

300

Livro do
PROFESSOR

Maria Inês Batista Campos

Licenciada em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Licenciada em Letras Português – Alemão pela Universidade Mackenzie de São Paulo
Mestra em Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Doutora em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Pós-doutora pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Estágio pós-doutoral pelo Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Estágio pós-doutoral pela Université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis
Professora de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo
Pesquisadora dos Grupos de Pesquisa: Linguagem, Identidade e Memória; Estudos do Discurso

Nivia Assumpção

Licenciada em Letras Português pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Professora de Língua Portuguesa na rede particular de Ensino Fundamental e Ensino Médio por vários anos



Língua Portuguesa

Esferas das Linguagens

VOLUME 2



Copyright © Maria Inês Batista Campos, Nivia Assumpção, 2017

| | |
|---|--|
| Diretor editorial | Lauri Cericato |
| Gerente editorial | Flávia Renata P. A. Fugita |
| Editora | Ângela C. D. C. M. Marques |
| Editores assistentes | Sílvia Cunha, Daisy Pereira Daniel, Vera Sílvia de Oliveira Roselli, Nubia Andrade e Silva, Leonardo Klein, Lilian Ribeiro de Oliveira, Nathalia de Oliveira Matsumoto, Roberta Vaiano |
| Assessoria | Geraldo Tadeu Souza |
| Gerente de produção editorial | Mariana Milani |
| Coordenador de produção editorial | Marcelo Henrique Ferreira Fontes |
| Gerente de arte | Ricardo Borges |
| Coordenadora de arte | Daniela Máximo |
| Projeto gráfico | Bruno Attili |
| Projeto de capa | Casa Paulistana e Daniela Máximo |
| Supervisora de arte | Patrícia de Michelis Mendonça |
| Editora de arte | Marina Martins Almeida |
| Diagramação | Estúdio Gráfico Design, Débora Jóia, Leandro Brito, Matheus Zati, Select Editoração, Simone Borges |
| Tratamento de imagens | Ana Isabela Pithan Maraschin, Eziquiel Racheti |
| Coordenadora de ilustrações e cartografia | Marcia Berne |
| Cartografia | Renato Bassani |
| Coordenadora de preparação e revisão | Lilian Semenichin |
| Supervisora de preparação e revisão | Viviam Moreira |
| Revisão | Adriana Périco, Aline Araújo, Felipe Bio, Fernando Cardoso, Heloisa Beraldo, Iracema Fantaguci, Lívia Perran, Marcella Arruda, Paulo Andrade, Sônia Cervantes, Tatiana Jaworski, Veridiana Maenaka |
| Supervisora de iconografia e licenciamento de textos | Elaine Bueno |
| Iconografia | Márcia Trindade e Graciela Naliati |
| Licenciamento de textos | Juliana Prado e André Luís Mota |
| Supervisora de arquivos de segurança | Sílvia Regina E. Almeida |
| Diretor de operações e produção gráfica | Reginaldo Soares Damasceno |

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Campos, Maria Inês Batista
360º língua portuguesa : esferas das linguagens,
volume 2 / Maria Inês Batista Campos, Nivia
Assumpção. – 1. ed. – São Paulo : FTD, 2017.

ISBN: 978-85-96-00894-5 (aluno)
ISBN: 978-85-96-00895-2 (professor)

1. Português (Ensino médio) I. Assumpção, Nivia
II. Título.

17-01052

CDD-469.07

Índices para catálogo sistemático:

1. Português : Ensino médio 469.07

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Envidamos nossos melhores esforços para localizar e indicar adequadamente os créditos dos textos e imagens presentes nesta obra didática. No entanto, colocamo-nos à disposição para avaliação de eventuais irregularidades ou omissões de crédito e consequente correção nas próximas edições. As imagens e os textos constantes nesta obra que, eventualmente, reproduzam algum tipo de material de publicidade ou propaganda, ou a ele façam alusão, são aplicados para fins didáticos e não representam recomendação ou incentivo ao consumo.

Reprodução proibida: Art. 184 do Código Penal e Lei 9.610 de 19 de fevereiro de 1998.
Todos os direitos reservados à EDITORA FTD.

Rua Rui Barbosa, 156 – Bela Vista – São Paulo – SP
CEP 01326-010 – Tel. 0800 772 2300
Caixa Postal 65149 – CEP da Caixa Postal 01390-970
www.ftd.com.br
central.relacionamento@ftd.com.br

Impresso no Parque Gráfico da Editora FTD
Avenida Antonio Bardella, 300
Guarulhos-SP – CEP 07220-020
Tel. (11) 3545-8600 e Fax (11) 2412-5375

Língua Portuguesa

Apresentação

Caro(a) estudante seja bem-vindo(a)!

A experiência de ouvir e contar histórias até hoje fascina a humanidade. Quem não se encanta com a magia de reinos de faz de conta, de galáxias distantes? Pois é, os livros nos dão o poder de viajar para outros lugares e para outros tempos (passados ou futuros), a possibilidade de nos transformar em qualquer pessoa. Aprendemos quem somos a partir da relação que estabelecemos com o outro, que vive em situações bem definidas. Esses mundos imaginários são construídos com um material muito sutil: as palavras. Sendo invenção coletiva, elas nos permitem compreender a sociedade e participar dela como cidadãos.

Você é nosso(a) convidado(a) a participar de um diálogo com autores a princípio desconhecidos.

Aos poucos, no entanto, eles o(a) ajudarão a ampliar seus conhecimentos sobre a língua portuguesa, a leitura e a escrita. Nosso ponto de partida serão situações cotidianas que oferecem base para uma ampla variedade de atividades orais e escritas; elas o(a) ajudarão a escrever textos coerentes, capazes de transmitir conhecimentos e emoções.

Nesta obra, os textos literários têm importante papel. Pretendemos ajudar você a desenvolver a capacidade de transformar informações disponíveis na sociedade em conhecimento próprio. Você experimentará como um texto literário pode ser lido de várias maneiras e como ele dialoga também com textos de outras épocas. Seu mundo ficará muito mais rico e bonito e você conhecerá muitos autores, personagens e lugares fascinantes.

Juntos, faremos uma viagem pela literatura brasileira e portuguesa, passando pela africana em língua portuguesa. Com atividades criativas, você produzirá textos para circular em diferentes esferas: cotidiana, jornalística, publicitária e artística, incluindo as artes plásticas. Vamos aprender a usar a linguagem oral em situações coloquiais e formais.

Para que tudo isso seja útil para sua vida, é preciso conhecer melhor a língua que falamos. É surpreendente perceber como a organização da língua nos ajuda a usá-la em todas as situações. "Minha pátria é a língua portuguesa", escreveu o poeta Fernando Pessoa. Que tal acessarmos esse gigantesco e instigante território da linguagem?

Bons estudos!
As autoras

ABERTURA DE UNIDADE

A abertura de unidade apresenta uma imagem e um texto que contextualiza a imagem e seus elementos, explicita o tema integrador e traz uma breve sinopse dos capítulos que compõem a unidade.

AS UNIDADES

Cada volume da coleção é constituído de **9 unidades** e cada unidade é composta de **3 capítulos**, segundo os eixos: **Leitura e literatura**; **Texto, gênero do discurso e produção**; e **Língua e linguagem**.

Leitura e literatura

Capítulo 16

O leitor literário da prosa romântica brasileira

Oficina de imagens

Aquarelas do Brasil

Onde estão os indígenas brasileiros? Como vivem? E os sertanejos? E os outros? Conheça alguns rituais — estrangeiros e nacionais — lançados sobre brasileiros que fazem nossa história no tempo dos imperadores.



Leitura



Oficina de imagens

1. Que brasileiros foram retratados em cada imagem?
2. Que elementos românticos estão presentes nessas aquarelas?
3. Compare o tratamento dado pelos artistas aos meios:
 - a) o título de cada obra;
 - b) as cores, as formas, a luz.

212 Capítulo 16 – O leitor literário da prosa romântica

Texto, gênero do discurso e produção

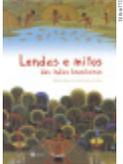
Capítulo 17

Gênero literário: lenda

A obra **Lendas e mitos dos índios brasileiros** apresenta 34 lendas indígenas, selecionadas e integradas pelo pintor-contador de histórias Waldemar de Andrade e Silva. Ilustrado com 28 aquarelas artísticas, o livro é fruto de sua convivência de oito anos com as principais tribos do Xingu.

Neste capítulo, estudaremos um gênero literário popular: as lendas. São histórias que você já ouviu, recheadas de ingredientes do mundo dos maravilhosos, que certamente contribuíam para formar valores das comunidades em que circulavam.

Em todo momento nos apegamos com o discurso do outro, quando citamos palavras (faladas ou escritas) de outros povos, temos textos em que isso ocorre ou temos de transcrevê-los — até mesmo em trabalhos escolares. Você está convidado a fazer novas contribuições para este gênero literário que povoa o imaginário popular que talvez nenhum outro.




Leitura

Quanto à Waldemar de Andrade e Silva, a artista-índio, que conta a história **Lendas e mitos dos índios brasileiros** (São Paulo: FTD, 2015).

236 Capítulo 17 – Gênero literário: lenda

Língua e linguagem

Capítulo 12

O discurso do outro I: a formação de palavras

Quando você lê um texto, identifica logo o ponto de vista do autor, nem sempre, porém, se dá conta de que, além dele e principalmente para dele, o texto incorpora outras vozes sociais. Veja, por exemplo, esta capa de revista.



A revista tem um slogan — frase curta que normalmente aparece junto à marca de um produto — que a caracteriza. No caso, ele está logo abaixo do nome da revista, em letras maiúsculas de menor tamanho: "EXERCITE SUA CURIOSIDADE".

1. Considerando o conjunto "capa", o que você entende pelo nome da revista? A que público ela se destina?
2. Trata-se de uma revista brasileira, mas na capa há várias palavras que estão em inglês e até uma expressão em francês. Considere a dificuldade a compreensão de palavras estrangeiras comuns? Como seria a repercussão, para o leitor, caso as palavras estrangeiras estivessem em português?

Língua e Linguagem 153

Unidade 8

Sociedade e cultura: sedução da *belle époque* carioca



A fotografia em preto e branco do caricata Marc Ferrez (1843-1923) focaliza a avenida Central, atual avenida Rio Branco, e a rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro antigo, um dos marcos principais da Capital Federal no final do século XIX. Uma visão em plano médio mostra a movimentação da população em seus trajetos de época e carros que cruzam as ruas centrais. Uma visão em plano geral, distanciada, deixa transparecer o traçado largo das ruas como símbolo da remodelação da cidade, visando modernizá-la. Essa modernização, no entanto, expulsou a população pobre do centro da cidade e a colocou à margem da esfera política e cultural.

A imagem remete à vida cultural da elite, que se passava em salões elegantes, como a Confeitaria Colombo, e em espaços culturais como a Livraria Garnier. Alguns cafés literários contavam com a presença de poetas, entre eles Olavo Bilac, Coelho Neto, Júlia Lopes de Almeida e Afrânio Peixoto. Esses escritores marcaram uma fase única da história cultural brasileira, conhecida como *belle époque* carioca. Copiavam-se as últimas modas vindas da Europa: homens vestiam-se de fraque, colete e chapéu, e mulheres elegantes desfilavam pelos teatros e óperas da cidade.

O Brasil vivia uma intensa mudança social, econômica e política: a decadência do Império, a Abolição da escravidão, o desenvolvimento da economia cafeeira e a República recém-proclamada. Por toda essa agitação, a década de 1890 assistiu à transformação do Rio de Janeiro em uma cidade moderna e civilizada.

Nesse cenário urbano, surgiu um dos maiores escritores brasileiros, Machado de Assis. Viveu mergulhado na cultura importada principalmente da França e da Inglaterra, que influenciou toda sua obra. Observações irônicas e penetrantes dos relacionamentos mais íntimos do ser humano mostram que o escritor tinha uma profunda compreensão dos diferentes dramas da sociedade do Segundo Reinado.

Nesta unidade, vamos discutir o tema integrador "Sociedade e cultura: sedução da *belle époque* carioca" com foco no leitor literário da prosa realista brasileira.

No capítulo de **Leitura e literatura**, conheceremos alguns romances de Machado de Assis, um brasileiro sob medida. Por meio de sua produção literária, descobriremos um sedutor contador de casos, considerado um dos gênios da literatura universal.

No capítulo de **Texto, gênero do discurso e produção**, analisaremos o conto como gênero discursivo. Machado de Assis revela sua habilidade em sequestrar o leitor e levá-lo ao mundo das personagens, numa sequência de motivações sociais narradas com ironia e humor. É o momento de você desenvolver sua produção escrita, redigindo um conto.

Recursos orais, como diferentes entonações de voz, gestos, expressões faciais, entre outros, ajudam a construir o significado do texto e permitem ao interlocutor entender o que dizemos. Assim, no capítulo de **Língua e linguagem**, estudaremos a entonação expressiva, conjunto de recursos gráficos e linguísticos que, na linguagem escrita, recuperam os aspectos valorativos da situação de interação verbal.

290

291

BOXES

Ao longo dos capítulos, você vai encontrar boxes variados, com informações diversas, como: explicação de conceitos; dados biográficos dos autores estudados; características de determinado gênero, texto ou período literário; informações adicionais e curiosidades sobre temas abordados no capítulo e *links* para obras literárias de domínio público. Em alguns textos, há um glossário que traz o significado de palavras e expressões, a fim de explicitar seu sentido no contexto em que foram empregadas.

Informações

Os passados gramaticais

O narrador utiliza três passados do modo indicativo:

- **imperfeito**, para as descrições de situações anteriores ao momento da narração;
- **perfeito**, para as ações acabadas anteriores ao momento da narração;
- **mais-que-perfeito**, para as ações acabadas anteriormente a outras ações já passadas em relação ao momento da narração. O mais-que-perfeito é um passado do passado.

Conceito

O gênero entrevista escrita

Entrevista é uma forma de interação social que divulga informações de diferentes áreas do conhecimento. As características dos participantes e o modo como interagem definem a entrevista.

Uma entrevista nasce sempre na oralidade e implica três momentos: preparação, entrevista propriamente dita (oral) e edição. Na edição escrita, muitas adaptações são feitas para preservar o caráter original da conversa.

Em uma entrevista transcrita, observamos uma apresentação e/ou contextualização do entrevistado, as perguntas e respostas e um fechamento, que pode ser a última resposta ou um comentário final do entrevistador. Nas perguntas e respostas, há vários modos de identificar os interlocutores: nomeando-os, nomeando a empresa jornalística, usando recursos gráficos. Uma foto do entrevistado é fundamental.

A linguagem empregada na entrevista é geralmente coloquial, mas ganha formalidade na proporção da importância do papel social do entrevistado.

A voz da crítica

A VOZ DA CRÍTICA

Para refletir sobre o tema da lírica de Camões, a crítica literária Cleonice Berardinelli afirma:

O tema central de sua poesia é [...] o amor, e amor infeliz. Por quê? Porque ama e não é amado, ou porque a amada está ausente — mesmo quando próxima, pois o ignora ou desdenha. No seu amor há desconcerto. Como em tudo. E a consciência do desconcerto do mundo — outro tema de sua lírica — lhe dói.

BERARDINELLI, Cleonice. **Estudos camonianos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. p. 164.

Biografia

José de Alencar (1829-1877): o grande prosador romântico

A vasta obra de José de Alencar, composta de 20 romances, publicados entre 1856 e 1877, mostra a importância que esse gênero adquiriu na literatura brasileira. Alencar escreveu sobre diversos aspectos do país: costumes urbanos — em que retratou os vários perfis de mulheres —, regiões brasileiras — Sul (Rio Grande do Sul), Sudeste (São Paulo) e Nordeste (Ceará) —, fontes históricas e o indígena.

Um dos aspectos mais significativos de seu trabalho foi pôr em prática um projeto nacional baseado numa linguagem que se aproximava da forma brasileira de falar. Ao tratar desse tema, retomou um dos principais problemas da estética romântica: focalizar a realidade brasileira, marcando suas diferenças tanto nas regiões quanto na população.

Em **Lucíola**, Alencar tratou o sexo de maneira direta, um tabu na época em que escreveu o livro. O escritor cearense teve grande aceitação pelo público. Só para você ter uma ideia, a primeira edição de **Lucíola**, de mil exemplares, esgotou em um ano. Faz parte da série "Perfil de mulher" um de seus melhores romances: **Senhora** (1875). Nela, o escritor denunciou o casamento por interesse comercial e explorou as relações burguesas, em que o dinheiro era usado para avaliar e classificar as pessoas.



José de Alencar, em 1870.

Link



O texto integral de **Cartas chilenas** está disponível em: <<http://ftd.li/d49w9x>>. Acesso em: 23 maio 2016.

Glossário

amadornado: cochilando.
despenhado: que cai.
pegajoso humor: remela.
penedo: pedra.
saraiva: granizo.
sudoeste: vento.
vã quimera: absurda fantasia.

Características

Características do paralelismo sintático

- Elementos paralelos com igual função sintática.
- Formas verbais com a mesma flexão de tempo, modo e voz.
- Manutenção da mesma classe gramatical nas palavras-chave dos trechos paralelos.

Sumário

PARTE I

UNIDADE 1 Galáxias do livro: do manuscrito à impressão | 16

Leitura e literatura

▶ Capítulo 1

O leitor literário: do Trovadorismo ao Classicismo | 18

Oficina de imagens | 18

Do Manuscrito à Tipografia | 18

Astúcias do texto | 19

Trovadorismo: a poesia galego-portuguesa | 19

Humanismo: uma nova visão de mundo | 25

O Classicismo português: a lírica camoniana | 31

Na trama dos textos | 33

Da cantiga e do soneto à canção | 33

Em atividade | 36

Texto, gênero do discurso e produção

▶ Capítulo 2

Gênero jornalístico: entrevista | 37

(Des)construindo o gênero | 38

Novas linguagens na televisão | 38

Novas linguagens na arquitetura | 41

Entrevista de jornal, entrevista de revista | 44

Linguagem do gênero | 44

Formas de tratamento | 44

Marcadores conversacionais | 44

Praticando o gênero | 45

Entrevista: da conversa oral ao texto escrito | 45

Em atividade | 46

Língua e linguagem

▶ Capítulo 3

Concordâncias verbal e nominal | 47

Explorando os mecanismos linguísticos | 47

Concordância do verbo **ser** | 47

Concordância do infinitivo | 48

Concordância nominal | 50

Concordância com o sentido ou silepse | 53

Usando os mecanismos linguístico-discursivos | 55

O infinitivo flexionado na charge | 55

A concordância nominal na literatura | 55

Em atividade | 56

UNIDADE 2

Espaço e tensões: o simbólico e a reflexão | 58

Leitura e literatura

▶ Capítulo 4

O leitor literário do Barroco português e brasileiro | 60

Oficina de imagens | 60

Excessos e símbolos | 60

Astúcias do texto | 62

Gêneros literários do Barroco português: cartas, sermões e poesia | 62

Gêneros literários do Barroco brasileiro: a poesia lírica e satírica | 66

Na trama dos textos | 69



UNIDADE 3 Espaço da natureza: o equilíbrio e o descompasso | 90**Leitura e literatura**▶ **Capítulo 7****O leitor literário do Arcadismo português e brasileiro | 92**

Oficina de imagens | 92

O que se vê, o que se faz | 92

Astúcias do texto | 93

Invenção da liberdade: a poesia do Arcadismo português | 93

A poesia do Arcadismo brasileiro: entre a atividade literária e a política | 96

Na trama dos textos | 103

Sem pastores nem ovelhas: a memória na mão | 103

Em atividade | 104

Texto, gênero do discurso e produção▶ **Capítulo 8****Gênero de divulgação: verbete | 107**

(Des)construindo o gênero | 107

Composição do verbete | 107

O verbete de dicionário de língua portuguesa | 108

O verbete enciclopédico | 109

Verbetes enciclopédico/verbetes de dicionário | 111

Linguagem do gênero | 111

Coesão sequencial: paralelismo | 111

Verbetes intercalados em outros gêneros | 112

Praticando o gênero | 113

Faça um verbete | 113

Para que servem os verbetes? | 114

Em atividade | 115

Língua e linguagem▶ **Capítulo 9****Coesão sequencial: paralelismo | 117**

Explorando os mecanismos linguísticos | 117

O paralelismo | 117

Usando os mecanismos linguístico-discursivos | 122

O paralelismo na esfera jornalística | 122

Diálogo com o presente: de Gregório de Matos a Caetano Veloso | 69

Em atividade | 71

Texto, gênero do discurso e produção▶ **Capítulo 5****Gênero de divulgação: resumo | 72**

(Des)construindo o gênero | 72

Leitura do texto integral | 72

Um resumo da reportagem | 74

Linguagem do gênero | 74

Boa leitura, o ponto de partida | 74

Regras de redução de informações | 76

Praticando o gênero | 80

Resumo: etapa final | 80

Em atividade | 80

Língua e linguagem▶ **Capítulo 6****Pressupostos e subentendidos | 82**

Explorando os mecanismos linguísticos | 82

As vozes do texto | 82

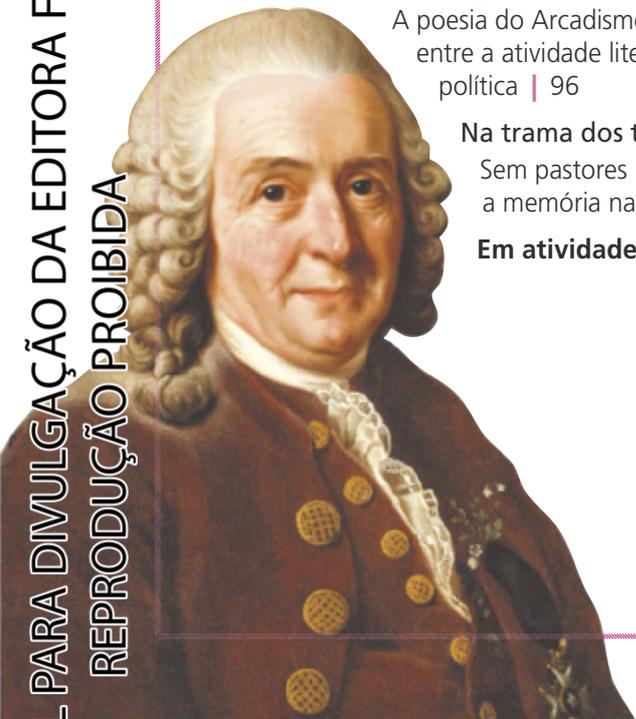
Os pressupostos | 83

Os subentendidos | 84

Usando os mecanismos linguístico-discursivos | 87

Pressupostos e subentendidos na esfera jornalística | 87

Em atividade | 88



Sumário

UNIDADE 4

Espaço social: liberdade e manifestos | 124

Leitura e literatura

► Capítulo 10

O leitor literário do Romantismo português | 126

Oficina de imagens | 126

Máscara e representações em busca da identidade | 126

Astúcias do texto | 127

Poesia romântica portuguesa: Almeida Garrett | 127

O romance histórico de Alexandre Herculano | 130

O romance passional de Camilo Castelo Branco | 132

Na trama dos textos | 134

Romance: um gênero de sucesso | 134

Em atividade | 137

Texto, gênero do discurso e produção

► Capítulo 11

Gênero de manifestação pública: manifesto | 139

(Des)construindo o gênero | 139

Manifestações e manifestos | 139

Como nasce um manifesto | 142

Manifestos híbridos | 144

Linguagem do gênero | 149

Coesão sequencial, seleção lexical (substantivos abstratos) e vocativo | 149

Praticando o gênero | 151

Manifeste-se! Seja atuante! | 151

Em atividade | 152

UNIDADE 5

Imprensa e leitor: construção da brasilidade | 162

Leitura e literatura

► Capítulo 13

O leitor literário da poesia romântica brasileira | 164

Oficina de imagens | 164

Que país é este? | 164

Astúcias do texto | 166

Primeira geração romântica: poesia indianista | 166

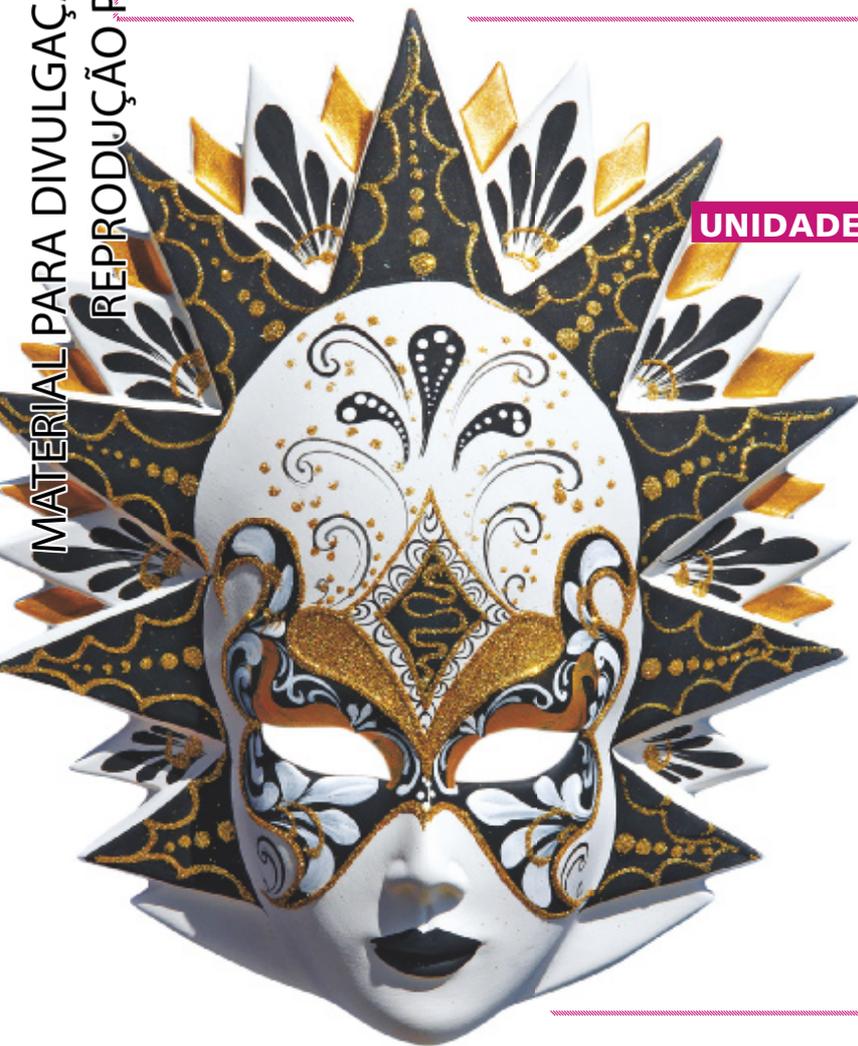
Segunda geração romântica: dor e sofrimento – o mal do século | 169

Terceira geração romântica: poesia social | 170

Na trama dos textos | 172

Memória viva | 172

Em atividade | 174



Língua e linguagem

► Capítulo 12

O discurso do outro I: a formação de palavras | 153

Explorando os mecanismos linguísticos | 154

Formação de palavras | 154

Usando os mecanismos linguístico-discursivos | 159

Na crônica esportiva | 159

Em anúncio publicitário | 160

Em atividade | 160



Texto, gênero do discurso e produção

► Capítulo 14

Gênero dramático | 177

(Des)construindo o gênero | 178

Os caminhos do teatro nacional | 178

Linguagem do gênero | 192

O discurso direto e as rubricas do texto | 192

Duas faces do riso | 193

Praticando o gênero | 193

Cortinas abertas | 193

Em atividade | 195

Língua e linguagem

► Capítulo 15

Colocação pronominal | 198

Explorando os mecanismos linguísticos | 198

A colocação na esfera artística | 198

A colocação dos pronomes oblíquos | 198

Usando os mecanismos linguístico-discursivos | 205

A colocação pronominal nos jornais | 205

A colocação pronominal na poesia | 206

Em atividade | 206

Sumário

PARTE II

UNIDADE 6

Raízes do Brasil: pluralidade e identidade | 210

Leitura e literatura

► Capítulo 16

O leitor literário da prosa romântica brasileira | 212

Oficina de imagens | 212

Aquarelas do Brasil | 212

Astúcias do texto | 213

Romance indianista | 213

Romance regional | 216

Romances urbanos | 219

Contos fantásticos | 228

Na trama dos textos | 231

A morbidez em quadrinhos | 231

Em atividade | 233

Texto, gênero do discurso e produção

► Capítulo 17

Gênero literário: lenda | 236

(Des)construindo o gênero | 237

Lendas urbanas | 237

Lenda, conto ou mito? | 239

Em diálogo com outros gêneros | 241

Linguagem do gênero | 243

As personagens mostram sua voz | 243

O narrador mostra a voz das personagens | 243

Quantos passados existem? | 245

Praticando o gênero | 246

Nossos medos, nossas lendas | 246

Lugares assombrados | 247

Atualizando a versão da lenda | 247

Língua e linguagem

► Capítulo 18

O discurso do outro II: discurso direto | 248

Explorando os mecanismos linguísticos | 248

Um discurso dentro do outro | 248

Discurso direto: em cena, a voz das personagens | 248

Discurso direto: variações na demarcação de fronteiras | 250

Um caso especial no texto literário | 252

O discurso direto no texto jornalístico | 253

Usando os mecanismos linguístico-discursivos | 255

O discurso direto em tiras de humor | 255

UNIDADE 7

Sonho e realidade: o trabalho e o ócio | 256

Leitura e literatura

► Capítulo 19

O leitor literário do Realismo português | 258

Oficina de imagens | 258

De papo pro ar | 258

Astúcias do texto | 259

A prosa realista em Portugal: o romance | 259

Na trama dos textos | 264

Dois romances com o mesmo tema | 264

Em atividade | 266

Texto, gênero do discurso e produção

► Capítulo 20

Gênero jornalístico: resenha crítica | 267

(Des)construindo o gênero | 268

Uma revista, um leitor, uma resenha | 268

A resenha crítica em outros gêneros | 271

Forma composicional | 274

Linguagem do gênero | 275

Citação do discurso do outro | 275

Marcação de tempo e de pessoa | 276

A arquitetura da avaliação: as marcas linguísticas e a coesão | 276

Aspas significativas | 277

UNIDADE 8**Sociedade e cultura: sedução da belle époque carioca | 290****Leitura e literatura****► Capítulo 22****O leitor literário da prosa realista brasileira | 292**

Oficina de imagens | 292

"O freguês sempre tem razão" | 292

Astúcias do texto | 293

Machado de Assis: vários estilos de narrar | 293

Na trama dos textos | 302

Capitu: um roteiro cinematográfico | 302**Em atividade | 303****Texto, gênero do discurso e produção****► Capítulo 23****Gênero literário: conto | 306**

(Des)construindo o gênero | 307

Origem do conto | 307

Recursos da oralidade | 309

Linguagem do gênero | 309

Marcas de oralidade no conto escrito | 309

O conto escrito moderno | 310

Os caprichos da alma humana | 316

Praticando o gênero | 317

Ouvindo e contando... | 317

Em atividade | 318**Língua e linguagem****► Capítulo 24****Entonação expressiva | 322**

Explorando os mecanismos linguísticos | 322

O contexto da interação verbal | 322

A entonação no conto | 324

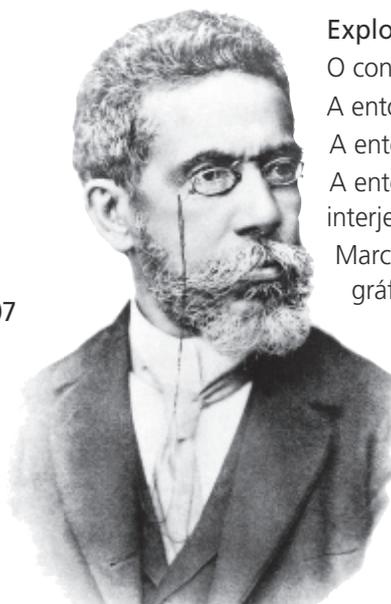
A entonação na publicidade | 325

A entonação no texto verbo-visual: interjeição | 325

Marcadores de entonação: pontuação e recursos gráficos | 327

Usando os mecanismos linguístico-discursivos | 329

Qual é a entonação? | 329



Praticando o gênero | 278

Consultando a resenha | 278

Resenhando | 278

Em atividade | 279**Língua e linguagem****► Capítulo 21****O discurso do outro III: discurso indireto | 282**

Explorando os mecanismos linguísticos | 282

Discurso indireto analisador do conteúdo: o autor impõe sua voz | 282

Verbos "de dizer", "de sentir", "de ouvir" | 283

Discurso indireto como estratégia argumentativa | 284

Discurso indireto analisador de expressão: conflito de vozes | 285

Discurso indireto livre: de quem é a voz? | 286

Pontuação: aspas, sinais a ser interpretados | 287

Usando os mecanismos linguístico-discursivos | 287**Em atividade | 288**

Sumário

UNIDADE 9

Olhares sobre a cidade: habitações coletivas | 330

Leitura e literatura

► Capítulo 25

O leitor literário da prosa naturalista brasileira | 332

Oficina de imagens | 332

Onde você mora? Onde os outros moram? | 332

Astúcias do texto | 333

Diferentes vozes em cortiços e internatos | 333

Na trama dos textos | 340

Várias faces da cidade: onde mora o futuro? | 340

Em atividade | 342

Texto, gênero do discurso e produção

► Capítulo 26

Gênero jornalístico: carta opinativa do leitor | 346

(Des)construindo o gênero | 346

Circulação e composição | 346

Como ter uma carta publicada | 349

Linguagem do gênero | 350

O recurso da retomada | 350

Praticando o gênero | 351

Manifeste sua posição em uma carta opinativa | 351

Em atividade | 352

Língua e linguagem

► Capítulo 27

Coesão referencial | 354

Explorando os mecanismos linguísticos | 354

Instruções de leitura e articulação dos sentidos do texto | 354

Antecipações e retomadas de elementos do texto | 355

Instruções de leitura e articulação dos sentidos do texto | 356

Usando os mecanismos linguístico-discursivos | 362

A coesão referencial em artigo | 362

Em atividade | 363



Lista de siglas de universidades e exames nacionais | 364

Sugestões de leitura | 364

Referências | 366

Sumário – Parte I

UNIDADE 1

Galáxias do livro: do manuscrito à impressão | 16

Capítulo 1 O leitor literário: do Trovadorismo ao Classicismo | 18

Capítulo 2 Gênero jornalístico: entrevista | 37

Capítulo 3 Concordâncias verbal e nominal | 47

UNIDADE 2

Espaço e tensões: o simbólico e a reflexão | 58

Capítulo 4 O leitor literário do Barroco português e brasileiro | 60

Capítulo 5 Gênero de divulgação: resumo | 72

Capítulo 6 Pressupostos e subentendidos | 82

UNIDADE 3

Espaço da natureza: o equilíbrio e o descompasso | 90

Capítulo 7 O leitor literário do Arcadismo português e brasileiro | 92

Capítulo 8 Gênero de divulgação: verbete | 107

Capítulo 9 Coesão sequencial: paralelismo | 117

UNIDADE 4

Espaço social: liberdade e manifestos | 124

Capítulo 10 O leitor literário do Romantismo português | 126

Capítulo 11 Gênero de manifestação pública: manifesto | 139

Capítulo 12 O discurso do outro I: a formação de palavras | 153

UNIDADE 5

Imprensa e leitor: construção da brasilidade | 162

Capítulo 13 O leitor literário da poesia romântica brasileira | 164

Capítulo 14 Gênero dramático | 177

Capítulo 15 Colocação pronominal | 198



Galáxias do livro: do manuscrito à impressão

A xilogravura **L'imprimerie à México en 1539** lembra a instalação da primeira oficina tipográfica no México e representa a prensa de tipos móveis. Em meados do século XV, Gutenberg desenvolveu uma prensa com tipos metálicos móveis e publicou o primeiro livro impresso, conhecido como a **Bíblia de Gutenberg**. Esse marco revolucionou a leitura e a circulação dos textos em todo o mundo.

Nesta unidade, vamos discutir o tema integrador “Galáxias do livro: do manuscrito à impressão” com foco na disseminação da leitura decorrente da invenção da tipografia. Vamos fazer uma viagem entre a Idade Média e o Renascimento, a fim de reconstruir uma época, sua sociedade e sua cultura.

Na primeira parada, o período conhecido como Idade Média (476-1453), em que a Igreja teve um importante papel na produção cultural, encontramos a escrita e a leitura restritas aos mosteiros. Os livros eram manuscritos, sendo poucos os leitores, em razão das escassas cópias em circulação.

Na segunda parada, ainda no século XV, estudiosos conhecidos como humanistas esforçaram-se para modificar e renovar o padrão intelectual e cultural do mundo ocidental. Ofereceram uma nova visão de mundo e aboliram a tradição intelectual medieval, criando, dessa maneira, raízes para a elaboração de uma nova cultura.

A viagem ao passado termina entre os séculos XV e XVI, no período conhecido como Renascimento, tempo das grandes invenções e navegações e origem de uma nova classe social: a burguesia. A invenção da imprensa por Gutenberg beneficiou o desenvolvimento do livro e a cultura tornou-se acessível a um número maior de leitores. Com a imprensa, houve a primeira impressão da **Bíblia** em latim, realizada pelo próprio Gutenberg em meados da década de 1450. A mão de obra artesanal de copistas de livros manuscritos nos monastérios, muito cara e lenta, foi substituída pela tipografia nas prensas.

No capítulo de **Leitura e literatura**, vamos estudar a poesia galego-portuguesa e o teatro popular de Gil Vicente. Em seguida, vamos conhecer a poesia lírica de Luís Vaz de Camões.

No capítulo de **Texto, gênero do discurso e produção**, analisaremos o gênero entrevista escrita, em que pessoas de projeção social divulgam suas ideias e posições sobre temas de interesse da sociedade.

No capítulo de **Língua e linguagem**, são estudados os casos de concordância do verbo **ser** com o infinitivo e os casos de concordância nominal com o sentido das palavras.

• **L'imprimerie à México en 1539**, Museu da Cidade, México.

O leitor literário: do Trovadorismo ao Classicismo

Oficina de imagens

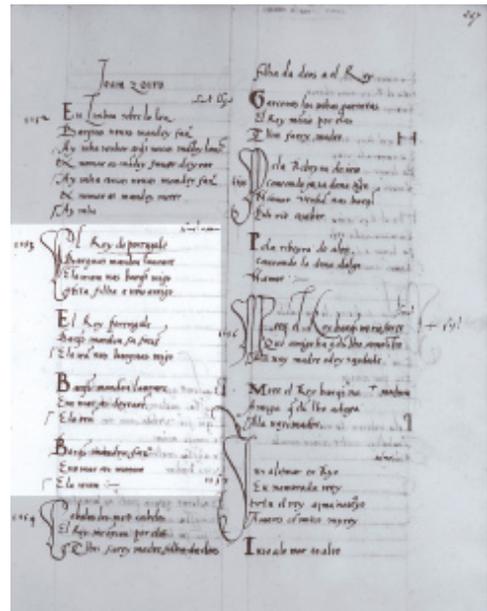
Do Manuscrito à Tipografia

A invenção da tipografia marca uma linha divisória entre a tecnologia da Idade Média e a da Idade Moderna, provocando a mecanização do trabalho artesanal do copista e transformando a palavra impressa na primeira coisa produzida em massa. As iluminuras, que já podiam ser reproduzidas pela prensa, ganharam a companhia dos tipos alfabéticos, que revolucionaram a circulação da cultura.

A seguir, você verá uma iluminura do **Cancioneiro da Ajuda** e o manuscrito de uma cantiga de amor de D. Dinis que está no **Cancioneiro da Vaticana**. Depois, uma página da **Bíblia de Gutenberg**, o primeiro livro impresso com os tipos móveis inventados por ele, e a capa do primeiro livro impresso em português, **Sacramentals**.



Iluminura é o desenho decorativo que frequentemente era aplicado no início do primeiro parágrafo dos textos dos livros e códices produzidos na Idade Média.



Manuscrito de uma cantiga de amor de D. Dinis (1261-1325), sexto rei de Portugal, também chamado de o Trovador Real, considerado um dos mecenas do movimento trovadoresco.

Manuscrito. Séc. XVI. Biblioteca Nacional de Portugal



Capa de **Sacramentals**, de Clemente Sanches de Vercial, 1502.



Primeira página do primeiro volume da **Bíblia de Gutenberg**, impressa com tipos móveis, 1454.

Biblioteca Nacional de Portugal

MATERIAL PARA DIVULGAÇÃO DA EDITORA FTD
REPRODUÇÃO PROIBIDA

Johannes Gutenberg, 1454-55. Impressão em papel. Ransom Center of the University of Texas at Austin, EUA

Atividade em grupo

Relacione as imagens apresentadas com a era eletrônica em que vivemos. Há espaço hoje para a circulação da palavra manuscrita? Que livros impressos você lê? Quem são os autores literários em circulação entre os jovens atualmente?

Reúna-se com seus colegas em grupos e levantem argumentos para a seguinte questão: que contribuições a obra manuscrita e impressa de outras épocas da história da literatura podem dar à formação do leitor literário jovem de hoje?

Preparem uma **roda de conversa** para compartilhar os pontos de vista de cada grupo.

Astúcias do texto

Trovadorismo: a poesia galego-portuguesa

Um dos centros da atividade artística da Europa eram os castelos medievais em que circulavam os textos orais, produzidos pela nobreza ou por cantores e músicos ambulantes e destinados às cortes dos reis portugueses, galegos e castelhanos.

A produção literária em verso denominava-se **poesia trovadoresca**. Dependendo da emoção do eu poético, há uma demonstração de amor ou de crítica. Por esse critério, as cantigas trovadorescas são classificadas, respectivamente, em **líricas** e **satíricas**. As primeiras podem ser de amor ou de amigo e, as segundas, de escárnio ou maldizer.

Cantores na berlinda

Os poemas escritos na Idade Média eram cantados, acompanhados de diferentes instrumentos musicais. Os poetas estabeleciam uma hierarquia entre os compositores e recitadores dessa poesia. Na região onde se difundiu a poesia galego-portuguesa, eram três os graus hierárquicos, que correspondiam à estratificação da sociedade medieval:

- trovador, que fazia trovas, rimas, era da nobreza — até mesmo rei — ou do clero. Tinha posses e não dependia de sua produção poética para viver. Compunha tanto a letra quanto a música das cantigas apresentadas nas cortes. Representava a cultura aristocrática.
- jogral era um animador da corte: instrumentista, bailarino, cantor. Recitava cantigas de outro, fazendo disso sua profissão. Havia moças com a mesma função, chamadas de jogralesas ou soldadeiras.
- segrel, trovador que percorria as terras a cavalo, cantando nas diferentes cortes da Península Ibérica, acompanhando os exércitos que lutavam contra os mouros. Era um nobre economicamente modesto, um escudeiro, que dependia da sua arte para viver.

VIEIRA, Yara Frateschi. **Poesia medieval**: literatura portuguesa. São Paulo: Global, 1987. p. 11.

A lírica trovadoresca

O poema a seguir, “Cantiga da Ribeirinha”, foi escrito por Paio Soares de Taveirós, um dos primeiros trovadores portugueses. Convencionou-se considerar essa cantiga como início do movimento literário português denominado **Trovadorismo**. Não se sabe ao certo a data da composição se 1189 ou 1198; alguns filólogos até afirmam que a cantiga apareceu depois de 1200.

Esse importante documento faz parte da coletânea **Cancioneiro da Ajuda**, preservada na Biblioteca Nacional da Ajuda, em Lisboa. As cantigas da lírica trovadoresca são classificadas em **cantigas de amor** e **cantigas de amigo**.

Cantigas de amor

O nome “Ribeirinha” referia-se a Maria Pais Ribeiro, amante do rei português Dom Sancho I (1185-1211). A posição de submissão que ocupa o eu poético em relação à dama da corte permite considerar o poema uma **cantiga de amor**. O que não acontece nesse tipo de cantiga é o autor citar o nome de sua amada. Por isso, alguns estudiosos também a consideram uma **cantiga satírica**, aquela que zomba de uma dama da corte.

Texto 1

Cantiga da Ribeirinha

No mundo non m'ei parelha,
mentre me for' como me vai,
ca já moiro por vós, e ai!
mia senhor branca e vermelha,
queredes que vos retraia
quando vos vi em saia.
Mao dia me levantei,
que vos enton non vi feia!

E, mia senhor, dês aquela
i me foi a mi mui mal, ai!
e vós, filha de don Paai
Moniz, e ben vos semelha
d'aver eu por vós guarvaia,
pois eu, mia senhor, d'alfaia
nunca de vós ouve nen ei
valia dũa correa.

TAVEIRÓS, Paio Soares de. Cantiga da Ribeirinha.
In: TORRES, Alexandre Pinheiro.

Antologia da poesia trovadoresca galego-portuguesa.
Porto: Lello & Irmão, 1987. p. 502.

No mundo não sei de ninguém que se compare a mim
enquanto minha vida continuar como vai indo,
porque morro de amor por vós, e ai!
minha senhora branca e de faces rosadas,
quereis que vos descreva,
como vos vi em corpo bem-feito (ou sem manto).
Em infeliz dia me levantei,
pois vos vi tão bela!

E, minha senhora, desde aquele dia
tudo para mim foi muito mal!
Mas vós, filha de Dom Paio
Muniz, parece-vos natural
eu receber por vosso intermédio um manto real,
pois eu, minha senhora, de presente
nunca recebi de vós
o simples valor de uma correia (algo sem valor).

Tradução livre das autoras.

Esse poema é um desafio para o leitor do século XXI, porque apresenta muitas palavras do português arcaico. Ao reler a cantiga em português moderno, procure observar como o trovador transpõe para o texto as relações entre duas personagens da sociedade feudal: o vassalo (a pessoa submissa) e o senhor.

A expressão “vassalagem amorosa”, que retrata a total submissão do eu poético à amada, que não lhe retribui o amor, refere-se ao “período feudal” (século X a XIII), quando a classe guerreira formou uma pirâmide composta de **suseranos** (os que mandavam) e de **vassalos** (os que obedeciam).

1. A cantiga que apresenta eu poético masculino, o qual se dirige a uma amada, é chamada de **cantiga de amor**. Qual é o tema principal desse tipo de cantiga?
2. A quem o eu poético se dirige?
3. De que maneira o eu poético assume o papel de vassalo?

FAÇA NO
CADERNO

Onde está guardada a poesia galego-portuguesa?

As cantigas galego-portuguesas estão reunidas em coleções manuscritas chamadas de cancioneiros, documentos únicos que mantêm a tradição da lírica medieval. A maioria das cantigas encontra-se nas três coletâneas a seguir.

- O **Cancioneiro da Ajuda** tem esse nome porque se encontra na Biblioteca do Palácio da Ajuda, em Lisboa, para onde foi no princípio do século XIX. É o mais antigo dos três cancioneiros, mas o que contém o menor número de poemas: 310 cantigas de amor. Provavelmente, foi copiado no fim do século XIII, na corte de Dom Afonso X, para uso de seu neto, o rei português Dom Dinis.
- O **Cancioneiro da Vaticana** tem esse nome porque foi encontrado em Roma, na biblioteca do Vaticano. Foi publicado na íntegra, em edição diplomática, em 1875. Contém 1 205 cantigas, divididas nas categorias de amor, de amigo, de escárnio e de maldizer, incluindo as de autoria de Dom Afonso X e Dom Dinis.
- O **Cancioneiro da Biblioteca Nacional** é o mais completo, com 1 567 cantigas. O manuscrito foi encontrado na biblioteca do conde Brancuti e copiado no século XVI por iniciativa do competente humanista Ângelo Colocci. Ficou conhecido como **Cancioneiro Colocci-Brancuti**, em homenagem aos dois italianos, até 1924. Atualmente, está na biblioteca que lhe dá nome.



O texto integral das obras citadas aqui estão disponíveis no *site* da Biblioteca Nacional Digital de Portugal: <<http://ftd.li/4srx56>>. Acesso em: 5 maio 2016.

Características da cantiga de amor

- O eu poético é masculino.
- O assunto principal é a coita de amor, isto é, o sofrimento do poeta por causa do amor não correspondido pela mulher; “coitado” era aquele que sofria por amor.
- A mulher inatingível era chamada de “mia senhor”, descrita em termos idealizados, como forma de ocultar o nome da mulher amada.
- O tema é o do amor cortês: o apaixonado presta vassalagem total à dama, regra que reflete as relações da sociedade feudal.
- Há submissão absoluta à dama; por ela, o eu poético despreza todos os títulos, todas as riquezas e a posse de todos os impérios.
- Há influência da poesia provençal (referente à Provença, região do sul da França).

Cantigas de amigo

O manuscrito do texto 2 encontra-se no **Cancioneiro da Vaticana** e no **Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Portugal**. Esse tipo de poema, em que a fala é de uma mulher em ambiente campesino, é chamado de **cantiga de amigo**. O trovador assume o eu poético feminino para expor seu sofrimento amoroso. Leia atentamente o poema de Dom Dinis, um dos maiores trovadores portugueses.

Texto 2

Non chegou, madre, o meu amigo,
e hoje est' o prazo saído!
ai, madre, moiro d'amor!

Non chegou, madre, o meu amado,
e hoje est' o prazo passado!
ai, madre, moiro d'amor!

E hoje est' o prazo saído!
Por que mentiu, o desmentido?
ai, madre, moiro d'amor!

E hoje est' o prazo passado!
Por que mentiu o perjurado?
ai, madre, moiro d'amor!

Por que mentiu o desmentido,
pesa-mi, pois per si é falido,
ai, madre, moiro d'amor!

Por que mentiu o perjurado,
pesa-mi, pois mentiu a seu grado!
ai, madre, moiro d'amor!



Dom Dinis (1261-1325), rei de Portugal, considerado um dos mecenas do movimento trovadoresco.

Album/ De Agostini Picture Library/Latinstock

desmentido: mentiroso.
e hoje est' o prazo saído: hoje é o dia do nosso encontro (o prazo acabou).
mentiu a seu grado: mentiu porque lhe agradou mentir.
perjurado: mentiroso.
pois per si é falido: se ficou diminuído perante meus olhos, a culpa é unicamente dele.

DOM DINIS. **Do cancioneiro de D. Dinis**. São Paulo: FTD, 1995. p. 94.

Alguns recursos muito utilizados pelos trovadores

- **Refrão** ou **estribilho**: repetição exata de dois ou três versos, para reforçar a subordinação do eu poético a sua senhora.
- **Paralelismo**: repetição parcial do verso; a mudança só existe nas últimas palavras, antes da estrofe seguinte. Tem a finalidade de não alterar o sentido dos versos.
- **Leixa-pren**: repetição do último verso (ou de parte dele) da estrofe anterior.

1. Releia o poema e responda.
 - a) Quem assume o eu poético?
 - b) Com quem fala e de que fala o eu poético?
2. A repetição do simples desabafo “ai, madre, moiro d'amor!” é o refrão ou estribilho, que marca o ritmo do poema. Qual é o sentido desse recurso poético?
3. Levante uma hipótese: com que finalidade são usados o recurso do paralelismo e o do refrão?
4. Leia o quadro a seguir e estabeleça uma comparação entre a cantiga de amor já analisada e esta cantiga de amigo.

FAÇA NO
CADERNO

Características da cantiga de amigo

- O eu poético é feminino; as cantigas eram escritas por um trovador que assumia os cantares de uma mulher apaixonada, geralmente do povo, com saudade do “amigo” (namorado ou amante) distante.
- A elaboração formal é simples, com estrofes de poucos versos, muitas vezes repetidos no refrão.
- Frequentemente a “amiga” fala com uma confidente (que pode ser madrinha, comadre, amiga, mãe ou irmã) ou mesmo com as árvores ou plantas.
- O ambiente é campestre, mas há referências a outros lugares onde estaria o amado ausente, incluindo cruzadas e prisão.
- Há influência da tradição oral da Península Ibérica.

A sátira trovadoresca

Na sociedade medieval, a sátira era uma forma de manifestar uma vida às avessas por meio do riso. Os trovadores expunham a vida social ao riso, à ironia, ao cômico, mostrando que não havia somente uma sociedade organizada, correta, segundo princípios da Igreja e dos reis. As cantigas da sátira trovadoresca são denominadas **cantigas de maldizer** e **cantigas de escárnio**.

Cantigas de maldizer

Leia a **cantiga de maldizer** escrita pelo jogral Pero Garcia Buralês, que viveu na corte de Afonso X de Castela, o Sábio, no terceiro quartel do século XIII. Observe nesta cantiga como o eu poético ridiculariza a competência trovadoresca de Rui Queimado.

Texto 3

Roi Queimado morreu com amor
em seus cantares, par Santa Maria,
por ãua dona que gran ben queria;
e, por se meter por mais trobador,
por que lh' ela non quis [o] bem fazer,
feze-s' el em seus cantares morrer;
mais ressurgiu depois ao tercer dia.

Esto fez el por ãua sa senhor
que quer gran ben, e mais vos en diria:
por que cuida que faz i maestria,
e nos cantares que faz, á sabor
se morrer i e dê s i d'ar viver;
Esto faz el que x'o pode fazer,
mais outr' omem per ren non-o faria.

E non á já de sa morte pavor,
senon sa morte mais la temeria,
mais sabe ben, per sa sabedoria,
que viverá, dê s quando morto for,
e faz-s' em seu cantar morte prender,
des i ar vive. Vedes que poder
que lhi Deus deu, — mais quen o cuidaria!

E, se mi Deus a mi desse poder
qual oj' el á, pois morrer, de viver,
já mais morte nunca (eu) temeria.

BURGALÊS, Pero Garcia. In: TORRES, Alexandre Pinheiro. **Antologia da poesia trovadoresca galego-portuguesa**. 2. ed. Porto: Lello & Irmão, 1987. p. 123-124.

Texto 3 (Tradução livre das autoras)

Rui Queimado morreu de amor
em seus cantares, por Santa Maria,
por uma dama e porque queria
mostrar engenho de trovador.

Como ela não lhe quis valer,
fez-se ele morrer em suas cantigas,
mas ressuscitou ao terceiro dia.

Isso ele fez por sua amada
a quem muito quer, mais eu diria:
preocupado com a mestria,
de seus cantares, tem o pendor
de, embora depois de morto, voltar a viver.
Isso só ele pode fazer
porque outro homem não o faria.

E já da morte não tem pavor,
senão mil vezes a temeria.
Próprio é da sua sabedoria
viver quando morto for.
Em seus cantares pode morrer
estando vivo. Maior poder
obter de Deus não poderia.

E se Deus me desse igual poder
de, embora morto, poder viver
nunca sentiria medo da morte.

FAÇA NO
CADERNO

1. Segundo o eu poético, por que Rui Queimado não tem competência poética?
2. Na última estrofe, há uma sátira à falta de sinceridade do amor que jura Rui Queimado. Qual é a sátira?
3. Você acabou de analisar uma cantiga em que o trovador quis “dizer mal” de um outro cantador e o fez abertamente. Como a linguagem é empregada nesse tipo de cantiga?

Características da cantiga de maldizer

- O trovador faz críticas abertas à decadência dos nobres, à libertinagem do clero e à reputação das criadas.
- Há citação do nome da pessoa criticada.
- O recurso discursivo utilizado é a ironia.
- São empregadas linguagem ofensiva e palavras de baixo calão.

Cantigas de escárnio

Diferentemente da cantiga anterior, na **cantiga de escárnio**, o trovador não se dirige nominalmente contra personagens da corte. Essa omissão era motivada por prudência, já que o trovador poderia precisar de abrigo e trabalho na corte.

Leia a seguir a **cantiga de escárnio** de Pero da Ponte. Jogral culto, de origem humilde, escreveu críticas de costumes de maneira cômica entre 1236 e 1252. Foi um incansável andarilho e esteve em Toledo, no reino de Castela e Aragão. A cantiga que você vai ler está no **Cancioneiro da Vaticana** e no **Cancioneiro da Biblioteca Nacional**.

Texto 4

A cozinha do infançon

Quen a sesta quiser dormir,
conselhá-lo-ei a razon:
tanto que jante, pense d'ir
à cozinha do infançon:
e tal cozinha lh' achará,
que tan fria casa non á
na oste, de quantas i son.

Ainda vos en mais direi
eu, que um dia i dormi:
tan bõa sesta non levei,
dês aquel di' an que naci,
como dormir en tal logar,
u nunca Deus quis mosca dar
ena mais fria ren que vi.

E vedes que ben se guisou
de fria cozinha teer
o infançon, ca non mandou
des ogan' i fogo acender;
e, se vinho gaar d'alguen,
ali lho esfriarán ben,
se o frio quiser beber.

PONTE, Pero da. A cozinha do infançon. In: FERREIRA, Maria Ema Tarracha Ferreira (Org.). **Poesia e prosa medievais**. 3. ed. Lisboa: Biblioteca Lusitana de Autores Portugueses, 1998. p. 98-99.

Texto 4 (Tradução livre das autoras)

A cozinha do infanção

Quem quiser dormir a sesta
aconselhá-lo-ei com razão:
tanto que jante bem antes, se pensa ir
à cozinha do infanção:
e tal cozinha lhe parecerá
que casa tão fria não há
de quantas existem no exército.

E ainda mais disso vos direi
eu, que um dia lá dormi:
foi a pior sesta que fiz,
desde aquele dia em que nasci,
como dormir em tal lugar,
onde nunca houve mosca,
no mais frio lugar que já vi.

E vede que (o infanção) se arranjou
por ter cozinha fria,
porque nunca mandou,
este ano, lá acender o fogo;
e, se ganhar vinho de alguém,
ali o esfriarão tão bem,
se quiserem bebê-lo frio.

O trovador zomba da cozinha de um infanção, antigo título de nobreza. Esse fato ocorria porque, na Idade Média, os cavaleiros da nobreza rural guardavam castelos ou cuidavam da terra, mas muitos chegavam à extrema pobreza.

1. Como o eu poético descreve a cozinha do infanção?
2. A que acontecimento ocorrido na casa do infanção alude o eu poético?
3. Faça um paralelo entre o texto original e o traduzido. Que diferenças você observa na ordem de colocação das palavras no verso?

FAÇA NO
CADERNO

Características da cantiga de escárnio

- O eu poético omitia o nome da pessoa criticada.
- A crítica era dirigida a integrantes do clero, reis, homens da lei, médicos, mercadores, burgueses, judeus, mouros, criadas, mulheres etc.
- Os recursos discursivos utilizados eram a ironia e o jogo com duplo sentido das palavras.
- A cantiga de escárnio era de origem portuguesa.

Humanismo: uma nova visão de mundo

As atividades artísticas e culturais ocorridas no fim da Idade Média revelaram a nova mentalidade proposta pelo Humanismo: a valorização da vida nas cidades e a humanização dos temas religiosos. Tal estado de espírito estava relacionado a uma intensa movimentação social em toda a Europa, principalmente o progressivo aumento das cidades e do comércio, o crescimento demográfico e o desenvolvimento de uma burguesia comercial. Em Portugal e em outras partes da Europa, houve uma ampla reorganização política, com a ascensão da monarquia ao poder.

A produção literária do Humanismo português

Portugal vivia o processo de humanização da cultura que ocorria em toda a Europa. Depois da Revolução de Avis (1383-1385), Dom João I, apoiado pela burguesia, assumiu o poder e inaugurou uma importante etapa da história portuguesa. A presença de um rei apoiado pela nova classe social acabou por definir os limites territoriais da nação e construir um idioma nacional. O país modernizou-se, expandindo o comércio e as grandes navegações.

Nesse contexto sociopolítico, a prosa e o teatro ganhavam espaço, ao passo que a poesia mantinha marcas das cantigas trovadorescas. Num tom coloquial, o teatro vicentino tecia duras críticas a duas classes da sociedade de sua época: a nobreza e o clero.

O teatro popular de Gil Vicente: entre a Igreja e a sociedade

Gil Vicente revolucionou a concepção do teatro medieval, que até então estava associado aos temas religiosos e era praticado dentro das igrejas. Suas peças encenadas na corte introduziram a linguagem da praça pública, dos dias de festa e de feira, impregnada de riso. Escreveu predominantemente **autos** e **farsas**. Há peças vicentinas em espanhol, em português e bilíngues, porque na corte em que se apresentava eram utilizadas as duas línguas.

O dramaturgo português flagra inúmeras situações cotidianas e as retrata a fim de levar o público a uma reflexão sobre o cotidiano que se modificava. Por tudo isso, seu teatro mantém vivo um diálogo não só com sua época, mas também com a época atual, pois suas peças são encenadas ainda hoje com muito sucesso.

Autos

Um dos autos mais famosos e encenados de Gil Vicente é o **Auto da Barca do Inferno**, representado pela primeira vez em 1517 na corte da rainha Dona Maria. Considerado um Auto da Moralidade, é a primeira parte de uma trilogia e dramatiza a viagem ao Inferno.

A peça tem como cenário um braço de mar em que estão dois batéis (barcos), o do Diabo (Arrais, o capitão da barca do inferno) e o do Anjo (capitão da barca do paraíso). Na barca “do mal”, está também um companheiro do Diabo, que escolherá quem vai para o inferno. O Anjo decidirá a viagem ao céu. É uma espécie de pequeno juízo final, em que Deus não está presente. Os passageiros acabam de morrer e surgem um a um, dois a dois. Querem ir mesmo para o céu. Os réus condenados são: um fidalgo decadente; um onzeneiro (agiotista); um parvo (bobo); um sapateiro que rouba o povo; um padre acompanhado da moça Florença; a alcoviteira Brígida Vaz; um judeu; um juiz desonesto; um enforcado e quatro Cavaleiros. Por diferentes motivos, quase todos são condenados ao fogo eterno, exceto os cavaleiros e o parvo, que escapa por não poder ser responsabilizado por seus atos.

A seguir, você lerá a última cena dessa viagem ao Inferno, onde é selado o destino dos quatro Cavaleiros.

Texto 1

*Vêm quatro Cavaleiros cantando, os quais trazem cada um a cruz de Cristo, pelo qual Senhor e acrescentamento de Sua santa fé católica morreram em poder dos mouros. Absoltos a culpa e pena por privilégio que os que assim morrem têm dos mistérios da paixão daquele por quem padecem, outorgados por todos os Presidentes Sumos Pontífices da Madre Santa Igreja; e a **cantiga** que assim cantavam quanto à palavra dela é a seguinte:*

À barca, à barca segura!
Guardar da barca perdida!
À barca, à barca da vida!

Senhores, que trabalhais
Pela vida transitória,
Memória, por Deus, memória
deste temeroso cais!
À barca, à barca, mortais!

Porém, na vida perdida
Se perde a barca da vida.

Vigiai-vos, pecadores,
que depois da sepultura
neste rio está a ventura
de prazeres ou dolores!
À barca, à barca, senhores,
barca mui nobrecida,
à barca, à barca da vida!

E passando por diante da proa do batel dos danados assim cantando, com suas espadas e escudos, disse o Arrais da perdição desta maneira:

Diabo. Cavaleiros, vós passais
e não me dizeis para onde is?

Caval. E vós, Satan, presumis?
Atentai com quem falais!

Outro Cav. E vós que nos demandais?
Sequer conheceis-nos bem:

Morremos nas partes de além,
E não queirais saber mais.

Diabo. Entrai cá! Que coisa é essa?
Eu não posso entender isto!

Caval. Quem morre por Jesus Cristo
Não vai em tal barca como essa!

Tornam a prosseguir, cantando, seu caminho direito à barca da glória, e tanto chegam diz o Anjo:

Anjo. Ó cavaleiros de Deus,
a vós estou esperando,
que morrestes pelejando
por Cristo, Senhor dos Céus!
Sois livre de todo o mal,
santos por certo sem falha,
que quem morre em tal batalha
merece paz eternal.

E assim embarcam.

Aqui fenece a primeira cena.

VICENTE, Gil. Auto da barca do inferno. In: SPINA, Segismundo. **Gil Vicente**: obras-primas do teatro vicentino. 2. ed. São Paulo: Difel, 1970. p. 132-134.

1. Nas três primeiras estrofes, aparece uma cantiga. Considerando a linguagem utilizada pelos quatro cavaleiros nessa cantiga, procure identificar a visão de mundo que predominava na sociedade portuguesa da época.
2. O diálogo entre as personagens é um recurso predominante nos textos teatrais. Com essa estratégia linguística, são discutidas diferentes perspectivas da vida social portuguesa. Nesse trecho, qual é a posição defendida pelo autor?
3. Ao encerrar o **Auto da Barca do Inferno** com esse episódio dos cavaleiros, o autor valoriza um tema importante para os reis de Portugal: o espírito das Cruzadas católicas. Como a questão social aparece no texto?

Entre a corte e a praça pública

Gil Vicente nasceu provavelmente em Guimarães, por volta de 1465, e morreu entre 1536 e 1540. Como autor teatral, fez sua estreia vestido de vaqueiro, quando entrou nos aposentos da esposa de Dom Manuel, a rainha Dona Maria de Castela, que havia dado à luz o futuro Dom João III. Declamou em espanhol o **Monólogo do vaqueiro** ou **Auto da visitação**. Os reis gostaram tanto que lhe pediram que o rerepresentasse no Natal.

Sua principal ocupação passou a ser escrever e representar peças na corte dos reis Dom Manuel e Dom João III e a escrever mais farsas, gênero que renovou no teatro português.

arrais da perdição:
diabo.

batel dos danados:
barco que vai para o inferno.

partes de além:
norte da África,
lugar em que os portugueses disputavam o comércio com os árabes; foi uma cruzada antimoura.

FAÇA NO
CADERNO

Farsas

Gil Vicente foi um crítico da sociedade de sua época. Suas personagens são tipos que aparecem diante do espectador, polemizando ideias de uma sociedade corrompida. O dramaturgo critica o clero, a nobreza e a burguesia de forma irônica, satirizando as mudanças que ocorriam na complexa estrutura mercantil portuguesa. O interesse da burguesia era de ascensão social, ou seja, procurava integrar-se à nobreza.

Leia alguns fragmentos da **Farsa de Inês Pereira**. É um dos textos mais conhecidos do teatro vicentino.

Texto 2

Uma jovem portuguesa da Idade Média deseja casar. Para isso, há duas possíveis “agências de casamento” na vila: Lianor Vaz, alcoviteira por profissão, e dois judeus casamenteiros, Vidal e Latão. A alcoviteira lhe arruma um primeiro pretendente, Pero Marques. Os judeus arrumam-lhe um segundo pretendente, o escudeiro Brás da Mata. Nessa peça, as marcações do texto teatral mostram o cuidado com o detalhamento das circunstâncias. A composição mantém-se em versos e em linguagem popular.

Folha volante da
Farsa de Inês Pereira,
século XVI.



Gil Vicente. c. 1500. Biblioteca Nacional de Portugal

Fragmento 1

O seu argumento é um exemplo comum que dizem: Mais quero asno que me leve que cavalo que me derrube.

Entra logo Inês Pereira, e finge que está lavrando só em casa, e canta esta cantiga.

Canta Inês:

Quien con veros pena y muere
Que hará quando no os viere?

(Falado)

Renego deste lavar
e do primeiro que o usou!
Ao diabo que o eu dou,
que tão mau é de aturar!
Oh Jesus! que enfadamento,
e que raiva, e que tormento,
que cegueira, e que canseira!
Eu hei-de buscar maneira
dalgun outro aviamento.

Coitada! Assim hei-de estar
encerrada nesta casa
como panela sem asa,
que sempre está num lugar?
E assim hão-de ser logrados
dois dias amargurados,
que eu possa durar viva?
E assim hei-de estar cativa
em poder de desfiados?

Antes o darei ao Diabo
que lavar mais nem pontada:
já tenho a vida cansada
de fazer sempre dum cabo.
Todas folgam, e eu não;
Todas vêm e todas vão
Onde querem, senão eu.
Hui! Que pecado é o meu,
Ou que dor de coração?

Esta vida é mais que morte.
Sou eu coruja ou corujo,
ou sou algum caramujo
que não sai senão à porta?
E quando me dão algum dia
licença, como a bugia,
que possa estar à janela,
é já mais que a Madanela
quando achou a aleluia

bugia: vela de cera.

VICENTE, Gil. Farsa de Inês Pereira. In: SPINA, Segismundo. **Gil Vicente**: obras-primas do teatro vicentino. São Paulo: Difel, 1970. p. 163-164.

Fragmento 2

[a mãe de Inês conversa com a alcoviteira Lianor Vaz]

Lianor. Inês está concertada para casar com alguém?

Mãe. Até agora com ninguém não é ela embaraçada.

Lianor. Em nome do Anjo bento, eu vos trago um casamento: filha, não sei se vos praz.

Inês. E quando, Lianor Vaz?

Lianor. Já vos trago aviamento.

Inês. Porém, não hei-de casar senão com homem avisado; ainda que pobre e pelado, seja discreto em falar: que assim o tenho assentado.

Lianor. Eu vos trago um bom marido, rico, honrado, conhecido: diz que em camisa vos quer.

Inês. Primeiro eu hei-de saber se é parvo, se sabido.
[...]

Aqui vem Pero Marques, vestido como filho de lavrador rico, com um gibão azul deitado ao ombro, com o capelo por diante, e vem dizendo:

Homem que vai aonde eu vou
Não se deve de correr.
Ria embora quem quiser,
Que eu em meu siso estou.
Não sei onde mora aqui...
Olhai que me esquece a mi!...
Eu creio que nesta rua...
Esta parreira é sua.
Já conheço que é aqui.

Chega Pero Marques aonde elas estão, e diz: [é a casa de Inês Pereira]

Digo que esteis muito embora.
Folguei ora de vir cá...
Eu vos escrevi de lá
a cartinha, senhora...
Assim que... e de maneira...

Mãe. Tomai aquela cadeira.

Pero. E que val aqui uma destas?

Inês. (Oh Jesus! Que João das Bestas!
Olhai aquela canseira!)

capelo: capuz; refere-se à veste de rústicos.

em camisa: pobre, sem dote.

gibão: espécie de casaco curto, semelhante ao colete.

não se deve de correr: não se deve envergonhar.

Fragmento 3

Chega o escudeiro onde está Inês Pereira, e levantam-se todos, e fazem suas medidas, e diz o Escudeiro:

Antes que me diga agora,
Deus vos salve, fresca rosa,
e por vos dê por minha esposa,
por mulher e por senhora.
Que bem vejo
nesse ar, nesse despejo,
mui graciosa donzela,
que vós sois, minha alma, aquela
que eu busco e que desejo.

[...]

Eu não tenho mais de meu
somente ser comprador
do Marechal meu senhor
e sou escudeiro seu.

Sei bem ler
e muito bem escrever,
e bom jogador de bola,
e quanto a tanger a viola,
logo me ouvireis tanger.

[...]

[Alguns dias depois, o Escudeiro vai para a guerra e tranca Inês dentro de casa.] *Aqui fica Inês Pereira só, fechada, lavrando e cantando esta cantiga:*

Quem bem tem e mal escolhe,
por mal que lhe venha, não se anoje. (Falado)
Renego da discórdia,
comendo ao demo o aviso,
que sempre cuidei que nisso
estava a boa condição;
cuidei que fossem cavaleiros
fidalgos e escudeiros,
não cheios de desvarios,
e em suas casas macios
e na guerra lastimeiros.

Vede que cavalaria!
Vede já que mouros mata
quem sua mulher maltrata,
sem lhe dar de paz um dia!
E sempre ouvi dizer
que homem que isto fizer,
nunca mata drago em vale,
nem mouro que chamem Ale,
e assim deve de ser.

[...]

VICENTE, Gil. Farsa de Inês Pereira. In: SPINA, Segismundo. **Gil Vicente**: obras-primas do teatro vicentino. São Paulo: Difel, 1970. p. 179-188.

Fragmento 4

Lê Inês Pereira a carta, a qual diz:

Inês (Prossegue):
Muito honrada irmã,
esforçai o coração
e tomai por devoção
de querer o que Deus quer.
E isto que quer dizer?
E não vos maravilheis

Quem bem tem e mal escolhe, por mal que lhe venha, não se anoje: quem está bem e escolhe mal, não estranhe o que lhe acontecerá.

de cousa que o mundo faça,
que sempre nos embaraça
com cousas. Sabei que, indo
vosso marido fugindo
da batalha para a vila,
a meia légua de Arzila,
o matou um mouro pastor.

[...]

Vai Lianor Vaz por Pero Marques, e fica Inês Pereira só, dizendo:

Andar! Pero Marques seja!

Quero tomar por esposo
quem se tenha por ditoso
de cada vez que me veja.

Por usar de siso mero,
asno que me leve quero,
e não cavalo folão;
antes lebre que leão,
antes lavrador que Nero.



Tapeçaria de Pastrana, representando a tomada de Arzila.

Arzila: cidade na África tomada pelos navegadores portugueses no reinado de Afonso V, em 1471.

folão: fogueiro.

Passchier Grenier. 1470. Tapeçaria. Acervo Museu da Colegiada, Pastrana, Espanha

FAÇA NO
CADERNO

VICENTE, Gil. Farsa de Inês Pereira. In: SPINA, Segismundo. **Gil Vicente:** obras-primas do teatro vicentino. São Paulo: Difel, 1970. p. 189-191.

1. Observe com atenção a forma como Gil Vicente satiriza a sociedade portuguesa do início do século XVI. Identifique os tipos criticados.
2. Inês Pereira é a moça da vila. Que expressões revelam seu objetivo nos fragmentos 2 e 4 da peça?
3. Lianor Vaz é a alcoviteira. Que papel ela representa na sociedade portuguesa da época?
4. Note que a linguagem usada pelas personagens expressa diferentes visões de mundo. No fragmento 4, Inês retoma o provérbio que aparece no início da peça e o reelabora, dizendo: “asno que me leve quero, / e não cavalo folão; / antes lebre que leão, / antes lavrador que Nero.”. Quais são as relações estabelecidas pela moça com um de seus pretendentes?

Teatro vicentino: a tradição e a renovação

Gil Vicente escreveu em torno de quarenta peças. As mais conhecidas podem ser classificadas da seguinte maneira:

- Os **autos** versam sobre temas tradicionais, mistérios, moralidades, milagres e episódios pastoris: **Auto pastoril castelhano** (1502), **Auto dos Reis Magos** (1503), **Auto da Sibila Cassandra** (1509), **Auto da fé** (1510), **Autos das barcas** (1517-1518), **Auto pastoril português** (1523), **Auto da Cananea** (1534), **Auto de Mofina Mendes** (1534) etc.
- As **farsas** são quadros cômicos com personagens típicas, e apresentam crítica social: **Juiz da beira** (1525), **Farsa dos almocreves** (1527), **O clérigo da Beira** (1529), **Auto da Índia** (1509), **Farsa dos físicos** (1512 ou 1516), **Quem tem farelos?** (1515), **Farsa de Inês Pereira** (1523).
- Os **autos cavaleirescos** apresentam um temário, geralmente de novelas de cavalaria: **Comédia de Rubena** (1521), **D. Duardos** (1522), **Comédia do viúvo** (1524), **Amadis de Gaula** (1533).
- As **fantasias alegóricas** originam-se dos “momos” realizados no fim da Idade Média e são mais cenográficas do que verbais; lembram nosso Carnaval: **Frágua do amor** (1524), **Nau de amores** (1527), **Auto da Lusitânia** (1532) e outras.

Em cena

Para entrar no clima de uma autêntica farsa medieval, organize com os colegas a **leitura dramática** dos trechos selecionados de **Farsa de Inês Pereira**.

Formem um grupo de leitores para representar as personagens, tipos da sociedade portuguesa da época: Mãe, Inês, Lianor, Pero Marques, Escudeiro.

A leitura das cenas deve levar em conta o estado inicial da personagem principal, Inês Pereira, em busca de casamento, e os conflitos que atravessam o enredo até a escolha do pretendente final.

Enriqueçam essa leitura com gestos e entonação de voz para criar a cena cômica da farsa.

O Classicismo português: a lírica camoniana

A partir das inovações do Renascimento italiano, surgiu o Classicismo português. Em 1527, o poeta Sá de Miranda voltava de uma viagem de seis anos à Itália, levando para Portugal as novidades artísticas e o “doce estilo novo”, isto é, os sonetos com ritmos mais longos, criados pelos humanistas. Essa estética literária predominou até 1580, terminando com a morte de Camões e a perda da independência política portuguesa.

Poema em redondilha: dimensão tradicional

Entre os muitos poemas de Camões, há aqueles que se destacam por obedecer à “medida velha” — versos em redondilha maior (sete sílabas) ou menor (cinco sílabas) —, a mesma estrutura apresentada no **Cancioneiro geral**, de Garcia de Resende.

Na página a seguir, leia um poema de Camões, escrito em redondilha.

Mote

Descalça vai para a fonte
Leonor pela verdura;
Vai fermosa, e não segura.

Volta

Leva na cabeça o pote,
O testo nas mãos de prata,
Cinta de fina escarlata,
Sainho de chamalote;
Traz a vasquinha de cote,
Mais branca que a neve pura.
Vai fermosa, e não segura.

Descobre a touca a garganta,
Cabelos de ouro o trançado,
Fita de cor de encarnado,
Tão linda que o mundo espanta.
Chove nela graça tanta,
Que dá graça à fermosura.
Vai fermosa, e não segura.

chamalote: tecido de lã e seda.
cinta de fina escarlata: faixa vermelha que ajustava a saia ao corpo.
de cote: de uso diário.
mote: estrofe de abertura, que traz a ideia central do texto.
sainho: capa ou saia.
testo: tampa do pote.
trançado: fita para trançar cabelos.
vasquinha: saia com muitas pregas na cintura, usada por cima de toda a roupa.
volta: estrofe que comenta o mote.

CAMÕES, Luís de. **Obras completas**. Antônio Salgado Júnior (Org.). Rio de Janeiro: Aguilar, 1963. p. 627-628.

FAÇA NO
CADERNO

1. A estrofe inicial é chamada de “mote” e serve para criar as imagens descritas. Que imagens estão contidas nessa estrofe?
2. A estrutura formada por “mote” e “voltas” (estrofes de sete versos) compõe os poemas denominados “vilancetes”. Nas duas “voltas”, como Leonor é apresentada?
3. Que diferença há entre esse poema e uma cantiga de amigo? Quem é o eu poético?
4. Nos três últimos versos do poema, o refrão se modifica. Que sentido adquire o verbo **chover**?

Luís de Camões (1524-1580)

Um dos grandes escritores da literatura universal, Camões tem biografia carente de dados autênticos, incluindo a data do seu nascimento: 1524 ou 1525. Sabe-se que se alistou para a Índia em 1550, para onde partiu em 1553, não sem antes perder o olho direito em batalha contra os mouros. Supõe-se que cursou a Universidade de Coimbra. Sua obra lírica foi publicada postumamente.

Retrato de Camões, 1581.



Goa, 1581. Óleo sobre tela. Biblioteca Nacional de Portugal. Foto: De Agostini/Getty Images

Sonetos e a medida nova

Leia dois sonetos líricos de Camões.

Texto 1

Eu cantarei de amor tão docemente,
Por uns termos em si tão concertados,
Que dois mil acidentes namorados
Faça sentir ao peito que não sente.

Farei que amor a todos avivente,
Pintando mil segredos delicados,
Brandas iras, suspiros magoados,
Temerosa ousadia e pena ausente.

Também, Senhora, do desprezo honesto
De vossa vista branda e rigorosa,
Contentar-me-ei dizendo a menor parte.

Porém, para cantar de vosso gesto
A composição alta e milagrosa,
Aqui falta saber, engenho e arte.

CAMÕES, Luís de. **A lírica**. Sel., introd. e notas de Massaud Moisés. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1972. p. 107.

acidente namorado: sinal de amor.
aviventar: estimular, realçar.
concertado: harmonioso.
gesto: rosto.
honesto: casto, pudico.
milagroso: maravilhoso.
pena: saudade.

Texto 2

Transforma-se o amador na cousa amada,
Por virtude do muito imaginar;
Não tenho logo mais que desejar,
Pois em mim tenho a parte desejada.

Se nela está minha alma transformada,
Que mais deseja o corpo de alcançar?
Em si somente pode descansar?
Pois consigo tal alma está liada.

Mas esta linda e pura semideia,
Que, como o acidente em seu sujeito,
Assim com a alma minha se conforma,

Está no pensamento como ideia;
E o vivo e puro amor de que sou feito,
Como a matéria simples busca a forma.

liar: amarrar, ligar.

CAMÕES, Luís de. **A lírica**. Sel., introd. e notas de Massaud Moisés. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1972. p. 109.

