de alagados,
entorpecendo e então atando
o mais irrequieto adversário.*

(Museu de Tudo)

VI

TECENDO A MANHÃ

1

*Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito que um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.*

2

*E se encorpando em tela, entre todos,
se erguendo tenda, onde entrem todos,
se entretendendo para todos, no toldo
(a manhã) que plana livre de armação.
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
que, tecido, se eleva por si: luz balão.*

(A Educação pela Pedra)

2. MORTE E VIDA SEVERINA

Com o poema dramático *Morte e Vida Severina* (*Auto de Natal Pernambucano*), a poesia de João Cabral projetou-se nacionalmente, obtendo enorme popularidade. Em 1966, o espetáculo, musicado por Chico Buarque de Holanda, percorreu várias capitais brasileiras e europeias, ganhando inúmeros prêmios.

❑ O enredo

A linha narrativa de *Morte e Vida Severina* segue dois movimentos que aparecem no título: “**morte**” e “**vida**”. No primeiro, temos o trajeto de Severino, personagem-protagonista, para Recife, em face da opressão econômico-social. O retirante nordestino caminha em direção ao mar e atravessa regiões típicas da paisagem nordestina: o sertão, o agreste, a zona da mata, a cidade litorânea. Severino tem a força coletiva de uma personagem típica: representa o retirante nordestino. No segundo movi-

mento, o da “**vida**”, o autor não coloca a euforia da ressurreição da vida dos autos tradicionais: ao contrário, o otimismo que aí ocorre é de confiança no homem, em sua capacidade de resolver os problemas sociais.

Severino transforma-se em adjetivo, referindo-se à vida severina, à condição severina, à miséria.

O retirante vem do sertão para o litoral, tendo como guia a trilha do rio Capibaribe. Quando atinge Recife, depois de encontrar muitas mortes pelo caminho, desengana-se com o sonho da cidade grande e do mar.

Resolve então “**saltar fora da ponte e da vida**”, atirando-se no rio Capibaribe. Enquanto se prepara para morrer e conversa com seu José, uma mulher anuncia que o filho deste “**saltou dentro da vida**” (=nasceu).

Severino assiste ao auto de Natal, encenação comemorativa do nascimento. Seu José, Mestre Carpina, demove Severino da resolução de “saltar fora da ponte e da vida”.

TEXTO**Fragmento**

*DIRIGE-SE À MULHER NA JANELA QUE
DEPOIS DESCOBRE TRATAR-SE DE
QUEM SE SABERÁ*

- *Muito bom dia, senhora,
que nessa janela está;
sabe dizer se é possível
algum trabalho encontrar?*
- *Trabalho aqui nunca falta
a quem sabe trabalhar;
o que fazia o compadre
na sua terra de lá?*
- *Pois fui sempre lavrador,
lavrador de terra má;
não há espécie de terra
que eu não possa cultivar.*

- *Isso aqui de nada adianta,
pouco existe o que lavar;
mas diga-me, retirante,
que mais fazia por lá?*
- *Também lá na minha terra
de terra mesmo pouco há;
mas até a calva da pedra
sinto-me capaz de arar.*
- *Também de pouco adianta,
nem pedra há aqui que amassar;
diga-me ainda, compadre,
que mais fazia por lá?
(...)*
- *Agora se me permite
minha vez de perguntar:
como a senhora, comadre,
pode manter o seu lar?*
- *Vou explicar rapidamente,
logo compreenderá:
como aqui a morte é tanta,
vivo de a morte ajudar.*
- *E ainda se me permite
que lhe volte a perguntar:
é aqui uma profissão
trabalho tão singular?*
- *É, sim, uma profissão,
e a melhor de quantas há:
sou de toda a região
rezadora titular.*
- *E ainda se me permite
mais outra vez indagar:
é boa essa profissão
em que a comadre ora está?*
- *De um raio de muitas léguas
vem gente aqui me chamar;
a verdade é que não pude
queixar-me ainda de azar.*
- *E se pela última vez
me permite perguntar:
não existe outro trabalho
para mim neste lugar?*
- *Como aqui a morte é tanta,
só é possível trabalhar
nessas profissões que fazem
da morte ofício ou bazar.
(...)*

