

Capítulo 1. PANORAMA DA MODERNIDADE

A modernidade costuma ser entendida como um ideário ou visão de mundo que está relacionada ao projeto de mundo moderno, empreendido em diversos momentos ao longo da Idade Moderna e consolidada com a Revolução Industrial. Está normalmente relacionada com o desenvolvimento do Capitalismo. No que diz sobre a arte, a primeira tentativa de caracterização da modernidade pode descrevê-la como um estilo, um costume de vida ou organização social, surgido na Europa a partir do século XVII e que devido a sua influência veio a se tornar mundial.

Nosso curso parte do estudo três nomes fundamentais para a construção do pensamento moderno: Sigmund Freud, Karl Marx e Friedrich Nietzsche.

FREUD

Sigismund Schlomo Freud (Příbor, 6 de maio de 1856 - Londres, 23 de setembro de 1939), mais conhecido como Sigmund Freud, foi um médico neurologista judeu-austríaco, fundador da psicanálise.

Temas: Pensamento e linguagem, Psicanálise, Inconsciente e subconsciente.

Freud iniciou seus estudos pela utilização da hipnose como método de tratamento para pacientes com histeria. Ao observar a melhoria de pacientes de Charcot, elaborou a hipótese de que a causa da doença era psicológica, não orgânica. Essa hipótese serviu de base para seus outros conceitos, como o do inconsciente. Freud também é conhecido por suas teorias dos mecanismos de defesa, repressão psicológica e por criar a utilização clínica da psicanálise como tratamento da psicopatologia, através do diálogo entre o paciente e o psicanalista. Freud acreditava que o desejo sexual era a energia motivacional primária da vida humana, assim como suas técnicas terapêuticas. Ele abandonou o uso de hipnose em pacientes com histeria, em favor da interpretação de sonhos e da livre associação, como fontes dos desejos do inconsciente.

Suas teorias e seu tratamento com seus pacientes foram controversos na Viena do século XIX, e continuam a ser muito debatidos hoje. Suas ideias são frequentemente discutidas e analisadas como obras de literatura e cultura geral em adição ao contínuo debate ao redor delas no uso como tratamento científico e médico.

Em diversas obras, como "A Interpretação dos Sonhos", "A Psicopatologia da Vida Cotidiana" e "Os Chistes e suas Relações com o Inconsciente", Freud não só desenvolve sua teoria sobre o inconsciente da mente humana, como articula o conteúdo do inconsciente ao ato da fala, especialmente aos atos falhos.

Para Freud, a consciência humana subdivide-se em três níveis, Consciente, Pré-Consciente e Inconsciente – o primeiro contém o material perceptível; o segundo o material latente, mas passível de emergir à consciência com certa facilidade; e o terceiro contém o material de difícil acesso, isto é, o conteúdo mais profundo da mente do homem, que está ligado aos instintos primitivos do homem.

Os níveis de consciência estão distribuídos entre as três entidades que formam a mente humana, ou seja, o Id, o Ego e o Superego.

Segundo Freud, o conteúdo do inconsciente é, muitas vezes, reprimido pelo Ego. Para driblar a repressão, as ideias inconscientes apelam aos mecanismos definidos por Freud em sua obra "A Interpretação dos Sonhos", como deslocamento e condensação. Estes dois, mais tarde, seriam relacionados por Jacobson à metonímia e metáfora, respectivamente.

Portanto, as representações de ideias inconscientes manifestam-se nos sonhos como símbolos imagéticos, tanto metafóricos quanto metonímicos. Aplicando o conceito à fala, o inconsciente consegue expelir ideias recalçadas através dos chistes ou atos falhos. Freud propõe que as piadas ou as "trocas de palavras por acidente" nem sempre são inócuas. Antes, são mecanismos da fala que articulam ideias aparentes com ideias reprimidas, são meios pelos quais é possível exprimir os instintos primitivos.

Semelhante à análise dos sonhos, a análise da fala seria um caminho psicanalítico para investigar os desejos ocultos do homem e as causas das psicopatologias.

Frases:

1. "Somos feitos de carne, mas temos de viver como se fôssemos de ferro."
2. "O pensamento é o ensaio da ação."
3. "O sonho é a satisfação do desejo realizado."
4. "A sede de conhecimento parece ser inseparável da curiosidade sexual."
5. "A religião é comparável a uma neurose da infância."
6. "Os judeus admiram mais o espírito do que o corpo. A escolher entre os dois, eu também colocaria em primeiro lugar a inteligência."
7. "Se quiseres poder suportar a vida, fica pronto para aceitar a morte."
8. "É quase impossível conciliar as exigências do instinto sexual com as da civilização."