FAÇA NO
CADERNO

- Camões foi influenciado pela obra do poeta italiano Petrarca, criador da lírica moderna.
 - Qual é o assunto dos dois sonetos?
 - Identifique os versos que comprovam a resposta do item anterior.
- Observe que os textos foram escritos em “medida nova”. Como estão organizadas as estrofes e os versos?
- Existem algumas expressões contraditórias que se referem às promessas de amor na segunda estrofe do texto 1. Identifique-as.
- No texto 1, o amor é retratado com segredos e contradições, ressaltando realidades opostas. Esse procedimento de construção sintática recebe o nome de oximoro ou paradoxo. Com que finalidade se emprega esse recurso linguístico?
- Como o eu poético apresenta a amada na terceira estrofe do texto 1?
- No texto 2, o eu poético formula uma ideia de amor platônico. O que lhe falta?

Características básicas da lírica camoniana

Na lírica de Camões, aparece uma permanente bipartição:

- de um lado, os poemas de “medida velha”, escritos em redondilha, nos quais se encontra a dimensão tradicional, pois o gênero já era utilizado pelos antigos trovadores e pelos poetas do **Cancioneiro geral**, de Garcia de Resende, do qual o poeta recuperou quase cem motes;
- de outro, os de “medida nova”, que empregam o verso decassílabo e têm como tipos de composição os **sonetos**, as **odes** (cantos de caráter grave e solene, próximos do drama), as **oitavas** (estrofes de oito versos) e as **elegias** (poemas em que se exprimem sentimentos sérios e melancólicos), nos quais se apresenta a dimensão renascentista, tendo como temática predominante o amor quase sempre inatingível, fonte de sofrimento, e o desconcerto do mundo, que lhe parece produto de um destino confuso, contraditório, fragmentado e problemático.

A VOZ DA CRÍTICA

Para refletir sobre o tema da lírica de Camões, a crítica literária Cleonice Berardinelli afirma:

O tema central de sua poesia é [...] o amor, e amor infeliz. Por quê? Porque ama e não é amado, ou porque a amada está ausente — mesmo quando próxima, pois o ignora ou desdenha. No seu amor há desconcerto. Como em tudo. E a consciência do desconcerto do mundo — outro tema de sua lírica — lhe dói.

BERARDINELLI, Cleonice. **Estudos camonianos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. p. 164.

Na trama dos textos

A seguir, você lerá textos escritos em diferentes épocas, mas que guardam relações de intertextualidade.

Da cantiga e do soneto à canção

Muitos textos da lírica camoniana mantêm diálogo com a tradição medieval trovadoresca. Camões recupera um poema do **Cancioneiro geral** e o transforma, alterando seu sentido. Essa relação entre dois textos recebe o nome de **intertextualidade**. Leia o poema de Camões, escrito em 1668, comparando-o ao de Rodrigues Lobo, de 1605.

Texto 1

Mote

Descalça vai para a fonte
Leonor pela verdura;
Vai fermosa, e não segura.

Volta

Leva na cabeça o pote,
O testo nas mãos de prata,
Cinta de fina escarlata,
Sainho de chamalote;
Traz a vasquinha de cote,
Mais branca que a neve pura.
Vai fermosa, e não segura.
[...]

CAMÕES, Luís de (1668). In: GOMES, Maria dos Prazeres (Org.). **Cantos paralelos**: oito séculos de poesia portuguesa em diálogo. São Paulo: Educ, 1994. p. 73.

Texto 2

Descalça vai para fonte,
Leonor pela verdura;
vai fermosa e não segura.

A talha leva pedrada,
Pucarinho de feição,
Saia de cor de limão,
Beatilha soqueixada;
Cantando de madrugada,
Pisa as flores na verdura:
Vai fermosa, e não segura.
[...]

LOBO, Rodrigues (1605). In: GOMES, Maria dos Prazeres (Org.). **Cantos paralelos**: oito séculos de poesia portuguesa em diálogo. São Paulo: Educ, 1994. p. 74.

FAÇA NO
CADERNO

- Quais são as semelhanças e as diferenças entre os dois poemas?

O mesmo processo de **intertextualidade** entre Camões e Rodrigues Lobo se repetirá séculos depois, entre Camões e Renato Russo, na letra da canção "Monte Castelo", do grupo Legião Urbana. Nesse caso, com um dos sonetos mais famosos de Camões.

Soneto

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

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

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

Mas como causar pode seu favor
nos corações humanos amizade,
se tão contrário a si é o mesmo Amor?

Soneto 81

Amor he hũ fogo, que arde sem se ver,
He ferida que doe, & não se sente,
He hum contentamento descontente,
He dor que desatina, sem doer.

He hũ não querer mais q̃ bẽ querer
He hum andar solitario entre a gente,
He nunca contentarse de contente,
He hũ cuidar que ganha em se perder.

He querer estar preso por vontade,
He feruir a quem vence o vencedor
He ter com quem nos mata lealdade

Mas como causar pode seu fauor
Nos corações humanos amizade,
Se tam cóntrario a si he o mesmo amor?

CAMÕES, Luís de. **Camões**: sonetos. Apresentação e seleção de Célia Passoni. São Paulo: Núcleo, 1991. p. 32.



O texto integral da obra **Rimas**, de Camões, está disponível no *site* da Biblioteca Nacional Digital de Portugal <<http://ftd.li/esk32n>>. Acesso em: 5 maio 2016.

CAMÕES, Luís de. Soneto 81. In: _____. **Rimas**: primeira parte. Lisboa: Lourenço Craesbeck, 1623. p. 21.

Monte Castelo

Ainda que eu falasse a língua dos homens
E falasse a língua dos anjos,
Sem amor eu nada seria.

É só o amor,
É só o amor
Que conhece o que é verdade
O amor é bom, não quer o mal
Não sente inveja ou se envaidece.

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

Ainda que eu falasse
A língua dos homens
E falasse a língua dos anjos
Sem amor eu nada seria.

É um não querer mais que bem querer
É solitário andar por entre a gente

É um não contentar-se de contente
É cuidar que se ganha em se perder.

É um estar-se preso por vontade
É servir a quem vence, o vencedor;
É um ter com quem nos mata lealdade.
Tão contrário a si é o mesmo amor.

Estou acordado e todos dormem
Todos dormem, todos dormem.
Agora vejo em parte
Mas então veremos face a face.

É só o amor, é só o amor
Que conhece o que é verdade.

Ainda que eu falasse
A língua dos homens
E falasse a língua dos anjos,
Sem amor eu nada seria.

RUSSO, Renato. Monte Castelo. Intérprete: Legião Urbana. In: LEGIÃO URBANA. **As quatro estações**. [S.l.]: EMI, 1989. 1 CD. Faixa 7.

FAÇA NO
CADERNO

1. Que versos do Soneto camoniano são intercalados na letra da canção de Renato Russo?
2. Releia os três primeiros versos da letra da canção e os compare com uma citação do Novo Testamento, mais precisamente da carta do apóstolo Paulo aos coríntios, capítulo 13.

Ainda que eu falasse a língua dos homens
E falasse a língua dos anjos,
Sem amor eu nada seria.

1. Ainda que eu falasse línguas,
as dos homens e as dos anjos,
se eu não tivesse a caridade,
seria como bronze que soa
ou como címbalo que tine.

2. Ainda que tivesse o dom da profecia,
o conhecimento de todos os mistérios
e de toda a ciência,
ainda que tivesse toda a fé,
a ponto de transportar montanhas,
se não tivesse a caridade,
nada seria.

Na carta do apóstolo Paulo aos coríntios, em diferentes versões da **Bíblia**, a palavra “caridade” é substituída por termos como “amizade” ou “amor”. Em todo o caso, trata-se do amor fraterno, ou seja, do amor espiritual, que quer o bem do próximo.

CORÍNTIOS 13, 1-2. In: BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2002. p. 2009.

- a) Qual é a relação entre o procedimento de Renato Russo com a Carta de Paulo e o de Camões com o poema de Rodrigues Lobo?
 - b) Como Camões chamou esse procedimento intertextual no seu poema da medida velha?
3. Compare a versão original do Soneto de Camões com a versão atualizada.
 - a) Que mudanças ortográficas e de acentuação você observou?
 - b) Qual das versões se aproxima mais do uso da escrita nas conversas nas redes sociais? Por que você acha que isso acontece?

Em cena

Forme um grupo com seus colegas para organizar um **sarau** de cantigas, sonetos e canções. Como você percebeu, há várias relações intertextuais entre as cantigas medievais, os poemas e sonetos de Camões e as canções contemporâneas. Pesquisem como foram musicadas as cantigas medievais e proponham releituras lítero-musicais dos versos apresentados neste capítulo. Você e seus colegas devem definir um roteiro das apresentações. Bom sarau!

Em atividade

FAÇA NO
CADERNO

1. (Faap-SP) Releia com atenção a última estrofe:

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

Tomemos a palavra AMIGO. Todos conhecem o sentido com que esta forma linguística é usualmente empregada no falar atual. Contudo, na Idade Média, como se observa nas cantigas medievais, a palavra AMIGO significou:

- a) colega.
- b) companheiro.
- c) namorado.
- d) simpático.
- e) acolhedor.

2. (Enem/MEC)

Texto 1

XLI
Ouvia:
Que não podia odiar
E nem temer
Porque tu eras eu.
E como seria
Odiar a mim mesma
E a mim mesma temer.

HILST, H. *Cantares*. São Paulo: Globo, 2004 (fragmento).

Texto 2

Transforma-se o amator na cousa amada
Transforma-se o amator na cousa amada,
por virtude do muito imaginar;
não tenho, logo, mais que desejar,
pois em mim tenho a parte desejada.

CAMÕES. Sonetos. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br>>. Acesso em: 03 set. 2010 (fragmento).

Nesses fragmentos de poemas de Hilda Hilst e de Camões, a temática comum é

- a) o “outro” transformado no próprio eu lírico, o que se realiza por meio de uma espécie de fusão de dois seres em um só.

- b) a fusão do “outro” com o eu lírico, havendo, nos versos de Hilda Hilst, a afirmação do eu lírico de que odeia a si mesmo.
- c) o “outro” que se confunde com o eu lírico, verificando-se, porém, nos versos de Camões, certa resistência do ser amado.
- d) a dissociação entre o “outro” e o eu lírico, porque o ódio ou o amor se produzem no imaginário, sem a realização concreta.
- e) o “outro” que se associa ao eu lírico, sendo tratados, nos Textos I e II, respectivamente, o ódio e o amor.

3. (UFMG) Interpretando historicamente a relação de vassalagem entre homem amante/mulher amada, ou mulher amante/homem amado, pode-se afirmar que:

- a) o Trovadorismo corresponde ao Renascimento.
- b) o Trovadorismo corresponde ao movimento humanista.
- c) o Trovadorismo corresponde ao Feudalismo.
- d) o Trovadorismo e o Medievalismo só poderiam ser provençais.
- e) tanto o Trovadorismo como o Humanismo são expressões da decadência medieval.

4. (PUC-SP) A farsa “O Velho da Horta” revela surpreendente domínio da arte teatral. Segundo seus estudiosos, Gil Vicente utiliza-se de processos dramáticos que se tornarão típicos em suas criações cômicas. Não condiz com as características de seu teatro:

- a) o rigoroso respeito à categoria tempo, delineado na justa sucessão do transcorrer cronológico das ações.
- b) a não preparação de cenas e entrada de personagens, o que provoca a precipitação de certos quadros e situações.
- c) o realismo na caracterização social, psicológica e linguística de seus personagens.
- d) o perfeito domínio do diálogo e grande poder de exploração do cômico.
- e) o pouco aparato cênico, limitado ao necessário para sugerir o ambiente em que decorre a peça.

Gênero jornalístico: entrevista

MATERIAL PARA DIVULGAÇÃO DA EDITORA FTD
REPRODUÇÃO PROIBIDA

O ESTADO DE S. PAULO
QUARTA-FEIRA, 23 DE MARÇO DE 2016 | Caderno 2 | C3

Cinema Estreia

ENTREVISTA

MARC TYLER NOBLEMAN
HISTÓRIADOR DE CULTURA

João Vilaverde / NOVA YORK

A chegada de um novo filme com Batman traz também o primeiro registro oficial nas telas com o nome de seu criador, esquecido há quase oito décadas: Bill Finger. Por mais de 77 anos, Batman esteve nos quadrinhos, na televisão e diversas encarnações no cinema, mas em todas essas aparições o crédito de sua criação sempre foi apenas para Bob Kane, o desenhista, ignorando o papel de Finger, o escritor. Uma das mais longas saídas de direito autoral será concluída quando surgirem os créditos "Batman criado por Bob Kane e Bill Finger" ao final de *Batman e Superman*. Juntos, eles criaram um dos personagens mais técnicos do mundo dos quadrinhos e um dos símbolos da cultura pop moderna. Foi no início de 1939, no Bronx, bairro de classe média baixa em Nova York, que Finger, aos 25 anos, e Kane, 23, desenvolveram o visual do personagem. Depois, Finger criou sozinho a origem do herói, deu nome à cidade de Gotham City, e escreveu outros 1,5 mil roteiros para edições de Batman pelos 27 anos seguintes. O problema é que Kane vendeu o personagem para a editora DC Comics e fechou um contrato de exclusividade. Anônimo e esquecido, Finger morreu sozinho em 1974. Famoso, Kane viveu em mansões em Hollywood, na Califórnia, e ainda viu o renascimento de Batman com os filmes de Tim Burton, com Michael Keaton e Jack Nicholson, antes de falecer em 1998.

A história da falta de crédito a Finger começou ainda nos anos 1930, numa das raras ocasiões em que o inventivo escritor cruzou entrevista informando suas criações. No entanto, por força do contrato fechado – e constantemente renovado – entre Kane e a DC Comics, o crédito nunca chegou. Décadas depois, em 2003, foi criado o Bill Finger Award, o maior prêmio da indústria de quadrinhos voltado aos escritores. Pouco depois, Batman voltou aos cinemas com os blockbusters dirigidos por Christopher Nolan entre 2005 e 2012, e, novamente, apenas Kane foi creditado. Agora, pela primeira vez, a justiça começa a ser feita.

"Há uma hora. Ver isso acontecer é como um sonho, depois de tantos anos", disse ao Estado o historiador de cultura pop Marc Tyler Nobleman, formado pela Universidade Brandeis, de Boston, e autor de *Bat, the Boy Wonder* (2012), livro que é resultado de uma pesquisa de seis anos sobre Bill Finger. Em sua investigação, Nobleman descobriu que Finger deixou herdeiros, fido desocheado até pela DC Comics. O filho único do escritor, Fred Finger, era homossexual e morreu em 1992, deixando a pequena parcela de royalties devidos ao pai para seu parceiro. Mas Fred teve na juventude uma filha, Athena, que nasceu dois anos depois da morte do avô. A descoberta de Nobleman e seu livro atarrando a história de Bill Finger fizeram retornar um movimento pelas redes sociais. Ao final, uma negociação foi estabelecida entre a DC e



Crédito recuperado

Após 77 anos, Bill Finger recebe a coautoria de Batman, com Bob Kane

Batmóvel.
Outra criação de Bill Finger

vel, a partir de documentos da época, creditar a Finger a ideia do rosto do personagem também. Ele se baseou em duas imagens arripantes mostradas a Kane e Robinson: o mascote da corrida de obstáculos de Coney Island e o ator Conrad Veidt maquiado para seu personagem no filme *O Homem que Ri* (1928), o clássico do expressionista alemão Paul Leni. Junto com essas referências, Robinson misturou o visual da carta do Coringa, típica de jogos de cartas.

● **Como era o ambiente de trabalho nos quadrinhos em Nova York naqueles primeiros anos?**
Como a maioria dos escritores do período, não foi nada agradável. Finger era um freelancer algumas vezes, ele ia ao escritório onde os criadores se reuniam, mas ele desenvolvia seus roteiros de sua casa mesmo. Era do tipo "reverencial" no ambiente de trabalho. Enquanto a maior parte dos editores gostava dele, especialmente Julie Schwartz, um em particular era brutal com ele (e com os demais criadores): Mort Weisinger. Jerry Robinson lembrava de Weisinger humilhando Finger na frente de outros colegas. Acreditava que esse tipo de tratamento decorria de um pensamento que Finger e outros tinham na época, de que uma reclamação ou confronto poderia significar menos trabalho para ele.

● **E como era o método de trabalho de Finger?**
Ele era metódico. Todos que trabalhavam com ele registravam isso em escritos da época ou em depoimentos a mim. Ele pesquisava muito e entregava seu roteiro cheio de referências, como imagens de jornais e revistas. Por outro lado, isso rendeu a ele a reputação de estar sempre atrasado na entrega de roteiros. Ainda assim, os editores continuaram buscando seu trabalho por quase 27 anos: melhor atrasado, mas excelente, do que na hora certa e mediocre. Parafrazeando Jerry Robinson, Finger foi provavelmente o melhor criador de quadrinhos de sua geração e o maior de todos os tempos. Não é uma surpresa que os editores pediam seus roteiros para diversas outras revistas e personagens.

● **Ele escreveu histórias de Batman entre 1939 e o fim de 1965, quase 27 anos. Por que parou?**
Depois que Finger e outros freelancers do mundo dos quadrinhos em Nova York começaram a demandar planos de saúde, nos anos 1960, os pedidos para trabalhos começaram a secar. A nova guarda de criadores – desenhistas, roteiristas etc. – estava chegando com tudo. Finger chegou a voltar a ser escalado a escrever histórias para a DC Comics no início da década de 1970, mas eram roteiros para revistas de mistério, não mais do Batman.

● **Quando ele morreu, em 1974, qual era sua situação?**
Embora ele não fosse do tipo que reclamava, muitas vezes especularam que sua situação profissional foi destruído ele por dentro ao longo das décadas. Nos anos imediatamente anteriores à sua morte, ele passou por diversos problemas cardíacos. Não sou médico, mas não ficaria surpreso que a falta de crédito e a diferença de renda entre ele e Bob Kane tivesse um peso psicológico e mesmo físico. Além disso, ele estava virtualmente quebrado – divorciado pela segunda vez, separado de seu único filho e vivendo sozinho. Quando faleceu, Bill Finger não ganhou obituários, não teve um funeral ou uma lápide.

● **O crédito começou nas edições de cultura de 2015 das HQs e agora, com a chegada do filme nos cinemas. A missão de trazer justiça na qual o senhor se engajou está concluída?**
O principal item na lista poderia estar, agora, ser riscado. Mas sinto uma obrigação cultural de continuar a contar a história de Bill Finger. Meu objetivo mais urgente agora é conseguir um memorial permanente para ele em Nova York, onde ele criou Batman, e também possivelmente em Denver, onde nasceu, em 1914.

NOBLEMAN, Marc Tyler. Crédito recuperado. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 23 mar. 2016. Caderno 2, C3.

Estação Conteúdo

A imagem da página ao lado mostra a página de cinema do Caderno 2 do jornal **O Estado de S. Paulo** com uma entrevista com o historiador de cultura *pop* Marc Tyler Nobleman. Essa entrevista foi realizada com a chegada às telas de um novo filme de Batman que traz como novidade o primeiro registro oficial do nome do criador da personagem, esquecido há quase oito décadas: Bill Finger.

Neste capítulo, analisaremos o gênero **entrevista escrita**, em que pessoas de projeção social respondem a perguntas elaboradas por jornalistas e, assim, divulgam suas ideias e posições sobre temas de interesse da sociedade.

(Des)construindo o gênero

As novas linguagens atualmente são tantas que não damos conta de perceber as inovações nelas contidas. Seleccionamos duas entrevistas para observar essas inovações nas áreas televisiva e arquitetônica.

As entrevistas, por serem excelente recurso de diálogo e de divulgação de ideias, informam-nos e formam nossa opinião, como leitores críticos, sobre os diferentes temas em circulação no mundo contemporâneo.

Novas linguagens na televisão

Em dezembro de 2003, o antropólogo Hermano Vianna participou de um projeto novo na TV Globo que foi tema de uma entrevista do caderno cultural Pensar, do jornal **Correio Braziliense**, de Brasília, concedida à jornalista Teresa Albuquerque. Leia a íntegra da entrevista.

Totalmente regional

Rio — Hermano Vianna pode ser muito tímido, mas não é exatamente um observador neutro. Quando vê algo que lhe parece interessante, quer logo estabelecer uma aliança, mostrar aquilo para o maior número possível de pessoas. É isso que lhe dá gosto pela vida, é isso o que também faz na televisão. Um dos criadores do projeto **Brasil Total**, da Rede Globo, o antropólogo trabalha para que a tevê brasileira seja feita por cada vez mais gente, com os mais diferentes sotaques, olhares e ideias.

É um entusiasmado, um otimista, esse paraibano de 43 anos que morou duas vezes em Brasília (na infância e na adolescência) e se mudou para o Rio em 1978. Doutor em Antropologia Social pelo Museu Nacional da Universidade do Rio de Janeiro (UFRJ), ele é autor de **O mundo funk carioca** (1988) e **O mistério do samba** (1995), publicados pela editora Jorge Zahar. Para a televisão, criou ou ajudou a criar programas como **African Pop**, **Baila Caribe**, **Programa Legal**, **Brasil Legal**, **Além-Mar** e **Música do Brasil**.

Curiosíssimo, sempre atento ao que acontece nos quatro cantos do país, o irmão mais velho de Herbert Vianna foi o primeiro a “comunicar ao mundo” a existência de uma cena *punk* brasiliense. Escreveu sobre ela em 1983, quando ninguém tinha ouvido falar de bandas como Plebe Rude, Capital Inicial ou Legião Urbana. Em 1986, quando ninguém na zona sul sabia o que era baile *funk*, já falava das festas que incendiavam o subúrbio carioca. Foi ele quem descobriu o *funk* para a academia, quem colocou uma

bateria eletrônica nas mãos do DJ Marlboro. Não, ele não dá rifle a índio. Só acredita no diálogo, na troca de informação.

CORREIO BRAZILIENSE — *O Brasil Total talvez ainda não tenha a visibilidade que merece, mas já aponta um novo modo de fazer televisão no Brasil. Pode-se dizer que seja o primeiro projeto de regionalização, ou de “nacionalização” da produção regional?*

HERMANO VIANNA — O jornalismo da Rede Globo tem uma estrutura regional que funciona bem. Há núcleos de rede em todos os estados, enviando diariamente matérias para todos os jornais. É talvez um dos poucos espaços da mídia brasileira onde isso acontece. Revistas e jornais de circulação nacional há muito tempo fecharam suas sucursais em outros estados. O que estamos fazendo com o **Brasil Total** é pegar carona na estrutura montada pelo jornalismo para criar uma outra rede nacional, de equipes localizadas em todos os lugares, capazes de produzir vários tipos de entretenimento.

CORREIO — *Você acredita que a regionalização, ou a nacionalização do regional, seja uma das saídas para a tevê aberta?*

VIANNA — Não penso que a regionalização seja só uma saída para a tevê aberta. É uma saída para o Brasil. Um país tão grande como o nosso apenas se emburrece se continuar centralizando cada vez mais sua produção cultural. O mercado para tudo

vai ficando cada vez mais restrito. As ideias ficam mais pobres, pois se tornam menos diversas. Precisamos ver pontos de vista diferentes circulando por todo o Brasil.

CORREIO — Imagino que o projeto tenha surgido das experiências com o Brasil Legal e o Programa Legal...

VIANNA — Sim. Com as viagens do **Programa Legal** e do **Brasil Legal** fomos conhecendo gente bacana em todos os lugares. Tive o cuidado de manter as amizades. É uma das coisas que mais me orgulho: posso dizer que tenho grandes amigos que falam todos os sotaques brasileiros. Eles me abastecem sempre com notícias sobre o que acontece de interessante na cultura de seus estados.

CORREIO — Quando vocês perceberam que poderiam ter uma rede de colaboradores, criar condições para que eles próprios fizessem seu Brasil Legal?

VIANNA — Montei uma espécie de rede de comunicação paralela, que funciona muito bem via *e-mail*. De que outra maneira eu poderia saber as novidades sobre o *hip-hop* de Cuiabá ou a poesia de Teresina? Fico mal se não tenho contato com tudo isso. Fico mal também com o isolamento dessas produções. Com o fato triste dos seus criadores terem que mudar para o Rio ou São Paulo se quiserem ter seus trabalhos conhecidos nacionalmente. É uma situação extremamente perigosa. As cenas locais não se desenvolvem. Permanecer nos seus estados — como o fizeram Luís da Câmara Cascudo no Rio Grande do Norte, Benedito Nunes no Pará, ou Jorge Furtado no Rio Grande do Sul — fica parecendo um ato de heroísmo. Trabalho para mudar essa situação. A cultura brasileira seria muito mais rica se tivéssemos cenas locais mais fortes em todos os cantos do país. Mas quero também que essas produções locais se tornem conhecidas nacionalmente.

CORREIO — A ideia é que elas falem não só de suas aldeias, mas também das outras?

VIANNA — Quero ser surpreendido por outros olhares, por novas maneiras de fazer *tevé*. Não quero que as equipes locais falem apenas sobre os seus locais, para seus locais. Elas podem falar sobre o mundo todo, para o mundo todo. Se as equipes do Rio e de São Paulo podem, por que as equipes do Acre ou de Santa Catarina não podem? Meu primeiro trabalho para a *tevé* foi o **African Pop**, documentário sobre a música *pop* africana que foi exibido na Manchete. Nós éramos uma equipe brasileira mostrando, antes das equipes de *tevé* do tal “primeiro

mundo”, um dos fenômenos mais vibrantes da cultura planetária contemporânea. Era um olhar brasileiro para aquele mundo, que uma equipe europeia não poderia ter. O mesmo pode acontecer internamente no Brasil.

CORREIO — A parceria com produtoras independentes seria um caminho, uma forma de dar uma “oxigenada” na programação da TV aberta?

VIANNA — Gosto muito da abertura para a produção independente. É a possibilidade, junto com a regionalização (e radicalizando a regionalização), de ter mais olhares diferentes no ar.

CORREIO — Até pouco tempo atrás essa parceria parecia se limitar à *tevé* paga, àquele nicho de “*tevé* de qualidade”, um pouco elitista...

VIANNA — Sempre detestei esse pensamento que só pode haver qualidade na *tevé* paga, abandonando a *tevé* aberta. Por isso insisto em continuar trabalhando na *tevé* aberta, apesar do menosprezo com que esse trabalho é sempre visto nas rodas mais “cultas”. Gosto de *tevé*. Gosto de *tevé* aberta (aliás, acho tudo aberto melhor que fechado). Acho que é o principal canal de distribuição de informação no Brasil. E acho que o Brasil faz *tevé* bem, é um talento brasileiro. É bacana conversar com o público mais variado possível. Não suporto *guetos* de nenhuma espécie. *Tevé* que só fala em vinho e viagens finas para mim não tem a menor graça. Nos programas que fiz sempre misturamos tudo: de citações explícitas de Montaigne a *funk* carioca. Sempre foram programas afirmativos, que divulgavam o que a gente acha legal no mundo.

CORREIO — A ideia de unir popularidade e qualidade é o que o estimula? É a vontade de mostrar para todo mundo o que vê aqui e ali, de “amplificar” suas descobertas?

VIANNA — Sim. Não vejo por que popularidade e qualidade tenham que ser termos antagônicos. Quando digo que gosto de *funk* carioca, a música mais popular do Rio no momento, não estou fazendo populismo. Gosto porque vejo nessa música ideias propriamente musicais mais ricas e interessantes e inovadoras do que em muitas músicas que as pessoas dizem ter qualidade.

CORREIO — A televisão mudou muito, e é até possível que tenha piorado, como diz a “crítica”...

VIANNA — Será que piorou mesmo? Qual o critério para medir a piora? Faz parte do discurso antitevé dizer que a *tevé* de antes (nunca elogiada na época em que era produzida) era bem melhor. Não acredito nisso. Vivemos num momento inte-

ressante hoje, quando mais pessoas podem fazer tevê, pois os equipamentos ficam todos os dias mais baratos. Acho que esse é o caminho. Câmeras para o povo! Ilhas de edição digital para o povo! Para todos os povos!

CORREIO — Voltando à pergunta... A justificativa de que a tevê “só mostra o que o público quer e gosta de ver”, “de que não há circo sem bilheteria”, não lhe parece muito cômoda?

VIANNA — Em 1980 apenas 50% dos lares brasileiros tinham tevê. Hoje quase a totalidade tem tevê. Isso quer dizer que quase a metade da população brasileira, das camadas mais pobres da população, passou a ver tevê. O que esse novo público quer ver na tevê? Ninguém sabe ainda. Certamente não é o que está no ar. Ainda vai aparecer a nova tevê e acredito que seja uma tevê feita por cada vez mais gente. Outra coisa: Ibope não significa adesão ideológica. Muitas vezes as pessoas assistem àquilo que elas não gostam, só para ver o que não gostam.

CORREIO — Há contradição entre discurso e prática, entre o que elas veem e o que dizem querer ver?

VIANNA — Numa pesquisa que fizemos no início do **Brasil Total**, perguntando para pessoas de todas as regiões e classes sociais o que queriam ver na tevê, todas falavam que queriam ver programas educativos. Se a gente for acreditar nesses depoimentos, as tevês educativas deveriam ter um ibope altíssimo. As pessoas falam o que acham ser de bom-tom, e assistem programas que não são nada educativos... O que significa essa contradição? Não tenho uma resposta. Eis aí um bom problema para ser estudado. Para pelo menos servir de base para programas educativos com mais ibope...

CORREIO — Guel Arraes diz que você tem um olhar para descobrir o novo e um olhar diferente sobre a tradição... É isso que faz a diferença, inclusive na sua forma de pensar a televisão?

VIANNA — Não sei se o que faço faz realmente alguma diferença. Acho que faço a coisa mais normal do mundo. Não estou brincando, não. Não sou só eu que gosto de *funk* carioca. Milhões de pessoas

também gostam. Sinto apenas que meu olhar não é muito parecido com o olhar dos críticos de tevê, ou de muitos outros jornalistas culturais. Quando leio jornal falando de tevê me sinto em profundo isolamento. Não há crítica de tevê relevante no Brasil. As pouquíssimas exceções confirmam atrozmente a regra. Nunca li uma crítica interessante, falando bem ou mal, sobre o **Programa Legal** ou o **Brasil Legal**. Ou as pessoas contam fofocas de bastidores de novelas, ou fazem discursos antitevê, de gente que preferia ver o mundo sem tevê. Isso é uma lástima num país como o Brasil, onde a tevê tem tanta importância.

CORREIO — Além de curioso (crônico) e nada preconceituoso, você é o otimista que parece ser? Do tipo incurável?

VIANNA — Sou, sim. Já me chamaram de Hermano Pollyanna. Acho que é a maneira que inventei para conseguir continuar vivo. Como diz o Neo, no final de **Matrix Revolutions**: escolhi ser assim. Poderia ter escolhido ser pessimista. Conheço muita gente interessante bem pessimista. Há motivos horripilantes que justificam o pessimismo generalizado. Mas não conseguiria viver. Não combina com a minha natureza.

CORREIO — A boa recepção às reportagens do Brasil Total — e à série Cidade dos Homens, para citar outro exemplo recente — não seria uma prova de que o telespectador não tem medo de novidade? Ou estamos otimistas demais?

VIANNA — Claro que telespectador não tem medo de novidade! É claro que estamos sendo otimistas demais, como sempre! Quando vejo uma matéria produzida por uma equipe que nunca fez nada parecido, apresentada por gente que nunca tinha aparecido na tevê, com sotaque carregado e tudo, quando vejo essa matéria ser o pico de audiência de um programa tão concorrido como o **Fantástico**, eu só posso confiar mais no povo brasileiro. Como diz meu querido ministro Gilberto Gil: o povo sabe o que quer, mas o povo também quer o que não sabe. A tevê brasileira tem muito o que aprender meditando sobre essas palavras.

ALBUQUERQUE, Teresa. Totalmente regional. **Correio Braziliense**, Brasília, DF, 6 dez. 2003. Pensar, p. 67.

O **Programa Legal** (1991) e o **Brasil Legal** (1995) levaram ao ar, em horário nobre do **Fantástico**, da TV Globo, cenas criadas a partir de viagens que a equipe de produção fazia pelo Brasil. Do primeiro participavam os atores Regina Casé e Luís Fernando Guimarães; o segundo, apresentado por Regina Casé, mostrava episódios colhidos do cotidiano da população brasileira.

O projeto **Brasil Total** tinha o objetivo de ser uma produção regional nos moldes do **Brasil Legal**, que teve sucesso por vários anos.

Vamos entender os argumentos defendidos por Hermano Vianna nessa entrevista.

1. Que estratégias a jornalista Teresa Albuquerque usou para mostrar ao leitor as ideias de Vianna sobre a qualidade da programação da tevê brasileira? Faça um levantamento dessas estratégias acompanhando a sequência do texto.
2. Agora procure os argumentos de Hermano Vianna sobre:
 - a) uma outra rede nacional de televisão;
 - b) uma saída de qualidade para a tevê aberta;
 - c) a tevê paga e produtores independentes;
 - d) a visão da crítica de tevê e do jornalismo cultural;
 - e) novas formas de pensar a tevê;
 - f) o novo telespectador.
3. Que relação se estabelece entre o discurso do então ministro da Cultura do Brasil, Gilberto Gil, e o do antropólogo Hermano Vianna?

FAÇA NO
CADERNO

Novas linguagens na arquitetura

Um dos principais representantes da arquitetura brasileira contemporânea é o arquiteto e artista Paulo Mendes da Rocha. Nascido em Vitória (ES), em 1928, é responsável por projetos que se destacam principalmente por sua concepção de arquitetura: ele a coloca em um contexto mais amplo, atendendo a um compromisso humanista.

Leia a entrevista que ele concedeu à revista **Bravo!**

A utopia do convívio

Paulo Mendes da Rocha explica como a inteligência vencerá a estupidez nas metrópoles do futuro.

Responsável pelo desenho de construções como o Museu Brasileiro de Escultura (São Paulo) e o estádio Serra Dourada (Goiânia), além da reforma da Pinacoteca do Estado (SP) e de projetos para as baías de Vitória e Montevideu, Paulo Mendes da Rocha é o mais otimista entre os arquitetos fundamentais do século 20 no Brasil. Nesta entrevista, ele defende que se repensem conceitos como cultura e propriedade para, num futuro em que “a inteligência vencerá a estupidez”, fazer a cidade que priorize de fato as relações humanas.

BRAVO!: O que a arquitetura pode fazer diante do caos contemporâneo?

Paulo Mendes da Rocha: Se você pensar na África e em outros lugares, o problema é muito mais social que arquitetônico, evidentemente. Só que eu digo que a arquitetura pode resolver os problemas como forma de abrir a discussão. Essa questão encerra o conflito básico dos dias de hoje, a inteligência contra a estupidez, contra a “rota do desastre”. Há muito engano quando se diz que a arquitetura pretende fazer isso ou aquilo.

Na verdade, ela vem, desde a origem do homem, numa posição de resolver problemas. Ocorre que os “problemas” não existem previamente: eles são criados. O homem acrescenta a ideia de desejo às suas necessidades básicas, e a arquitetura é o sucesso da realização de desejos. O que nós estamos vendo no mundo de hoje é a degenerescência, mas ela só pode surgir a partir do que é bom. Há a especulação imobiliária, que é negativa, mas ela parte do edifício vertical, uma maravilha de êxito humano, do ponto de vista da mecânica dos fluidos, sólidos etc. É maravilhoso você poder abrir uma torneirinha no 15º andar em Copacabana e lavar roupa, enquanto suas crianças tomam banho de mar a um quarteirão de distância.



Greg Saibian/Folhapress

Paulo Mendes da Rocha, em 2011.

degenerescência:
degeneração; redução ou
declínio de qualidade.

A existência do caos se deve ao progresso, no bom sentido?

Sim, são os contratempos que o homem sempre enfrentou entre êxito e degenerescência. Claro que pode ser o desastre final, como no caso da energia atômica, coisas assim. Temos de ser cuidadosos. Mas pode-se ainda ter esperança de algum consenso pra corrigir esta rota do desastre. A ideia da ecologia, por exemplo, gera a noção de futuro, porque é uma ideia popular de consciência sobre a natureza. Nós não estamos aqui para nenhuma missão extraordinária que não seja possibilitar a permanência do ser humano no universo.

O conceito de arquitetura como algo que deva “resolver os problemas” está errado? A arquitetura deve se preocupar em planejar algo novo ou trabalhar sobre o que já existe?

O conceito está certo. É tudo o que temos. A arquitetura navega no âmbito da política. A ideia de uma justa urbanização, de organização dos homens nesse desejo da cidade contemporânea, não pode ser concretizada se não for planejando, experimentando, acertando e errando para fazer algo que possa ser exitoso. O que já existe deve ser tomado como experiência. É o caso dessa história de “reviver” os centros. Mas por que eles devem ser “revividos”, se ali está a matriz, a base? O centro deveria ser a suprema experiência do êxito. E de fato é, porque ali estão concentradas as melhores instalações de água, esgoto, telefonia, transporte etc. O centro é abandonado por uma rejeição da própria cidade — que, ao surgir, é democrática. Se você deitar numa calçada do centro por 15 minutos, ninguém vai importuná-lo. Tente fazer isso num bairro rico, e um jagunço logo estará no seu encaicho. A cidade é um desenho que existe na cabeça do homem antes de sua concretização. Portanto, ela pode ser justamente projetada. Essa expectativa de êxito da técnica, da ciência e das artes a um tempo só, e isso é arquitetura, é perfeitamente plausível. Tanto que há exemplos banais de mais ou menos êxito. Para ficarmos em São Paulo, na avenida Paulista a melhor quadra é a do (centro comercial) Conjunto Nacional. É a única em que você não encontra automóvel saindo na calçada — eles saem pela rua secundária. É bastante simples, uma questão de disposição espacial. O Conjunto Nacional é misto, ficaram escritórios e habitações, e ali há comércio e metrô. Então, é possível. Mas é preciso um grande consenso. O urbanismo é menos coisa feita do que associação de homens.

Quem está pensando a arquitetura hoje?

O mundo inteiro. A ideia de revitalização das áreas centrais é mundial, e também pode se degenerar por causa da visão ideológica de certos valores de nossa existência. Por exemplo, a cultura. Fazendo uma caricatura, a cultura ficou como uma ideia de vaguidão específica. Fazem-se centros culturais, e ninguém sabe o que eles são. E ao mesmo tempo é uma batalha conseguir uma sede adequada para um corpo de baile da cidade, para a orquestra sinfônica. Esses centros não são genéricos, são especificamente dirigidos a uma parte da população. Pegar a sede de um banco, por exemplo, e transformar em centro cultural é absurdo. Era melhor que o banco continuasse banco, e que você construísse o adequado centro cultural. Você deixa de inventar para construir de forma indevida. Não dá pra generalizar tudo: antigos armazéns industriais podem virar ótimos pavilhões artísticos etc. Só que também não se deve generalizar para o outro lado, no sentido de que esses projetos sejam sempre “bons”.

Você fala de motivação ideológica. Existem a “esquerda” e a “direita” na arquitetura?

O que talvez mais caracterize essa separação é a exclusão: alimentar a ideia de bairros exclusivamente assim ou assado; você desenvolver de modo exacerbado, como elemento de exclusão, a ideia da insegurança ou da violência, como se ela pudesse ser resolvida apenas pela repressão. A cidade é feita com casas. Só a exclusão da moradia simples, popular, das áreas centrais já é um absurdo. O prédio Copan, em São Paulo, é um exemplo lindo de uma perspectiva de novos espaços realizados no centro da cidade. Há apartamentos de 50 m², de 100 m². Não é o pequeno que caracteriza a pobreza: você pode ser sozinho e viver muito bem num apartamento de 50 m². Pode ser o primeiro violoncelista da Orquestra Sinfônica e ir a pé para o trabalho. Ter a coragem de ver na pobreza aspectos invejáveis de liberdade, por exemplo, de independência em relação à propriedade. A propriedade pode ser, hoje, um grande absurdo. A ideia de comprar um pedaço do território do planeta é um pouco absurda. Você vive na cidade. A parte pública deveria ser muito mais a sua casa do que esse espaçozinho, cuja imagem querem vender ao pobre como algo ideal, um índice de felicidade que deve ser perseguido.

Quais são os inimigos dessa “vida pública”? O que impede as pessoas de aproveitar mais as suas vidas fora de casa etc.?

Tenho impressão de que é a falta de curiosidade para saber como funcionam as coisas do mundo. A conversa, o bar, o botequim, o cinema, o teatro, o jornalismo são as principais riquezas que a cidade tem a oferecer — ela mesma como a grande universidade do conhecimento.

Como a arquitetura entra aí?

A arquitetura deseja construir essa cidade que é tecnicamente rigorosa, para que o prédio não caia e o sistema de transporte funcione, mas que não quer subordinar a vida de ninguém a nenhuma disciplina. Muito pelo contrário. Essa excelência técnica é para possibilitar uma espacialidade que torne possível a imprevisibilidade da vida, da liberdade de cada um.

A relação entre arquitetura e Estado tem funcionado?

Em geral, muito pouco.

E com a iniciativa privada?

Não gosto de dividir as coisas entre Estado e iniciativa privada. Esses cortes são esquizofrênicos, porque é impossível abolir o privado, e improvável que o mundo ande apenas pelas iniciativas privadas. Essa iniciativa surge por sedução de projetos que não são dessa esfera — na telefonia, na comunicação etc. ninguém “privado” inventou o transporte; a ideia é pública. Essa divisão, do modo como é explorada hoje, para cristalizar ideologicamente, é tola.

Da época em que você começou a dar aula até hoje, como a ideia do que seria bom para a cidade evoluiu na universidade?

Houve até uma sadia atualização, e no mundo inteiro. Essa questão é muito interessante para nós, da América. Na Europa, de modo geral, passou-se por um processo de reconsideração urgente da questão porque eles estavam reconstruindo cidades bombardeadas. E nós, que não tivemos guerra, tivemos e temos que construir cidades na natureza, que não existiam e não existem. É um contraponto que nos dá uma importância muito grande no plano do conhecimento universal. O prestígio que a arquitetura brasileira tem no mundo talvez venha muito daí, da manifestação que expusemos da consciência de fundar cidades na natureza. E não é só Brasília: há Maringá, Londrina, Belo Horizonte. Elas não são maravilhas por si só, mas, como tentativas, são. Porque são experimentações, e são melhores que as outras, mesmo que já estejam ficando degeneradas. A visão de que tínhamos e teremos como fundar cidades, da maneira como queremos, fora das construções coloniais, é belíssima. E também a de São Paulo como algo que tem de ser feito e refeito sobre si mesma é interessante.

Como deveria ser a cidade do futuro?

É impossível saber, mas, como exercício, eu diria que o parâmetro seria a tranquilidade das pessoas. A aflição líquida com a liberdade e a capacidade criativa do homem. Por que se põe a população pobre na periferia? Para que ela não tenha tempo para nada. O tempo livre ela gasta em transporte, no cuidado com a saúde dos filhos etc. A cidade feliz apaziguaria esses problemas, que são frutos de uma mecânica. O transporte público, por exemplo, é fundamental. O automóvel teria de ser abolido como transporte principal. Você pode imaginar um pronto-socorro sobre rodas, mas não o transporte de cada um. Ele é uma estupidez. E o homem que assiste à própria estupidez é um homem que tende rapidamente à degenerescência. O transporte público será um prazer para o homem, que poderá ler o seu jornal, que poderá até perder o próximo trem, porque haverá vários em intervalos pequenos, poderá tomar uma cerveja com um amigo. Isso faz um novo cidadão. Um homem senhor de seus tempos de vida, de seus minutos. Não será mais questão de perguntar “o que você fez nos últimos dez anos”, e sim “o que você fez nos últimos dez minutos”.

LAUB, Michel. A utopia do convívio. **Bravo!**, São Paulo: D’Ávila, n. 72, set. 2003. p. 31-34.

O ESBOÇO DO FUTURO. A Bial discute seu papel na melhoria de vida nas grandes cidades; ainda, entrevista com Paulo Mendes da Rocha, Zaha Hadid, Patrick Schumacher e Oscar Niemeyer. Publicada na revista edição 72, set. 2003, p. 26-42. Crédito: Almir de Freitas, Beatriz Albuquerque e Gisele Kato/Abril Comunicações S/A.

- Para discutir a concepção de arquitetura e sua inserção na sociedade, o entrevistador elaborou uma sequência de perguntas, que levaram o arquiteto a expor suas ideias. Explique o que ele pensa sobre:
 - a arquitetura diante do caos contemporâneo causado pelo progresso;
 - a arquitetura como questão política;
 - os movimentos mundiais de revitalização para criação de centros culturais;
 - a relação da arquitetura com a exclusão social;
 - o prestígio da arquitetura brasileira no mundo;
 - a projeção de uma cidade do futuro.
- Na sequência da entrevista, essas ideias funcionaram como argumentos em defesa da posição do arquiteto. Explique a relação do título e do subtítulo com o argumento final desenvolvido por ele.
- Observe o espaço urbano no qual você vive. Em que medida as propostas do arquiteto Paulo Mendes da Rocha têm a ver com a sua realidade?

Entrevista de jornal, entrevista de revista

Numa entrevista escrita, há três papéis em jogo: o do entrevistador, o do entrevistado e o do leitor. Considerando isso, compare as entrevistas feitas com Hermano Vianna e com Paulo Mendes da Rocha e tire suas conclusões em relação aos aspectos destacados nas questões a seguir.

- Considerando que as duas entrevistas foram publicadas em diferentes veículos, explique a que tipo de leitor elas foram dirigidas. Qual é a finalidade de cada uma? FAÇA NO
CADERNO
- Em uma entrevista, é frequente a apresentação de dados biográficos do entrevistado. Compare como isso foi feito nos dois textos.
- Como se dá o fechamento dessas entrevistas?
- As duas entrevistas trazem especialistas que expõem seu posicionamento frente a sua área de atividade. Mas a linguagem usada na revista de cultura gera maior dificuldade de compreensão. Como você explica essa diferença?
- Como estão identificados linguisticamente e graficamente os interlocutores nas duas séries de perguntas e respostas das entrevistas? Que sentido essa identificação traz para o texto?

Linguagem do gênero

Formas de tratamento

A maneira como os interlocutores se dirigem um ao outro é fundamental para manter o bom clima de uma conversa e leva em conta seus papéis sociais.

- Nas duas entrevistas, como entrevistador e entrevistado se dirigem um ao outro?
 - Cite as formas de tratamento.
 - Elas são adequadas, tendo em vista o papel social dos dois interlocutores?
 - Comente o efeito criado por elas.

Marcadores conversacionais

As entrevistas lidas foram registradas oralmente e depois transcritas para a mídia impressa. Nessa passagem, foi feito um trabalho de edição que eliminou muitas marcas de oralidade (hesitações, falsos começos, repetições etc.) e marcas da interação verbal (comentários, sobreposições de fala, pausas etc.). As entrevistas preservam, mesmo na escrita, alguns traços de oralidade.

- Ao responder, os entrevistados mostraram suas posições pessoais.
 - Identifique, em cada entrevista, os marcadores linguísticos de posicionamento dos entrevistados.
 - Explique a função desses marcadores em cada entrevista.

O gênero entrevista escrita

Entrevista é uma forma de interação social que divulga informações de diferentes áreas do conhecimento. As características dos participantes e o modo como interagem definem a entrevista.

Uma entrevista nasce sempre na oralidade e implica três momentos: preparação, entrevista propriamente dita (oral) e edição. Na edição escrita, muitas adaptações são feitas para preservar o caráter original da conversa.

Em uma entrevista transcrita, observamos uma apresentação e/ou contextualização do entrevistado, as perguntas e respostas e um fechamento, que pode ser a última resposta ou um comentário final do entrevistador. Nas perguntas e respostas, há vários modos de identificar os interlocutores: nomeando-os, nomeando a empresa jornalística, usando recursos gráficos. Uma foto do entrevistado é fundamental.

A linguagem empregada na entrevista é geralmente coloquial, mas ganha formalidade na proporção da importância do papel social do entrevistado.

Praticando o gênero

Entrevista: da conversa oral ao texto escrito

FAÇA NO
CADERNO

Prepare-se: agora você será o jornalista!

1. Reúna-se com alguns colegas e escolham uma pessoa para entrevistar. Levem em conta a viabilidade da entrevista e a relevância das informações a serem obtidas. O entrevistado deverá ter autoridade em determinado assunto.
2. Planejem bem a preparação da entrevista.
 - a) Façam uma pesquisa para obter informações sobre o entrevistado e sobre o tema a ser focalizado.
 - b) Escrevam uma lista de perguntas a serem feitas — elas devem levar em conta o objetivo da entrevista, devem ser claras, diretas e bastante específicas.
 - c) Distribuam os papéis pelos membros do grupo.

Lembretes importantes

- a) Não se pode perder de vista o objetivo da entrevista.
- b) O entrevistador tem um papel fundamental: ele abre e fecha a entrevista, conduz as perguntas de modo a obter respostas interessantes, introduz novos assuntos e os recupera, caso haja digressões.
- c) O entrevistado é mais importante que o entrevistador.
- d) Uma entrevista tem três momentos: um planejamento (pauta), a entrevista oral e a edição, que deve fazer a transposição do oral para o escrito, mantendo fidelidade ao original e orientando a compreensão do leitor.

O **Manual da redação da Folha de S. Paulo** propõe as seguintes recomendações para se fazer uma entrevista:

- 1) Marque-a com antecedência.
 - 2) Informe o entrevistado sobre o tema e a duração do encontro.
 - 3) Anote e, de preferência, também grave a entrevista, para poder reproduzir com absoluta fidelidade eventuais declarações curiosas, reveladoras ou bombásticas.
 - 4) Vista-se sem destoar do ambiente em que será feita a entrevista, para não inibir ou incomodar o entrevistado.
 - 5) Faça perguntas breves e diretas, que não contenham resposta implícita.
 - 6) Identifique contradições, cite pontos de vista opostos e levante objeções, sem ser deselegante com o entrevistado.
 - 7) Não deixe de abordar temas considerados “sensíveis” pelo entrevistado. Faça perguntas diretas e ousadas. Insista quantas vezes achar necessário se o entrevistado se recusar a responder a alguma pergunta.
 - 8) Registre essa recusa, se for significativa.
- FOLHA DE S. PAULO. **Manual da redação**. São Paulo: Publifolha, 2001. p. 40.
3. Depois de realizada a entrevista, façam a edição do texto: selecionem as respostas que mais digam respeito aos objetivos propostos, estabeleçam uma sequência para elas (essa parte é muito importante!), adaptem a linguagem, façam a diagramação, acrescentem recursos gráficos etc. Uma foto não pode faltar. Em caso de dúvida, voltem a consultar o entrevistado.
 4. Depois de transcrita a entrevista, façam uma revisão e digitem o texto final, que deverá ser divulgado, no mínimo, na escola. Levem uma cópia ao entrevistado e peçam a ele uma avaliação.
 5. Em uma última reunião do grupo, façam uma autoavaliação com justificativas, levando em conta as características da entrevista, a qualidade da pauta e sua concretização.

1. (Enem/MEC) Leia o texto abaixo:

Cabelos longos, brinco na orelha esquerda, físico de skatista. Na aparência, o estudante brasileiro Rui Lopes Viana Filho, de 16 anos, não lembra em nada o estereótipo dos gênios. Ele não usa pesados óculos de grau e está longe de ter um ar introspectivo. No final do mês passado, Rui retornou de Taiwan, onde enfrentou 419 competidores de todo o mundo na 39ª Olimpíada Internacional de Matemática. A reluzente medalha de ouro que ele trouxe na bagagem está dependurada sobre a cama de seu quarto, atulhado de rascunhos dos problemas matemáticos que aprendeu a decifrar nos últimos cinco anos.

Veja — Vencer uma olimpíada serve de passaporte para uma carreira profissional meteórica?

Rui — Nada disso. Decidi me dedicar à Olimpíada porque sei que a concorrência por um emprego é cada vez mais selvagem e cruel. Agora tenho algo a mais para oferecer. O problema é que as coisas estão mudando muito rápido e não sei qual será minha profissão. Além de ser muito novo para decidir sobre o meu futuro profissional, sei que esse conceito de carreira mudou muito.

Entrevista de Rui Lopes Viana Filho à **Veja**, 05 ago.1998, n. 31, p.9-10.

Na pergunta, o repórter estabelece uma relação entre a entrada do estudante no mercado de trabalho e a vitória na Olimpíada. O estudante

- concorda com a relação e afirma que o desempenho na Olimpíada é fundamental para sua entrada no mercado.
- discorda da relação e complementa que é fácil se fazerem previsões sobre o mercado de trabalho.
- discorda da relação e afirma que seu futuro profissional independe de dedicação aos estudos.
- discorda da relação e afirma que seu desempenho só é relevante se escolher uma profissão relacionada à matemática.
- concorda em parte com a relação e complementa que é complexo fazer previsões sobre o mercado de trabalho.

2. (Unicamp-SP) Leia a matéria abaixo, publicada na revista acadêmica **Pesquisa Rio**. Imagine que um **diretor de uma escola** se entusiasmou com o projeto e decidiu divulgá-lo no *site* de sua instituição. Para isso fez uma pequena **entrevista com a coordenadora da Oficina de Experimentação Corporal** mencionada na matéria. Crie essa entrevista, marcada pelo discurso oral formal, na qual deverão constar, necessariamente:

- três perguntas que explorem dados importantes da matéria; e
- as **respectivas** respostas, também com base na matéria.

Lembre-se de que não deverá recorrer à mera colagem de trechos do texto lido.

Perceber sem ver

Imagine não conseguir ver o mundo que nos cerca e, mesmo assim, ter que aprender a viver nele. Esse desafio é uma realidade para mais de 1 milhão de cegos e 4 milhões de pessoas com deficiência visual que vivem no Brasil. No Instituto Benjamim Constant (IBC), a Oficina de Experimentação Corporal, coordenada pela professora Márcia Moraes, procura promover e ampliar os modos pelos quais as pessoas com deficiência visual experimentam e conhecem o próprio corpo e o mundo à sua volta.

O trabalho, que contou com o apoio da FAPERJ (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro), é realizado por meio de uma parceria entre a UFF (Universidade Federal Fluminense) e o IBC, e conta com nove jovens — graduandos e mestrandos de psicologia da UFF e estudantes de dança da pós-graduação da Faculdade Escola Angel Vianna — que organizam as oficinas. Nelas, procura-se trabalhar a percepção do corpo, os movimentos, a noção de espaço e as diferentes texturas dos objetos. A finalidade é que, por meio dessas experimentações e sensibilizações corporais, os integrantes do grupo possam conhecer melhor o espaço a sua volta, o outro e a si mesmos, o que contribui para uma maior autonomia e independência do grupo. Os encontros, que ocorrem duas vezes por semana, têm duas horas de duração.

Em 2008, o grupo deixou de trabalhar com crianças e passou a fazer oficinas com jovens e adultos com cegueira adquirida ou com baixa visão. Os exemplos bem-sucedidos têm sido muitos.

“Quando você perde a visão, você morre e nasce de novo”, fala Camila Araújo Alves, de 18 anos, cega desde os 14, por conta de uma doença congênita. Da revolta à aceitação, Camila passou por várias fases difíceis enquanto perdia gradativamente a visão. A determinação para ingressar na universidade a levou a estudar com enorme afinco. O resultado compensou: dos seis vestibulares que prestou, passou em quatro e acabou optando pelo curso de psicologia da UFF, onde conheceu a coordenadora da oficina.

Camila não só começou a participar das oficinas de experimentação corporal como também é membro da equipe de pesquisa. Além disso, passou pelos cursos de reabilitação no instituto. “Nas aulas de Atividades da Vida Diária e de Orientação e Mobilidade reaprendi a fazer uma série de atividades cotidianas e pude reconquistar certa autonomia. Hoje moro com minha prima e me viro sozinha.”

(Adaptado de “Perceber sem ver”, **Pesquisa Rio**, março de 2010, ano III, número 10.)

Concordâncias verbal e nominal

Explorando os mecanismos linguísticos

Concordância do verbo **ser**

Observe a concordância do verbo “ser” nestes títulos de reportagem jornalística.

Carta: indecisos são esperança

REALI JÚNIOR. Carta: indecisos são esperança. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 25 maio 2005. Internacional, p. A15.

Rebouças: o drama agora são os fios

AMORIM, Silvia. Rebouças: o drama agora são os fios. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 19 maio 2005. Metrópole, p. C1.

Comparando os dois empregos, algumas dúvidas surgem:

Afinal, o verbo **ser** concorda ou não com o sujeito?

Será que há uso inadequado?

Qual das formas é aceita pela gramática normativa?

Os casos de concordância verbal são inúmeros, apresentando variações decorrentes do uso e do contexto sintático-semântico. Neste capítulo, abordaremos mais alguns deles e outros de concordância nominal, colhidos das esferas jornalística, publicitária e literária, para você confrontá-los com seu uso no cotidiano e refletir sobre sua adequação ao contexto em que circulam. Mas lembre-se: para consultas mais específicas, é bom ter sempre uma gramática à mão.

Verbo **ser** + predicativo

Segundo a gramática normativa, para o verbo **ser** vale a regra geral de concordância verbal: o verbo concorda em número e pessoa com o sujeito. No entanto, na estrutura “sujeito + verbo **ser** + predicativo”, essa regra ganha flexibilidade.

1. Analise os dois títulos de reportagem.
 - a) Localize o conjunto sujeito, verbo **ser** e predicativo em cada um deles.
 - b) Explique como se fez a concordância verbal em cada um dos títulos.
 - c) Como a concordância interfere na leitura do título?
2. Para compreender melhor como essa variação se efetua, faça um exercício oral: nos dois casos, na sequência dos três elementos, troque o sujeito e o predicativo de lugar.
 - a) Como fica a sequência?
 - b) E a concordância?
 - c) Que fatores interferem na variação da concordância do verbo **ser** nesses casos?

FAÇA NO
CADERNO

Na estrutura “sujeito + verbo **ser** + predicativo”, o verbo tende a concordar com as palavras de maior carga semântica, sejam elas sujeito ou predicativo. Nos títulos em questão, “esperança” e “drama” são palavras abstratas, com sentido pouco evidente; daí o verbo ter concordado com “indecisos” e “fios”.

Nesses casos, a concordância do verbo com o sujeito, embora seja rara, também é aceita pela língua padrão: “o drama agora é os fios”, “a esperança é os indecisos”. Por isso, não estranhe se encontrar qualquer desses empregos em textos escritos em norma-padrão.

Observe agora estas alterações na estrutura sintática em questão: Quem são os indecisos?

Nós somos os indecisos.

Os indecisos somos nós.

Isto são os fios.

Os fios são isto.

3. Conclua.

- Que outras categorias gramaticais de pouco valor semântico podem levar o verbo **ser** a concordar com o predicativo?
- Que tipo de palavra atrai sempre para si a concordância do verbo “ser” no caso em questão?
- Os casos aqui apontados são previstos na língua padrão. Você nota alguma diferença no emprego coloquial? Comente.

Verbo ser indicando horas

Como você emprega o verbo **ser** ao responder à pergunta “Que horas são?”?

“É uma hora” ou “São uma hora”?

“É duas horas” ou “São duas horas”?

“É meio-dia” ou “São meio-dia”?

Observe agora alguns exemplos da língua padrão para o emprego do verbo **ser** quando ele é impessoal, isto é, não tem sujeito:

- É meio-dia.
 - É uma hora.
 - São duas horas e meia.
 - São oito horas.
 - É meia-noite.
 - É um de maio.
 - São dois de maio.
 - Até minha casa é um quilômetro.
 - Até minha casa são três quilômetros.
- Compare o uso que você faz ao falar com o que prescreve a gramática normativa para esse caso.
- Como fica a concordância na língua padrão escrita?
 - Que diferença há entre a fala e a escrita? A que você a atribui?
 - Conclua sobre a adequação do uso do verbo **ser** nesse caso.

FAÇA NO
CADERNO

Concordância do infinitivo

Infinitivo é uma forma verbal usada para nomear os verbos e termina com o sufixo “r”: cantar, vencer, sorrir. Nesse caso, e quando tem caráter genérico, é impessoal e não flexionado (não recebe desinências pessoais); quando vem associado a um sujeito, passa a ser pessoal e pode receber desinências de acordo com a pessoa referida: “para nós cantarmos”, “para eles sorrirem”. Essa flexão, contudo, que mostra sua concordância com o sujeito, nem sempre acontece. Na língua falada informal, há uma tendência ao infinitivo não flexionado, mas na língua padrão surgem dúvidas, como neste caso:

Motoristas se preparam para ser guias

FOLHA DE S.PAULO. Motoristas se preparam para ser guias. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 16 jun. 2005. Turismo, p. F8.

Diante desse título de reportagem jornalística, você pode se perguntar:

Motoristas se preparam para **ser** guias

ou

Motoristas se preparam para **serem** guias?

FAÇA NO
CADERNO

- Compare os dois enunciados.
- Qual deles tem o ritmo mais agradável?
 - Como a concordância do verbo interfere no sentido do enunciado?

O jornal **O Globo** publicou uma reportagem sobre reservatórios de água controlados por traficantes em vários bairros do Rio de Janeiro. Observe o título e o subtítulo.

As caixas-d'água do tráfico

Relatório da empresa lista dez reservatórios e outras 16 instalações abandonadas por estarem em áreas de risco

O GLOBO. As caixas-d'água do tráfico. **O Globo**, Rio de Janeiro, 24 jul. 2005. p. 20.

FAÇA NO
CADERNO

1. Compare.

Relatório da empresa lista dez reservatórios e outras 16 instalações abandonadas por **estarem** em áreas de risco.
Relatório da empresa lista dez reservatórios e outras 16 instalações abandonadas por **estar** em áreas de risco.

- Qual dos dois enunciados é mais claro? Por quê?
- Que diferença de sentido há entre eles?

2. Observe que o enunciado tem dois sujeitos: “relatório da empresa” e “instalações abandonadas”; o jornalista quis especificar a ação de cada um, fazendo o verbo concordar com eles.

- Explique o que aconteceu com a concordância do infinitivo “apresentar” no subtítulo da reportagem a seguir: “Taxistas voltam à sala de aula e estudam história e geografia para apresentar a cidade ao visitante”.
- Que conclusão prática você tira daí?

Sinal vermelho para a concordância

As gramáticas normativas mencionam a não flexão do verbo no infinitivo em vários casos, como estes, apontados pelos gramáticos Celso Cunha e Lindley Cintra:

- quando pertence a uma locução verbal e não está distanciado do seu auxiliar:
Os galos começaram a cantar.
[...]

ARINOS, Afonso. **Obra completa**. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1969.

- quando depende dos auxiliares causativos (deixar, mandar, fazer e sinônimos) ou sensitivos (ver, ouvir, sentir e sinônimos) e vem imediatamente depois desses verbos ou apenas separado deles por seu sujeito, expresso por um pronome oblíquo:
[...]
E as lágrimas que choro, branca e calma,
Ninguém as vê brotar dentro da alma!

ESPANCA, Florbela. **Sonetos**. 10. ed. Porto: Tavares Martins, 1962.

CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. **Nova gramática do português contemporâneo**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

O emprego ou não do infinitivo flexionado é uma questão bastante polêmica, que envolve fatores linguísticos (especialmente os sintáticos) e extralinguísticos (como a ênfase expressiva e o estilo do autor). Por isso, ao tratar do assunto, os gramáticos preferem falar não em “regras”, mas em “tendências” ou em “conselhos”.

A esse respeito, leia o artigo a seguir, da professora Maria Helena de Moura Neves.

Pavor injustificado

Pouco sujeito à norma, o infinitivo flexionado tem sido alvo de preconceitos

O infinitivo flexionado talvez seja um dos usos menos sujeitos à norma na nossa língua, e o falante comum não tem sido devidamente despertado para isso, o que tem causado bloqueios desnecessários, uma espécie de pavor injustificado.

A verdade é que, em princípio, podemos considerar opcional esse uso, na maioria dos casos.

Como primeiro exemplo, observe-se que a decisão entre dizer *É preciso fazer isso hoje* e dizer *É preciso fazermos isso hoje* não se prende a nenhuma prescrição gramatical. Trata-se simplesmente de uma escolha do falante sobre um enunciado que venha a dizer exatamente o que ele quer dizer: a pergunta é se sua

intenção é dizer que “é preciso resolver isso hoje (seja quem for que resolva)” ou que “é preciso nós (e não uma outra pessoa qualquer) resolvermos isso hoje”. É fácil entender que são dois enunciados muito diferentes, e que a diferença é dada apenas pela flexão, ou não, do infinitivo.

Essa é uma primeira indicação sobre o uso do infinitivo flexionado, a qual ainda tem a vantagem de lembrar a todos que temos muito mais controle sobre nossos enunciados do que pensamos quando nos preocupamos mais com chaves de desempenho salvadoras do que com a construção de um enunciado que bem consiga expressar nossa intenção comunicativa. Obviamente os usos de infinitivo flexionado não se reduzem a esse tipo de ocorrência, mas há muitos outros tipos que também se decidem com a mesma transparência demonstrada nesse caso, por exemplo: *Vale a pena tentar mais uma vez* (seja lá quem for que tente), *Vale a pena os contribuintes tentarem mais uma vez* (especificamente eles), *Vale a pena tentares mais uma vez* (especificamente tu) etc.

São mais sutis as diferenças que o falante obtém flexionando ou não o infinitivo em casos em que a flexão não muda a referência, apenas a deixa registrada: *Os dirigentes vão dar um tempo para desembarcar*. *Os dirigentes vão dar um tempo para desembarcarmos*. Nesse caso, se quem fala é uma das pessoas que estão na embarcação, numa e noutra frase quem vai desembarcar são exatamente as mesmas pessoas, mas, com a forma *desembarcarmos*, fica explicitado exatamente que quem fala é uma dessas pessoas. E, afinal, o que o falante faz com a escolha da forma de infinitivo é optar se quer registrar, ou não, essa referência.

Muitos outros casos diferentes aparecerão, afinal são muitas as construções em que entra o infinitivo. Mas, sempre, menor preocupação com prescrições e maior consciência do controle do próprio texto por parte do falante vão evitar “traumas” em situações como as dos dois grupos seguintes, que aqui trago como amostra.

Vamos ao primeiro grupo: *Precisamos resolver o caso. Prometeste vir hoje. Orgulham-se de ser brasileiros*. Na primeira frase, nós é que vamos resolver; na segunda, tu é que prometeste; na terceira, eles é que se orgulham, mas, nos três casos, a pessoa e o número já estão marcados no verbo conjugado que se constrói com o infinitivo (*precisamos*, *prometeste* e *orgulham-se*, respectivamente), e facilmente se vê que essa marcação vale para o conjunto verbal, sendo desnecessário flexionar o infinitivo. Assim mesmo, o falante tem a opção de reiterar a referência pessoal, se ele julgar que ela deve ser mais fortemente configurada, como, por exemplo, em *Orgulham-se de serem brasileiros*. Ao segundo grupo: *O patrão nos dará um tempo para resolver. Compete a eles mesmos decidir*. Na primeira frase, nós é que vamos ter de resolver; na segunda, eles é que vão ter de decidir, mas isso já se depreende da oração anterior, que traz o nos e o eles, respectivamente. Se não houvesse esses termos, o falante só conseguiria dizer que a responsabilidade de resolver é nossa e que a competência para decidir é deles se flexionasse o infinitivo (*resolvermos* e *decidirmos*). No entanto, ainda com a ocorrência desse nos e desse eles na primeira oração, é fácil perceber que poderia vir mais marcada a responsabilidade dessas pessoas, e isso se conseguiria com a flexão do infinitivo: *Eles nos darão um tempo para resolvermos. Compete a eles mesmos decidirem*.

E nessa reflexão geral sobre o infinitivo flexionado chegamos aos casos em que ou a flexão é impossível ou ela é desnecessária, casos, entretanto, em que o falante que simplesmente não se deixe bloquear por medo de “errar” não terá problemas. Facilmente ele há de perceber que não há nada de “pessoal” nas referências que fazem os infinitivos de frases como *Saber viver é um grande lema*. *Avante, marchar! São problemas a resolver*. E facilmente ele há de perceber que é necessariamente “pessoal” — e isso tem de ser marcado — a referência que fazem os infinitivos de frases como *Fiz tudo para meus filhos terem uma boa educação*. *Seria melhor todos saírem mais cedo*.

NEVES, Maria Helena de Moura. Pavor injustificado. *Língua Portuguesa*, São Paulo: Segmento, n. 8, jun. 2006. p. 50-51.

Concordância nominal

Concordância nominal é a combinação em gênero e número de adjetivos, pronomes adjetivos, artigos, numerais e participios, com seus regentes substantivos e pronomes substantivos.

Na língua falada, a concordância de artigos e pronomes adjetivos vizinhos a seus regentes únicos não oferece dificuldade. É na norma-padrão, com adjetivos e participios, principalmente quando atribuídos a mais de um regente e distantes deles, que aparece a dúvida. Trataremos de alguns desses últimos casos.

Com mais de um regente

Consultando a gramática de Evanildo Bechara sobre a concordância nominal com mais de uma palavra determinada (com mais de um regente), encontramos:

- 1) Se as palavras determinadas forem do mesmo gênero, a palavra determinante irá para o plural e para o gênero comum, ou poderá concordar, principalmente se vier anteposta, em gênero e número com a mais próxima. [...]

2) Se as palavras determinadas forem de gêneros diferentes, a palavra determinante irá para o plural masculino ou concordará em gênero e número com a mais próxima.

BECHARA, Evanildo. **Moderna gramática portuguesa**. 37. ed. rev. e ampl. 14. reimp. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004. p. 545.

Antes de analisarmos como essas regras se aplicam, leia dois poemas da escritora Adélia Prado (1935). Como ela considera que o cotidiano é a condição para a literatura, dele extrai seus temas, ligados à vida simples das pessoas do interior mineiro, onde nasceu e mora.

Leitura

Era um quintal ensombrado, murado alto de pedras.
As macieiras tinham maçãs temporãs, a casca vermelha
de escuríssimo vinho, o gosto caprichado das coisas
fora do seu tempo desejadas.
Ao longo do muro eram talhas de barro.
Eu comia maçãs, bebia a melhor água, sabendo
que lá fora o mundo havia parado de calor.
Depois encontrei meu pai, que me fez festa
e não estava doente e nem tinha morrido, por isso ria,
os lábios de novo e a cara circulados de sangue,
caçava o que fazer pra gastar sua alegria:
Onde está meu formão, minha vara de pescar,
cadê minha binga, meu vidro de café?
Eu sempre sonho que uma coisa gera,
nunca nada está morto.
O que não parece vivo, aduba.
O que parece estático, espera.

LEITURA. — In: **Bagagem**, de Adélia Prado, Editora Record, Rio de Janeiro; © by Adélia Prado.

Fragmento

Bem-aventurado o que pressentiu
quando a manhã começou:
não vai ser diferente da noite.
Prolongados permanecerão o corpo sem pouso,
o pensamento dividido entre deitar-se primeiro
à esquerda e à direita
e mesmo assim anunciou paciente ao meio-dia:
algumas horas e já anoitece, o mormaço abranda,
um vento bom entra nessa janela.

FRAGMENTO — In: **Bagagem**, de Adélia Prado, Editora Record, Rio de Janeiro; © by Adélia Prado.

FAÇA NO
CADERNO

1. Adélia Prado faz uso de adjetivos para compor esses poemas. Observe a concordância dos que estão destacados.

Depois encontrei meu pai, que me fez festa
e não estava doente e nem tinha morrido, por isso ria,
os lábios de novo e a cara **circulados** de sangue,

- Por que o adjetivo “circulados” está no masculino plural?
- Como a concordância de “circulados” interfere no sentido do poema?

2. No segundo poema, a autora empregou o adjetivo “prolongados” no masculino plural, mesmo ele vindo anteposto aos seus regentes.

Prolongados permanecerão o corpo sem pouso,
o pensamento dividido entre deitar-se primeiro
à esquerda e à direita

- Como seria uma segunda opção para sua concordância?
- Como esse emprego teria interferido no sentido do poema?

3. Na língua falada, a concordância do adjetivo com o regente mais próximo não interfere no sentido. Por quê?

Com a expressão “é proibido”

A expressão “é proibido” é bastante comum em placas urbanas que pretendem disciplinar a ação dos cidadãos. Esta foi flagrada pelo repórter José Eduardo Camargo, em Araraquara, município de São Paulo.

FAÇA NO
CADERNO

1. Geralmente, com a expressão “é proibido”, o sujeito está posposto ao verbo. Identifique-o nessa placa e explique como se faz a concordância do verbo (verbal) e do predicativo (nominal).
2. Essa placa apresenta uma ambiguidade que causa humor. Proponha uma solução para eliminá-la.

CAMARGO, José Eduardo; SOARES, L. **O Brasil das placas**: viagem por um país ao pé da letra. São Paulo: Panda Books, 2007. p. 41.

Observe outra placa, que o repórter encontrou em Cabo de Santo Agostinho, em Pernambuco.

3. Nessa placa, há elipse da forma verbal (É), facilmente recuperável pelo número (singular) do adjetivo “proibido”.
 - a) Qual é o sujeito regente a que se referem a forma verbal “é” e o adjetivo “proibido”?
 - b) O que acontece com a concordância nominal?
 - c) Que sentido se cria com ela?
4. Compare as duas placas.
 - a) Qual é a diferença entre seus sujeitos?
 - b) Em que essa diferença interfere na concordância?
 - c) Que padrão linguístico têm as placas?

CAMARGO, José Eduardo; SOARES, L. **O Brasil das placas**: viagem por um país ao pé da letra. São Paulo: Panda Books, 2007. p. 38.

Na prática, encontramos esse caso de concordância com muitas variações; de modo geral, a gramática normativa recomenda a concordância do verbo com o sujeito quando este vem especificado e/ou com artigo e dispensa-a quando ele tem sentido vago ou genérico:

- É proibido (o) comércio ambulante.
- São proibidos os comerciantes ambulantes.
- É proibido comerciantes ambulantes.

Meio ou meia?

As gramáticas alertam para a distinção entre o adjetivo “meio”, que permite flexões de gênero e número, e o advérbio “meio”, que não admite flexão.

Como saber quando ocorre um ou outro? Muito simples, observe seu regente: o regente do adjetivo é um substantivo; o do advérbio, pode ser um adjetivo ou outro advérbio. Outra solução é verificar seu sentido: o adjetivo tem sentido de “metade”; o advérbio, de “mais ou menos”.

Observe os exemplos:

- regentes substantivos: A reunião levará dois meios dias.
A reunião irá até meio-dia e meia (hora).
Meia reunião ficou para amanhã.
- regentes adjetivo e advérbio: A reunião foi meio cansativa.
A reunião foi conduzida meio rapidamente.



José Eduardo Rodrigues Camargo e L. Soares



José Eduardo Rodrigues Camargo e L. Soares

Concordância com o sentido ou silepse

Para compreender a noção de silepse, partiremos da análise de um anúncio publicitário da Transamérica Esportes.

“A gente estamos bem preparados”

Descubra os outros tipos de erros que eles cometem na carreira.

Qual o esquema tático ideal para o seu time? Os clubes brasileiros devem procurar manter seus jogadores de expressão mesmo recebendo propostas milionárias do exterior? Técnico ganha jogo? Descubra isso e muito mais no Papo de Craque, um programa com Eder Luiz, Neto, Henrique Guilherme, José Carlos e André Henniny. Entrevista ao vivo, reportagens exclusivas, o dia a dia dos clubes e, claro, muita polêmica. Não fique de escanteio. Ouça e participe

PAPO DE CRAQUE.
O futebol além do óbvio
De segunda a sexta das 18 às 19.
Transamérica FM 100,1 São Paulo
Canal 410 da sky
e no site www.transamel.com.br

Rede Transamérica

FOLHA DE S.PAULO. São Paulo, 11 jul. 2005. Esportes, p. D3.

1. Sobre o enunciado entre aspas:
 - a) O que você entende dele?
 - b) Como a imagem contribui para seu significado?
2. O enunciado com tarja amarela faz referência a “outros tipos de erros” que os jogadores cometem na profissão.
 - a) Que erro anterior fica pressuposto? Explique-o.
 - b) Qual é a sua importância para o sentido do anúncio?
 - c) Que atitude gramatical fica subentendida nesse conceito de erro?

FAÇA NO
CADERNO

A gente ou nós?

Considera a linguista Marli Quadros Leite:

“A gente” é uma expressão normal na fala culta. [...] Não se pode dizer que há preferência pelo pronome pessoal “nós”, em lugar da expressão substantiva “a gente”. Pode-se dizer que as duas expressões fazem parte da norma.

LEITE, Marli Quadros. Língua falada: uso e norma. In: PRETI, D. **Estudos de língua falada**: variações e confrontos. Projetos Paralelos NURC/SP/Núcleo USP. São Paulo: Humanitas: FFLCH/USP, 1998. p. 188-190.

3. Compare as situações sintáticas em que aparecem as concordâncias verbal e nominal.

A gente estamos bem preparados.

A gente trabalhou muito. **Estamos** bem preparados.

- a) As duas concordâncias não são iguais. Por quê? O que faz a diferença?
- b) Se a concordância em ambos os casos não é com a expressão regente (“a gente”), com o que é?

Esse tipo de concordância verbal e nominal recebe o nome de **silepse** (do grego *syllipsis*, “tomar em conjunto”, “compreender”).

A silepse analisada no anúncio publicitário operou sobre as noções gramaticais de pessoa, número e gênero:

- “a gente” (terceira pessoa) × “estamos” (primeira pessoa);
- “a gente” (singular) × “estamos preparados” (plural);
- “a gente” (feminino) × “estamos preparados” (masculino).

Temos, então, respectivamente, **silepse de pessoa**, **silepse de número** e **silepse de gênero**.

Sintetizando

Na concordância verbal com nomes próprios no plural não acompanhados de artigo, o verbo fica no singular, não concordando com a palavra regente, mas com seu sentido, como se pode perceber nos exemplos a seguir:

- Andradas fica em Minas. (concordância com “cidade”)
- *Memórias póstumas de Brás Cubas* consagrou Machado de Assis. (concordância com “obra”)
- *Divinas palavras* já foi representada em São Paulo. (concordância com “peça”)

A silepse oferece a você grande liberdade de concordância, mas é preciso sempre optar pela forma mais adequada a cada situação comunicativa.

Concordância do verbo ser

Na estrutura sintática “sujeito + verbo **ser** + predicativo”, o verbo tende a concordar com as palavras mais significativas, sejam elas sujeito ou predicativo: pronomes pessoais e nomes próprios atraem a concordância para si; as categorias menos determinantes são principalmente substantivos de sentido vago ou genérico, pronomes interrogativos e pronomes indefinidos.

- “[...] o drama agora são os fios”
- Quem são os indecisos?
- Nós somos os indecisos. / Os indecisos somos nós.
- Isto são os fios. / Os fios são isto.

Na língua padrão, quando o verbo **ser** indica horas, distâncias e datas, não tem sujeito e concorda com as quantidades:

- É uma hora. / São duas horas.
- É um de maio. / São dois de maio.

Concordância do infinitivo

De modo geral, emprega-se o infinitivo flexionado quando há necessidade de destacar o agente do verbo (principalmente com mais de um sujeito no enunciado) ou de esclarecer quem ele é. O infinitivo pessoal põe o foco na pessoa do sujeito; o impessoal, na ação.

- Motoristas se preparam para **ser** guias.
- Relatório da empresa lista dez reservatórios e outras 16 instalações abandonadas por **estarem** em áreas de risco.

Concordância nominal

Concordância nominal é a combinação em gênero e número de adjetivos, pronomes adjetivos, artigos, numerais e participios com seus regentes substantivos.

Havendo mais de um regente, o adjetivo pode concordar com todos ou com o mais próximo, principalmente se vier anteposto. Nesse caso, na língua escrita, cumpre cuidar da clareza de sentido.

- O corpo e o pensamento **prolongados**...
- **Prolongado** o corpo e o pensamento...

Com a expressão “é proibido”, há muita flexibilidade na língua coloquial; pela língua padrão, o predicativo (e o verbo) concorda com o sujeito se ele vem especificado; não concorda quando ele tem caráter genérico, vago.

- São **proibidos** os comerciantes ambulantes.
- É **proibido** comerciantes ambulantes.

Concordância com o sentido

Tanto a concordância verbal como a nominal podem levar em conta o sentido do regente e não ele em si. A esse fenômeno linguístico de caráter sintático-semântico dá-se o nome de **silepse**. Usado com liberdade na língua falada, é encontrado também na língua padrão, de preferência com distância entre regente e regido.

Conforme o desvio gramatical ocorra em relação à pessoa, ao número ou ao gênero da palavra regente, temos:

- silepse de pessoa: Os brasileiros somos fanáticos por futebol.
- silepse de número: O povo se reuniu para o *show* comemorativo do aniversário da cidade; cantaram e dançaram na praça.
- silepse de gênero: **Os Lusíadas** é famosa.

As variações de concordância devem-se a vários critérios, como ênfase em algum elemento do enunciado (por exemplo, o agente), ritmo da frase (Consulte seu ouvido!), estilo, clareza de expressão. Sua opção por uma forma ou outra precisa levar em conta a situação comunicativa.