(Morte e Vida Severina)



1. A POESIA CONCRETA

Por volta de 1950, surgiu em São Paulo um grupo de jovens poetas que se mostravam empenhados em experiências que levassem avante o espírito revolucionário dos modernistas de 22, espírito este abandonado pelas tendências restauradoras surgidas com a “Geração de 45”. Esses poetas eram Décio Pignatari (1927), Haroldo de Campos (1929-2003) e Augusto de Campos (1931). Influenciados por realizações da literatura internacional do século XX (a poesia de Ezra Pound e E.E. Cummings, a prosa de James Joyce) e interessados no desenvolvimento que se notava em outras artes (sobretudo as tendências construtivistas na música e nas artes plásticas), deram às suas experiências um sentido de vanguarda que os levou à formulação de uma nova forma de poesia: a **poesia concreta**, na qual não se utiliza mais o verso (a linha como unidade de ritmo e sentido), mas sim palavras distribuídas pelo branco da página através de relações de som, forma (das letras, da escrita) e sentido. A isso se chamou estrutura **verbivo-convivisual**: “verbal” pela presença da palavra como significação; “vocal” pela valorização estruturalmente rigorosa do som da palavra; “visual” pela importância que ganha a forma visual das letras contra o branco do papel.

Essa valorização do branco da página através da distribuição rítmica das palavras no espaço é inaugurada, modernamente, pelo grande mestre da poesia simbolista francesa, Stéphane Mallarmé, poeta a quem os concretistas atribuem enorme importância. De fato, Mallarmé, em seu poema “Um Lance de Dados”, de 1897, construiu pela primeira vez uma

estrutura poética complexa em que o branco da página tem função significativa, estrutural: o sentido e o ritmo do poema têm relação com a distribuição das palavras no espaço e com a variação dos corpos tipográficos (isto é, a forma das letras impressas).

Pode-se dizer que a poesia concreta se anunciou pela primeira vez na série de poemas chamada *poetamenos* (1953), de Augusto de Campos. Os poemas de *poetamenos*, seguindo sugestões colhidas na estrutura da música arrojadamente inovadora de Anton Webern (1883-1945), são como partituras espaciais coloridas: o uso de diferentes cores (há poemas em que se usam até 6 cores) marca a diferença de vozes que se cruzam e se imbricam, como numa peça musical moderna. O poema seguinte, “eis os amantes”, foi originalmente impresso em duas cores complementares (laranja e azul), correspondentes a duas vozes (masculina e feminina) que se aglutinam e se separam, em busca de uma equivalência física com a união dos amantes “sem parentes senão os corpos”:

eis
os
amantes sem parentes
senão
os corpos
irmãum gêmeoutrem
cimaeu baixela
ecoraçambos
duplamlinfantuno(s)empre
semen(t)emventre
estesse aquelele
inhumenoutro

Numa primeira fase, os poemas concretos ainda apresentam lingua-

gem próxima do modelo discursivo e suas formas mantêm relações com objetos exteriores ao poema. É a fase chamada *orgânica*.

Numa segunda fase, que se inicia por volta de 1956, na altura da importante Exposição Nacional de Arte Concreta, os poemas apresentam uma estrutura mais rigorosamente abstrata, chamada *geométrica*, na qual a organização das palavras é controlada com maior rigor. O poema seguinte, “tensão”, de 1956, ainda de Augusto de Campos, é um dos primeiros exemplos dessa “fase geométrica”:

com	can	
som	tem	
con	ten	tam
tém	são	bem
	tom	sem
	bem	som

Sobre esse texto, escreveu Haroldo de Campos que “sua estrutura gráfica é baseada em dois quadrados virtuais, em cujo ponto de intersecção está colocada, privilegiadamente, a palavra *tensão*. As palavras ou grupos de palavras do poema têm, como norma, 6 letras dispostas em blocos de 3. Esses trigramas, agrupados aos pares, produzem uma sonoridade monótona, quase-chinesa, em correspondência com a regularidade formal da estrutura gráfica. Nos dois extremos encontramos as palavras *com som* e *sem som*. Entre tais polos dialéticos (som e silêncio) e a tensão central, articula-se a área semântica do poema, que pode ser lido a partir de qualquer palavra ou grupo de palavras. ‘Poesia concreta: tensão de palavras-coisas no espaço-tempo.’”