9. "Quem tem olhos para ver e ouvidos para ouvir, se convence que os mortais não podem ocultar nenhum segredo. Aquele que não fala com os lábios, fala com as pontas dos dedos: nós nos traímos por todos os poros."
10. "Podemos nos defender de um ataque, mas somos indefesos a um elogio."
11. "De erro em erro, vai-se descobrindo toda a verdade."
12. "Em última análise, precisamos amar para não adoecer."
13. "O instinto de amar um objeto demanda a destreza em obtê-lo, e se uma pessoa pensar que não consegue controlar o objeto e se sentir ameaçado por ele, ela age contra ele."
14. "Existo onde não penso."
15. "O falso é às vezes a verdade de cabeça para baixo."
16. "Onde abundam as dores brotam os licores."
17. "Aonde quer que eu vá, eu descobro que um poeta esteve lá antes de mim."
18. "Não me cabe conceber nenhuma necessidade tão importante durante a infância de uma pessoa que a necessidade de sentir-se protegido por um pai."
19. "Seríamos melhores, se não quiséssemos ser tão bons."
20. "Todo tratamento psicanalítico é uma tentativa para libertar o amor recalcado."
21. "Cães amam seus amigos e mordem seus inimigos, bem diferente das pessoas, que são incapazes de sentir amor puro e têm sempre que misturar amor e ódio em suas relações."
22. "Não permito que nenhuma reflexão filosófica me tire a alegria das coisas simples da vida."
23. "Existe duas maneiras de ser feliz nesta vida, uma é fazer-se de idiota e a outra sê-lo."
24. "A ciência moderna ainda não produziu um medicamento tranquilizador tão eficaz como o são umas poucas palavras boas."
25. "Não existe uma regra de ouro que se aplique a todos: todo homem tem de descobrir por si mesmo de que modo específico pode ser salvo."
26. "Nunca fui capaz de responder à grande pergunta: o que uma mulher quer?"
27. "Todo prazer é erótico."

MARX

Karl Heinrich Marx (Tréveris, 5 de maio de 1818 — Londres, 14 de março de 1883) foi um intelectual e revolucionário alemão, fundador da doutrina comunista moderna, que atuou como economista, filósofo, historiador, teórico político e jornalista.

Temas: Capital, práxis, mais-valia, anarquismo, alienação.

A teoria marxista é, substancialmente, uma crítica radical das sociedades capitalistas. Mas é uma crítica que não se limita a teoria em si. Marx, aliás, se posiciona contra qualquer separação drástica entre teoria e

prática, entre pensamento e realidade, porque essas dimensões são abstrações mentais (categorias analíticas) que, no plano concreto, real, integram uma mesma totalidade complexa.

Karl Marx compreende o trabalho como atividade fundante da humanidade. E o trabalho, sendo a centralidade da atividade humana, se desenvolve socialmente, sendo o homem um ser social. Sendo os homens seres sociais, a História, isto é, suas relações de produção e suas relações sociais fundam todo processo de formação da humanidade. Esta compreensão e concepção do homem é radicalmente revolucionária em todos os sentidos, pois é a partir dela que Marx irá identificar a alienação do trabalho como a alienação fundante das demais. E com esta base filosófica é que Marx compreende todas as demais ciências, tendo sua compreensão do real influenciado cada dia mais a ciência por sua consistência.

O conceito de Mais-valia foi empregado por Karl Marx para explicar a obtenção dos lucros no sistema capitalista. Para Marx o trabalho gera a riqueza, portanto, a mais-valia seria o valor extra da mercadoria. A diferença entre o que o empregado produz e o que ele recebe. Os operários em determinada produção produzem bens (ex: 100 carros num mês), se dividirmos o valor dos carros pelo trabalho realizado dos operários teremos o valor do trabalho de cada operário. Entretanto os carros são vendidos por um preço maior, esta diferença é o lucro do proprietário da fábrica, a esta diferença Marx chama de valor excedente ou maior, ou mais-valia.