Usando os mecanismos linguístico-discursivos

O infinitivo flexionado na charge

O infinitivo pessoal é uma forma verbal que se aplica a um determinado sujeito, podendo ou não concordar com ele. O chargista Angeli nos oferece dois exemplos de emprego de infinitivo pessoal na charge a seguir.



Angeli

ANGELI. Não há vagas. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 13 jan. 2005. Opinião, p. A2.

FAÇA NO
CADERNO

1. O que a imagem permite compreender da situação?
2. No enunciado verbal:
 - a) O que significa a expressão “— Vai, Alberto!”?
 - b) Quais são os sujeitos de “pedir” e “rezarem”?
 - c) A concordância dos verbos no infinitivo pessoal com seus sujeitos cria que sentido para o conjunto da charge?

A concordância nominal na literatura

Clarice Lispector escreveu um conto em que narra a festa de aniversário de uma senhora quase nonagenária. Os parentes, até os mais distantes, reúnem-se para a comemoração e mostram como são interiormente, por meio de seu comportamento. Ao contrário do que as personagens imaginam, a aniversariante tem a lucidez de analisar, silenciosamente, filhos e netos. O conto resulta em um retrato de família em que o leitor, em algum momento, encontra sua identidade. Vale a pena ser lido! Observe no fragmento a seguir a concordância dos elementos destacados.

Feliz aniversário

A família foi pouco a pouco chegando. Os que vieram de Olaria estavam muito bem **vestidos** porque a visita significava ao mesmo tempo um passeio a Copacabana. [...]

[...] As duas mocinhas de cor-de-rosa e o menino, **amarelos e de cabelo penteado**, não sabiam bem que atitude tomar e ficaram de pé ao lado da mãe, **impressionados** com seu vestido azul-marinho e com os paetês.

E à cabeceira da mesa grande a aniversariante que fazia hoje oitenta e nove anos.

LISPECTOR, Clarice. Feliz aniversário. In: _____. **Laços de família**: contos. 5. ed. Rio de Janeiro: Sabiá, 1973. p. 59-60.

Aplicando as regras de concordância nominal ao texto de Clarice Lispector, temos as seguintes variações possíveis:

- As duas mocinhas de cor-de-rosa e o menino, **amarelos e de cabelo penteado**...
- As duas mocinhas de cor-de-rosa e o menino, **amarelo e de cabelo penteado**...

- O menino e as duas mocinhas de cor-de-rosa, **amarelos e de cabelo penteado**...
- O menino e as duas mocinhas de cor-de-rosa, **amarelas e de cabelo penteado**...
- **Amarelos e de cabelo penteado**, as duas mocinhas de cor-de-rosa e o menino...
- **Amarelas e de cabelo penteado**, as duas mocinhas de cor-de-rosa e o menino...

1. Analise essas variações.

- a) Elas alteram o sentido do texto? Justifique sua resposta.
- b) Que fatores interferem na concordância nominal?

2. Em grupo:

- a) Leiam o poema de Fabrício Marques (1965), poeta e jornalista mineiro.

FAÇA NO
CADERNO

Ficando tarde

Estou ficando tarde. E o tempo
vai carpindo antes do tempo
rugas de cansaço e lucidez.

As horas se gastam, amarelam
como quando a vida arde
— ó albor — na pele, sem aviso.

Com ar de melancolia
(Estou ficando tarde)
percorre o rosto um sorriso.

MARQUES, Fabrício. Ficando tarde. In: DANIEL, Claudio; BARBOSA, Frederico (Org.). **Na virada do século**: poesia de invenção no Brasil. São Paulo: Landy, 2002. p. 151. Foi cedido pela Escrituras Editora, Rua Maestro Callia, 123, Vila Mariana – São Paulo – SP – telefax: (11) 5909-4499 – www.escrituras.com.br em 30/05/2016

- b) Troquem as leituras pessoais feitas.
- c) Identifiquem a silepse e expliquem por que ela é fundamental para o sentido do poema.

Em atividade

FAÇA NO
CADERNO

1. (Cesgranrio-RJ)

Há concordância nominal inadequada em:

- a) clima e terras desconhecidas;
- b) clima e terra desconhecidos;
- c) terras e clima desconhecidas;
- d) terras e clima desconhecido.

2. (Mackenzie-SP) Indique a alternativa em que há erro:

- a) Os fatos falam por si sós.
- b) A casa estava meio desleixada.
- c) Os livros estão custando cada vez mais caro.
- d) Seus apartes eram sempre o mais pertinentes possíveis.
- e) Era a mim mesma que ele se referia, disse a moça.

3. (UFF-RJ) Identifique a frase que encerra um erro de concordância nominal:

- a) Estavam abandonadas a casa, o templo e a vila.
- b) Ela chegou com o rosto e as mãos feridas.
- c) Decorrido um ano e alguns meses, lá voltamos.
- d) Decorridos um ano e alguns meses, lá voltamos.
- e) Ela comprou dois vestidos cinza.

4. (Unesp-SP)

O garimpeiro

Lúcia tinha dezoito anos, seus cabelos eram da cor do jacarandá brunido, seus olhos também eram assim, castanhos bem escuros. Este tipo, que não é muito comum, dá uma graça e suavidade indefinível à fisionomia.

Sua tez era o meio termo entre o alvo e o moreno, que é, a meu ver, a mais amável de todas as cores. Suas feições, ainda que não eram de irrepreensível regularidade, eram indicadas por linhas suaves e harmoniosas. Era bem feita, e de alta e garbosa estatura.

Retirada na solidão da fazenda paterna, desde que saíra da escola, Lúcia crescera como o arbusto do deserto, desenvolvendo em plena liberdade todas as suas graças naturais, e conservando ao lado dos encantos da puberdade toda a singeleza e inocência da infância.

Lúcia não tinha uma dessas cinturas tão estreitas que se possam abranger entre os dedos das mãos; mas era fina e flexível. Suas mãos e pés não eram dessa pequenez e delicadeza hiperbólica, de que os romancistas fazem um dos principais méritos das suas heroínas; mas eram bem feitos e proporcionados.

Lúcia não era uma dessas fadas de formas aéreas e vaporosas, uma sílfide ou uma bayadère*, dessas que fazem o encanto dos salões do luxo. Tomá-la-íeis antes por uma das companheiras de Diana a caçadora, de formas esbeltas, mas vigorosas, de singelo mas gracioso gesto.

Todavia era dotada de certa elegância natural, e de uma delicadeza de sentimentos que não se esperaria encontrar em uma roceira.

(*) Bayadère (francês): dançarina das Índias, dançarina de teatro.

(Bernardo Guimarães. **O garimpeiro — romance**. Rio de Janeiro: B. L. Garnier Livreiro-Editor do Instituto, 1872, p. 14-16.)

Pela concordância nominal, o adjetivo tem de ajustar sua flexão à do substantivo ou substantivos a que se refere. Considerando este fato, releia o fragmento de **O garimpeiro** e explique a razão por que os adjetivos “feitos” e “proporcionados” estão flexionados no plural e no masculino.

5. (UFV-MG) Assinale a alternativa em que ocorre erro de concordância nominal:

- Os estudos e as propostas dos estrangeiros foram totalmente inadequados.
- O Brasil ainda há de devolver aos estrangeiros a verba que lhes pediu emprestada.
- O autor não considera oportuno os comentários negativos dos porretas americanos.

d) Gostaria de dar por encerrada agora essa discussão tola sobre o suposto complexo de inferioridade dos brasileiros.

e) As mulheres e os homens brasileiros não são melhores nem piores do que os homens e as mulheres estrangeiros.

6. (Mackenzie-SP)

- Esta gentilidade nenhuma cousa adora, nem
- conhece a Deus; somente aos trovões chama
- TUPANE, que é como quem diz “cousa divina”. E
- assim nós não temos outro vocábulo mais
- conveniente para os trazer ao conhecimento de
- Deus, que chamar-lhe PAI TUPANE.

Manuel da Nóbrega

Assinale a alternativa correta sobre o texto.

- O advérbio *somente* (linha 2) expressa ideia de constância.
 - As aspas em “*cousa divina*” (linha 3) indicam que a expressão reproduz a fala dos gentios.
 - A palavra *vocábulo* (linha 4) foi empregada para designar uma única palavra.
 - No contexto, a expressão *de Deus* (linhas 5 e 6) pode ser substituída, sem prejuízo do sentido do texto, por “divino”.
 - Em *para os trazer ao conhecimento de Deus* (linhas 5 e 6), o pronome concorda com a ideia de pluralidade presente no substantivo *gentilidade* (linha 1).
7. (Cesgranrio-RJ) Há erro de concordância em:
- atos e coisas más
 - dificuldades e obstáculo intransponível
 - cercas e trilhos abandonados
 - fazendas e engenho prósperas
 - serraria e estábulo conservados
8. (FEI-SP) Assinale a alternativa em que a concordância verbal está incorreta:
- Crianças, jovens, adultos, ninguém ficou imune aos seus encantos.
 - Mais de mil pessoas compareceram ao comício.
 - Não só a educação, mas também a saúde e a segurança precisa de muita atenção do governo.
 - Bastam dois toques para sabermos que você chegou.
 - Boa parte das pessoas não está preocupada com o futuro.

Unidade 2

MATERIAL PARA DIVULGAÇÃO DA EDITORA FTD
REPRODUÇÃO PROIBIDA

Rembrandt Harmenszoon van Rijn. 1632. Óleo sobre tela. Mauritshuis. Museu de Haia, Holanda



Espaço e tensões: o simbólico e a reflexão

O pintor e gravador holandês Rembrandt van Rijn (1606-1669), na obra intitulada **A lição de anatomia do doutor Tulp**, retrata a dissecação de um cadáver. Na sociedade holandesa do século XVII, as aulas de anatomia, ministradas em anfiteatros, eram um evento social de grande prestígio, do qual o público podia participar mediante pagamento.

Nessa tela, o médico, cercado de membros da escola de cirurgiões, mostra a anatomia de um antebraço humano. Uma das características do quadro é o uso da luz sobre o cadáver, mais amena nos rostos curiosos e atentos à explicação da pesquisa científica. O jogo de luz claro-escuro cria um clima de penumbra, o que não permite definir claramente o espaço.

Na época em que essa imagem foi produzida, os países europeus viviam uma tensão social devido à grande reviravolta em razão do esgotamento das conquistas marítimas e da vitória do capitalismo comercial em toda a Europa Ocidental.

No século XVII, depois do apogeu do Renascimento, uma luta religiosa dividiu a Igreja entre católicos e protestantes, abalando o poder dos católicos. De um lado, a Reforma Protestante (1517), movimento liderado pelo monge alemão Martinho Lutero, pregava templos mais despojados e negava a santidade da Virgem Maria e dos santos católicos. Do outro, a Contrarreforma representou a reação da Igreja Católica para impedir a expansão do protestantismo. A Igreja convocou o Concílio de Trento (1545-1563) e fundou uma ordem religiosa, a Companhia de Jesus (jesuítas), com o objetivo de catequizar os povos em outros continentes. Foi um momento de crise política, espiritual e cultural. O Barroco nas artes ocorreu em meio a essa crise.

Nesta unidade, vamos discutir o tema integrador “Espaço e tensões: o simbólico e a reflexão”.

No capítulo de **Leitura e literatura**, analisaremos, da prosa barroca portuguesa, uma carta de sóror Mariana Alcoforado e sermões do padre Antônio Vieira; da poesia barroca brasileira, poemas do genial baiano Gregório de Matos Guerra. Veremos que a contribuição desse escritor está presente na obra de outro baiano: Caetano Veloso.

No capítulo de **Texto, gênero do discurso e produção**, trataremos de um gênero discursivo presente na rotina escolar: o resumo. O capítulo traz orientações gerais para que você escreva bem um resumo, sintetizando o texto com fidelidade e de forma pessoal.

No capítulo de **Língua e linguagem**, mostraremos que, para resumir um texto, é preciso fazer uma boa leitura dele, tomando-o na totalidade. Trataremos dos pressupostos e subentendidos, ideias que nem sempre se apresentam com clareza no texto, mas muitas vezes são fundamentais para compreendê-lo bem.

• REMBRANDT. **A lição de anatomia do doutor Tulp** (1632). Óleo sobre tela, 169,5 cm × 216,5 cm. Museu Mauritshuis, Haia, Holanda.

O leitor literário do Barroco português e brasileiro

Oficina de imagens

Excessos e símbolos

A arte barroca explodiu com força no Brasil colonial entre os séculos XVII e XVIII. Seu estilo exuberante dominou a arquitetura e a escultura mineira e baiana durante cem anos, aproximadamente. Prepare-se para entrar no mundo mágico e contraditório do Barroco: cores vivas e vibrantes, múltiplas perspectivas e imagens ambíguas.

Essa seleção permite notar a importância dada às representações religiosas. Na arquitetura de Minas Gerais, a Igreja é o centro da vida espiritual, mas também das atividades de ensino e assistência. É com base nela que a sociedade colonial se estrutura. A arte barroca desenvolve-se nesse contexto religioso; a literatura apresenta marcas concretas de uma língua portuguesa ganhando identidade e importância nessa estrutura social.

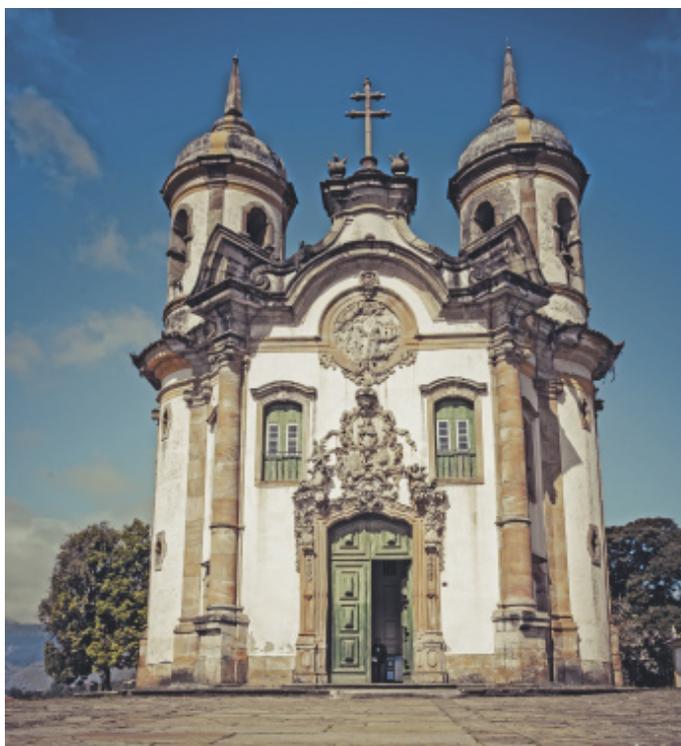
As imagens de obras brasileiras que você vê nestas páginas mostram uma síntese cultural reelaborada do Barroco português. O trabalho coletivo de artesãos negros, mestiços e índios, na maioria das vezes, ocultava o estilo individual, ficando as obras integradas à coletividade do ateliê. A falta de assinatura de muitas delas decorre disso e do fato de o ofício ser realizado por gente do povo.



Museu de Arte Sacra de São Paulo. Fotografia: Márcia Trindade

Nossa Senhora das Dores está vinculada à Paixão de Cristo. Nessa escultura, Aleijadinho representou a Virgem sentada, com uma espada transpassada no peito, o que explica seu rosto sofrido e o gesto dramático de suas mãos entrelaçadas. Os sete punhais evocam episódios dolorosos da vida de Cristo. Essa imagem é objeto de intensa devoção nos rituais da Semana Santa, em particular em Minas Gerais, onde Aleijadinho trabalhou no século XVIII.

Curioso/Shutterstock.com



A Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, Minas Gerais, foi construída pelos melhores artistas da região de Vila Rica. O projeto arquitetônico data de 1766, e a fachada foi modificada em 1774 por Aleijadinho. Suas altas torres são arredondadas e coroadas por bulbos em forma de sino. A portada, no relevo de pedra-sabão, apresenta dois brasões unidos, com a representação das cinco chagas de Cristo e das armas de Portugal. A imagem ao lado mostra sua decoração interna.



Odyssey-Images/Alamy/Latinstock

A decoração do teto da nave simula um prolongamento das paredes da igreja. No medalhão central, Manoel da Costa Athaide desenhou Nossa Senhora com as feições de sua companheira mulata. Nos cantos laterais, aparecem púlpitos com os doutores da Igreja. O perfeito desenho das colunas em perspectiva cria uma ilusão de profundidade.



Cássio Vasconcelos/SambaPhoto

A arquitetura da Igreja de São Francisco, em Salvador, Bahia, é considerada o mais belo exemplar do Barroco brasileiro. No século XVIII, foi construída no Pelourinho, com uma fachada que traz um frontão de linhas curvas, elemento barroco que caracteriza a parte externa da igreja. A igreja impressiona pelo intenso dourado que recobre as colunas, os altares, as paredes e o teto da nave central.



Victor Andrade/SambaPhoto

O altar da Igreja de São Francisco marca o rebuscamento com o excesso de ouro que aparece também em todo seu interior.

Atividade em grupo

Instalação barroca em exposição

Nesta atividade, o objetivo é que você e seu grupo criem um espaço barroco atualizado, explorando excessos e símbolos. A instalação deve ser construída de forma que dê a ilusão de instabilidade, contradição, oscilação, movimento, respiração. Formas, cores, contrastes de luz e sombra, sons, texturas e aromas devem compor o ambiente.

Para que o trabalho fique bem elaborado, orientem-se pelas imagens e suas respectivas legendas. Vale a pena uma atenta releitura para observar como elas foram feitas.

Confiram os aspectos fundamentais para a organização da atividade.

Que elementos explorar

Elementos visuais

- cores vivas, principalmente a dourada;
- figuras expressivas e dramáticas;
- olhares para várias direções;
- excesso de elementos decorativos;
- efeitos de luz e sombra;
- contraste de claro-escuro;
- tecidos com caimento em dobras;
- colunas em espiral e com estrias;
- linhas arredondadas;
- curvas, dobras, saliências e reentrâncias;
- ornamentos em forma de folhas e ramos;
- paredes espelhadas.

Efeitos pretendidos

- apelos sensoriais: aspectos cruéis, dolorosos, sangrentos e repugnantes;
- ilusão de mistério.

Elementos sonoros

A música barroca é a dos contrastes, com ritmos fortes e fracos, sonoridade forte e suave. Os três grandes mestres desse período são:

- o alemão Johann Sebastian **Bach** (1685-1750);
- o italiano Antonio Lucio **Vivaldi** (1678-1741), especialmente com o concerto **As quatro estações** (1720);
- o alemão Georg Friedrich **Haendel** (1685-1759).

Elementos olfativos

- aromas campestres, cítricos, adocicados etc.;
- ramos de ervas aromáticas;
- flores perfumadas.

Combinem com o professor:

- um espaço na escola para fazer a instalação;
- a data de montagem e de desmontagem;
- a data da exposição.

Para o dia da montagem, tragam todo o material previamente combinado e mãos à obra! O trabalho já começou.

No dia da desmontagem, recolham o material utilizado e deixem o local como vocês o encontraram. É a hora da arrumação.

Avaliando as instalações

Avaliem a instalação barroca de seu grupo observando dois critérios:

Temática

- exploração sensorial variada;
- diversidade de características barrocas;
- unidade na composição final.

Processo de trabalho

- participação ativa;
- responsabilidade;
- envolvimento com a equipe.

Astúcias do texto

Gêneros literários do Barroco português: cartas, sermões e poesia

A prosa barroca portuguesa revela a dualidade do ser humano, dividido entre os apelos do corpo e da alma.

Escritores como sóror Mariana Alcoforado e padre Antônio Vieira traduzem essa concepção dualista de mundo em suas cartas e sermões. Eles viveram no conturbado contexto social português do século XVII e se expressaram por meio de uma linguagem carregada de jogo de palavras e de ideias, buscando comover e vencer seus interlocutores.

Carta portuguesa: uma história de amor

Você, que está acostumado a receber telefonemas e *e-mails*, também gosta de escrever, receber ou ler cartas? Esse gênero sempre foi considerado coisa séria na literatura, um documento íntimo. As correspondências entre escritores, com frequência, são publicadas e têm grande aceitação pelo público.

Leia a seguir um trecho da “Carta de amor n. 3”, escrita pela freira portuguesa Mariana Alcoforado.

Carta de amor n. 3

Não sei já o que sou, nem o que faço, nem o que quero. Espedçam-me impulsos desencontrados. Alguém poderá imaginar um estado tão lastimoso? Amo-te doidamente e quero-te também que nem me atrevo a desejar que em ti se renovem arrebatamentos iguais aos meus. Morria ou acabaria por morrer de mágoas se estiver certa de que não podias ter descanso, que a tua vida era só desassossego e desvairo, que passavas o tempo a chorar e que tudo te causava desgosto. Se mal posso com as minhas penas, como aguentaria a dor de ver as tuas, que sinto mil vezes mais?

Apesar de tudo não tenho ânimo para desejar que não me tragas no pensamento. E, para falar com franqueza, tenho ciúmes pavorosos de quanto possa dar-te contentamento e diz respeito ao teu coração, e do que te cause agrado em França.

Não sei por que te escrevo. Vejo bem que só te mereço compaixão e não quero a tua compaixão. Desprezo-me a mim mesma quando considero em tudo o que te sacrifiquei. Perdi a reputação, provoquei as iras dos meus, os rigores das leis deste Reino para com as freiras e a tua ingratidão que me parece o pior de todos estes males.

E sem embargo sinto que os meus remorsos não são verdadeiros, que do íntimo do coração desejava ter corrido, por amor de ti, perigos ainda maiores e que é para mim um funesto prazer haver arriscado por ti a vida e a honra. Não devia eu dar-te o que tivesse de mais valioso?

E não é justa a minha satisfação por ter procedido como procedi? Afigura-se-me que ainda não estou bastante satisfeita com os meus desgostos nem com o meu demasiado amor, embora não possa, ai de mim, iludir-me bastante para estar contente contigo. [...]

Adeus, ainda uma vez!... Escrevo-te cartas muito grandes, não tenho contemplação por ti, perdoa-me. Quero crer que terás alguma indulgência para com uma pobre doida, que não o era, bem sabes, antes de te amar.

Adeus, parece-me que te falo demais do estado lastimoso em que me encontro. Mas agradeço-te do íntimo do coração os tormentos que me dás e aborreço o descanso em que vivi até ao momento de te conhecer.

Adeus, a minha paixão cresce a todo o instante. Ai! Quantas coisas tinha ainda para te dizer!

ALCOFORADO, Mariana. Carta de amor n. 3. In: _____ **Cartas**. Rio de Janeiro: Agir, 1962. p. 29-31. (Nossos Clássicos, 64).



Livraria J. Rodrigues & Cia

Juras de amor

Mariana Alcoforado (Beja, 1640-1723) ingressou muito jovem no Convento de Nossa Senhora da Conceição. Conheceu o oficial francês Chamilly em 1663, quando ele servia em Portugal durante as guerras de Restauração. Apaixonaram-se. Quando Chamilly voltou a seu país, em 1667, trocaram cartas, das quais só restaram as escritas pela religiosa. No texto das cartas, vinha o nome da remetente: Mariana.

Publicadas inicialmente em Paris, as cartas foram traduzidas em várias línguas; em português, apareceram somente em 1810. Ainda permanecem dúvidas sobre quem as escreveu: se a freira ou o suposto tradutor para o francês.



Autor desconhecido. Séc. XVIII. Óleo sobre tela. Biblioteca Nacional de Portugal

Freira Mariana Alcoforado.

1. Que marcas linguísticas permitem identificar quem escreve a carta e para quem suas palavras são dirigidas?
2. A confissão de Mariana aparece em meio a uma confusão de sentimentos que se expressam de maneira contraditória. Identifique separadamente as afirmações e as negações que mostram esse vaivém de sua realidade sentimental.

O **paradoxo** ou **oxímoro** é um recurso discursivo em que coexistem sentidos contrários ou contraditórios. O paradoxo ressalta os aspectos contrários no interior de uma situação complexa.

Observa-se essa ocorrência no enunciado final: “agradeço-te do íntimo do coração os tormentos que me dás”. É um paradoxo “agradecer o tormento”.

3. É possível observar a contradição de sentimentos presentes na carta. Esse efeito é obtido com a utilização de um procedimento discursivo chamado “paradoxo”, que funde simultaneamente sentidos opostos. Identifique esses sentimentos.

Sermão: onde se prega?

O **sermão** é um gênero oral, portanto uma atividade humana que pressupõe a presença física do orador (estatura, vestimenta, voz, gesto, postura, entonação) e o uso do púlpito para falar aos ouvintes. Vieira faz do púlpito um espaço privilegiado para investir contra as regalias de nobres e religiosos.

Em todos os sermões, Vieira mantém a estrutura rigorosa desse gênero: tema, argumentação e conclusão.

O **Sermão da sexagésima**, um dos mais importantes discursos de Vieira, foi proferido em Lisboa, numa ocasião em que o religioso lá esteve para defender a liberdade dos indígenas.

Para expor sua posição, o pregador parte da passagem bíblica “A semente é a palavra de Deus.” e a transforma em uma pergunta: “A palavra de Deus (como dizia) é tão poderosa e tão eficaz, que não só na boa terra faz fruto, mas até nas pedras e nos espinhos nasce. Mas se as palavras dos pregadores não são palavras de Deus, que muito que não tenham a eficácia e os efeitos da palavra de Deus?”.

O discurso organiza-se com raciocínios complexos e lógicos, a fim de desenvolver a ideia no sentido da persuasão. Essa característica chama-se **conceptismo** (uso intensivo de conceitos) e aparece, principalmente, na prosa barroca.

O trecho a seguir pertence à parte final do **Sermão da sexagésima**, proferido pelo padre Antônio Vieira na Capela Real de Lisboa, em 1655, quando regressou da Missão do Maranhão. O orador parte da parábola bíblica do semeador (Mateus 13, 4-23), momento em que Cristo compara a pregação à semeadura, para elaborar a teoria do ato de pregar.

As palavras que tomei por tema o dizem: *Semen est Verbum Dei*. Sabeis, Cristãos, a causa por que se faz, hoje, tão pouco fruto com tantas pregações? É porque as palavras dos pregadores são palavras, mas não são palavras de Deus. Falo do que ordinariamente se ouve. A palavra de Deus (como dizia) é tão poderosa e tão eficaz, que não só na boa terra faz fruto, mas até nas pedras e nos espinhos nasce. Mas se as palavras dos pregadores não são palavras de Deus, que muito que não tenham a eficácia e os efeitos da palavra de Deus? [...] diz o Espírito Santo: “Quem semeia ventos colhe tempestades”. Se os pregadores semeiam vento, se o que se prega é vaidade, se não se prega a palavra de Deus, como não há a Igreja de Deus de correr tormenta, em vez de colher fruto?

Semen est Verbum Dei:
a semente é a palavra de Deus.



Púlpito onde o padre Antônio Vieira proferiu vários sermões enquanto esteve no Brasil. Igreja de Nossa Senhora da Ajuda, em Salvador (BA).

Venerável Irmandade Senhor Bom Jesus dos Santos Passos e Vera Cruz

[...] O pregador há de saber pregar com fama e sem fama. Mais diz o Apóstolo. Há de pregar com fama e com infâmia. Pregador para ser afamado, isto é mundo; mas infamado, e pregar o que convém, ainda que seja com descrédito de sua fama, isso é ser pregador de Jesus Cristo.

Pois o gostarem ou não gostarem os ouvintes! Oh, que advertência tão digna! Que médico há que repare no gosto do enfermo, quando trata de lhe dar saúde? Sarem, e não gostem; salvem-se, e amargue-lhes, que para isso somos médicos das almas. Quais vos parece que são as pedras sobre que caiu parte do trigo do Evangelho? Explicando Cristo a parábola diz que as pedras são aqueles que ouvem a pregação com gosto [...]. Pois será bem que os ouvintes gostem, e que no cabo fiquem pedras?! Não gostem, e abrandem-se; não gostem, e quebrem-se; não gostem, e frutifiquem. Este é o modo com que frutificou o trigo que caiu na boa terra [...], conclui Cristo. De maneira que o frutificar não se ajunta com o gostar, senão com o padecer; frutifiquemos nós, e tenham eles paciência. A pregação que frutifica, a pregação que aproveita, não é aquela que dá gosto ao ouvinte, é aquela que lhe dá pena. Quando o ouvinte a cada palavra do pregador treme; quando cada palavra do pregador é um torcedor para o coração do ouvinte; quando o ouvinte vai do sermão para casa confuso e atônito, sem saber parte de si, então é a pregação qual convém, então se pode esperar que faça fruto [...].

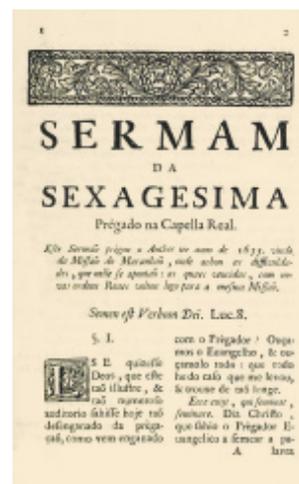
Enfim, para que os pregadores saibam como hão de pregar; e os ouvintes a quem hão de ouvir, acabo com um exemplo do nosso Reino, e quase dos nossos tempos. Pregavam em Coimbra dois famosos pregadores, ambos bem conhecidos por seus escritos: não os nomeio porque os hei de desigualar. Altercou-se entre alguns Doutores da Universidade, qual dos dois fosse maior pregador, e como não há juízo sem inclinação, uns diziam este; outros, aquele. Mas um lente, que entre os mais tinha maior autoridade, concluiu desta maneira: “Entre dois sujeitos tão grandes não me atrevo a interpor juízo; só direi uma diferença, que sempre experimento. Quando ouço um, saio do sermão muito contente do pregador; quando ouço outro, saio muito descontente de mim.”. Com isto tenho acabado. [...] Semeadores do Evangelho, eis aqui o que devemos pretender nos nossos sermões, não que os homens saiam contentes de nós, senão que saiam muito descontentes de si; não que lhes pareçam bem os nossos conceitos, mas que lhes pareçam mal os seus costumes, as suas vidas, os seus passatempos, as suas ambições, e enfim todos os seus pecados. Contanto que se descontentem de si, descontentem-se embora de nós. [...]

Estamos às portas da Quaresma, que é o tempo em que principalmente se semeia a palavra de Deus na Igreja, e em que ela se arma contra os vícios. Preguemos, e armemo-nos todos contra os pecados, contra as soberbas, contra os ódios, contra as ambições, contra as invejas, contra as cobiças, contra as sensualidades.

VIEIRA, Antônio. Sermão da sexagésima. In: PÉCORA, Alcir (Org.). **Sermões**: padre Vieira. 3. ed. São Paulo: Hedra, 2003. p. 29-52.

FAÇA NO
CADERNO

1. A linguagem empregada tem como objetivo convencer os fiéis a ouvir a palavra de Deus e não as palavras que lhes sejam agradáveis. Para isso, Vieira faz um jogo de ideias entre “pregar com fama e com infâmia”, procurando esclarecer o tema do sermão. Identifique as ideias correspondentes à fama e à infâmia.
2. Para explicar a missão de pregar, o discurso parte de uma analogia, em que se compara o pregador a um médico: “somos médicos das almas”. Explique a relação entre a pregação e a atividade médica.
3. Com um exemplo, Vieira mostra a diferença entre dois pregadores para, mais uma vez, discutir sobre a arte de pregar. Aparecem elementos opostos um ao lado do outro, provocando uma contradição.
 - a) Que recurso discursivo é esse?
 - b) Explique os termos opostos: “Quando ouço um, saio do sermão muito contente do pregador; quando ouço outro, saio muito descontente de mim.”.



Frontispício fac-similado da primeira edição do **Sermão da sexagésima**.

atônito: atordoado, perturbado.
infâmia: má fama.
lente: professor de escola superior ou secundária.
parábola: narrativa alegórica.
sexagésima: pelo calendário litúrgico da Igreja Católica usado até o Concílio Vaticano II (1962-1965), era o segundo domingo antes da Quaresma, aproximadamente 60 dias antes da Páscoa.

Entre a política e a teologia: o poder da palavra

Antônio Vieira (1608-1697) nasceu em Lisboa e, aos 6 anos, mudou-se com a família para o Brasil. Educado no colégio jesuíta de Salvador, ingressou na Companhia de Jesus com 15 anos. Foi um excelente pregador e desenvolveu um incansável trabalho missionário no Maranhão, chefiando a missão jesuítica. Foi conselheiro de reis, confessor de rainhas, diplomata em cortes europeias, defensor de cristãos-novos. Na Bahia, a partir de 1681, organizou a edição de seus textos para publicação.

Sua extensa obra contém 207 sermões e muitas cartas. Entre seus sermões mais conhecidos estão:

- **Sermão XIV do Rosário**, pregado à Irmandade dos Pretos de um engenho baiano, em 1633;
- **Sermão do mandato**, proferido na Capela Real de Lisboa em 1645, sobre o amor místico;
- **Sermão de Santo Antônio aos peixes**, pregado em São Luís do Maranhão, em 1654;
- **Sermão da sexagésima**, proferido na Capela Real de Lisboa, em 1655;
- **Sermão do bom ladrão**, proferido em Lisboa, em 1655, sobre a escravização dos índios;
- **Sermão da Quarta-Feira de Cinzas**, elaborado entre 1672 e 1673, em que reflete sobre a morte;
- **Sermão da epifania**, pregado, em 1662, em defesa dos índios contra os colonos do Maranhão.



Arnold van Westerhout. Séc. XVIII. Gravura. Biblioteca Nacional de Portugal

Padre Antônio Vieira.

Em cena

Combine com o professor a leitura integral de um dos **sermões** do padre Antônio Vieira, disponíveis na Biblioteca Digital de Domínio Público. Depois, com seus colegas, selecionem trechos e organizem uma apresentação, tendo o púlpito como cenário.

Lembrem-se de que os sermões contrapõem uma situação de justiça a uma de injustiça, exortando os homens a mudar o estado em que vivem.

Na atividade, você e seus colegas poderão praticar a entonação de voz de maneira a expressar emoção e provocar a comoção do público, bem como a persuasão.

A VOZ DA CRÍTICA

A importância dos sermões de Vieira é reafirmada pelo crítico, ensaísta e professor Alfredo Bosi:

Existe um Vieira brasileiro, um Vieira português e um Vieira europeu, e essa riqueza de dimensões deve-se não apenas ao caráter supranacional da Companhia de Jesus que ele tão bem encarnou, como à sua estatura humana em que não me parece exagero reconhecer traços de gênio.

No fulcro da personalidade do Padre Vieira estava o desejo da ação. A religiosidade, a sólida cultura humanística e a perícia verbal serviam, nesse militante incansável, a projetos grandiosos, quase sempre quiméricos, mas todos nascidos da utopia contrarreformista de uma Igreja Triunfante na Terra, sonho medieval que um Império português e missionário tornaria afinal realidade.

Nem se diga que Vieira foi insensível ao escravo negro preterindo-o no ardor da defesa ao indígena. No sermão **XIV do Rosário**, pregado em 1633 à Irmandade dos Pretos de um engenho baiano, ele equipara os sofrimentos de Cristo ao dos escravos, ideia tanto mais forte quando se lembra que os ouvintes eram os próprios negros.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 35. ed. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 44-45.

Poesia: Fênix renascida

A atividade artística e cultural portuguesa do século XVII é contemporânea à dominação espanhola, que começou em 1580, com a ascensão ao trono português do rei Felipe II, da Espanha. Com a restauração do trono luso em 1640 por Dom João IV, a soberania portuguesa foi consolidada, em grande parte, em razão da riqueza proveniente do ouro extraído do Brasil, durante o reinado de Dom João V (1706-1750).

O maior destaque da literatura portuguesa da época foi a prosa, como já vimos.

A poesia barroca, por sua vez, foi reunida no cancionero **Fênix renascida**, organizado em cinco volumes e publicado entre 1715 e 1728. Muitos poemas desse cancionero, em que predominam as imitações de dois grandes escritores espanhóis, Luis de Góngora y Argote (1561-1627) e Francisco Gómez de Quevedo (1580-1645), refletem a influência espanhola.

Gêneros literários do Barroco brasileiro: a poesia lírica e satírica

A prosa barroca brasileira tem o padre Antônio Vieira como grande autor. Como você viu no Barroco português, apesar de ter nascido em Portugal, chegou ainda menino ao Brasil, ao qual dedicou sua vida como orador e proferiu vários sermões na missão jesuítica no Maranhão.

O melhor da poesia barroca brasileira são os poemas de Gregório de Matos, que foram lidos por pessoas de todas as camadas sociais de sua época. Seus versos apresentam forte influência do Barroco espanhol, tanto de Góngora como de Quevedo, e neles aparecem tendências variadas.

A poesia desse período pode ser classificada em **lírica** e **satírica**.

A poesia lírica

Podem-se identificar três vertentes da **poesia lírica**: a poesia **lírica reflexiva**, marcada pela brevidade da vida, a poesia **lírica amorosa**, resultado de paixões momentâneas, e a **lírica sacra**, marcada pelo sentimento de culpa típico do período da Contrarreforma.

A lírica reflexiva

Muitos poemas de Gregório de Matos retomam a temática **lírica reflexiva**, em que o autor versa sobre a vaidade e as frustrações humanas diante da brevidade da vida. Leia o soneto seguinte.

Moraliza o poeta nos ocidentes do sol a inconstância dos bens do mundo

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

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

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

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

formosura: tudo o que é belo.
se fia: confia.

MATOS, Gregório de. Moraliza o poeta nos ocidentes do sol a inconstância dos bens do mundo. In: DIMAS, Antônio (Org.). **Gregório de Matos**. São Paulo: Abril Educação, 1981. p. 85-86.

FAÇA NO
CADERNO

1. Faça uma leitura atenta para entender o sentido do poema. O que angustia o eu poético?
2. Na primeira estrofe, que paradoxo da dura realidade humana o eu poético enfrenta?
3. Na segunda estrofe, que sentido o eu poético cria com a sequência de versos interrogativos?
4. No poema, há uma oposição de palavras ou expressões cujos sentidos são contrários, procedimento textual chamado de **antítese**, que serve para ressaltar diferenças. Identifique as expressões que constroem a oposição. Explique esse jogo de contrários.
5. Gregório de Matos foi um leitor crítico e ardoroso de Camões. Em que medida esse poema retoma a poesia camoniana?

A lírica amorosa

Na **lírica amorosa**, Gregório de Matos utiliza expressões de um espírito atormentado, que luta com conflitos entre corpo e alma. Os textos expressam a contradição amorosa do Barroco, tanto no jogo de palavras, mecanismo do cultismo, como no de ideias, do conceptismo.

O soneto a seguir é dedicado a Dona Ângela de Sousa Paredes, uma das mais famosas paixões do poeta.

Pondera agora com mais atenção a formosura de D. Ângela

Não vi em minha vida a formosura,
Ouvia falar nela cada dia,
E ouvida me incitava, e me movia
A querer ver tão bela arquitetura.

Ontem a vi por minha desventura
Na cara, no bom ar, na galhardia
De uma Mulher, que em Anjo se mentia,
De um Sol, que se trajava em criatura.

Me matem (disse então vendo abraçar-me)
Se esta a cousa não é, que encarecer-me.
Sabia o mundo, e tanto exagerar-me.

Olhos meus (disse então por defender-me)
Se a beleza hei de ver para matar-me,
Antes, olhos, cegueis, do que eu perder-me.

desventura: infelicidade.
galhardia: gentileza, generosidade,
grandeza de alma.

MATOS, Gregório de. Pondera agora com mais atenção a formosura de D. Ângela. In: DIMAS, Antônio (Org.). **Gregório de Matos**. São Paulo: Abril Educação, 1981. p. 53-54.

FAÇA NO
CADERNO

1. O poema gira em torno da ambiguidade da mulher.
 - a) No início, como se constrói a imagem da mulher? Que relação se estabelece com seu nome, que aparece no título?
 - b) Em seguida, como ela se transforma?
2. O texto é marcado pela dualidade diante da relação amorosa. Que jogo de ideias marca essa contradição?

A lírica sacra

A seguir, você vai fazer a leitura de um soneto em que o assunto religioso ganha fortes imagens do sofrimento de um pecador.

Buscando a Cristo crucificado um pecador, com verdadeiro arrependimento

A vós correndo vou, Braços sagrados,
nessa Cruz sacrossanta descobertos;
que para receber-me estais abertos,
e por não castigar-me estais cravados.

A vós, Divinos olhos, eclipsados,
de tanto sangue e lágrimas cobertos,
pois para perdoar-me estais despertos,
e por não condenar-me estais fechados.

A vós, pregados Pés, por não deixar-me,
A vós, Sangue vertido para ungir-me,
A vós, Cabeça baixa p'ra chamar-me

A vós, Lado patente, quero unir-me,
A vós, Cravos preciosos, quero atar-me,
Para ficar unido, atado, e firme.

patente: acessível, claro, aberto.

MATOS, Gregório de. Buscando a Cristo crucificado um pecador, com verdadeiro arrependimento. In: DIMAS, Antônio (Org.). **Gregório de Matos**. São Paulo: Abril Educação, 1981. p. 77.

FAÇA NO
CADERNO

1. A expressividade do texto reside na transformação que ocorre da aparente imobilidade do Cristo em mobilidade. Como acontece essa mudança?
2. Uma leitura global mostra um penitente que tem, de um lado, a consciência do pecado e, de outro, o desejo do perdão.
 - a) Que recurso linguístico o poeta emprega para criar esse jogo de palavras? Faça um levantamento dos pares de oposição.
 - b) Que importância tem esse recurso para o tema proposto?

3. Relendo os títulos dos poemas líricos de Gregório de Matos, observe e comente:
- a) a construção sintática;
 - b) o apelo ao leitor.

A VOZ DA CRÍTICA

O crítico literário Alfredo Bosi analisa a lírica sacra de Gregório de Matos da seguinte maneira:

A poesia sacra também se ressentia de uma divisão interna; a consciência moralista e a via mística, preponderando aquela sobre esta. [...] O medo da morte eterna, aliviado e, de algum modo, controlado pelo mecanismo eclesiástico da expiação formalizada, revela o fundo dessa religiosidade que atravessou todo o barroco jesuítico. [...] Cada pecado é coisificado em um ou mais atos, dispostos no espaço e no tempo da sua Bahia: os calundus e os feitiços, esperança do povo, pecam por idolatria contra o primeiro mandamento; as falsas juras, contra o segundo; os gestos desleixados dos homens durante a missa e os adornos vistosos das mulheres, contra o terceiro; os maus hábitos dos filhos, contra o quarto; as línguas ferinas, contra o quinto; os bailes e toques lascivos, contra o sexto; os furtos dos novos-ricos, contra o sétimo; e assim por diante.

Em contabilidade tão miúda cada falta do pecador lhe acresce e agrava cumulativamente o débito, para resgatá-lo é necessário impetrar uma graça infinita, ou então com uma prece.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 112-113.

A poesia satírica

Os poemas satíricos de Gregório de Matos só foram conhecidos pelo público em 1968, em uma edição crítica em sete volumes. Por causa da poesia satírica o poeta ficou conhecido como “Boca do Inferno” ou “Boca de Brasa”, uma vez que direcionou críticas a membros de todas as camadas sociais, desde negros e mulatos até burgueses com aspirações aristocráticas e integrantes da administração pública.

Sua linguagem popular não poupou padres nem freiras de palavrões, muito menos suas amadas mulatas.

Este soneto de Gregório de Matos foi dirigido ao governador da Bahia, Antônio de Sousa de Meneses, que fez um governo marcado por arbitrariedades.

À despedida do mau governo que fez este governador

Senhor Antão de Sousa de Meneses,
Quem sobe a alto lugar, que não merece,
Homem sobe, asno vai, burro parece,
Que o subir é desgraça muitas vezes.

A fortunilha autora de entremezes
Transpõe em burro o Herói, que indigno cresce
Desanda a roda, e logo o homem desce,
Que é discreta a fortuna em seus reveses.

Homem (sei eu) que foi Vossenhoria,
Quando o pisava da fortuna a Roda,
Burro foi ao subir tão alto clima.

Pois vá descendo do alto, onde jazia,
Verá, quanto melhor se lhe acomoda
Ser home em baixo, do que burro em cima.

entremez: ação ridícula ou burlesca, farsa.

fortunilha: a Fortuna é uma deusa e leva uma roda em que os destinos humanos giram ao acaso. Portanto, fortunilha está parodiando o nome da deusa Fortuna.

FAÇA NO
CADERNO

MATOS, Gregório de. À despedida do mau governo que fez este governador. In: BARBOSA, Frederico (Org.). **Cinco séculos de poesia**. São Paulo: Landy, 2000. p. 68.

1. O que é motivo de sátira nesse texto?
2. Em todas as estrofes, empregam-se expressões negativas com relação a Sousa de Meneses. Como o eu poético caracteriza o comportamento do governador baiano?
3. Para insultar a autoridade, o poeta emprega os termos “asno”, “burro”. Que duplo sentido está em jogo?

A respeito da **sátira** de Gregório de Matos, conheça a crítica de um estudioso da literatura brasileira, João Adolfo Hansen:

A sátira não está, de modo algum, contra a moral. A sátira barroca de Gregório fala mal de tudo e de todos, do governador despótico aos mulatos atrevidos, passando pelos padres sodomistas, comerciantes safados, mulheres adúlteras e cornos conformados. [...] A sátira barroca produzida na Bahia não é oposição aos poderes constituídos, ainda que ataque violentamente membros particulares desses poderes, muito menos transgressão liberadora de interditos morais e sexuais.

HANSEN, João Adolfo. **A sátira e o engenho**: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 29.

Gregório de Matos (1636?-1696): nosso maior poeta barroco

Nasceu em Salvador, onde estudou com os jesuítas. Aos 14 anos, foi para a Universidade de Coimbra. Casou-se com Micaela de Andrade e ocupou vários cargos na magistratura portuguesa. Viúvo, retornou ao Brasil em 1681, já conhecido por sua poesia satírica.

Seus escritos ridicularizaram muitas autoridades de forma impiedosa, e ele acabou sendo preso e banido para Angola por ordem do governador Dom José de Alencastro. Voltou em 1695, mas, sem poder retornar a Salvador, foi morar em Recife, onde morreu no ano seguinte.

Marcado por seu tempo, Gregório de Matos abraçou o Barroco importado da Espanha de Góngora e de Quevedo, escrevendo sobre a diversidade das raças que conviviam no país. Explorou o plurilinguismo existente no Brasil colonial, com vocábulos indígenas e africanos, abrindo espaço para a linguagem local.

O poeta aconselhava todos a gozar o efêmero da mocidade, explorando o *carpe diem* ("aproveitar a vida"), pois, para ele, a ampulheta do tempo esgota-se aos poucos; assim, é preciso aproveitar a vida enquanto há tempo. A vida tem como marca a efemeridade, trazendo o duro contraste que apavorava o escritor: a morte.



Gregório de Matos.

M. J. Garnier. Séc. XIX. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro

Na trama dos textos

Diálogo com o presente: de Gregório de Matos a Caetano Veloso

O Barroco teve e tem uma grande importância para a cultura brasileira, que se organiza no diálogo de diferentes raças e crenças.

O poema a seguir é de Gregório de Matos, intitulado "À Bahia", e foi escrito no fim do século XVII.

À Bahia

Pondo os olhos primeiramente na sua cidade, conhece que os Mercadores são o primeiro móvel da ruína, em que arde pelas mercadorias inúteis e enganosas

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

A ti tocou-te a máquina mercante,
Que em tua larga barra tem entrada,
A mim foi-me trocando, e tem trocado
Tanto negócio, e tanto negociante.

Deste em dar tanto açúcar excelente
Pelas drogas inúteis, que abelhuda
Simples aceitas do sagaz Brichote.

Oh se quisera Deus, que de repente
Um dia amanheceras tão sisuda
Que fora de algodão o teu capote!

Brichote: termo depreciativo para designar o estrangeiro.
máquina mercante: navio.

MATOS, Gregório de. À Bahia. In: DIMAS, Antônio (Org.). **Gregório de Matos**. São Paulo: Abril Educação, 1981. p. 17.

Agora leia a letra da canção que Caetano Veloso compôs citando Gregório de Matos. O compositor marcou a parceria assinando "Caetano Veloso e Gregório de Matos". Essa música aparece no álbum **Transa**, de 1972.

Triste Bahia

Triste Bahia, oh, quão dessemelhante estás
E estou do nosso antigo estado
Pobre te vejo a ti, tu a mim empenhado
Rico te vejo eu, já tu a mim abundante
Triste Bahia, oh, quão dessemelhante
A ti tocou-te a máquina mercante
Quem tua larga barra tem entrado
A mim vem me trocando e tem trocado
Tanto negócio e tanto negociante

Triste, oh, quão dessemelhante, triste...
Pastinha já foi à África
Pastinha já foi à África
Pra mostrar capoeira do Brasil
Eu já vivo tão cansado
De viver aqui na Terra

Minha mãe, eu vou pra lua
Eu mais a minha mulher
Vamos fazer um ranquinho
Tudo feito de sapê, minha mãe eu vou pra lua
E seja o que Deus quiser

Triste, oh, quão dessemelhante
Ê, ô, galo canta
O galo cantou, camará
Ê, cocorocô, ô cocorocô, camará
Ê, vamo-nos embora, é vamo-nos embora camará
Ê, pelo mundo afora, é pelo mundo afora camará
Ê, triste Bahia, é triste Bahia, camará
Bandeira branca enfiada em pau forte
Afoxé leí, leí, leô
Bandeira branca, bandeira branca enfiada em pau forte
O vapor da cachoeira não navega mais no mar

Triste recôncavo, oh, quão dessemelhante
Maria pegue o mato é hora, arriba a saia e vamo-nos embora
Pé dentro, pé fora, quem tiver pé pequeno vai embora

Oh, virgem mãe puríssima
Bandeira branca enfiada em pau forte
Trago no peito a estrela do norte
Bandeira branca enfiada em pau forte

VELOSO, Caetano. Triste Bahia. Intérprete: Caetano Veloso. In: _____. **Transa**. [S.l.]: Universal, 1972. 1 CD.

No soneto do século XVII, o eu poético encontra dois movimentos opostos: de um lado, a simpatia pela cidade; de outro, a separação, invocando um castigo para a cidade. Para mediar essa situação, invoca uma terceira pessoa: Deus.

1. O poeta vale-se de uma imagem, a da “máquina mercante”. Identifique o uso do verbo “trocar” e as diferentes conjugações que se ligam a ele. Explique a mudança de sentido desse verbo ao longo do texto.
2. Caetano Veloso retoma as duas primeiras estrofes do soneto de Gregório de Matos na letra da sua canção. Que modificações o compositor vê na Bahia dos anos 1970?

FAÇA NO
CADERNO



Em cena | Agora é sua vez de pesquisar e divulgar

Padre Antônio Vieira e Gregório de Matos divulgaram o Brasil colonial em prosa e verso. Conhece-se melhor a vida cotidiana daquela época com os textos desses autores. Que pessoas você conhece que ajudam a desenvolver a cultura, criando novos centros irradiadores de conhecimentos e valores sociais?

É hora de trocar ideias com o professor e colegas para fazer um levantamento das pessoas que incentivam a vida literária e cultural na escola em que você estuda e na cidade onde você mora.

Aproveitem e divulguem as atividades dessas pessoas, dando destaque para “gente que é notícia”. Façam **cartazes** ou montem uma **homepage** na internet, dando espaço para o trabalho de gente de sua comunidade.

1. (Unesp-SP)

A cada canto um grande conselheiro,
Que nos quer governar cabana, e vinha,
Não sabem governar sua cozinha,
E podem governar o mundo inteiro.
[...]
Estupendas usuras nos mercados,
Todos, os que não furtam, muito pobres,
E eis aqui a Cidade da Bahia.

Gregório de Matos. “Descreve o que era realmente naquela tempo a cidade da Bahia de mais enredada por menos confusa”.

O poema, escrito por Gregório de Matos no século XVII,

- representa, de maneira satírica, os governantes e a desonestidade na Bahia colonial.
- critica a colonização portuguesa e defende, de forma nativista, a independência brasileira.
- tem inspiração neoclássica e denuncia os problemas de moradia na capital baiana.
- revela a identidade brasileira, preocupação constante do modernismo literário.
- valoriza os aspectos formais da construção poética parnasiana e aproveita para criticar o governo.

2. (UFV-MG) Leia atentamente o fragmento do sermão do Padre Antônio Vieira:

A primeira cousa que me desedifica, peixes, de vós, é que comeis uns aos outros. Grande escândalo é este, mas a circunstância o faz ainda maior. Não só vos comeis uns aos outros, senão que os grandes comem os pequenos. Se fora pelo contrário era menos mal. Se os pequenos comeram os grandes, bastara um grande para muitos pequenos; mas como os grandes comem os pequenos, não bastam cem pequenos, nem mil, para um só grande [...]. Os homens, com suas más e perversas cobiças, vêm a ser como os peixes que se comem uns aos outros. Tão alheia cousa é não só da razão, mas da mesma natureza, que, sendo criados no mesmo elemento, todos cidadãos da mesma pátria, e todos finalmente irmãos, vivais de vos comer.

VIEIRA, Antônio. **Obras completas do padre Antônio Vieira**: sermões. Prefaciados e revistos pelo Pe. Gonçalo Alves. Porto: Lello e Irmão — Editores, 1993. v. III, p. 264-265.

O texto de Vieira contém algumas características do Barroco. Dentre as alternativas abaixo, assinale aquela em que NÃO se confirmam essas tendências estéticas:

- O culto do contraste, sugerindo a oposição bem/mal, em linguagem simples, concisa, direta e expressiva da intenção barroca de resgatar os valores greco-latinos.
- A tentativa de convencer o homem do século XVII, imbuído de práticas e sentimentos comuns ao semipaganismo renascentista, a retomar o caminho do espiritualismo medieval, privilegiando os valores cristãos.

- A presença do discurso dramático, recorrendo ao princípio horaciano de “ensinar deleitando” — tendência didática e moralizante, comum à Contrarreforma.
- O tratamento do tema principal — a denúncia à cobiça humana — através do conceptismo, ou jogo de ideias.
- A utilização da alegoria, da comparação, como recursos oratórios, visando à persuasão do ouvinte.

3. (UFF-RJ) Texto para a próxima questão:

Senhora Dona Bahia,
nobre e opulenta cidade,
madrasta dos naturais,
e dos estrangeiros madre:

Dizei-me por vida vossa
em que fundais o ditame
de exaltar os que aqui vêm,
e abater os que aqui nascem?

Se o fazeis pelo interesse
de que os estranhos vos gabem,
isso os paisanos fariam
com conhecidas vantagens.

E suposto que os louvores
em boca própria não valem,
se tem força esta sentença,
mor força terá a verdade.

O certo é, pátria minha,
que fostes terra de alarves,
e inda os ressábios vos duram
desse tempo e dessa idade.

Haverá duzentos anos,
nem tantos podem contar-se,
que éreis uma aldeia pobre
e hoje sois rica cidade.

Então vos pisavam índios,
e vos habitavam cafres,
hoje chispais fidalguias,
arrojando personagens.

Gregório de Matos

Nota: entenda-se “Bahia” como cidade.

alarve: que ou quem é rústico, abrutado, grosseiro, ignorante; que ou o que é tolo, parvo, estúpido.
cafre: indivíduo de raça negra.
ressábio: sabor; gosto que se tem depois.

Todas as afirmativas sobre a construção estética ou a produção textual do poema de Gregório de Matos (Texto) estão adequadas, EXCETO uma. Assinale-a.

- Existem antíteses, características de textos no período barroco.
- Há uma personificação, pois a Bahia, ser inanimado, é tratada como ser vivo.
- A ausência de métrica aproxima o poema do Modernismo.
- O eu lírico usa o vocativo, transformando a Bahia em sua interlocutora.
- Há diferença de tratamento para os habitantes locais e os estrangeiros.

Gênero de divulgação: resumo



WATTERSON, Bill. O melhor de Calvin. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 20 nov. 2003. p. D2.

Na tira, Calvin surpreende ao solicitar que Haroldo produza o resumo de um livro, deixando transparecer suas verdadeiras intenções ao ter dado a obra para que o tigre a lesse.

Neste capítulo, trataremos de um gênero discursivo bastante presente em sua rotina escolar: o **resumo**. Vamos estudar algumas orientações para que você saiba fazer um resumo, sintetizando o texto com fidelidade. É importante entender que, para resumir um texto, é preciso lê-lo em sua totalidade e com atenção, para que se apreendam os pontos importantes que serão, depois, destacados.

(Des)construindo o gênero

Leitura do texto integral

Na rotina escolar, muitas vezes você é solicitado a fazer um resumo de livro ou artigo. Nessas horas, você se depara com um problema: ter de produzir um texto em tamanho reduzido, fiel ao original, mas sem copiá-lo. Como fazer? Para começar, leia esta resenha publicada no jornal **O Estado de S. Paulo** em 16 de abril de 2016.

Lembranças amargas de uma filha ilegítima

Memória por correspondência, já na quinta edição lá fora, chega ao Brasil para revelar a infância da pintora colombiana Emma Reyes

Antonio Gonçalves Filho

Embora não seja um romance, mas uma autobiografia em formato epistolar, **Memória por correspondência** tem um leve sotaque de ficção inglesa do século 19, especialmente pela semelhança entre a história da pintora colombiana Emma Reyes (1919-2003) e a vida dos garotos pobres de Dickens, como observou Andrés Amorós. Ela passou a infância correndo atrás de um pedaço de pão, único alimento, aliás, que ela e a irmã Helena comiam quando María, responsável pelas duas, saía para faturar fora do bairro popular em que moravam.

É essa mesma mulher, ao mesmo tempo amorosa e irresponsável, que um dia abandonará as duas numa estação de trem, decidindo o destino de ambas, encaminhadas a um convento de freiras que mais se assemelha a um hospício. Lá, como nos melodramas mexicanos, as irmãs são submetidas ao *bullying* infernal das colegas, especialmente Emma, a mais feiosa e ainda premiada com um olho defeituoso, o que não a impediu de seguir a carreira de

pintora, mudar para a França e virar amiga de personalidades como Sartre, Picasso e Pasolini.

Emma Reyes foi assistente de Diego Rivera no México, um dos países pelo qual passou, após fugir do convento, fixar residência na Argentina e ganhar uma bolsa para estudar arte com André Lhote em Paris. No meio do caminho, casou-se com o pintor Botero e foram parar no Paraguai. O livro, porém, não chega até esse ponto.

Emma conta situações absurdas nas 23 cartas enviadas ao amigo e historiador Germán Arciniegas (1900-1999), como a da passagem por uma pensão miserável em Bogotá, onde os infelizes moradores tiveram de fazer uma vaquinha para comprar uma panela. Um dia, um deles, policial, atirou na mulher, que caiu sobre o caldeirão, deixando todos sem comida. Seria cômico se não fosse real.

GONÇALVES FILHO, Antonio. Lembranças amargas de uma filha ilegítima. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 16 abr. 2016. Caderno 2, p. C3.

Algumas informações sobre a pintora e escritora Emma Reyes podem ajudá-lo a compreender melhor o sentido do texto.

O livro **Memória por correspondência**, do qual fala a resenha, é composto de um conjunto de 23 cartas escritas a partir de 1969 pela pintora colombiana Emma Reyes a seu amigo Germán Arciniegas. As cartas contam a vida de Emma Reyes e constituem uma obra de memória epistolar. Publicada pela primeira vez em 2012 em Bogotá, a obra já teve cinco edições e foi publicada no Brasil pela Companhia das Letras em 2016.



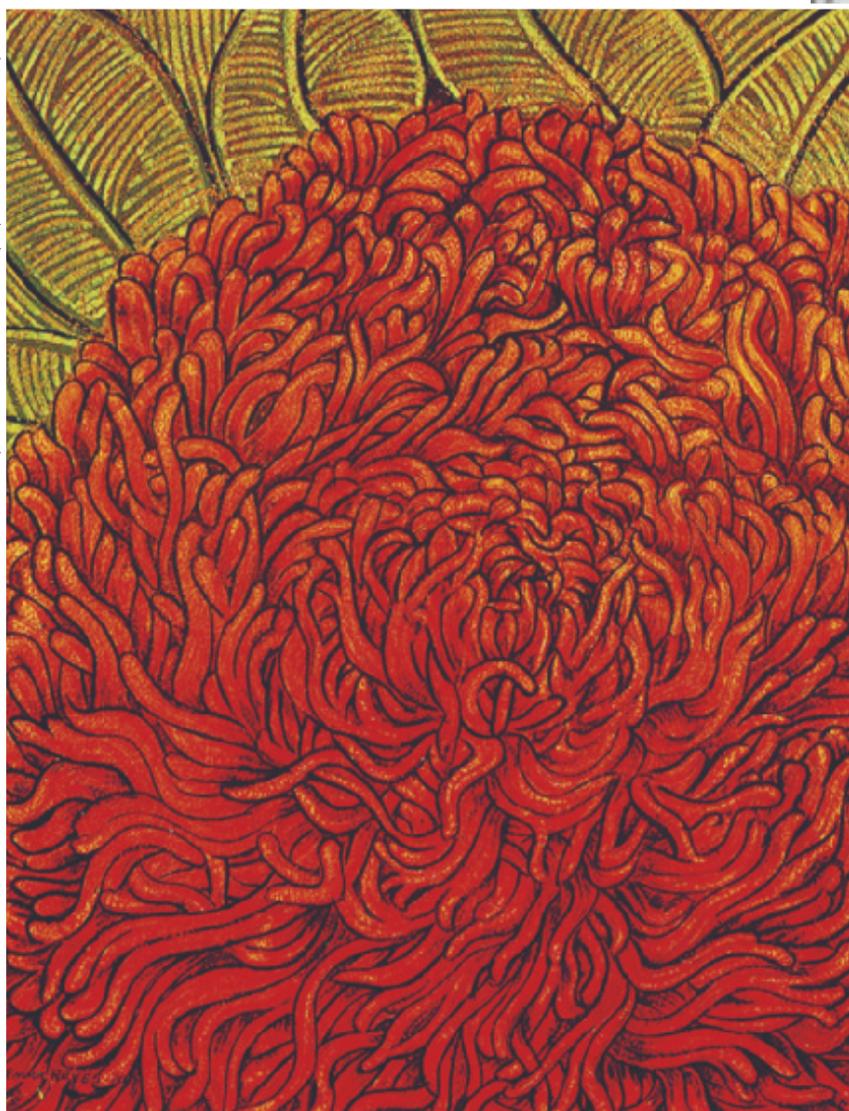
Uma artista colombiana

Emma Reyes nasceu em Bogotá, Colômbia, em 1919, e morreu na França, em 2003. Teve uma infância miserável ao lado da irmã, Helena, e ainda criança viveu em um convento. Destacou-se como pintora inicialmente em Buenos Aires, mas foi em Paris que se consagrou. Sua obra literária só foi publicada postumamente, em 2012.



Emma Reyes.

Emma Reyes. 1980. Óleo sobre tela. Coleção particular. www.emma-reyes.com



Flores, frutas e legumes, pintura de Emma Reyes, 1980.

Um resumo da reportagem

Leia, a seguir, um resumo feito com base no texto da resenha e observe que ele trata do mesmo assunto, mas com outra forma composicional, pois seu objetivo não é mais jornalístico, mas didático.

“Lembranças amargas de uma filha ilegítima” é uma resenha de Antonio Gonçalves Filho, publicada no jornal **O Estado de S. Paulo**, que trata da publicação da edição brasileira da obra **Memória por correspondência**, de Emma Reyes.

O autor destaca que a obra é uma autobiografia em formato epistolar e compara a história da infância miserável de Emma Reyes em Bogotá com a vida dos garotos pobres de Dickens. Largada à própria sorte, ela foi encaminhada junto com a irmã, Helena, a um convento, onde sofreu da zombaria das colegas por ser considerada feia e ter um olho defeituoso.

Apesar da infância de abandono e depois de fugir do convento, Emma Reyes conseguiu tornar-se pintora e seguir uma carreira artística de sucesso. Tendo fixado residência na Argentina, ganhou uma bolsa para estudar arte em Paris com André Lhote. Ela também morou no México, onde foi assistente do pintor Diego Rivera. O autor conta ainda que ela foi casada com o pintor Botero e que morou com ele no Paraguai.

Nas cartas ao amigo Germán Arciniegas, Emma conta as terríveis situações vividas durante a infância entre outros miseráveis como ela e a irmã e que, um dia, todos ficaram sem comer porque um homem atirou na mulher, que caiu por cima do caldeirão de comida.

Os dois textos circulam em diferentes esferas de atividade: o primeiro, da esfera jornalística, é destinado ao público leitor em geral e tem caráter informativo. O segundo, produzido para este livro, além de informar, tem caráter didático, isto é, destina-se a leitores de livro didático, como você.

1. De que assunto tratam os textos? FAÇA NO CADERNO
2. Que diferenças você observa entre eles?
3. Em que o resumo difere do texto original?
4. Que elementos do resumo permitem observar a preocupação com o leitor?
5. Estas expressões do texto-fonte ajudam a marcar o tempo dos acontecimentos: “ficção inglesa do século 19”; “Ela passou a infância correndo atrás de um pedaço de pão”; “[...] que um dia abandonará as duas numa estação de trem”; “[...] após fugir do convento”; “No meio do caminho, casou-se com o pintor Botero [...]”; “Um dia, um deles, policial, atirou na mulher [...]”. Observe como elas ficaram no texto resumido. Anote e explique as modificações.
6. No segundo texto, analise o modo de redigir o discurso de outra pessoa, identifique se há marcas de opinião e inserção de comentários e que tipo de narrador é utilizado.

Características do resumo

O resumo é um texto reduzido que recupera as ideias principais de um texto-fonte, a fim de oferecer ao leitor uma visão geral de seu conteúdo. Apresenta estas características:

- tamanho reduzido;
- uso do modo indicativo;
- citação de referências bibliográficas;
- narração em terceira pessoa;
- fidelidade e suficiência em relação às informações do texto-fonte;
- ausência de avaliações do narrador;
- contextualização;
- ausência de interações com o leitor;
- adaptação das marcas temporais.

Linguagem do gênero

Boa leitura, o ponto de partida

Como fazer um resumo? Não há um modelo acabado de resumo, pois ele depende de quem o solicita, do objetivo, do tipo de leitor a que é destinado e do estilo pessoal do autor. É possível, contudo, traçar orientações gerais para sua elaboração.

Leia o texto jornalístico de Fabiana Caso e, depois, procure extrair dele uma ideia geral.

Bloqueio de comunicação

A timidez é um problema que atinge um contingente imenso da população mundial. Todos podem ficar inibidos em alguma situação, mas há casos mais graves, que levam a pessoa à frustração.

Existem exemplos surpreendentes de tímidos famosos. A cantora Cássia Eller, por exemplo, tinha uma *performance* de palco intensa e ousada, chegando, algumas vezes, a levantar a blusa e mostrar os seios ao final das apresentações. No entanto, era tímida a ponto de ter medo de entrevistas.

Segundo Sérgio Savian — que, há 22 anos, trabalha com terapia corporal e já está no sexto livro (**Emoções**, Editora Celebris) sobre questões ligadas a relacionamentos amorosos —, casos como o da cantora são bastante comuns. “Enquanto a pessoa está no papel profissional, vai bem”, explica. Mas fica tímida quando enfrenta outras situações.

É fácil reconhecer um tímido ou uma tímida: eles falam baixinho, não conseguem olhar nos olhos; muitas vezes, têm uma postura encurvada, transpiram em excesso, dão respostas monossilábicas e podem ficar com as mãos geladas em algumas situações.

Os especialistas dizem que toda essa inibição é resultado de uma autocritica exagerada, aliada à insegurança e a uma autoestima muito frágil, insuficiente para contrabalançar a equação que nos leva a agir com firmeza nas situações reais. O resultado: alto nível de frustração pela falta de realizações plenas. “O tímido tem muita dificuldade em lidar com críticas, então, cria bloqueios de comunicação para não ser criticado.”

Uma situação típica: o tímido vai ao cinema ou a uma festa e tem a impressão de que todas as pessoas presentes param para observá-lo. Essa supervalorização de si mesmo, às vezes, tem relação com um “alto grau de narcisismo”, segundo a opinião de Savian.

Por causa de sua postura introvertida, o indivíduo tímido também pode se passar por arrogante. Acaba perdendo a naturalidade, porque tem essa atitude extremamente autocentrada. “São conscientes de cada ato que praticam, todo gesto é ensaiado”, diz Savian. A cura passa pela volta da espontaneidade.

E qual seria a causa para tamanho bloqueio de comunicação? “Podem ser traumas de infância, críticas negativas que vieram da família ou amigos, ou, ainda, uma situação de deboche que ficou gravada no inconsciente”, afirma Savian. “Uma questão do passado com a qual não soube lidar pode acionar a timidez no presente.”

Há um exemplo claro de um de seus clientes. Toda vez que ele tem uma reunião em grupo, tem medo de falar bobagem. Com técnicas de regressão, lembrou que, um dia, uma professora o colocou na humilhante “fileira dos burros”, embora ele tivesse absoluta consciência de que aquele lugar não equivalia à sua inteligência. Ele pulou a janela e foi correndo para casa. Essa experiência traumática fazia com que tivesse medo perante situações coletivas: ele temia falar “asneira” e sofrer uma punição em seguida.

Por incrível que pareça, em sua experiência profissional, Savian encontrou muito mais homens tímidos do que mulheres. Mas a verdade é que todos nós temos nossas inibições. “A pessoa, às vezes, se dá bem profissionalmente, faz novas amizades, mas trava quando o assunto é relacionamento amoroso.” E há aqueles que têm um temperamento introvertido por natureza: gostam de ficar sozinhos e falam pouco, mas estão felizes nessa situação. O problema ocorre quando o indivíduo quer se comunicar e não consegue.

Processo de cura — Mas que não se desesperem os tímidos, pois há várias saídas para solucionar o problema. “O primeiro passo é reconhecer a timidez”, aponta Savian. Nas sessões, ele pede para o paciente escrever suas dez principais vergonhas e, ao lado de cada uma, localizar o momento em que ela começou. A doutora Susan Leibig, do Instituto de Engenharia Humana, acrescenta pontuações de 1 a 10 para o nível de vergonha que se sente diante de cada situação descrita. “Comece enfrentando as de nível 1 ou 2 e, depois, vá para as mais intensas.”

Depois do reconhecimento das inseguranças, Savian coordena “vivências de aconchego” para fortalecer a autoestima das pessoas. A partir disso, é trabalhada a capacidade de se defender do mundo, numa espécie de laboratório de situações.

Agora, para quem não pode fazer terapia corporal ou psicoterapia convencional, Savian recomenda cursos de arte, especialmente de teatro, aulas de dança e coral. Para aqueles que têm vergonha de falar em público, o conselho é a repetição da experiência. “O melhor é começar falando para uma pessoa, depois, para duas, cinco”, aconselha. “De repente, ela estará gostando de discursar para uma plateia de 20 ou 30 pessoas.”

CASO, Fabiana. Bloqueio de comunicação. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 17/18 maio 2003. Suplemento Feminino, p. F5.

Relações humanas

Sérgio Savian é terapeuta desde 1982. Escreveu vários livros sobre relacionamentos humanos, como **Emoções**: cenas do relacionamento amoroso (São Paulo: Celebris, 2002), e dirige a Escola de Relacionamento, em São Paulo e no Rio de Janeiro.

É impossível fazer um resumo sem ter compreendido o texto integral, o que significa que um bom resumo começa com uma boa leitura.

Você já executou a etapa inicial: uma primeira leitura para captar o sentido geral do texto.

1. De que trata o texto? Que pista(s) permite(m) descobrir sua ideia central? FAÇA NO CADERNO
2. Faça uma segunda leitura, agora para anotar as palavras desconhecidas. Se possível, procure-as no dicionário. Aproveite para verificar o encadeamento das ideias do texto.

Regras de redução de informações

Para reduzir informações, há quatro regras básicas que devem ser usadas de acordo com o objetivo do autor do resumo e a composição do texto-fonte. A seguir, dois textos mostram as possibilidades de uso dessas regras.

Supressão de informações

Uma regra prática para reduzir um texto é preservar as informações importantes e eliminar as redundantes ou irrelevantes.

Palavras e expressões sujeitas a supressão

- exemplos;
- expressões explicativas intercaladas por vírgulas ou parênteses;
- explicações de casos particulares;
- redundâncias — palavras ou expressões repetidas ou equivalentes;
- ideias repetidas;
- comentários ou avaliações pessoais;
- detalhamentos.

Observe, a seguir, uma sugestão de supressão de trechos do texto lido. Registre, para cada supressão (trechos coloridos), o tipo de informação eliminada.

Existem exemplos surpreendentes de tímidos famosos. A cantora Cássia Eller, por exemplo, tinha uma performance de palco intensa e ousada, chegando, algumas vezes, a levantar a blusa e mostrar os seios ao final das apresentações. No entanto, era tímida a ponto de ter medo de entrevistas.

Segundo Sérgio Savian — **que, há 22 anos, trabalha com terapia corporal e já está no sexto livro (Emoções, Editora Celebris) sobre questões ligadas a relacionamentos amorosos** —, casos como o da cantora são bastante comuns. **“Enquanto a pessoa está no papel profissional, vai bem”, explica. Mas fica tímida quando enfrenta outras situações.**

É fácil reconhecer um tímido **ou uma tímida**: eles falam baixinho, não conseguem olhar nos olhos; muitas vezes, têm uma postura encurvada, transpiram em excesso, dão respostas monossilábicas e podem ficar com as mãos geladas em algumas situações.

Os especialistas dizem que toda essa inibição é resultado de uma autocrítica exagerada, aliada à insegurança e a uma autoestima muito frágil, insuficiente para contrabalançar a equação que nos leva a agir com firmeza nas situações reais. O resultado: alto nível de frustração pela falta de realizações plenas. “O tímido tem muita dificuldade em lidar com críticas, então, cria bloqueios de comunicação para não ser criticado.”

Uma situação típica: o tímido vai ao cinema ou a uma festa e tem a impressão de que todas as pessoas presentes param para observá-lo. Essa supervalorização de si mesmo, às vezes, tem relação com um “alto grau de narcisismo”, segundo a opinião de Savian.

Por causa de sua postura introvertida, o indivíduo tímido também pode se passar por arrogante. Acaba perdendo a naturalidade, **porque tem essa atitude extremamente autocentrada**. “São conscientes de cada ato que praticam, **todo gesto é ensaiado**”, diz Savian. “A cura passa pela volta da espontaneidade.”

E qual seria a causa para tamanho bloqueio de comunicação? “Podem ser traumas de infância, críticas negativas que vieram da família ou amigos, ou, ainda, uma situação de deboche que ficou gravada no inconsciente”, afirma Savian. **“Uma questão do passado com a qual não soube lidar pode acionar a timidez no presente.”**

Há um exemplo claro de um de seus clientes. Toda vez que ele tem uma reunião em grupo, tem medo de falar bobagem. Com técnicas de regressão, lembrou que, um dia, uma professora o colocou na humi-

lhante “fileira dos burros”, embora ele tivesse absoluta consciência de que aquele lugar não equivalia à sua inteligência. Ele pulou a janela e foi correndo para casa. Essa experiência traumática fazia com que tivesse medo perante situações coletivas: ele temia falar “asneira” e sofrer uma punição em seguida.

Por incrível que pareça, em sua experiência profissional, Savian encontrou muito mais homens tímidos do que mulheres. Mas a verdade é que todos nós temos nossas inibições. **“A pessoa, às vezes, se dá bem profissionalmente, faz novas amizades, mas trava quando o assunto é relacionamento amoroso.”** “E há aqueles que têm um temperamento introvertido por natureza: gostam de ficar sozinhos e falam pouco, mas estão felizes nessa situação. O problema ocorre quando o indivíduo quer se comunicar e não consegue.

Processo de cura — **Mas que não se desesperem os tímidos, pois** há várias saídas para solucionar o problema. “O primeiro passo é reconhecer a timidez”, aponta Savian. **Nas sessões, ele pede para o paciente escrever suas dez principais vergonhas e, ao lado de cada uma, localizar o momento em que ela começou. A doutora Susan Leibig, do Instituto de Engenharia Humana, acrescenta pontuações de 1 a 10 para o nível de vergonha que se sente diante de cada situação descrita. “Comece enfrentando as de nível 1 ou 2 e, depois, vá para as mais intensas.”**

Depois do reconhecimento das inseguranças, Savian coordena “vivências de aconchego” para fortalecer a autoestima das pessoas. A partir disso, é trabalhada a capacidade de se defender do mundo, numa espécie de laboratório de situações.

Agora, para quem não pode fazer terapia corporal ou psicoterapia convencional, Savian recomenda cursos de arte, especialmente de teatro, aulas de dança e coral. **Para aqueles que têm vergonha de falar em público, o conselho é a repetição da experiência. “O melhor é começar falando para uma pessoa, depois, para duas, cinco”, aconselha. “De repente, ela estará gostando de discursar para uma plateia de 20 ou 30 pessoas.”**

CASO, Fabiana. Bloqueio de comunicação.

O Estado de S. Paulo, São Paulo, 17/18 maio 2003. Suplemento Feminino, p. F5.

Generalização

Retomemos um trecho do texto assinalado para ser suprimido:

Nas sessões, ele pede para o paciente escrever suas dez principais vergonhas e, ao lado de cada uma, localizar o momento em que ela começou. A doutora Susan Leibig, do Instituto de Engenharia Humana, acrescenta pontuações de 1 a 10 para o nível de vergonha que se sente diante de cada situação descrita. “Comece enfrentando as de nível 1 ou 2 e, depois, vá para as mais intensas.”

FAÇA NO
CADERNO

1. O trecho trata de duas informações de igual teor para o assunto abordado. O que elas têm em comum?

Quando temos uma enumeração de pessoas, propriedades, ações etc. que se prestem a formar agrupamento, podemos falar de uma só vez de todos os elementos, generalizando-os. Assim, em vez de eliminar o trecho, é possível reduzi-lo. Avaliando a importância das informações para o texto, decidimos sobre a conveniência de adotar um ou outro procedimento.

2. Reescreva o trecho retomado, aplicando a regra da generalização.

Identificação dos tópicos (ideias principais)

As regras de supressão e generalização não são suficientes para se conseguir uma boa síntese do artigo. Para uma compreensão global do texto, são necessárias outras regras, além de outros procedimentos de pesquisa para esclarecer as referências a fatos, pessoas, obras etc.

Você lerá a seguir um artigo publicado na coluna Tendências e Debates, da seção Opinião, do jornal **Folha de S.Paulo**. Ele foi produzido em resposta à pergunta: “Há uma base objetiva para definir o conceito de raça?”.

Na época da publicação do artigo e durante o ano de 2003, muito se discutiu em torno das políticas que objetivam a diminuição da discriminação. A Secretaria Especial de Políticas de Promoção e de Igualdade Racial, do Governo Federal, concebeu um sistema de cotas para a entrada de negros nas universidades. Isso porque na época, no Brasil, 98% dos universitários eram brancos. Pelo novo sistema, as universidades se comprometeriam a matricular 20% dos alunos negros cuja pontuação no vestibular estivesse acima da nota de corte. O sistema virou projeto de governo, prevendo que cada universidade estipulasse seu percentual de cotas para negros. Até dezembro do mesmo ano, o projeto já estava sendo aplicado por duas instituições de ensino: a Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) e a Universidade do Estado da Bahia (Uneb-BA).

Preto é cor, negro é raça

O refrão de uma marchinha carnavalesca, de amplo domínio público, oferece uma pista interessante para a compreensão do critério objetivo que a sociedade brasileira emprega para a classificação racial das pessoas: “O teu cabelo não nega, mulata, porque és mulata na cor; mas como a cor não pega, mulata, mulata eu quero o teu amor”.

Escrita por Lamartine Babo para o Carnaval de 1932, a marchinha realça a ambiguidade das relações raciais, ao mesmo tempo que ilustra a opção nacional pela aparência, pelo fenótipo. Honesto e preconceituoso em sua definição de negro, Lamartine contribui mais para o debate sobre classificação racial do que muitos doutores.

Com efeito, ao contrário do que pensa o presidente eleito, bem como certos acadêmicos, os cientistas pouco podem fazer nesta seara, além de, em regra, exibirem seus próprios preconceitos ou seu compromisso racial como a manutenção das coisas como elas estão.

Primeiro porque, como se sabe, raça é conceito científico inaplicável à espécie humana, de modo que o vocábulo raça adquire relevância na semântica e na vida apenas naquelas sociedades em que a cor da pele, o fenótipo dos indivíduos, é relevante para a distribuição de direitos e oportunidades.

Segundo, porque as pessoas não nascem negras ou brancas; enfim, não nascem “racializadas”. É a experiência da vida em sociedade que as torna negras ou brancas.

“Todos sabemos como se tratam os pretos”, assevera Caetano Veloso na canção “Haiti”.