❑ O Grupo Noigandres

Augusto de Campos, seu irmão Haroldo de Campos e Décio Pignatari, na fase da poesia concreta, formaram o Grupo Noigandres, ao qual vieram a se juntar dois outros poetas importantes no movimento: José Lino Grünwald e Ronaldo Azeredo. Outros poetas jovens foram influenciados pelo movimento ou a ele se ligaram, como foi o caso de Ferreira Gullar, que posteriormente abandonou a poesia concreta e se ligou ao movimento popularesco de poesia de participação social que se desenvolveu na década de 1960. Poetas da geração antiga também foram influenciados pelas inovações da poesia concreta, como foi o caso de Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, entre outros. A repercussão internacional do movimento foi bastante grande, tanto nos Estados Unidos quanto na Europa e na Ásia (Japão). Por isso, pode-se dizer que a poesia concreta

foi o primeiro movimento literário de trânsito internacional nascido no Brasil. Por outro lado, a importância que a poesia concreta vem tendo para os mais criativos poetas brasileiros de hoje é ainda viva e decisiva.

As realizações poéticas de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos não se detiveram na poesia concreta, mas dela caminharam para experiências sempre ousadas, seja de invenção de novas linguagens, seja de reatamento com a tradição do discurso poético, através de poemas originais ou de traduções de grandes obras da poesia do Ocidente e do Oriente, escritas nas mais diversas línguas e sempre transpostas criativamente para o português. Hoje, a obra desses três poetas é parte central do que há de mais vivo na

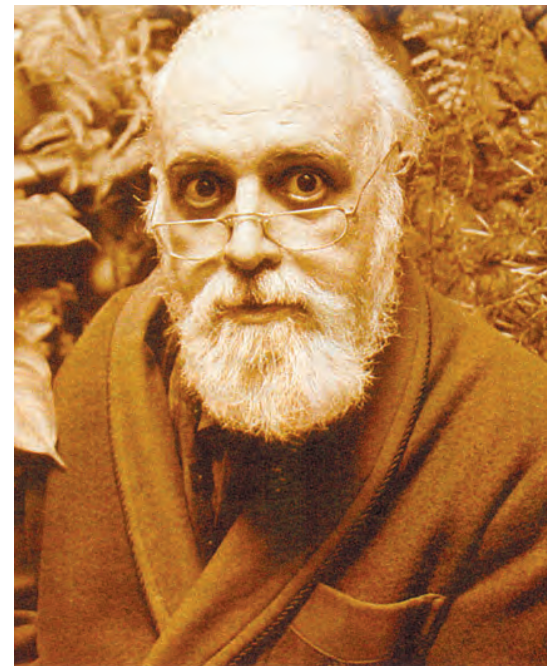


Foto do poeta e ensaísta Haroldo de Campos.

poesia do Brasil, e não apenas de nossa época. Grandes cultores do verso na fase inicial, “pré-concreta”, de suas obras conseguem ainda tirar do verso efeitos surpreendentes e renovadores.



Fotos das capas de *Viva Vaia*, de Augusto de Campos, *Educação dos Cinco Sentidos*, de Haroldo de Campos e *Poesia Pois é Poesia*, de Décio Pignatari.



1. INTRODUÇÃO

A carta é uma modalidade redacional livre, pois nela podem aparecer a narração, a descrição, a reflexão ou o parecer dissertativo. O que determina a abordagem, a linguagem e os aspectos formais de uma carta é o fim a que ela se destina: um amigo, um negócio, um interesse pessoal, um ente amado, um parente, uma seção de jornal ou revista etc. Assim, as cartas podem ser amorosas, familiares, didáticas, apreciativas ou críticas, doutrinárias.

2. ESTÉTICA

A estética da carta varia conforme a finalidade. Se o destinatário é um órgão do governo, a carta deve conter procedimentos formais como a disposição da data, do vocativo (nome, cargo ou título do destinatário), do remetente e a assinatura.