Criticou o anarquismo por sua visão tida como ingênua do fim do Estado onde se objetiva acabar com o Estado "por decreto", ao invés de acabar com as condições sociais que fazem do Estado uma necessidade e realidade. Na obra Miséria da Filosofia elabora suas críticas ao pensamento do anarquista Proudhon. Ainda, criticou o blanquismo com sua visão elitista de partido, por ter uma tendência autoritária e superada. Posicionou-se a favor do liberalismo, não como solução para o proletariado, mas como premissa para maturação das forças produtivas (produtividade do trabalho) das condições positivas e negativas da emancipação proletária, como a da homogeneização da condição proletária internacional gerado pela "globalização" do capital. Sua visão política era profundamente marcada pelas condições que o desenvolvimento econômico ofereceria para a emancipação proletária, tanto em sentido negativo (desemprego), como em sentido positivo (em que o próprio capital centralizaria a economia, exemplo: multinacionais).

Para Marx a crítica da religião é fundamental à crítica da exploração, pois crê que as concepções religiosas tendem a desresponsabilizar os homens pelas consequências de seus atos. Marx tornou-se reconhecido como crítico sagaz da religião devido a sentença que profere em um escrito intitulado Crítica da filosofia do direito de Hegel: "A religião é o suspiro da criatura oprimida, o coração de um mundo sem coração, assim como é o espírito de uma situação carente de espírito. É o ópio do povo." Em verdade, Marx se ocupou muito pouco em criticar sistematicamente a atividade religiosa. Nesse quesito ele basicamente seguiu as opiniões de Ludwig Feuerbach, para quem a religião não expressa a vontade de nenhum Deus ou outro ser metafísico: é criada pela fabulação dos homens.

Frases:

1. "Não é a consciência do homem que lhe determina o ser, mas, ao contrário, o seu ser social que lhe determina a consciência."
2. "O caminho do inferno está pavimentado de boas intenções"

3. "A religião é o suspiro da criança acabrunhada, o coração de um mundo sem coração, assim como também o espírito de uma época sem espírito. Ela é o ópio do povo"
4. "A história da sociedade até aos nossos dias é a história da luta de classes."
5. "O dinheiro é a essência alienada do trabalho e da existência do homem; a essência domina-o e ele adora-a."
6. "Os operários não têm pátria."
7. "As ideias dominantes numa época nunca passaram das ideias da classe dominante"
8. "Tudo o que era sólido se desmancha no ar, tudo o que era sagrado é profanado, e as pessoas são finalmente forçadas a encarar com serenidade sua posição social e suas relações recíprocas."
9. "Os homens fazem sua própria história, mas não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado..."
10. "A história se repete, a primeira vez como tragédia e a segunda como farsa."
11. "O trabalhador só se sente a vontade no seu tempo de folga, porque o seu trabalho não é voluntário, é imposto, é trabalho forçado."
12. "A propriedade privada tornou-nos tão estúpidos e limitados que um objeto só é nosso quando o possuímos"
13. "Os donos do capital incentivarão a classe trabalhadora a adquirir, cada vez mais, bens caros, casas e tecnologia, impulsionando-a cada vez mais ao caro endividamento, até que sua dívida se torne insuportável."
14. "O amor é meio de o homem se realizar como pessoa!"
15. "Se a aparência e a essência das coisas coincidissem, a ciência seria desnecessária."
16. "Os trabalhadores não têm nada a perder em uma revolução comunista, a não ser suas correntes."
17. "Até agora os filósofos se preocuparam em interpretar o mundo de várias formas. O que importa é transformá-lo."
18. "Na manufatura e no artesanato, o trabalhador utiliza a ferramenta; na fábrica, ele é um servo da máquina."
19. "O capitalismo gera o seu próprio coveiro."
20. "O trabalho não é a satisfação de uma necessidade, mas apenas um meio para satisfazer outras necessidades."
21. "Sem sombra de dúvida, a vontade do capitalista consiste em encher os bolsos, o mais que possa. E o que temos a fazer não é divagar acerca da sua vontade, mas investigar o seu poder, os limites desse poder e o caráter desses limites."

NIETZSCHE

Friedrich Wilhelm Nietzsche (Röcken, 15 de Outubro de 1844 — Weimar, 25 de Agosto de 1900) foi um filólogo e influente filósofo alemão do século XIX.

Temas: niilismo, moral judaico-cristã, eterno-retorno, super-homem.

Friedrich Nietzsche pretendeu ser o grande "desmascarador" de todos os preconceitos e ilusões do gênero humano, aquele que ousa olhar, sem temor, aquilo que se esconde por trás de valores universalmente aceitos, por trás das grandes e pequenas verdades melhor assentadas, por trás dos ideais que serviram de base para a civilização e nortearam o rumo dos acontecimentos históricos. E assim a moral tradicional, e principalmente esboçada por Kant, a religião e a política não são para ele nada mais que máscaras que escondem uma realidade inquietante e ameaçadora, cuja visão é difícil de suportar. A moral, seja ela kantiana ou hegeliana, e até a catharsis aristotélica são caminhos mais fáceis de serem trilhados para se subtrair à plena visão autêntica da vida.