Em sendo um fenômeno relacional, a classificação racial dos indivíduos repousa menos em qualquer postulado científico e mais nas regras que regem as relações, intersubjetivas, econômicas e políticas no passado e no presente.

Negro e branco designam, portanto, categorias essencialmente políticas: é negro quem é tratado socialmente como negro, independentemente de tonalidade cromática. É branco aquele indivíduo que, no cotidiano, nas estatísticas e nos indicadores sociais, abocanha privilégios materiais e simbólicos resultantes do possível mérito de ser branco. Esse sistema funciona perfeitamente e bem no Brasil desde tempos imemoriais.

A título de exemplo, desde a primeira metade do século passado, a Lei das Estatísticas Criminais prevê a classificação racial de vítimas e acusados por meio do critério da cor. Emprega-se aqui a técnica da heteroclassificação, visto que ao escrivão de polícia compete classificar, o que é criticado pela demografia, que entende ser mais recomen-

dável, do ângulo ético e metodológico, a autotransclassificação.

Há um outro banco de dados no qual o método empregado é o da autotransclassificação: o Cadastro Nacional de Identificação Civil, feito com base na ficha de identificação civil, a partir da qual é emitida a cédula de identidade, o popular RG. Trata-se de uma ficha que pode ser adquirida em qualquer papelaria, cujo formulário, inspirado no aludido Decreto-Lei das Estatísticas Criminais, contém a rubrica “cútis”, neologismo empregado para designar cor da pele. Assim, todas as pessoas portadoras de RG possuem em suas fichas de identificação civil a informação sobre sua cor, lançada, em regra, por elas próprias.

Vê-se, pois, que o Cadastro Nacional de Identificação Civil oferece uma referência objetiva e disponível para o suposto problema da classificação racial: qualquer indivíduo cuja ficha de identificação civil, dele próprio ou de seus ascendentes (mãe ou pai), indicar cor diversa de branca, amarela ou indígena, terá direito a reivindicar acesso a políticas de promoção da igualdade racial e estará habilitado para registrar seu filho ou filha como preto/negro.

Fora dos domínios de uma solução pragmática, o procedimento de classificação racial, que durante cinco séculos funcionou na mais perfeita harmonia, corre o risco de se tornar, agora, um terrífico dilema, insolúvel, poderoso o bastante para paralisar o debate sobre políticas de promoção da igualdade racial.

No passado nunca ninguém teve dúvidas sobre se éramos negros. Quiçá no futuro possamos ser apenas seres humanos.

Hélio Silva Júnior, 41, advogado, mestre e doutorando em direito processual penal pela PUC-SP, é coordenador do Centro de Estudos das Relações de Trabalho e Desigualdades e consultor da Unesco. Foi relator do documento brasileiro apresentado na Conferência da ONU sobre racismo, em Durban. hedsilva@uol.com.br

SILVA JÚNIOR, Hélio. Preto é cor, negro é raça. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 21 dez. 2002. Opinião, p. A3.

Preto é cor, negro é raça. Hélio Silva Júnior. 21 dez. 2002. Opinião, p. A3. Folha de São Paulo. Folhapress. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz2112200210.htm>>.

fenótipo: modelo baseado nas características externas dos seres.

Um clássico do Carnaval

Lamartine Babo (1904-1963) foi um compositor carioca bastante eclético. Muitas das suas mais de 300 composições tornaram-se sucessos na interpretação de conhecidos nomes da música popular brasileira de ontem e de hoje. Abrangem o estilo romântico, o carnavalesco, o teatral, o cinematográfico, o esportivo, o das festas juninas, o anedótico e o litúrgico. Compôs hinos para 11 clubes que disputavam o Campeonato Carioca de Futebol em 1950.

O bom humor foi sua característica mais marcante. Ao lado dele, muita graça e invenções de linguagem, como trocadilhos com palavras estrangeiras. Foi dos mais criativos compositores do século passado.

A marchinha de Carnaval “O teu cabelo não nega”, citada no texto de Hédio Silva Júnior, é um dos clássicos de Lamartine, consagrado principalmente por seu estribilho.

DIAS, Mauro. Lamartine: o centenário do artista de muitas faces. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 4 jan. 2004. Cultura, p. D1.



Erasmio Souza/A Cigarra/EM/DA Press

Lamartine Babo, em 1956.



A marchinha “O teu cabelo não nega”, de Lamartine Babo, está disponível em: <<http://ftd.li/ptzpo2>>. Acesso em: 4 jun. 2016.

O texto de Hédio Silva Júnior faz referência também à letra da canção “Haiti”, de Caetano Veloso (1942) e Gilberto Gil (1942), compositores baianos contemporâneos, que consta do CD **Tropicália 2**, de 1993. Nela, os artistas fazem uma denúncia acerca da discriminação do negro. Confira a letra completa no site oficial de Gilberto Gil: <<http://ftd.li/m32347>> (acesso em: 4 jun. 2016).

FAÇA NO CADERNO

1. Para facilitar a aplicação da próxima estratégia de resumo, numere os parágrafos do artigo de opinião que você leu, assinado por Hédio Silva Júnior.
2. Releia cada parágrafo para captar a ideia ou fato principal contido nele. A ideia principal de um parágrafo também é chamada de “tópico”. Registre todos os tópicos numerados e em sequência. (Dicas: construa uma frase para cada parágrafo e expresse-se de forma pessoal, sem copiar as construções sintáticas do autor).



CD de Caetano Veloso e Gilberto Gil, Tropicália 2, Brasil, 1993

Reprodução de capa do CD **Tropicália 2**, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, 1993.

Combinação de tópicos

O levantamento dos tópicos já é meio caminho andado em direção ao resumo. No entanto, ainda podemos dar mais alguns passos. Observe os tópicos levantados. Alguns deles tratam das mesmas questões. Para resumir ainda mais o texto, podemos agrupá-los e construir com eles uma única frase.

FAÇA NO CADERNO

1. Faça uma lista dos tópicos que podem ser agrupados.
2. Junte as frases de cada grupo em uma só.

Praticando o gênero

Resumo: etapa final

Trabalhando com regras práticas para a elaboração dos dois resumos, você já se instrumentalizou para criá-los: compreendeu os textos e executou as operações de redução e combinação das informações. É hora de fazer a organização final para redigir o resumo.

FAÇA NO
CADERNO

1. Junte as informações preservadas no processo de supressão, decida sobre o uso da generalização e construa o resumo do texto “Bloqueio de comunicação”. Você terá de fazer algumas adaptações: reorganizar a sequência, acertar a regência e a concordância, fazer a conexão entre as partes e expressar-se de forma pessoal.
2. Faça a redação final do resumo do texto “Preto é cor, negro é raça”.
3. Troque de resumo com um colega. Discutam sobre as supressões e as generalizações feitas nos textos-fonte. Em que medida os resumos se mantêm fiéis às ideias do original?

Etapas para fazer um resumo

1. Primeira leitura — visão geral do texto.
2. Segunda leitura — compreensão detalhada: uso do dicionário; verificação da sequência de ideias ou fatos e suas relações.
3. Terceira leitura — aplicação de regras práticas:
 - supressão;
 - generalização;
 - identificação dos tópicos (ideias centrais);
 - combinação de tópicos.
4. Organização (planejamento).
5. Redação.
6. Revisão.

Em atividade

FAÇA NO
CADERNO

1. (Enem/MEC)

Um gramático contra a gramática

O gramático Celso Pedro Luft era formado em Letras Clássicas e Vernáculas pela PUCRS e fez curso de especialização em Portugal. Foi professor na UFRGS e na Faculdade Porto-Alegrense de Ciências e Letras. Suas obras mais relevantes são: **Gramática resumida**, **Moderna gramática brasileira**, **Dicionário gramatical da língua portuguesa**, **Novo manual de português**, **Minidicionário Luft**, **Língua e liberdade** e **O romance das palavras**. Na obra **Língua e liberdade**, Luft traz um conjunto de ideias que subverte a ordem estabelecida no ensino da língua materna, por combater, de forma veemente, o ensino da gramática em sala de aula.

Nos seis pequenos capítulos que integram a obra, o gramático bate, intencionalmente, sempre na mesma tecla — uma variação sobre o mesmo tema: a maneira tradicional e errada de ensinar a língua materna.

SCARTON, G. **Um gramático contra a gramática**.

Disponível em: <www.portugues.com.br>. Acesso em: 26 out. 2011 (fragmento).

Reconhecer os diversos gêneros textuais que circulam na sociedade constitui-se uma característica fundamental do leitor competente. A análise das características presentes no fragmento de **Um gramático contra a gramática**, de Gilberto Scarton, revela que o texto em questão pertence ao seguinte gênero textual:

- Artigo científico, uma vez que o fragmento contém título, nome completo do autor, além de ter sido redigido em uma linguagem clara e objetiva.
- Relatório, pois o fragmento em questão apresenta informações sobre o autor, bem como descreve com detalhes o conteúdo da obra original.
- Texto publicitário, pois o fragmento apresenta dados essenciais para a promoção da obra original, como informações sobre o autor e o conteúdo.
- Resenha, porque além de apresentar características estruturais da obra original, o texto traz ainda o posicionamento crítico do autor do fragmento.
- Resumo, visto que, no fragmento, encontram-se informações detalhadas sobre o currículo do autor e sobre o conteúdo da obra original.

2. (UFPR) Elabore um resumo de até 10 linhas do texto abaixo.

É tudo mentira

Há três anos, quando decidiu escrever um livro questionando os dados que sustentam as causas ecológicas, o estatístico dinamarquês Bjørn Lomborg mal poderia imaginar a fúria que seu trabalho iria despertar entre os ambientalistas. *Best-seller* na Europa e nos Estados Unidos, seu livro **O ambientalista cético** (inédito no Brasil) defende que, tanto do ponto de vista ambiental quanto do social, o planeta nunca esteve tão bem — e que a tendência é só melhorar. Computando análises estatísticas de governos, da ONU e de outros institutos de pesquisa, Lomborg afirma que a humanidade não precisa se alarmar com o efeito estufa, os buracos na camada de ozônio, a chuva ácida ou o desmatamento da Amazônia — para citar apenas algumas das causas dos ecologistas. Ele acredita que os governos e a iniciativa privada já estão agindo para corrigir os estragos cometidos contra a natureza e acusa de apocalípticos e inconsistentes os que discordam da sua análise. Eis algumas declarações polêmicas de Lomborg:

“No caso de países emergentes, garantir as necessidades básicas da população — produzir bastante comida — pode ser mais importante do que o meio ambiente. É verdade que o número de famintos vem caindo no mundo, mas ainda precisa cair mais. De acordo com a ONU, em 2010 ainda haverá 680 milhões de famintos no planeta. E, além de tirar as pessoas da pobreza, é preciso garantir saúde e educação. Apenas quando você não tem que se preocupar em conseguir sua próxima refeição é que pode começar a se preocupar com o ambiente. Se quisermos que uma floresta permaneça intocada, essa será uma grande vantagem para muitos animais, mas uma oportunidade perdida para plantar comida.”

“O que deve nortear as decisões que afetam o meio ambiente são os direitos dos seres humanos, e não dos animais. As pessoas debatem e participam dos processos decisórios, enquanto pinguins e pinheiros não. Logo, o nível de proteção que essas espécies receberão vai depender das pessoas que falam em nome delas. E como algumas pessoas vão valorizar mais algumas plantas e animais, esses não podem receber direitos especiais em detrimento do direito de outros seres humanos. Isso pode parecer egoísta da parte do homem, mas é importante notar que essa visão antropocêntrica não consiste automaticamente em negligenciar ou eliminar outras formas de vida. Os homens são tão dependentes de outros seres vivos que muitas espécies terão o seu bem-estar garantido.”

“Se eu pudesse escolher o melhor ambiente para viver, teria nascido agora mesmo ou um pouco mais no futuro. As pessoas se imaginam vivendo num ambiente intocável na pré-história, mas esquecem que a média de vida por lá era de apenas 20 anos. A luta por comida era dura e, muitas vezes, a natureza era nossa inimiga. Somente hoje, quando contamos com a tecnologia para viver, em média, 67 anos, podemos nos preocupar com a preservação. Ao mesmo tempo, somos 6,2 bilhões de pessoas no planeta marchando para 9 bilhões em 2050, o que, certamente, causará problemas. Contudo, acredito que a vida poderá ser melhor.”

(Adaptado de: **Superinteressante**, jul. 2002.)

Pressupostos e subentendidos

Explorando os mecanismos linguísticos

As vozes do texto

Por que certas pessoas parecem compreender um texto com mais facilidade? Existem estratégias para se compreender um texto? Neste capítulo, trataremos dessa questão. Para começar, leia o anúncio publicitário que o jornal **Folha de S.Paulo** fez de seu caderno Folha Sinapse.

Na próxima terça-feira, a Folha traz a 16ª edição do caderno Folha Sinapse, que dedica suas páginas ao prazer do saber. São matérias, reportagens, artigos especiais, colunas de Gilberto Dimenstein, Gilson Schwartz, Rubem Alves e muito mais. Não perca. Quanto mais você lê, mais sinapses você faz.

16ª edição do caderno Folha Sinapse. Na Folha, dia 28 de outubro.

Na próxima terça-feira, a Folha traz a 16ª edição do caderno Folha Sinapse, que dedica suas páginas ao prazer do saber. São matérias, reportagens, artigos especiais, colunas de Gilberto Dimenstein, Gilson Schwartz, Rubem Alves e muito mais. Não perca. Quanto mais você lê, mais sinapses você faz.

FOLHA
Não dá pra não ler.
www.folha.com.br

Folhapress

FAÇA NO
CADERNO

1. Qual é a primeira informação verbal do texto? Como ela aparece?
2. Nesse primeiro momento, o leitor é levado a acionar que área de conhecimento?
3. Que produto é anunciado? Como é caracterizado?

FOLHA DE S.PAULO. São Paulo, 25 out. 2003. p. A14.

O anúncio publicitário do caderno jornalístico não se ateu a falar só sobre jornalismo: recorreu ao discurso científico.

Para compreender o que esse conjunto verbo-visual tem a ver com o nome do caderno anunciado, é preciso levar em conta o significado da palavra "sinapse".

Sinapse: conexão entre dois neurônios, com os impulsos nervosos sendo transmitidos de uma célula para outra; ação de ligar, unir.

FAÇA NO
CADERNO

4. Que relação existe entre a imagem do anúncio e o nome do caderno?
5. Pensando nisso, o que sugere a frase inicial do texto publicitário?
6. Que frase do texto verbal do anúncio comprova esse efeito?
7. Levando em conta essas relações, que argumentos subentendidos o anúncio oferece ao leitor?

Todo texto dialoga com outros, mesmo que à primeira vista essa relação não esteja clara. Por isso, quando lemos, imediatamente somos levados a recorrer ao nosso conhecimento de mundo da época em que o texto foi escrito. No caso do anúncio que estamos estudando, conseguimos reconhecer que a esfera jornalística dialoga com a científica porque lançamos mão das informações que temos arquivadas em nossa memória discursiva, a qual é formada pelas trocas decorrentes da interação social. Perceber esse diálogo é "armar" a compreensão do texto. Portanto, para "entrar" em um texto, precisamos "sair" dele e buscar as vozes sociais com que ele dialoga.

Além disso, todo ponto de vista veiculado num texto carrega implícita a possibilidade de seu contrário. No anúncio publicitário analisado, opõem-se as ideias de sabedoria e ignorância: quem lê sabe mais; quem não lê sabe menos.

Para compreender bem um texto, procure as vozes que estão presentes nele, as informações explícitas e principalmente as implícitas, que podem aparecer em forma de pressupostos e de subentendidos.

Os pressupostos

Leia um anúncio publicitário veiculado no jornal **Gazeta do Povo**.

MÁRCIA NAMORA PAULO, QUE É AMIGO DE JOÃO, QUE TEM, ENTRE ELES, UMA COISA EM COMUM: ADORAM RESTAURANTES. AS CHANCES DE QUE ELES LEIAM A GAZETA DO POVO É DE 74%.

74%
das pessoas que frequentaram restaurantes no último mês fazem o mesmo.

51%
das classes A e B da Grande Curitiba leem a Gazeta do Povo.

Quem quer falar com um público altamente qualificado e com grande potencial de consumo não pensa duas vezes: anuncia na Gazeta do Povo. Para anunciar, ligue (41) 321 5230.

GAZETA DO POVO
Respeito por você.

Fonte: Maplan - Condição 2002, Classe A.

Gazeta do Povo

GAZETA DO POVO. Curitiba, 3 ago. 2003. Caderno G, p. 4.

1. A que produto se refere o anúncio publicitário? FAÇA NO CADERNO
2. A quem ele é endereçado? Com que objetivo?
3. Com que outros discursos ele interage? Como você percebeu isso?
4. Os dados estatísticos foram utilizados no anúncio com o intuito de montar uma argumentação convincente para os anunciantes.
 - a) Qual é o primeiro argumento apresentado?
 - b) Qual é o segundo argumento?
 - c) Os dois argumentos são iguais? Por que ambos foram usados?
5. Na montagem da argumentação, foram empregadas orações adjetivas: “que é amigo de João”, “que tem, entre eles, uma coisa em comum”, “que frequentaram restaurantes no último mês”. Qual é a função desse recurso sintático para o sentido do anúncio?
6. Esses argumentos pressupõem outros, como decorrência lógica. Quais são os pressupostos contidos nos dois argumentos vistos?
7. Qual é o terceiro argumento? Que pressuposto ele contém?
8. No anúncio, qual é a conclusão pretendida pelos argumentos? Que pressupostos estão contidos na conclusão?
9. Que expressões serviram de pistas para o leitor perceber os pressupostos?

Os pressupostos só se efetivam com a contribuição do leitor; são como ideias pela metade que o leitor complementa. Eles nem sempre são verdadeiros, mas são logicamente aceitáveis em relação às ideias apresentadas no texto. No caso da publicidade, constituem uma estratégia para “conduzir” o leitor a aceitar o argumento do texto.

Os subentendidos

No anúncio analisado, há referência a um poema de Carlos Drummond de Andrade. Leia-o.

Quadrilha

João amava Teresa que amava Raimundo
que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili
que não amava ninguém.
João foi para os Estados Unidos, Teresa, para o convento,
Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia,
Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes
que não tinha entrado na história.

QUADRILHA. _____. In: **Alguma poesia**, de Carlos Drummond de Andrade, Companhia das Letras, São Paulo; Carlos Drummond de Andrade © Graña Drummond. www.carlosdrummond.com.br

Observe que o poema transitou da esfera literária para a publicitária, transformando-se em recurso do anúncio citado. Houve uma mudança de gênero provocada pela maneira de utilizá-lo, pelo novo espaço em que ele circulou e pelos diferentes leitores que teve. Esse fato mostra que um texto não pode ser visto isoladamente: devem ser consideradas suas condições de produção, circulação e recepção.

FAÇA NO CADERNO

1. Se o anúncio dialoga com o poema, com o que o poema dialoga? Qual é o sentido obtido?
2. O anúncio publicitário retoma apenas os versos iniciais do poema. Que ideia se destaca no poema? Como se construiu sintaticamente essa ideia?
3. Que sentido se obtém com a utilização do poema no anúncio?

A ideia de desencontro presente no anúncio está subentendida. Para perceber que o produtor do anúncio transforma a ideia de desencontro na de encontro, é necessário recuperar o texto de Drummond, importado do universo cultural literário.

Se o leitor não conhece o poema, deixa de entender o que está subentendido no texto. Como já vimos, compreender um texto é ativar nossa memória e buscar as relações entre ele e a realidade social da qual emergiu.

Subentendido: uma questão para o leitor

Leia o anúncio publicitário, a seguir, da estreia de um programa da Rede Globo de Televisão chamado “O jogo”, no dia 22 de maio de 2003 — o programa era uma adaptação de dois *reality shows*: um estadunidense e outro inglês.

Na versão brasileira, 12 investigadores previamente selecionados disputavam um prêmio em dinheiro. Para isso, tinham de descobrir o assassino de Wagner Klein, candidato a prefeito e diretor do colégio Paes Brasil. O jogo era proposto pelo assassino, que, após entregar fotos de 12 suspeitos, a cada episódio revelava duas pistas para serem seguidas por dois jogadores. Em um dos locais sempre estaria o assassino, para eliminar um jogador. A cada suspeito eliminado, aumentava o valor do prêmio.

Levante suas hipóteses sobre os subentendidos do anúncio, observando a frase destacada, o texto ampliado pela lupa e a cor de fundo.

Elementar,
meu caro
telespectador.

www.globo.com.br
ESTREIA HOJE.
Um crime, doze suspeitos, doze investigadores.
O Jogo, logo após Casseta & Planeta.

www.globo.com.br
ESTREIA HOJE.
Um crime, doze suspeitos, doze investigadores.
O Jogo, logo após Casseta & Planeta.

Rede Globo/CGCOM

O ESTADO DE S. PAULO. São Paulo, 22 maio 2003.

FAÇA NO
CADERNO

- Com que outra área de conhecimento esse anúncio dialoga? Como você a identificou?

Um clássico da narrativa policial

O inglês Arthur Conan Doyle (1859-1930), médico oftalmologista, consagrou-se como escritor de narrativas policiais detetivescas e de aventura. Criou uma personagem que se tornou conhecidíssima, o instigante detetive particular Sherlock Holmes, sempre bem-sucedido na resolução dos crimes graças a sua grande capacidade dedutiva. Holmes usava um cachimbo, um boné e uma lente, símbolos que ganharam o mundo. Atuava com um “assistente”, o médico John Watson.

Uma característica de Holmes era considerar “elementar” a resolução dos casos quando interrogado por Watson, a quem tratava por “meu caro”. Curiosamente, a frase “Elementar, meu caro Watson”, que ficou consagrada como dele, não aparece nos textos literários. Ela teria surgido em 1929, em **O retorno de Sherlock Holmes**, filme de Basil Dean, ou em uma encenação teatral, quando um ator que interpretava Holmes juntou as expressões “elementar” e “meu caro” em uma única frase.

Doyle escreveu sessenta contos, muitos deles adaptados para teatro e cinema, como **O cão dos Baskervilles** (1902). A maioria das aventuras do detetive era ambientada numa Londres noturna e cheia de mistérios por desvendar. Foi com **Um estudo em vermelho** (1887) que Doyle introduziu a dupla Holmes e Watson.



Imagno/Getty Images

Arthur Conan Doyle, em 1930.

Conheça um trecho de **Um estudo em vermelho**. Nesse romance policial, ambientado em parte na Inglaterra e em parte nos Estados Unidos de 1881, a polícia desorientada pede a ajuda de Sherlock Holmes para desvendar o caso do assassinato de um estadunidense. As aventuras são narradas em forma de memórias do doutor Watson. No trecho a seguir, o médico, ao conhecer Holmes, inicia um diálogo com ele. Observe como Holmes é perito nos pressupostos e subentendidos.

— Você está querendo me dizer que sem sair desta sala é capaz de desvendar mistérios que outros homens não conseguem solucionar, mesmo tendo visto todos os detalhes pessoalmente?

— Justamente. Tenho uma espécie de intuição para isso. De vez em quando surge um caso um pouco mais complexo. Aí sou obrigado a me mexer e ver as coisas com os próprios olhos. Veja, sou detentor de um grande volume de conhecimentos especiais que aplico ao problema, e isso facilita fantasticamente as coisas. As regras de dedução expostas no artigo que mereceu seu desprezo são inestimáveis em meu trabalho prático. Em mim a observação é uma segunda natureza. Você parece surpreso quando eu lhe disse, por ocasião de nosso primeiro encontro, que você estava chegando do Afeganistão.

— Alguém lhe contou, claro.

— Nada disso. Eu sabia que você tinha vindo do Afeganistão. Graças a um longo hábito, os pensamentos se encadearam tão depressa em minha cabeça que cheguei a essa conclusão sem tomar consciência dos passos intermediários. Mas esses passos ocorreram. O raciocínio seguiu o seguinte percurso: “Aqui está um cavalheiro com tipo de médico, mas com jeito de militar. Evidentemente médico do Exército, portanto. Acaba de chegar dos trópicos, pois seu rosto está queimado, mas essa não é a tonalidade natural de sua pele, pois seus pulsos são claros. Passou por provações e doenças, como anuncia claramente sua fisionomia abatida. Teve um ferimento no braço esquerdo, que movimenta com rigidez, sem naturalidade. Em que lugar dos trópicos um médico do Exército inglês poderia ter passado por tantas dificuldades e receber um ferimento no braço? No Afeganistão, evidentemente”. Toda essa sequência de pensamentos ocupou menos de um segundo. Aí observei que você tinha vindo do Afeganistão e você fez um ar surpreso.

[...]

Aquela conversa presunçosa continuava me incomodando. Achei melhor mudar de assunto.

— Que será que aquele homem está procurando? — perguntei, apontando um indivíduo robusto, modestamente vestido, que andava devagar pelo outro lado da rua, a olhar os números com jeito aflito. Tinha na mão um grande envelope azul e evidentemente era portador de uma mensagem.

— Você se refere àquele sargento aposentado dos Fuzileiros Navais? — observou Sherlock Holmes.

“Falar é fácil!”, pensei comigo mesmo. “Ele sabe que não tenho como verificar seu palpite.”

Nem bem esse pensamento me cruzara a cabeça e já o homem a quem estávamos olhando avistou o número em nossa porta e atravessou a rua correndo. Ouvimos um golpe forte lá embaixo, uma voz grave e passos pesados subindo a escada.

— Para o sr. Sherlock Holmes — disse o homem entrando no aposento e entregando a carta a meu amigo.

Ali estava a oportunidade de ensinar-lhe uma lição de modéstia. Ao dar aquele tiro no escuro, ele não podia prever o que iria acontecer.

— Posso perguntar-lhe uma coisa, meu amigo? — indaguei com a voz mais inocente do mundo. — O que você faz na vida?

— Mensageiro, senhor — disse ele, em tom rude. — O uniforme está fora para consertos.

— E o que você era? — perguntei, lançando um olhar levemente malicioso para meu companheiro.

— Sargento, senhor. Infantaria Ligeira do Real Corpo de Fuzileiros Navais, senhor. Sem resposta? Tudo bem, senhor.

Bateu os calcanhares, ergueu a mão numa continência e se foi.

DOYLE, Arthur Conan. **Um estudo em vermelho**. São Paulo: Ática, 1994. p. 35-37. (Coleção Eu leio).

Agora que você compreendeu melhor como o anúncio retoma a narrativa policial e põe em diálogo a publicidade, a televisão e a literatura, volte as suas hipóteses iniciais sobre ele e reformule-as.

FAÇA NO
CADERNO

1. O que está subentendido:

a) na frase destacada?

b) na lente de aumento?

c) na cor de fundo?



2. Com a frase “Elementar, meu caro telespectador”, o anunciante, jogando com os opostos “fácil”/ “difícil”, dirige-se ao telespectador em geral. O que ele sugere à primeira vista? E para o telespectador que compreende o que está subentendido na frase, que sentido se acrescenta?

Observamos que a frase “Elementar, meu caro Watson”, trazida da esfera da narrativa policial para a do anúncio publicitário, teve seu sentido alterado. Num movimento inverso, se recuperarmos a esfera original do anúncio publicitário, compreenderemos melhor seu sentido. Fique esperto nessa mão dupla!

Sistematizando a prática linguística

Como estudamos, para compreender bem um texto, é preciso considerar suas informações explícitas e implícitas; as implícitas podem estar pressupostas ou subentendidas.

Pressupostos

- São ideias latentes no texto que podem ser deduzidas dele por encadeamento lógico.
- Funcionam como estratégia para convencer o leitor.
- Estão marcados linguisticamente no texto. (Exemplos de marcadores linguísticos: adjetivos, expressões e orações adjetivas.)

Subentendidos

- São informações implícitas, escondidas atrás do sentido literal das palavras.
- Funcionam como estratégia de não comprometimento do enunciador, pois são imprecisas e sugerem sem dizer.

Usando os mecanismos linguístico-discursivos

Pressupostos e subentendidos na esfera jornalística

FAÇA NO
CADERNO

1. Analise a charge de Allan Sieber publicada no caderno Folhateen do jornal **Folha de S.Paulo** e descubra o que está subentendido em seus elementos verbais. Se possível, recupere as referências contidas nos diálogos entre os discursos.



SIEBER, Allan. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 16 fev. 2004. Folhateen, p. 12.

Allan Sieber/Folhapress

2. Analise os efeitos do anúncio publicitário a seguir, destacando seus pressupostos e subentendidos.

CREVASSE – Outdoor Performance

- *Shock Diffusion Plate*: dispersa os impactos no calcanhar.
- *Stick Approach Polymer*: melhor estabilidade e tração em terrenos irregulares.
- *Independent Suspension Network*: solado multidensidade, adapta os pontos do solado ao terreno, garantindo leveza e segurança.



VEJA. São Paulo: Ed. Abril, 3 dez. 2003. p. 109.

Em atividade

FAÇA NO
CADERNO

1. (Unicamp-SP) Uma das últimas edições do jornal **Visão de Barão Geraldo** trazia em sua seleção “Sorria” esta anedota:

No meio de uma visita de rotina, o presidente daquela enorme empresa chega ao setor de produção e pergunta ao encarregado:

— Quantos funcionários trabalham neste setor?

Depois de pensar por alguns segundos, o encarregado responde:

— Mais ou menos a metade!

- a) Explique o que quis perguntar o presidente da empresa.
- b) Explique o que respondeu o encarregado.
- c) Um dos sentidos de trabalhar é “estar empregado”. Supondo que o encarregado entendesse a fala do presidente da empresa nesse sentido e quisesse dar uma resposta correta, que resposta teria que dar?

2. (ITA-SP)

As angústias dos brasileiros em relação ao português são de duas ordens. Para uma parte da população, a que não teve acesso a uma boa escola e, mesmo assim, conseguiu galgar posições, o problema é sobretudo com a gramática.

É esse o público que consome avidamente os fascículos e livros do professor Pasquale, em que as regras básicas do idioma são apresentadas de forma clara e bem-humorada. Para o segmento que teve oportunidade de estudar em bons colégios, a principal dificuldade é com a clareza.

É para satisfazer a essa demanda que um novo tipo de profissional surgiu: o professor de português especializado em adestrar funcionários de empresas. Antigamente, os cursos dados no escritório eram de gramática básica e se destinavam principalmente a secretárias. De uns tempos para cá, eles passaram a atender primordialmente gente de nível superior. Em geral, os professores que atuam em firmas são acadêmicos que fazem esse tipo de trabalho esporadicamente para ganhar um dinheiro extra.

“É fascinante, porque deixamos de viver a teoria para enfrentar a língua do mundo real”, diz Antônio Suárez Abreu, livre-docente pela Universidade de São Paulo [...]

LIMA, João Gabriel de. **Falar e escrever, eis a questão**. Veja, São Paulo: Abril, 7 nov. 2001, n. 1725.

Aponte a alternativa que contém uma inferência que não pode ser feita com base nas ideias explicitadas no texto.

- Frequentemente, uma boa escola é uma espécie de passaporte para a ascensão.
- O conjunto que abrange “gente de nível superior” não contém o subconjunto “secretárias”.
- No âmbito da Universidade, os estudos da língua estão prioritariamente voltados para a prática linguística.
- A escola de qualidade inferior não favorece o aprendizado da gramática.
- O conhecimento gramatical não garante que as pessoas se expressem com clareza.

3. (UFES)



A Gazeta, 30 dez. 2000.

Indique a alternativa que explicita a avaliação que o Sargento faz de Zero na tira acima:

- Ser um nada de primeira categoria é melhor do que ser alguma coisa de décima categoria.
- Ser alguma coisa de décima categoria é ainda ser alguma coisa.
- Ser o primeiro em alguma coisa é melhor do que ser o décimo em qualquer coisa.
- Ser um nada de primeira categoria ou alguma coisa de décima categoria é não ser nada.
- Ser um nada de primeira categoria é pior do que ser alguma coisa de décima categoria.

4. (Enem/MEC)

O “Portal Domínio Público”, lançado em novembro de 2004, propõe o compartilhamento de conhecimentos de forma equânime e gratuita, colocando à disposição de todos os usuários da Internet uma biblioteca virtual que deverá constituir referência para professores, alunos, pesquisadores e para a população em geral.

Esse portal constitui um ambiente virtual que permite a coleta, a integração, a preservação e o compartilhamento de conhecimentos, sendo seu principal objetivo o de promover o amplo acesso às obras literárias, artísticas e científicas (na forma de textos, sons, imagens e vídeos), já em domínio público ou que tenham a sua divulgação devidamente autorizada.

BRASIL. Ministério da Educação. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br>>. Acesso em: 29 jul. 2009 (adaptado).

Considerando a função social das informações geradas nos sistemas de comunicação e informação, o ambiente virtual descrito no texto exemplifica

- a dependência das escolas públicas quanto ao uso de sistemas de informação.
- a ampliação do grau de interação entre as pessoas, a partir de tecnologia convencional.
- a democratização da informação, por meio da disponibilização de conteúdo cultural e científico à sociedade.
- a comercialização do acesso a diversas produções culturais nacionais e estrangeiras via tecnologia da informação e da comunicação.
- a produção de repertório cultural direcionado a acadêmicos e educadores.

Espaço da natureza: o equilíbrio e o descompasso

A prancha do verbete **alfabeto** pertence à obra **Enciclopédia**, organizada entre 1751 e 1772 pelo filósofo francês Denis Diderot (1713-1784) e pelo matemático Jean le Rond d'Alembert (1717-1784). Considerada um dos empreendimentos culturais mais significativos da humanidade, permitiu aos leitores, pela primeira vez, maior acesso ao conhecimento científico, artístico e filosófico da época. Os vários volumes que compõem a obra foram escritos por especialistas nas mais diversas áreas do conhecimento, muitos deles pensadores notáveis de seu tempo, como Voltaire, Rousseau e Montesquieu. Os escritores acreditavam que só por meio da razão e da ciência o ser humano poderia modificar a realidade.

A passagem do século XVII para o XVIII representou, na Europa, uma grande mudança de mentalidade e de visão de mundo, ao enfatizar o poder da razão. O século XVIII ficou conhecido como o **Século das Luzes, Iluminismo** ou **Ilustração**. Trata-se de um movimento filosófico revolucionário, que contribuiu para o avanço do racionalismo, combatendo a tirania política e enfraquecendo os dogmas da Igreja, a Inquisição e a Contrarreforma.

Alguns artistas e intelectuais, como Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), buscando difundir suas ideias de simplicidade da vida e imitação da natureza como lugar de paz, voltaram-se ao culto da Antiguidade clássica. Nesse sentido, formaram associações chamadas Arcádias, palavra ligada a uma região montanhosa do Peloponeso, na Grécia, considerada um paraíso e habitada por pessoas que se dedicavam tanto a atividades pastoris quanto à poesia.

Nesta unidade, vamos discutir o tema integrador “Espaço da natureza: o equilíbrio e o descompasso”, com foco no leitor literário do Arcadismo português e brasileiro.

No capítulo de **Leitura e literatura**, analisaremos a produção literária do Arcadismo ou Neoclassicismo português e brasileiro, que tem na imitação a essência de seu processo criador. Buscando os valores de autores clássicos, os poetas árcades imitavam Camões, Homero, Horácio, Virgílio, enfim, os greco-romanos e os renascentistas. Também vamos dialogar com diferentes produções artísticas e culturais do século XVIII, recuperando as esferas política e social da Europa e do Brasil em que os textos literários circularam.

No capítulo de **Texto, gênero do discurso e produção**, trataremos do gênero de divulgação científica, verbete que circula tanto na esfera jornalística quanto na esfera escolar (revistas especializadas, seminários, livros didáticos, dicionários, enciclopédias etc.). É hora de utilizar os verbetes para escrever textos ou para elaborar apresentações orais.

No capítulo de **Língua e linguagem**, nossa atenção se voltará para a maneira adequada de escrever textos, levando em conta um importante instrumento de coesão: o paralelismo.

DIDEROT, Denis; D'ALEMBERT, Jean Le Rond. **Enciclopédia** ou **Dicionário** **razoado das ciências, das artes e dos ofícios (1751-1772)**. Prancha IX.

O leitor literário do Arcadismo português e brasileiro

Oficina de imagens

O que se vê, o que se faz

No século XVIII, a corte era o centro cultural e artístico na França de Luís XIV, que detinha o controle político do país. A prosperidade econômica de seu reinado, no entanto, estava apoiada no trabalho de burgueses, dedicados a atividades mercantis e industriais, que lutavam por seus direitos políticos e sociais e reivindicavam um novo sistema de cobrança de impostos.

Simultaneamente, no Brasil, a luta pela independência política da colônia, na cidade de Vila Rica, era uma tarefa mais urgente para os jovens poetas da Arcádia brasileira.

A seguir, você poderá comparar imagens que mostram os diferentes pontos de vista entre o campo e a cidade nas arcádias francesa e luso-brasileira.

MATERIAL PARA DIVULGAÇÃO DA EDITORA FTD
REPRODUÇÃO PROIBIDA

Gravura. 1782. British Museum, Reino Unido



Frontispício da edição de 1782 da obra **Emílio, ou da Educação**, de Jean-Jacques Rousseau.

Em **Os acasos felizes do balanço** (1767), de Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), aparecem a natureza idealizada — o jardim — e uma cena da vida cotidiana — o balanço. O momento é representado em manchas precisas, rápidas pinceladas, criando uma composição dinâmica. Puxado por um jovem, o balanço está a ponto de descer. O tema da mulher doce e complacente reflete uma sensualidade sutil. Óleo sobre tela, 81 cm × 64 cm. Wallace Collection.



Jean-Honoré Fragonard. 1767-1768. Óleo sobre tela. Wallace Collection, London

Arnaud Julien Pallière. 1820. Óleo sobre tela. Museu da Inconfidência, Ouro Preto.



Aquarela de Vila Rica, século XVIII. São retratados a casa do governador e o pelourinho.

Aquarela do século XVIII que retrata o trabalho escravo na extração do ouro no Rio das Velhas, Minas Gerais.



Autor desconhecido. 1701-1800. Aquarela em papel. 34,5 x 43,5. Acervo Yan de Almeida Prado/IEB USP

Atividade em grupo

Imagens do cotidiano — razão e idealização

O frontispício da obra de Jean-Jacques Rousseau **Emílio, ou da Educação**, escrita em 1762, contém a seguinte premissa: “A educação do homem começa no nascimento”. Lendo as imagens, você compreende que desde esse período da história havia diferenças entre idealização (equilíbrio) e realidade (descompasso) quanto às classes que seriam educadas.

Na atividade, você e seu grupo vão se preparar para explicar o que se vê e o que se faz hoje e o que se via e se fazia no século XVIII.

Primeira etapa

Pesquisem imagens de situações fundamentadas na idealização e outras na razão em diferentes esferas de circulação: a publicitária, a jornalística, a artística e a social.

Segunda etapa

Confrontem as imagens selecionadas com as apresentadas no início da Oficina. Que elementos verbais e visuais marcam as diferentes visões?

Terceira etapa

Organizem o material selecionado para uma **exposição** e planejem como deverão ser dispostas as imagens para provocar nos visitantes uma reflexão sobre o dito de Rousseau.

No final do percurso da exposição, deixe um livro de registro para que os visitantes comentem suas impressões. Boa exposição!

Astúcias do texto

Invenção da liberdade: a poesia do Arcadismo português

No século XVIII, muitos escritores portugueses buscaram renovar a cultura; assim, em 1756, um grupo de intelectuais fundou a **Arcádia Lusitana**, associação literária que tinha como objetivo combater o exagero barroco, tomando como lema a frase latina *Inutilia truncat* (“cortem-se as coisas inúteis”). O ano em questão foi considerado pelos estudiosos da história da literatura como o do início do Arcadismo em Portugal.

Chamados de **neoclássicos** ou **arcades**, esses intelectuais escolheram temas relacionados tanto à tradição greco-romana como a padrões do Classicismo português do século XVI. Além disso, anteciparam, na forma e no conteúdo, expressões poéticas do movimento romântico que viria no século seguinte.

O gênero literário que predominou em Portugal nesse período foi a poesia. Ainda hoje, poemas escritos há trezentos anos seduzem o leitor pelo ritmo e o levam a um mundo em que os principais valores são a liberdade, a valorização da natureza e o desprezo pela cidade.

A poesia satírica de Bocage

Os poemas satíricos do escritor português Manuel Maria Barbosa du Bocage (1765-1805) foram escritos no contexto da sociedade moralista e repressora do século XVIII. O poeta enfrentou as questões sociais decorrentes da aristocracia decadente e denunciou a união da Igreja com a monarquia, o que impedia todos os esforços para a modernização de seu país. Sua crítica às instituições, censurando os males da sociedade, ou a indivíduos não foi aceita na época.

Leia o soneto a seguir, que procura compor o retrato de um funcionário público.

Retrato do guarda-mor da alfândega do tabaco, João da Cruz Sanches Varona

O guarda-mor da calva para baixo
É mais desagradável que um capucho;
Não tem bofe, nem fígado, nem bucho,
Mais chato me parece que um capacho:

As costas são cavernas de um patacho,
Os queixos são as guelras dum cachucho,
Não tem figura de mágico, ou de bruxo,
Na cabeça miolos lhe não acho:

bucho: estômago dos mamíferos e dos peixes.

cachucho: peixe do mar.

capacho: espécie de tapete de fibras grossas e ásperas.

capucho: frade franciscano, conhecido no Brasil como capuchinho.

patacho: embarcação mercante de dois mastros.

Afeta no exterior santo de nicho,
Por dentro é mais sinistro do que um mocho,
E aloja mais peçonha do que um bicho:

O que os outros têm cheio ele tem chocho;
O que é no mais vassoura, nele é lixo;
E anda isto entre nós? Ah bom arrocho!

arrocho: situação difícil.

chocho: oco, vazio, seco.

mocho: coruja.

nicho: cavidade na parede para colocação de imagem de santo.

peçonha: veneno.

BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du. Retrato do guarda-mor da alfândega do tabaco, João da Cruz Sanches Varona. In: _____. **Sonetos completos de Bocage**. São Paulo: Núcleo, 1989. p. 102.

A **antítese** é um procedimento linguístico que combina elementos contrários que aparecem em textos verbais e visuais.

1. O eu poético faz uma crítica à sociedade burguesa, tendo como alvo o guarda-mor da alfândega do tabaco. Identifique as várias comparações utilizadas para descrever João da Cruz e explique-as. FAÇA NO CADERNO
2. Uma leitura global nos mostra que foram usadas palavras com o fonema /x/ no final de cada verso: “baixo”, “capucho”, “bucho”, “capacho”, “patacho”, “cachucho”, “bruxo”, “acho”, “nicho”, “mocho”, “bicho”, “chocho”, “lixo” e “arrocho”.
 - a) Que efeito sonoro isso produz no soneto?
 - b) A repetição insistente do fonema /x/ é o recurso sonoro que marca a rima do soneto. Que sentido esse recurso provoca no texto?
3. Nos dois primeiros versos da última estrofe, o eu poético ironiza o guarda-mor empregando palavras contrárias: é o procedimento chamado de **antítese**.
 - a) Que sentido esse recurso produz no texto?
 - b) A que se refere o pronome demonstrativo **isto**? Explique seu sentido.

Características da sátira de Bocage

- O retrato satírico, com frequência, aparece como um antirretrato: em vez de homenagear, ridiculariza; faz caricatura, usando seu verbo afiado e irreverente.
- A linguagem irônica é utilizada para combater os privilégios da aristocracia e os de outros poetas ligados à associação dos poetas árcades contemporâneos de Bocage (Nova Arcádia).
- O tema principal é o ataque direto a obras e pessoas de seu tempo; o poeta faz menção direta ou alusão a uma pessoa considerada desqualificada.
- A leitura desses poemas satíricos revela o estilo implacável do autor, que ficou muito conhecido no Brasil e em Portugal por seus versos “venenosos”.
- A produção satírica é responsável pela fama de “desbocado” de Bocage.

Bocage: o lírico e o satírico

Manuel Maria Barbosa du Bocage (1765-1805) foi um poeta das ruas, dos botequins, tornando-se uma grande personagem na vida e na arte. Ao participar da Nova Arcádia (1790), adotou o pseudônimo de “Elmano Sadino”. “Elmano” é um anagrama de Manuel e “Sadino” refere-se a Sado, rio que corta Setúbal. Ficou pouco tempo nesse grupo, porque passou a criticar seus confrades.

Sua produção literária é extensa, embora ele tenha publicado, em vida, somente três volumes de **Rimas** (1791). É considerado um dos maiores poetas líricos da língua portuguesa, especialmente por causa de seus sonetos, em que contou as muitas aventuras amorosas que viveu nas várias colônias portuguesas, como Goa (Índia) e Macau (China). A poesia erótica e a satírica só foram conhecidas depois de sua morte; no entanto, por causa delas, foi preso pela Inquisição e perseguido pela polícia como subversivo e antimonarquista.

Manuel Maria Barbosa du Bocage, em gravura de 1798.



Autor desconhecido. 1798. Gravura colorizada. Coleção particular. Foto: Tanker/Corbis/ Fotorema

A poesia lírica de Bocage

Os poemas líricos fazem de Bocage o melhor escritor português do século XVIII. Leia, a seguir, dois sonetos do autor.

Texto 1

Olha, Marília, as flautas dos pastores,
Que bem que soam, como estão cadentes!
Olha o Tejo a sorrir-se! Olha: não sentes
Os Zéfiros brincar por entre as flores?

Vê como ali, beijando-se, os Amores
Incitam nossos ósculos ardentes!
Ei-las de planta em planta as inocentes,
As vagas borboletas de mil cores!

Naquele arbusto o rouxinol suspira;
Ora nas folhas a abelhinha para.
Ora nos ares, sussurrando, gira.

Que alegre campo! Que manhã tão clara!
Mas ah!, tudo o que vês, se eu não te vira
Mais tristeza que a noite me causara.

BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du. [Soneto]. In: LAJOLO, Marisa (Sel. e notas). **Bocage**. São Paulo: Nova Cultural, 1988. p. 33. (Literatura comentada).

cadente: ritmado.
ósculo: beijo.
Zéfiro: vento suave, brisa.

Texto 2

À lamentável catástrofe de D. Inês de Castro

Da triste, bela Inês, inda os clamores
Andas. Eco chorosa, repetindo;
Inda aos piedosos Céus andas pedindo
Justiça contra os ímpios matadores;

Ouvem-se ainda na fonte dos Amores
De quando em quando as náíades carpindo;
E o Mondego, no caso refletindo,
Rompe irado a barreira, alaga as flores:

Inda a altos hinos o universo entoa
A Pedro, que da morta formosura
Convosco, Amores, ao sepulcro voa:

Milagre da beleza, e da ternura!
Abre, desce, olha, geme, abraça e c'roa
A malfadada Inês na sepultura.

BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du. À lamentável catástrofe de D. Inês de Castro. In: _____. **Sonetos completos de Bocage**. São Paulo: Núcleo, 1989. p. 40.

carpir: chorar.
ímpio: aquele que não tem fé, herege, ateu.
malfadado: infeliz, de má sorte.
náíade: ninfa, divindade feminina dos rios e das fontes.

FAÇA NO
CADERNO

1. No primeiro soneto, no verso “Que alegre campo! Que manhã tão clara!”, retratam-se o equilíbrio e a harmonia da paisagem campestre. Qual é a condição para que o mundo permaneça idealizado?
2. Na última estrofe desse soneto, que relação o eu poético estabelece entre a natureza e a presença feminina?
3. O segundo poema dialoga com o episódio lírico “Inês de Castro”, do Canto III de **Os Lusíadas** de Camões. A forma de intertextualidade presente é a **alusão**, recurso usado para recuperar o poema camoniano. Identifique palavras e imagens utilizadas que assinalam a volta ao modelo clássico.

Características da lírica de Bocage

- Nesses poemas, é retratado o ambiente bucólico, imitando a tradição de poetas clássicos, como Horácio.
- O poeta arcáde adota pseudônimos pastoris, fingindo-se de pastor bucólico, uma forma de expressar seu desacordo com a vida urbana e com os anseios racionais de conhecimento.
- O eu poético e a mulher amada tornam-se pastores que gozam a vida simples do campo. Daí “Marília” ser o nome de uma pastora da tradição clássica.
- Um dos principais temas da linguagem arcáde é o *locus amoenus*, lugar ameno, delicado, perfeito, que resulta em descrições não com base no real, mas no imaginado.
- Outro tema é a exaltação da vida simples, sem ostentação e poder; o lema é *aurea mediocritas* (“áurea mediocridade”), que idealiza a vida cotidiana, simples do campo e despreza o luxo e a riqueza da cidade. A melhor forma de colocar em prática esse ideal é “fugir da cidade” (*fugere urbem*) e viver o princípio de aproveitar o presente ao máximo, “gozar o dia” (*carpe diem*).

A VOZ DA CRÍTICA

A crítica literária Marisa Lajolo explica a produção do poeta português:

O poeta convencional

Analisando-se alguns aspectos da poesia oficial e não censurada de Bocage, observa-se que boa parte dela é composta de longos poemas circunstanciais e desinteressantes, que celebram acontecimentos (nem sempre relevantes) do tempo do poeta. [...] [São poemas convencionais porque copiam] as lições dos mestres gregos e latinos, já traduzidos e adaptados à sensibilidade da Europa setecentista; esses poemas usam e abusam da mitologia ou, melhor dizendo, de um léxico mitológico, na expressão do mundo: os ventos não são ventos, são Zéfiros e Favônios; a noite não é noite, mas a “deusa que esmalta o céu de estrelas” [...]. Esse código mitológico torna o Bocage destes versos quase ilegível para o público de hoje, absolutamente desabituaado a tais referências olímpicas. [...] Mas era [também] quase incompreensível para o cidadão comum, sem instrução esmerada — enfim, para os josés, joaquins e manuéis do Portugal de fins do século XVIII.

As alusões mitológicas nesta poesia do século XVIII são impostas pela convenção poética e se transformam num código rígido, em clichês e estereótipos que não correspondem a nenhum sentir profundo. Como disse um crítico, referindo-se à poesia daquela época, certos aspectos dela são como café requechado: o cheiro e o gosto não enganam ninguém.

Nem sempre, porém, Bocage foi um arcáde ortodoxo. Muitos críticos consideram-no um pré-romântico.

O pré-romantismo de Bocage consiste numa primeira ruptura, numa primeira rebelião às rígidas normas poéticas do Arcadismo. Este Bocage pré-romântico é o poeta que traz para a poesia o mundo pessoal e subjetivo da paixão amorosa, do sofrimento, da morte. É o poeta que confessa as paixões sem atenuá-las pela sua tradução em termos mitológicos.

Para este Bocage pré-romântico, a natureza amena e delicada, as pastorinhas e ninfas, o repouso e a harmonia (o *locus amoenus* da Arcádia) cessam de existir; ou ao menos de merecerem poemas. À crença arcádica de que a Razão é a faculdade criadora por excelência, Bocage opõe escandalosamente o universo dos sentimentos e da paixão: *Importuna Razão, não me persigas*, queixa-se o poeta...

LAJOLO, Marisa (Sel. e notas). **Bocage**. São Paulo: Nova Cultural, 1988. p. 133-138. (Literatura comentada).

A poesia do Arcadismo brasileiro: entre a atividade literária e a política

No Brasil colonial do século XVIII, predominou como atividade literária a poesia arcáde mineira. Ela retoma a tradição clássica do Arcadismo, já estudada nos poemas de Bocage, mas apresenta elementos da realidade brasileira. Muitos autores estavam comprometidos com o contexto político, econômico e social brasileiro: a Inconfidência Mineira (1789).



O texto integral dos poemas de Cláudio Manuel da Costa está disponível em: <<http://ftd.li/gq4jc6>>. Acesso em: 23 maio 2016.

A poesia lírica de Cláudio Manuel da Costa

Leia dois sonetos de Cláudio Manuel da Costa, considerado o precursor do Arcadismo no Brasil.

Texto 1

II

Leia a posteridade, ó pátrio Rio,
Em meus versos teu nome celebrado,
Porque vejas uma hora despertado
O sono vil do esquecimento frio:

Não vês nas tuas margens o sombrio,
Fresco assento de um álamo copado;
Não vês Ninfa cantar, pastar o gado,
Na tarde clara do calmoso estio.

Turvo, banhando as pálidas areias,
Nas porções do riquíssimo tesouro
O vasto campo da ambição recreias.

Que de seus raios o Planeta louro,
Enriquecendo o influxo em tuas veias
Quanto em chamas fecunda, brota em ouro.

COSTA, Cláudio Manuel da. In: HOLANDA, Sergio Buarque de.
Antologia dos poetas brasileiros da fase colonial.
São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 197.

álamo: choupo, árvore comum nas regiões europeias.

estio: verão.

pátrio Rio: referência ao Ribeirão do Carmo, o rio mais rico da cidade de Mariana.

Planeta louro: identificação dos raios do sol com o brilho do ouro e a influência de um sobre o outro.

Texto 2

XCVIII

Destes penhascos fez a natureza
O berço, em que nasci: oh quem cuidara
Que entre penhas tão duras se criara
Uma alma terna, um peito sem dureza!

Amor, que vence os Tigres por empresa
Tomou logo render-me; ele declara
Contra o meu coração guerra tão rara,
Que não me foi bastante a fortaleza.

Por mais que eu mesmo conhecesse o dano,
A que dava ocasião minha brandura,
Nunca pude fugir ao cego engano:

Vós, que ostentais a condição mais dura,
Temei, penhas, temei; que Amor tirano,
Onde há mais resistência, mais se apura.

COSTA, Cláudio Manuel da. In: HOLANDA, Sergio Buarque de.
Antologia dos poetas brasileiros da fase colonial.
São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 209.

FAÇA NO
CADERNO

cuidar: imaginar.

mais se apura: mais se concentra.

penha: rocha.

render: dominar.

1. No texto 1, o leitor localiza o cenário mineiro e o ciclo da mineração.

- A quem se dirige o eu poético?
- Na segunda estrofe, que sentido adquire o uso da negação?
- Na terceira estrofe, que paisagem se opõe à anterior?
- A conclusão do poema faz alusão a que atividade econômica?

2. No texto 2, há um monólogo em que o eu poético descreve o cenário onde nasceu.
 - a) Como esse lugar é descrito?
 - b) Como o eu poético se caracteriza?
 - c) Que recurso linguístico marca a contradição vivida pelo eu poético?
3. Identifique, nos sonetos de Cláudio Manuel da Costa, os aspectos formais e os temas que apresentam características do Arcadismo.

A VOZ DA CRÍTICA

O crítico literário Antonio Candido compara os poemas de Cláudio Manuel da Costa aos de outros árcades:

Não será excessivo acrescentar que, enquanto a maioria dos poemas pastoris, desde a Antiguidade, tem, por cenário, prados e ribeiras, nos de Cláudio há vultosa proporção de montes e vales, mostrando que a imaginação não se apartava da terra natal e, nele, a emoção poética possuía raízes autênticas.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. v. 1. p. 89.

Cláudio Manuel da Costa: o poeta ultramarino

Cláudio Manuel da Costa (1729-1789) escreveu em 1768 suas **Obras poéticas**, consideradas o marco inicial do Arcadismo no Brasil.

Estudou em Vila Rica (atual Ouro Preto, Minas Gerais), no Rio de Janeiro e em Coimbra, onde publicou suas primeiras obras poéticas. Advogado, trabalhou em sua cidade natal, Mariana, e se estabeleceu em Vila Rica, reunindo em torno de si vários intelectuais da época.

Marcado pela sólida cultura humanística, foi um verdadeiro poeta árcade, preso às emoções e às paisagens mineiras de montanhas e pedras. Adotou o pseudônimo de “Glauceste Satúrnio”, considerando-se “árcade ultramarino”, e chamava sua amada idealizada de “Nise”. Seus contemporâneos o consideraram mentor na arte de escrever, e ele foi o propagador das ideias neoclássicas no Brasil.

Em 1789, foi recolhido à Casa dos Contos (prisão) de Vila Rica, acusado de reunir os conjurados da Inconfidência Mineira. Foi encontrado morto em sua cela; muitos afirmam que ele se suicidou; outros, que foi assassinado.

Publicou mais de cem sonetos (poesia lírica). Por volta de 1773, escreveu um poema épico, “Vila Rica”, composto de dez cantos e versos decassílabos. O poema só foi publicado na íntegra em 1839, em obra póstuma.



Autor desconhecido, s.d. Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro

Representação não datada de Cláudio Manuel da Costa.

A poesia lírica de Tomás Antônio Gonzaga

“Marília de Dirceu” é um conhecido poema lírico de Tomás Antônio Gonzaga, dedicado a Maria Doroteia Joaquina de Seixas, sua noiva, com quem não chegou a se casar; pouco antes do casamento, foi preso, acusado de participar da Conjuração Mineira.

O autor usou o pseudônimo de “Dirceu” e dividiu o poema em duas partes:

- na primeira parte, o pastor Dirceu celebra a beleza de Marília — em algumas liras, aparece a confissão amorosa do eu poético; em outras, são apresentados os projetos de uma vida sossegada;
- a segunda parte foi escrita durante os três anos (1789-1792) em que Gonzaga viveu na prisão da Ilha das Cobras, no Rio de Janeiro, enquanto aguardava seu julgamento no processo da Inconfidência.

Os fragmentos a seguir fazem parte de “Marília de Dirceu”. Leia em voz alta algumas sextilhas da primeira e segunda partes, procurando notar a musicalidade do poema. O autor classificou cada parte como **lira**, palavra que, na Antiguidade, era a denominação de uma espécie de harpa que acompanhava a recitação do poema.

Parte 1 — Lira I

Eu, Marília, não sou algum vaqueiro,
Que viva de guardar alheio gado,
De tosco trato, de expressões grosseiro,
Dos frios gelos e dos sóis queimado.
Tenho próprio casal e nele assisto;
Dá-me vinho, legume, fruta, azeite;
Das brancas ovelhinhas tiro o leite,
E mais as finas lãs, de que me visto.

Graças, Marília bela,
graças à minha Estrela!

Eu vi o meu semblante numa fonte,
Dos anos inda não está cortado;
Os pastores, que habitam este monte,
Respeitam o poder do meu cajado.
Com tal destreza toco a sanfonia,
Que inveja até me tem o próprio Alceste:
Ao som dela concerto a voz celeste
Nem canto letra, que não seja minha.

Graças, Marília bela,
graças à minha Estrela!

Mas tendo tantos dotes da ventura,
Só apreço lhes dou, gentil Pastora,
Depois que o teu afeto me segura
Que queres do que tenha ser Senhora.
É bom, minha Marília, é bom ser dono
De um rebanho, que cubra monte e prado;
Porém, gentil pastora, o teu agrado
Vale mais que um rebanho e mais que um trono.

Graças, Marília bela,
graças à minha Estrela! [...]

Alceste: Alceste e Glaucete Satúrnio eram nomes poéticos de Cláudio Manuel da Costa.

concerto: faço soar com harmonia.

Estrela: a inicial maiúscula antecipa a mitificação de elementos da natureza.



O texto integral de **Marília de Dirceu** está disponível em:
<<http://ftd.li/52bsox>>. Acesso em: 23 maio 2016.

GONZAGA, Tomás Antônio. Marília de Dirceu. In: PROENÇA FILHO, Domicio (Org.).
A poesia dos inconfidentes. Rio de Janeiro: Aguilar, 1996. p. 573.

Parte 2 — Lira XV

Eu, Marília, não fui nenhum Vaqueiro,
Fui honrado Pastor da tua aldeia;
Vestia finas lãs, e tinha sempre
A minha choça do preciso cheia.
Tiraram-me o casal, e o manso gado,
Nem tenho, a que me encoste, um só cajado.

Para ter que te dar, é que eu queria
De mor rebanho ainda ser o dono;
Prezava o teu semblante, os teus cabelos
Ainda muito mais que um grande Trono.
Agora que te oferte já não vejo,
Além de um puro amor, de um são desejo.

Se o rio levantado me causava,
Levando a sementeira, prejuízo,
Eu alegre ficava apenas via
Na tua breve boca um ar de riso.
Tudo agora perdi; nem tenho o gosto
De ver-te ao menos compassivo o rosto.

[...]

Ah! minha bela, se a fortuna volta,
se o bem, que já perdi, alcanço, e provo,
por essas brancas mãos, por essas faces
te juro renascer um homem novo;
romper a nuvem, que os meus olhos cerra,
amar no Céu a Jove, e a ti na terra!

Fiadas comprarei as ovelhinhas,
que pagarei dos poucos do meu ganho;
e dentro em pouco tempo nos veremos
senhores outra vez de um bom rebanho.
Para o contágio lhe não dar, sobeja
que as afague Marília, ou só que as veja.
Se não tivermos lãs, e peles finas,
podem mui bem cobrir as carnes nossas
as peles dos cordeiros mal curtidas,
e os panos feitos com as lãs mais grossas.
Mas ao menos será o teu vestido
por mãos de amor, por minhas mãos cosido.

[...]

Nas noites de serão nos sentaremos
C'os filhos, se os tivermos, à fogueira;
Entre as falsas histórias, que contares,
Lhes contarás a minha verdadeira:
Pasmados te ouvirão; eu entretanto,
Ainda o rosto banharei de pranto.

Quando passarmos juntos pela rua,
Nos mostrarão co dedo os mais Pastores,
Dizendo uns para os outros: — Olha os nossos
Exemplos da desgraça, e são amores.
Contentes viveremos desta sorte,
Até que chegue a um dos dois a morte.

GONZAGA, Tomás Antônio. Marília de Dirceu.

In: PROENÇA FILHO, Domicio (Org.). **A poesia dos inconfidentes**.
Rio de Janeiro: Aguilar, 1996. p. 646-647.

casal: pequena
propriedade rural, sítio.
Jove: Júpiter.

1. Na lira I da parte 1, os versos iniciais trazem a apresentação do poeta-pastor. Como é retratada sua situação social e econômica nos primeiros versos?
2. Na segunda parte, a lira XV recupera a lira I, feita nos tempos da mocidade do poeta, mas traz as contradições sofridas por Dirceu.
 - a) Que situação o pastor narra a Marília?
 - b) Como o pastor vê seu passado?
 - c) Como ele vê o futuro?
3. A segunda parte do poema foi escrita na prisão. Gonzaga foi acusado de participar de uma conspiração contra o Estado português, o que era considerado crime de lesa-majestade. A pena foi o confisco dos bens, além da prisão e da perda do cargo judiciário e da influência política e social. Que relação há entre o poema lírico e as características da estética do Arcadismo?

Tomás Antônio Gonzaga: entre a lira e a lei

Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810) nasceu na cidade do Porto, em Portugal. Com 7 anos, veio para o Brasil acompanhado de seu pai, que era brasileiro. Formado em Direito na Universidade de Coimbra, exerceu a função de ouvidor de Vila Rica (Ouro Preto), em Minas Gerais. Tornou-se amigo dos poetas mineiros Cláudio Manuel da Costa e Alvarenga Peixoto, e logo se envolveu com as ideias nativistas e burguesas da Inconfidência. Foi preso e deportado para Moçambique, onde exerceu a função de procurador da Coroa e da Fazenda e, mais tarde, de juiz. Casou-se com uma rica herdeira, Juliana de Souza Mascarenhas.



Representação não datada de Tomás Antônio Gonzaga.

Gravura. Séc. XIX. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro

Características da poesia lírica árcade brasileira

- Exaltação da natureza, expressa com clareza nos sonetos de Cláudio Manuel da Costa; em seus poemas, o culto aos modelos clássicos associa-se à sonoridade e à consciência dos problemas de seu tempo, além de fazer referências constantes ao cenário rochoso de Minas Gerais.
- Valorização da lírica amorosa, bem expressa no poema “Marília de Dirceu”, de Tomás Antônio Gonzaga; alguns versos desse poema são declamados, musicados e cantados em serestas e saraus por todo o Brasil.
- Crença no progresso da sociedade por meio do trabalho dos pensadores ilustrados.
- Confiança na ação do governo para promover a civilização e o bem-estar da burguesia.

A poesia satírica de Tomás Antônio Gonzaga

A obra **Cartas chilenas** é um conjunto de poemas satíricos escritos por Tomás Antônio Gonzaga em versos decassílabos, com estrofação livre.

Sua composição traz uma “Dedicatória aos grandes de Portugal”, um “Prólogo” ao leitor e 13 “Cartas”. Assinado por Critilo e dirigido a Doroteu, o poema trata dos desmandos administrativos e morais de “Fanfarrão Minésio”, pseudônimo de Luís da Cunha Menezes, que governou Vila Rica de 1783 a 1788.

A sátira é feita de forma indireta, pois o autor escreve como se toda a ação acontecesse em Santiago do Chile. O texto retrata o momento político e social dos anos que antecederam a Inconfidência Mineira; no entanto, Gonzaga não ataca o colonialismo português, mas faz uma sátira a pessoas. Assim, mantém a ideia de equilíbrio social preconizada pelo Iluminismo.

Esses poemas circularam pela cidade de Vila Rica entre 1787-1788 em manuscritos anônimos e só foram decifrados na década de 1950 pelo crítico Rodrigues Lapa.

Leia alguns trechos de **Cartas chilenas**, em que Critilo, o próprio Tomás Antônio Gonzaga, descreve Fanfarrão Minésio.

Carta primeira

*Em que se descreve
a entrada que fez Fanfarrão em Chile*

Amigo Doroteu, prezado amigo,
Abre os olhos, boceja, estende os braços
E limpa das pestanas carregadas
O pegajoso humor, que o sono ajunta.
Critilo, o teu Critilo é quem te chama;
Ergue a cabeça da engomada fronha,
Acorda, se ouvir queres coisas raras.
“Que coisas (tu dirás), que coisas podes
Contar que valham tanto, quanto vale
Dormir a noite fria em mole cama,
Quando salta a saraiva nos telhados
E quando o sudoeste e outros ventos
Movem dos troncos os frondosos ramos?”

É doce este descanso, não to nego.

Também, prezado Amigo, também gosto
De estar amadornado, mal ouvindo
Das águas despenhadas brando estrondo,
E vendo, ao mesmo tempo, as vãs quimeras,
Que então me pintam os ligeiros sonhos.
Mas, Doroteu, não sintas que te acorde;
Não falta tempo em que do sono gozes:
Então verás leões com pés de pato;
Verás voarem Tigres e Camelos,
Verás parirem homens e nadarem
Os roliços penedos sobre as ondas.



O texto integral de **Cartas chilenas** está disponível em: <<http://ftd.li/d49w9x>>. Acesso em: 23 maio 2016.

amadornado: cochilando.
despenhado: que cai.
pegajoso humor: remela.
penedo: pedra.
saraiva: granizo.
sudoeste: vento.
vã quimera: absurda fantasia.

Porém que têm que ver estes delírios
C'os sucessos reais, que vou contar-te?
Acorda, Doroteu, acorda, acorda;
Critilo, o teu Critilo é quem te chama:
Levanta o corpo das macias penas;
Ouvirás, Doroteu, sucessos novos,
Estranhos casos, que jamais pintaram
Na ideia do doente, ou de quem dorme,
Agudas febres, desvairados sonhos.

[...]

Pois se queres ouvir notícias velhas,
Dispersas por imensos alfarrábios,
Escuta a história de um moderno Chefe,
Que acaba de reger a nossa Chile,
Ilustre imitador a Sancho Pança.
E quem dissera, Amigo, que podia
Gerar segundo Sancho a nossa Espanha!

[...]

Tem pesado semblante, a cor é baça,
O corpo de estatura um tanto esbelta,
Feições compridas e olhadura feia;
Tem grossas sobrancelhas, testa curta,
Nariz direito e grande, fala pouco
Em rouco baixo som de mau falsete;
Sem ser velho já tem cabelo ruço,
E cobre este defeito e fria calva
À força de polvilho que lhe deita.
Ainda me parece que o estou vendo
No gordo rocinante escarranchado!
As longas calças pelo embigo atadas,
Amarelo colete, e sobre tudo
Vestida uma vermelha e justa farda
[...]

gordo rocinante: referência
ao cavalo de D. Quixote.

GONZAGA, Tomás Antônio. **Cartas chilenas**. In: FURTADO, Joaci Pereira (Org.).
São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 49-53.

FAÇA NO
CADERNO

1. **Cartas chilenas** constitui um gênero híbrido: poema satírico que se apresenta sob a forma de carta, gênero comum no século XVIII. Identifique no fragmento os elementos que caracterizam a carta: remetente, destinatário, assunto tratado.
2. O poema em forma de carta tem a finalidade de compor uma sátira ao governador Luís da Cunha Menezes, de Vila Rica. A cidade aparece sob o disfarce de Santiago, e Chile aparece no lugar de Minas Gerais. No penúltimo fragmento, quais são as notícias do Chile que o eu poético traz ao amigo?
3. No último trecho, Critilo faz uma caricatura do governador. Identifique a linguagem usada na descrição e aponte seu objetivo.

Na trama dos textos

Em um famoso poema de Carlos Drummond de Andrade, “José” (1967), encontramos os versos: “quer ir para Minas, / Minas não há mais. / José, e agora?”.

De fato, as Minas Gerais dos poetas árcades não existem mais, mas são revividas na poesia contemporânea. Como? Acompanhe-nos.

Sem pastores nem ovelhas: a memória na mão

A poeta carioca Cecília Meireles (1901-1964) abriu espaço para uma reflexão em torno dos poetas e dos intelectuais mineiros do século XVIII e de fatos históricos da Inconfidência Mineira.

Leia a seguir um fragmento do poema “Romanceiro da Inconfidência” (1953).

Romance LXVI ou de outros maldizentes

A nau que leva ao degredo
apenas do porto larga,
já põem a pregão os trastes
que os desterrados deixaram.

— Que fica daquele poeta
Tomás Antônio Gonzaga?

— Somente este par de esporas
um par de esporas de prata.
Por mais que se apure o peso,
não chega a quarenta oitavas!

[...]

Dizem que tinha um cavalo
que Pégaso se chamava.
Não pisava neste mundo,
mas nos planaltos da Arcádia!

[...]

— Entre pastores vivia,
à sombra da sua amada.
Ele dizia: “Marília!”
Ela: “Dirceu!” balbuciava...

[...]

(Ai de ti que hoje te firmas
no arção das ondas salgadas!
Segura a rédea de espuma,
Tomás Antônio Gonzaga.
Escapaste aqui da força,
da força e das línguas bravas;
vê se te livras das febres,
que se levantam nas vagas,
e vão seguindo o navio
com seus cintilantes miasmas...)

oitava: estrofe de oito versos.

MEIRELES, Cecília. Romanceiro da Inconfidência. In: _____. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958. p. 827-830.

1. Para compor o poema, Cecília Meireles citou um poeta árcade. Identifique seu nome, suas atitudes e suas histórias na voz da poeta.
2. Ao recuperar a tradição brasileira colonial e seus poetas árcades, a autora exige que o leitor acione sua memória discursiva. O que os poetas inconfindentes têm a dizer ao leitor de nossos dias?

Em cena

Todo o conjunto de sonetos líricos e satíricos dos poetas do Arcadismo apresentados no capítulo nos leva a sugerir um **sarau** da Arcádia luso-brasileira.

Pesquise outros sonetos dos poetas árcades e preparem uma seleção que equilibre a razão e a idealização.

Vocês poderiam aproveitar o período de realização da **exposição** sugerida na **Oficina de imagens** e escolher ou a data de abertura ou a do encerramento do evento para a realização do sarau.

Bom sarau!

Em atividade

1. (Vunesp-SP) Leia atentamente o seguinte texto:

“Correi de leite, e mel, ó Pátrio rio,
E abri dos seios o metal guardado;
Os borbotões de prata, e de oiro os cios
Saíam do Luso a enriquecer o estado.”

Esses versos do árcade, admirador de Pombal, Cláudio Manuel da Costa:

- a) mostram a revolta do poeta contra a Corte portuguesa.
- b) usam o fingimento poético para exaltar a natureza pátria.
- c) desejam que surjam o oiro e a prata dos rios da pátria para enriquecer Portugal.
- d) fazem uma associação poética entre prata e leite, mel e oiro.
- e) desejam que Portugal devolva o oiro ao Brasil.

(Unifesp-SP) Leia o poema de Bocage para responder às questões 2 e 3.

Olha, Marília, as flautas dos pastores
Que bem que soam, como estão cadentes!
Olha o Tejo a sorrir-se! Olha, não sentes
Os Zéfiros brincar por entre flores?

Vê como ali, beijando-se, os Amores
Incitam nossos ósculos ardentes!
Ei-las de planta em planta as inocentes,
As vagas borboletas de mil cores.

Naquele arbusto o rouxinol suspira,
Ora nas folhas a abelhinha para,
Ora nos ares, sussurrando, gira.

Que alegre campo! Que manhã tão clara!
Mas ah! Tudo o que vês, se eu te não vira,
Mais tristeza que a morte me causara.

2. O emprego de **Mas**, na última estrofe do poema, permite entender que:
- todo o belo cenário só tem tais qualidades se a mulher amada fizer parte dele.
 - a ausência da mulher amada pode levar o eu lírico à morte.
 - a morte é uma forma de o eu lírico deixar de sofrer pela mulher amada.
 - a mulher amada morreu e, por essa razão, o eu lírico sofre.
 - o eu lírico sofre toda manhã pela ausência da mulher amada.
3. Leia os versos e analise as considerações sobre as formas verbais neles destacadas.
- Olha*, Marília, as flautas dos pastores... — Como o eu lírico faz um convite à audição das flautas dos pastores, poderia ser empregada a forma *Ouçá*, no lugar de *Olha*.
 - Vê* como ali, beijando-se, os Amores... — A forma verbal, no imperativo, expressa um convite do eu lírico para que a amada se delicie, junto a ele, com o belo cenário.
 - Mas ah! Tudo o que *vês*... — A forma verbal, também no imperativo, sugere que, neste ponto do poema, a amada já viu tudo o que o seu amado lhe mostrou.
- Está correto o que se afirma apenas em:
- I.
 - II.
 - III.
 - I e II.
 - I e III.
4. (UFRGS-RS) Leia os excertos abaixo, extraídos de “Marília de Dirceu”(Lira XIV), de Tomás Antônio Gonzaga.

“Minha bela Marília, tudo passa;
A sorte deste mundo é mal segura;
Se vem depois dos males a ventura,
Vem depois dos prazeres a desgraça.”

“Ornemos nossas testas com as flores
E façamos de feno um brando leito;
Prendamo-nos, Marília, em laço estreito,
Gozemos do prazer de são Amores.
Sobre as nossas cabeças,
Sem que o possam deter, o tempo corre;
E para nós o tempo, que se passa,
Também, Marília, morre.”

“Ah, não, minha Marília,
Aproveite-se o tempo, antes que faça
O estrago de roubar ao corpo as forças,
E ao semblante a graça.”

Considere as seguintes afirmações sobre esses excertos.

- Os versos chamam a atenção para a passagem do tempo e expressam um convite aos prazeres de um amor sadio.
- Os versos 5 a 12 descrevem uma cena amorosa ambientada na paisagem mineira da cidade então chamada de Vila Rica.

III. Marília é um nome literário adotado para referir a noiva do poeta inconfidente, cujo nome verdadeiro era Maria Doroteia de Seixas Brandão.

Quais estão corretas?

- a) Apenas I.
- b) Apenas II.
- c) Apenas III.
- d) Apenas I e III.
- e) I, II e III.

5. (Enem/MEC)

Torno a ver-vos, ó montes; o destino
Aqui me torna a pôr nestes outeiros,
Onde um tempo os gabões deixei grosseiros
Pelo traje da Corte, rico e fino.

Aqui estou entre Almendro, entre Corino,
Os meus fiéis, meus doces companheiros,
Vendo correr os míseros vaqueiros
Atrás de seu cansado desatino.

Se o bem desta choupana pode tanto,
Que chega a ter mais preço, e mais valia
Que, da Cidade, o lisonjeiro encanto,
Aqui descansa a louca fantasia,
E o que até agora se tornava em pranto
Se converta em afetos de alegria.

Cláudio Manoel da Costa. In: PROENÇA FILHO, Domício. **A poesia dos inconfidentes**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p. 78-9.

Considerando o soneto de Cláudio Manoel da Costa e os elementos constitutivos do Arcadismo brasileiro, identifique a opção correta acerca da relação entre o poema e o momento histórico de sua produção.

- a) Os “montes” e “outeiros”, mencionados na primeira estrofe, são imagens relacionadas à Metrópole, ou seja, ao lugar onde o poeta se vestiu com traje “rico e fino”.
- b) A oposição entre a Colônia e a Metrópole, como núcleo do poema, revela uma contradição vivenciada pelo poeta, dividido entre a civilidade do mundo urbano da Metrópole e a rusticidade da terra da Colônia.
- c) O bucolismo presente nas imagens do poema é elemento estético do Arcadismo que evidencia a preocupação do poeta árcade em realizar uma representação literária realista da vida nacional.
- d) A relação de vantagem da “choupana” sobre a “Cidade”, na terceira estrofe, é formulação literária que reproduz a condição histórica paradoxalmente vantajosa da Colônia sobre a Metrópole.
- e) A realidade de atraso social, político e econômico do Brasil Colônia está representada esteticamente no poema pela referência, na última estrofe, à transformação do pranto em alegria.

Gênero de divulgação: verbete



Wikipedia

MATERIAL PARA DIVULGAÇÃO DA EDITORA FTD
REPRODUÇÃO PROIBIDA

Impressão de tela capturada da página da Wikipédia, verbete “enciclopédia”.

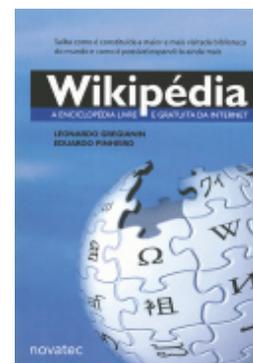
A Wikipédia é a maior enciclopédia digital construída de modo colaborativo na internet. Nela, há milhões de verbetes escritos em quase 300 idiomas. A capa do livro faz referência ao objetivo da página, que é proporcionar acesso livre ao conhecimento, construindo uma rede global de produção e compartilhamento de informações.

O modelo *wiki* é bastante criticado com relação à confiabilidade das informações inseridas nas páginas pelos usuários. A proposta do livro é justamente mostrar como a Wikipédia pode ser uma ferramenta de divulgação científica mais democrática, indicando métodos eficazes para a utilização dos recursos oferecidos.

Neste capítulo, o enfoque é o estudo do gênero de divulgação científica **verbetes**, que circula na esfera jornalística (jornais, revistas etc.), na esfera científica (revistas especializadas, dicionários, enciclopédias etc.) e na esfera escolar (livros didáticos, seminários etc.), mas seus suportes por excelência são os dicionários e as enciclopédias. Agora, é hora de utilizar os verbetes para escrever textos.



Primeira edição da Enciclopédia da Lugoslávia, cujos oito volumes foram publicados entre 1955 e 1971.



GREGIANIN, Leonardo; Pí-NHEIRO, Eduardo. **Wikipédia**: a enciclopédia livre e gratuita da internet. São Paulo: Novatec, 2010.

Editora Novatec

(Des)construindo o gênero

Composição do verbete

Com frequência, deparamo-nos com dúvidas sobre palavras que desconhecemos ou que nosso interlocutor desconhece, em diferentes esferas de atividade. Mesmo conhecendo as palavras, às vezes temos dúvida sobre o sentido delas em determinado contexto. Somos levados, então, a buscar esclarecimentos de caráter científico. Um bom início para tirarmos essas dúvidas é recorrer a um **verbetes**.

Em situação de fala, as explicações podem ser feitas na própria interação verbal; diante de um texto escrito, porém, temos de recorrer a fontes de consulta. E quais são as mais procuradas? Dicionários e enciclopédias, em que as palavras aparecem em forma de verbete. O que significa dizer “verbetes”?

Verbetes é cada uma das “entradas” de um dicionário ou enciclopédia contendo as definições possíveis para uma palavra, acompanhadas de explicações e exemplos.

Os verbetes, contudo, não são exclusivos desses veículos. Na mídia escrita, por exemplo, é muito comum encontrarmos verbetes em reportagens, artigos e até em anúncios publicitários.

O gênero verbete é um recurso que circula em várias situações; uma delas é a do trabalho escolar de caráter de divulgação científica. Se você precisa fazer uma pesquisa, recorre a fontes bibliográficas, como dicionários, enciclopédias e revistas de divulgação científica.

Existem veículos de divulgação científica que tratam das ciências para leitores leigos, usando linguagem acessível.

FAÇA NO
CADERNO

1. Você costuma ler textos de divulgação científica? Procure revistas que tenham esse objetivo e levante os diferentes assuntos tratados nelas.
2. Dicionários e enciclopédias são publicações em que o verbete reina de forma absoluta. Quando você faz pesquisas para preparar um seminário ou um trabalho escolar, em que outras publicações de divulgação científica costuma encontrar verbetes?