No caso das correspondências comercial e oficial — textos jurídicos, comunicados, ofícios, memorandos emitidos por órgãos públicos —, a linguagem é muitas vezes feita de jargões e expressões de uso comum ao contexto que lhes é próprio.

Quando um exame vestibular sugere uma carta como proposta, o aspecto formal, bem como a abertura e o fechamento do texto segundo o jargão, é irrelevante, pois o que prevalece é o conteúdo e a linguagem.

3. O GÊNERO EPISTOLAR NA LITERATURA

É preciso enfatizar que uma obra literária pode apresentar a forma de carta sem, contudo, pertencer ao gênero epistolar, como é, por exemplo, o caso de *Lucíola*, de José de Alencar: a história é narrada através de cartas dirigidas a uma senhora, o que não descaracteriza a obra como

romance.

Há exemplos famosos de correspondências apreciativas ou críticas, como as de Machado de Assis, Eça de Queirós, Mário de Andrade e outros escritores.

Entre as cartas doutrinárias, temos as religiosas, como as epístolas de São Paulo, e as políticas, como algumas cartas de Pe. Antônio Vieira.

4. CARTA PERSUASIVA

A carta tem teor crítico e assemelha-se à dissertação, quando a intenção de quem escreve é envolver o leitor de maneira a persuadi-lo a fazer algo, ou mudar de opinião a respeito de determinado assunto. A diferença entre as duas modalidades (carta e dissertação) é que na carta aparece o vocativo (pessoa a quem se destina); assim, o leitor é determinado e não impessoal como no caso da dissertação. Na carta persuasiva, o remetente deve apresentar um texto organizado segundo a estrutura dissertativa (tese, argumentação e conclusão). Os argumentos devem ser bem fundamentados a partir de exemplos extraídos do cotidiano ou da história e a conclusão deve convencer o destinatário a apoiar o remetente.

Dessa forma, tanto na carta quanto na dissertação são indispensáveis:

a) **organização**: obedecer à sequência lógica do assunto;

b) **unidade**: o corpo da carta (conteúdo) deve relacionar-se (sem desvios) ao assunto posto em discussão;

c) **coerência**: ideias devidamente concatenadas entre parágrafos e uso correto dos elementos de ligação (preposições, conjunções e advérbios);

d) **clareza**: diversidade e adequação do vocabulário; a linguagem deve refletir o padrão culto da língua;

e) **concisão**: as palavras em-

pregadas devem ser fundamentais e informativas;

f) **críticidade**: exame e discussão crítica do assunto.

A carta persuasiva é uma das opções do vestibular da Unicamp.

No vestibular, se optar pela carta, você deve lembrar-se de que esta modalidade textual tem por finalidade **persuadir** o leitor. Portanto, a **argumentação** é o forte, tal como no caso do texto dissertativo. Lembre-se, também, de não assiná-la ao terminar; use apenas as iniciais de seu nome.

TURMA DA MÔNICA

Maurício de Sousa



5. ESTRUTURA DA CARTA

- receptor / destinatário

Observe as seguintes instruções, com relação à **data**:

a) os nomes dos meses devem ser escritos em letras minúsculas;

b) na indicação do ano, não se coloca ponto entre o milhar e a centena;

c) não se coloca zero à esquerda de outro número.

Exemplo: 14 de outubro de 2002.

Os pronomes de tratamento devem ser usados corretamente, bem como suas abreviações.