Nietzsche criticou essa moral que leva à revolta dos indivíduos inferiores, das classes subalternas e escravas contra a classe superior e aristocrática que, por um lado, pela adoção dessa mesma moral, sofre de má consciência e cria a ilusão de que mandar é por si mesmo é adotar essa moral.

O filósofo era um crítico das "ideias modernas", da vida e da cultura moderna, do neo-nacionalismo alemão. Para ele os ideais modernos como democracia, socialismo, igualitarismo, emancipação feminina não eram senão expressões da decadência do "tipo homem". Por estas razões, é por vezes apontado como um precursor da pós-modernidade.

Nietzsche, em termos abrangentes, quem iniciou o movimento de fustigação dos ideais modernos. Com ele começa a era da paixão moderna. Os seus defensores ou os seus detratores, via de regra, se posicionavam frente à aceitação ou à recusa da modernidade. Porém, Nietzsche já não estava presente quando efetivamente começam as mais profundas transformações de época, da cultura aos artefatos tecnológicos, da política a guerra e ao terrorismo, da arte clássica a anti-arte ou a arte pela arte, do local ao global, da objetividade ao ficcional e ao virtual, do bioquímico ao tecido genético.

Frases:

1. "Nós, homens do conhecimento, não nos conhecemos; de nós mesmo somos desconhecidos."
2. "Não me roube a solidão sem antes me oferecer verdadeira companhia."
3. "O amor é o estado no qual os homens têm mais probabilidades de ver as coisas tal como elas não são."
4. "Deus está morto. Viva Perigosamente. Qual o melhor remédio? - Vitória!".
5. "Há homens que já nascem póstumos."
6. "O Evangelho morreu na cruz."

7. "A diferença fundamental entre as duas religiões da decadência: o budismo não promete, mas assegura. O cristianismo promete tudo, mas não cumpre nada."
8. "Quando se coloca o centro de gravidade da vida não na vida mas no "além" - no nada -, tira-se da vida o seu centro de gravidade."
9. "Para ler o Novo Testamento é conveniente calçar luvas. Diante de tanta sujeira, tal atitude é necessária."
10. "O cristianismo foi, até o momento, a maior desgraça da humanidade, por ter desprezado o Corpo."
11. "A fé é querer ignorar tudo aquilo que é verdade."
12. "As convicções são cárceres."
13. "As convicções são inimigas mais perigosas da verdade do que as mentiras."
14. "Até os mais corajosos raramente têm a coragem para aquilo que realmente sabem."
15. "Aquilo que não me destrói fortalece-me"
16. "Sem música, a vida seria um erro."
17. "E aqueles que foram vistos dançando foram julgados insanos por aqueles que não podiam escutar a música."
18. "A moralidade é o instinto do rebanho no indivíduo."
19. "O idealista é incorrigível: se é expulso do seu céu, faz um ideal do seu inferno."
20. "Em qualquer lugar onde encontro uma criatura viva, encontro desejo de poder."
21. "Um político divide os seres humanos em duas classes: instrumentos e inimigos."
22. "Quanto mais me elevo, menor eu pareço aos olhos de quem não sabe voar."
23. "Se minhas loucuras tivessem explicações, não seriam loucuras."
24. "O Homem evolui dos macacos? É, existem macacos!"
25. "Aquilo que se faz por amor está sempre além do bem e do mal."
26. "Há sempre alguma loucura no amor. Mas há sempre um pouco de razão na loucura."
27. "Torna-te quem tu és!"
28. "Cada pessoa tem que escolher quanta verdade consegue suportar"
29. "O desespero é o preço pago pela autoconsciência"
30. "O depois de amanhã me pertence"
31. "O padre está mentindo."
32. "Deus está morto, mas o seu cadáver permanece insepulto."
33. "Acutela-te quando lutares com monstros, para que não te tornes um."
34. "Da escola de guerra da vida: o que não me mata, torna-me mais forte."

CONCEITOS

Modernidade e Pós-modernidade

Muito se fala em pós-modernidade, e mais do que isso, o termo "pós-modernismo" vem se tornando um "termo-gaveta", isto é, um termo que age como um imã, saturando-se de significados quaisquer que sejam. Tais termos são perigosos, carregam Deus e o Diabo trocando condolências em uma mesma carruagem, querem dizer o "tudo", mas se confundem em uma cacofonia de vozes. Tudo é "pós-modernismo", dizem. No cotidiano encontramos a face de dois gumes do termo: pós-moderno é usado tanto em sentido pejorativo como em sentido virtuoso; o sujeito pós-moderno então pode ser visto de acordo com a preferência do observador.