Algumas publicações de divulgação científica

- Revista **Pesquisa Fapesp** — Ciência e Tecnologia no Brasil, da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).
- Revista **Superinteressante**, da Editora Abril.
- Revista **Galileu**, da Editora Globo.
- Revista **Globo Ciência**, da Editora Globo.
- Revista **Ciência Hoje**, da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC) — disponível também na internet: <<http://ftd.li/qceb3p>>.

O verbete de dicionário de língua portuguesa

Selecionamos para nossa pesquisa um assunto relacionado ao universo natural da botânica. Recorrendo ao **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**, encontramos o verbete **botânica**:

s.f. (1790) BIO campo da biologia que tem por objeto o reino vegetal e que se divide em grandes áreas de estudo, como a fisiologia, a morfologia e a sistemática, subdivididas em vários ramos especializados [A botânica moderna se inicia com Lineu (Karl von Linné, 1707-1778), botânico sueco, e compreende duas áreas fundamentais: a botânica pura e a botânica aplicada.] **♦ b. agrícola** área da botânica aplicada voltada às atividades da agricultura. • **b. aplicada** divisão da botânica que reúne os estudos sobre os vegetais em suas relações com a vida humana; botânica econômica [Subdivide-se, segundo o uso econômico dos vegetais, em botânica agrícola, botânica farmacêutica etc. e em especialidades afins como, p.ex., a fitopatologia.] **☞ p.opos. a botânica pura.** • **b. descritiva** conjunto dos ramos da botânica que têm, por método básico de pesquisa, a observação direta, como a morfologia e a botânica sistemática **☞ p.opos. a botânica experimental.** • **b. econômica** m.q. **BOTÂNICA APLICADA.** • **b. especializada** conjunto dos estudos restritos e aprofundados, seja nas grandes áreas da própria botânica, seja nas subdivisões do reino vegetal **☞ p.opos. a botânica geral.** • **b. experimental** conjunto dos ramos da botânica que usam a experimentação como método básico de pesquisa, como a fisiologia, a botânica agrícola e a farmacêutica **☞ p.opos. a botânica descritiva.** • **b. farmacêutica** área da botânica aplicada relacionada ao uso dos vegetais em medicina e farmácia. • **b. geográfica** m.q. **FI-TOGEOGRAFIA.** • **b. geral** conjunto dos estudos que enfocam os aspectos gerais das grandes áreas em que é dividida a botânica **☞ p.opos. a botânica especializada.** • **b. pura** divisão da botânica que reúne os estudos sobre os vegetais realizados com enfoque puramente científico, cognitivo, sem visar às suas aplicações práticas **☞ p.opos. a botânica aplicada.** • **b. sistemática** área da botânica que se ocupa da descrição, identificação e classificação das espécies, por estudo comparativo de características, aspectos e fenômenos morfológicos, fisiológicos, genéticos e evolutivos [Estuda o esquema evolutivo do reino vegetal estabelecendo sistemas, além de tratar da nomenclatura botânica e da fitografia.] **☞ cf. sistemática, taxonomia** **⊙** ETIM fem. gr. *botaniké* subentendido *tékhne* '(ciência) que trata das ervas e das plantas' do adj. gr. *botanikós, é, ón*, conexo com o subst. *botánē* 'erva, planta', ambos do v.gr. *bóskō* 'apascentar, dar de comer aos animais, nutrir', representado no lat.medv. *botanicus, a, um*; 1ª doc. do voc. fem. no fr. *botanique* (1611); ver *botan(ic)*- **⊙** SIN/VAR fitologia.

INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa.**
Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. Não paginado. Versão 1.0.

1. Observe que o verbete é composto por partes. Descreva-as.
2. Considerando a finalidade do gênero verbete, responda:
 - a) Quem o elabora? Para quem?
 - b) Que características ele apresenta em vista dessa função?

FAÇA NO
CADERNO

Para atender a seu objetivo, o verbete deve ser conciso e preciso; por isso, deve-se empregar, em textos desse gênero, uma série de abreviações e símbolos, normalmente explicados no início da obra. Com o tempo, as abreviações tornam-se familiares a quem costuma consultar dicionários.

No verbete em destaque, encontramos:

abreviações**s.f.** — substantivo feminino

BIO — biologia

p.ex. — por exemplo

p.opos. — por oposição

m.q. — mesmo que

cf. — confira, confronto

ETIM — etimologia

fem. — feminino

gr. — grego

adj. — adjetivo

subst. — substantivo

v. — verbo

lat.medv. — latim medieval

doc. — documentado

voc. — vocábulo

fr. — francês

SIN — sinônimo

VAR — variante

símbolos

◊ locuções

☞ observação

⊙ elementos do verbete

3. No início do verbete, encontramos a classe gramatical da palavra, sua datação e a esfera a que pertence (BIO — biologia). O que aparece em seguida?
4. O que aparece na segunda parte do verbete, marcada pelo símbolo ◊?

O símbolo ⊙ indica que o verbete analisado tem mais duas partes. Uma é a da etimologia, a qual deve ser consultada, pois oferece informações que podem contribuir para o esclarecimento do termo pesquisado; a outra, nesse caso, apresenta a variante “fitologia”.

O verbete enciclopédico

Leia agora o verbete enciclopédico **botânica**, retirado da **Enciclopédia Larousse**. Tenha em mente que a finalidade de um verbete, como texto de divulgação científica, é esclarecer o leitor de forma objetiva.

Como são os objetivos da pesquisa que definem a maneira de abordagem do material, a seleção foi de um fragmento modificado segundo critérios didáticos.

BOTÂNICA s. f. (Do gr. *botanikē*, de *botane*, planta.) Estudo científico dos vegetais.

Adj. Relativo às plantas, ao reino vegetal, à botânica.

Histórico. A *etnobotânica* encerra a origem da botânica, que foi praticada por todos os povos e consiste em conhecer e denominar plantas inteiras, partes de plantas (folhas, frutos, grãos) ou os produtos vegetais suscetíveis de serem usados como remédios, venenos, alimentos, bebidas e em magia. O grego Teofrastos, discípulo de Aristóteles, foi o primeiro a propor uma classificação “desinteressada” das plantas, opondo monocotiledôneas e dicotiledôneas. Foi somente no séc. XVI que o afluxo de plantas novas, chegadas das Américas, estimulou o esforço de classificação botânica (Césalpin, Bauhin). No séc. XVIII, Lineu definiu numerosas espécies, porém classificou-as mal, enquanto os Jussieu delimitaram as grandes famílias. Enfim, no séc. XIX, P. de Candolle definiu as classes e as ramificações. A anatomia e fisiologia vegetais são mais recentes: no séc. XVIII, Grew descreveu a reprodução por estames e pistilos. Haller estabeleceu a circulação da seiva em 1727; Ingen-Hoousz definiu a liberação de oxigênio por parte das plantas iluminadas em 1779; Thuert descreveu a fecundação das algas em 1854; Navachine determinou a dupla fecundação das angiospermas em 1898. No séc. XX, chegamos a um bom conhecimento da fotossíntese (ciclo de Calvin), das auxinas ou substâncias de crescimento (Went), da simbiose (Noel Bernard) e das leis da florescência (fotoperiodicidade). A botânica atingiu o estágio de experiência em grande escala com os fitótrons (Pasadena, nos EUA; Gif-sur-Yvette, na França).

Subdivisões. Segundo sua escala de observação, o estudo das formas e das estruturas é a morfologia, a anatomia, a histologia ou a citologia vegetais. O estudo do funcionamento normal das plantas é a fisiologia vegetal; o de suas doenças, de importância capital em agronomia, é a fitopatologia. No sentido mais restrito, a biologia vegetal é o estudo do ciclo reprodutor das plantas. A ciência da classificação é a *taxinomia* ou *sistemática*. O estudo dos vegetais fósseis é a *paleobotânica*, cujo aspecto mais moderno é a *palinologia* ou estudo dos polens fósseis. O estudo das flores (florística), da distribuição das espécies (corologia) e das associações vegetais (fitossociologia) está incluído na *biogeografia*, que é um impacto decisivo na própria ecologia. Classificam-se também as ciências botânicas de acordo com o grupo estudado: *fanerogamia*, plantas com flor; *micologia*, fungos (cogumelos); *algologia*, algas, etc.

HOUAISS, Antônio. Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, versão 1.0.

- Explique o que significam os recursos visuais e abreviações que aparecem no verbete de enciclopédia citado.
 - capitular (letras maiúsculas na palavra que encabeça o verbete)
 - s. f.
 - gr.
 - adj.
 - séc.
 - itálico
- Compare os dois verbetes deste capítulo sobre “botânica”: que semelhanças e diferenças há entre eles?

Os verbetes sobre botânica que estamos analisando nos remetem a outros, referentes a cientistas e ciências. Somos forçados a consultá-los para compor o conjunto de ideias sobre o assunto. Algumas consultas são definidas pelo tema da pesquisa e outras pelos próprios verbetes, que são autorreferenciais.

O primeiro verbete faz referência a Lineu como o precursor da botânica moderna; o outro faz uma breve menção de sua obra. Afinal, quem foi Lineu? Somos obrigados a fazer uma nova pesquisa.

De link em link

Sempre que recorremos a dicionários e enciclopédias, temos de fazer várias consultas para compor o significado procurado. Os verbetes complementam-se sucessivamente, formando uma cadeia de informações que só se fecha quando os objetivos da pesquisa são atingidos.

LINEU (Carl von), naturalista e médico sueco (Rashult 1707 – Uppsala 1778), considerado o pai da moderna sistemática e criador da nomenclatura binomial dos seres vivos. Estudou medicina e história natural na Universidade de Lund e, em 1728, transferiu-se para Uppsala. Visitou a Lapônia em 1732, e dessa viagem resultou a *Flora lapponica* (1737). Esteve depois na Holanda (1735-1738) e, em 1738, exerceu a medicina em Estocolmo. De volta a Uppsala (1741), tornou-se professor de medicina e de Botânica. Foi membro da Academia de Ciências de Uppsala e diretor do Jardim Botânico dessa cidade. Obras principais: *Systema naturae* (Sistema da natureza, 1735), *Species plantarum* (Espécies botânicas, 1753), *Genera plantarum* (Gêneros botânicos, 1737), *Classes plantarum* (Classes botânicas, 1738), *Hortus upsaliensis* (Horto upsaliense, 1748) e *Philosophia botanica* (Filosofia botânica, 1750).

GRANDE ENCICLOPÉDIA LAROUSSE CULTURAL. São Paulo: Nova Cultural, 1998. v. 15. p. 3 608.



Retrato de Carl von Linné. Alexander Roslin, 1775. Óleo sobre tela. Palácio de Versalhes.

Alexander Roslin, 1775. Óleo sobre tela. Nationalmuseum, Estocolmo

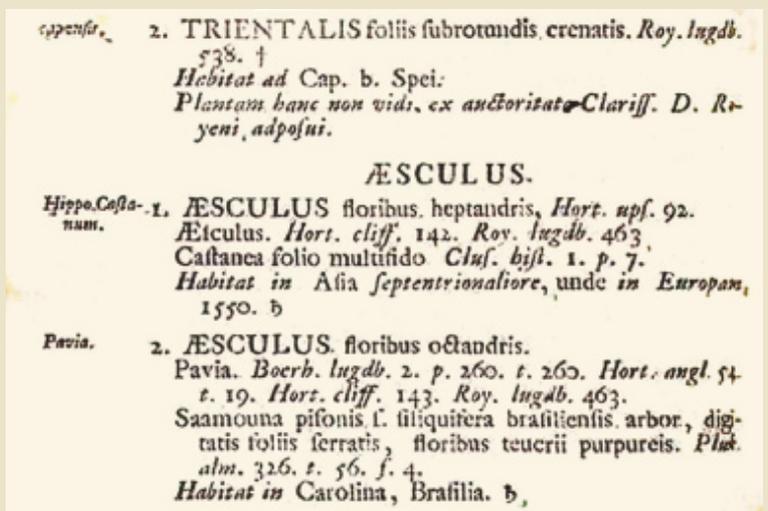
Página de rosto do livro *Species plantarum*, de Lineu, no qual foi criada a nomenclatura científica.

- Qual é a importância científica de Lineu, segundo o verbete enciclopédico citado?

As inovações de Lineu

As inovações introduzidas por Lineu para a nomenclatura científica perduram até hoje e foram empregadas pela primeira vez em seu livro *Species plantarum*. Para simplificar o sistema anterior de identificação das plantas, que continha de quatro a dez denominações para cada espécie, o naturalista colocava, nas margens do livro, ao lado do nome genérico, uma palavra que fazia referência a uma característica conhecida da planta.

O cientista juntava o primeiro nome do verbete original (do gênero) com o anotado por ele à esquerda (da espécie). Com o tempo, esse procedimento generalizou-se na esfera científica.



Carl von Linné, 1753. Coleção particular

A cada nova consulta a um verbete, sentimos necessidade de recorrer a outros verbetes. Ao pesquisar o termo **taxonomia**, que consta do verbete enciclopédico **botânica**, encontramos:

TAXONOMIA – taxionomia

GRANDE ENCICLOPÉDIA LAROUSSE CULTURAL. São Paulo: Nova Cultural, 1998. v. 23. p. 5600.

4. Qual foi o resultado da pesquisa?

FAÇA NO
CADERNO

A pesquisa é uma rede de relações que se estabelece dependendo de seus objetivos.

TAXIONOMIA, TAXINOMIA ou TAXONOMIA — s. f. 1. Teoria das classificações. — 2. Parte da botânica e da zoologia que se ocupa da classificação. (V. tb. SISTEMÁTICA) — 3. Parte da gramática que trata da classificação das palavras.

GRANDE ENCICLOPÉDIA LAROUSSE CULTURAL. São Paulo: Nova Cultural, 1998. v. 23. p. 5600.

5. Identifique, no verbete anterior, a marca de autorremissão.

Verbete enciclopédico/verbeta de dicionário

A **etimologia** da palavra “verbeta” é: do latim *verbilo* (palavra) mais o sufixo *-ete* (diminutivo).

Características do verbete

- Circula em dicionários, enciclopédias e glossários (dicionários especializados).
- É um gênero de divulgação científica, feito por especialistas.
- É composto de texto breve, iniciado por uma palavra de entrada, seguida, no caso de alguns tipos de verbete, da identificação de sua classe gramatical e de seu gênero.
- Contém unidades (definições) independentes; pode apresentar exemplos.
- Apresenta abreviaturas e símbolos, que também precisam ser compreendidos.
- Faz a organização das unidades (definições): das mais antigas para as mais recentes; da principal para as secundárias; das mais científicas para as mais populares; segundo critério temporal ou histórico.
- Estrutura-se em forma de remissão a outros verbetes.
- Pode usar o paralelismo gramatical como recurso composicional.
- Traz noções gerais, de caráter científico, a serem selecionadas conforme o objetivo da pesquisa.
- Utiliza o tema da pesquisa como parâmetro para orientar a leitura seletiva do pesquisador.

Mecanismos linguísticos

- Apagamento das marcas pessoais: uso da terceira pessoa do singular.
- Verbos no presente eterno: presente de caráter permanente e universal.
- Assertividade: uso do modo indicativo e das formas nominais.
- Dois níveis simultâneos de linguagem: objetividade científica temperada com linguagem leiga.
- Recursos de aproximação com o leitor: exemplos, explicações, classificações.

Linguagem do gênero

Coesão sequencial: paralelismo

Para que o verbete seja compreensível ao leitor, além dos recursos já citados, há uma preocupação do verbetista com a sequência do texto.

No verbete enciclopédico **botânica**, por exemplo, observamos o recurso do paralelismo sintático, empregado para articular as ideias e conferir maior clareza e objetividade à exposição. Leia os fragmentos a seguir.

A *etnobotânica*

encerra a origem da botânica, que foi praticada por todos os povos

(e) **consiste em conhecer e denominar [plantas e produtos vegetais]...**

... conhecer e denominar

plantas inteiras, partes de plantas (folhas, frutos, grãos)

(ou) os produtos vegetais suscetíveis de serem usados...

... usados

como remédios, venenos, alimentos, bebidas

(e) **em magia.**

No séc. XVIII,

... Lineu definiu numerosas espécies,...

(enquanto) os Jussieu delimitaram as grandes famílias.

... no séc. XIX,
P. de Candolle definiu as classes e as ramificações.
... no séc. XVIII,
Grew descreveu a reprodução por estames e pistilos.
Haller estabeleceu a circulação da seiva em 1727;
Ingen-Hoousz definiu a liberação de oxigênio por parte das plantas iluminadas em 1779;
Thuert descreveu a fecundação das algas em 1854;
Navachine determinou a dupla fecundação das angiospermas em 1898.
No séc. XX, chegamos a um bom conhecimento
da fotossíntese (ciclo de Calvin),
das auxinas ou substâncias de crescimento (Went),
da simbiose (Noel Bernard)
(e) das leis da florescência (fotoperiodicidade).

GRANDE ENCICLOPÉDIA LAROUSSE CULTURAL. São Paulo: Nova Cultural, 1998. v. 4. p. 861. (Texto adaptado).

FAÇA NO
CADERNO

1. Observe a estrutura sintática destas orações e identifique seus termos essenciais.

A etnobotânica encerra a origem da botânica [...]
... [A etnobotânica] consiste em conhecer e denominar [plantas].

O **paralelismo gramatical** efetiva-se não só pela manutenção de termos de mesma função sintática na frase. Ele fica ainda mais marcado pelas formas verbais: os dois verbos que se referem à etnobotânica estão no presente do indicativo e na voz ativa (“encerra”/“consiste”). O presente do indicativo é uma característica do gênero verbete; é o tempo “eterno” das verdades científicas.

2. Identifique os termos essenciais das orações de mesma cor. Depois conclua: pela maneira como os fragmentos de texto estão apresentados, que significado têm as cores diferentes?

A utilização de estruturas sintáticas iguais ou equivalentes para expressar conteúdos diferentes constitui o **paralelismo gramatical**: um mecanismo sintático em que os termos das frases são os mesmos, dispostos na mesma sequência; para reforçar o caráter paralelo, as formas verbais apresentam a mesma flexão de tempo, modo e voz.

No último grupo do texto, como as estruturas sintáticas não se centram em verbos, o paralelismo se constrói com formas substantivas: “fotossíntese”, “auxina”, “simbiose” e “leis”.

3. O que significam as palavras e as expressões mantidas na cor preta?
4. Para que servem esses paralelismos em um texto de divulgação científica?

Observe que as marcas temporais (na **cor laranja**) também ajudam a organizar a sequência do texto, não só por estarem dispostas em paralelo, mas também por criarem uma gradação temporal.

Verbetes intercalados em outros gêneros

Muitas vezes, características do verbete entram na composição de outros gêneros para obter efeito semelhante ao dele. É o que acontece na reportagem que leremos a seguir, em que o verbete se torna um gênero intercalado.

Entrando na composição de outro gênero, o verbete conserva seu caráter didático, mas apresenta uma linguagem mais simples que a científica, a fim de atingir leitores não especializados. Nesta seção, analisaremos os mecanismos linguísticos que estabelecem essa condição intermediária entre o científico e o popular.

Verbete em reportagem

A revista **IstoÉ** publicou uma reportagem de capa sobre a pirataria ecológica. Com a edição, foram distribuídas 600 mil sementes de mogno, madeira nativa da Amazônia, apontada pela reportagem como alvo principal de saques de exploradores. A matéria denuncia a pilhagem das riquezas naturais brasileiras desde a época dos colonizadores até os dias de hoje, na qual a pirataria está a serviço da indústria farmacêutica e da biotecnologia.

A listagem das espécies da fauna e da flora exploradas de forma predatória se faz por meio de boxes contendo ilustrações e informações sobre as espécies, utilizando características de verbete.

Editoria de Arte

Delfim Martins/Pulsar Imagens

Fabio Colombini

Fabio Colombini



ANDIROBA
(Carapa guianensis Aubl)

Usada pelos povos da Amazônia como repelente de insetos, contra febre e como cicatrizante. A Rocher Yves Vegetable registrou nos EUA, Europa e Japão a patente sobre a produção de cosméticos ou remédios que usem o seu extrato

COPAÍBA
(Copaifera sp.)

É considerado o antibiótico das matas. Tem propriedades expectorantes, desinfetantes e estimulantes. A empresa Technico-flor S/A registrou patente mundial sobre cosméticos ou alimentos que utilizem a planta

QUEBRA-PEDRA
(Phyllanthus niruri Linn)

Usada pelos índios para tratar problemas hepáticos e renais, foi patenteada por uma empresa americana para a fabricação de medicamento para hepatite B

FAÇA NO
CADERNO

MENCONI, Darlene; ROCHA, Leonel. Riqueza ameaçada. **IstoÉ**, São Paulo: Editora Três, p. 94, 96, 98. 24 set. 2003.

1. Observando os três boxes, explique:

- a) em que pessoa estão os verbos;
- b) quem é o enunciador;
- c) que efeito de sentido essas marcas pessoais dão ao texto.

Com essa estratégia, há supressão não só do enunciador, mas também do leitor, anulando-se qualquer possibilidade de interação entre eles. O texto fica mais objetivo, parece adquirir voz própria, como se a verdade científica falasse por si.

2. Em que tempo e modo estão os verbos? Que sentido esse emprego produz?
3. Faça um levantamento dos substantivos e dos adjetivos mais importantes de cada um dos três verbetes apresentados acima. Explique que sentido essa seleção lexical produz no texto.
4. Em que esses boxes temáticos empregados no texto jornalístico se assemelham a verbetes? Qual é a função dessa semelhança?
5. Cite algumas diferenças entre os boxes temáticos e os verbetes.

Observe que as palavras de caráter científico empregadas na reportagem não oferecem dificuldade a nossa compreensão. Há certa preocupação dos jornalistas com o leitor comum, pois é utilizada uma linguagem mais próxima do cotidiano, sem jargões de áreas especializadas. É a mesma preocupação que, em muitos verbetes, faz aparecer explicações, comparações, exemplos: são as estratégias de aproximação com o leitor.

Praticando o gênero

Faça um verbete

FAÇA NO
CADERNO

1. Solicite a seus (suas) professores(as) que indiquem palavras-chave relacionadas aos conteúdos que você está estudando ou ainda vai estudar nas disciplinas de sua grade curricular.
2. Escolha uma dessas palavras e faça uma pesquisa sobre ela.
3. Escreva um verbete de dicionário ou de enciclopédia sobre essa palavra. É importante que você e seus colegas combinem para não repetir a palavra pesquisada.
4. Submeta o verbete à apreciação de um ou dois colegas. Se for preciso, refaça-o, considerando as características do gênero verbete e seus mecanismos linguísticos.

Para que servem os verbetes?

Na seção Letras jurídicas do caderno Cotidiano, Walter Ceneviva, colunista da **Folha de S.Paulo**, utilizou características de verbetes em seu artigo. A problematização do assunto girou em torno de cinco diferentes acepções para a palavra **trabalho**. Leia o artigo.

Filosofando sobre o trabalho

Devem ser raros os brasileiros que ignoram a existência da Consolidação das Leis do Trabalho, a CLT, sigla que deu origem ao neologismo “celetista”, ou seja, o empregado, segundo regras legais consolidadas. O nome da CLT, contudo, é incorreto ou, talvez, falso, pois suas normas referem-se predominantemente à relação entre empregado e empregador e não a todas as leis sobre o trabalho.

O leitor já pensou em definir trabalho? Proponho uma alternativa. Trabalho é atividade desenvolvida pelo ser humano com fins úteis e lícitos. Lendo a definição sugerida, o leitor dirá que está faltando a remuneração, pois, na linguagem do dia a dia, trabalhar é atividade profissional, de produção ou de prestação de serviços, que assegura, pelo salário, a manutenção do trabalhador e de sua família, conforme resulta dos artigos 6º e 7º da Constituição. Há uma ressalva importante. As ações desenvolvidas em causas humanitárias, religiosas, de benemerência, sem contrapagamento, também se enquadram na definição. Trabalho e emprego são coisas diferentes.

O escritor — bem ou malsucedido, não importa — serve de bom exemplo porque realiza seu trabalho. De outro ângulo, compreende, paradoxalmente, o chamado trabalho escravo, o do preso e o das freiras integrantes de irmandades religiosas, entre tantos outros. O trabalho infinitamente importante da dona de casa há de ser necessariamente considerado. Ainda não tratei do futebolista, do camelô, do catador de papel, da prostituta, injustamente chamada praticante da vida fácil, que também trabalham.

De tudo o que ficou dito resulta a questão óbvia de saber se é possível colocar toda essa gente na definição proposta no começo ou admitir alguns e afastar outros. Tentativa útil para o enquadramento é a de considerar “trabalho a atividade humana, manual ou intelectual, exercida com vistas a um resultado útil e determinado”. É a definição do “Vocabulaire Juridique” da Association Henri Capitant, dirigido por Gérard Cornu.

Variando o rumo: o verbo trabalhar não significa necessariamente exercer profissão. O recentemente falecido Jorge Guinle dizia que jamais havia trabalhado, fruindo até o fim a fortuna herdada. No polo oposto, achou-se o estímulo ao trabalho (“cada segundo que passa é um milagre que não se repete”) na versão utilitarista (“tempo é dinheiro”), a exigir atuação metódica e constante, como condição da dignidade humana, posição desmentida, contudo, pelos grandes fazedores do mundo, de Aristóteles a Marx, de Buda a Jesus e a Muhammad (Maomé).

Os funcionários públicos não são trabalhadores, na terminologia constitucional, mas trabalham, subordinados à relação estatutária, que também não é de emprego. Eles são servidores.

A Constituição nega a distinção entre o trabalho intelectual e o trabalho físico. Trabalho, para a Carta Magna, é a atividade remunerada, com ou sem relação de emprego. Nesse plano, o controlador de voo e o ajudante de pedreiro têm a mesma dignidade profissional, do ponto de vista legal, o que é rigorosamente correto. No Dia do Trabalho, quando este permite divagações filosóficas, com tantas alternativas completamente diversas, só cabe completá-las com a última pergunta: “Dia de quê!?!”.

CENEVIVA, Walter. Filosofando sobre o trabalho. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 1º maio 2004. Cotidiano, p. C2.

Filosofando sobre o trabalho. Walter Ceneviva. 1º maio 2004, Caderno Cotidiano, p. C2. Folha de S.Paulo. Folhapress.

Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0105200403.htm>>. Acesso em: 23 maio 2016.

FAÇA NO
CADERNO

1. Responda, com base no artigo de Walter Ceneviva.
 - a) Como o verbeito é usado? Justifique sua resposta.
 - b) Que características do texto coincidem com as de um verbeito, mas não o são?
 - c) Qual é a função desse recurso no texto?

2. Na tira de Chris Browne, o humor constrói-se em torno de uma definição. Consulte um dicionário e transcreva, do verbete **elegante**, as acepções adequadas à situação, considerando a ironia da tira.



BROWNE, Chris. Hagar. **O Globo**, Rio de Janeiro, 1º nov. 2003. Segundo Caderno, p. 9.

3. Explique o significado dos símbolos e das abreviaturas utilizados nos seguintes verbetes:

ILUMINISMO s. m. 1. Movimento intelectual que caracterizou o pensamento europeu do séc. XVIII, particularmente na França, Inglaterra e Alemanha, baseado na crença no poder da razão para solucionar os problemas sociais. (Também chamado *Ilustração* ou *Século das Luzes*.) [→ encicl.] – 2. Doutrina mística fundada na crença em uma iluminação interior inspirada diretamente por Deus. (Foi a doutrina de Swedenborg, Saint-Martin, Boehme, Pasqualis e Weishaupt.)

ILUSTRAÇÃO s. f. (Do lat. *Illustratio, illustrationis*.) 1. Ação de tornar(-se) ilustre; estado do que é ilustre. – 2. Conjunto de conhecimentos; saber: *homem de muita ilustração*. – 3. Comentário, esclarecimento. – 4. Ação de ilustrar uma obra destinada à impressão. – 5. Qualquer gravura, fotografia ou reprodução em um livro ou periódico: *dicionário com mais de 5 mil ilustrações*. – 6. Conjunto de gravuras, desenhos, reproduções, etc., documentais ou artísticos, somados ao texto de uma obra: *abundante ilustração em preto e branco e em cores*. – 7. Nome com que se designa o movimento intelectual do séc. XVIII. (→ ILUMINISMO.)

GRANDE ENCICLOPÉDIA LAROUSSE CULTURAL. São Paulo: Nova Cultural, 1998. p. 3085-3086.

Em atividade

FAÇA NO
CADERNO

1. (Unicamp-SP) Imagine-se na posição de um **leigo em informática** que, ao ler a matéria *Cabeça nas nuvens*, reproduzida a seguir, decide buscar informações sobre o que chamam de **computação em nuvem**. Após conversar com usuários de computador e ler vários textos sobre o assunto (alguns dos quais reproduzidos abaixo em I, II e III), você conclui que o conceito é pouco conhecido e resolve elaborar um **verbo** para explicá-lo. Nesse verbo, que será publicado em uma enciclopédia **on-line** destinada a pessoas que não são especializadas em informática, você deverá:
- definir *computação em nuvem*, fornecendo dois exemplos para mostrar que ela já está presente em atividades realizadas cotidianamente pela maioria dos usuários de computador;
 - apresentar uma vantagem e uma desvantagem que a aplicação da *computação em nuvem* poderá ter em um futuro próximo.

Cabeça nas nuvens

Quando foi convidado para participar da feira de educação da Microsoft, Diogo Machado já sabia que projeto desenvolver. O estagiário de informática da Escola Estadual Professor Francisco Coelho Ávila

Júnior, em Cachoeiro de Itapemirim (ES), estava cansado de ouvir reclamações de alunos que perdiam arquivos no computador. Decidiu criar um sistema para salvar trabalhos na própria internet, como ele já fazia com seus códigos de programação. Dessa forma, se o computador desse pau, o conteúdo ficaria seguro e poderia ser acessado de qualquer máquina. A ideia do recém-formado técnico em informática se baseava em *clouding computing* (ou *computação em nuvem*), tecnologia que é a aposta de gigantes como Apple e Google para o armazenamento de dados no futuro.

Em três meses, Diogo desenvolveu o *Escola na nuvem* (escolananuvem.com.br), um portal em que estudantes e professores se cadastram e podem armazenar e trocar conteúdos, como o trabalho de matemática ou os tópicos da aula anterior. As informações ficam em um disco virtual, sempre disponíveis para consulta via *web*.

(Extraído de **Galileu**, nº 241, ago. 2011, São Paulo: Editora Globo, p. 79.)

I

“Você quer ter uma máquina de lavar ou quer ter a roupa lavada?”

Essa pergunta resume de forma brilhante o conceito de *computação em nuvem*, que foi abordado em um documentário veiculado recentemente na TV.

(Adaptado de <http://toprenda.net/2010/04/computacao-em-nuvem-voce-ja-usa-e-nem-sabia>.)

II

Vamos dizer que você é o executivo de uma grande empresa. Suas responsabilidades incluem assegurar que todos os seus empregados tenham o *software* e o *hardware* de que precisam para fazer o seu trabalho. Comprar computadores para todos não é suficiente — você também tem de comprar *software* ou licenças de *software* para dar aos empregados as ferramentas que eles exigem.

Em breve, deve haver uma alternativa para executivos como você. Em vez de instalar uma suíte de aplicativos em cada computador, você só teria de carregar uma aplicação. Essa aplicação permitiria aos trabalhadores logar-se em um serviço baseado na *web* que hospeda todos os programas de que o usuário precisa para o seu trabalho. Máquinas remotas de outra empresa rodariam tudo — de *e-mail* a processador de textos e a complexos programas de análise de dados. Isso é chamado *computação em nuvem* e poderia mudar toda a indústria de computadores.

Se você tem uma conta de *e-mail* com um serviço baseado na *web*, como Hotmail, Yahoo! ou Gmail, então você já teve experiência com *computação em nuvem*. Em vez de rodar um programa de *e-mail* no seu computador, você se loga numa conta de *e-mail* remotamente pela *web*.

(Adaptado de Jonathan Strickland, **Como funciona a computação em nuvem**. Disponível em <http://informatica.hsw.uol.com.br/computacao-em-nuvem.htm>.)

III

A simples ideia de determinadas informações ficarem armazenadas em computadores de terceiros (no caso, os fornecedores de serviço), mesmo com documentos garantindo a privacidade e o sigilo, preocupa pessoas, órgãos do governo e, principalmente, empresas. Além disso, há outras questões, como o problema da dependência de acesso à internet: o que fazer quando a conexão cair? Algumas companhias já trabalham em formas de sincronizar aplicações *off-line* com *on-line*, mas tecnologias para isso ainda precisam evoluir bastante.

(Adaptado de O que é Cloud Computing? Disponível em: <http://www.infowester.com/cloudcomputing.php>.)

(Unesp-SP) Para responder às questões 2 a 4, leia o seguinte verbete do **Dicionário de comunicação** de Carlos Alberto Rabaça e Gustavo Barbosa.

Crônica

Texto jornalístico desenvolvido de forma livre e pessoal, a partir de fatos e acontecimentos da atualidade, com teor literário, político, esportivo, artístico, de amenidades etc. Segundo Muniz Sodré e Maria Helena Ferrari, a crônica é um meio-termo entre o jornalismo e a literatura: “do primeiro, aproveita o interesse pela atualidade informativa, da segunda imita o projeto de ultrapassar os simples fatos”. O ponto comum entre a crônica e a notícia ou a reportagem é que o cronista, assim como o repórter, não prescinde do acontecimento. Mas, ao contrário deste, ele “paira” sobre os fatos, “fazendo com que se destaque no texto o enfoque pessoal (onde entram juízos implícitos e explícitos) do autor”. Por outro lado, o editorial difere da crônica, pelo fato de que, nesta, o juízo de valor se confunde com os próprios fatos expostos, sem o dogmatismo do editorial, no qual a opinião do autor (representando a opinião da empresa jornalística) constitui o eixo do texto.

(**Dicionário de comunicação**, 1978.)

2. Segundo o verbete, uma característica comum à crônica e à reportagem é:
 - a) a relação direta com o acontecimento.
 - b) a interpretação do acontecimento.
 - c) a necessidade de noticiar de acordo com a filosofia do jornal.
 - d) o desejo de informar realisticamente sobre o ocorrido.
 - e) o objetivo de questionar as causas sociais dos fatos.
3. De acordo com o verbete, o editorial representa sempre:
 - a) o julgamento dos leitores.
 - b) a opinião do repórter.
 - c) a crítica a um fato político.
 - d) a resposta a outros veículos de comunicação.
 - e) o ponto de vista da empresa jornalística.
4. O termo “dogmatismo”, no contexto de verbete, significa:
 - a) desprezo aos acontecimentos da atualidade.
 - b) obediência à constituição e às leis do país.
 - c) ausência de ideologia nas manifestações de opinião.
 - d) opiniões assumidas como verdadeiras e imutáveis.
 - e) conjunto de verdades religiosas.

Coesão sequencial: paralelismo

Explorando os mecanismos linguísticos

O paralelismo

O sentido de um texto depende principalmente de dois fatores: coerência entre as ideias ou os fatos e **coesão**. São mecanismos que, intrinsecamente associados, conferem unidade de sentido ao texto. Coesão é um conjunto de estratégias linguísticas que estabelece as ligações entre os elementos de cada parte do texto.

Há dois tipos de coesão: a **lexical**, entre palavras e expressões, e a **sequencial**, entre segmentos ou sequências textuais.

O **paralelismo** é uma estratégia de coesão sequencial. A noção de paralelismo aplica-se a várias linguagens, incluindo a das ciências exatas, a das artes plásticas e a da linguística. É um importante recurso na produção de textos escritos.

O paralelismo em texto verbo-visual

Encontramos o paralelismo em vários gêneros da esfera jornalística, mas vamos destacar três: uma reportagem de capa, uma charge e uma fotografia de resenha.

Por ocasião da comemoração dos 450 anos da cidade de São Paulo, a **Revista da Folha**, encarte semanal do jornal **Folha de S.Paulo**, publicou uma reportagem de capa em que relatava a travessia da cidade feita por um grupo de sete pessoas, acompanhado por um repórter e um fotógrafo da revista. Tratava-se de um desafio, pois em três dias os participantes deveriam caminhar 101,2 quilômetros. A excursão teve êxito, resultando de suas observações sobre a diversidade das várias regiões da cidade: a geografia, os estabelecimentos, a arquitetura, a população, a linguagem etc.

Faça uma primeira leitura da capa da revista ao lado.

1. A capa foi construída com dois paralelismos: um visual e outro verbal.
 - a) Identifique os elementos visuais postos em paralelo.
 - b) Identifique as palavras postas em paralelo.
2. Qual é a função do paralelismo no texto dessa capa?

FAÇA NO
CADERNO



FOLHA DE S.PAULO. São Paulo, 30 nov. 2003. Revista da Folha, capa.

Nesta charge, publicada na seção Opinião da **Folha de S.Paulo**, também ocorre paralelismo. Como você pode ver, esse é um ótimo recurso para os textos opinativos. Observe-a, procurando compreender a opinião do autor.



JEAN. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 24 jan. 2004. Opinião, p. A2.

Charge política

Jean Carlos Galvão (1972) é paulista e trabalha como cartunista há mais de 25 anos. Suas charges sobre política nacional são frequentes nas páginas do jornal **Folha de S.Paulo**. Também trabalhou como cartunista para a revista **Recreio**. Um de seus trabalhos mais recentes, voltado para o público infantil, é a obra **Som-brinhas** (Companhia das Letrinhas, 2013).

Jean Galvão.



Acervo pessoal

3. Verifique, na charge:
 - a) os paralelismos;
 - b) de que tipo são;
 - c) para que foram usados.
4. A charge é um texto opinativo. Que opinião foi emitida por meio dela com a ajuda do paralelismo?

Observe agora o uso do paralelismo na escultura **Freedom**, de Zenos Frudakis.



Zenos Frudakis, 2001. Escultura em bronze. Filadélfia, Pensilvânia, EUA. Fotografia: Zenos Frudakis

Escultura em bronze **Freedom** (Liberdade, em português), do artista Zenos Frudakis, localizada em área externa de prédio na Filadélfia, Pensilvânia, Estados Unidos. Instalada no ano 2000, mede aproximadamente 6 metros de comprimento por 2,4 metros de largura.

5. Levando em conta a imagem, explique:
 - a) onde está o paralelismo nessa escultura;
 - b) de que tipo é;
 - c) que sentido produz nela.
6. Em nosso cotidiano, convivemos com expressões que implicam a noção de paralelismo. Relembre algumas e, oralmente, explique o significado de:
 - a) “retas paralelas”;
 - b) “estabelecer um paralelo entre ideias”;
 - c) “um fato aconteceu paralelamente a outro”;
 - d) “situações paralelas”.

O escultor da liberdade

Zenos Frudakis (1951) é um escultor estadunidense. A arte grega e obras de escultores como Michelangelo, Carpeaux e Rodin são as principais influências do artista. É muito conhecido por seus monumentos públicos, estátuas, bustos e esculturas figurativas.

Freedom, uma de suas obras mais famosas, tornou-se um ícone da busca por liberdade e superação de limites.



Photo of Zenos by Rosalie Frudakis

Zenos Frudakis.

O paralelismo nos textos verbais

No capítulo anterior, vimos que um verbete se constitui de unidades relativamente autônomas; por isso seu enunciado não tende a apresentar palavras ou expressões que retomam termos citados e que funcionam como elementos de coesão entre as partes. No entanto, o leitor identifica um conjunto constituído, do qual necessita para fazer escolhas de leitura, possíveis somente pela contraposição simultânea das partes.

Como se faz, então, essa “costura semântica” das partes de um texto?

Para tratar desse assunto, retomaremos um gênero de discurso em que o paralelismo tem um papel importante: o sermão.

Observe como o padre Antônio Vieira soube explorar esse recurso. Ao ler o fragmento de sermão a seguir, lembre-se de que ele foi escrito para ser proferido em um púlpito, em voz alta e tom eloquente, a fim de convencer os ouvintes a praticar a doutrina católica.

Sermão da Quarta-Feira de Cinzas

(Proferido pelo Padre Antônio Vieira em Roma, na Igreja de S. Antônio dos Portugueses, no ano de 1672.)

[Jó 10:9] *Te lembres de que, como barro, me formaste, e de que ao pó me farás tornar.*

Duas coisas prega hoje a Igreja a todos os mortais: ambas grandes, ambas tristes, ambas temerosas, ambas certas. Mas uma de tal maneira certa e evidente, que não é necessário entendimento para crer; outra de tal maneira certa e dificultosa, que nenhum entendimento basta para a alcançar. Uma é presente, outra futura: mas a futura veem-na os olhos: a presente não a alcança o entendimento. E que duas coisas enigmáticas são estas? [...] Sois pó, e em pó vos haveis de converter. Sois pó, é a presente; em pó vos haveis de converter, é a futura. O pó futuro, o pó em que nos havemos de converter, veem-no os olhos: o pó presente, o pó que somos, nem os olhos o veem, nem o entendimento o alcança. Que me diga a Igreja que hei de ser pó: [...] não é necessário fé, nem entendimento para o crer. Naquelas sepulturas, ou abertas ou cerradas, o estão vendo os olhos. Que dizem aquelas letras? Que cobrem aquelas pedras? As letras dizem pó, as pedras cobrem pó, e tudo o que ali há, é o nada que havemos de ser: tudo pó. Vamos, para maior exemplo, e maior horror, a esses sepulcros recentes do Vaticano. Se perguntardes de quem são pó aquelas cinzas, responder-vos-ão os epitáfios (que só as distinguem): Aquele pó foi Urbano, aquele pó foi Inocêncio, aquele pó foi Alexandre, este que ainda não está de todo desfeito, foi Clemente. De sorte que para eu crer, que hei de ser pó, não é necessário Fé, nem entendimento, basta a vista. Mas que me diga, e me pregue hoje a mesma Igreja, regra da Fé e da verdade, que não só hei de ser pó de futuro, senão que já sou pó de presente [...] Como o pode alcançar o entendimento, se os olhos estão vendo o contrário? É possível que estes olhos que veem, estes ouvidos que ouvem, esta língua que fala, estas mãos e estes braços que se movem, estes pés que andam e pisam, tudo isto, já hoje é pó [...] A Igreja diz-me, e supõe que sou homem: logo não sou pó. O homem é uma substância vivente, sensitiva, racional! O pó vive? Não. Pois como é pó o vivente? O pó sente? Não. Pois como é pó o sensitivo? O pó entende e discorre? Não. Pois como é pó o racional? Enfim, se me concedem que sou homem [...] como me pregam que sou pó [...]?. Nenhuma coisa nos podia estar melhor, que não ter resposta nem solução esta dúvida. Mas a resposta e a solução dela será a matéria do nosso discurso. Para que eu acerte a declarar esta dificultosa verdade, e todos nós saibamos aproveitar deste tão importante desengano, peçamos àquela Senhora, que só foi exceção deste pó, se digne de nos alcançar graça. Ave Maria.

VIEIRA, Antônio. Sermão da Quarta-Feira de Cinzas. In: PÉCORA, Alcir (Org.). **Sermões**: padre Antônio Vieira. São Paulo: Hedra, 2000. p. 55-56.

FAÇA NO
CADERNO

1. Qual é o objetivo do orador na introdução do sermão?
2. Ao introduzir o tema, Vieira empregou paralelismo sintático para construir o jogo de contrastes das ideias. Identifique as marcas linguísticas desse recurso.
3. O paralelismo como mecanismo linguístico está a serviço do discurso. Considerando isso, explique a função deste paralelismo entre adjetivos do texto:

Duas coisas prega hoje a Igreja a todos os mortais:
ambas grandes,
ambas tristes,
ambas temerosas,
ambas certas.

4. Também há paralelismo neste outro trecho:

[...] uma [coisa] de tal maneira certa e evidente, que não é necessário entendimento para crer; outra de tal maneira certa e dificultosa, que nenhum entendimento basta para a alcançar.

- Que sentido é criado pelo trecho citado?
5. Extraia do texto casos em que o paralelismo ressalta o contraste de ideias.
 6. Explique para que foi utilizado, no texto, este paralelismo sintático entre frases interrogativas:

Que dizem aquelas letras?
Que cobrem aquelas pedras?

7. Com que finalidade o orador empregou os enunciados a seguir, sintaticamente paralelos, em seu sermão?

- a) Aquele pó foi Urbano,
aquele pó foi Inocêncio,
aquele pó foi Alexandre,
este, que ainda não está de todo desfeito, foi Clemente.
- b) É possível que
estes olhos que veem,
estes ouvidos que ouvem,
esta língua que fala,
estas mãos e estes braços que se movem,
estes pés que andam e pisam, tudo isto, já hoje é pó [...].

O orador estruturou seu sermão utilizando paralelismos sintáticos, que ele soube explorar muito bem para obter diferentes sentidos, todos convergindo para um objetivo: convencer o ouvinte. Neste paralelismo final, ele interroga, enumera, faz oposição de ideias e lança argumentos ao mesmo tempo.

- O pó vive? Não. Pois como é pó o vivente?
O pó sente? Não. Pois como é pó o sensitivo?
O pó entende e discorre? Não. Pois como é pó o racional?

A análise do paralelismo sintático empregado nesse fragmento mostra que esse recurso, explorado em todas as partes do texto, auxilia sua sequenciação argumentativa, conferindo ao discurso alto teor apelativo e persuasivo. Por essa razão, esse recurso é bastante utilizado por Vieira em muitos de seus sermões.

Vieira preocupava-se com a questão sintática da mesma forma que se preocupava com a semântica. Isso mostra que ele sabia que um texto bem estruturado garantia um pensamento igualmente coeso e o convencimento do ouvinte. Os seus sermões tinham a finalidade de esclarecer, mas, acima de tudo, pretendiam persuadir os fiéis.

No caso, o paralelismo apresenta marcas sintáticas que remetem ao sentido do texto e favorecem seu caráter de oralidade, mas pode ocorrer de ele se construir menos pela sintaxe e mais pelo aspecto semântico.

Para constatar esse fenômeno, leia um artigo de Carlos Heitor Cony publicado na seção Opinião do jornal **Folha de S.Paulo**.

O mundo e o indivíduo

Rio de Janeiro — Dois fatos, que aparentemente nada têm em comum, podem servir de reflexão para avaliarmos como ficou difícil o bem comum da humanidade. Bin Laden, que, apesar de comandar uma facção terrorista internacional, não deixa de ser um simples indivíduo, propôs uma trégua a diversos países europeus desde que sejam retiradas as tropas coligadas aos Estados Unidos.

Um eu-sozinho, praticamente, substitui um Estado e enfrenta outros Estados soberanamente organizados, com leis, representação popular, estrutura diplomática e militar autônomas.

O outro fato de certa forma está no polo trocado. O líder do Hamas, que chefiava um dos grupos palestinos contra Israel, foi morto dentro de seu carro não por um soldado ou assaltante numa esquina qualquer do Oriente Médio, mas por um míssil disparado por uma unidade da força aérea israelense.

Não houve batalha nem bombardeio. Foi uma briga isolada entre um Estado legalmente constituído e um indivíduo. A tecnologia de Israel, uma das mais adiantadas do mundo, dispõe de armas consideradas inteligentes, capazes de destruir um alvo isolado, um homem do meio da multidão.

A reflexão que se pode tirar dos dois fatos da semana passada é preocupante. O avanço tecnológico, mais cedo ou mais tarde, criará espécies de doutor Silvana, aquele cientista louco que nunca era vencido pelo capitão Marvel e que, quando ria, fazia “hi hi hi”. Ou, mudando de ficção, aquele Doutor No, que o James Bond não conseguia destruir.

Na atual situação, poderemos ser reféns do dia para a noite de um único indivíduo, que, dispondo de uma rede ou de um arsenal próprios, atuará na voz passiva ou ativa dentro da estrutura mundial. Um garoto-gênio, em qualquer parte do mundo, dominando superlativamente a informática, sozinho, pode fazer estrago maior do que as hordas de Gengis Khan e as tropas de Hitler.

CONY, Carlos Heitor. O mundo e o indivíduo. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 21 abr. 2004. Opinião, p. A2.

1. Tomando como base apenas o título e o primeiro parágrafo, que hipótese o leitor pode levantar sobre o assunto tratado no texto?

FAÇA NO
CADERNO

- Se o articulista se propõe a considerar dois polos “que aparentemente nada têm em comum”, faz o leitor pressupor que eles têm afinidades. Essa estruturação de pensamento é propícia ao uso do paralelismo. Para ver como o autor fez uso dele, comece levantando os dois fatos.
- Por que os dois fatos foram tomados paralelamente?
- Qual é a relação desses fatos com o título?
- O encaminhamento do raciocínio em paralelo prepara o argumento final, com o qual o articulista quer convencer o leitor. Qual é esse argumento?

O paralelismo semântico, nesse caso, é o mecanismo responsável por articular a sequenciação argumentativa do artigo. Isso não significa que não haja também paralelismo sintático, promovendo a coesão. O texto traz marcas claras dele:

- introdução: “Dois fatos [...]”;
- primeiro fato: “Um eu-sozinho [...] enfrenta [...]”;
- segundo fato: “O outro fato [...] está no polo trocado”;
- conclusão: “A reflexão que se pode tirar dos dois fatos [...] é preocupante”.

A identificação do esquema paralelístico feita pelo leitor facilita a compreensão do texto. Habitue-se a utilizar esse recurso.

Paralelismo e ritmo

Quando estudamos o ritmo dos poemas, vimos que o tamanho dos versos e a alternância entre sílabas fortes e fracas criam uma cadência no poema. Essa cadência, quando mantida nos versos, caracteriza o **paralelismo rítmico**.

Observe o paralelismo rítmico em um trecho inicial do poema de Casimiro de Abreu, fundamental para que se compreenda o sentido do texto. O poema completo está organizado em dez estrofes que, combinadas, trazem cinco estrofes de vinte versos e se alternam com o refrão, composto de cinco estrofes de onze versos.

| A valsa | | | | |
|----------------|----------------|--------------|----------------|-----------------|
| Tu, ontem, | Quem dera | Valsavas: | Quem dera | Meu Deus! |
| Na dança | Que sintas | — Teus belos | Que sintas | Eras bela |
| Que cansa, | As dores | Cabelos, | As dores | Donzela, |
| Voavas | De amores | Já soltos, | De amores | Valsando, |
| Co’as faces | Que louco | Revoltos, | Que louco | Sorrindo, |
| Em rosas | Senti! | Saltavam, | Senti! | Fugindo, |
| Formosas | Quem dera | Voavam, | Quem dera | Qual silfo |
| De vivo, | Que sintas!... | Brincavam | Que sintas!... | Risonho |
| Lascivo | — Não negues, | No colo | — Não negues, | Que em sonho |
| Carmim; | Não mintas... | Que é meu; | Não mintas... | Nos vem! |
| Na valsa | — Eu vi!... | E os olhos | — Eu vi!... | Mas esse |
| Tão falsa, | | Escuros | | Sorriso |
| Corrias, | | Tão puros, | | Tão liso |
| Fugias, | | Os olhos | | Que tinhas |
| Ardente, | | Perjuros | | Nos lábios |
| Contente, | | Volvias, | | De rosa, |
| Tranquila, | | Tremias, | | Formosa, |
| Serena, | | Sorrias, | | Tu davas, |
| Sem pena | | P’ra outro | | Mandavas |
| De mim! | | Não eu! | | A quem ?! [...] |

FAÇA NO
CADERNO

LITERATURA COMENTADA: Casimiro de Abreu. São Paulo: Abril Educação, 1982. p. 28-29.

- Qual é o principal paralelismo do poema? Por que ele se repete?
- Quanto ao sentido do poema, responda.
 - Qual é a interferência do paralelismo em seu engendramento?
 - As estrofes de vinte versos apresentam versos curtos? Que efeito de sentido é evocado na leitura?
 - A valsa é uma dança que aportou no Brasil com a chegada da família real portuguesa no século XIX. Por que, no título do poema, aparece seu nome?

Sistematizando a prática linguística

Paralelismo linguístico é um mecanismo de coesão que ajuda na sequenciação do texto oral ou escrito.

Pode ser sintático — quando ocorre na camada mais superficial do enunciado — ou semântico — quando opera predominantemente com as ideias do texto.

Elementos paralelos complementam um termo regente (palavra, expressão, fato ou ideia).

Funções:

- Expor ideias por enumeração de diferentes elementos.
- Organizar a sequenciação do texto.
- Intensificar a caracterização por adição ou por oposição de ideias.
- Apelar para o leitor por meio de interrogações.
- Enumerar argumentos.
- Estruturar a sequência argumentativa.
- Comparar fatos por analogia ou por oposição.
- Criar humor.

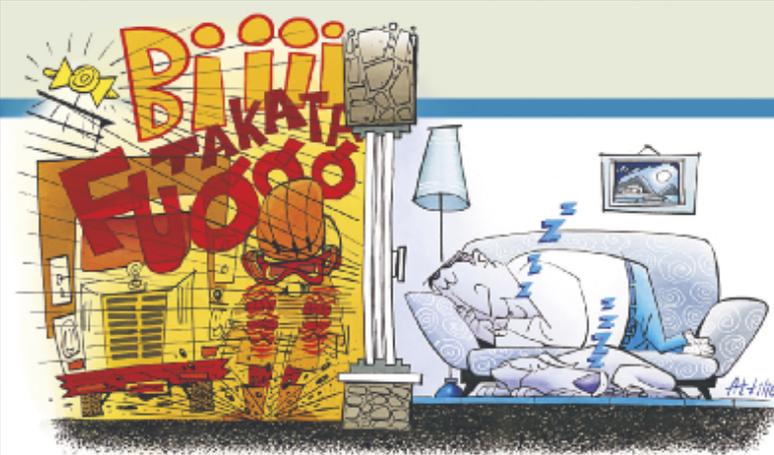
Características do paralelismo sintático

- Elementos paralelos com igual função sintática.
- Formas verbais com a mesma flexão de tempo, modo e voz.
- Manutenção da mesma classe gramatical nas palavras-chave dos trechos paralelos.

Usando os mecanismos linguístico-discursivos

O paralelismo na esfera jornalística

1. Leia esta notícia publicada na revista **Veja**. FAÇA NO CADERNO



Feche as janelas

E deixe o barulho do lado de fora

Vidros duplos ou encaixilhados, como os dos aeroportos, são uma forma eficiente de se livrar do ruído de uma rua movimentada. Entre as duas lâminas de vidro, uma bolsa de gás argônio serve como isolante acústico.

Para quem já tem a janela compatível com o vidro duplo, a troca custa cerca de 320 reais o metro quadrado, com a instalação incluída. Quem precisar fazer a adaptação vai ter de pagar no mínimo mais 160 reais pelo serviço, em cada janela. Se a casa já está sendo construída com a janela certa, o preço cai para uns 160 reais o metro quadrado.

VEJA. São Paulo: Edição 18231. Abril Comunicações S.A. 24 set. 2003, p. 121.

- Nos enunciados finais do texto, são propostas três soluções ao leitor-consumidor; há entre elas paralelismo semântico, mas este não é acompanhado de paralelismo sintático. O que você acha dessa não correspondência entre semântica e sintaxe? Comente e, se achar necessário, proponha uma nova solução.

2. Na primeira página do jornal **Folha de S. Paulo**, de 16 de setembro de 2015, foram publicadas duas fotografias acompanhadas das respectivas legendas. Há em cada uma delas um flagrante paralelismo visual e verbal. Na primeira fotografia vemos uma zona de floresta ao lado de uma zona agrícola, separadas por uma estrada; na segunda, uma ciclovia e uma faixa para pedestre estão lado a lado, separadas por uma avenida. Extraia desses elementos um tema para elaborar um texto argumentativo, usando também paralelismo sintático.

FOLHA DE S. PAULO

Desde 1921 ★ ★ ★ UM JORNAL A SERVIÇO DO BRASIL folha.com.br

DIRETOR DE REDAÇÃO: OTAVIO FRIAS FILHO ANO 95 • QUARTA-FEIRA, 16 DE SETEMBRO DE 2015 • Nº 31.577 EDIÇÃO SP/DF • CONCLUÍDA ÀS 23H59 • R\$ 3,50

Ex-ministro José Dirceu se torna réu na Lava Jato

Três anos após ser condenado no mensalão, o ex-ministro José Dirceu será de novo réu em uma ação penal.

O juiz Sergio Moro aceitou denúncia do Ministério Público Federal contra o petista e 14 pessoas suspeitas de envolvimento no petróleo.

Dirceu é acusado dos crimes de corrupção passiva, lavagem de dinheiro e associação criminosa. Seu advogado, Roberto Podval, disse que prepara a defesa. **Podval A9**

Base se nega a dar apoio a pacote fiscal, e Dilma recua

BRASIL EM CRISE Planalto cogita diminuir vigência da CPMF de quatro para dois anos

No dia seguinte ao anúncio do novo pacote fiscal, Dilma Rousseff reuniu-se com congressistas aliados para convencê-los a aprová-lo, mas não teve sucesso.

A base da presidente critica a ideia de recriação da CPMF e discorda da perda da autonomia dos deputados e senadores na destinação de emendas para obras em seus redutos eleitorais.

Eleito da reação negativa, o Planalto se disse disposto a reduzir a vigência da CPMF de quatro para dois anos.

Além disso, o governo sinalizou que recuará na proposta de usar as emendas parlamentares para cobrir o corte de R\$ 3,8 bilhões em obras de infraestrutura.

O tom conciliador deve-se à necessidade de apoio no Congresso, de cuja aprovação dependem 15 das 16 medidas destinadas ao ajuste.

Em uma das reuniões, porém, Joaquim Levy (Fazenda) discutiu com o deputado Rogério Rosso (PSB-DF), que então sugeriu ao ministro "tirar férias". **Podal A4 e A5**

Hungria detém 174 que tentaram cruzar fronteira

Uma das principais portas de entrada na União Europeia, a Hungria deteve 174 migrantes no dia em que entrou em vigor lei que torna crime cruzar a fronteira ilegalmente. Segundo a polícia, mais de 200 mil refugiados e imigrantes entraram no país em 2015, a maioria vinda da Sérvia. **Mundo A10**



Foto de K. Mety/Schepers

Estrada separa floresta de área agrícola no município de Faragumitas (PA)

Burocracia e má formação geram apartheid da dor

No país, a diferença na distribuição de analgésicos criou um apartheid da dor. O problema é uma mistura de má formação dos médicos, que estudam superficialmente cuidados paliativos, com burocracia paranoica. **Opinião A2**

Haddad aumenta em 44% despesa com bolsa-aluguel

A gestão Haddad (PT), que entregou só 8.072 das 55 mil moradias prometidas para até 2016, elevou em 44% o gasto com bolsa-aluguel a desabrigados. A política levou ao encarceramento de alguns na periferia. A Prefeitura de São Paulo diz aguardar verbas federais para construir casas. **Catellano B1**

RODÍZIO

Não devem circular carros com placa cujo final seja: **5 ou 6**

SESSÃO

180 minutos | Imprensa • digital
a 3h 55min
23.900,77 visitantes desde início

FLORESTA SEM FIM

Folha lança hoje, na internet, reportagem multimídia sobre desmatamento **Cláudia B9**

ESPECIAL APRESENTA AS FOTOS. IN TROFOPICOS E A VÍDEO. folha.com/desmatamento



Foto: Lupo/Info/Infocast

SE ESSA RUA FOSSE MINHA Na av. Liberdade, já reduzida por ciclovia, pedestre anda em faixa que está sendo testada entre as estações de metrô São Joaquin e Liberdade **Catellano B5**

ATMOSFERA

Catellano B2
Calor: tempo seco e leve.
Máxima 37°C. Mínima 20°C

FALE COM A FOLHA

Veja como entrar em contato com o serviço ao assinante, os editores e a contratação. folha.com.br

EDITORIAIS

Opinião A2
Leia "Muito pouco", acerca de pacote do governo para reequilibrar o Orçamento, e "Estímulo Indefensível", sobre regalias de magistrados do Rio.

ILUSTRADA

Mostras no Rio e em SP lembram dramaturgo Plínio Marcos **C1**

Antes do Rock in Rio, Queen toca hoje em SP com 'cover' de Freddie Mercury **C4**

ESPORTE

Corinthians pode abrir oito pontos sobre o vice-líder, Atlético-MG **B10**

COMIDA

Pouco gordurosa, carne de rã corre risco de extinção à mesa **C7**

Oposição pede a Cunha para definir rito do impeachment

A oposição solicitou ao presidente da Câmara, Eduardo Cunha (PMDB-RJ), que se pronuncie sobre qual rito adotará na análise dos pedidos de impeachment de Dilma. Houve bate-boca no plenário. Opositoristas exibiram placas com os dizeres "Xô CPMF", e governistas, uma com os dizeres "Xô golpistas". Cunha não deu prazo para responder. **Podal A8**

Indústria projeta fim de 1,6 milhão de vagas no ano

O Brasil fechará de 1,2 milhão a 1,6 milhão de empregos com carteira assinada neste ano. É o que aponta um estudo da Federação das Indústrias do Rio. Em julho, o país bateu um recorde de postos formais extintos em 12 meses: 780 mil. **Mercado A13**

Editoria de Arte/Folhapress

REVISTA DE
História
DA BIBLIOTECA NACIONAL

REVISTA DE HISTÓRIA DA BIBLIOTECA NACIONAL • ANO 8 | Nº 96 | AGOSTO 2013



Espaço social: liberdade e manifestos

Nesta capa da **Revista de História da Biblioteca Nacional**, a imagem de um jovem agitando uma bandeira negra, punho cerrado, evoca a ideia de protesto. A cor negra representa repúdio a qualquer tipo de lei ou governo e as letras “A” e “O”, estampadas na bandeira, são as iniciais de “anarquia” e “ordem”, palavras de ordem propostas pelo anarquista francês Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865). O nascimento do anarquismo na Europa trouxe à tona o grito dos trabalhadores que clamavam por justiça onde reinavam o arbítrio e a exploração. Recuperando esses princípios, em junho de 2013, em várias cidades brasileiras, centenas de milhares de pessoas foram para as ruas em protesto contra injustiças e abusos da vida coletiva.

As lutas por mudanças vêm de longa data. Nas últimas décadas do século XVIII e no começo do século XIX, o início da Idade Contemporânea pautou-se por profundas transformações históricas. O ser humano, em busca de liberdade, revoltou-se contra o autoritarismo dos reis absolutistas. Foi também o tempo de afirmação de uma classe social na Europa, a burguesia. Comerciantes e industriais, que não pertenciam à nobreza mas tinham riqueza e poder, passaram a exigir seu espaço na vida política e social.

Esse momento histórico e cultural foi marcado por revoluções sociais: a Revolução Industrial (1740-1780), a Independência dos Estados Unidos (1776) e a Revolução Francesa (1789), que derubou o Absolutismo na França. As transformações sociais, políticas e econômicas assinalaram a crise do Antigo Regime. Entrou em pauta o sonho por uma sociedade mais justa, mais livre, e a República passou a ser o tema do dia.

Nesta unidade, vamos discutir o tema integrador “Espaço social: liberdade e manifestos” com foco no leitor do Romantismo português. No capítulo de **Leitura e literatura**, analisaremos alguns poemas do escritor português Almeida Garrett e trechos de dois romances: **O bobo**, de Alexandre Herculano, e **Amor de perdição**, de Camilo Castelo Branco. Em seguida, vamos observar que o termo **romântico** mantém-se vivo desde **Dom Quixote**, de Miguel de Cervantes, uma das grandes obras do Romantismo universal, até os poemas de Carlos Drummond de Andrade.

No capítulo de **Texto, gênero do discurso e produção**, tomaremos contato com o gênero manifesto. Utilizado para estabelecer novos padrões estéticos, ele permanece até hoje como instrumento para demarcar posições de grupos sociais. Analisaremos a forma de composição desse gênero e perceberemos que seu estilo favorece a criação de palavras.

No capítulo de **Língua e linguagem**, compreenderemos as diferentes situações de interação verbal que mobilizam continuamente nossa criatividade. Um dos recursos para atender aos novos sentidos que queremos expressar é a criação de palavras: por meio da análise de seus processos de constituição, poderemos flagrar diferentes vozes sociais.

• Capa da **Revista de História da Biblioteca Nacional**, ano 8, n. 95, agosto de 2013.

O leitor literário do Romantismo português

Oficina de imagens

Máscara e representações em busca da identidade

Observe as máscaras de teatro e carnaval produzidas em épocas e lugares diferentes, representando uma diversidade de culturas.



Coleção McAlpine. Fotografia: akg-images/Werner Forman/Album/Fotoarena

Máscara grega de terracota, século VI a.C.



Escola Japonesa. Sec. XIX. Leeds Museums and Art Galleries, UK. Foto: The Bridgeman Art Library/Keystone

Máscara Nô-Ko-omote, século XIX.



johnmychaos/Shutterstock.com

Máscara tradicional do carnaval veneziano.



Rostislav Ageev/Shutterstock.com

Máscara barong, de Bali, Indonésia.

A tradição das máscaras

Na Grécia, a máscara era usada na tragédia, com função de representar e explicar a sociedade. Só mostrava duas expressões: o ricto (abertura da boca) de tristeza ou o de alegria. No século V a.C., deixou de ser petrificada, multiplicou-se e começou a traduzir sentimentos, já que o ser humano apresenta emoções diversificadas. Durante muitos anos, o teatro ocidental fez uso da máscara.

Na primeira metade do século XVI, a máscara japonesa Nô-Ko-omote era feita de madeira. **Nô** quer dizer “arte-representação”, e **Ko-omote**, “cara pequena”, com o significado de inocente, infantil. Até hoje essa máscara é usada no teatro Nô, em peças que duram de seis a oito horas.

No século XVIII, a máscara do carnaval em Veneza era tão tradicional que foi necessária uma lei para proibir seu uso na vida diária.

Na Ilha de Bali, Indonésia, as máscaras são usadas em rituais há milhares de anos. Muitas culturas antigas lançavam mão de máscaras em seus rituais, mas Bali é um dos poucos lugares onde o ritual ainda permanece. As máscaras são usadas para intensificar as expressões, marcando a luz com um impacto maior que na fisionomia humana.

Atividade em grupo

Reúna-se com mais três colegas e respondam:

- O que as máscaras lembram?
- Quando pedimos para alguém tirar a máscara, o que queremos dizer?
- O que podem representar, nos dias de hoje, as máscaras que vocês viram?
- Como é o uso das máscaras em diferentes situações da vida humana?

Agora, organizem uma curta encenação dramática sobre o uso de máscaras na vida cotidiana. Observem as orientações a seguir.

- Procurem, em jornais, *sites* ou revistas, fotos de rostos de pessoas.
- Recortem as fotos no contorno do rosto e, se necessário, colem-nas em pedaços de cartolina para usá-las como máscaras. Recortem cada máscara na altura dos olhos de quem for usá-la e prendam-na com elástico.
- Estabeleçam o jogo de cena em que as máscaras serão usadas, de acordo com as personagens que representarem.
- Redijam as falas das personagens.
- Montem uma pequena **encenação dramática** (séria ou cômica) de, no máximo, cinco minutos. Estabeleçam uma situação concreta para que cada componente/máscara do grupo faça sua representação. Antes de começarem, apresentem uma breve explicação sobre as personagens que vocês irão representar. Organizem um ensaio, se acharem necessário.

Astúcias do texto

Poesia romântica portuguesa: Almeida Garrett

No início do século XIX, a situação política, econômica e ideológica em Portugal era muito tensa e discutia-se até o poder absoluto de seus reis. Alguns poetas, dramaturgos e prosadores comprometeram-se com as fortes lutas políticas, que aconteceram por dois motivos: a transferência da família real e sua corte para o Brasil (1808), e o domínio britânico nos negócios do Império. Além disso, a economia portuguesa estava arruinada em razão da abertura dos portos brasileiros. Foi em decorrência desses acontecimentos que ocorreu a **Revolução do Porto** (1820), levando os liberais ao poder.

Nesse contexto, as manifestações literárias do Romantismo português desenvolveram-se em dois momentos principais: o de implantação e o de consolidação. O primeiro teve início com os poemas de Almeida Garrett e o romance histórico de Alexandre Herculano; o segundo foi marcado pelos romances de Camilo Castelo Branco.

Em Portugal, o início do Romantismo foi marcado com a publicação de **Camões** (1825), de Almeida Garrett. Escrito em dez cantos e em versos decassílabos, tem como tema as amarguras do exílio e a saudade, tanto as de Garrett como as do próprio Camões.

Leia agora um trecho do "Prefácio" de Almeida Garret ao poema **Camões**:

A ação do poema é a composição e publicação dos Lusíadas; os outros sucessos que ocorrem são de fato episódicos, mas fiz por os ligar com a principal ação. Tão sabida é a fábula ou enredo dos Lusíadas e a vida do autor, que nem tenho mais explicações que fazer a este respeito, nem será difícil ao leitor o distinguir no meu opúsculo o histórico do imaginado: mas não separará decerto muita coisa, porque das mesmas ficções que introduzi têm sua base verdadeira as mais delas.

ALMEIDA GARRETT. Prefácio. In: _____. **Camões**. Lisboa: Popular, 1946. p. 159-160.

Leia a parte XXIII do Canto Décimo do poema:

XXIII

— ‘Oh! Consolar-me’ exclama, e das mãos trémulas
A epistola fatal lhe cai: ‘Perdido
E tudo pois!’ No peito a voz lhe fica;
E de tammanho golpe amortecido
Inclina a frente... como se passára,
Fecha languidamente os olhos tristes.
Anciado o nobre conde se aproxima
Do leito... Ai! Tarde vens, auxílio do homem.
Os olhos turvos para o ceo levanta;
E já no arranco extremo: — ‘Pátria, ao menos
Junctos morremos...’ E expirou co’a pátria.

Onde jaz, Portuguezes, o moimento
Que do imortal cantor as cinzas guarda?
Homenagem tardia lhe pagastes

No sepulchro siquer... Raça d’ingratos!
Nem isso! Nem um tumulto, uma pedra,
Uma letra singela! — A vós meu canto,
Canto de indignação, último acento
Que jamais sahirá da minha lyra,
A vós, ó povos do universo, o envio.
Ergo-me a delatar tamanho crime,
E eterna a voz me gelará nos lábios,
Lyra da minha pátria, onde hei cantado
O lusitano — invilecido! — nome,
Antes que n’esse escolho, em praia extranha.
Quebrada te abandone, este so brado
Alevanta final e derradeiro:
*Nem o humilde logar onde repoisam
As cinzas de Camões conhece o Luso.*

ALMEIDA GARRETT. **Camões**. 5. ed. Lisboa: Bertrand e Filhos, 1858. p. 184-186.

FAÇA NO
CADERNO

1. O título do poema retoma o poeta português Camões, que cantou os feitos heroicos do povo lusitano no século XVI. Ao recuperar o passado histórico, qual é a proposta de Garrett?



O texto integral da obra **Camões** está disponível em: <<http://ftd.li/qquk2r>>. Acesso em: 2 maio 2016.

Garrett e a formação da consciência nacional

Verdadeiro escritor do século XIX, João Baptista da Silva Leitão, mais tarde Almeida Garrett (1799-1854), formou-se em Direito pela Universidade de Coimbra. Toda sua vida, no entanto, foi dedicada à literatura e à política. Foi adepto entusiasta do liberalismo, o que o fez sofrer um exílio na Inglaterra e na França entre 1823 e 1826. No regresso a Portugal, dirigiu alguns jornais, engajando-se na luta liberal, mas, perseguido politicamente, retornou ao exílio na Inglaterra.

Garrett lançou as bases do romance moderno português, valorizando as formas populares de expressão, a criação dos diálogos, a poesia popular, a exaltação dos valores de liberdade e a denúncia dos problemas sociais.

Deixou obras-primas em prosa, poesia e teatro. Escreveu um romance histórico, **Viagens na minha terra** (1846), de caráter popular, aproximando-se da linguagem falada. Uma de suas peças mais conhecidas é **Frei Luís de Sousa** (1844), ligada ao mito de Dom Sebastião. Escreveu vários livros de poesia: **O retrato de Vênus** (1821), **Camões** (1825), **D. Branca** (1826), **Lírica de João Mínimo** (1829) e **Flores sem fruto** (1845), mas é com **Folhas caídas** (1853) que o autor se apresenta com características românticas. Este último livro tratou das dores do amor-paixão. Sua obra influenciou muitos escritores do Brasil e também foi muito apreciada pelo leitor brasileiro daquele tempo.



Vasques. 1867. Litografia. 28,2x22,4 cm. Biblioteca Nacional de Portugal

Litografia do escritor e deputado português João Baptista da Silva Leitão, o visconde de Almeida Garrett, 1867.

A VOZ DA CRÍTICA

Veja o que diz Maria Madalena Gonçalves a respeito da obra de Almeida Garrett:

Garrett, ao escrever **Camões** e ao tomar o evocado como seu duplo, interroga Portugal já não como entidade abstrata e humanisticamente universal, mas como realidade histórica e moral, como “uma pátria a ser feita e não apenas já feita”, portanto, como uma realidade suscetível de ser transformada por cada cidadão dotado de consciência cívica. Pela primeira vez a relação indivíduo/Pátria é problematizada em termos literários, num sentido moderno. [...] Escrito num momento de perda da Liberdade e por ter sido escrito por um poeta politicamente empenhado que ao ver-se privado da Liberdade é forçado ao exílio, **Camões** de Garrett presta-se a ser lido como um manifesto romântico de crise da nacionalidade. Passa a ser o texto matricial do nosso imaginário nacionalista. [...] Camões pertence aos dois mundos, ao mundo espiritual da razão moral porque ele é **Os Lusíadas**, e ao mundo material das imperfeições, regido por paixões e leis, porque ele é homem. [...] No poema, Camões-homem morre, mas a saudade camoniana, patriótica e literária, permanece na escrita nacionalista de Garrett como desejo de Ideal e de Perfeição.

GONÇALVES, Maria Madalena. O Camões garrettiano. **Jornada de estudos garrettianos**, Oxford, 26 nov. 1999. Disponível em: <http://purl.pt/96/1/programa/jornada_est_garretianos03.html>. Acesso em: 13 abr. 2016.

FAÇA NO
CADERNO

2. Na parte XXIII do Canto Décimo do poema, Almeida Garrett mostra Camões como um herói épico-romântico da pátria portuguesa.
- Como ele descreve o reconhecimento do povo português ao seu herói?
 - Segundo a crítica Maria Madalena Gonçalves, por que Almeida Garret resgata a obra de Camões nesse momento histórico?

Vamos analisar agora o poema “Não te amo”, de Almeida Garrett, publicado em seu último livro, **Folhas caídas**.

Não te amo

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

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

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

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

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

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

azado: apropriado.
aziago: azarento.
fero: feroz.
jazigo: sepultura.

ALMEIDA GARRETT. Não te amo. In: _____. **Folhas caídas**.
Lisboa: Europa-América, 1999. p. 85.

FAÇA NO
CADERNO

- Observe que o eu poético trata do sofrimento amoroso, e não da mulher amada. Note que o autor faz parte da sociedade burguesa do século XVIII, que não demonstra os sentimentos publicamente. No entanto, que visão de amor aparece?
- Nesse poema romântico, há vários elementos que estão associados à música. Experimente declamar o poema “Não te amo” com uma música de fundo, cuja melodia seja melancólica.



O texto integral da obra **Folhas caídas**, de Almeida Garrett, está disponível em: <<http://ftd.li/cyhgm8>>. Acesso em: 2 maio 2016.

A VOZ DA CRÍTICA

Os livros de Almeida Garrett fizeram muito sucesso entre os leitores brasileiros, como afirma a crítica literária Regina Zilberman:

Num Brasil que lia pouco, sobretudo nos anos 40 e 50, quando poucas casas tipográficas dedicavam-se à produção de livros, chama atenção o interesse pela obra de Almeida Garrett, editado com frequência e apreciado em qualquer gênero que escrevesse. Num país que lutava por sua independência intelectual e literária, representada pela rejeição do que procedia de Portugal, surpreende que o líder do Romantismo lusitano tenha impressionado tanto os autores nacionais.

ZILBERMAN, Regina. Almeida Garrett e seus leitores brasileiros. **Revista Convergência Lusíada**, Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Literatura, v. 17, 2000. p. 345-357.

Principais características da poesia de Almeida Garrett

- Revolta contra as regras clássicas, os modelos e as normas.
- Busca pela total liberdade na criação artística.
- Momento de revolução literária influenciado pela poesia inglesa.
- Valorização do egocentrismo, do individualismo e do sentimentalismo.
- Visão melancólica e mórbida da vida.
- Fuga da realidade provocada pelo tédio e pela angústia.
- Linguagem coloquial, marcada pelo ritmo popular.

O romance histórico de Alexandre Herculano

O gênero **romance** surgiu durante o Romantismo, na segunda metade do século XVIII, com características marcantes: longas histórias de famílias e histórias de amor do passado que tinham como base fatos históricos reconhecidos. Esse tipo de narrativa esteve vinculado à ascensão da burguesia, momento em que os valores individuais e sociais foram ressaltados e houve um grande crescimento do público leitor.

Em Portugal, o criador do romance histórico foi Alexandre Herculano, por ter escrito aventuras que misturavam fatos históricos e ficção; eram narrativas não só sobre heróis (indivíduos fortes e capazes de enfrentar grandes dificuldades), mas também sobre a origem e o destino da nação portuguesa.

Um de seus romances históricos é **O bobo**, que se passa no período medieval, época da origem de Portugal (1128). A narrativa focaliza uma figura típica da Idade Média — Dom Bibas, o bobo da corte —, com base na qual se desvendam os interesses e as alianças entre o povo e o rei contra a nobreza feudal. A trama recupera sangrentas disputas políticas entre o infante Afonso Henrique e sua mãe, D. Theresa, das quais resultou a formação de Portugal.

O bobo apareceu pela primeira vez em 1843, nas páginas da revista portuguesa **O Panorama**. Uma edição pirata brasileira circulou em 1866, mas o livro só foi publicado em 1878, depois da morte do autor.

Veja a seguir o trecho inicial do romance **O bobo**.

Capítulo I — Introdução

A ideia de nação e de pátria não existia para os homens de então do mesmo modo que existe para nós. O amor cioso da própria autonomia que deriva de uma concepção forte, clara, consciente, do ente coletivo era apenas, se era, um sentimento frouxo e confuso para os homens dos séculos XI e XII. Nem nas crônicas, nem nas lendas, nem nos diplomas se encontra um vocábulo que represente o espanhol, o indivíduo da raça godo-romana distinto do sarraceno ou mouro. [...] O que falta é a designação simples, precisa, do súdito da coroa de Oviedo, Leão e Castela. E por que falta? É porque, em rigor, a entidade faltava socialmente. Havia-a, mas debaixo de outro aspecto: em relação ao grêmio religioso. Essa sim, que aparece clara e distinta. A sociedade cristã era uma, e preenchia até certo ponto o incompleto da sociedade temporal. Quando cumpria aplicar uma designação que representasse o habitante da parte da península livre do jugo do Islã, só uma havia: *christianus*. O epíteto que indicava a crença representava a nacionalidade. E assim cada catedral, cada paróquia, cada mosteiro, cada simples ascetério era um anel da cadeia moral que ligava o todo, na falta de um forte nexó político.

Tais eram os caracteres proeminentes da vida externa da monarquia neogótica. [...]

O que se passava em Portugal era em resumido teatro o que pouco antes se passara em Leão. Ali, os amores de D. Urraca com o conde Pedro de Lara tinham favorecido as ambiciosas pretensões de Afonso Raimundes, concitando contra ela os ódios dos barões leoneses e castelhanos. Aqui, os amores de D. Theresa acenderam ainda mais os ânimos e trouxeram uma revolução formal.

Se na batalha do campo de S. Mamede, em que Afonso Henriques arrancou definitivamente o poder das mãos de sua mãe, ou antes das do conde de Trava, a sorte das armas lhe houvera sido adversa, constituiríamos provavelmente hoje uma província de Espanha. Mas no progresso da civilização humana tínhamos uma missão a cumprir. Era necessário que no último ocidente da Europa surgisse um povo, cheio de atividade e vigor, para cuja ação fosse insuficiente o âmbito da terra pátria, um povo de homens de imaginação ardente, apaixonados do incógnito, do misterioso, amando balouçar-se no dorso das vagas ou correr por cima delas envoltos no temporal, e cujos destinos eram conquistar para o cristianismo e para a civilização três partes do mundo devendo ter em recompensa unicamente a glória. E a glória dele é tanto maior quanto encerrado na estreiteza de breves limites, sumido no meio dos grandes impérios da terra, o seu nome retumbou por todo o globo.

Pobres, fracos, humilhados, depois dos tão formosos dias de poderio e de renome, que nos resta senão o passado? Lá temos os tesouros dos nossos afetos e contentamentos. Sejam as memórias da pátria, que tivemos, o anjo de Deus que nos revoque à energia social e aos santos afetos da nacionalidade. Que todos aqueles a quem o engenho e o estudo habilitam para os graves e profundos trabalhos da história se dediquem a ela. No meio de uma nação decadente, mas rica de tradições, o mister de recordar o passado é uma espécie de magistratura moral, é uma espécie de sacerdócio. Exercitem-se os que podem e sabem; porque não o fazer é um crime.