ABREVIATURA

Vossa(s) Alteza(s)	V.A., VV.AA.	Príncipes, (arqui) duques
Vossa(s) Eminência(s)	V.Em ^a (s)	Cardeais
Vossa(s) Excelência(s)	V.Ex ^a (s)	Altas autoridades do governo e das classes armadas
Vossa(s) Magnificência(s)	V.Mag ^a (s)	Reitores de universidades
Vossa Santidade	V.S.	Papa
Vossa(s) Senhoria(s)	V.S ^a (s)	Funcionários públicos, oficiais até coronel, pessoas de cerimônia





MÓDULOS 26 e 27

Estrutura e Processos de Formação de Palavras

1. ESTRUTURA DOS VOCÁBULOS E PROCESSOS DE FORMAÇÃO

- a) **Radical:** CANT-ar, VEND-er, PART-ir, ALUN-o.
- b) **Vogal Temática:** cant-A-r, vend-E-r, part-I-r, trib-O.
- c) **Tema:** união do radical com a vogal temática: CANTA-r, VENDE-r, PARTI-r, TRIBO.
- d) **Afixos:** dividem-se em prefixos e sufixos: INapto, DESfazer, Amoral; moraliDADE, casaMENTO, felizMENTE.
- e) **Desinências:** elementos que indicam as flexões (nominais e verbais).
macacO – macacA; macacOS – macacAS.
cantaVA – cantaMOS – vendêRAMos – partiSTE.
- f) **Vogal e Consoante de Ligação:** elementos que se interpõem nos vocábulos por razões eufônicas: chaLeira – gasÔmetro – cafeTeira – cafelcultor.

2. PROCESSOS DE FORMAÇÃO DE PALAVRAS

□ Composição

União de dois ou mais vocábulos primitivos para a formação de um composto.

a) **Justaposição:** sem alteração na estrutura das primitivas: girassol, passatempo, guarda-chuva, bem-te-vi.

b) **Aglutinação:** com alteração na estrutura das

primitivas: você (vossa + mercê) – planalto (plano + alto) – embora (em + boa + hora).

□ Derivação

Formação de um vocábulo derivado a partir de um primitivo.

- a) **Prefixal:** sublinhar, predizer, antepor, infeliz.
- b) **Sufixal:** felizmente, cavalaria, lealdade, pedreiro.
- c) **Parassintética:** junção simultânea do prefixo e do sufixo: apedrejar, anoitecer, desalmado.
- d) **Regressiva:** criação de novas palavras, subtraindo-se algum elemento mórfico da palavra primitiva: chor-ar – chor-o; vend-er – vend-a; embarc-ar – embarqu-e; troc-ar – troc-o.
- e) **Imprópria:** alteração da função normal de uma palavra da língua: comício-monstro, homem-rã, o infeliz, menino burro, sr. Carvalho, o cantar, o falar.

3. OUTROS PROCESSOS

a) **Abreviação:** moto, cine, foto.

b) **Sigla:** Fuvest, Inamps, MEC.

c) **Onomatopeia:** tilintar, reco-reco, zurrar.

d) **Hibridismo:** união de elementos pertencentes a línguas diferentes: automóvel (grego + latim); alcoômetro (árabe + grego); burocracia (francês + grego); goleiro (inglês + português).

Correspondência entre prefixos gregos e latinos

Prefixos gregos	Exemplos	Prefixos latinos	Exemplos	Sentidos
a-, an-	amoral, anestesia	des-, in-	imoral, desumano	privação
anti-	antiaréreo	contra-	contradizer	ação contrária
anfi-	anfíbio	ambi-	ambivalente	duplicidade
apo-	apogeu	ab-	abjurar	afastamento
cata	cataclismo	de-	decair	movimento para baixo
di-	díptero	bi-	bilabial	dois
dia-, meta-	diálogo, metamorfose	trans-	transformação	através de, mudança
en-	encéfalo	in-	ingerir	interioridade
endo-	endovenoso	intra-	intramuscular	posição interior
epi-	epiderme	supra-	supracitado	acima
eu-	eufonia	bene-	benefício	bem, bom, êxito
ex-, ec-	êxodo	ex-	exportar	movimento para fora
hemi-	hemiciclo	semi-	semicírculo	metade
hiper-	hipertensão	super-	superabundante	excesso
hipo-	hipotrofia	sub-	subterrâneo	posição abaixo
para-	paráfrase	ad-	adjacente	proximidade
perí-	perímetro	circum-	circunscrever	em torno de
sin-	sintonia	cum-	cúmplice	simultaneidade



MÓDULO 28

Crase – Regra, Ocorrência e Não Ocorrência

CRASE

Comparando as frases *Naqueles férias fui à Grécia* (I) e *Naqueles férias fui a Israel* (II), percebemos que em (I) aparece um “a” com acento grave (à), o que não ocorre na frase (II). Isso acontece porque, apesar de as duas frases apresentarem o mesmo verbo *fui* (e quem vai, vai a algum lugar), os substantivos *Grécia* e *Israel* guardam entre si uma diferença. *Grécia* admite, antes dela, o artigo feminino “a” (estou vindo **da** Grécia); ao passo que *Israel* já não é precedido por artigo feminino “a” (estou vindo de Israel).