João Carvalho

E a Arte? Que a Arte em todas as suas formas externas represente este nobre pensamento; que o drama, o poema, o romance sejam sempre um eco das eras poéticas da nossa terra. Que o povo encontre em tudo e por toda a parte o grande vulto dos seus antepassados. Ser-lhe-á amarga a comparação. Mas como ao inocentinho infante da Jerusalém Libertada, homens da arte, asperge de suave licor a borda da taça onde está o remédio que pode salvá-lo.

Enquanto, porém, não chegam os dias em que o puro e nobre engenho dos que então hão de ser homens celebre exclusivamente as solenidades da Arte no altar do amor pátrio, alevantemos uma das muitas pedras tombadas dos templos e dos palácios, para que os obreiros robustos que não tardam a surgir digam quando a virem: “as mãos que te puseram aí eram débeis, mas o coração que as guiava antevia já algum raio da luz que nos alumia”.

FAÇA NO
CADERNO

HERCULANO, Alexandre. Capítulo 1: introdução. In: _____. **O bobo**. São Paulo: Ática, 1997. p. 13-20.

- No primeiro trecho, o narrador conta ao leitor algo sobre a época da origem de Portugal.
 - Qual é o fato histórico relatado?
 - Por que ele é importante?
- Alexandre Herculano foi chefe da Torre do Tombo, daí ter grande conhecimento da história de Portugal, especialmente da Idade Média. Como ele retratou a vida social e política portuguesa da época medieval?
- Qual é o papel da Arte, segundo o autor, na preservação da memória nacional?

ascetério: retiro de ascetas; convento, mosteiro.

balouçar: balançar.

dorso: parte posterior.

incógnito: aquilo que é desconhecido.

mister: tarefa, trabalho.

mouro: árabe, muçulmano.

revocar: mandar chamar, evocar.



O texto integral da obra **O bobo**, de Alexandre Herculano, está disponível em: <<http://ftd.li/gh47vg>>. Acesso em: 2 maio 2016.



Onde fica a Torre do Tombo? O Arquivo Central do Estado português chama-se “Torre do Tombo” porque anteriormente localizava-se em uma das torres do Castelo de Lisboa. Tombo significava um cadastro de propriedades ou de direitos no qual se guardaram os documentos da Coroa e da administração real até 1755, quando a torre ruiu por ocasião do terremoto que destruiu grande parte de Lisboa. Só em 1990 o edifício atual foi construído, tornando-se o centro dos arquivos nacionais. Ao lado, o prédio atual do Arquivo Nacional Torre do Tombo, em Lisboa. Fotografia de 2011.

Alexandre Herculano (1810-1877): entre a ficção e a história

Historiador, jornalista e escritor, Alexandre Herculano dedicou-se à coleta de documentos do passado, à interpretação histórica e à composição ficcional. Nessa tarefa, teve como objetivo preservar a memória nacional e educar o público burguês, atitude revolucionária para a época.

Sua produção literária deu início ao moderno romance português. De sua obra de ficção, destacam-se **Lendas e narrativas** (1851), conjunto de contos de ambiente medieval, e os romances históricos **O monge de Cister** (1840) e **Eurico, o presbítero** (1844). Este último mistura a temática histórica e nacionalista com o tema do celibato clerical. O protagonista aparece na figura do padre Eurico, feito herói romântico, solitário, sempre envolvido em um mistério trágico. O livro foi muito apreciado pelo público de sua época, especialmente o feminino.

A preferência de Herculano pelo passado nacional, em especial pela longínqua Idade Média, é um reflexo do abandono das formas clássicas e do fascínio pela fantasia e pela valorização das liberdades individuais.

Seu romance histórico foi influenciado pelo escritor escocês Walter Scott (1771-1832), que escreveu **Ivanhoé** (1819), e pelo francês Victor Hugo (1802-1885), com o romance histórico

Notre-Dame de Paris ou **Corcunda de Notre-Dame** (1831), em que aparece o famoso corcunda Quasimodo.



Litografia de Alexandre Herculano, c. 1855.

Lopes & Bastos. c. 1855. Litografia. 16,4x13,5 cm. Biblioteca Nacional Portugal

O romance passional de Camilo Castelo Branco

Amor de perdição é uma das obras mais populares do Romantismo português. Os elementos típicos da novela passional estão bem sintetizados em sua narrativa: as personagens lutam até o fim por um amor impossível e acabam tendo um final trágico, à semelhança do texto de Shakespeare, **Romeu e Julieta**.

O título já aponta a presença de elementos contraditórios — amor e loucura/morte — que se formam em torno de um triângulo amoroso entre os jovens Simão, Teresa e Mariana. Esta se dispõe a se sacrificar em nome da felicidade de seu amado.

Essa obra foi dedicada a um ministro português (Fontes Pereira de Melo) como maneira de atrair leitores de prestígio. O recurso da dedicatória ainda hoje é usado por alguns escritores para conferir credibilidade ao livro e influenciar o leitor a escolhê-lo.

Em Portugal, o romance aprofunda os ideais românticos de liberdade de criação e imaginação, e o egocentrismo atinge o extremo da irracionalidade: o escapismo, a fantasia, o sonho e a morte. Destacam-se os romances passionais de Camilo Castelo Branco, que atendem ao gosto popular e ao ultrarromantismo. Vale a pena conhecê-los. Eles costumam surpreender os jovens como você.

Leia um trecho da conclusão do romance **Amor de perdição**, que trata do amor de Simão e Teresa e da luta que travam em razão da oposição dos pais, resultando em um trágico final.

Conclusão

Às onze horas da noite o comandante recolhera-se num beliche de passageiro, e Mariana, sentada no pavimento, com o rosto sobre os joelhos, parecia sucumbir ao quebranto das trabalhosas e aflitivas horas daquele dia.

Simão Botelho velava, prostrado no camarote, com os braços cruzados sobre o peito, e os olhos fitos na luz que balançava, pendente de um arame. O ouvido tê-lo-ia, talvez, atento a um assobio da ventania: devia de soar-lhe como um ai plangente aquele silvo agudo, voz única no silêncio da terra e céu.

À meia-noite estendeu Simão o braço trêmulo ao maço das cartas que Teresa lhe enviara, e contemplou um pouco a que estava ao de cima, que era dela. Rompeu a obreia, e dispôs-se no camarote para alcançar o baço clarão da lâmpada.

Dizia assim a carta:

“É já o meu espírito que te fala, Simão. A tua amiga morreu. A tua pobre Teresa, à hora em que leres esta carta, se me Deus não engana, está em descanso.

Eu devia poupar-te a esta última tortura; não devia escrever-te; mas perdoa à tua esposa do céu a culpa, pela consolação que sinto em conversar contigo a esta hora, hora final da noite da minha vida.

Quem te diria que eu morri, se não fosse eu mesma, Simão? Daqui a pouco, perderás da vista este mosteiro; correrás milhares de léguas, e não acharás, em parte alguma do mundo, voz humana que te diga: — A infeliz espera-te noutra mundo, e pede ao Senhor que te resgate.

Se te pudesses iludir, meu amigo, quererias antes pensar que eu ficava com vida e com esperança de ver-te na volta do degredo? Assim pode ser, mas, ainda agora, neste solene momento, me domina a vontade de fazer-te sentir que eu não podia viver. Parece que a mesma infelicidade tem às vezes vaidade de mostrar que o é, até não podê-lo ser mais! Quero que digas: — Está morta, e morreu quando eu lhe tirei a última esperança.

Isto não é queixar-me, Simão; não é. Talvez que eu pudesse resistir alguns dias à morte, se tu ficasses; mas, de um modo ou de outro, era inevitável fechar os olhos quando se rompesse o último fio, este último que se está partindo, e eu mesma o ouço partir.

Não vão estas palavras acrescentar a tua pena. Deus me livre de ajuntar um remorso injusto à tua saudade.

Se eu pudesse ainda ver-te feliz neste mundo; se Deus permitisse à minha alma esta visão!... Feliz, tu, meu pobre condenado!... Sem o querer, o meu amor agora te fazia injúria, julgando-te capaz de felicidade! Tu morrerás de saudade, se o clima do desterro te não matar ainda antes de sucumbires à dor do espírito.

A vida era bela, era, Simão, se a tivéssemos como tu ma pintavas nas tuas cartas, que li há pouco! Estou vendo a casinha que tu descrevias defronte de Coimbra, cercada de árvores, flores e aves. A tua imaginação passeava comigo às margens do Mondego, à hora pensativa do escurecer. Estrelava-se o céu, e a lua abrilhantava a água. Eu respondia com a mudez do coração ao teu silêncio, e, animada por teu sorriso, inclinava a face ao teu seio, como se fosse ao de minha mãe. Tudo isto li nas tuas cartas; e parece que cessa o despedaçar da agonia enquanto a alma se está recordando. Noutra carta, me falavas em triunfos e glórias e imortalidade do teu nome. Também eu ia após da tua aspiração, ou adiante dela, porque o maior quinhão dos

anelo: anseio.

aviventar: reanimar.

degredo: lugar para onde se vai ao ser expulso da pátria.

Mondego: um grande rio português que tem seu curso inteiramente dentro do país.

obreia: folha fina de massa de farinha de trigo usada para fechar os envelopes de cartas.

pejo: vergonha, pudor.

teus prazeres de espírito queria eu que fosse meu. Era criança há três anos, Simão, e já entendia os teus anelos de glória, e imaginava-os realizados como obra minha, se me tu dizias, como disseste muitas vezes, que não serias nada sem o estímulo do meu amor.

Oh! Simão, de que céu tão lindo caímos! À hora que te escrevo, estás tu para entrar na nau dos degredados, e eu na sepultura.

Que importa morrer, se não podemos jamais ter nesta vida a nossa esperança de há três anos?! Poderias tu com a desesperança e com a vida, Simão? Eu não podia. Os instantes do dormir eram os escassos benefícios que Deus me concedia; a morte é mais que uma necessidade, é uma misericórdia divina, uma bem-aventurança para mim.

E que farias tu da vida sem a tua companheira de martírio? Onde irás tu aviventar o coração que a desgraça te esmagou, sem o esquecimento da imagem desta dócil mulher, que seguiu cegamente a estrela da tua malfadada sorte?!

Tu nunca hás de amar, não, meu esposo? Terias pejo de ti mesmo, se uma vez visses passar rapidamente a minha sombra por diante dos teus olhos enxutos? Sofre, sofre ao coração da tua amiga estas derradeiras perguntas, a que tu responderás, no alto-mar, quando esta carta leres.

Rompe a manhã. Vou ver a minha última aurora... a última dos meus dezoito anos!

Abençoado sejas, Simão! Deus te proteja, e te livre duma agonia longa. Todas as minhas angústias lhe ofereço em desconto das tuas culpas. Se algumas impaciências a justiça divina me condena, oferece tu a Deus, meu amigo, os teus padecimentos, para que eu seja perdoada.

Adeus! À luz da eternidade parece-me que já te vejo, Simão!"

[...]

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

Salvá-la!...

Viram-na, um momento, bracejar, não para resistir à morte mas para abraçar-se ao cadáver de Simão, que uma onda lhe atirou aos braços. O comandante olhou para o sítio donde Mariana se atirara, e viu, enleado no cordame, o avental, e à flor da água, um rolo de papéis, que os marujos recolheram na lancha. Eram, como sabem, a correspondência de Teresa e Simão.

Da família de Simão Botelho vive ainda, em Vila-Real-de-Trás-os-Montes, a senhora Sr^a D. Rita Emília da Veiga Castelo Branco, a irmã predileta dele. A última pessoa falecida, há vinte e seis anos, foi Manoel Botelho, pai do autor deste livro.

FAÇA NO
CADERNO

CASTELO BRANCO, Camilo. Conclusão. In: _____. **Amor de perdição**: memórias duma família. 3. ed. São Paulo: FTD, 1996. p. 146-148, 151. (Coleção grandes leituras).

- No trecho da conclusão, o herói romântico fora condenado à força por ter matado o pretendente de Teresa, seu primo Baltasar Coutinho. Mas, com o auxílio do pai, a pena de Simão foi transformada em exílio para as Índias. Dentro do navio, ele lê a última carta escrita por sua amada, recurso que o narrador usa para introduzir as palavras do outro em sua perspectiva.
 - Que razões levam Teresa a escrever essa carta?
 - Em muitas expressões de Teresa, é possível identificar sua posição tipicamente romântica. Destaque da carta dois fragmentos que confirmem a visão ao mesmo tempo dolorosa e sonhadora de amor.
- Por meio de cartas, o narrador recupera várias partes narrativas contadas anteriormente. Verifique as informações que você descobriu com o uso desse recurso pelo autor.
- Qual foi o final do amor de Mariana e Simão?



O texto integral da obra **Amor de perdição**, de Camilo Castelo Branco, está disponível em: <http://ftd.li/bm68r4>. Acesso em: 2 maio 2016.

Camilo Castelo Branco (1825-1890): roteiro dramático de um profissional das letras

Nascido em Lisboa, Camilo Castelo Branco teve uma vida marcada pela tragédia: ficou órfão aos 10 anos, casou-se com 16 anos, envolveu-se em várias aventuras amorosas. Viveu sua maior paixão com Ana Plácido, adultério que levou os dois à prisão na Cadeia da Relação do Porto, em 1860. Livres, passaram a viver em São Miguel de Seide, na casa que fora do marido de Ana, que morrera em 1863. No fim de sua vida, marcado pela dor da cegueira, um desespero extremo levou o escritor ao suicídio.

Camilo foi um escritor muito popular. Escreveu poesia, teatro e crítica literária, mas são seus trabalhos como ficcionista que merecem destaque. Produziu obras satíricas, como **A queda de um anjo** (1866) e **Eusébio Macário** (1879), muitos romances passionais, como **O romance de um homem rico** (1861), **Amor de perdição** (1863) e **Amor de salvação** (1864), e romances de uma fase já realista, como **A brasileira de Prazins** (1882).



Camilo Castelo Branco.

1862. Coleção particular. Foto: Horário Aranha

Em cena**O amor na internet**

Combine com os colegas um **debate** sobre as novas formas de relacionamento que surgiram com o uso das redes sociais.

Se a paixão de Simão por Teresa ocorresse em pleno século XXI, qual poderia ser o desfecho do romance? Como eles se comunicariam?

Organizem um debate para discutir a seguinte questão: Quais são as consequências de desenvolver relações amorosas pelas redes sociais?

Preparem-se para o debate, pesquisando na internet argumentos positivos e negativos sobre o tema.

Romantismo é uma expressão artística tipicamente burguesa que valoriza o novo público leitor, apreciador da leitura de jornais vendidos a preços acessíveis.

O movimento cultural romântico teve início na Alemanha e na Inglaterra, mas foi amplamente divulgado pela França, que passava por grandes transformações políticas e econômicas. Com o crescente poder econômico da burguesia e do amplo sistema de impressão de livros, o mercado consumidor cresceu. Era um momento em que ocorria a construção da sociedade capitalista, com predomínio dos valores individuais, e não dos coletivos.

Um dos eixos principais da estética romântica é o ponto de vista do indivíduo, seus sentimentos e emoções, marca de uma visão subjetiva do mundo. Essa expressão livre muitas vezes aparece de forma pessimista e trágica.

Recuperando o registro das narrativas populares, aparece outra característica: a valorização das raízes históricas das nações, que os escritores buscavam na Idade Média.

O romance trouxe uma narrativa moderna que não fazia parte dos gêneros literários clássicos (o lírico, o épico e o dramático) e apresentou novos valores sociais à sociedade urbana e industrializada.

Na trama dos textos

Romance: um gênero de sucesso

No Romantismo, o gênero romance ganhou a forma moderna de contar histórias de personagens retirados da vida cotidiana, com nomes e sobrenomes. Substituiu a epopeia clássica, que representava o caráter heroico de uma classe estável, definida. Escrito em prosa, não mais em versos como as narrativas épicas, o romance recuperou o real e o recriou, apresentando a sociedade burguesa com seus conflitos sociais e individuais, sua época e seus costumes.

No momento em que surgiu o romance, apareceram os primeiros editores e livreiros. Houve um grande crescimento de publicações, causando impacto na sociedade, uma vez que a burguesia, basicamente a única classe social que lia na época, passou a comprar livros. Mais: as mulheres começaram a gostar da leitura que retratava os dramas do cotidiano, a vida de personagens que, apesar de todas as dificuldades, davam a volta por cima.

No século XVIII, havia uma variedade muito grande de romances: de aventuras, fantásticos, urbanos, regionais, históricos. Ainda hoje, a receita de romance com um herói capaz de lutar pelos fracos e amar uma jovem desamparada continua dando certo.

Um pouco de história: no princípio, Dom Quixote

O primeiro romance moderno apareceu no século XVII, na Espanha, e foi um verdadeiro sucesso. Tratava-se de **O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha**, do escritor espanhol Miguel de Cervantes. O romance teve a primeira parte publicada em 1605 e a segunda, em 1615.

Dom Quixote é um cavaleiro e fidalgo que, de tanto ler novelas de cavalaria, acaba perdendo a razão. Para imitar seu herói, decide partir para viver mil aventuras. Torna-se um cavaleiro trapalhão. Nesse sonho impossível, acompanha-o seu fiel escudeiro Sancho Pança e seu velho cavalo Rocinante. Quixote torna-se o herói da triste figura, pois vive mergulhado em suas ilusões, em sua obsessão: derrotar os gigantes opressores, os moinhos de vento.

Você já ouviu o adjetivo “quixotesco”? Significa justo e louco ao mesmo tempo; também pode ser usado no sentido pejorativo, ridículo, louco, características personificadas por Dom Quixote.



Miguel de Cervantes em pintura a óleo de Juan Jáuregui y Aguilar, 1600.

Juan de Jáuregui y Aguilar. 1600. Óleo sobre tela.
Real Academia de História. Madrid. Espanha

Leia um fragmento do capítulo VIII, em que está em cena a dupla Quixote e Sancho Pança.

Do bom sucesso que teve o valoroso Dom Quixote na espantosa e jamais imaginada aventura dos moinhos de vento, com outros sucessos dignos de feliz recordação

Quando nisto iam, descobriram trinta ou quarenta moinhos de vento, que há naquele campo. Assim que Dom Quixote os viu, disse para o escudeiro:

— A aventura vai encaminhando os nossos negócios melhor do que o soubemos desejar; porque, vês ali, amigo Sancho Pança, onde se descobrem trinta ou mais desaforados gigantes, com quem penso fazer batalha, e tirar-lhes a todos as vidas, e com cujos despojos começaremos a enriquecer; que esta é boa guerra e bom serviço faz a Deus quem tira tão má raça da face da terra.

— Quais gigantes? — disse Sancho Pança.

— Aqueles que ali vês — respondeu o amo —, de braços tão compridos, que alguns os têm de quase duas léguas.

— Olhe bem Vossa Mercê — disse o escudeiro —, que aquilo não são gigantes, são moinhos de vento; e o que parecem braços não são senão as velas, que tocadas do vento fazem trabalhar as mós.

— Bem se vê — respondeu Dom Quixote — que não andas corrente nisto das aventuras; são gigantes, são; e, se tens medo, tira-te daí, e põe-te em oração enquanto eu vou entrar com eles em fera e desigual batalha.

Dizendo isto, meteu esporas ao cavalo Rocinante, sem atender aos gritos do escudeiro, que lhe repetia serem sem dúvida alguma moinhos de vento, e não gigantes, os que ia acometer. Mas tão cego ia ele que eram gigantes, que nem ouvia as vozes de Sancho nem reconhecia, com o estar já muito perto, o que era; antes ia dizendo a brado:

— Não fujais, covardes e vis criaturas; é um só cavaleiro o que vos investe.

Levantou-se neste comenos um pouco de vento, e começaram as velas a mover-se; vendo isto Dom Quixote, disse:

— Ainda que movais mais braços do que os do gigante Briareu, heis de mo pagar.

E dizendo isto, encomendando-se de todo o coração à sua Senhora Dulcineia, pedindo-lhe que em tamanho transe o socorresse, bem coberto da sua rodela, com a lança em riste, arremeteu a todo o galope do Rocinante, se aviou contra o primeiro moinho que estava diante, e dando-lhe uma lançada na vela, o vento a volveu com tanta fúria, que fez a lança em pedaços, levando desastadamente cavalo e cavaleiro, que foi rodando miseravelmente pelo campo fora. Acudiu Sancho Pança a socorrê-lo, a todo o correr do seu asno; e quando chegou ao amo, reconheceu que não podia menear, tal fora o trambolhão que dera com o cavalo.

— Valha-me Deus! exclamou Sancho. — Não lhe disse eu a Vossa Mercê que reparasse no que fazia, que não eram senão moinhos de vento, que só o podia desconhecer quem dentro na cabeça tivesse outros?

— Cala a boca, amigo Sancho — respondeu Dom Quixote; as coisas da guerra são de todas as mais sujeitas a contínuas mudanças; o que eu mais creio, e deve ser verdade, é que aquele sábio Frestão, que me roubou o aposento e os livros, transformou estes gigantes em moinhos, para me falsear a glória de os vencer, tamanha é a inimizade que me tem; mas ao cabo das contas, pouco lhe hão de valer as suas más artes contra a bondade da minha espada.

— Valha-o Deus, que o pode! — respondeu Pança.



Gustave Doré. Séc. XIX. Gravura. Coleção particular

Dom Quixote em sua biblioteca, gravura de Gustave Doré, 1870. As mais famosas representações desta personagem foram feitas por Gustave Doré.

Briareu: um dos gigantes que lutaram contra os deuses. Segundo a mitologia grega, ele tinha cem braços.
comenos: instante, momento, ocasião.
menear: mover-se com desenvoltura.
mó: pedra do moinho.
Quixote: nome da parte da armadura que cobria a coxa.

CERVANTES, Miguel de. Do bom sucesso que teve o valoroso Dom Quixote na espantosa e jamais imaginada aventura dos moinhos de vento, com outros sucessos dignos de feliz recordação. In: _____. **Dom Quixote de la Mancha**. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 54-55.

1. Nesse trecho, o narrador flagra as investidas de Dom Quixote contra os moinhos de vento. Que sentido eles adquirem para o cavaleiro e para o escudeiro?
2. A figura de Dom Quixote ainda vive no imaginário da sociedade e tornou-se símbolo do esforço do homem contra os obstáculos. Como você vê essa atitude?



O texto integral da obra **Dom Quixote** está disponível em: <<http://ftd.li/vbtadg>> e <<http://ftd.li/ou9ygh>>. Acesso em: 3 maio 2016.

A construção do herói no romance

Miguel de Cervantes de Saavedra (1547-1616) dedicou seu romance **O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha** ao Duque de Béjar. Na primeira parte, que ocupa oito capítulos, o narrador explica quem é Alfonso Quejana, “Quijada ou Quesada”, futuro Dom Quixote, um representante das dificuldades dos novos tempos. Aparece como um homem maduro que perde a razão ao querer viver uma aventura como a dos romances de cavalaria.

Dom Quixote é considerado o primeiro herói de romance moderno porque buscou construir seu próprio caminho. Essa figura nunca conseguiu ser um verdadeiro cavaleiro, pois acreditou em um futuro marcado por ilusões, de maneira que sua imaginação nunca coincidiu com a realidade.

Diálogos brasileiros com Quixote

Você lerá a seguir dois textos — um poema de Carlos Drummond de Andrade e um desenho de Candido Portinari — que recriam a cena de D. Quixote lutando contra os moinhos de vento.

O poema a seguir, de Carlos Drummond de Andrade, foi escrito em 1972, por ocasião das comemorações dos 70 anos do poeta. Ele faz parte da obra **As impurezas do branco** (1973). Posteriormente, alguns poemas dessa obra acompanharam a série de cartões de Candido Portinari **D. Quixote**.

Quixote e Sancho, de Portinari VI. O derrotado invencível

— Gigantes!
(Moinhos
de vento ...)
— Malina
mandinga,
traça
d’espavento!
(Moinhos e moinhos
de vento ...)
— Gigantes!
Seus braços
de aço
me quebram
a espinha,
me tornam
farinha?
Mas brilha
divino
o santelmo
que rege
e ilumina
meu valimento.
Doído,
moído,
caído,
perdido,
curtido,
morrido,
eu sigo,
persigo
o lunar
intento:
pela justiça no mundo
luto, iracundo.



Dom Quixote arremetendo contra o moinho de vento, de Candido Portinari, 1956. Desenho a lápis de cor sobre cartão.

Candido Portinari. 1956. Desenho a lápis de cor sobre cartão 29 cm x 35 cm. Museu Castro Maya, Rio de Janeiro. Direito de reprodução gentilmente cedido por João Candido Portinari.

espavento: alerta, atenção.

iracundo: irado, enfurecido.

malina: maligna.

mandinga: bruxaria.

santelmo: chama azulada que, nas tempestades, surge nos mastros dos navios, produzida pela eletricidade.

valimento: importância, prestígio.

VI / O DERROTADO INVENCÍVEL – In: **As impurezas do Branco**,

de Carlos Drummond de Andrade, Companhia das Letras, São Paulo; Carlos Drummond de Andrade © Graña Drummond www.carlosdrummond.com.br.

1. Analise o modo como Drummond tratou a personagem Quixote de Cervantes e de Portinari. Para isso, observe como o eu poético recupera a figura de Dom Quixote e dos moinhos de vento.
 - a) Note a forma de composição do texto e identifique a distribuição dos versos na página e sua pontuação. Que sentido conferem ao poema?
 - b) Identifique os substantivos, os pronomes e os verbos que constroem a figura de Quixote. O que resulta dessa construção?
 - c) Explique o sentido do título do poema.
2. Que sentimentos revelam a figura de Quixote, seu cavalo Rocinante e os moinhos de vento?
3. De que forma o pintor e o poeta dialogam com Quixote, de Cervantes?

Em atividade

(Mackenzie-SP) Texto para as questões de 1 a 3.

Amava Simão uma sua vizinha, menina de quinze anos, rica herdeira, regularmente bonita e bem-nascida. Da janela do seu quarto é que ele a vira a primeira vez, para amá-la sempre. Não ficara ela incólume da ferida que fizera no coração do vizinho: amou-o também, e com mais seriedade que a usual nos seus anos.

Os poetas cansam-nos a paciência a falarem do amor da mulher aos quinze anos, como paixão perigosa, única e inflexível. Alguns prosadores de romances dizem o mesmo. Enganam-se ambos. O amor dos quinze anos é uma brincadeira; é a última manifestação do amor às bonecas; é a tentativa da avezinha que ensaia o voo fora do ninho, sempre com os olhos fitos na ave-mãe, que a está da fronde próxima chamando; tanto sabe a primeira o que é amar muito, como a segunda o que é voar para longe.

Teresa de Albuquerque devia ser, porventura, uma exceção no seu amor.

Camilo Castelo Branco. **Amor de perdição.**

1. De acordo com o texto:
 - a) o amor de Simão e Teresa é visto pelo narrador como uma brincadeira de criança.
 - b) o amor de Simão e Teresa, caracterizado como “amor à primeira vista”, foi intenso no início, mas não durou muito.
 - c) Teresa, aos quinze anos, amava como uma avezinha que ensaia o voo fora do ninho.
 - d) o caso de amor entre Simão e Teresa quebrou as expectativas do narrador com relação a namoros de juventude.
 - e) o amor de Simão e Teresa é prova de que os poetas e prosadores estão enganados com relação aos relacionamentos juvenis.
2. Assinale a alternativa correta.
 - a) A analogia presente no segundo parágrafo corresponde a um argumento do narrador para provar a afirmação “Enganam-se ambos”.
 - b) A analogia presente no segundo parágrafo contradiz a afirmação “Enganam-se ambos”.
 - c) A analogia presente no segundo parágrafo retoma e confirma a afirmação feita por poetas e prosadores.
 - d) O último período do texto exemplifica a analogia usada pelo narrador no segundo parágrafo.
 - e) O último período contesta, ironicamente, a afirmação feita pelo narrador no primeiro parágrafo.
3. Assinale a alternativa correta.
 - a) A divergência do narrador com relação à concepção de amor veiculada pela ficção é prova de que o texto pertence ao Realismo.
 - b) No contexto, a crítica a poetas e prosadores funciona como estratégia para o narrador obter credibilidade dos leitores.
 - c) A temática do amor não correspondido, implícita no texto, revela-nos um ponto de vista narrativo comprometido com a fidelidade aos fatos da realidade.
 - d) O estilo romântico do texto é comprovado pela linguagem rebuscada com que o narrador comenta a fragilidade do amor entre Simão e Teresa.
 - e) O aproveitamento de temática amorosa nos moldes de **Romeu e Julieta**, de Shakespeare, atesta o estilo clássico de Camilo Castelo Branco.

4. (UEL-PR) Sobre **Amor de perdição**, do escritor português Camilo Castelo Branco, assinale a alternativa **incorreta**:

- Amor de perdição** é uma novela ultrarromântica, marcada pelo sentimento passionaL e pelo idealismo amoroso, confirmando, assim, duas das principais características do período, que foram o subjetivismo e a luta individual do herói.
- Narrada em terceira pessoa, a novela segue as convenções tradicionais da narrativa de ficção, como a sequência temporal dos acontecimentos e a linearidade do enredo, apresentando também referências históricas e biográficas.
- O ultrarromantismo da novela é quebrado por tendências realistas observadas no posicionamento da personagem Mariana e na forma pouco subjetiva como a realidade é tratada numa ficção documental.
- Mariana é a principal agente de comunicação entre Simão e Teresa, figurando como personagem auxiliar que promove a união amorosa entre os dois adolescentes apaixonados, embora não possa dela participar.
- A personagem Mariana, encarnando o amor romântico, com pureza e resignação, e a personagem Teresa, representando a mulher inacessível e idealizada, encontram na morte a plenitude do amor idealizado, nesta novela da segunda fase romântica da literatura portuguesa.

5. (Unama-PA)

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

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

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

[...]

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

Almeida Garrett

Nas estrofes de Garrett, o eu-lírico assume a seguinte posição na relação entre Amor e Desejo:

- a renúncia ao desejo, fuga para a religiosidade.
- opção pelo desejo, com conflito interior.
- opção pelo desejo, sem conflito interior.
- opção pelo amor tranquilo, contemplativo.
- rompimento com a paixão; amor casto.

6. (Fuvest-SP) Qual o autor considerado o mestre da novela passionaL portuguesa? Indique o século e o movimento literário em que se situa sua obra.

7. (UFPR) Alguns dos maiores expoentes da estética romântica em Portugal no século XIX foram:

- Castro Alves, Almeida Garrett e Alexandre Herculano.
- Cesário Verde, Álvares de Azevedo e Castro Alves.
- Eça de Queirós, Camilo Castelo Branco e Victor Hugo
- Stendhal, Antero de Quental e Fagundes Varela.
- Almeida Garrett, Alexandre Herculano e Camilo Castelo Branco.

8. (Unicamp-SP) **Amor de Perdição** é um romance de Camilo Castelo Branco em que a instituição “família” desempenha um papel decisivo.

- Estabeleça um paralelo entre os papéis exercidos pela família Albuquerque sobre Teresa e aqueles exercidos pela família Botelho sobre Simão.
- Nesse romance, um dos tópicos importantes é o da relação entre pais e filhos: contraste as relações que se dão na família de João da Cruz, por um lado, com as que se dão nas famílias Botelho e Albuquerque, por outro.

9. (UEL-PR) O romance é um gênero literário que veio a se desenvolver no século //, retratando sobretudo //; era muito comum publicar-se em partes, nos jornais, na forma de //.

Preencha corretamente as lacunas do texto acima, pela ordem:

- XVII — a alta aristocracia — conto.
- XVIII — o mundo burguês — folhetim.
- XVIII — o mundo burguês — crônica.
- XIX — o mundo burguês — folhetim.
- XIX — a alta aristocracia — crônica.

Gênero de manifestação pública: manifesto

MATERIAL PARA DIVULGAÇÃO DA EDITORA FTD
REPRODUÇÃO PROIBIDA



FERNANDES, Millôr. **Veja**, São Paulo: Abril, ed. 184, 15 mar. 1972. p. 11.

O texto é uma charge de Millôr Fernandes, publicada em março de 1972, na revista **Veja**. Nesse contexto sócio-histórico, a imprensa vivenciava um período de censura em razão da ditadura militar, instaurada em 1964. Na década de 1970, houve a fase mais repressora desse processo, conhecida como “anos de chumbo”. As charges de Millôr funcionavam como verdadeiros manifestos contra o regime.

Para ler a charge, é necessário articular o texto verbal com a imagem. Millôr contesta a falta de liberdade de expressão usando um recurso de linguagem — a ironia — que promove a ambivalência de significados, ou seja, a duplicidade de sentidos conflitantes.

Os manifestantes estão empunhando placas que sugerem satisfação, mas simbolizam, pela ironia, uma crítica à restrição ao direito de expressão. O militar pergunta ao superior o que deve fazer: admitir ou não que entendeu a ironia? Reprimir ou não o protesto irônico? Assim, no título, a expressão “o último recurso” pode referir-se tanto a um recurso político quanto a um recurso de linguagem.

Neste capítulo, tomaremos contato com o gênero **manifesto**. Utilizado também por grupos artísticos para estabelecer novos padrões estéticos, ele permanece até hoje como instrumento para demarcar posições de grupos sociais. Analisaremos a forma de composição desse gênero, verificando que seu estilo favorece a criação de palavras.

(Des)construindo o gênero

Manifestações e manifestos

Você já participou de alguma manifestação pública? Como estudante, já sentiu vontade de mobilizar colegas para fazer uma solicitação ou expressar a opinião do grupo sobre uma questão educacional ao diretor da escola ou ao secretário municipal ou estadual de Educação?

Como cidadão de seu bairro, já pensou em se unir aos vizinhos para reivindicar ao poder municipal a preservação de uma praça pública, por exemplo?

Constantemente tomamos conhecimento, pela mídia, de pessoas que se agrupam em locais públicos para se manifestar sobre as mais variadas causas sociais. Citaremos um caso ocorrido na cidade de São Paulo, publicado na primeira página de um jornal paulistano. Para os manifestantes, aparecer na primeira página é importante, pois eles têm interesse na visibilidade de sua causa.

Observe que a notícia se constrói com foto e legenda.

Editoria de Arte/Folhapress



Jorge Aratijo/Folhapress

PATRIMÔNIO. Artistas e vizinhos dão abraço simbólico no Teatro São Pedro, inaugurado em 1917 na Barra Funda; sobrados que abrigam museu e administração vão ser demolidos.

FOLHA DE S.PAULO. São Paulo, 2 dez. 2003. Capa.

FAÇA NO
CADERNO

1. Qual foi o gesto dos manifestantes e o que ele queria dizer?

Neste caso, o gesto coletivo de artistas e vizinhos alcançou o resultado pretendido: a não demolição dos sobrados. Às vezes, além do gesto, são usados outros recursos. Observe este exemplo.



Jean-Philippe Księżak/AFP

Protesto ocorrido na cidade de Lyon, na França, em 2006.

A foto mostra a manifestação de estudantes franceses, em março de 2006, contra o projeto de lei do governo que criava o Contrato do Primeiro Emprego (CPE). Apresentado pelo primeiro-ministro Dominique de Villepin, esse contrato tinha como objetivo incentivar as empresas a contratar jovens de até 26 anos. O grande motivo do descontentamento dos manifestantes, apoiados por sindicatos, funcionários públicos e políticos de esquerda, era que a proposta permitia a demissão sem justa causa durante os dois primeiros anos de trabalho.

Após mais de dois meses de protestos e greves em várias cidades francesas, o governo entrou em negociação com os manifestantes, mas terminou por revogar a lei, que foi substituída por uma concessão de subsídios às empresas que contratassem jovens dessa faixa etária sem experiência profissional.

FAÇA NO
CADERNO

2. Responda, observando a manifestação dos jovens franceses retratada na foto anterior:
 - a) Em primeiro plano, com que elementos verbo-visuais a jovem marca seu protesto?
 - b) Que outros recursos foram empregados pelos jovens para expressar seu descontentamento?
3. A jovem em primeiro plano traz no peito um símbolo de trânsito associado à sigla CPE. Explique a interferência desse símbolo na manifestação.

Manifestações públicas são atos coletivos, em locais de grande visibilidade, para grupos de pessoas expressarem opiniões ou sentimentos em forma de protesto, denúncia, reivindicação, apoio, afirmação de ideias ou crenças etc. Os manifestantes utilizam recursos como gestos, faixas e linguagem oral.

Nem sempre é possível a um grupo se manifestar. Além disso, há casos em que só a manifestação não basta, é preciso documentar por escrito a posição. Para esses casos, existem os **manifestos**. Conheça um deles.

Manifesto de compromisso na defesa dos direitos da criança e do adolescente

Nós, abaixo-assinados, participantes do “Encontro Nacional: Construindo Estratégias para a Garantia dos Direitos das Crianças e Adolescentes”, acontecido em Brasília nos dias 12 a 14 de julho de 2000, somando forças com outros atores deste importante campo social, estamos manifestando nosso compromisso efetivo na luta pela defesa dos direitos da criança e do adolescente.

Em 1988, ao incluir em sua Constituição Federal os artigos 227 e 228 que tratam dos direitos da criança e do adolescente, o Brasil passou a exercer um papel de protagonista no cenário internacional. Esses artigos foram regulamentados, em seguida, pela Lei Federal 8069/90 — o Estatuto da Criança e do Adolescente. A aprovação desta lei foi precedida de uma ampla mobilização dos diferentes atores da sociedade civil. Naquele momento se partia da convicção de que a melhoria das condições de vida da população brasileira não estava num futuro distante, mas no investimento que se faz agora em favor da criança e do adolescente.

Foi assim que transformamos o enfoque legal da atuação na área da criança e do adolescente. Todavia, precisamos trazer para a prática do cotidiano aquilo que a lei define. Crianças e adolescentes, pessoas em condição peculiar de desenvolvimento, necessitam de nosso apoio para a garantia de seu pleno desenvolvimento e sustentação do sonho da construção da sociedade justa e fraterna e participativa.

O Estatuto da Criança e do Adolescente criou mecanismos e meios para que a Família, a Sociedade e o Estado promovam, garantam e defendam os direitos deste segmento absolutamente prioritário da população. Da nossa atenção aos anseios e ao vozerio das crianças e adolescentes que chegam de todos os cantos deste Brasil, percebemos que é nosso dever viabilizar e cobrar a implementação destes direitos. Assim sendo, assumimos o compromisso de:

1. Fazer gestão para a implantação e implementação dos Conselhos de Direitos em todos os níveis como forma de democratizar a gestão pública e contextualizar a deliberação e o controle da política de atendimento à criança e ao adolescente;
2. Fazer gestão para a implantação e apoio dos Conselhos Tutelares em todos os Municípios como forma de garantir o zelo pelo cumprimento dos direitos da criança e adolescente e a não judicialização dos casos sociais;
3. Fazer gestão para a criação, regulamentação e funcionamento dos Fundos dos Direitos, vinculados aos Conselhos de cada esfera de governo como forma de democratizar o acesso aos recursos públicos a dar transparência na gestão dos mesmos;

conselhos tutelares:

órgãos autônomos, atendem a crianças e adolescentes sempre que seus direitos são ameaçados ou violados.

fazer gestão: administrar, dirigir.

fundos dos direitos:

administram e encaminham as doações recebidas para os programas necessários aos objetivos do estatuto.

4. Fazer gestão para implementar as Medidas Socioeducativas previstas no Estatuto da Criança e do Adolescente, aos jovens em conflito com a lei, mantendo a responsabilidade penal a partir dos 18 anos de idade;
5. Apoiar, acompanhar e controlar a execução de todas as políticas públicas de atenção à infância e adolescência, cobrando e pressionando nos casos de inexistência ou insuficiência;
6. Apoiar, acompanhar e controlar a execução da política educacional de qualidade, promotora da cidadania e atenta ao direito de acesso, ingresso e permanência com sucesso;
7. Contribuir no processo organizativo e mobilizatório da Sociedade pela garantia e defesa dos direitos da criança e do adolescente;
8. Contribuir e defender a participação e organização das crianças e adolescentes como protagonistas no seu meio social e cultural;
9. Promover e engajar-se na sensibilização da sociedade para que seja contrária a todas as formas de violência, abuso e exploração de crianças e adolescentes;
10. Respeitar e tratar toda criança e adolescente com dignidade;
11. Empenhar-se pela implantação dos mecanismos de acesso à justiça a todas as crianças e adolescentes vitimizados;
12. Engajar-se contra todas as propostas de alteração das leis na área da infância e juventude que firam os princípios da Doutrina de Proteção Integral;
13. Manter atuante e eficaz, em todas as instâncias, a prerrogativa constitucional da prioridade absoluta para nossas crianças e adolescentes.

Em suma, neste momento em que celebramos os 10 anos de Estatuto da Criança e do Adolescente, nosso compromisso é pela sua implementação integral, bem como contra qualquer tentativa de reduzi-lo ou modificá-lo em suas conquistas sociais.

Brasília, 13 de julho de 2000.

Nome, Cidade, UF, Assinatura

Palestrantes e debatedores que participaram do Encontro assinaram o Manifesto de Compromisso, entre eles **Embaixador Gilberto Saboya** (secretário de Estado de Direitos Humanos, do Ministério da Justiça), **Olga Câmara** (diretora do Departamento da Criança e do Adolescente, do Ministério da Justiça), **Cláudio Augusto Vieira da Silva** (presidente do Conselho Nacional dos Direitos da Criança e do Adolescente — Conanda), **Mário Solimon** (representante do Comunidade Solidária), **Dom Luciano Mendes** (bispo da Diocese de Mariana e ex-presidente do Conselho Nacional dos Bispos do Brasil), **Manuel Manrigue** (representante adjunto do Fundo das Nações Unidas para a Infância, no Brasil — Unicef). O Manifesto foi também assinado pelos representantes das entidades promotoras do Encontro e pelos participantes.

medidas socioeducativas:

programa de políticas sociais (atividades, cursos profissionalizantes, sistema de justiça) para jovens em conflito com a lei.

ENCONTRO NACIONAL: construindo estratégias para a garantia dos direitos das crianças e adolescentes, Brasília, DF, 2000. Disponível em: <www.eca.org.br>. Acesso em: 9 maio 2004.

Você conhece o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA)?

Desde a criação do ECA, fala-se em alterá-lo em alguns aspectos — discutem-se, por exemplo, propostas de diminuição da maioridade penal. Em 2013, o então governador de São Paulo, Geraldo Alckmin, chegou a propor algumas alterações no estatuto: limite de tempo para a aplicação de medidas socioeducativas e para a internação de jovens com práticas graves, e transferência dos jovens para o sistema penitenciário quando completassem 18 anos. O que você acha disso?

Desde 2003, uma comissão especial da Câmara dos Deputados estuda a elaboração do Estatuto da Juventude. Em junho de 2004, realizou-se a Conferência Nacional da Juventude, que discutiu políticas públicas para a juventude. Combine com o(a) professor(a):

- a leitura e discussão do ECA, que poderá contemplar, por exemplo, os aspectos considerados mais importantes, mais controversos, os artigos mais desrespeitados etc.;
- a atualização do encaminhamento do Estatuto da Juventude.

Como nasce um manifesto

Um manifesto não nasce por acaso, ele representa a etapa de um processo desenvolvido por determinado grupo de pessoas com atuação definida; é um documento de compromisso. O manifesto que estamos analisando foi elaborado na comemoração dos dez anos do ECA.

1. Identifique, na introdução do manifesto:
 - a) quem o assinou;
 - b) em que circunstâncias ele foi produzido;
 - c) sua finalidade.
2. Para ser consistente, o manifesto apresenta uma justificativa. Nesse caso, ela foi feita em três etapas. Explique-as.
3. Feitas a introdução e a fundamentação, quais são as etapas seguintes da composição do manifesto?
4. Um manifesto é um documento público. Que marcas linguísticas apontam esse caráter?

Leia agora este texto, autodenominado manifesto.

Caranguejos com cérebro

O primeiro manifesto do Mangue, na íntegra e em sua versão original de 1992.

Mangue, o conceito

Estuário. Parte terminal de rio ou lagoa. Porção de rio com água salobra. Em suas margens se encontram os manguezais, comunidades de plantas tropicais ou subtropicais inundadas pelos movimentos das marés. Pela troca de matéria orgânica entre a água doce e a salgada, os mangues estão entre os ecossistemas mais produtivos do mundo.

Estima-se que duas mil espécies de microrganismos e animais vertebrados e invertebrados estejam associados à vegetação do mangue. Os estuários fornecem áreas de desova e criação para dois terços da produção anual de pescados do mundo inteiro. Pelo menos oitenta espécies comercialmente importantes dependem do alagadiço costeiro.

Não é por acaso que os mangues são considerados um elo básico da cadeia alimentar marinha. Apesar das muriçocas, mosquitos e mutucas, inimigos das donas de casa, para os cientistas são tidos como símbolos de fertilidade, diversidade e riqueza.

Manguetown, a cidade

A planície costeira onde a cidade do Recife foi fundada é cortada por seis rios. Após a expulsão dos holandeses, no século XVII, a (ex)cidade “maurícia” passou desordenadamente às custas do aterramento indiscriminado e da destruição de seus manguezais.

Em contrapartida, o desvario irresistível de uma cínica noção de “progresso”, que elevou a cidade ao posto de “metrópole” do Nordeste, não tardou a revelar sua fragilidade.

Bastaram pequenas mudanças nos ventos da história para que os primeiros sinais de esclerose econômica se manifestassem, no início dos anos setenta. Nos últimos trinta anos, a síndrome da estagnação, aliada à permanência do mito da “metrópole”, só tem levado ao agravamento acelerado do quadro de miséria e caos urbano.

Mangue, a cena

Emergência! Um choque rápido ou o Recife morre de infarto! Não é preciso ser médico para saber que a maneira mais simples de parar o coração de um sujeito é obstruindo suas veias. O modo mais rápido, também, de infartar e esvaziar a alma de uma cidade como Recife é matar os seus rios e aterrar os seus estuários. O que fazer para não afundar na depressão crônica que paralisa os cidadãos? Como devolver o ânimo, deslobotomizar e recarregar as baterias da cidade? Simples! Basta injetar um pouco de energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife.

Em meados de 1991, começou a ser gerado e articulado em vários pontos da cidade um núcleo de pesquisa e produção de ideias *pop*. O objetivo era engendrar um “circuito energético” capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos *pop*. Imagem-símbolo, uma antena parabólica enfiada na lama.

Hoje, os *mangueboys* e *manguegirls* são indivíduos interessados em *hip-hop*, colapso da modernidade, Caos, ataques de predadores marítimos (principalmente tubarões), moda, Jackson do Pandeiro, Josué de Castro, rádio, sexo não virtual, sabotagem, música de rua, conflitos étnicos, midiotia, Malcon Maclaren, Os Simpsons e todos os avanços da química aplicados no terreno da alteração e expansão da consciência.

Caos: referência à caótica rede de agitação cultural promovida pelo movimento — em 1994, Chico Science & Nação Zumbi lançaram o CD de *pop-rock* **Da lama ao caos**.

Jackson do Pandeiro (1919-1982): ritmista paraibano que levou a música nordestina popular de influência negra para a indústria cultural.

Josué de Castro (1908-1973): médico, geógrafo, escritor, cientista social e parlamentar, lutou para conscientizar o mundo de que a concentração de riqueza e de pobreza causa a fome; um de seus livros mais conhecidos é **A geografia da fome**.

Malcon Maclaren: fundador do grupo Sex Pistols, precursor do *punk* inglês da década de 1970, com ironia, irreverência e desprezo pelas regras sociais.

Bastaram poucos anos para os produtos da fábrica mangue invadirem o Recife e comecem a se espalhar pelos quatro cantos do mundo. A descarga inicial de energia gerou uma cena musical com mais de cem bandas. No rastro dela, surgiram programas de rádio, desfiles de moda, videoclipes, filmes e muito mais. Pouco a pouco, as artérias vão sendo desbloqueadas e o sangue volta a circular pelas veias da *Manguetown*.

FRED ZERO QUATRO. Caranguejos com cérebro (manifesto). Disponível em: <www.recife.pe.gov.br/chicoscience/textos_manifesto1.html>. Acesso em: 23 maio 2016.

FAÇA NO
CADERNO

1. O autor do texto é Fred Zero Quatro, mas ele não fala em primeira pessoa. Por quê?
2. Na primeira parte do texto, é utilizado outro gênero de discurso. Qual? Para que serve?
3. Como se constrói a justificativa para o movimento?
4. Se o texto é uma manifestação pela música independente, que sentido faz a explanação sobre o mangue utilizando linguagem de divulgação científica?
5. Analise o tratamento linguístico conferido ao texto. Ele tem o tom formal que caracteriza um documento? Cite exemplos e explique a interferência desse registro no sentido do texto.
6. Compare o texto com o manifesto anterior e, depois, responda: O que faz o texto “Caranguejos com cérebro” ser considerado um manifesto?

A turma do mangue

Duas bandas independentes se consagraram no movimento “mangue *beat*” fazendo música social de todos os gêneros: **Chico Science & Nação Zumbi** e **Mundo Livre S/A**. Chico Science, músico de destaque do grupo, morreu em 1997; Fred Zero Quatro, autor do texto, é membro da segunda banda, que ainda está ativa e distribui suas músicas gratuitamente pela internet. Você conhece alguma canção dessas bandas? Combine com o(a) professor(a) e leve o CD para ser ouvido em sala de aula.

Fred Zero Quatro durante *show* da banda Mundo Livre S/A, em 2014.



Taba Benedicto/Brazil Photo Press/Folhapress

Características do manifesto

- Resulta de um processo social em torno de uma causa ou ideia.
- Traz explícitos os signatários — sempre um grupo de ação definida.
- Tem caráter público.
- É endereçado a autoridades competentes ou à opinião pública.
- Funciona como um documento.
- É um gênero argumentativo; portanto, visa ao convencimento do leitor.
- Tem como objetivos: denúncia, protesto, compromisso, solicitação, posicionamento, profissão de fé, intervenção social etc.
- Atua nas esferas pública, artística, política, religiosa etc.
- É composto de introdução, justificativa com histórico e constatação do problema a ser revertido; posicionamento; assinatura, local e data.

Manifestos híbridos

Os manifestos podem se apresentar em composição com outros gêneros. Um texto originalmente individual e de outro gênero pode adquirir caráter de manifesto pela representatividade social; algumas vezes, de forma intencional; outras, por adquirir caráter de manifesto só após ser lançado em circulação. Vejamos alguns exemplos.

Carta-manifesto

Em 1854, o chefe indígena Seattle teria enviado uma carta ao presidente dos Estados Unidos, Franklin Pierce, respondendo a sua proposta de comprar as terras da tribo indígena Duwamish. Mesmo sem autenticidade comprovada, o texto se tornou famoso pela defesa do meio ambiente. Ele pode ser encontrado em vários *sites* e apresenta diferentes versões. Leia um trecho de uma delas.

Carta do chefe indígena Seattle ao presidente dos Estados Unidos da América

O ar é precioso para o homem vermelho, pois todas as coisas compartilham o mesmo sopro: o animal, a árvore, o homem, todos compartilham o mesmo sopro. Parece que o homem branco não sente o ar que respira. Como um homem agonizante há vários dias, é insensível ao mau cheiro [...].

Portanto, vamos meditar sobre sua oferta de comprar nossa terra. Se decidirmos aceitar, imporei uma condição: o homem deve tratar os animais desta terra como seus irmãos [...].

O que é o homem sem os animais? Se os animais se fossem, o homem morreria de uma grande solidão de espírito. Pois o que ocorre com os animais, breve acontece com o homem. Há uma ligação em tudo.

Vocês devem ensinar às suas crianças que o solo a seus pés é a cinza de nossos avós. Para que respeitem a terra, digam a seus filhos que ela foi enriquecida com as vidas de nosso povo. Ensinem às suas crianças o que ensinamos às nossas, que a terra é nossa mãe. Tudo o que acontecer à terra acontecerá aos filhos da terra. Se os homens cospem no solo estão cuspidos em si mesmos.

Isto sabemos: a terra não pertence ao homem; o homem pertence à terra. Isto sabemos: todas as coisas estão ligadas, como o sangue que une uma família. Há uma ligação em tudo.

O que ocorre com a terra recairá sobre os filhos da terra. O homem não teceu o tecido da vida: ele é simplesmente um de seus fios. Tudo o que fizer ao tecido fará a si mesmo.

Mesmo o homem branco, cujo Deus caminha e fala com ele de amigo para amigo, não pode estar isento do destino comum. É possível que sejamos irmãos, apesar de tudo. Veremos. De uma coisa estamos certos (e o homem branco poderá vir a descobrir um dia): nosso Deus é o mesmo Deus. Vocês podem pensar que o possuem, como desejam possuir nossa terra, mas não é possível. Ela é o Deus do homem e sua compaixão é igual para o homem branco e para o homem vermelho.

A terra lhe é preciosa e feri-la é desprezar o seu Criador. Os brancos também passarão; talvez mais cedo do que todas as outras tribos. Contaminem suas camas, e uma noite serão sufocados pelos próprios dejetos.

Mas quando de sua desaparecimento, vocês brilharão intensamente, iluminados pela força do Deus que os trouxe a esta terra e por alguma razão especial lhes deu o domínio sobre a terra e sobre o homem vermelho. Esse destino é um mistério para nós, pois não compreendemos que todos os búfalos sejam exterminados, os cavalos bravios todos domados, os recantos secretos da floresta densa impregnados do cheiro de muitos homens, e a visão dos morros obstruída por fios que falam. Onde está a árvore? Desapareceu. Onde está a água? Desapareceu. É o final da vida e o início da sobrevivência.

Como é que se pode comprar ou vender o céu, o calor da terra? Essa ideia nos parece um pouco estranha. Se não possuímos o frescor do ar e o brilho da água, como é possível comprá-los?

Cada pedaço desta terra é sagrado para meu povo. Cada ramo brilhante de um pinheiro, cada punhado de areia das praias, a penumbra na floresta densa, cada clareira, cada inseto a zumbir é sagrado na memória e experiência do meu povo. A seiva que percorre o corpo das árvores carrega consigo as lembranças do homem vermelho [...].

Essa água brilhante que corre nos rios não é apenas água, mas o sangue de nossos antepassados. Se vendermos a terra, vocês devem lembrar-se de que ela é sagrada, devem ensinar às crianças que ela é sagrada e que cada reflexo nas águas límpidas dos lagos fala de acontecimentos e lembranças da vida do meu povo. O murmúrio das águas é a voz dos meus ancestrais.



Chefe Seattle, fotografia do século XIX.

Boyd and Braas. c. 1890. Biblioteca do Congresso, Washington, D.C.

Os rios são nossos irmãos, saciam nossa sede. Os rios carregam nossas canoas e alimentam nossas crianças. Se lhes vendermos nossa terra, vocês devem lembrar e ensinar a seus filhos que os rios são nossos irmãos e seus também. E, portanto, vocês devem dar aos rios a bondade que dedicariam a qualquer irmão.

Sabemos que o homem branco não compreende nossos costumes. Uma porção de terra, para ele, tem o mesmo significado que qualquer outra, pois é um forasteiro que vem à noite e extrai da terra aquilo de que necessita. A terra não é sua irmã, mas sua inimiga e, quando ele a conquista, prossegue seu caminho. Deixa para trás os túmulos de seus antepassados e não se incomoda. Rapta da terra aquilo que seria de seus filhos e não se importa [...]. Seu apetite devorará a terra, deixando somente um deserto.

Eu não sei. Nossos costumes são diferentes dos seus.

A visão de suas cidades fere os olhos do homem vermelho. Talvez porque o homem vermelho é um selvagem e não compreenda.

Não há lugar quieto nas cidades do homem branco. Nenhum lugar onde se possa ouvir o desabrochar de folhas na primavera ou o bater de asas de um inseto. Mas talvez seja porque eu sou um selvagem e não compreendo. O ruído parece apenas insultar os ouvidos. E o que resta da vida de um homem, se não pode ouvir o choro solitário de uma ave ou o debate dos sapos ao redor de uma lagoa, à noite? Eu sou um homem vermelho e não compreendo. O índio prefere o suave murmúrio do vento encrespando a face do lago, e o próprio vento, limpo por uma chuva diurna ou perfumado pelos pinheiros.

COMITÊ DA CULTURA DE PAZ. **Carta do chefe Seattle**. 2001-2010. Disponível em: <www.comitepaz.org.br/chefe_seattle.htm>. Acesso em: 17 maio 2016.

FAÇA NO
CADERNO

- Reveja as características do gênero manifesto. Depois, pesquise os motivos pelos quais a carta do chefe Seattle, ainda atual, foi considerada um manifesto.

Poema-manifesto

Há manifestos que representam tendências artísticas da época, que documentam a história, por exemplo, da literatura e da pintura. O professor Gilberto Mendonça Teles publicou uma antologia de manifestos com essa finalidade.

Entre esses textos, está um poema de Carlos Drummond de Andrade, publicado originariamente no jornal carioca **Correio da Manhã**, de 16 de janeiro de 1944, e posteriormente na obra **A rosa do povo**, de 1945.

Procura da poesia

Não faça versos sobre acontecimentos.
Não há criação nem morte perante a poesia.
Diante dela, a vida é um sol estático,
não aquece nem ilumina.
As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam.
Não faça poesia com o corpo,
esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso à efusão lírica.

Tua gota de bile, tua careta de gozo ou de dor no escuro
são indiferentes.
Nem me reveles teus sentimentos,
que se prevalecem do equívoco e tentam a longa viagem.
O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia.

Não cantes tua cidade, deixa-a em paz.
O canto não é o movimento das máquinas nem o segredo das casas.
Não é música ouvida de passagem; rumor do mar nas ruas junto à linha de espuma.

O canto não é a natureza
nem os homens em sociedade.
Para ele, chuva e noite, fadiga e esperança nada significam.
A poesia (não tires poesia das coisas)
elide sujeito e objeto.

Não dramatizes, não invoques,
não indagues. Não percas tempo em mentir.
Não te aborreças.
Teu iate de marfim, teu sapato de diamante,
vossas mazurcas e abusões, vossos esqueletos de família
desaparecem na curva do tempo, é algo imprestável.

Não recomponhas
tua sepultada e merencória infância.
Não osciles entre o espelho e a
memória em dissipação.
Que se dissipou, não era poesia.
Que se partiu, cristal não era.

Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
há calma e frescura na superfície intacta.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.
Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.
Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam.
Espera que cada um se realize e consume
com seu poder de palavra
e seu poder de silêncio.
Não forces o poema a desprender-se do limbo.
Não colhas no chão o poema que se perdeu.
Não adules o poema. Aceita-o
como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada
no espaço.

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

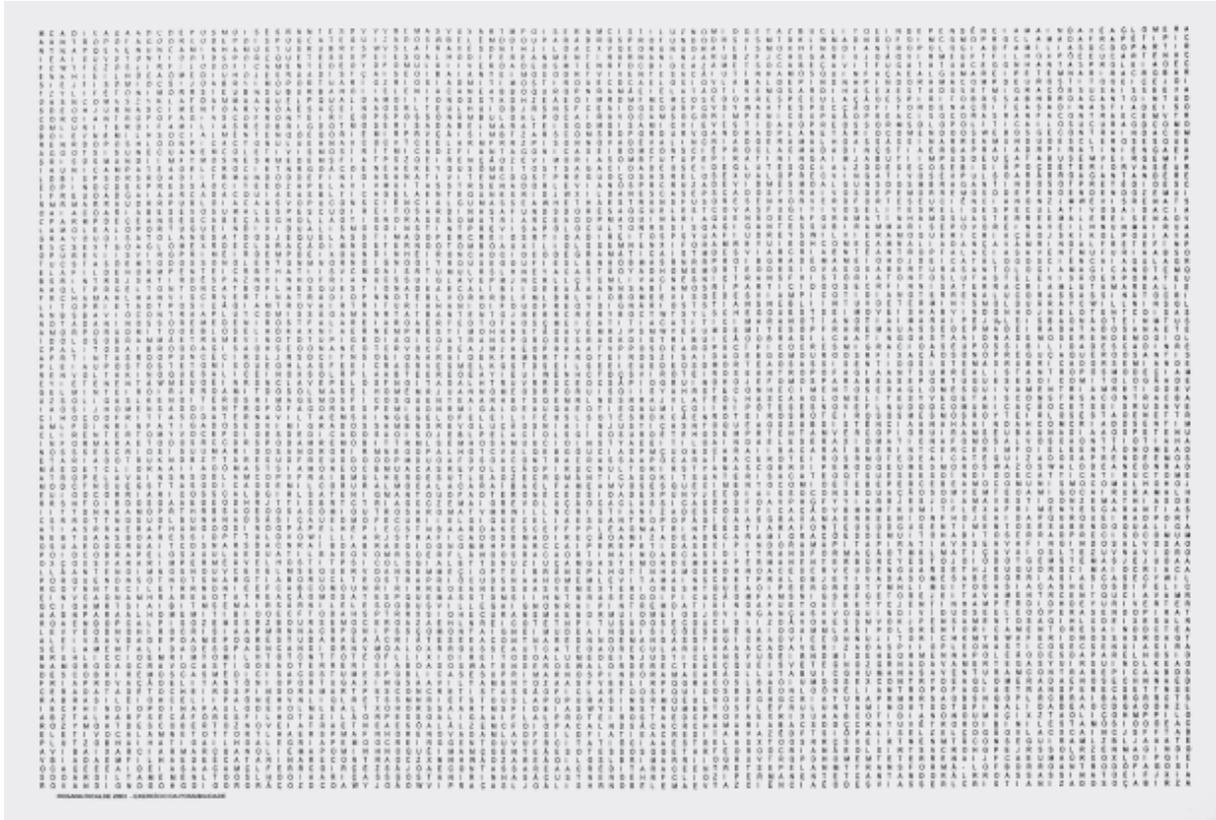
Repara:
ermas de melodia e conceito,
elas se refugiaram na noite, as palavras.
Ainda úmidas e impregnadas de sono,
rolam num rio difícil e se transformam em desprezo.

PROCURA DA POESIA – In: **A Rosa do Povo**, de Carlos Drummond de Andrade, Companhia das Letras, São Paulo
Carlos Drummond de Andrade © Graña Drummond www.carlosdrummond.com.br

Após ler o poema, confronte-o com os outros manifestos vistos e tome uma posição: você acha que a inclusão desse poema de Drummond em uma antologia de manifestos foi adequada? Faça uma lista de argumentos que defendam sua posição e exponha-os oralmente.

De manifesto a obra de arte

Em 2004, a artista plástica Rosana Ricalde fez uma exposição no Centro Universitário Maria Antonia, da Universidade de São Paulo (USP), intitulada **Exercício da possibilidade**. A artista apresentou obras em que mesclou elementos visuais e literários: destrinchou a estrutura de manifestos artísticos conhecidos e reinventou-os. Veja o resultado.



Rosana Ricalde. s.d. Coleção particular

Fragmento do caça-palavras (64 cm x 46 cm) montado pela artista Rosana Ricalde com as palavras do “Manifesto Antropófago” (1928), de Oswald de Andrade, e disponibilizado ao público numa bancada durante a exposição **Exercício da possibilidade**.

FAÇA NO
CADERNO

1. Rosana Ricalde desestruturou o **Manifesto Antropófago** e o **Manifesto Dadá** e reinventou-os em diferentes mídias: o caça-palavras e os verbetes de dicionário. Nesse processo, três esferas dialogam. Quais são elas?
2. No diálogo entre as esferas, a artista subverteu o texto original, transformando-o em novos textos, o que resultou em novo manifesto. Explique o título da exposição **Exercício de possibilidade**, levando em conta que ela representa um manifesto.

Em um suporte de jornal, a artista Rosana Ricalde manipulou o **Manifesto Dadá** (1918), fazendo suas palavras aparecerem como verbetes de dicionário. Suporte e forma alterados criaram um novo manifesto.



Rosana Ricalde. 2002. Coleção particular

Linguagem do gênero

Coesão sequencial, seleção lexical (substantivos abstratos) e vocativo

Articulação das ideias

O manifesto é um texto argumentativo utilizado para convencer o leitor da necessidade de se adotarem as medidas nele propostas. Para as ideias ficarem bem concatenadas, são empregados **conectores**: palavras e expressões que, mediante ligações, montam a sequência do raciocínio. Esse processo recebe o nome de **coesão**. Observe a seguir a rede de conexões criada no **Manifesto de compromisso na defesa dos direitos da criança e do adolescente**.

1. Apresentação

Manifestação de compromisso dos participantes do encontro.

2. Justificativa

a) histórico

- “Em 1988”: direitos da criança e do adolescente na Constituição
- “em seguida”: ECA
- “naquele momento”: expectativa de melhoria
- “foi assim”: legalização dos direitos da criança e do adolescente

b) constatação do problema — “todavia”: necessidade de colocar a lei em prática

c) solução — “Assim sendo”: tomada de posição

3. Cláusulas de compromisso

- fazer gestão para implementação dos mecanismos previstos pelo ECA
- apoiar as políticas pró-ECA
- contribuir para o processo mobilizatório da sociedade e para a participação das crianças e adolescentes em seu meio cultural
- promover a sensibilização social
- respeitar a criança e o adolescente
- empenhar-se no acesso da criança e do adolescente à justiça
- engajar-se contra propostas de alteração do ECA que firam os interesses da criança e do adolescente
- manter a prerrogativa constitucional de prioridade para a criança e o adolescente

4. Conclusão

“Em suma”: implementação integral do ECA

5. Data, local, assinatura

A base argumentativa do manifesto se encontra na parte da justificativa. As expressões entre aspas são os **conectores textuais** responsáveis pela “costura” das ideias.

FAÇA NO
CADERNO

1. Como se constrói a coesão no histórico?
2. Na constatação do problema, que sentido cria a palavra **todavia** para a situação descrita no histórico?

Esse recurso de coesão textual é muito comum nos manifestos: apresenta-se uma situação que pede mudanças e se contrapõe a ela a solução. **Todavia** é a palavra-chave da coesão desse texto e condição para que o conector seguinte, a expressão **assim sendo**, adquira sentido.

3. Que sentido tem o conector **assim sendo**?
4. Que conector textual aparece na conclusão? Que sentido cria?

Nesse manifesto, a coesão textual se faz pela **sequenciação temporal** e, principalmente, pela **argumentação** por **contraposição**.

Substantivos de mesma terminação: coincidência?

Na parte das cláusulas do manifesto em análise, a seleção lexical destaca substantivos abstratos e verbos no infinitivo.

FAÇA NO
CADERNO

1. Você reparou quantas palavras dessa parte do texto terminam em **-ção**? Cite pelo menos seis.

Essa terminação se chama **sufixo**, parte que se acrescenta ao final de uma palavra para formar outra. No caso, o sufixo formou substantivos abstratos.

2. Eliminando-se essa terminação dos substantivos abstratos destacados, ficarão as palavras originais. A que classe de palavras elas pertencem?

Os substantivos abstratos assim formados servem para dar nome a ações ou a resultado de ações, o que se justifica em um manifesto, uma proposta de ações.

Ainda nas cláusulas, observe que os verbos estão no infinitivo impessoal (forma que aparece no nome do verbo). Veja o que acontece quando colocamos um artigo diante dessas formas: o fazer, o apoiar, o contribuir, o promover, o respeitar etc.

3. O que você notou? Relacione sua resposta ao item anterior.

Um vocativo famoso

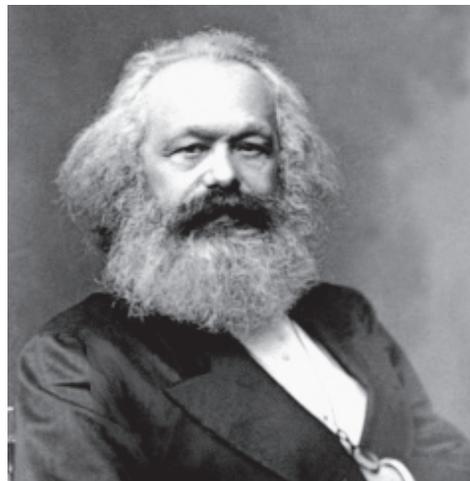
Na esfera política, destaca-se **O Manifesto Comunista**, escrito em 1848, em que Karl Marx e Friedrich Engels propõem a apropriação coletiva dos meios de produção. Destacamos alguns fragmentos:

[...]

O comunismo já é reconhecido como força poderosa por todas as potências europeias.

Já é tempo de os comunistas exporem abertamente sua visão de mundo, seus objetivos e suas tendências, contrapondo assim um manifesto do próprio partido à lenda do espectro do comunismo.

REIS FILHO, Daniel Aarão (Coord.). **O Manifesto Comunista 150 anos depois:**
Karl Marx, Friedrich Engels. São Paulo: Fundação Perseu Abramo;
Rio de Janeiro: Contraponto, 1998. p. 7.



Look and Learn/Elgar Collection

Retrato de Karl Marx, século XIX.

A condição essencial para a existência e a dominação da classe burguesa é a concentração de riqueza nas mãos de particulares, a formação e a multiplicação do capital; a condição de existência do capital é o trabalho assalariado. Este se baseia na concorrência entre os trabalhadores. O progresso da indústria, de que a burguesia é o agente passivo e inconsciente, substitui o isolamento dos trabalhadores, decorrente da concorrência, pela sua união revolucionária, através da associação. Com o desenvolvimento da grande indústria, portanto, a base sobre a qual a burguesia assentou seu regime de produção e apropriação dos produtos é solapada. A burguesia produz, antes de mais nada, seus próprios coveiros. Seu declínio e a vitória do proletariado são igualmente inevitáveis.

REIS FILHO, Daniel Aarão (Coord.). **O Manifesto Comunista 150 anos depois:**
Karl Marx, Friedrich Engels. São Paulo: Fundação Perseu Abramo;
Rio de Janeiro: Contraponto, 1998. p. 20.

Em suma, os comunistas apoiam em toda parte todo movimento revolucionário contra as condições sociais e políticas atuais.

Em todos esses movimentos, põem em primeiro lugar a questão da propriedade, independentemente da forma, mais ou menos desenvolvida, que ela tenha assumido.

Por último, os comunistas trabalham por toda parte pela união e o entendimento entre os partidos democráticos em todos os países.

Os comunistas não ocultam suas opiniões e objetivos. Declaram abertamente que seus fins só serão alcançados com a derrubada violenta da ordem social existente. Que as classes dominantes tremam diante de uma revolução comunista. Os proletários não têm nada a perder nela, além de seus grilhões. Têm um mundo a conquistar.

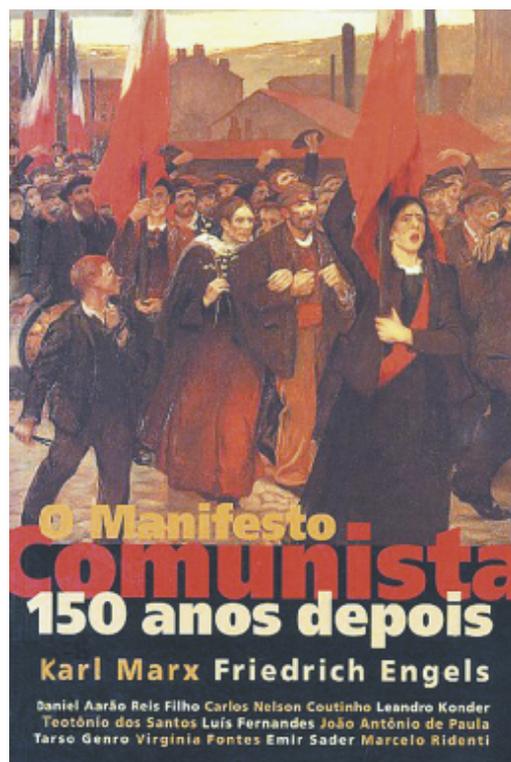
PROLETÁRIOS DE TODOS OS PAÍSES, UNI-VOS!

REIS FILHO, Daniel Aarão (Coord.). **O Manifesto Comunista 150 anos depois:** Karl Marx, Friedrich Engels. São Paulo: Fundação Perseu Abramo; Rio de Janeiro: Contraponto, 1998. p. 41.

O texto analisa as lutas de classe e termina com uma frase que ficou famosa: “Proletários de todos os países, uni-vos!”.

Qual é a função da expressão “proletários de todos os países” no final do manifesto?

A gramática normativa, ao focalizar as funções sintático-semânticas dos termos na frase, dá o nome de **vocativo** a essa expressão utilizada para chamar ou convocar alguém à ação. Se considerarmos o vocativo como enunciado do manifesto, no entanto, essa função se amplia, pois ele designa a classe de interlocutores — operariado — e o espaço de abrangência do movimento de luta — o mundo.



Editora Fundação Perseu Abramo

Praticando o gênero

Manifeste-se! Seja atuante!

- Com o auxílio do(a) professor(a), faça um levantamento de áreas sociais problemáticas sobre as quais seja importante tomar posições e manifestar-se publicamente. Isso pode ser feito com base no acompanhamento de telejornais, na leitura de jornais do bairro, da cidade e de outros locais do Brasil, em conversas com pessoas envolvidas em trabalho comunitário ou público etc.
- Escolha uma dessas áreas e forme grupo com os colegas conforme as afinidades com o tema.
- Reúnam-se para discutir e tomar uma posição, registrando-a em forma de manifesto.
- Façam um planejamento do texto, seguindo as formas de composição do manifesto analisadas neste capítulo.
- Seguindo o planejamento, escrevam um rascunho do texto, cuidando para que a linguagem esteja adequada a um documento da área escolhida.
- Revejam o texto, verificando se o tema foi bem abordado, se as características composicionais do manifesto foram respeitadas e se foram usados recursos linguísticos apropriados, especialmente os de coesão (argumentação por contraposição).
- Determinem o veículo de divulgação do manifesto produzido, a fim de torná-lo público e acessível aos interlocutores visados.
- Depois de tornado público, pesquisem os efeitos de seu manifesto e reavaliem as escolhas feitas em relação ao documento e a sua forma de divulgação.

Em cena

1. Faça um levantamento das manifestações e/ou manifestos noticiados pela mídia nas últimas semanas. Colete material sobre eles.
2. Junte sua pesquisa à dos demais colegas e, em grupo, escolham dois desses eventos para analisar.
3. Organizem com o professor um **debate** em que sejam discutidas as seguintes questões sobre os eventos:
 - a) quem participou deles e onde foram realizados;
 - b) a quem eram destinados e qual era seu objetivo;
 - c) quais foram as justificativas apresentadas;
 - d) quais foram os recursos expressivos linguísticos ou não linguísticos empregados e sua adequação.
4. Se possível, apresente os resultados obtidos.

Em atividade

FAÇA NO
CADERNO

1. (Unicamp-SP) Coloque-se no lugar dos **estudantes de uma escola** que passou a monitorar as páginas de seus alunos em redes sociais da internet (como o Orkut, o Facebook e o Twitter), após um evento similar aos relatados na matéria reproduzida abaixo. Em função da polêmica provocada pelo **monitoramento**, você resolve escrever um **manifesto** e recebe o apoio de vários colegas. Juntos, decidem lê-lo na próxima **reunião de pais e professores com a direção da escola**. Nesse manifesto, a ser redigido na modalidade oral formal, você deverá necessariamente:
 - explicitar o evento que motivou a direção da escola a fazer o monitoramento;
 - declarar e sustentar o que você e seus colegas defendem, convocando pais, professores e alunos a agir em conformidade com o proposto no documento.

Escolas monitoram o que aluno faz em rede social

Durante uma aula vaga em uma escola da Grande São Paulo, os alunos decidiram tirar fotos deitados em colchonetes deixados no pátio para a aula de educação física. Um deles colocou uma imagem no Facebook com uma legenda irônica, em que dizia: vejam as aulas que temos na escola. Uma professora viu a foto e avisou a diretora. Resultado: o aluno teve de apagá-la e todos levaram uma bronca.

O caso é um exemplo da luta que as escolas têm travado com os alunos por conta do uso das redes sociais. Assuntos relativos à imagem do colégio, casos de *bullying* virtual e até mensagens em que, para a escola, os alunos se expõem demais, estão tendo de ser apagados e podem acabar em punição. Em outra instituição, contam os alunos, um casal foi suspenso depois de a menina pôr no Orkut uma foto deles se beijando nas dependências da escola.

As escolas não comentaram os casos. Uma delas diz que só pediu para apagar a foto porque houve um “tom ofensivo”. Como outras escolas consultadas, nega que monitore o que os alunos publicam nos sites.

Exercícios — Como professores e alunos são “amigos” nas redes sociais, a escola tem acesso imediato às publicações.

Foi o que aconteceu com um aluno do ABC paulista. Um professor soube da página que esse aluno criou com amigos no Orkut. Nela, resolviam exercícios de geografia — cujas respostas acabaram copiadas por colegas. O aluno teve de tirá-la do ar.

O caso é parecido com o de uma aluna de 15 anos do Rio de Janeiro obrigada a apagar uma comunidade criada por ela no Facebook para a troca de respostas de exercícios. Ela foi suspensa. Já o aluno do ABC paulista não sofreu punição e o assunto **ética na internet** passou a ser debatido em aula.

Transformar o problema em tema de discussão para as aulas é considerado o ideal por educadores. “A atitude da escola não pode ser polícial, tem que ser preventiva e negociadora no sentido de formar consciência crítica”, diz Sílvia Colello, professora de pedagogia da USP.

(Adaptado de Talita Bedinelli & Fabiana Rewald,
Folha de S.Paulo, 19 jun. 2011.)

O discurso do outro I: a formação de palavras

Quando você lê um texto, identifica logo o ponto de vista do autor; nem sempre, porém, se dá conta de que, além dele e principalmente para destacá-lo, o texto incorpora outras vozes sociais.

Veja, por exemplo, esta capa de revista.



Editora Globo

GALILEU. São Paulo: Globo, edição 283, fev. 2015. Capa.

A revista tem um *slogan* — frase curta que normalmente aparece junto à marca de um produto — que a caracteriza. No caso, ele está logo abaixo do nome da revista, em letras maiúsculas de menor tamanho: “EXERCITE SUA CURIOSIDADE”.

FAÇA NO
CADERNO

1. Considerando o conjunto “capa”, o que você entende pelo nome da revista? A que público ela se destina?
2. Trata-se de uma revista brasileira, mas na capa há várias palavras que estão em inglês e até uma expressão em francês. Comente o efeito desse emprego: ele dificulta a compreensão do leitor comum? Como seria a repercussão, para o leitor, caso as palavras estrangeiras estivessem em português?

As vozes do texto

Um texto inclui marcas de seu autor: pronomes pessoais de primeira pessoa, adjetivos de caráter subjetivo, expressões que, por seu modo de enunciar, revelam pensamentos e sentimentos.

Geralmente, porém, os textos deixam transparecer “pontos de vista” diferentes, isto é, o autor pode revelar outras vozes sociais além da sua. Isso acontece porque os enunciados de um sujeito são sempre atravessados por enunciados anteriores, com base nos quais ele constrói o seu.

Há diferentes graus de presença de outras vozes em um texto. O autor pode mencioná-las explicitamente, como acontece nas citações em discurso direto, ou deixá-las subentendidas, mas facilmente recuperáveis, como na metáfora, em que dois campos distintos de atividade são postos em confronto para criar uma comparação. Também a ironia é uma forma de recuperar outras vozes; o autor “as chama” implicitamente para, com elas, criar seu ponto de vista. Para reconhecer a ironia de um texto, é necessário identificar as vozes.

Explorando os mecanismos linguísticos

Formação de palavras

O caráter dinâmico da língua resulta das intervenções feitas pelos falantes no cotidiano, possíveis porque estão previstas nas regras da língua. Quanto mais você conhece essas regras, mais cria palavras e modos de associar duas vozes para atualizar os sentidos exigidos pela interação social. Essas vozes são conhecidas como a bivocalidade presente em certas palavras que, em sua formação, misturam origens diferentes.

Como se criam palavras? A criação de **neologismos** (palavras novas) se faz de duas maneiras: por **estranheirismos** (termos emprestados de outras línguas) ou por mecanismos linguísticos de **formação de palavras**, que a própria língua coloca a nossa disposição e que constituem território propício ao aparecimento de outras vozes sociais; esses processos alteram a materialidade das palavras.

Na língua portuguesa, os mecanismos mais regulares de formação de palavras jogam com radicais, prefixos e sufixos.

Do ponto de vista de sua constituição, assim como uma frase pode ser dividida em palavras, as palavras podem ser subdivididas em partes funcionais. Cada uma das partes é chamada de **morfema** (unidade da forma). Os morfemas são formas estáveis que entram na composição de outras palavras. Veja como funcionam:

- **atual** (adjetivo)
- **des** (prefixo) + **atual** = **desatual** (outro adjetivo)
- **desatual** (radical) + **-iz** (sufixo formador de verbo) + **-a** (vogal temática) = **desatualiza** (tema verbal)
- **desatualiza** (tema) + **-d** (sufixo do particípio) + **-o** ou **-a** (desinências de gênero masculino ou feminino) + **-s** (desinência de número plural) = **desatualizados** ou **desatualizadas** (adjetivos)
- **desatualiza** (tema) + **-sse** (sufixo do pretérito do subjuntivo) = **desatualizasse** (verbo no pretérito do subjuntivo)
- **desatualizasse** + **-mos** = **desatualizássemos** (verbo conjugado na primeira pessoa do plural do pretérito do subjuntivo)

Composição

No processo de composição, mobilizam-se dois radicais com diferentes significados para criar uma palavra com um novo sentido, definido pelo enunciado.

Além dos próprios radicais, a língua portuguesa conserva muitos radicais gregos e latinos, utilizados em textos de língua-padrão, principalmente nas esferas científica, técnica e literária. Você certamente já conhece alguns.

Veja o título de uma reportagem da **Revista MTV** em que leitores entre 20 e 27 anos dão seu depoimento sobre a importância do computador. Leia também o subtítulo e a apresentação da matéria.

Tecnofilia

**A tecnologia está em todo lugar e aos poucos nos transforma em usuários *hardcore*.
Mas sempre tem gente disposta a ir além...**

Quantas horas você passa na frente do computador? E conectado à internet? E fazendo *downloads* de música? E conversando com os amigos *on-line*? Para muita gente, ficar horas pendurado em frente a um computador parece coisa de maluco. Mas há uma parte considerável dos usuários da internet brasileira que não conseguem viver sem isso.

E não é só do computador: de seus filhotes também. Se não é na frente de um PC, é com um *palmtop* na mão, um celular multifunção, num *videogame* de última geração ou em teses sobre funcionamento de sistemas. É gente que, mais do que respirar tecnologia, não consegue viver sem um computador ou pensar em um mundo sem eles. Tecnofílos, usuários *hardcore* ou tarados por tecnologia — todas as tribos parecem converter para uma só.

MIYAZAWA, Pablo; MATIAS, Alexandre. Tecnofilia. **Revista MTV**. São Paulo: Abril, ano 3, n. 30, out. 2003. p. 78-79.

Na consulta a um dicionário, encontramos os seguintes significados para os radicais contidos na palavra **tecnofilia**:

tecn(o)-. [Do gr. *techno* < *tékhne*, es.] **El. comp.** = ‘arte’; ‘técnica’; ‘ofício’; ‘indústria’: tecnocracia, tecnologia (< gr.). [Equiv.: tecn(o): heterotecnia, hialotecnia.]

-filia. [Do gr. *phília*, as < gr. *phílos*, e, on.] **El. comp.** = ‘amizade’; ‘afinidade’; ‘amor’; ‘afeição’; ‘atração’; ‘atração ou afinidade patológica por’; ‘tendência patológica’; ‘(tipo de) polinização’: *anglofilia*; *autofilia*; *bibliofilia*; *biofilia*; *galofilia*; *heliofilia*; *dendrofilia*; *elurofilia*; *claustrofilia*; *anemofilia*; *entomofilia*. [V. *fil(o)2* e *-ia1*.]

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 3. ed. Curitiba: Positivo, 2004.

FAÇA NO
CADERNO

1. Ao ler a reportagem e considerando os significados dos radicais que compõem **tecnofilia**, que sentido você confere a essa palavra na reportagem?
2. No subtítulo, aparece outra palavra formada pela composição de dois radicais gregos. Um deles você acabou de conhecer; o outro você utiliza em várias palavras de seu cotidiano. Pensando nessas palavras, descubra o significado do outro radical empregado e explique o sentido do termo.

O autor traz para o texto jornalístico também a voz da ciência. O emprego de palavras de origem grega, mais apropriado à esfera científica, em um texto jornalístico de revista em língua portuguesa constitui uma voz de erudição, que aumenta sua credibilidade.

Hibridismo

Híbrido = que contém diferentes espécies ou origens.

Quando dois radicais de diferentes origens se juntam para formar uma palavra, há um tipo especial de composição: o hibridismo. Muitas palavras usadas em seu cotidiano são híbridas: **automóvel** = “*auto-*” (gr.) + “*-móvel*” (lat.); **sociologia** = “*socio-*” (lat.) + “*-logia*” (gr.); **televisão** = “*tele-*” (gr.) + “*-visão*” (port.); **burocracia** = “*buro-*” (fr. *bureau* = “guichê”) + “*-cracia*” (gr. “poder”) etc.

Como saber quais são e o que significam os radicais latinos ou gregos? Alguns, de tanto usar, você acaba incorporando. Outros, entretanto, exigem a consulta a um dicionário, que costuma trazer essas informações, ou a uma gramática normativa ou descritiva de língua portuguesa. Para ler e escrever textos de acordo com a norma-padrão, essa consulta é muito útil.

Derivação

Outro processo de formação de palavras largamente utilizado está presente nesta tira de Laerte (1951), que mostra uma situação do cotidiano urbano.



LAERTE. **Classificados**. São Paulo: Devir, 2002. p. 13.

- O verbo **engavetar** pode ser empregado no dia a dia com vários sentidos.
 - Que sentidos você conhece?
 - Que sentido foi criado para ele nessa situação?
- Como foi criado o humor do quadrinho?
- Identifique o tema (radical + vogal temática) da palavra **engavetamento**.
- Para formar a palavra **engavetamento**, outro morfema foi acrescentado ao tema. Identifique-o e explique a alteração que ele operou no tema.

Com o novo sentido atribuído pelo cartunista à palavra, recuperou-se a referência ao sentido original, contido em "gavet-", seu **radical primário** (ou primeiro, pois o segundo é "engavet-").

O novo morfema acrescentado mudou a classe gramatical da palavra anterior sem alterar seu significado básico. É o **sufixo** (morfema afixado depois do tema) que, como já vimos, permite identificar a classe gramatical das palavras.

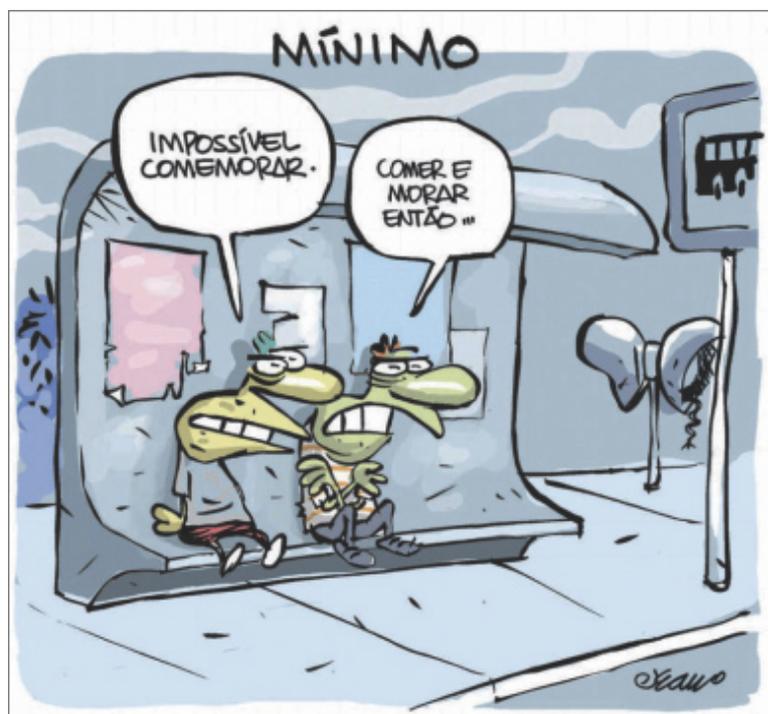
- Agora, coloque o morfema **des-** antes do tema **engaveta**. Que alteração você provocou na palavra?

Os morfemas afixados antes do radical — os **prefixos** — têm função diferente da dos sufixos; eles provocam alterações semânticas no radical.

Sufixos e prefixos, quando acrescentados ao radical, criam **palavras derivadas**, sempre com significado adaptado ao do radical de origem. Esse processo de formação chama-se **derivação**. As gramáticas descritivas e alguns dicionários de língua portuguesa trazem listas de prefixos e sufixos, principalmente gregos e latinos, para ser consultadas.

As palavras derivadas do mesmo radical primário constituem as **famílias de palavras** ou **palavras cognatas**. São da mesma família: "gaveta" — "engavetar" — "engavetados" — "engavetamento" — "engavetou" etc. Mas cuidado: não se deixe enganar pela materialidade das palavras.

O cartunista Jean captou bem esse possível equívoco na charge a seguir.



JEAN. Mínimo. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 5 jun. 2004. Opinião, p. A2.

Uma derivação ao contrário

Ao ser acrescentados ao radical, sufixos e prefixos provocam um aumento no tamanho da palavra derivada em relação à primitiva. No entanto, em alguns casos, pode ocorrer uma diminuição da palavra pela supressão do sufixo; de verbos, por exemplo, formam-se substantivos referentes a ações. Esse processo recebe o nome de **formação regressiva**. Confira alguns exemplos:

verbo > substantivo

amassar > amasso
agitar > agito
embarcar > embarque
desovar > desova.

A charge foi publicada na época em que a Câmara dos Deputados e o Senado discutiam a votação de reajuste do salário mínimo, que entrou em vigor em maio de 2004.

- Explique o que a charge revela sobre os possíveis encaminhamentos da votação naquele momento.
- O chargista faz um trocadilho ao jogar com a composição das palavras. Aproveitando as noções vistas neste capítulo, explique como esse jogo de palavras criou sentido humorístico.

Abreviação e sigla

Outro processo de formação de palavras que utiliza o mecanismo de supressão ocorre no título desta revista:



FAÇA NO
CADERNO

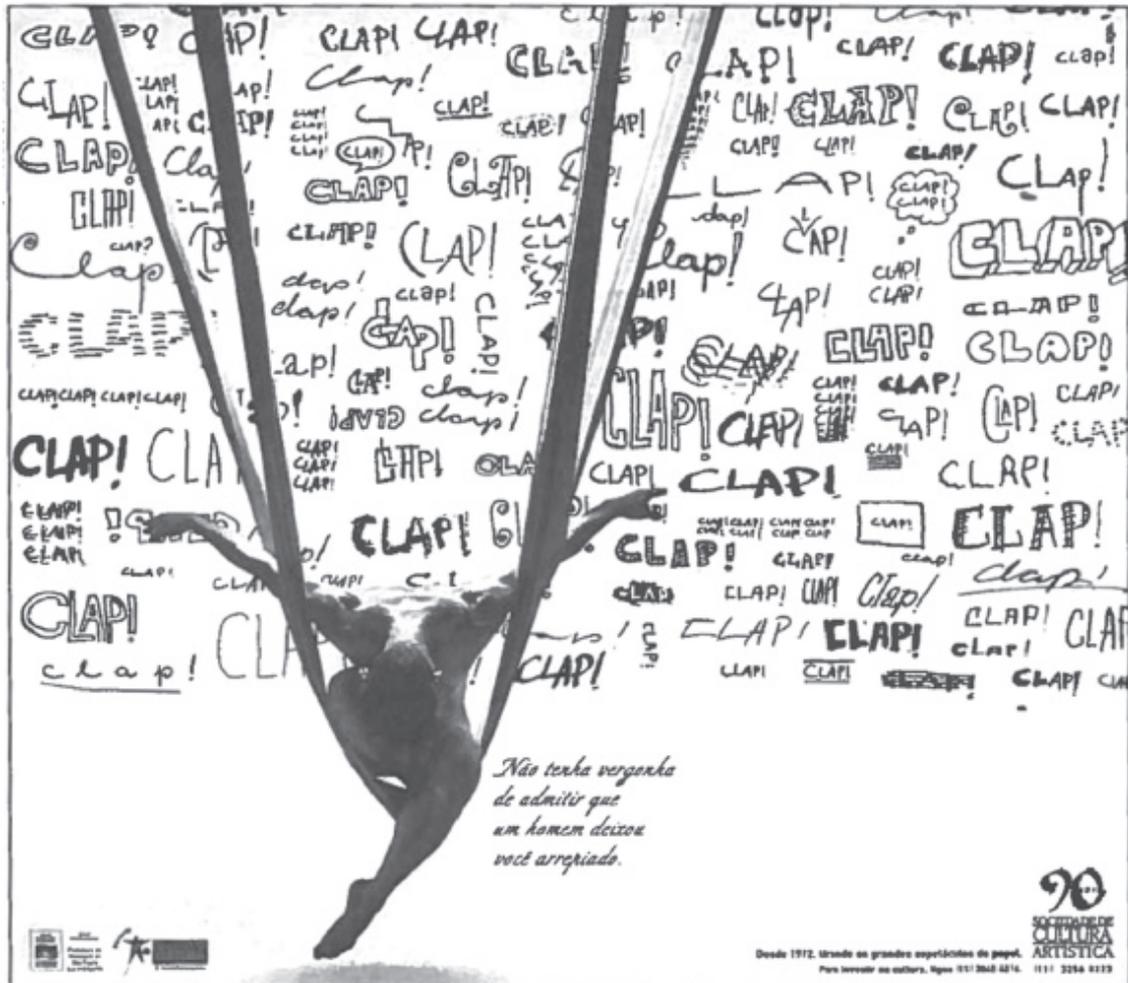
1. Leia a capa da revista e procure descobrir a que tipo de leitor ela se destina.
2. O que significa a expressão **S/A**? Onde ela é encontrada habitualmente?
3. A que esfera social pertence a palavra **você**? E **S/A**?
4. Em relação a essa estratégia:
 - a) explique-a;
 - b) nomeie-a;
 - c) comente o sentido criado para o leitor.
5. Em **S/A** ocorreu um tipo de abreviação (redução) muito comum, chamada **sigla**. O que é uma sigla? Explique e cite outros exemplos, com suas respectivas formas desenvolvidas.

Abreviações no cotidiano

Nem sempre as abreviações resultam em siglas. Às vezes, elas reduzem as palavras para tornar a interação verbal mais ágil: **moto** (de “motocicleta”), **quilo** (de “quilograma”), **auto** (de “automóvel”), **foto** (de “fotografia”) etc. Você se lembra de outras?

Onomatopeia

A **onomatopeia**, processo de criação de palavras pela imitação de sons, já foi tratada no capítulo 15 (Ritmo) da unidade 5 do primeiro volume desta coleção. Aqui, ela é retomada em um anúncio publicitário que circulou em um jornal.



Sociedade Cultura Artística

O ESTADO DE S. PAULO. São Paulo, 20 dez. 2001. Caderno 2, p. D10.

FAÇA NO
CADERNO

1. Qual é o objetivo do anúncio? A quem ele é destinado?
2. Sobre a onomatopeia, responda.
 - a) Que som ela imita?
 - b) Por que ela está repetida muitas vezes e tem essa disposição espacial?
 - c) Por que o estilo de letra empregado nela é variado?
 - d) Que sentido ela cria no anúncio?
3. Explique a presença de diferentes vozes sociais chamadas no enunciado: “Não tenha vergonha de admitir que um homem deixou você arrepiado”.

Observou quantas vozes sociais estão incorporadas nos diferentes tipos gráficos da palavra **clap**? Você se vê em alguma delas?

Empregamos constantemente onomatopeias dobradas para formar palavras com um sentido diferente daquele que a onomatopeia simples tem. Esse processo de formação chama-se **reduplicação** e geralmente joga com a alternância de uma vogal para criar efeito sonoro. São alguns exemplos: “reco-reco”, “pingue-pongue”, “tique-taque” etc.

Sistematizando a prática linguística

O discurso do outro

Em um enunciado, é possível coexistirem pelo menos duas vozes de quaisquer esferas sociais. É uma forma de introduzir o discurso do outro, de chamar outra voz social para o enunciado, mesmo sem marcá-la linguisticamente. É uma estratégia para aproximar ou distanciar o leitor por meio da criação de novos sentidos.

A presença de diferentes vozes sociais pode ocorrer quando se associam elementos constitutivos nos processos de criação de palavras.

Elementos da estrutura das palavras

As unidades mínimas da composição das palavras são os **morfemas**. Confira-os.

- **Radical** — morfema significativo ao qual se juntam prefixos e sufixos; palavras de mesmo radical formam uma família e chamam-se **cognatas**: **terra, aterrar, enterrado**.
- **Tema** — radical acrescido da vogal temática: “**olhávamos**”, “**debateram**”, “**sentir**”.
- **Vogal temática** — vogal que identifica a conjugação dos verbos: **a** para a primeira (“**falar**”), **e** para a segunda (“**vender**”) e **i** para a terceira (“**vestir**”).
- **Prefixo** — morfema anteposto ao radical, com significado semântico (altera o sentido da palavra): “**encapasse**”, “**desencanto**”, “**renovar**”.
- **Sufixo** — morfema acrescentado depois do radical, com significado gramatical; caracteriza a classe gramatical das palavras em geral e as flexões de tempo e de modo dos verbos e de grau dos nomes: “**beleza**”, “**barrigudo**”, “**saltitar**”, “**claramente**”, “**embelezarei**”, “**careta**”.
- **Desinências** — morfemas acrescentados na parte final das palavras; marcam suas flexões de

gênero, número e pessoa: “**latino**”, “**mares**”, “**cantávamos**”.

Processos mais comuns de formação de palavras

- **Composição** — união de dois radicais para formar uma palavra de sentido autônomo: **guarda-chuva, passatempo**.
- **Hibridismo** — composição com radicais de diferentes origens: **televisão** (gr. e port.).
- **Derivação** — processo de afixação de prefixos e sufixos ao radical para formar novas palavras: “**desproporcional**”.
- **Formação regressiva** — supressão de sufixo para formar substantivos de ação a partir de verbos: “(a) **escolha**”, “(o) **embarque**”.
- **Abreviação** — redução de palavras: **extra, cine**.
- **Sigla** — abreviação utilizando as primeiras letras ou sílabas das palavras: **ONU** (Organização das Nações Unidas), **Anatel** (Agência Nacional de Telecomunicações).
- **Onomatopeia** — imitação de som: **atchim**.
- **Reduplicação** — repetição da onomatopeia, podendo apresentar alternância vocálica: **reco-reco, tique-taque**.

Usando os mecanismos linguístico-discursivos

Na crônica esportiva

Torcer, retorcer, distorcer

Quem gosta de futebol nunca fica indiferente diante de uma partida, mesmo que seja entre dois times pelos quais não se tem nem simpatia nem antipatia prévias.

Podemos mesmo dizer que existem dois jeitos diferentes de torcer. Um deles é o do torcedor propriamente dito, aquele que tem uma afeição fiel a um determinado clube, de acordo com uma escolha cujas razões às vezes se perdem nas brumas da memória.

O torcedor típico vê todo o futebol a partir da perspectiva de seu time ou, dizendo de outro modo, através do filtro da paixão. Muitas vezes esse modo de ver está a um passo da paranoia: todos os árbitros são mal-intencionados, os adversários são invariavelmente desleais, a sorte está sempre do outro lado.

Os verbos “torcer” e “distorcer” são quase sinônimos. Desnecessário dizer que a mesma paixão tingiu o modo como o torcedor vê os jogos de seus rivais. Um corintiano “roxo” nunca verá com distanciamento uma partida do Palmeiras — e vice-versa.

Mas, como eu dizia lá atrás, há outro modo de vibrar com o futebol, um modo que não tem a ver com uma preferência duradoura por um clube.

Não me refiro a uma contemplação desinteressada, de quem assistisse a um jogo só por prazer estético ou interesse técnico. Minha hipótese é a de que esse tipo de apreciação neutra não existe.

É difícil ver alguns minutos de um jogo qualquer — de uma pelada de praia a um confronto de Copa

do Mundo — sem acabar se envolvendo emocionalmente, em alguma medida, com aquilo.

O jogo de futebol tem a faculdade de tocar algum nervo, oculto ou exposto, de quem o presencia. A arrogância de um jogador pode predispor um espectador contra toda uma equipe. A simpatia de outro pode fazer o oposto. Deixo aos psicanalistas a explicação do fenômeno e passo a descrever um exemplo concreto, para ilustrar melhor a questão.

Na quarta-feira, assisti pela TV a Portugal 2 x 0 Rússia, pela Eurocopa. Eu tinha, de início, uma franca simpatia pelos donos da casa, até por ser neto de portugueses. Mas bastou o juiz expulsar injustamente o goleiro russo para eu virar casaca e passar a me solidarizar com os humilhados e ofendidos da terra de Dostoiévski.

Faltou pouco para eu dar vazão aos estereótipos e preconceitos contra os portugueses, sentimentos obscuros e condenáveis, daqueles que estão sempre à espreita, ameaçando romper a fina casca de civilização com que nos cobrimos. Mas eis que uma única jogada da seleção rubro-verde — a triangulação entre Deco, Nuno e Figo que acabou com uma bola na trave — provocou outra reviravolta e passei a desejar novos lances como aquele.

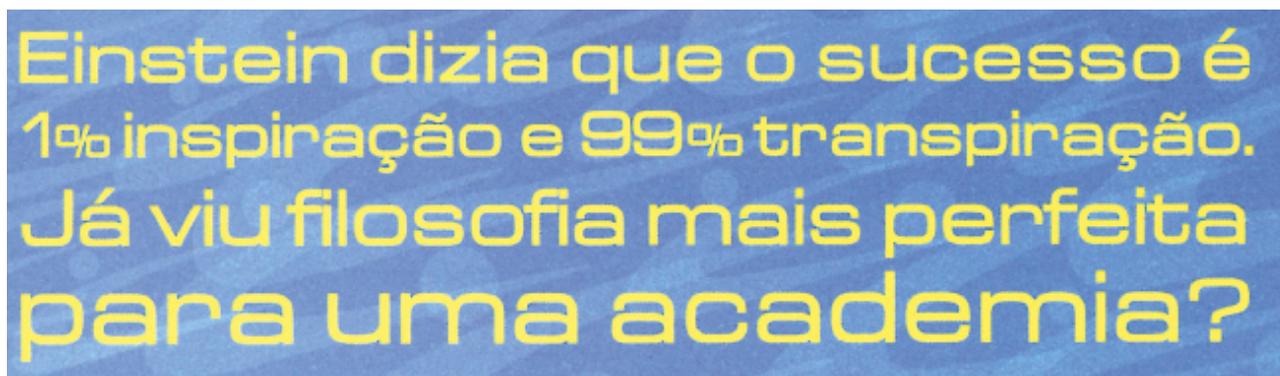
Quando não se trata do “nosso” time, da “nossa” seleção, o afeto do torcedor é fluido, volúvel, imprevisível e incontrollável, como costuma ser o desejo. E um dos desejos de quem ama o futebol é ver brotar a jogada mais bonita — como uma árvore, uma música ou um vendaval.

FAÇA NO
CADERNO

COUTO, José Geraldo. Torcer, retorcer, distorcer. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 19 jun. 2004. Esporte, p. D3. Folhapress.

Consulte um dicionário e explique o sentido das palavras do título: por sua formação etimológica e pelo texto.

Em anúncio publicitário



Competition

FAÇA NO
CADERNO

FOLHA DE S.PAULO. São Paulo, 19 fev. 2006. Revista da Folha, p. 6.

- O anúncio publicitário de uma academia de ginástica cita Einstein em discurso indireto. Nessa citação, opõe as palavras **inspirar** e **transpirar**. Considerando que “*trans*” (lat.) = “através de”, “além de”; “*spiro, as, avi, atum, are*” (lat.) = “soprar”, “respirar”; “*in*” (lat.) = “movimento para dentro”; e “*inspiração*” = “estímulo a uma atividade criadora”, “concepção de uma ideia”, explique o sentido que as palavras **inspiração** e **transpiração** têm no texto.
- Que outras palavras você conhece formadas com o radical “*spiro*”?

Em atividade

FAÇA NO
CADERNO

- (UEL-PR) Identifique a alternativa em que todas as palavras são formadas por prefixos com significação semelhante:
 - adjunto, antebraco, assobio
 - incômodo, ilegal, impróprio
 - ingerir, ilógico, imigrar
 - afônico, adestrar, amável
 - desfavorável, desabrochar, despedir

2. (Uepa) Em qual das palavras abaixo a derivação se deu pelo emprego de dupla sufixação?
- feíssimos
 - boniteza
 - fosforescentes
 - docemente
 - triangular
3. (Unicamp-SP)

A sobrevivência dos meios de comunicação tradicionais demanda foco absoluto na qualidade de seu conteúdo. A internet é um fenômeno de desintermediação. E que futuro aguarda os meios de comunicação, assim como os partidos políticos e os sindicatos, num mundo desintermediado? Só nos resta uma saída: produzir informação de alta qualidade técnica e ética. Ou fazemos jornalismo de verdade, fiel à verdade dos fatos, verdadeiramente fiscalizador dos poderes públicos e com excelência na prestação de serviços, ou seremos descartados por um consumidor cada vez mais fascinado pelo aparente autocontrole da informação na plataforma virtual.

Carlos Alberto di Franco. Democracia demanda jornalismo independente.
O Estado de S. Paulo, São Paulo, 14/10/2013, p. A2.

- “Desintermediação” é um termo técnico do campo da comunicação. Ele se refere ao fato de que os meios de comunicação tradicionais não mais detêm o monopólio da produção e distribuição de mensagens. Considerando esse “mundo desintermediado”, identifique duas críticas ao jornalismo atual formuladas pelo autor.
 - Os processos de formação de palavras envolvidos no vocábulo “desintermediação” não ocorrem simultaneamente. Tendo isso em mente, descreva como ocorre a formação da palavra “desintermediação”.
4. (UFT-TO) Leia o excerto a seguir e responda à questão.

Webcelebridade

Maurício Cid não consegue dar uma volta no *shopping* em paz. Ele é reconhecido na rua, fãs pedem que conte piadas ou **tuítam** que o viram passando. As tietes, conhecidas entre os **blogueiros** como “**marias page ranks**”, chegam a dizer que o amam, o chamam para sair e até mandam mensagens maldosas para a namorada dele. [...]

Formado em ciência da computação, ele sempre foi fã da internet: chegou a comandar 1 024 comunidades de humor do orkut, só por

hobby – e, por causa delas, 5 milhões de pessoas já conheciam Cid quando ele resolveu lançar o *blog*. [...] Cid faz **posts** e **tweets** patrocinados e trabalhos eventuais para agências de **mídias sociais**. [...]

Revista Gol. Abril/2011.

Observe as palavras e expressões em negrito e assinale a alternativa correta.

- Tuítam** é um neologismo formado a partir de um estrangeirismo, já adaptado à estrutura da língua portuguesa enquanto verbo.
 - Posts** e **tweets** são neologismos formados por estrangeirismos já adaptados à estrutura da língua portuguesa, como a exemplo de **blogueiros** e **tuítam**.
 - Blogueiros** é um neologismo, mas ainda não está adaptado à língua portuguesa.
 - Mídias sociais** é uma expressão nova que se refere a patrocínios e trabalhos eventuais na internet.
 - Maria page ranks** é uma expressão nova que significa, no texto, comunidades de tientes.
5. (UFRGS-RS) Considere as seguintes afirmações acerca da formação de palavras por derivação.
- Os verbos **engravidar**, **endireitar** e **ensacar** são formados pela adição de prefixo e sufixo a adjetivos, de modo semelhante a **entortar**.
 - A adição de prefixo e sufixo pode derivar um verbo a partir de **português**.
 - O substantivo **aquecimento** é formado pela adição de um sufixo a um verbo.
- Quais estão corretas?
- Apenas II.
 - Apenas III.
 - Apenas I e II.
 - Apenas II e III.
 - I, II e III.
6. (UFC-CE) Assinale a alternativa cujas palavras nela constantes atendem simultaneamente aos critérios seguintes:
- palavras formadas pelo mesmo processo derivacional de *açudagem*;
 - palavras nas quais os morfemas derivacionais têm a mesma noção semântica da presente em *açudagem*.
- Rataria – antifebril.
 - Adulação – arvoredo.
 - Mulherio – castanhedo.
 - Descrença – anedotário.
 - Armazenamento – nomeação.

CORREIO BRAZILIENSE

DE JUNHO, 1808.

Na quarta parte nova os campos ara,
E se mais mundo houvera la chegára.

CAMOENS, c. VII. e. 14.

Introducção.

O PRIMEIRO dever do homem em sociedade he ser util aos membros della; e cada um deve, segundo as suas forças Phisicas, ou Moraes, administrar, em beneficio da mesma, os conhecimentos, ou talentos, que a natureza, a arte, ou a educação lhe prestou. O individuo, que abrange o bem geral d'uma sociedade, vem a ser o membro mais distincto della: as luzes, que elle espalha, tîram das trevas, ou da illuzão, aquelles, que a ignorancia precipitou no labyrintho da apathia, da inepticia, e do engano. Ninguem mais util pois do que aquelle que se destina a mostrar, com evidencia, os acontecimentos do presente, e desenvolver as sombras do fucturo. Tal tem sido o trabalho dos redactores das folhas publicas, quando estes, munidos de uma critica saã, e de uma censura adequada, represêntam os factos do momento, as reflexoens sobre o passado, e as soldidas conjecturas sobre o futuro.

Devem-se à Nação Portugueza as primeiras luzes destas obras, que excitam a curiosidade publica. Foi em Lisboa, na imprensa de Craesboeck, em 1649, que este Redactor traçou, com evidencia, debaixo do nome de Boletim os acontecimentos da guerra da acclamação de D. Joáo o Quarto. Neste folheto se vîam os factos, taes quaes a verdade os devia pintar, e desta obra interessante se valeo, ao depois, o Conde da Ericeira, para escrever a historia da acclamação com tanta censura, e acertada critica, como fez.

Imprensa e leitor: construção da brasilidade

Em junho de 1808, o jornalista e diplomata brasileiro Hipólito José da Costa, exilado em Londres, lançou o jornal **Correio Brasileiro** ou **Armazém Literário**. Por meio desse veículo, impresso em Londres e enviado clandestinamente para o Brasil, o jornalista defendia a ideia de uma nação independente. Alguns outros brasileiros que estavam no exterior também contribuíram para a construção da consciência nacional. Observe no texto ao lado o fac-símile de uma página da primeira edição do jornal, que parecia mais uma página de livro.

No período imperial, com a vinda da corte portuguesa, a imprensa chegou ao Brasil e logo se transformou em instrumento de pressão por um país autônomo e independente. Surgiram no Rio de Janeiro as revistas literárias impressas e o jornal **A Gazeta do Rio de Janeiro**, que se tornou porta-voz dos atos do governo.

O escritor Gonçalves de Magalhães, com um grupo de intelectuais brasileiros, fundou em Paris a revista literária **Niterói, Revista Brasileira** (1836), inspirando o nacionalismo literário brasileiro. A vida intelectual e social da colônia transformou-se, em poucos anos, em luta pela manutenção da unidade nacional. O fator culminante foi a proclamação da Independência, em 1822, pelo príncipe Dom Pedro I.

Nesta unidade, vamos discutir o tema integrador “Imprensa e leitor: construção da brasilidade”, com foco no leitor literário da poesia romântica brasileira.

No capítulo de **Leitura e literatura**, estudaremos a produção poética do Romantismo, adotando a divisão tradicional: primeira geração, definida na década de 1830, com ênfase na temática indianista; segunda geração, da década de 1850, chamada de ultrarromântica, dominada pelo mal do século — pessimismo, tédio e desilusão; terceira geração, do decênio de 1860, chamada de condoreira, com preocupações sociais.

No eixo **Texto, gênero do discurso e produção**, trataremos de um gênero discursivo artístico: o gênero dramático. O capítulo aproxima a comédia de costumes de Martins Pena (século XIX) aos autos de Ariano Suassuna (século XX).

No capítulo de **Língua e linguagem**, você analisará os vários critérios que nos levam a construir enunciados com os pronomes átonos antes ou depois dos verbos ou, ainda, intercalados a eles: a colocação pronominal. Nas situações formais — um trabalho escolar, uma solicitação de emprego, uma palestra ou seminário —, sempre precisamos desses recursos linguísticos para nos expressarmos adequadamente.

• Fac-símile do primeiro número do jornal **Correio Brasileiro**, publicado em junho de 1808, com uma tiragem de 200 exemplares. Impresso em Londres, foi um dos primeiros jornais a circular no Brasil. Sua publicação estendeu-se até 1822, quando se deu a Independência do país.

O leitor literário da poesia romântica brasileira

Oficina de imagens

Que país é este?

Bandeira brasileira, “Hino Nacional” e mapas do Brasil são símbolos que marcam nossa identidade. Nos momentos oficiais, discursos patrióticos explicam que o verde da bandeira evoca nossas florestas e o amarelo, as riquezas do país. Mas a verdade é diferente.

Observe as bandeiras oficiais abaixo: as de cima foram usadas no Império (1822) e a de baixo, na República (1899).



Drapeau et pavillon brésiliens (Bandeira e pavilhão brasileiros), 1839. Litografia de Thierry Frères a partir de desenho feito por Jean-Baptiste Debret. Publicada em *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*.



Bandeira projetada por Raimundo Teixeira e Miguel Lemos, com desenho do pintor Décio Vilares. “Ordem e progresso” foi o lema extraído da máxima do Positivismo, corrente filosófica iniciada pelo francês Auguste Comte. No globo azul, estão 27 estrelas que representam os estados brasileiros e o Distrito Federal (os dois últimos estados foram acrescentados em 1992).

Marcos Cardoso, 2002. Bandeira do Brasil. 2,1 m x 2,6 m. Coleção Gilberto Chatelet. Arte Moderna – MAM. Fotografia: Marcos Cardoso.

Martha Niklaus, 1993. Tecido Costurado. Acervo do Museu da República. Rio de Janeiro-RJ



Bandeira dos farrapos, da artista plástica carioca Martha Niklaus, 1993. Foi feita com roupas de mendigos para a Campanha contra a fome, realizada no mesmo ano.



Bandeira do Brasil, do escultor carioca Marcos Cardoso, 2002. É um painel feito com rótulos de embalagens encontradas no lixo das praias e das ruas da cidade do Rio de Janeiro.

Você sabe como surgiu a bandeira brasileira?

Depois da Independência, D. Pedro I encomendou ao pintor francês Jean-Baptiste Debret (1768-1848) o desenho da bandeira da nação recém-independente. O modelo usado foi inspirado no estandarte dos regimentos de Napoleão, de quem Debret era admirador. O amarelo do losango veio da cor da dinastia dos Habsburgo, família da imperatriz Leopoldina, e o verde do retângulo, da dinastia dos Bragança, à qual pertencia o imperador. Não havia referência à realidade natural nem à riqueza do Brasil.

Com a proclamação da República, mudaram-se alguns elementos e sua simbologia: as armas imperiais da bandeira foram trocadas pelo globo azul com o lema “Ordem e progresso”.

Como os símbolos da bandeira brasileira reaparecem hoje? Você os identifica em seu cotidiano?

Observe a seguir como a bandeira, símbolo nacional, foi vista por alguns artistas.

Que bandeiras são estas?

Os artistas recuperaram formas e cores da bandeira e as reinterpretaram de diversas maneiras em diferentes momentos da vida brasileira. De tempos em tempos, o Brasil mostra sua cara e os cidadãos reinventam o país. Qual é sua bandeira? Qual é seu Brasil?

Atividade em grupo

Vivências culturais

A atividade consiste em montar um **painel** com material coletado do cotidiano para representar os diferentes símbolos do Brasil atual.

O painel exposto combinará objetos e desenhos e será o resultado de um processo, que terá início com a pesquisa e finalizará com as conclusões.

Reúna-se com quatro colegas e, com a ajuda do professor, façam um bom planejamento.

Primeiro, definam e providenciem o espaço a ser ocupado pela **exposição** (As paredes da sala de aula? Um mural?). Depois, planejem a quantidade de material que ficará exposto e determinem seu tamanho, que deverá ser suficiente para atrair a atenção do leitor e facilitar o entendimento do texto.

Selecione, então, o material que vocês consideram marcas simbólicas do Brasil de hoje. A seleção deve ser cuidadosa, assim como as cores dos objetos coletados, para que se mantenha a relação com os símbolos escolhidos.

Na exposição do painel, os autores deverão orientar os visitantes, esclarecendo dúvidas e explicando a simbologia definida pelo grupo. Não se esqueçam de determinar um tempo de duração para a exposição e de desmontá-la ao final desse período.

Boa exposição!

Astúcias do texto

Os autores das primeiras produções literárias brasileiras do século XIX procuraram construir um projeto nacional, libertando-se da cultura europeia. Nessa perspectiva desenvolveu-se o nosso Romantismo.

O ideal romântico começou a circular em 1836 por meio de um grupo de intelectuais liderados por Domingos Gonçalves de Magalhães (1811-1882). Gonçalves de Magalhães publicou, em 1836, o livro **Suspiros poéticos e saudades**, considerado pelos historiadores da literatura brasileira o marco inicial do Romantismo no Brasil. Nesse período, houve uma intensa produção literária, tanto na poesia quanto na prosa.

Primeira geração romântica: poesia indianista

Os escritores românticos exerceram uma atividade cultural intimamente ligada à Independência: assumiram a tarefa de escrever sobre assuntos locais, explorando temas indianistas e regionalistas. Discutiram a libertação de nossa literatura da literatura portuguesa e lutaram por um pensamento patriótico. A pergunta “Quem somos nós, brasileiros?” ganhava resposta nacionalista e individualista na maioria das criações literárias e artísticas.

A produção poética dos primeiros escritores românticos notabilizou-se pela renovação da literatura em uma proposta nacionalista, uma vez que o Brasil surgia como país a partir da Independência. Os autores buscavam seus heróis, seus mitos e a valorização da natureza, da língua e das tradições brasileiras; essa era uma maneira de substituir os heróis medievais europeus.

O poema narrativo de Gonçalves Dias: I-Juca Pirama

Leia o Canto I do poema de Gonçalves Dias.

Canto I

No meio das tabas de amenos verdores,
Cercadas de troncos — cobertos de flores,
Alteiam-se os tetos d’altiva nação;
São muitos seus filhos, nos ânimos fortes,
Temíveis na guerra, que em densas coortes
Assombram das matas a imensa extensão.

São rudos, severos, sedentos de glória,
Já prélrios incitam, já cantam vitória,
Já meigos atendem à voz do cantor:
São todos Tímbiras, guerreiros valentes!
Seu nome lá voa na boca das gentes,
Condão de prodígios, de glória e terror!

prélio: luta, batalha.

 O texto integral da obra está disponível em: <<http://ftd.li/cpp654>>. Acesso em: 14 abr. 2016.

As tribos vizinhas, sem forças, sem brio,
As armas quebrando, lançando-as ao rio,
O incenso aspiraram dos seus maracás:
Medrosos das guerras que os fortes acendem,
Custosos tributos ignavos lá rendem,
Aos duros guerreiros sujeitos na paz.

No centro da taba se estende um terreiro,
Onde ora se aduna o concílio guerreiro
Da tribo senhora, das tribos servis:
Os velhos sentados praticam d'outrora,
E os moços inquietos, que a festa enamora,
Derramam-se em torno dum índio infeliz.

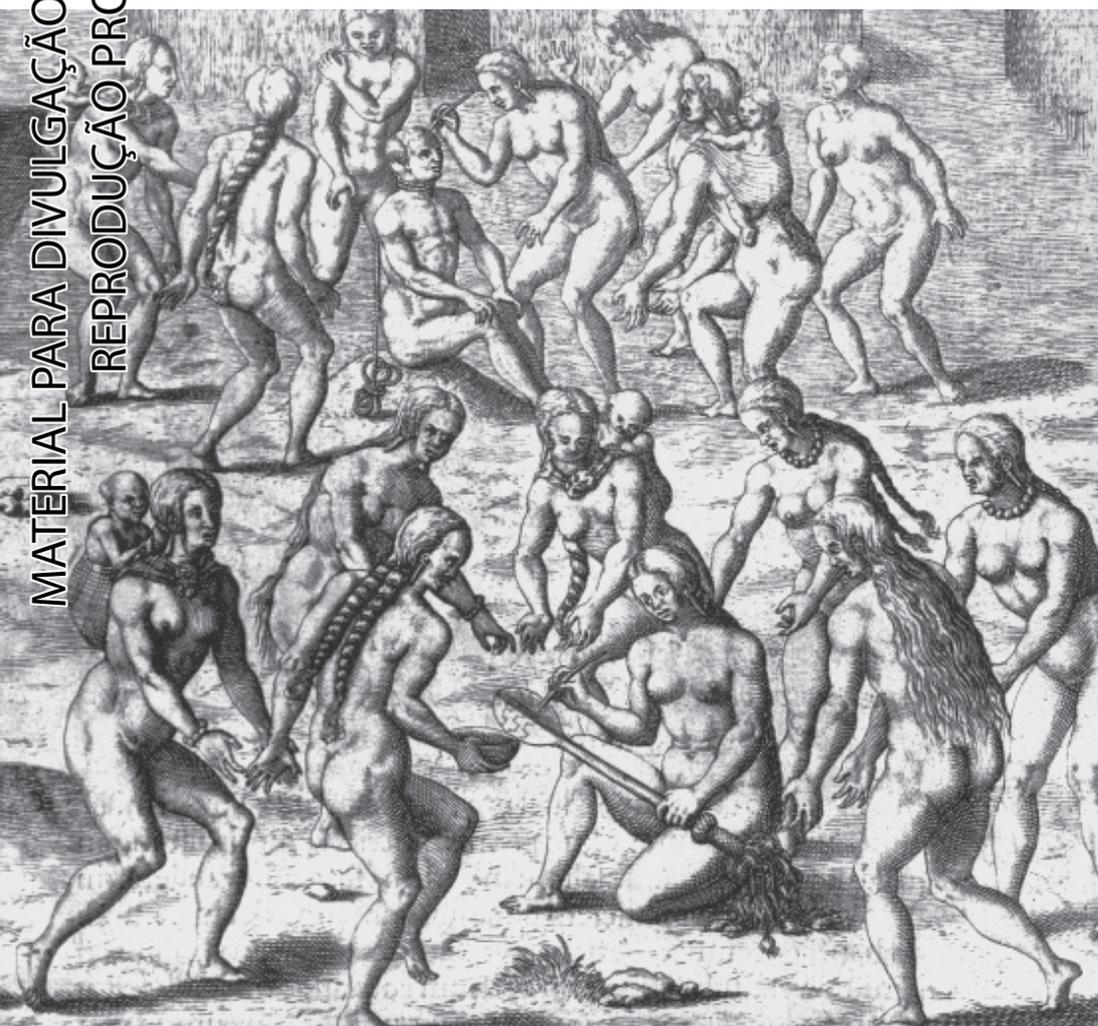
Quem é? — ninguém sabe: seu nome é ignoto,
Sua tribo não diz: — de um povo remoto
Descende por certo — dum povo gentil;
Assim lá na Grécia ao escravo insulano
Tornavam distinto do vil muçulmano
As linhas corretas do nobre perfil.

Por casos de guerra caiu prisioneiro
Nas mãos dos Timbiras: — no extenso terreiro
Assola-se o teto, que o teve em prisão;
Convidam-se as tribos dos seus arredores,
Cuidosos se incumbem do vaso das cores,
Dos vários aprestos da honrosa função.

Acerva-se a lenha da vasta fogueira,
Entesa-se a corda da embira ligeira,
Adorna-se a maça com penas gentis:
A custo, entre as vagas do povo da aldeia
Caminha o Timbira, que a turba rodeia,
Garboso nas plumas de vários matiz.

Entanto as mulheres com leda trigança,
Afeitas ao rito da bárbara usança,
O índio já querem cativo acabar:
A coma lhe cortam, os membros lhe tingem,
Brilhante enduape no corpo lhe cingem,
Sombreira-lhe a fronte gentil canitar.

DIAS, Gonçalves. I-Juca Pirama. In: BARBOSA, Frederico (Org.). **Cinco séculos de poesia:** antologia da poesia clássica brasileira. São Paulo: Landy, 2000. p. 143-159.



Theodore de Bry, 1592. Gravura em cobre. Biblioteca municipal Mário de Andrade, São Paulo

- canitar:** adorno de penas que os índios usavam na cabeça, em solenidades.
- coma:** cabeleira abundante e crescida.
- embira:** qualquer casca ou cipó usado para amarrar.
- enduape:** ornamento de plumas de ema, usado pelos Tupinambá.
- ignavo:** covarde.
- ignoto:** ignorado.
- leda:** contente, alegre.
- maça:** bastão usado nos cortejos que precediam certos cerimoniais.
- maracá:** chocalho usado pelos índios nas solenidades religiosas e guerreiras.
- trigança:** pressa.

Mulheres da tribo pintando o Ibirapema e o rosto do prisioneiro para execução, gravura em cobre do flamengo Theodore de Bry, 1592.

I-Juca Pirama

O poema épico “I-Juca Pirama” foi publicado, em 1851, no livro **Últimos cantos**. Dividido em dez cantos, conta o lamento de um índio da tribo Tupi feito prisioneiro pelos guerreiros Timbira. O movimento do poema é marcado pela variação de metros e ritmos em diferentes combinações de estrofes.

O drama vivido por I-Juca Pirama contraria o heroísmo inflexível do índio convencional: ele se humilha para salvar a vida do pai cego e continuar guiando-o. O chefe Timbira manda libertá-lo, tripudiando-o diante do gesto covarde: “não queremos / com carne vil enfraquecer os fortes”. O jovem Tupi encontra o pai, que o maldiz por isso e o obriga a retornar à taba Timbira. Ele então se atira, valente, à luta contra a tribo inimiga, provando que não é um covarde. No último canto, depois de muito tempo, um velho Timbira conta para as crianças da tribo as qualidades heroicas do guerreiro Tupi.

Esse é um dos mais famosos poemas indianistas de Gonçalves Dias, pois representa a valorização da cultura indígena.

- Depois de ler o poema, observe atentamente a construção poética de Gonçalves Dias. No canto I:
 - como o eu poético descreve a tribo dos Timbira?
 - por que a tribo se prepara para um cerimonial antropofágico?
 - como o prisioneiro é preparado para o ritual?
- O nome I-Juca Pirama significa “o que há de ser morto”, “o que é digno de ser morto”. Note que o título do poema demonstra que a antropofagia não significa ausência de valores, mas caracteriza determinada visão de mundo. Em que medida o título antecipa a narrativa do poema?
- Qual é a importância de recuperar a figura do índio como herói da cultura brasileira?

FAÇA NO
CADERNO

Gonçalves Dias: em busca das raízes brasileiras

Considerado o primeiro grande escritor do Romantismo brasileiro, Gonçalves Dias (1823-1864) nasceu em Caxias, no Maranhão, e morreu no naufrágio do navio Ville de Boulogne, na costa do Maranhão, quando voltava da Europa, onde estivera em tratamento de saúde. Estudou Direito em Coimbra, onde começou suas primeiras produções literárias. De volta ao Brasil, foi jornalista e professor do famoso Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro.

Em uma de suas viagens de pesquisa ao nordeste do país, passou pelo Maranhão, com o objetivo de se casar com a jovem Ana Amélia. O pedido foi recusado pela mãe da moça, em razão da origem mestiça e bastarda do poeta. A história dos dois serviu de inspiração para o escritor Aluísio Azevedo produzir, anos depois, o romance **O mulato** (1881).

Três livros compõem sua obra poética: **Primeiros cantos** (1847), **Segundos cantos** (1848) e **Últimos cantos** (1851). Nesse conjunto de poemas, os temas principais são o saudosismo, o lirismo amoroso, a natureza local e o indianismo.

Em suas obras, o índio aparece como “bom selvagem”, nos moldes do filósofo iluminista Jean-Jacques Rousseau, que defendia a teoria de que “o homem é primitivamente puro, mas a sociedade o corrompe”. Para Gonçalves Dias, o índio é a memória nacional e pode ser visto como o cavaleiro medieval, origem da nacionalidade europeia, que o Brasil não teve.

Na poesia lírica, Gonçalves Dias também se destacou. Combinou numerosos ritmos em canções e hinos, cantando os encantos da mulher amada, os dissabores da vida, os sofrimentos e a solidão. Em seus poemas líricos, a concepção romântica de mundo aparece aliada a uma cuidadosa e equilibrada construção poética.

Caricatura de Gonçalves Dias feita pelo ilustrador Angelo Agostini para a revista carioca **Vida Fluminense**, 11 de julho de 1868.



Ángelo Agostini. 1868. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro

- Como você interpreta a caricatura feita por Agostini?

Leia, a seguir, a crítica do professor Antonio Candido sobre Gonçalves Dias.

A obra de Gonçalves Dias foi no Brasil a primeira de elevada qualidade depois dos árcades do século XVIII, como concepção e como escrita. A cadência melodiosa, o discernimento dos valores da palavra e a correção da linguagem formavam uma base, rara naquela altura, para a calorosa vibração e o sentimento plástico do mundo que animam os seus versos. O tempo desgastou a maior parte de sua obra, como a de todos os contemporâneos, e o que dela restou é hoje relativamente pouco. Pouco, mas bastante para manter a sua posição, devida sobretudo aos poemas indianistas, os únicos realmente belos dessa tendência, não porque correspondam etnograficamente ao que o índio foi, mas, ao contrário, porque construíram dele uma imagem arbitrária, que permitiu recolher no particular da realidade brasileira a força dos sentimentos e das emoções comuns a todos os homens. O sopro poético e a deformação cavalheiresca com que tratou os seus selvagens os conservaram vivos, realizando o seu desejo de redefinir a tradição da literatura ocidental por meio de novas imagens, referidas a gente diversa.

CANDIDO, Antonio. **O romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas, 2002. p. 43-44.

Segunda geração romântica: dor e sofrimento — o mal do século

Na década de 1850, a poesia romântica foi feita por jovens estudantes, sobretudo da Faculdade de Direito de São Paulo, que estavam tomados da crise existencial da adolescência. Os rebeldes poetas levaram a melancolia (*spleen*) ao desespero; deprimidos, chegavam ao tédio daqueles que não veem sentido para a dor da vida, indo em busca de sonhos e fantasias e cultuando a morte.

A linguagem poética é irônica e sarcástica, em uma vontade de transgredir as normas vigentes. Os poemas são ultrarromânticos, marcados pelo masoquismo, pessimismo e sentimentalismo adocicado.

Amor e morte são temas frequentes na obra do escritor paulistano Álvares de Azevedo, que escreveu tanto poesia como boa prosa e bom teatro. Seu principal livro de poesia, **Lira dos vinte anos** (1853), divide-se em três partes. Na primeira e na terceira, predominam o sentimentalismo, o devaneio influenciado por Byron e Musset, típicos do Ultrarromantismo. Os temas frequentes são o medo de amar, a idealização de virgens puras e inatingíveis, o sentimento de culpa diante dos desejos carnisais, o fascínio pela morte.

A segunda parte do livro deixa de lado o escapismo para tratar do amor e da morte de maneira irônica e sarcástica. O poeta ocupa-se das pequenas coisas do cotidiano: o quarto, os charutos, uma queda de cavalo, o dinheiro. Contrapondo-se à primeira parte, critica sua poesia ultrarromântica.



O texto integral da obra **Lira dos vinte anos** está disponível em: <<http://ftd.li/4iyxai>>. Acesso em: 14 abr. 2016.

Álvares de Azevedo: “Se eu morresse amanhã”

Você lerá, agora, um poema do escritor paulistano Álvares de Azevedo.

afã: pressa.
louça: formosa, bela.
porvir: futuro.

Se eu morresse amanhã

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

Que sol! que céu azul! que doce n'alva
Acorda a natureza mais louça!
Não me batera tanto amor no peito
Se eu morresse amanhã!

Quanta glória pressinto em meu futuro!
Que aurora de porvir e que manhã!
Eu perdera chorando essas coroas
Se eu morresse amanhã!

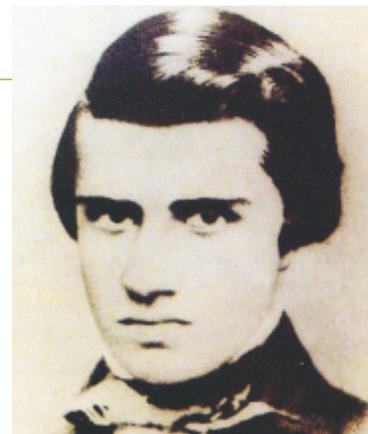
Mas essa dor da vida que devora
A ânsia de glória, o dolorido afã...
A dor no peito emudecera ao menos
Se eu morresse amanhã!

AZEVEDO, Álvares de. Se eu morresse amanhã. In: SIMON, Iumna Maria (Org.). **Álvares de Azevedo: poesias completas**. Campinas/São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002. p. 301.

Álvares de Azevedo: sob o signo do amor e da ironia

Manuel Antônio Álvares de Azevedo (1831-1852) nasceu e viveu em São Paulo, então pequena cidade provinciana. Bastante jovem, foi muito influenciado pelo inglês Lorde Byron e pelo francês Alfred de Musset, escritor que quebrou as regras sociais de seu tempo e viveu guiado exclusivamente pela emoção. Foi estudante da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, mas não chegou a concluir o curso, já que morreu aos 20 anos.

A produção poética de Álvares de Azevedo é marcada pela contradição: de um lado, pura subjetividade, dor, sofrimento; de outro, sarcasmo, ironia, humor, erotismo. A importância do poeta se nota pelo número de leitores de suas obras: até o fim do século XIX, houve sete edições de seus livros, o que chama a atenção se pensarmos no Brasil ainda atrasado e de muitos analfabetos daquele tempo.



Álvares de Azevedo em fotografia do século XIX.

Séc. XIX. Coleção particular

- O poema “Se eu morresse amanhã”, um dos mais conhecidos de Álvares de Azevedo, foi escrito 30 dias antes de sua morte (em 1852) e lido no dia de seu enterro.
 - Nas quatro estrofes, com que pressentimento se defronta o eu poético?
 - Que cenário sugere o poema?
 - Que marcas linguísticas o eu poético usa para criar essa sequência fúnebre?
- Destaque as imagens do eu poético em que ele se vê como um ser duplo e conflitante.

FAÇA NO
CADERNO

Em estudo crítico sobre Álvares de Azevedo, Bárbara Heller e outros pesquisadores destacam algumas características de sua obra:

Álvares de Azevedo foi ultrarromântico porque toda a sua obra transpira byronismo, satanismo, paixões exasperadas, saudades... Enfim, ingredientes que resultaram nessa obra quase sem fôlego escrita em tão pouco tempo. [...] Apesar de ter escrito poesias lacrimosas, melosas tão carregadas de *spleen* (bílis), demonstrou uma veia sarcástica e brincalhona em boa parte de sua obra. [...]

Surgido e desenvolvido no período da independência e de afirmação nacional, o Romantismo parece ligado às ideias verde-amarelas de brasilidade. [...] Mas com Álvares de Azevedo a coisa foi diferente. [...] Ocorre que o brasileiro de Álvares de Azevedo se deu de outra maneira, não através da celebração de índios, palmeiras e onças, mas pelas vias do sarcasmo e da ironia, da descrição de suas coisas (ideias) íntimas, da sugestão da malandragem. Homem da cidade, ele não conheceu o Brasil floresta, mas a emergência do Brasil urbano. E aí é um precursor. Seus melhores escritos tratam de um Brasil próprio de um estudante de Direito, afeto à galhofa e à brincadeira.

HELLER, Bárbara et al. (Seleção e estudo crítico). **Álvares de Azevedo**. São Paulo: Abril Educação, 1982. p. 98-99.

Terceira geração romântica: poesia social

Nas décadas de 1860 e 1870, predominou uma produção poética que defendia a abolição da escravidão negra e fazia propaganda republicana.

Essa poesia de ampla visão social tem como maior representante Castro Alves, muito influenciado pelo escritor francês Victor Hugo. Castro Alves expunha, de modo eloquente, sua visão de liberdade social.

A composição poética do escritor baiano está associada ao tom declamativo, e sua fama se deve à poesia humanitária e social. Castro Alves deixou de lado o índio e o pessimismo individualista dos escritores anteriores e voltou-se para o negro, em luta por liberdade e igualdade social. Também o tema amoroso ganhou novas formas de tratamento.

A terceira geração romântica ficou conhecida como **condoreira**, retomando a imagem do condor dos Andes, pássaro que representa a liberdade da América. Os poetas fizeram uma poesia engajada na busca pela conscientização do povo para uma sociedade mais humana e menos injusta.



O texto integral da obra **Navio negreiro** está disponível em: <<http://ftd.li/qpwjvi>>. Acesso em: 14 abr. 2016.

Castro Alves: “Navio negroiro”

O poema épico dramático **Navio negroiro** foi escrito em São Paulo, em abril de 1869, e tem como subtítulo “Tragédia no mar”. Conheça a parte final.

6^a

Existe um povo que a bandeira empresta
P’ra cobrir tanta infâmia e cobardia!...
E deixa-a transformar-se nessa festa
Em manto impuro de bacante fria!...
Meu Deus! meu Deus! mas que bandeira é esta,
Que impudente na gávea tripudia?
Silêncio. Musa... chora, e chora tanto
Que o pavilhão se lave no teu pranto!...

Auriverde pendão de minha terra,
Que a brisa do Brasil beija e balança,
Estandarte que a luz do sol encerra
E as promessas divinas da esperança...
Tu que, da liberdade após a guerra,
Foste hasteado dos heróis na lança
Antes te houvessem roto na batalha,
Que servires a um povo de mortalha!...

Fatalidade atroz que a mente esmaga!
Extingue nesta hora o brigue imundo
O trilho que Colombo abriu nas vagas,
Como um íris no pélago profundo!
Mas é infâmia demais!... Da etérea plaga
Levantai-vos, heróis do Novo Mundo!
Andrada! arranca esse pendão dos ares!
Colombo! fecha a porta dos teus mares!

bacante: mulher dissoluta.
brigue: antigo navio a vela.
impudente: cínico.

ALVES, Castro. Navio negroiro. In: BARBOSA, Frederico (Org.). **Cinco séculos de poesia:** antologia da poesia clássica brasileira. São Paulo: Landy, 2000. p. 241-249.

FAÇA NO
CADERNO

1. Que relações de sentido há entre os dois últimos versos da terceira estrofe e os versos das outras estrofes em relação à bandeira como símbolo pátrio?
2. Na segunda estrofe, no verso “Que a brisa do Brasil beija e balança”, há repetição do fonema /b/, recurso sonoro conhecido como **aliteração**. Que sentido cria a aliteração?
3. Na última estrofe, o eu poético invoca dois nomes públicos: Andrada e Colombo. O primeiro é o brasileiro José Bonifácio de Andrada e Silva, que condenou o trabalho escravo e valorizou o trabalho livre, mostrando-se contrário a todas as formas de absolutismo. Foi considerado o “Patriarca da Independência”. O segundo é o espanhol Cristóvão Colombo, que, no século XV, se empenhou em viabilizar a navegação do Atlântico. Como você interpreta essa invocação?

Castro Alves: o negro brasileiro na literatura

Poeta baiano, Antônio Frederico de Castro Alves (1847-1871) estudou Direito em Recife e em São Paulo. Ficou conhecido como “o poeta dos escravos” por sua participação na campanha abolicionista. Essa visão aparece, no livro **Os escravos** (1883), repleta de comparações, oposições e recursos sonoros. Em **A Cachoeira de Paulo Afonso** (1876), o tema social do escravo adquire um tratamento lírico.

Castro Alves escreveu ainda **Espumas flutuantes** (1870), com poemas líricos amorosos dedicados à mulher amada; esta não aparece distante e intocável como em outros poetas românticos: é passional, sensual, mostrando uma mudança na concepção de amor na poesia brasileira. **Espumas flutuantes** foi a única obra do poeta publicada em vida.

Sua produção literária apresenta também uma peça de teatro, **Gonzaga e a revolução de Minas**, encenada em Salvador com grande sucesso, em 1867.

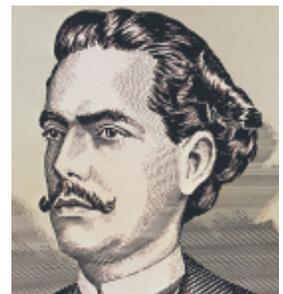


Ilustração representando Castro Alves.

G. Dagli Orti/De Agostini/Album/Fotoarena

O crítico literário e professor Antonio Candido explica o tema do negro na obra de Castro Alves:

[Castro Alves] é um grande poeta, quiçá o maior do Romantismo. [...] Para podermos sentir bem esta afirmação, é necessário analisar de mais perto o significado do tema do negro na literatura do tempo. [...] O negro, escravizado, misturado à vida cotidiana em posição de inferioridade, não se podia facilmente elevar o objeto estético, numa literatura ligada ideologicamente a uma estrutura de castas. [...] Castro Alves se tornou o poeta por excelência do escravo ao lhe dar, não só um brado de revolta, mas uma atmosfera de dignidade lírica, em que os seus sentimentos podiam encontrar amparo; ao garantir à sua dor, ao seu amor, a categoria reservada aos do branco, ou do índio literário.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. v. 2. p. 274-277.

Na trama dos textos

Memória viva

Muitos escritores românticos estão na memória brasileira até hoje e ajudam, com seus temas, a manter a ideia de brasilidade: a terra, a língua, o exílio e o sentimento de saudade.

Gonçalves Dias escreveu o poema “Canção do exílio” em 1843, quando tinha 20 anos de idade e era estudante em Coimbra, Portugal. Alguns escritores contemporâneos reinventaram esse poema e escreveram sua canção do exílio, tema presente em nossa vida, por questões pessoais ou políticas.

Outros artistas também dialogaram com o poema de Gonçalves Dias, entre eles o cartunista mineiro Caulos. Em **Vida de passarinho**, há uma citação explícita ao texto romântico, mas o humorista fez o sabiá migrar dos versos românticos para a denúncia ecológica e política. É o famoso passarinho que indica visivelmente que o tronco da palmeira está cortado e não há mais árvore.

Vamos ler o poema de Gonçalves Dias e os quadrinhos de Caulos.

Texto 1

Canção do exílio

*Kennst du das Land, wo die Citronen blühen,
Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühen?
Kennst du es wohl? Dahin, dahin!
Möcht' ich... ziehn.
Goethe*

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

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

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

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

A epígrafe de “Canção do exílio” é um trecho da balada “Mignon”, escrita pelo mais importante poeta do Romantismo alemão — Wolfgang von Goethe (1749-1832): “Conheces o país onde florescem as laranjeiras? Ardem na escura fronde os frutos de ouro... Conhecê-lo? Para lá, para lá quisera eu ir!” (tradução de Manuel Bandeira).



Algumas obras de Gonçalves Dias estão disponíveis em: <<http://ftd.li/8m4sua>>. Acesso em: 14 abr. 2016.

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

DIAS, Gonçalves. Canção do exílio. In: BARBOSA, Frederico (Org.).
Cinco séculos de poesia: antologia da poesia
clássica brasileira. São Paulo: Landy, 2000. p. 134.

Texto 2



Caulos

CAULOS. **Vida de passarinho**. Porto Alegre: L&PM, 2005.

FAÇA NO
CADERNO

- No texto 1, há uma oposição entre o “lá” e o “cá”.
 - Identifique os lugares a que os advérbios se referem.
 - Onde está o poeta? Como você descobriu?
 - Que expressões o eu poético utiliza para mostrar o lugar distante?
 - De que maneira a natureza é tratada?
 - Qual é o desejo do eu poético?
- Pesquise a letra do “Hino Nacional” brasileiro, escrita por Joaquim Osório Duque Estrada, em 1909, e observe que alguns versos foram retirados da “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias.
 - Identifique esses versos.
 - Que sentido eles adquirem no hino?
- Em grupo, analisem o modo como Caulos tratou a imagem de nossa cultura. Que diferenças são notáveis entre seu texto e o de Gonçalves Dias? De que maneira ele dialoga com o poeta romântico?

Em cena

É sempre bom lembrar que, na construção da cultura e da identidade nacional, contribuições indígenas e africanas participam até hoje da nossa diversidade cultural. Elas estão presentes no vocabulário, na comida, na música e nas festas populares.

Vamos preparar, coletivamente, mais um **sarau** poético-musical. Desta vez, o tema tem como ponto de partida dois versos do poema épico de Castro Alves **Navio negreiro**.

Meu Deus! meu Deus! mas que bandeira é esta,
Que impudente na gávea tripudia?

Selecione poemas de Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo e Castro Alves nas bases de dados públicas como Domínio público para dialogar com esses versos.

Pesquise músicas e canções contemporâneas que tenham referências nas matrizes culturais indígenas e africanas e que podem compor a trilha sonora. Marquem a data e espalhem cartazes pela escola.

Dica: O poema “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, por exemplo, teve várias releituras no século XX que podem enriquecer o sarau. Quem sabe vocês acabam compondo mais uma?

Bom sarau!

Em atividadeFAÇA NO
CADERNO**1. (PUC-SP)**

Sombras do vale, noites da montanha
Que minh'alma cantou e amava tanto,
Protegei o meu corpo abandonado,
E no silêncio derramai-lhe canto!
Mas quando preludia ave d'aurora
E quando à meia-noite o céu repousa,
Arvoredos do bosque, abri os ramos...
Deixai a lua prantear-me a lousa!

O que predominantemente aflora nos versos acima e caracteriza o poeta Álvares de Azevedo como ultrarromântico é:

- a) a devoção pela noite e por ambientes lúgubres e sombrios.
- b) o sentimento de autodestruição e a valorização da natureza tropical.
- c) o acentuado pessimismo e a valorização da religiosidade mística.
- d) o sentimento byroniano de tom elegíaco e humorístico-satânico.
- e) o sonho adolescente e a supervalorização da vida.

2. (Unifesp-SP) Gonçalves Dias consolidou o romantismo no Brasil. Sua “Canção do exílio” pode ser considerada tipicamente romântica porque:

- a) apoia-se nos cânones formais da poesia clássica greco-romana; emprega figuras de ornamento, até com certo exagero; evidencia a musicalidade do verso pelo uso de aliterações.
- b) exalta a terra natal; é nostálgica e saudosista; o tema é tratado de modo sentimental, emotivo.
- c) utiliza-se do verso livre, como ideal de liberdade criativa; sua linguagem é hermética, erudita; glorifica o canto dos pássaros e a vida selvagem.

- d) poesia e música se confundem, como artifício simbólico; a natureza e o tema bucólico são tratados com objetividade; usa com parcimônia as formas pronominais de primeira pessoa.
- e) refere-se à vida com descrença e tristeza; expõe o tema na ordem sucessiva, cronológica; utiliza-se do exílio como o meio adequado de referir-se à evasão da realidade.

3. (ESPM-SP) Identifique a opção contendo versos que representam tipicamente a segunda geração romântica, conhecida por “byroniana” ou “ultrarromântica”:

- a) “Minha terra tem palmares
Onde gorjeia o mar.”
- b) “Pequei, Senhor, mas não porque hei pecado, Da vossa alta piedade me despido.”
- c) “Eu deixo a vida como deixa o tédio
Do deserto, o poento caminheiro.”
- d) “Um galo sozinho não tece uma manhã: ele precisará sempre de outros galos.”
- e) “Pelas regiões tenuíssimas da bruma vagam as Virgens e as Estrelas raras...”

4. (PUC-PR) De cada texto crítico abaixo foi retirado o nome de um poeta do Romantismo.

1 – Somente se empolgaria, como o fez no “Navio Negreiro”, por uma concepção altamente plástica — a dos negros chicoteados num tombadilho — sabendo que o tráfico de escravos havia sido extinto dezoito anos antes.

COUTINHO, Afrânio (Org.). **A literatura no Brasil**. Romantismo. 2. ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1969. v. 2. p. 210.

2 – É, com o indispensável recuo no tempo, o que faz: transfere para as personagens do “I-Juca Pirama”, o que ele, só ele, não diria de modo tão viril e tão patético.

COUTINHO, Afrânio (Org.). **A literatura no Brasil**. Romantismo. 2. ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1969. v. 2. p. 85.

Na ordem, os nomes retirados são:

- a) Bernardo Guimarães e Gonçalves Dias.
- b) Castro Alves e José de Alencar.
- c) Bernardo Guimarães e Fagundes Varela.
- d) Castro Alves e Gonçalves Dias.
- e) Álvares de Azevedo e José de Alencar.

5. (ESPM-SP) Dos versos abaixo, de Álvares de Azevedo, identifique o exemplo que **foge** aos padrões românticos, sobretudo ao que é comumente atribuído à 2ª geração byroniana:

- a) “Se eu morresse amanhã, viria ao menos/ Fechar meus olhos minha triste irmã;/ Minha mãe de saudade morreria/ Se eu morresse amanhã”;
- b) “‘É ela!. é ela!’ — murmurei tremendo,/ E o eco ao longe murmurou ‘é ela!...’/ Eu a vi... minha fada aérea e pura,/ A minha lavadeira na janela!”;
- c) “Parece-me que vou perdendo o gosto,/ Vou ficando *blasé*, passeio os dias/ Pelo meu corredor, sem companheiro,/ Sem ler, sem poetar. Vivo fumando”;
- d) “Eu deixo a vida como deixa o tédio/ Do deserto, o poento caminheiro/ — Como as horas de um longo pesadelo/ Que se desfaz ao dobre de um sineiro”;
- e) “Descansem o meu leito solitário/ Na floresta dos homens esquecida,/ À sombra de uma cruz, e escrevam nela:/ — Foi poeta — sonhou — e amou na vida”.

6. (UEL-PR) O fragmento do poema abaixo pertence à segunda parte da obra **Lira dos vinte anos**, de Álvares de Azevedo. Leia-o, analise as afirmativas que o seguem e identifique a alternativa correta.

É ela! É ela! É ela! É ela!

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

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

[...]

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

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

[...]

É ela! É ela! — repeti tremendo;
Mas cantou nesse instante uma coruja...
Abri cioso a página secreta...
Oh! Meu Deus! Era um rol de roupa suja!

- a) O tema da mulher idealizada é constante na obra de Álvares de Azevedo. No poema em questão, a imagem da virgem sonhadora é simbolizada pela lavadeira, uma forma de denunciar os problemas sociais e, ao mesmo tempo, reportar a imagem feminina ao modelo materno.
- b) No poema “É ela! É ela! É ela! É ela!”, a musa eleita é uma lavadeira. Dizendo-se apaixonado, o eu lírico a observa enquanto dorme e retira do seio da amada uma lista de roupa, que imaginara ser um bilhete de amor. Trata-se de uma forma melancólica de expressar a grandeza das relações humanas e representar a concretização do amor.
- c) O emprego de termos elevados em referência à lavadeira, tais como “fada aérea e pura”, é um fator que reforça o riso por associar a lavadeira a uma musa inspiradora e exaltadora da paixão. Trata-se, portanto, de um poema de linha irônica e prosaica, que revela os valores morais daquela época.
- d) O poema, no conjunto das estrofes transcritas, revela tédio e melancolia. Esses sentimentos são reforçados pelo murmúrio do eu lírico, “É ela! É ela!”, ao visualizar sua amada.
- e) A figura da lavadeira no poema é a de uma mulher que não se pode possuir. Dessa maneira, o poema afasta a possibilidade de concretização do ato sexual, confirmando a idealização da mulher no período romântico.

Gênero dramático

Nili Caniné

MATERIAL PARA DIVULGAÇÃO DA EDITORA FTD
REPRODUÇÃO PROIBIDA



SCHENKER, Daniel. Na contramão do realismo. **Bravo!**, São Paulo: Ed. Abril, jan. 2013. Versão para *tablet*.

A foto mostra cena da peça **Jacinta**, com direção de Aderbal Freire-Filho. O espetáculo expõe os procedimentos cênicos ao público — a cenografia, por exemplo, reproduziu camarins nas laterais do palco, e os atores armam e desarmam as cenas sob os olhos atentos da plateia. A peça faz uma homenagem ao teatro, evocando dramaturgos como Gil Vicente e William Shakespeare. Jacinta (Andrea Beltrão) é considerada a pior atriz do mundo, mas começa a mudar após ouvir sábios conselhos de Hamlet, personagem da obra shakespeariana.

Neste capítulo, estudaremos o gênero **dramático**. Com base na leitura de alguns dramaturgos brasileiros, analisaremos a forma composicional do texto escrito, a relação de sua temática com os costumes da época e a linguagem utilizada.

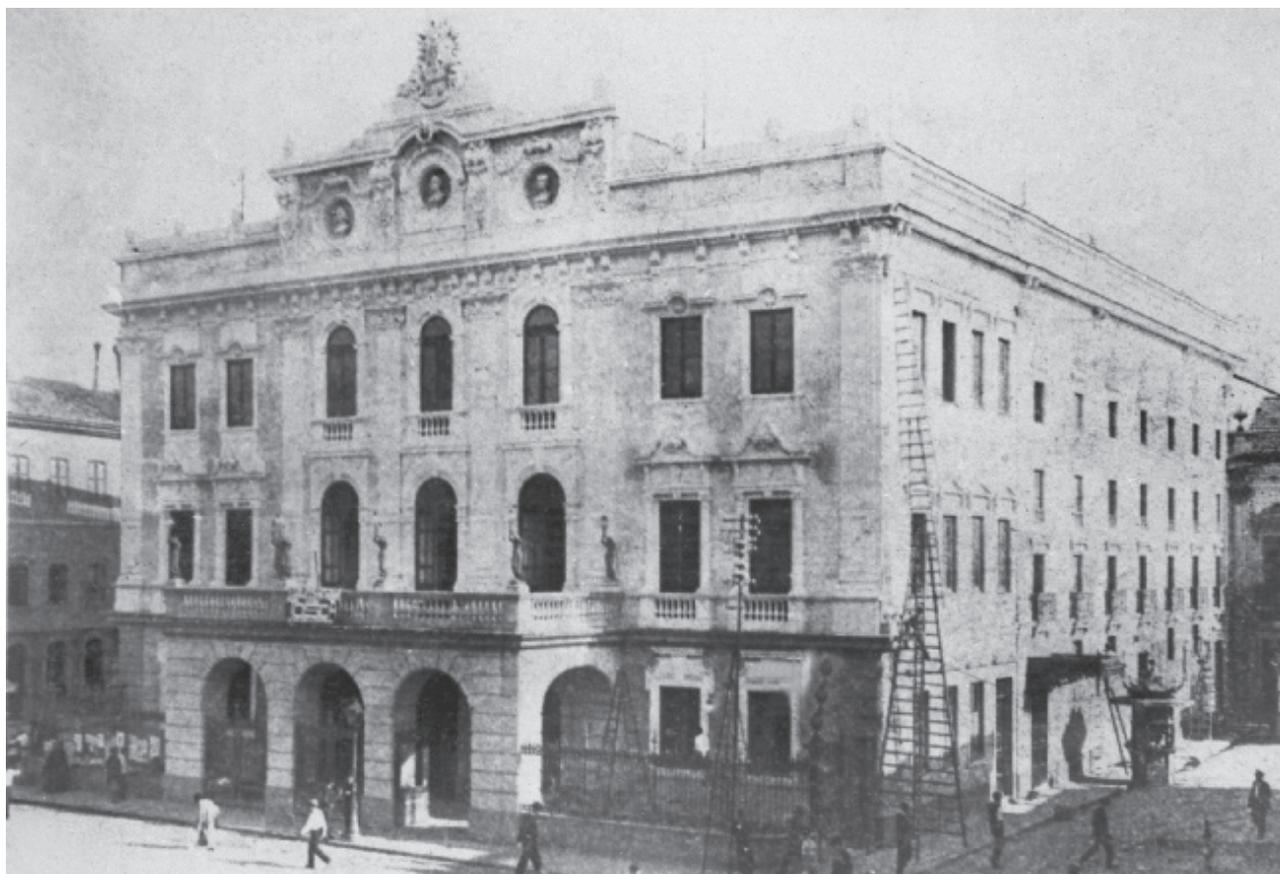
Para isso, vamos estudar a **comédia**, um gênero dramático que introduz outra maneira de ver a realidade social: entre o sério e o cômico.

Vamos conhecer esse gênero em dois momentos e espaços distintos: a comédia de costumes, produzida em meados do século XIX, no Rio de Janeiro, e o auto regional, produzido no Nordeste brasileiro por Ariano Suassuna, no século XX.

(Des)construindo o gênero

Os caminhos do teatro nacional

O riso na comédia de costumes de Martins Pena



Acervo Iconographia

Teatro São Pedro de Alcântara, no Rio de Janeiro, c.1905, antes de ser demolido.

O escritor carioca Martins Pena (1815-1848) introduziu a comédia no Brasil fazendo uma crítica aos costumes urbanos. Em torno de situações bem datadas e locais, o autor recupera diferentes figuras da vida cotidiana: o apaixonado, a esposa jovem, o velho ridículo, o marido ciumento.

Uma de suas peças mais conhecidas é **O judas em sábado de Aleluia**, composta de 12 cenas, que trata da corrupção da sociedade e do namoro. Essa comédia foi representada pela primeira vez na cidade do Rio de Janeiro, no Teatro São Pedro, em 1844.

O fragmento a seguir recupera um enredo engraçado e ingênuo, que retrata costumes da burguesia do Rio de Janeiro imperial.

Faça uma leitura silenciosa do texto. Em seguida, organize com seus colegas uma leitura em voz alta, dividindo as personagens. Procurem recriar a cena pela entonação da voz.

O judas em sábado de Aleluia

Personagens [deste fragmento]:

José Pimenta, cabo de esquadra da Guarda Nacional;

CHIQUINHA e MARICOTA, suas filhas.

Lulu (10 anos).

Faustino, empregado público.

Ambrósio, capitão da Guarda Nacional.

Meninos e moleques.

A cena passa-se no Rio de Janeiro, no ano de 1844.

ATO ÚNICO

Sala em casa de José PIMENTA. Porta no fundo, à direita, e à esquerda uma janela; além da porta da direita uma cômoda de jacarandá, sobre a qual estará uma manga de vidro e dous castiçais de casquinha. Cadeiras e mesa. Ao levantar do pano, a cena estará distribuída da seguinte maneira: CHIQUINHA sentada junto à mesa, cosendo; Maricota à janela; e no fundo da sala, à direita da porta, um grupo de quatro meninos e dous moleques acabam de aprontar um judas, o qual estará apoiado à parede. Serão os seus trajas casaca de corte, de veludo, colete idem, botas de montar, chapéu armado com penacho escarlate (tudo muito usado), longos bigodes, etc. Os meninos e moleques saltam de contentes ao redor do judas e fazem grande algazarra.

CENA I

(CHIQUINHA, MARICOTA e meninos)

CHIQUINHA — Meninos, não façam tanta bulha...

LULU (saindo do grupo) — Mana, veja o judas como está bonito! Logo quando aparecer a Aleluia, havemos de puxá-lo para a rua.

CHIQUINHA — Está bom; vão para dentro e logo venham.

LULU (para os meninos e moleques) — Vamos pra dentro; logo viremos, quando aparecer a Aleluia. (Vão todos para dentro em confusão.)

CHIQUINHA, para Maricota — Maricota, ainda te não cansou essa janela?

MARICOTA (voltando a cabeça) — Não é de tua conta.

CHIQUINHA — Bem o sei. Mas, olha, o meu vestido está quase pronto; e o teu, não sei quando estará.

MARICOTA — Hei-de aprontá-lo quando quiser e muito bem me parecer. Basta de seca — cose, e deixa-me.

CHIQUINHA — Fazes bem. (Aqui Maricota faz uma mesura para a rua, como a pessoa que a cumprimenta, e continua depois a fazer acenos com o lenço.) Lá está ela no seu fadário! Que viva esta minha irmã só para namorar! É forte mania! A todos faz festa, a todos namora... E o pior é que a todos engana... até o dia em que também seja enganada.

MARICOTA, retirando-se da janela — O que estás tu a dizer, Chiquinha?

CHIQUINHA — Eu? Nada.

MARICOTA — Sim! Agarra-te bem à costura; vive sempre como vives, que há -de morrer solteira.

CHIQUINHA — Paciência.

MARICOTA — Minha cara, nós não temos dote, e não é pregada à cadeira que acharemos noivo.

CHIQUINHA — Tu já o achaste pregada à janela?

MARICOTA — Até esperar não é tarde. Sabes tu quantos passaram hoje por esta rua, só para me verem?

CHIQUINHA — Não.

MARICOTA — O primeiro que vi, quando cheguei à janela, parado no canto, foi aquele tenente dos Permanentes, que tu bem sabes.

CHIQUINHA — Casa-te com ele.

MARICOTA — E por que não, se ele quiser? Os oficiais dos Permanentes têm bom soldo. Podes te rir.

bulha: ruído, gritaria.
fadário: destino, sina.
Permanente: antigo soldado da Guarda Nacional.
seca: palavra usada no século XIX com o sentido de aborrecimento.

CHIQUINHA — E depois do tenente, quem mais passou?

MARICOTA — O cavalo rabão.

CHIQUINHA — Ah!

MARICOTA — Já te não mostrei aquele moço que anda sempre muito à moda, montado em um cavalo rabão, e que todas as vezes que passa cumprimenta com ar risonho e esporeia o cavalo?