Assim, podemos estabelecer que, para que haja *crase* (fusão de dois fonemas idênticos: a + a = à), é preciso detectarmos se o termo que antecipa (o regente) pede preposição “a” e se o termo que segue (o regido) é precedido ou não de artigo feminino “a”, ou de qualquer outro fonema “a” (**a** qual, **as** quais, **aquele(s)**, **aquela(s)**, **aquilo**).

Exemplo

O bedel *dirigiu-se* **à** *secretaria da escola*.

(1) regente (2) regido

O regente (*dirigiu-se*) pede preposição “a”, pois quem se dirige, na frase acima, dirige-se “a” algum lugar.

↑
preposição

Já o regido (*secretaria da escola*) admite, antes de si, artigo feminino “a” porque, substituindo o verbo da referida oração, teríamos: o bedel está vindo **da** secretaria da escola.

↑
artigo feminino

Portanto, havendo preposição “a” junto ao **regente** e o artigo feminino “a” antes do **regido**, ocorrerá obrigatoriamente a presença da crase.

Outros exemplos

Alguém se referiu **à** tristeza que havia no seu olhar.

↑
a + a

Ele pediu **à** filha mais velha que o ajudasse.

↑
a + a

Quando cheguei **à** cantina, percebi que ela estava vazia.

↑
a + a

Obviamente, se não ocorrerem a preposição “a” e o artigo feminino “a”, não haverá crase.

Exemplos

Não entendo **a** indiferença de meu pai.
(não entendo o silêncio de meu pai)

Concluindo: o termo regente (*entendo*) não pede preposição “a”, pois é um verbo transitivo direto.

Naquele ano voltei **a** Guará.
(naquele ano estive em Guará)

Concluindo: o termo regido (*Guará*) não admite artigo feminino “a”.

Desta forma, podemos estabelecer o seguinte:

- 1.^o é muito importante ficarmos atentos à regência verbal e nominal, para que possamos perceber a presença ou ausência da preposição “a”;
- 2.^o também não devemos nos esquecer de que, em determinados casos, não ocorre artigo feminino “a”, não havendo possibilidade de existir crase.

Observações Complementares

OCORRE CRASE

(1) *Locuções adverbiais femininas.*

Exemplos

à noite, à tarde, à vontade, à vista, à direita, à toa, às claras, às escondidas, às ocultas, às vezes, às pressas etc.

(2) *Locuções prepositivas.*

Exemplos

à espera de, à custa de, à procura de, à cata de, à vista de etc.

(3) *Locuções conjuntivas.*

Exemplos

à medida que, à proporção que.

(4) *Expressões adverbiais indicando o número de horas.*

Exemplos

à uma hora, às duas horas, às vinte horas etc.

(5) A expressão **à moda de**, mesmo que a palavra “moda” esteja oculta.

Exemplos

– bife à (moda) milanesa;
– estilo à (maneira de) Rui Barbosa.

(6) Os pronomes pessoais de tratamento: *senhora*, *senhorita*, *dona* e *madame* admitem artigo e poderão aparecer precedidos de crase.

Exemplos

Agradeço *à senhora* a oportunidade que me foi dada.
Peço *à senhorita* que refaça o teste...

NÃO OCORRE CRASE

1.º) Antes de palavras masculinas.

Exemplo

Ela não gostava de andar *a cavalo*.

2.º) Antes de verbo infinitivo.

Exemplo

Pus-me *a reclamar* da situação.

3.º) Antes de pronomes.