CHIQUINHA — Sei quem é — isto é, conheço-o de vista. Quem é ele?

MARICOTA — Sei tanto como tu.

CHIQUINHA — E o namoras sem o conheceres?

MARICOTA — Oh, que tola! Pois é preciso conhecer-se a pessoa a quem se namora?

CHIQUINHA — Penso que sim.

[...]

CHIQUINHA (*interrompendo*) — Meu Deus, quantos!... E a todos esses namoras?

MARICOTA — Pois então! E o melhor é que cada um de per si pensa ser o único da minha afeição.

CHIQUINHA — Tens habilidade! Mas dize-me, Maricota, que esperas tu com todas essas loucuras e namoros? Que planos são os teus? (*Levanta-se.*) Não vês que te podes desacreditar?

MARICOTA — Desacreditar-me por namorar! E não namoram todas as moças? A diferença está em que umas são mais espertas do que outras. As estouvadas, como tu dizes que eu sou, namoram francamente, enquanto as sonsas vão pela calada. Tu mesma, com este ar de santinha — anda, faze-te vermelha! — talvez namores, e muito; e se eu não posso assegurar, é porque tu não és sincera como eu sou. Desengana-te, não há moça que não namore. A dissimulação de muitas é que faz duvidar de suas estrepolias. Apontas-me porventura uma só, que não tenha hora escolhida para chegar à janela, ou que não atormente ao pai ou à mãe para ir a este ou àquele baile, a esta ou àquela festa? E pensas tu que é isto feito indiferentemente, ou por acaso? Enganas-te, minha cara, tudo é namoro, e muito namoro. Os pais, as mães e as simplórias como tu é que nada veem e de nada desconfiam. Quantas conheço eu, que no meio de parentes e amigas, cercadas de olhos vigilantes, namoram tão sutilmente, que não se presente! Para quem sabe namorar tudo é instrumento: uma criança que se tem ao colo e se beija, um papagaio com o qual se fala à janela, um mico que brinca sobre o ombro, um lenço que volteia na mão, uma flor que se desfolha — tudo, enfim! E até quantas vezes o namorado desprezado serve de instrumento para se namorar a outrem! Pobres tolos, que levam a culpa e vivem logrados, em proveito alheio! Se te quisesse eu explicar e patentear os ardis e espertezas de certas meninas que passam por sérias e que são refinadíssimas velhacas, não acabaria hoje. Vive na certeza, minha irmã, que as moças dividem-se em duas classes: sonsas e sinceras... Mas que todas namoram.

[...]

cavalo rabão: expressão, usada em meados do século XIX, que significa cavalo de rabo curto ou cortado.

estouvado: inconsequente, desajuizado.



Autor desconhecido. Séc. XIX. Litogravura. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro

A Guarda Nacional do Rio de Janeiro foi criada por uma lei de agosto de 1831; era uma tropa de reserva do Brasil imperial. O principal papel exercido pela Guarda Nacional era expressar a ordenação elitista da nação que se pretendia criar. Veja, ao lado, a representação de três componentes da Guarda Nacional em litogravura de c. 1851.

CENA II

José PIMENTA e MARICOTA. Entra José PIMENTA com a farda de cabo de esquadra da Guarda Nacional, calças de pano azul e barretão — tudo muito usado.

PIMENTA (entrando) — Chiquinha, vai ver minha roupa, já que estás vadia. (Chiquinha sai.) Está bem bom! Está bem bom! (Esfrega as mãos de contente.)

MARICOTA (cosendo) — Meu pai sai?

PIMENTA — Tenho que dar algumas voltas, a ver se cobro o dinheiro das guardas de ontem. Abençoada a hora em que eu deixei o ofício de sapateiro para ser cabo de esquadra da Guarda Nacional! O que ganhava eu pelo ofício? Uma tuta e meia. Desde pela manhã até alta noite sentado à tripeça, metendo sovela daqui, sovela dacolá, cerol pra uma banda, cerol pra outra; puxando couro com os dentes, batendo de martelo, estirando o tirapé — e no fim das contas chegava apenas o jornal para se comer, e mal. Torno a dizer, feliz a hora em que deixei o ofício para ser cabo de esquadra da Guarda Nacional! Das guardas, das rondas e das ordens de prisão faço o meu patrimônio. Cá as arranjo de modo que rendem, e não rendem pouco... Assim é que é o viver; e no mais, saúde, e viva a Guarda Nacional e o dinheirinho das guardas que vou cobrar, e que muito sinto ter de repartir com ganhadores. Se vier alguém procurar-me, diz que espere, que eu já volto. (Sai.)

barretão: pequeno chapéu de pano.
jornal: remuneração por dia de trabalho.
sovela: instrumento com que os sapateiros furam o couro.
tuta e meia: expressão do século XIX que designa valor muito baixo.

CENA III

MARICOTA (só) — Tem razão; são milagres! Quando meu pai trabalhava pelo ofício e tinha um jornal certo, não podia viver; agora que não tem ofício nem jornal, vive sem necessidades. Bem diz o Capitão Ambrósio que os ofícios sem nome são os mais lucrativos. Basta de coser. (Levanta-se.) Não hei de namorar o agulheiro, nem casar-me com a almofada. (Vai para a janela. Faustino aparece na porta ao fundo, donde espreita para a sala.)

CENA IV

FAUSTINO e MARICOTA

FAUSTINO — Posso entrar?

MARICOTA (*voltando-se*) — Quem é? Ah, pode entrar.

FAUSTINO (*entrando*) — Estava ali defronte na loja do barbeiro, esperando que teu pai saísse para poder ver-te, falar-te, amar-te, adorar-te, e...

MARICOTA — Deveras!

FAUSTINO — Ainda duvidas? Para quem vivo eu, senão para ti? Quem está sempre presente na minha imaginação? Para quem faço eu todos os sacrifícios?

MARICOTA — Fale mais baixo, que a mana pode ouvir.

[...]

FAUSTINO — Maricota, eis-me a teus pés! (*Ajoelha-se, e enquanto fala, Maricota ri-se, sem que ele veja.*) Necessito de toda a tua bondade para ser perdoado!

MARICOTA — Deixe-me.

FAUSTINO — Queres que morra a teus pés? (*Batem palmas na escada.*)

MARICOTA (*assustada*) — Quem será? (*Faustino conserva-se de joelhos.*)

CAPITÃO (*na escada, dentro*) — Dá licença?

MARICOTA (*assustada*) — É o Capitão Ambrósio! (*Para Faustino*) Vá-se embora, vá-se embora! (*Vai para dentro, correndo.*)

FAUSTINO (*levanta-se e vai atrás dela*) — Então, o que é isso?... Deixou-me!... Foi-se!... E esta!... Que farei!... (*Anda ao redor da sala como procurando aonde esconder-se.*) Não sei onde esconder-me... (*Vai espiar à porta, e daí corre para a janela.*) Voltou, e está conversando à porta com um sujeito; mas decerto não deixa de entrar. Em boas estou metido, e daqui não... (*Corre para o judas, despe-lhe a casaca e o colete, tira-lhe as botas e o chapéu e arranca-lhe os bigodes.*) O que me pilhar tem talento, porque mais tenho eu. (*Veste o colete e casaca sobre a sua própria roupa, calça as botas, põe o chapéu armado e arranja os bigodes.*) Feito isto, esconde o corpo do judas em uma das gavetas da cômoda, onde também esconde o próprio chapéu, e toma o lugar do judas. Agora pode vir... (*Batem.*) Ei-lo! (*Batem.*) Aí vem!

CENA V

CAPITÃO e FAUSTINO
(*no lugar do judas*)

CAPITÃO (*entrando*) — Não há ninguém em casa? Ou estão todos surdos? Já bati palmas duas vezes, e nada de novo! (*Tira a barretina e a põe sobre a mesa, e assenta-se na cadeira.*) Esperarei. (*Olha ao redor de si, dá com os olhos no judas; supõe à primeira vista ser um homem, e levanta-se rapidamente.*) Quem é? (*Reconhecendo que é um judas.*) Ora, ora, ora! E não me enganei com o judas, pensando que era um homem? Oh, ah, está um figurão! E o mais é que está tão bem-feito que parece vivo. (*Assenta-se.*) Aonde está esta gente? Preciso falar com o cabo José Pimenta e... ver a filha. Não seria mau que ele estivesse em casa; desejo ter certas explicações com a Maricota. (*Aqui aparece na porta da direita Maricota, que espreita, receosa. O Capitão a vê e levanta-se.*) Ah!

PENA, Martins. O judas em sábado de Aleluia. In: AGUIAR, Flávio (Prep.). **Antologia de comédia de costumes**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 1-24. (Dramaturgos do Brasil).



O texto integral da obra **O judas em sábado de Aleluia** está disponível em: <<http://ftd.li/i7vs45>>. Acesso em: 23 maio 2016.

Martins Pena

Nascido no Rio de Janeiro, Luís Carlos Martins Pena (1815-1848) foi dramaturgo e diplomata. Sua vida profissional voltou-se inicialmente para a área comercial, tendo concluído o curso de Comércio aos 20 anos. Em 1938, entrou para o Ministério dos Negócios Estrangeiros, onde exerceu vários cargos, até ser nomeado adido à Legação do Brasil em Londres, Inglaterra, em 1847. Em sua passagem por Londres, contraiu tuberculose. Morreu no dia 7 de dezembro de 1848, em Lisboa, com apenas 33 anos.

Martins Pena é considerado o introdutor da comédia de costumes no Brasil. Em suas obras, caracteriza, com ironia e humor, a sociedade brasileira e suas instituições. É patrono da Academia Brasileira de Letras, na Cadeira 29.



Séc. XIX - Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro

Retrato de Martins Pena, século XIX.

Na breve trajetória de sua vida de homem da corte e diplomata, de cronista e dramaturgo, Martins Pena compõe seguidamente 26 textos teatrais (vinte comédias e seis dramas). [...] por seu cândido realismo, pelo gosto “fotográfico” do quadrinho de costume, une, para um leitor (e mais ainda para um espectador) moderno, o valor do documento e o sabor acidulado de uma literariedade primitiva. [...]

As comédias de Martins Pena [...] propõem-nos, a bem mais de um século de distância, o quadro vivo de uma sociedade interiorana e cosmopolita, na qual as máscaras universais (o usurário, o apaixonado, a esposa jovem, o velho ridículo, o marido ciumento) reúnem-se em torno de situações bem datadas e locais, ainda que às vezes movimentadas pelos clássicos ingredientes vaudevillescos (o armário, onde se escondem a turnos diferentes, as várias personagens; o travesti, fonte de equívocos [...]).

PICCHIO, Luciana Stegagno. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999. p. 228-229.

FAÇA NO
CADERNO

1. Com base na leitura desse fragmento, o que você imagina que acontecerá até o final da peça?
2. Para que o diretor, os atores e a produção teatral organizem a encenação do texto, o autor fornece indicações essenciais. Essas informações são conhecidas como “rubricas”, textos que aparecem em itálico antes dos diálogos ou intercalados a estes.

Na primeira rubrica, identifique as informações fornecidas sobre:

- a) o cenário urbano;
 - b) o vestuário de época;
 - c) as personagens.
3. Nos dois fragmentos da cena I, o diálogo entre Chiquinha e Maricota retrata costumes femininos da burguesia daquela época.
 - a) Quais são eles?
 - b) Que contraste na conduta social feminina está explicitado nessa situação?
 4. A cena II compara duas funções sociais: a de sapateiro e a de cabo de esquadra da Guarda Nacional.
 - a) Como José Pimenta avalia suas duas funções: a antiga e a atual?
 - b) Ao falar das vantagens da sua função de cabo de esquadra, a personagem diz: “Cá as arranjo de modo que rendem, e não rendem pouco...”. Que crítica social está subentendida nesse enunciado?



Paris, capital da França, ditava a moda feminina no século XIX: as revistas francesas divulgavam modelos e cortes de roupas ornamentadas com rendas, complementadas por acessórios como o espartilho e o leque. Publicações brasileiras como o periódico **Jornal das Famílias**, do Rio de Janeiro, reproduziam a moda e os costumes europeus, como mostra a imagem ao lado retirada de uma das edições de 1865 desse periódico.

Autor desconhecido. 1865. Litogravura. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro

5. A cena III põe em foco a personagem Maricota.
 - a) De que assunto ela trata?
 - b) Que recurso linguístico o autor usa nessa passagem para reforçar sua crítica à Guarda Nacional, uma instituição militar do Império?
6. No fragmento da cena IV, a quarta fala de Faustino traz intercalada uma rubrica do autor indicando o riso de Maricota. Por que ela ri?
7. Que incidente cômico aparece na cena IV?
8. O encontro dos dois namorados de Maricota, Ambrósio e Faustino, ocorre na cena V.
 - a) Como o capitão vê seu rival?
 - b) De que maneira o humor dessa cena é criado?
9. Considerando os trechos que você leu, explique os possíveis sentidos do título **O judas em sábado de Aleluia**.

[O teatro de Martins Pena] revela um pendor quase jornalístico pelos fatos do dia, assinalando em chave cômica o que ia sucedendo de novo na atividade brasileira cotidiana, com destaque especial para a cidade do Rio de Janeiro. Eis alguns de seus temas: a criação dos Juizados de Paz (**O juiz de paz da roça**); as festas populares periódicas (**A família** e **A festa na roça**, **O judas em sábado de Aleluia**); a chegada triunfal da ópera romântica italiana, representada pela **Norma** de Bellini (**O diletante**); a novidade introduzida na medicina pela homeopatia (**Os três médicos**) [...]. Sem esquecer, claro está, **O noviço**, o seu maior sucesso de publicação (inúmeras edições) e de representação (constantes versões cênicas). [...]

O Martins Pena comediógrafo [...] satirizou as atitudes exaltadas e as declarações de amor bombásticas. Mas foi romântico, ainda que a contragosto, pela época em que viveu e que retratou com uma mistura inconfundivelmente pessoal de ingenuidade e de engenhosidade artística.

PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro**: 1570-1908. São Paulo: Edusp, 2003. p. 57-60.

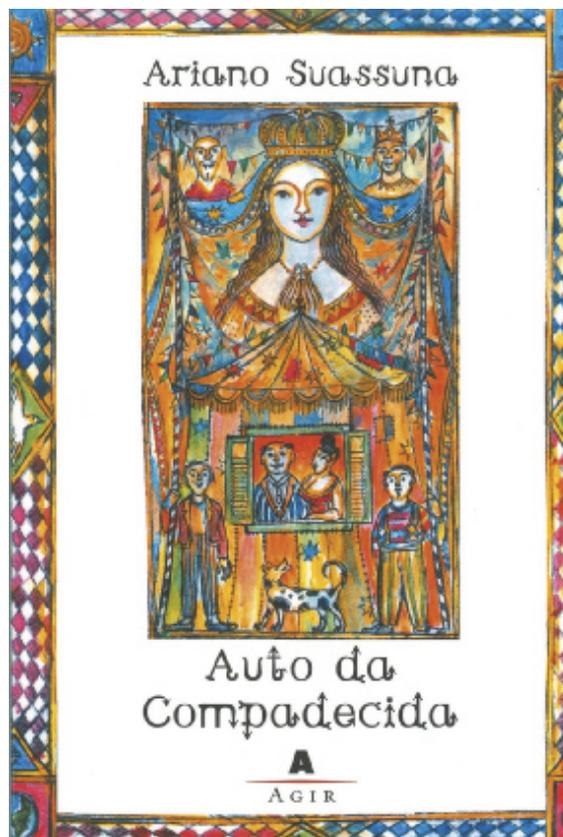
O riso no auto de Ariano Suassuna

O escritor paraibano Ariano Suassuna (1927-2014) introduziu, no teatro nacional, a fusão de elementos tradicionais da dramaturgia, como características do teatro medieval, com aspectos da tradição popular, sobretudo nordestina.

Uma de suas obras mais conhecidas é o **Auto da Compadecida**. A peça, escrita em 1955, foi montada pela primeira vez em 1956, no Teatro Santa Isabel, em Recife, Pernambuco. A publicação ocorreu no ano seguinte, pela Editora Agir.

O auto é um gênero teatral de caráter predominantemente religioso, embora existam obras de temática profana e satírica, mas sempre com preocupações moralizantes. Não possui uma estrutura definida, mas, em geral, é subdividido em cenas conforme a entrada de uma nova personagem.

O gênero teatral auto surgiu na Idade Média. No século XVI, com o português Gil Vicente, a expressão desse gênero dramático despontou. Naquela época, escritos em versos curtos e cadenciados, os autos visavam satirizar pessoas para propor uma crítica social.



Suassuna resgatou da tradição medieval o gênero auto e inseriu elementos da cultura popular nordestina, extraídos de folhetos de cordel e histórias populares. A linguagem da praça pública e do povo foi utilizada para tecer críticas sociais impregnadas de riso e ironia.

O **Auto da Compadecida** organiza-se em três atos. Observe as três epígrafes que abrem a obra:

O DIABO

Lá vem a compadecida!
Mulher em tudo se mete!

MARIA

Meu filho perdoe esta alma,
tenha dela compaixão!
Não se perdoando esta alma,
faz-se é dar mais gosto ao cão:
por isto absolva ela,
lançai a vossa bênção.

JESUS

Pois minha mãe leve a alma,
leve em sua proteção.
Diga às outras que a recebam,
Façam com ela união.
Fica feito o seu pedido,
dou a ela a salvação.

O castigo da soberba. Obra popular recolhida por Leonardo Mota junto ao cantador Anselmo Vieira de Sousa (1867-1926). In: SUASSUNA, Ariano.

Auto da Compadecida. 35. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2005. p. 9.

Foi na venda e de lá trouxe
três moedas de cruzado,
sem dizer nada a ninguém,
para não ser censurado:
no fiofó do cavalo
fez o dinheiro guardado.
[...]

Disse o pobre: — “Ele está magro,
só tem o osso e o couro,
porém, tratando-se dele,
meu cavalo é um tesouro.
Basta dizer que defeca
níquel, prata, cobre e ouro.”

História do cavalo que defecava dinheiro.
Obra popular recolhida por Leonardo Mota.
In: SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida.**
35. ed. Rio de Janeiro:
Agir, 2005. p. 11.

Mandou chamar o vigário:

— Pronto! — o vigário chegou.

— Às ordens, Sua Excelência!

O Bispo lhe perguntou:

— Então, que cachorro foi
que o reverendo enterrou?

— Foi um cachorro importante,
animal de inteligência:

ele, antes de morrer,

deixou a Vossa Excelência
dois contos de réis em ouro.

Se eu errei, tenha paciência.

— Não errou não, meu vigário,
você é um bom pastor.

Desculpe eu incomodá-lo,
a culpa é do portador!

Um cachorro como esse,
se vê que é merecedor!

O enterro do cachorro. Fragmento de
“O dinheiro”, de Leandro Gomes de
Barros (1865-1918). In: SUASSUNA, Ariano.

Auto da Compadecida.
35. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2005. p. 10.

Cada epígrafe dialoga diretamente com um ato da peça.

Segundo o escritor brasileiro Bráulio Tavares:

Alguns episódios do **Auto da Compadecida** baseiam-se em textos anônimos da tradição popular nordestina. No primeiro ato, veem-se trechos do folheto **O dinheiro** de Leandro Gomes de Barros (1865-1918), onde se conta o episódio do cachorro morto cujo dono destina uma soma em dinheiro para que seu enterro seja feito em latim, o que dá origem a uma série de quiproquós eclesiásticos. No segundo ato, o episódio do gato que “descome” moedas e o da falsa ressurreição ao som do instrumento mágico são inspirados no romance popular anônimo **História do cavalo que defecava dinheiro**. E no terceiro ato, o julgamento dos personagens no Céu e a intercessão piedosa de Nossa Senhora, a “Compadecida”, correspondem a outro auto popular anônimo, **O castigo da soberba**. [...]

O **Auto da Compadecida**, como as demais comédias teatrais de Ariano Suassuna, procura recuperar e reproduzir mecanismos narrativos da comédia medieval e renascentista da Europa e da comédia popular do Nordeste. Um aspecto importantíssimo desse tipo de teatro é o seu caráter tradicional e coletivo, no qual a fidelidade a uma tradição é tão importante quanto a originalidade individual — ou mais até — e onde o autor não julga que escreve por si só, mas com a colaboração implícita de uma comunidade inteira.

TAVARES, Bráulio. Tradição popular e recriação no Auto da Compadecida. In: SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. 35. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2005. p. 172-173.

O fragmento a seguir é constituído do prólogo e do trecho inicial do primeiro ato do **Auto da Compadecida**. Nesta seleção, são recuperados alguns elementos da cultura popular brasileira, como o circo, canções e ditos populares e a figura do homem humilde do Nordeste brasileiro.

Ao abrir o pano, entram todos os atores, com exceção do que vai representar Manuel, como se se tratasse de uma tropa de saltimbancos, correndo, com gestos largos, exibindo-se ao público. Se houver algum ator que saiba caminhar sobre as mãos, deverá entrar assim. Outro trará uma corneta, na qual dará um alegre toque, anunciando a entrada do grupo. Há de ser uma entrada festiva, na qual as mulheres dão grandes voltas e os atores agradecerão os aplausos, erguendo os braços, como no circo. A atriz que for desempenhar o papel de Nossa Senhora deve vir sem caracterização, para deixar bem claro que, no momento, é somente atriz. Imediatamente após o toque de clarim, o Palhaço anuncia o espetáculo.

PALHAÇO

Grande voz

Auto da Compadecida! O julgamento de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo, para exercício da moralidade.

Toque de clarim.

PALHAÇO

A intervenção de Nossa Senhora no momento propício, para triunfo da misericórdia. Auto da Compadecida!

Toque de clarim.

A COMPADECIDA

A mulher que vai desempenhar o papel desta excelsa Senhora, declara-se indigna de tão alto mister.

Toque de clarim.

PALHAÇO

Ao escrever esta peça, onde combate o mundanismo, praga de sua igreja, o autor quis ser representado por um palhaço, para indicar que sabe, mais do que ninguém, que sua alma é um velho catre, cheio de insensatez e de solércia. Ele não tinha o direito de tocar nesse tema, mas ousou fazê-lo, baseado no espírito

catre: leito rústico e pobre; cama de viagem.

excelso: sublime, eminente, elevado, que se distingue por qualidades dignas de louvor.

mister: atividade profissional, ofício, profissão.

solércia: habilidade para fazer ou tratar alguma coisa, astúcia; habilidade de enganar, velhacaria, esperteza.

popular de sua gente, porque acredita que esse povo sofre e tem direito a certas intimidades.

Toque de clarim.

PALHAÇO

Auto da Compadecida! O ator que vai representar Manuel, isto é, Nosso Senhor Jesus Cristo, declara-se também indigno de tão alto papel, mas não vem agora, porque sua aparição constituirá um grande efeito teatral e o público seria privado desse elemento de surpresa.

Toque de clarim.

PALHAÇO

Auto da Compadecida! Uma história altamente moral e um apelo à misericórdia.

JOÃO GRILO

Ele diz “à misericórdia”, porque sabe que, se fôssemos julgados pela justiça, toda a nação seria condenada.

PALHAÇO

Auto da Compadecida! (*Cantando.*) Tombei, tombei, mandei tombar!

ATORES, *respondendo ao canto*

Perna fina no meio do mar.

PALHAÇO

Oi, eu vou ali e volto já.

ATORES, *saindo*

Oi, cabeça de bode não tem que chupar.

PALHAÇO

O distinto público imagina à sua direita uma igreja, da qual o centro do palco será o pátio. A saída para a rua é à sua esquerda. O resto é com os atores.

Aqui pode-se tocar uma música alegre e o Palhaço sai dançando. Uma pequena pausa e entram Chicó e João Grilo.

JOÃO GRILO

E ele vem mesmo? Estou desconfiado, Chicó. Você é tão sem confiança!

CHICÓ

Eu, sem confiança? Que é isso, João, está me desconhecendo? Juro como ele vem. Quer benzer o cachorro da mulher para ver se o bicho não morre. A dificuldade não é ele vir, é o padre benzer. O bispo está aí e tenho certeza de que o Padre João não vai querer benzer o cachorro.

JOÃO GRILO

Não vai benzer? Por quê? Que é que um cachorro tem de mais?

CHICÓ

Bom, eu digo assim porque sei como esse povo é cheio de coisas, mas não é nada de mais. Eu mesmo já tive um cavalo bento.

JOÃO GRILO

Que é isso, Chicó? (*Passa o dedo na garganta.*) Já estou ficando por aqui com suas histórias. É sempre uma coisa toda esquisita. Quando se pede uma explicação, vem sempre com “não sei, só sei que foi assim”.

CHICÓ

Mas se eu tive mesmo o cavalo, meu filho, o que é que eu vou fazer? Vou mentir, dizer que não tive?

JOÃO GRILO

Você vem com uma história dessas e depois se queixa porque o povo diz que você é sem confiança.

CHICÓ

Eu, sem confiança? Antônio Martinho está para dar as provas do que eu digo.

JOÃO GRILO

Antônio Martinho? Faz três anos que ele morreu.

CHICÓ

Mas era vivo quando eu tive o bicho.

JOÃO GRILO

Quando você teve o bicho? E foi você quem pariu o cavalo, Chicó?

CHICÓ

Eu não. Mas do jeito que as coisas vão, não me admiro mais de nada. No mês passado uma mulher teve um, na serra do Araripe, para os lados do Ceará.

JOÃO GRILO

Isso é coisa de seca. Acaba nisso, essa fome: ninguém pode ter menino e haja cavalo no mundo. A comida é mais barata e é coisa que se pode vender. Mas seu cavalo, como foi?

CHICÓ

Foi uma velha que me vendeu barato, porque ia se mudar, mas recomendou todo cuidado, porque o cavalo era bento. E só podia ser mesmo, porque cavalo bom como aquele eu nunca tinha visto. Uma vez corremos atrás de uma garrota, das seis da manhã até as seis da tarde, sem parar nem um momento, eu a cavalo, ele a pé. Fui derrubar a novilha já de noitinha, mas quando acabei o serviço e enchoalhei a rês, olhei ao redor, e não conhecia o lugar onde estávamos. Tomei uma vereda que havia assim e saí tangendo o boi...

JOÃO GRILO

O boi? Não era uma garrota?

CHICÓ

Uma garrota e um boi.

JOÃO GRILO

E você corria atrás dos dois de uma vez?

CHICÓ, *irritado*

Corria, é proibido?

JOÃO GRILO

Não, mas eu me admiro é eles correrem tanto tempo juntos, sem se apartarem. Como foi isso?

CHICÓ

Não sei, só sei que foi assim. Saí tangendo os bois e de repente avistei uma cidade. É uma história que eu não gosto nem de contar. Você sabe que eu comecei a correr da ribeira do Taperoá, na Paraíba. Pois bem, na entrada da rua perguntei a um homem onde estava e ele me disse que era Propriá, de Sergipe.

JOÃO GRILO

Sergipe, Chicó?

CHICÓ

Sergipe, João. Eu tinha corrido até lá no meu cavalo. Só sendo bento mesmo.

enchocalhar: colocar chocalho.

garrota: bezerra de até 2 anos de idade.

novilho: bezerro.

rês: qualquer animal quadrúpede que é abatido para a alimentação do homem.

tanger: tocar o gado, atingir, roçar.

vereda: atalho, caminho secundário pelo qual se chega mais rapidamente a um lugar.

JOÃO GRILO

Mas Chicó, e o rio São Francisco?

CHICÓ

Só podia estar seco nesse tempo, porque não me lembro quando passei... E nesse tempo todo o cavalo ali comigo, sem reclamar nada!

JOÃO GRILO

Eu me admirava era se ele reclamasse.

CHICÓ

É por causa dessas e de outras que eu não me admiro mais de nada, João. Cachorro bento, cavalo bento, tudo isso eu já vi.

JOÃO GRILO

Quer dizer que você acha que o homem vem?

CHICÓ

Só pode vir. É o único jeito que ele tem a dar. A mulher disse que vai largá-lo, se o cachorro morrer. O doutor diz que não sabe o que é que o bicho tem, o jeito agora é apelar para o padre. Hora de se chamar padre é a hora da morte, ele tem de vir. Padre João! Padre João!

PADRE, *aparecendo na igreja*

Que há? Que gritaria é essa?

Fala afetadamente com aquela pronúncia e aquele estilo que Leon Bloy chamava “sacerdotais”.

CHICÓ

Mandaram avisar para o senhor não sair, porque vem uma pessoa aqui trazer um cachorro que está se ultimando para o senhor benzer.

PADRE

Para eu benzer?

CHICÓ

Sim.

PADRE, *com desprezo*

Um cachorro?

CHICÓ

Sim.

PADRE

Que maluquice! Que besteira!

JOÃO GRILO

Cansei de dizer a ele que o senhor não benzia. Benze porque benze, vim com ele.

PADRE

Não benzo de jeito nenhum.

CHICÓ

Mas padre, não vejo nada de mal em se benzer o bicho.

JOÃO GRILO

No dia em que chegou o motor novo do Major Antônio Moraes o senhor não benzeu?

PADRE

Motor é diferente, é uma coisa que todo mundo benze. Cachorro é que eu nunca ouvi falar.

CHICÓ

Eu acho cachorro uma coisa muito melhor do que motor.

Leon Bloy (1846-1917):
escritor e ensaísta francês,
cujas obras refletem uma
profunda devoção católica.

PADRE

É, mas quem vai ficar engraçado sou eu, benzendo o cachorro. Benzer motor é fácil, todo mundo faz isso, mas benzer cachorro?

JOÃO GRILO

É, Chicó, o padre tem razão. Quem vai ficar engraçado é ele e uma coisa é o motor do Major Antônio Moraes e outra é benzer o cachorro do Major Antônio Moraes.

PADRE, *mão em concha no ouvido*

Como?

JOÃO GRILO

Eu disse que uma coisa era o motor e outra o cachorro do Major Antônio Moraes.

PADRE

E o dono do cachorro de quem vocês estão falando é Antônio Moraes?

JOÃO GRILO

É. Eu não queria vir, com medo de que o senhor se zangasse, mas o Major é rico e poderoso e eu trabalho na mina dele. Com medo de perder meu emprego, fui forçado a obedecer, mas disse a Chicó: o padre vai se zangar.

PADRE, *desfazendo-se em sorrisos*

Zangar nada, João! Quem é um ministro de Deus para ter direito de se zangar? Falei por falar, mas também vocês não tinham dito de quem era o cachorro!

JOÃO GRILO, *cortante*

Quer dizer que benze, não é?

PADRE, *a Chicó.*

Você o que é que acha?

CHICÓ

Eu não acho nada de mais!

PADRE

Nem eu. Não vejo mal nenhum em abençoar as criaturas de Deus!

JOÃO GRILO

Então fica tudo na paz do Senhor, com cachorro benzido e todo mundo satisfeito.

PADRE

Digam ao Major que venha. Eu estou esperando.

Entra na igreja.

CHICÓ

Que invenção foi essa de dizer que o cachorro era do Major Antônio Moraes?

JOÃO GRILO

Era o único jeito do padre prometer que benzia. Tem medo da riqueza do Major que se pela. Não viu a diferença? Antes era “Que maluquice, que besteira!”, agora “Não vejo mal nenhum em se abençoar as criaturas de Deus!”.

CHICÓ

Isso não vai dar certo! Você já começa com suas coisas, João! E havia necessidade de inventar que era empregado de Antônio Moraes?

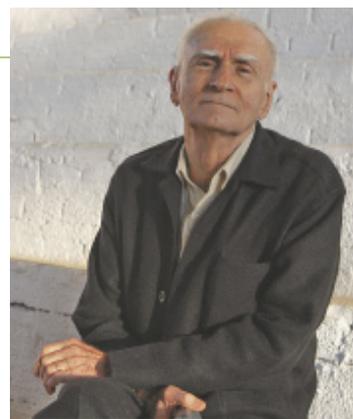
SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida.**

35. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2005. p. 15-25.

Ariano Suassuna

Ariano Vilar Suassuna (1927-2014), teatrólogo e romancista, nasceu em Nossa Senhora das Neves, atual João Pessoa, na Paraíba, em 16 de junho de 1927. Foi advogado e professor da Universidade Federal de Pernambuco. A infância no sertão familiarizou o dramaturgo com temas e formas de expressão artística típicas do Nordeste brasileiro, o que contribuiu para a construção de seu universo ficcional.

Articulando características da cultura nordestina com elementos da tradição clássica popular e erudita, Suassuna produziu inúmeras obras, entre as quais **O homem da vaca e o poder da fortuna** (1958), **Farsa da boa preguiça** (1960), **O santo e a porca** (1964), **Romance d’A Pedra do Reino** (1971) e **As conchambranças de Quaderna** (1987). Nessa seleção, destaca-se o **Romance d’A Pedra do Reino**, cuja produção iniciou em 1958, levando treze anos para sua publicação.



Ariano Suassuna, em 2006.

André Dusek/Estadão Conteúdo

FAÇA NO
CADERNO

1. O Palhaço aparece no prólogo e em outras partes da peça. Explique o que essa figura representa.
2. No prólogo, as vozes do Palhaço e de João Grilo estabelecem uma relação entre o aspecto religioso e a preocupação social propostos na peça.
 - a) Interprete que relação é essa.
 - b) Que característica(s) de João Grilo já fica(m) evidente(s) em sua primeira fala?
3. Descreva que elementos da cultura popular estão presentes no prólogo.

Vozes populares e crítica social

No fragmento, reproduz-se um diálogo entre as personagens Chicó e João Grilo, e posteriormente surge a figura do padre.

FAÇA NO
CADERNO

1. Identifique trechos do texto que revelam características de Chicó e João Grilo.
2. Caracterize a figura do padre e explique que crítica social está associada a essa personagem.
3. Em sua última fala no fragmento, João Grilo afirma que o padre “tem medo da riqueza do Major que se pela”. Identifique e explique que contraste social é explicitado nesse trecho e que crítica se pressupõe.
4. Diferentemente do que ocorre na comédia de costumes, o riso em **Auto da Compadecida** não decorre apenas de incidentes cômicos, mas das próprias ações das personagens.
 - a) Explique essa afirmação.
 - b) Interprete que função o riso exerce na construção da crítica social proposta pela peça.



Minissérie e filme

Em 1999, o texto de Ariano Suassuna foi adaptado para a televisão no formato de minissérie. Com direção geral de Guel Arraes, **O auto da Compadecida** teve os atores Selton Mello e Matheus Nachtergaele como Chicó e João Grilo, respectivamente. Em 2000, a minissérie foi transformada em longa-metragem, atraindo mais de 2 milhões de espectadores — um marco para os padrões do cinema nacional.

O **Auto da Compadecida** é uma comédia de temática religiosa que destaca problemas sociais do Nordeste brasileiro. A peça apresenta 15 personagens — João Grilo, Chicó, Padre João, Sacristão, Padeiro, Mulher do Padeiro, Bispo, Cangaceiro, o Encourado, Manuel, a Compadecida, Antônio Moraes, Frade, Severino de Aracaju, Demônio — e uma personagem de ligação e comando do espetáculo, o Palhaço.

As personagens assumem uma posição simbólica. João Grilo é considerado personagem principal porque atua como criador de situações da peça, usando sua esperteza para sobreviver. Além de representar a luta diária do povo nordestino, essa personagem, com suas ações, coloca questões sociais em destaque. Ao longo da peça, o objeto de desejo perseguido por ele é o alimento, o que o torna representante daquele que vivencia a realidade da fome.

Se possível, combine com o(a) professor(a) e seus colegas uma sessão de cinema: assistam ao filme e reconstruam a trajetória desse herói tipicamente brasileiro.

Linguagem do gênero

O discurso direto e as rubricas do texto

O texto teatral é escrito com o objetivo de ser representado para um público. No palco, as personagens conferem a ele expressividade, cor, música — enfim, dão vida ao texto.

Por isso, o texto escrito do gênero teatral tem algumas características próprias:

- uso do discurso direto;
- ausência de um narrador que conte a história;
- presença da rubrica, que situa o espaço, o tempo e as personagens das cenas e orienta a entonação expressiva com que os atores falam e agem.

Retome o texto de Martins Pena para responder às questões a seguir.

FAÇA NO
CADERNO

1. Considerando que a comédia de costumes de Martins Pena foi escrita no final do século XIX, explique:
 - a) o uso de nomes próprios no diminutivo para as personagens femininas;
 - b) a finalidade desse recurso gramatical.
2. Observe que, de modo geral, as falas das personagens são curtas e simples. Com que finalidade o autor as utilizou?
3. Analise a linguagem usada na fala em que Maricota discursa sobre os modos de namorar.
 - a) Por que a fala é mais longa?
 - b) Por que Maricota mistura fatos particulares com genéricos?
 - c) Que ideia Maricota passa a defender?
 - d) Que recursos linguísticos a personagem usa para defender essa ideia?
4. Nestas falas de Maricota, que sentimentos e atitudes os sinais de pontuação marcam?
 - a) “Desacreditar-me por namorar! E não namoram todas as moças?”
 - b) “Tu mesma, com este ar de santinha — anda, faze-te vermelha! — talvez namores, e muito [...]”
 - c) “Apontas-me porventura uma só, que não tenha hora escolhida para chegar à janela, ou que não atormente ao pai ou à mãe para ir a este ou àquele baile, a esta ou àquela festa? E pensas tu que é isto feito indiferentemente, ou por acaso?”
 - d) “Enganas-te, minha cara, tudo é namoro, e muito namoro. [...] Quantas conheço eu, que no meio de parentes e amigas, cercadas de olhos vigilantes, namoram tão sutilmente, que não se pressente! Para quem sabe namorar tudo é instrumento: uma criança que se tem ao colo e se beija, um papagaio com o qual se fala à janela, um mico que brinca sobre o ombro,

um lenço que volteia na mão, uma flor que se desfolha — tudo, enfim! E até quantas vezes o namorado desprezado serve de instrumento para se namorar a outrem! Pobres tolos, que levam a culpa e vivem logrados, em proveito alheio!”

e) “Se te quisesse eu explicar e patentear os ardis e espertezas de certas meninas que passam por sérias e que são refinadíssimas velhacas, não acabaria hoje. Vive na certeza, minha irmã, que as moças dividem-se em duas classes: sonsas e sinceras... Mas que todas namoram.”

5. Ao colocar a discussão do namoro na fala de Maricota, que tipo de atitude o autor toma diante do público?

6. Analise as rubricas e a pontuação na peça **Auto da Compadecida**.

Duas faces do riso

As duas peças analisadas tratam de universos sociais e temporais bastante diferentes. **O judas em sábado de Aleluia** retrata os costumes da burguesia carioca no período imperial, utilizando-se das seguintes características:

- descrição de costumes de época;
- crítica social velada;
- riso fácil, que não exclui a reflexão;
- sequência narrativa linear explorando sucessivas situações ridículas;
- rubricas do autor;
- personagens caricaturais;
- criação de humor por meio de contraste, de inversão de valores e de gestos repetitivos;
- linguagem popular, despojada e livre.

No **Auto da Compadecida**, João Grilo é representante de um universo rural nordestino, cujas ações põem em destaque a miséria, a fome, a religiosidade do povo, a desigualdade social. Suas principais características são:

- temática religiosa e conteúdo de crítica social;
- diálogo com modalidade do teatro medieval;
- resgate das narrativas orais nordestinas e da literatura de cordel;
- personagens cuja comicidade revela uma crítica social;
- linguagem regional nordestina;
- criação do riso por meio das artimanhas das personagens;
- rubricas do autor representado pela figura do Palhaço.

Praticando o gênero

Cortinas abertas

Representando a comédia de costumes

Agora é hora de você mostrar seus dotes de interpretação. Prepare-se para entrar em cena ou ficar nos bastidores.

Procure estas comédias de costume de Martins Pena, que circulam na internet ou em edições populares: **O judas em sábado de Aleluia**, **O noviço**, **Os dous ou o inglês maquinista**.

São textos fáceis de montar, porque as cenas se passam em um único ambiente e as personagens são divertidas.

Com a ajuda do(a) professor(a), organizem-se em grupos para escolher uma delas e apresentar para outro grupo ou para outras classes. Considerem as seguintes orientações:

- Façam a leitura atenta do texto escolhido, para planejar o cenário, o vestuário, as personagens, a iluminação e a sonoplastia.
- Distribuam os papéis pelos membros do grupo: atores, diretor, equipe de produção de cenário, maquiagem, equipe de luz e de som e o “ponto” — um auxiliar de cena que fica escondido do público, recordando aos atores suas falas, caso seja necessário.
- Façam alguns ensaios. Eles são necessários para ajudar os atores a representar com expressividade suas personagens (movimentação na cena, gestos, tom de voz, olhares) e organizar o cenário em sintonia com som e luz.
- No dia marcado para a apresentação, a equipe de cenário e sonoplastia deve organizar o espaço combinado com o(a) professor(a), enquanto os atores preparam o vestuário e a maquiagem e repassam as falas.
- Depois da apresentação, reúnam-se para uma avaliação da atividade, levando em conta todos os passos realizados.

Observações

- Os atores devem decorar seus papéis com antecedência; se no dia da apresentação alguma parte for esquecida, eles precisam disfarçar até que o “ponto” possa ajudá-los.
- É importante fazer um ensaio geral com todos os recursos antes da apresentação oficial.
- Lembrem-se de que todas as funções são igualmente importantes — do diretor ao maquiador, todos são fundamentais para o bom resultado da apresentação.
- Se for possível, convidem parentes e amigos para a estreia.

Recriação da literatura popular

Ao usar episódios tradicionais, Suassuna articula elementos das narrativas nordestinas populares com características clássicas do teatro medieval e da narrativa picaresca.

Leia o que diz Bráulio Tavares:

A Tradição é um imenso caldeirão de ideias, histórias, imagens, falas, temas e motivos. Todos bebem desse caldo, todos recorrem a ele. Todos trazem a contribuição de seu talento individual, mas cada um vê a si próprio como apenas um a mais na linhagem de pessoas que contam e recontam as mesmas histórias, pintam e repintam as mesmas cenas, cantam e recantam os mesmos versos. Histórias, cenas e versos são sempre os mesmos por força da Tradição, mas são sempre outros, por força da visão pessoal de cada artista.

Um folheto de cordel e uma peça de teatro têm, além disso, um elemento em comum: são obras de Literatura Oral que só se transformam em livros por questões de ordem prática: preservação e transporte do texto. Mas um folheto de cordel é feito para ser recitado em voz alta; uma peça é feita para ser encenada por atores.

TAVARES, Bráulio. Tradição popular e recriação no Auto da Compadecida. In: SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. 35. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2005. p. 173-174.

Inspire-se em Ariano Suassuna e teatralize um texto em verso. Com o auxílio do(a) professor(a), pesquise uma história popular escrita em cordel e transforme-a em um texto teatral. Lembre-se de empregar os recursos linguísticos estudados neste capítulo. Após a produção, também com o auxílio do(a) professor(a), organize a apresentação das peças produzidas por você e seus colegas, seguindo as mesmas orientações e observações da atividade anterior.

1. (Enem/MEC)

Gênero dramático é aquele em que o artista usa como intermediária entre si e o público a representação. A palavra vem do grego *drao* (fazer) e quer dizer ação. A peça teatral é, pois, uma composição literária destinada à apresentação por atores em um palco, atuando e dialogando entre si. O texto dramático é complementado pela atuação dos atores no espetáculo teatral e possui uma estrutura específica, caracterizada: 1) pela presença de personagens que devem estar ligados com lógica uns aos outros e à ação; 2) pela ação dramática (trama, enredo), que é o conjunto de atos dramáticos, maneiras de ser e de agir das personagens encadeadas à unidade do efeito e segundo uma ordem composta de exposição, conflito, complicação, clímax e desfecho; 3) pela situação ou ambiente, que é o conjunto de circunstâncias físicas, sociais, espirituais em que se situa a ação; 4) pelo tema, ou seja, a ideia que o autor (dramaturgo) deseja expor, ou sua interpretação real por meio da representação.

COUTINHO, A. **Notas de teoria literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973 (adaptado).

Considerando o texto e analisando os elementos que constituem um espetáculo teatral, conclui-se que

- a criação do espetáculo teatral apresenta-se como um fenômeno de ordem individual, pois não é possível sua concepção de forma coletiva.
- o cenário onde se desenrola a ação cênica é concebido e construído pelo cenógrafo de modo autônomo e independente do tema da peça e do trabalho interpretativo dos atores.
- o texto cênico pode originar-se dos mais variados gêneros textuais, como contos, lendas, romances, poesias, crônicas, notícias, imagens e fragmentos textuais, entre outros.
- o corpo do ator na cena tem pouca importância na comunicação teatral, visto que o mais importante é a expressão verbal, base da comunicação cênica em toda a trajetória do teatro até os dias atuais.
- a iluminação e o som de um espetáculo cênico independem do processo de produção/recepção do espetáculo teatral, já que se trata de linguagens artísticas diferentes, agregadas posteriormente à cena teatral.

(Vunesp-SP) As questões de números 2 e 3 tomam por base uma passagem da comédia **As casadas solteiras**, de Martins Pena (1815-1848), e uma passagem do romance **Dona Flor e seus dois maridos**, de Jorge Amado (1912-2001).

As casadas solteiras

Cena IX
Henriqueta e depois Jeremias
Henriqueta
(só)

Vens muito alegre... Mal sabes tu o que te espera. Canta, canta, que logo chiarás! (*apaga a vela*) Ah, meu tratante!

Jeremias
(*entrando*)

Que diabo! É noite fechada e ainda não acenderam velas! (*chamando*) Tomás, Tomás, traze luz! Não há nada como estar o homem solteiro, ou, se é casado, viver bem longe da mulher. (*enquanto fala, Henriqueta vem-se aproximando dele pouco a pouco*) Vivo como um lindo amor! Ora, já não posso aturar a minha cara-metade... O que me vale é estar ela há mais de duzentas léguas de mim. (*Henriqueta, que a este tempo está junto dele, agarra-lhe pela gola da casaca. Jeremias, assustando-se*) Quem é? (*Henriqueta dá-lhe uma bofetada e o deixa. Jeremias, gritando*) Ai, tragam luzes! São ladrões! (*aqui entra o criado com luzes*)

Henriqueta
É outra girândola, patife!

Jeremias
Minha mulher!

Henriqueta
Pensavas que te não havia de encontrar?

Jeremias
Mulher do diabo!

Henriqueta

Agora não te perderei de vista um só instante.

Jeremias

(para o criado)

Vai-te embora. *(o criado sai)*

Henriqueta

Ah, não queres testemunhas?

Jeremias

Não, porque quero te matar!

Henriqueta

Ah, ah, ah! Disso me rio eu.

Jeremias

(furioso)

Ah, tens vontade de rir? Melhor; a morte será alegre. *(tomando-a pelo braço)* Tu és uma peste, e a peste se cura; és um demônio, e os demônios se exorcizam; és uma víbora, e as víboras se matam!

Henriqueta

E aos desavergonhados se ensinam! *(levanta a mão para dar-lhe uma bofetada, e ele, deixando-a, recua)* Ah, foges?

Jeremias

Fujo sim, porque da peste, dos demônios, e das víboras se foge... Não quero mais te ver! *(fecha os olhos)*

Henriqueta

Hás de ver-me e ouvir-me!

Jeremias

Não quero mais te ouvir! *(tapa os ouvidos com a mão)*

Henriqueta

(tomando-o pelo braço)

Pois hás de me sentir!

Jeremias

(saltando)

Arreda!

Henriqueta

Agora não me arredarei mais do pé de ti, até o dia do Juízo...

Jeremias

Pois agora também faço eu protesto solene a todas as nações, declaração formalíssima à face do universo inteiro, que hei de fugir de ti como o diabo foge da cruz; que hei de evitar-te como o devedor ao credor; que hei de odiar-te como as oposições odeiam as maiorias.

Henriqueta

E eu declaro que te hei de seguir como a sombra segue o corpo...

Jeremias

(com exclamação)

Meu Deus, quem me livrará deste diabo encarnado?

Criado

(entrando)

Uma carta da Corte para o Sr. Jeremias.

Jeremias

Dá cá. *(o criado entrega a carta e sai. Jeremias, para Henriqueta)* Não ter eu a fortuna, peste, que esta carta fosse a de convite para teu enterro...

Henriqueta

Não terá esse gostinho. Pode ler, não faça cerimônia.

Jeremias

Não preciso da sua permissão. *(abre a carta e a lê em silêncio)* Estou perdido! *(deixa cair a carta no chão)* Desgraçado de mim! *(vai cair sentado na cadeira)*

Henriqueta

O que é?

Jeremias

Que infelicidade, ai!

Henriqueta
Jeremias!

Jeremias
Arruinado! Perdido!

Henriqueta
(corre e apanha a carta e a lê)

“Sr. Jeremias, muito sinto dar-lhe tão desagradável notícia. O negociante a quem o senhor emprestou o resto de sua fortuna acaba de falir. Os credores não puderam haver nem 2 por cento do rateio. Tenha resignação...” — Que desgraça! Pobre Jeremias! (chegando-se para ele) Tende coragem.

Jeremias
(chorando)

Ter coragem! É bem fácil de dizer-se... Pobre, miserável... Ah! (levantando-se) Henriqueta, tu que sempre me amaste, não me abandones agora... Mas não, tu me abandonarás; eu estou pobre...

Henriqueta
Injusto que tu és. Acaso amava eu o teu dinheiro, ou a ti?

Jeremias

Minha boa Henriqueta, minha querida mulher, agora que tudo perdi, só tu és o meu tesouro; só tu serás a consolação do pobre Jeremias.

Henriqueta

Abençoada seja a desgraça que me faz recobrar o teu amor! Trabalharemos para viver, e a vida junto de ti será para mim um paraíso...

Jeremias

Oh, nunca mais te deixarei!

(Martins Pena. **Comédias** (1844-1845). As casadas solteiras: comédia em 3 atos. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.)

Dona Flor e seus dois maridos

Sempre fora considerada e se considerara dona Flor boa dona de casa, ordeira e pontual, cuidadosa. Boa dona de casa e boa diretora de sua Escola de Culinária, onde acumulava todos os cargos, contando apenas com a ajuda da empregada broca e esmorecida e a assistência amiga da pequena Marilda, curiosa de pratos e temperos. Nunca lhe ocorrera reclamação de aluna, incidente a tolar o sossego das aulas. A não ser, é claro, os acontecidos quando do primeiro esposo pois o finado, como se está farto de saber, não era de ter consideração por horário, por trabalho alheio ou por melindres de alfenim; seus deboches com alunas por mais de uma vez criaram dificuldades e problemas para dona Flor, dores de cabeça, quando não enfeites de duro corno.

Ah! Em verdade, ela, dona Flor, não possuía noção de regra e método, andava longe de ter ordem em casa e na Escola e, em sua existência, medida e pauta, como devera! Foi-lhe necessário viver com doutor Teodoro para dar-se conta de como sua ordem era anarquia, seus cuidados tacanhos e insuficientes, de como ia tudo mais ou menos ao deus-dará, a la vontade, sem lei e sem controle.

Não decretou doutor Teodoro lei e controle de imediato e com severidade; nem sequer falou em tal. Sendo homem tranquilo e suspicaz, de educação cutuba, nada sabia impor e não impunha; no entanto tudo obtinha sem estardalhaço, sem que os demais se sentissem violentados; um fode-mansinho o nosso caro farmacêutico.

Era preciso ver-se a casa um mês e meio depois da lua de mel, que diferença! Também dona Flor fazia diferença, buscando adaptar-se a seu marido, seu senhor, caber justa e certa em sua medida exata. Se nela a mudança era por dentro, mais sutil, menos visível, na casa fizera-se evidente, bastava olhar.

(Jorge Amado. **Dona Flor e seus dois maridos**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1966.)

2. Nos dois fragmentos de texto citados, em que se colocam aspectos da relação entre marido e mulher no casamento, percebe-se que as esposas amam seus respectivos maridos, mas o modo de relacionamento é diferente. Tomando por base este comentário, releia os dois fragmentos apresentados e demonstre que a atitude de Henriqueta diante de Jeremias é bastante diferente da que se percebe entre dona Flor e o doutor Teodoro.
3. No fragmento da peça de Martins Pena há palavras, expressões e frases que aparecem escritas em itálico e quase sempre entre parênteses. Trata-se de um recurso formal utilizado pelos autores em textos destinados a teatro, cinema e televisão. Partindo desse comentário, releia o texto e, a seguir, explique a função que apresenta esse recurso formal no fragmento apresentado.

Colocação pronominal

Explorando os mecanismos linguísticos

A colocação na esfera artística

O cartaz da 20ª Bienal Internacional de São Paulo, realizada em 1989, foi bastante polêmico e marcou a esfera artística com uma irreverente imagem que jogava com a noção de colocação. Confira.

FAÇA NO
CADERNO

- Leia a imagem.
 - a) O que representa a banana para o público nacional e internacional do evento?
 - b) Na esfera em que circulou, o que significa a forma como a banana é representada?
 - c) O que torna esse cartaz polêmico?



Cartaz do artista e diretor de cinema Rodolfo Vanni.

Arte Rodolfo Vanni, 1989. Fundação Bienal de São Paulo.

A colocação dos pronomes oblíquos

O sentido do cartaz nasceu de uma estratégia de colocação. Assim também, nos enunciados de língua portuguesa, a colocação dos termos cria diferentes sentidos. Agora, focalizaremos um aspecto particular da sintaxe da língua portuguesa: a colocação dos pronomes pessoais átonos em relação ao verbo.

Para recordar

Os pronomes pessoais oblíquos átonos são: **me, te, se, o, a, lhe, nos, vos, se, os, as, lhes**. São oblíquos porque funcionam como complemento verbal (em oposição aos retos, que funcionam como sujeito); são átonos porque não recebem acentuação de pronúncia (diferentemente dos tônicos, que são acentuados). Como os outros pronomes pessoais, funcionam no discurso como elementos de coesão por remissão (anáfora), pois retomam referências já feitas no texto:
No domingo, eu não estava em casa, mas ele me procurou no dia seguinte.

Segundo a gramática normativa, há três formas de colocação dos pronomes pessoais átonos em relação ao verbo:

- antes: **próclise**;
- no meio: **mesóclise**;
- depois: **ênclise**.

Como e quando usar cada uma? Isso dependerá de vários fatores, como o padrão linguístico, o sentido, o ritmo, o arranjo sintático e a lógica do enunciado. Analisaremos alguns casos mais comuns e exploraremos esses aspectos.

No início do enunciado

A revista **Veja** tem uma seção chamada *Veja essa*, em que são publicados trechos de pronunciamentos de pessoas que frequentaram os noticiários da semana. Leia a citação de uma fala de Caetano Veloso:

“Sou modesto no que diz respeito à criação e não o sou pessoalmente. Me acho melhor do que Chico, Milton e Gil juntos.”

Caetano Veloso, em entrevista no programa *Por Trás da Fama*, que estreia nesta quarta-feira no canal Multishow.

FAÇA NO
CADERNO

VEJA. São Paulo: Ed. Abril, 29 jun. 2005. p. 53.

1. Observe o enunciado “Me acho melhor do que Chico, Milton e Gil juntos”. O pronome **me** não possui autonomia de pronúncia, apoiando-se no verbo, de forma a constituir o vocábulo fônico “miacho”.

- Caetano poderia ter optado pela **ênclise**, o que resultaria na forma “achomi” (Acho-me melhor...). Qual dessas colocações seu ouvido recebe melhor? Por quê?
- Que sentido se cria com a **próclise** nesse caso?

Leia agora um anúncio publicitário que divulgava o lançamento em DVD da minissérie **Incidente em Antares**, adaptação feita por Paulo José da obra homônima de Érico Veríssimo.

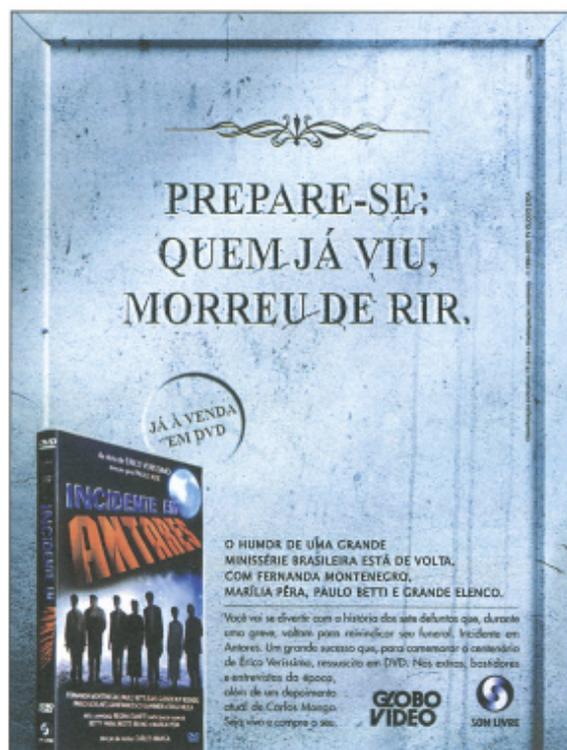
2. Observe o enunciado verbal que se destaca no anúncio.

- Experimente colocar o pronome **se** proclítico ao verbo. Essa colocação altera o anúncio?
- Compare o pronunciamento de Caetano Veloso e o enunciado do anúncio publicitário: o que o padrão linguístico de cada ocorrência tem a ver com as diferentes colocações do pronome? O que você conclui desse emprego?

O gramático Joaquim Mattoso Camara Jr. comenta as diferenças na colocação dos pronomes átonos no Brasil e em Portugal:

[...] no português moderno, para a incorporação ao verbo, Portugal favorece a ênclise e o Brasil a próclise. A divergência é particularmente aguda em início de frase, que em Portugal nunca se abre por um pronome pessoal clítico. Ao contrário, no Brasil, a disciplina gramatical estabeleceu artificialmente essa colocação como regra de correção na língua escrita, mas a língua coloquial não toma conhecimento disso (ex.: Me dê o livro.).

CAMARA JR., J. Mattoso. **História e estrutura da língua portuguesa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Padrão, 1979. p. 254.



VEJA. São Paulo: Ed. Abril, 27 jul. 2005. p. 118.

Como a colocação pronominal tem regras diferentes para a fala e para a escrita, você terá de fazer opções de acordo com a situação: no início de um enunciado, ao falar, use e abuse da próclise; em situações formais de escrita, porém, fique com a ênclise.

Palavras “atrativas” antecedendo os verbos

Alguns gramáticos consideram que a preferência pela **próclise** deve-se à existência de palavras atrativas. Segundo eles, funcionam como ímã:

- palavras negativas;
- pronomes e advérbios interrogativos;
- pronomes indefinidos (inclusive os demonstrativos indefinidos);
- advérbios em geral;
- conjunções subordinativas.

Analisemos alguns casos encontrados em anúncio publicitário, em texto de dramaturgia e em charge jornalística. O anúncio a seguir foi publicado em uma revista especializada na época em que a empresa de alimentos Dona Benta ganhou o prêmio Top de Marketing por sua linha de misturas.

**Para chegar ao sucesso,
a Dona Benta não se limitou a fazer bolos
e bolinhos. Fez uma marca forte.**

Fonte: AC Nielsen - Participação de mercado em volume

A linha de misturas Dona Benta é a vencedora do prêmio Top de Marketing 2003.
É um prêmio que nos enche de orgulho e confirma que acertamos nossas estratégias de fortalecimento da marca, como novas embalagens e produtos. Agradecemos pelo reconhecimento.

Dona Benta Alimentos

FAÇA NO
CADERNO

MARKETING. jun. 2003. p. 17.

1. No primeiro enunciado verbal, “[...] a Dona Benta não se limitou a fazer bolos e bolinhos.”, temos o pronome **se** proclítico.
 - a) Para analisar a interferência do contexto sintático nessa colocação, compare o ritmo frasal destes enunciados:
 - a Dona Benta não limitou-se a fazer bolos e bolinhos.
 - a Dona Benta se limitou a fazer bolos e bolinhos.
 - a Dona Benta limitou-se a fazer bolos e bolinhos.
 - b) Observe o gráfico e relacione-o à negativa do enunciado. Com base nessa reflexão, explique a finalidade do anúncio.

Ampliemos nossa reflexão sobre o ritmo frasal. Quando falamos, formamos grupos fônicos, juntando as palavras átonas às tônicas. Observe esse procedimento nestes enunciados adaptados do anúncio:

- **Quem** se limitou a fazer bolos e bolinhos?
- **Quem** "selimitou" "afazer" bolos "ebolinhos"?
- **Logo** ela se limitou a fazer bolos e bolinhos.
- **Logo** ela "selimitou" "afazer" bolos "ebolinhos".
- **Ninguém** se limitou a fazer bolos e bolinhos.
- **Ninguém** "selimitou" "afazer" bolos "ebolinhos".

2. Responda sobre o que observou. FAÇA NO CADERNO

- Como os grupos fônicos interferem na colocação dos pronomes átonos em relação aos verbos?
- Qual é a classe gramatical das palavras em negrito?
- Você diria que elas atraem os pronomes? Experimente retirá-las do enunciado antes de responder.

Os grupos fônicos nos mostram que um hábito da fala se transportou para a língua escrita culta; hoje, fatores fonológicos e sintáticos são determinantes da preferência pela próclise, tanto na língua falada quanto na escrita.

Descubra, no exemplo que exploraremos, mais um motivo de próclise.

Em homenagem à passagem do aniversário de nascimento de Nelson Rodrigues (1912-1980), Ruy Castro publicou, em 1997, o livro **Flor de obsessão**, uma compilação de frases do dramaturgo, romancista e jornalista, apresentadas em forma de verbete. Confira o verbete **Ministros**.

O homem não nasceu para ser grande. Um mínimo de grandeza já o desumaniza. Por exemplo: — um ministro. Não é nada, dirão. Mas o fato de ser ministro já o empalha. É como se ele tivesse algodão por dentro, e não entranhas vivas.

CASTRO, Ruy (Org.). **Flor de obsessão**: as 1000 melhores frases de Nelson Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 108.

- "Um mínimo de grandeza **já o desumaniza**."
- "[...] o fato de ser ministro **já o empalha**."

Acrescentaremos outros enunciados com próclise aos recortados da frase de Nelson Rodrigues para você tirar sua conclusão:

- Um mínimo de grandeza **ali o desumaniza**.
- Um mínimo de grandeza **certamente o desumaniza**.
- Um mínimo de grandeza **fatalmente o desumaniza**.

3. Explique que critérios justificam a próclise empregada pelo dramaturgo.

Na charge a seguir, o motivo pelo qual se usa a próclise inclui um tipo de construção sintática.



BENETT. Brasil urgente. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 26 mar. 2004. p. 12.

4. Para descrever a boneca tipicamente brasileira, a personagem explica que “ela fala quando se aperta a barriguinha”.

- O **se**, marcando um agente generalizado, é um pronome pessoal átono proclítico. O que determina a próclise nesse caso?
- Associe o título da charge, o fato de ter-se de apertar a barriguinha da boneca e o que a boneca fala e explique a crítica do autor.

Quando você fala ou escreve informalmente, não para para pensar se a colocação do pronome átono está adequada. Na escrita formal, é bem diferente; nessa hora, as palavras ditas atrativas podem ajudá-lo, oferecendo um bom critério para a próclise.

A entonação dos enunciados

Às vezes, o que determina a próclise — mesmo que não exclusivamente — é a entonação. Para compreender como isso acontece, tomaremos por empréstimo alguns enunciados do poeta e compositor Torquato Neto, retirados de sua obra póstuma **Os últimos dias de Paupéria** (1973). São períodos soltos, apontamentos diários sobre os fatos daquele momento. Os destaques em negrito são nossos.

Carnaval, shows, transações (24/2/72 — 5ª feira)

Pergunta: vocês têm visto **O Verbo Encantado**? Atenção, meninos: **O Verbo** está ficando cada dia mais quente. Procurem nas bancas, leiam, **se liguem** no **Verbo**. Olhem o que eu estou dizendo: está cada dia melhor, mais quente, mais maneiro, mais ligado.

Antes que zarpe a Navilouca (25/2/72 — 6ª feira)

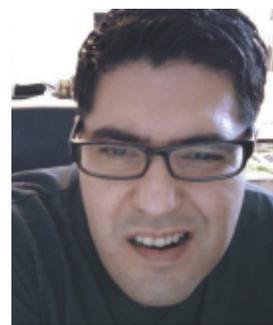
Carroções rondam a madrugada em pleno dia meio-dia sol com chuva tudo a pino tudo ao menos, menos dia, chuva no lugar. O que **me dizes**? Faz hoje quatro noites que não durmo, aguardo informações e decisões dos altos escalões das cobras das esferas rolantes nacionais e da ferocidade amável do País.

Enquanto isso eu pergunto a ti, neste silêncio: quem **me ama** por aqui?

DUARTE, Ana Maria Silva de Araújo; SALOMÃO, Waly (Org.). **Torquato Neto**: os últimos dias de Paupéria (Do lado de dentro). São Paulo: Núcleo e atualidades/Max Limonad Ltda., 1982. p. 254-276.

Meia vida de desenhos

O paranaense Alberto Benett (1966), mais conhecido como Benett, é cartunista e chargista dos jornais **Folha de S.Paulo** e **Gazeta do Povo** e colaborador do **Le Monde Diplomatique**. Em geral, suas tiras abordam temas autobiográficos e políticos. Em 2005, foi vencedor do Salão Internacional de Humor de Piracicaba, uma amostra de humor gráfico realizada na cidade de Piracicaba, em São Paulo.



Acervo do artista

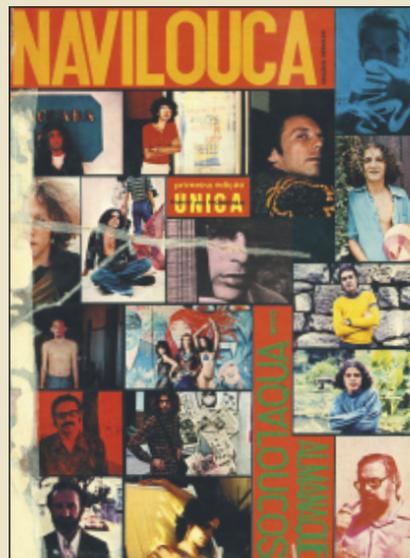
Benett, em 2016.



Max Limonad Ltda.

Navilouca

Revista concebida por Torquato Neto e pelo também poeta e letrista marginal Waly Salomão (1944-2003) em 1972 para fazer um corte no quadro cultural da época. A publicação só “vingou” em 1974, com a contribuição de poetas e artistas como Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Lygia Clark, Hélio Oiticica e Caetano Veloso. Teve um único número, mas ficou na história. No texto de Torquato Neto, a expectativa pelo “zarpar” faz referência à repressão após o Ato Institucional n. 5.



1974. Edição Mário Faustino

- Torquato Neto estava preocupado com a cultura dos brasileiros e, temendo por sua cidadania diante da repressão, solicitava solidariedade do leitor. Analise trechos de alguns apontamentos do autor.

a) Que sentido tem a entonação dos enunciados nos quais aparecem as próclises?

FAÇA NO
CADERNO

b) Comente a linguagem usada: o padrão linguístico empregado e o estilo (maneira de o autor se expressar).

Observe que, no enunciado “quem me ama por aqui?”, se você mudar o tom interrogativo para exclamativo não se altera a colocação do pronome: quem me ama por aqui! Nesses casos, não há distinção de uso para a língua escrita padrão ou para a língua falada, embora os critérios tendam para a morfologia. Confira.

É ainda preferida a próclise:

[...]

— nas orações iniciadas com pronomes e advérbios interrogativos:

— Quem me busca a esta hora tardia?

Manuel Bandeira. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958. v. 2. p. 406.

[...]

— nas orações iniciadas por palavras exclamativas, bem como nas orações que exprimem desejo (optativas):

— Que Deus o abençoe!

Bernardo Santareno. **A traição do padre Martinho**. Lisboa: Ática, 1969. p. 18.

CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. **Nova gramática do português contemporâneo**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 310.

Os pronomes átonos nas locuções verbais

Locuções verbais são formas combinadas de um verbo auxiliar e outro principal, vindo este último no infinitivo, gerúndio ou particípio:

- A fã **vai mandar** um beijo para seu ídolo.
- A fã **está mandando** um beijo para seu ídolo.
- A fã **tinha mandado** um beijo para seu ídolo.

Para analisar a colocação dos pronomes átonos em relação às locuções verbais, leremos a reprodução de uma fala publicada na seção Veja essa da revista **Veja**.



Luciana Cavalcanti/Folhapress

Jamelão, em 2005.

“Seu Jamelão, **posso lhe dar**
um beijo
na bochecha?”

De uma fã na saída de *show*
no Canecão, no Rio, para o cantor
Jamelão (junho)

VEJA. Retrospectiva 2004. São Paulo:
Ed. Abril, 22 dez. 2004. p. 42.

FAÇA NO
CADERNO

1. O exemplo acima foi retirado da língua falada e representa a tendência do usuário nesse padrão e na língua escrita informal. Identifique se ocorreu próclise ou ênclise e em relação a qual dos dois verbos da locução verbal. Justifique o uso.

Observe como ficaria, na língua falada, o conjunto locução verbal e pronome átono do primeiro enunciado com o verbo principal no particípio:

- A fã **tinha lhe dado** um beijo na bochecha.

2. Conclua, especificando a forma nominal (infinitivo, gerúndio e particípio): na língua falada e na escrita informal, como colocamos o pronome átono nas locuções verbais?

Você pode ter dúvidas como estas:

Dúvida 1: O pronome átono não é colocado em relação ao verbo auxiliar?

Sim. Na escrita formal, havendo motivo para próclise, ela deverá ocorrer; caso contrário, pode haver ênclise.

- A fã **não lhe tinha dado** um beijo...
- A fã **tinha-lhe dado** um beijo...

Na língua falada, é muito difícil haver a próclise em relação ao verbo auxiliar, e a ênclise inexistente nesse caso.

Dúvida 2: Na língua culta, como se coloca o pronome átono em relação ao verbo principal?

Depende. Na literatura contemporânea e no jornalismo mais descontraído, adotam-se as formas da língua falada; já nos artigos, ensaios, editoriais e na escrita formal em geral, respeita-se a gramática normativa.

3. Em grupo, compare as instruções da gramática normativa e de um manual de jornalismo quanto a esse emprego.

Em relação a uma locução verbal [...] o pronome átono poderá aparecer:

1. Proclítico ao auxiliar: Eu **lhe** quero falar. Eu **lhe** estou falando.
2. Enclítico ao auxiliar (ligado por hífen): Eu quero-**lhe** falar.
Eu estou-**lhe** falando. [...]
3. Enclítico ao verbo principal (ligado por hífen): Eu quero falar-**lhe**. Eu estou falando-**lhe** (mais raro).

BECHARA, Evanildo. **Moderna gramática portuguesa**. 37. ed. rev. e ampl. 14. reimp. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004. p. 587-588.

[Nas locuções verbais] em geral, o pronome fica entre os dois verbos: **Eles estão se preparando**; **Disse que quer se perpetuar no cargo**. Quando o verbo principal está no particípio e não há palavra atrativa, admitem-se duas possibilidades: **Eles se tinham preparado**; **Eles tinham se preparado**. Quando há palavra atrativa, embora a norma culta proíba a colocação do pronome entre os dois verbos, a **Folha** admite esse uso: **Disse que se quer preparar melhor**; **Disse que quer preparar-se melhor** ou **Disse que quer se preparar melhor**.

FOLHA DE S.PAULO. **Manual da redação**. São Paulo: Publifolha, 2001. p. 124.

Dúvida 3: Em Portugal também é assim?

Explica o linguista Mattoso Camara Jr. (1904-1970):

[...] [no Brasil] a posição do pronome átono entre as duas formas verbais manifesta-se como próclise à segunda forma e não como ênclise à primeira à maneira de Portugal. Ou seja, temos para *tinha me dito* um vocábulo fonológico *medito* em contraste com *tinham* em Portugal, ou, como se indica na língua escrita, *tinha-me* com o uso do hífen. Num e noutro país, [...] respeita o vocábulo fonológico espontaneamente constituído; cf. em Portugal — *tinha-me repetidamente dito* (que a língua escrita no Brasil procura intencionalmente manter), mas na linguagem coloquial brasileira — *tinha repetidamente me dito*.

CAMARA JR., J. Mattoso. **História e estrutura da língua portuguesa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Padrão, 1979. p. 255.

E a mesóclise?

A colocação do pronome no meio do verbo não existe mais na língua oral e raramente aparece na escrita. Como bom leitor, porém, você precisa saber reconhecê-la; ela é usada apenas com os verbos no futuro do presente e do pretérito, situações em que empregamos a próclise. Inviável do ponto de vista sonoro, nesses casos a ênclise é proibida pela gramática normativa. Confira as formas proclítica e mesoclítica:

Ele me encontrará. / Ele encontrar-me-á.

Nós o encontraremos. / Nós encontrá-lo-emos.

Ela lhe entregaria o presente. / Ela entregar-lhe-ia o presente.

O manual do jornal **Folha de S. Paulo** permite a mesóclise apenas em textos de articulistas, que não são da responsabilidade da empresa. Já o manual de **O Estado de S. Paulo** recomenda:

“Por estarem hoje mais ligadas à linguagem erudita, convém, sempre que possível, evitar essas formas”.

MARTINS, Eduardo (Org.). **Manual de redação e estilo**. São Paulo: O Estado de S. Paulo, 1990. p. 129.

Sistematizando a prática linguística

Há três formas de colocação dos pronomes pessoais átonos em relação ao verbo: antes — **próclise**; no meio — **mesóclise**; depois — **ênclise**.

Emprega-se a **próclise**:

- quando, antes do verbo, há palavras negativas, advérbios, pronomes indefinidos:

A fã **nunca lhe mandou** um beijo (ao ídolo).

- em orações subordinadas desenvolvidas (com conectivo expresso):

O repórter relatou **que** a fã **lhe mandou** um beijo (referindo-se ao ídolo).

- em enunciados de entonação exclamativa, interrogativa e optativa (indicando desejo):

Quem lhe mandou um beijo? / **Que lhe mandem** um beijo!

- com verbos nos futuros do presente e do pretérito (correntemente, na língua falada e na escrita informal):

Ela **lhe mandará** um beijo.

Emprega-se a **mesóclise**:

- apenas com os verbos no futuro do presente e do pretérito, em situações de grande formalidade:

A fã **mandar-lhe-ia** um beijo... / **Mandar-lhe-á** um beijo...

Emprega-se a **ênclise**:

- em início de enunciado e após pausa (obrigatoriamente na língua padrão):

Após o espetáculo, **mande-lhe** um beijo.

- com infinitivo:

Viram a fã **mandar-lhe** um beijo.

Nas **locuções verbais**, em relação ao verbo auxiliar, seguem-se as mesmas orientações já vistas; quando o verbo principal está no infinitivo e no gerúndio, emprega-se a ênclise em relação a ele; estando o verbo no particípio, não se usa a ênclise.

A fã **lhe vai mandar** um beijo.

A fã **vai mandar-lhe** um beijo.

A fã **está mandando-lhe** um beijo.

A fã **lhe tinha mandado** um beijo. / A fã **tinha-lhe mandado** um beijo.

Como mostra o último exemplo, segundo a gramática normativa, pode haver ênclise em relação ao verbo auxiliar, desde que não haja motivo para próclise. Na língua falada e na escrita informal, esse emprego praticamente inexistente; consagra-se, nesse caso, o uso da próclise em relação ao verbo principal, prática adotada inclusive pelas esferas jornalística e literária.

A fã **vai lhe mandar** um beijo.

Vários fatores interferem na colocação dos pronomes átonos, como o padrão linguístico, o sentido, o ritmo, o arranjo sintático e a lógica do enunciado.

Usando os mecanismos linguístico-discursivos

A colocação pronominal nos jornais

FAÇA NO
CADERNO

1. Nos títulos a seguir, colhidos de jornais de grande circulação nacional, foram feitas diferentes opções para a colocação do pronome oblíquo em relação ao verbo.

a) Identifique estes casos de colocação pronominal.

Levar gol se torna rotina para a seleção de Parreira

FOLHA DE S.PAULO. São Paulo, 25 jun. 2005. Esporte, p. D2.

Camelôs e guarda civil se enfrentam

O ESTADO DE S. PAULO. São Paulo, 20 maio 2005. Metrópole, p. C1.

Dissidentes reúnem-se em Havana sob ameaças veladas do regime

O ESTADO DE S. PAULO. São Paulo, 20 maio 2005, p. A12.

Montoya sagra-se o herói da resistência

FOLHA DE S.PAULO. São Paulo, 11 jul. 2005. Esporte, p. D6.

b) Comente sobre sua adequação e sobre a opção que você faria, considerando o veículo de circulação do texto.

2. Esta tirinha de Dik Browne apresenta dois enunciados com pronomes oblíquos.



BROWNE, Dik. Hagar. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 4 ago. 2004. Ilustrada, p. E9.

a) Identifique os enunciados e a colocação pronominal empregada.

b) O autor (ou tradutor) optou por essas colocações tendo em vista a situação de comunicação representada na tira. Comente o sentido criado por elas.

A colocação pronominal na poesia

• O poeta Mário Quintana se pronunciou sobre a colocação pronominal:

É assim que se diz: “me lembro”, quando uma lembrança vem vindo de muito longe; “lembro-me” é quando chega de repente.

QUINTANA, Mário. Caderno H. **Língua Portuguesa**, São Paulo: Segmento, n. 8, jun. 2006. p. 29.

Em atividade

FAÇA NO
CADERNO

1. (ESPM-SP) O poeta dirige-se ao mar português, explicando ao mar que os prantos das mães é que salgaram as águas do mar, já que por haverem cruzado o mar muitos filhos não voltaram.

Evitam-se as repetições abusivas do período acima substituindo-se os elementos sublinhados, respectivamente, e de modo correto, por:

- explicando-o — lhes salgaram as águas — haverem-no cruzado
- explicando-o — lhe salgaram as águas — lhe haverem cruzado
- explicando-lhe — o salgaram suas águas — haverem cruzado-o
- explicando a ele — lhes salgaram suas águas — haverem o cruzado
- explicando-lhe — lhe salgaram as águas — o haverem cruzado

2. (FGV-SP) Observe: “O diretor perguntou: — Onde estão os estagiários? Mandaram-nos sair? Estão no andar de cima?”. O pronome sublinhado pertence:
- À terceira pessoa do plural.
 - À segunda pessoa do singular.
 - À terceira pessoa do singular.
 - À primeira pessoa do plural.
 - À segunda pessoa do plural.

3. (PUC-PR) Observe:

Revolucionou a forma de tocar violão, acrescentando-lhe saudade, beleza e ritmo.

O pronome **lhe** do exemplo refere-se:

- a Powell, sujeito oculto da oração.
 - à forma de tocar violão.
 - a saudade, beleza e ritmo.
 - somente à palavra mais próxima: saudade.
 - à forma verbal acrescentando, à qual está ligado por hífen.
4. (PUC-PR) Nas frases que seguem, somente uma delas pode ter o termo sublinhado substituído corretamente pelo pronome e no local indicados entre parênteses. Identifique-a.
- Esta é a história absurda que contaram a meu pai. (lhe — antes de “contaram”)
 - Se tivesse começado mais tarde, ninguém teria concluído os trabalhos naquele dia. (os — antes de “concluído”)
 - Por falta de espaço, ela não havia convidado todas as amigas. (lhes — antes de “havia”)
 - Se tivéssemos comunicado com antecedência a mãe, ela teria ido junto. (lhe — depois de “comunicado”)
 - Aqueles que tiverem terminado a prova podem sair. (a — no mesmo lugar do termo substituído)

5. (PUC-PR) Observe as frases:

- Não ★ pode ★ calcular o prejuízo causado pelas chuvas. (se)
- Faça o favor de ★ enviar ★ a carta, sem demora. (lhe)
- De fato, ninguém ★ havia lembrado ★ disso. (o)
- Ela afirmou que o colega ★ estava molestando ★. (a)

Considerando-se a norma culta da língua, em qualquer dos espaços que se posicionem os elementos colocados entre parênteses, ficam corretas somente:

- as frases 1 e 3.
 - as frases 2 e 4.
 - as frases 2 e 3.
 - as frases 1 e 2.
 - as frases 3 e 4.
6. (UFJF-MG)
- O clássico não necessariamente nos ensina algo que não sabíamos; às vezes descobrimos nele algo que sempre soubéramos (ou acreditávamos saber) mas desconhecíamos que **ele o** dissera primeiro [...]
- As formas destacadas **ele** e **o** referem-se, **respectivamente**, a:
- o clássico; o leitor.
 - o livro; algo que não sabíamos.
 - o clássico; algo que sempre soubéramos.
 - algo; algo que sempre soubéramos.
 - o clássico; algo que ele dissera primeiro.

MATERIAL PARA DIVULGAÇÃO DA EDITORA FTD
REPRODUÇÃO PROIBIDA