Exemplos

Dirigiram-se *a mim* para emprestar-lhes o dinheiro.
Não contei *a vocês* a novidade.
O carro pertencia *a alguém* da casa ao lado.

4.º) Antes de nomes de cidade.

Exemplos

Fui *a Curitiba* visitar meus avós.
Porém:
Fui *a Curitiba de Dalton Trevisan*.
↑
elemento modificador

Provando:

Estou vindo *da* Curitiba de Dalton Trevisan.
↑
artigo feminino

5.º) Nas expressões formadas por palavras repetidas.

Exemplo

Os inimigos encontravam-se *cara a cara*.

6.º) Quando um **a** (sem o “s” de plural) preceder um nome no plural.

Exemplos

Refiro-me *a falhas* absurdas...
Porém: Refiro-me *às falhas* que ele cometeu.

7.º) Palavra hora não determinada.

Exemplos

Chegarei a Santos daqui *a uma hora*.
Porém: Chegarei a Santos *às 13 horas*.

**MÓDULO 29****Casos Especiais de Crase****1. CRASE ANTES DA PALAVRA CASA**

A palavra **casa** – significando lar, a residência própria da pessoa –, se não vier modificada por um **adjunto adnominal**, não admite artigo. Daí, nesse caso, não ocorrerá a crase antes dela.

Exemplos

Cheguei a casa bem tarde.

Provando

Saí **de** casa bem tarde.

↑
preposição sem artigo definido feminino singular

Porém:

Voltei à casa **de meus tios**.

↪ ↪
adjunto adnominal

Provando

Saí **da** casa de meus tios.

↑
artigo definido feminino singular

2. CRASE ANTES DA PALAVRA DISTÂNCIA

A palavra **distância** só admite artigo definido feminino *a* quando estiver especificada; daí, então, ocorrerá crase junto a ela.

Exemplo

Fique à distância de 10 metros!

Provando

Preciso **da** distância de 10 metros...

↑
artigo definido feminino singular

Porém:

— Fique a distância!

Provando

Preciso **de** distância...

↑
preposição sem artigo definido feminino singular

3. CRASE ANTES DA PALAVRA TERRA

A palavra **terra** – em oposição a *bordo* e significando *chão firme* –, se não vier modificada por **adjunto adnominal**, não admite artigo definido feminino singular, o que fará com que **não** ocorra crase antes dela.

Exemplos

Os marinheiros foram **a** terra buscar água potável.

Provando

Os marinheiros estiveram **em** terra buscando água potável.

↑
preposição sem artigo definido feminino

Porém:

Fomos à terra **de meus avós**.

↪ ↪
adjunto adnominal

Provando

Estamos vindo **da** terra de meus avós...

↑
artigo definido feminino singular



4. CRASE ANTES DOS PRONOMES RELATIVOS

a) Antes dos pronomes relativos *que*, *quem*, *cujo*, **não** ocorrerá crase, pois esses pronomes não admitem antes de si artigo definido feminino singular **a** ou **as**.

Exemplos

Pouca gente gostou da peça **a** que assistimos ontem.
Eram pessoas **a** quem confiamos quase tudo.
É um escritor **a** cuja obra sempre faço referência.

b) Quanto aos pronomes relativos **a qual**, **as quais**, por serem iniciados pelo fonema **a**, eles receberão o acento grave indicador da crase, desde que o termo regente peça preposição **a**.

Exemplos

Gostei da peça **à** qual você fez referência.
Não conheço as pessoas **às** quais ele não perdoou nunca.

Provando

- Quem faz referência, faz referência **a**...
- Quem perdoa, perdoa **a** alguém...

5. CRASE ANTES DOS PRONOMES DEMONSTRATIVOS

Sempre que o regente admitir preposição **a**, haverá a fusão dessa preposição **a** com o fonema **a** dos pronomes demonstrativos:

- **a**aquele(s), **a**quela(s), **a**quilo
- **a**, **as** (= aquela, aquelas)

Exemplos

Ninguém se referiu **à**quele erro que eu cometi.
Esta camiseta é igual **à** que meu irmão ganhou da namorada.

Provando

- Quem se refere, se refere **a** alguém ou **a** alguma coisa.
- Algo igual... é igual **a** alguma coisa.

6. CRASE FACULTATIVA

Pode ou não ocorrer crase:

a) Antes de nomes próprios de pessoas femininas.

Exemplo

Refiro-me a (à) Maria Fernanda Cândido...

Provando

Penso **em** Maria Fernanda Cândido.



preposição

ou

Penso **na** Maria Fernanda Cândido.



artigo definido feminino singular

b) Antes de pronomes possessivos femininos.

Exemplo

Dirigi-me a(à) minha tia para pedir-lhe a foto.

Provando

Dependo **de** minha tia...



preposição

ou

Dependo **da** minha tia...



artigo definido feminino singular

c) Depois da preposição *até*.

Exemplo

Fomos até a (à) a lojinha da esquina.

Observe-se que a preposição **até** pode ser empregada sozinha (até) ou em uma locução com a preposição **a** (até a).

Exemplos

Fomos até o bar da esquina.
ou
Fomos até **a** o bar da esquina.
↑
preposição

Observações Complementares

Nas expressões que indicam tempo, é importante não esquecer

(1) que “**a**” (preposição) indica tempo futuro (a ser transcorrido).

Exemplo

Daqui **a** duas horas estaremos no parque...
↑
preposição

(2) que “**há**” (verbo **haver**) indica tempo passado (que já transcorreu).

Exemplo

Saímos do parque **há** duas horas...
↑
(faz)

MÓDULO 30

Sinônimos, Antônimos, Parônimos e Homônimos

1. INTRODUÇÃO

❑ Sinônimos

Segundo o dicionário do Aurélio, sinônimos são palavras ou locuções que têm quase a mesma significação que outras.

Exemplos

- plácido = sereno = tranquilo = calmo
- efêmero = passageiro = transitório = que dura pouco

❑ Antônimos

Também segundo o dicionário do Aurélio, antônimos são palavras ou locuções de significação oposta.

Exemplos

- morte x vida
- subir x descer
- fazer x desfazer
- capaz x incapaz

Apesar de apresentarem quase o mesmo significado, os sinônimos podem ganhar conotação diferente, dependendo do contexto em que são empregados.

Por exemplo, a palavra *moça* pode significar mulher jovem; garota; rapariga; mulher madura, mas não velha. Um adolescente brasileiro diria “hei de sair com aquela garota” e não “com aquela moça”. A palavra “rapariga”, como sinônimo de “moça”, hoje só é empregada em Portugal e, no Brasil, já foi sinônimo de “prostituta”.

❑ Parônimos

São palavras semelhantes (parecidas) na escrita e na pronúncia, porém diferentes no significado.

Exemplos

- infligir (= aplicar) e infringir (= desrespeitar)
- cumprido (= executado) e comprido (= extenso)
- eminente (= alto, elevado) e iminente (= que está para acontecer)

❑ Homônimos

São palavras que apresentam a mesma pronúncia ou a mesma escrita; porém, com significados diferentes.

Assim, teremos:

(1) **Homógrafos-heterófonos**

Apresentam a mesma escrita e a pronúncia diferente.

Exemplos

- colher (verbo) e colher (substantivo)
- ele (pronome) e ele (substantivo)

(2) **Homófonos-heterógrafos**

Apresentam a mesma pronúncia e a escrita diferente.

Exemplos

- cela (de prisão) e sela (de cavalo)
- cozer (= cozinhar) e coser (= costurar)

(3) **Homófonos-homógrafos**

Apresentam a mesma pronúncia e a mesma escrita; daí, são chamados **homônimos perfeitos**.

Exemplos

- casa (= residência) e casa (verbo)
- manga (=fruta) e manga (de camisa)
- leve (= de pouco peso) e leve (verbo)

Outros exemplos

- vale (= planície à beira de um rio ou ribeirão)
- vale (= verbo valer)
- caminha (= cama pequena)
- caminha (= verbo caminhar)
- livre (= adjetivo)
- livre (= verbo livrar)
- copiar (= varanda, alpendre)
- copiar (= verbo copiar)
- vira (= verbo virar)
- vira (= verbo ver)