Não é minha intenção discutir nenhum dos dois significados, mas sim, apresentar algumas considerações sobre o conceito de pós-modernismo dentro de uma perspectiva sociológica, sobretudo, com os contornos do sociólogo Zygmunt Bauman.

O próprio termo não é um consenso dentro da sociologia. Bauman diz que Giddens caracteriza a sociedade atual como "moderna tardia", Beck como "moderna reflexiva" entre outros. Já ele, Bauman, opta pela sociedade "pós-moderna": "A nossa sociedade (...) como prefiro denominá-la – pós-moderna é marcada pelo descrédito, escárnio ou justa desistência de muitas ambições (...) características da era moderna."

O importante não é então a etimologia da palavra, mas sim, termos em mente que quando falamos em "pós-modernismo" fora do senso comum, estamos falando de um período marcado por algumas transformações, momento este que marca uma linha divisória mas não fixa e nem tanto inteligível entre o que é "moderno" e "pós-moderno".

Usamos pós-modernismo para caracterizar uma época onde visíveis mudanças ocorrem na sociedade em suas múltiplas faces: política, arte, economia, ciência, técnica, educação, relações humanas, etc. No entanto, não significa que a humanidade abandonou a modernidade, são tênues divisórias imaginárias que marcam o que é moderno e o que é pós-moderno; o pós-modernismo, em seus vários aspectos que o distingue da era moderna, carrega também a modernidade; aliás, é tão platônico quanto os períodos anteriores.

Não reinventamos uma nova moral, uma nova ética, uma nova ciência, uma nova economia, etc., um dos princípios do debate pós-modernista é a liberdade, de tal forma que ela sorri abertamente para as divergências; o efêmero, outro princípio pós-moderno, necessita do debate de opiniões, mas a ordem é não manter nenhuma ordem, nenhuma opinião, nenhum valor que seja fixo. A liberdade pós-moderna permite tudo, menos a liberdade da não-liberdade, fixamente só está o valor supremo da efemeridade das coisas, tudo apresenta-se como líquido, disforme, fluido, impossível de constância – daí o termo modernidade

líquida de Bauman em contraposição à modernidade sólida do período moderno onde o mundo era criado conforme uma ordem universal.

Modernidade: o modernismo

Penso que não dá para compreender pós-modernismo sem antes jogar um pouco de luz sobre aquilo que até então foi chamado de modernidade.

A modernidade tirou Deus do centro do universo e colocou o homem, os valores deixaram de vir do plano transcendental e passaram a ser ditados pela vida terrena. A Reforma e, sobretudo, as mudanças econômicas do século XVII, o capitalismo se despedindo de suas formas pré-capitalistas, o germinar do conhecimento moderno, a saber, o cartesianismo, o humanismo, o iluminismo entre outras fontes científicas e filosóficas, dotaram o homem de força e sabedoria. Até então, ele era um frágil, errante e pecador que deveria se sujeitar ao conhecimento dado pelo teísmo, mas na modernidade é ele, homem, que assume o posto da divindade.

Deus é destronado – o homem científico matou Deus, constatou Nietzsche -, o plano divino não é negado, mas a vida terrena é separada da vida eterna, na terra reina o homem, no céu reina Deus. O homem econômico liberal com seu “superpoder” – a Razão – irá buscar criar um mundo ideal, mais ou menos previsível, determinado, organizado, lógico, racional e, principalmente, ordenado – condições essenciais para que se possa atingir a felicidade também inventada pelo homem moderno.

A sociedade moderna deveria estar sobre o controle absoluto do Estado, os instintos e a vida cotidiana deveriam ser domados pelos mecanismos estatais de modo a controlar homens e mulheres para a boa ordem da civilização. Estradas planas e bem iluminadas eram necessárias para que o capital pudesse desfilar livremente rumo ao progresso, este, o novo dogma da era moderna.

A moral, a ética e a ciência ditavam uma ordem determinista e universal, o discurso que não se enquadrava no método lógico-formal não poderia ter lugar no palco científico. A era moderna foi marcada, sobretudo, pela crença na razão e no progresso – em outros termos, pela inversão do polo transcendental para o terreno.

Mas o século XX iria colocar em xeque o mundo do progresso e da razão. A ordem e a inteligibilidade pareciam se tornar anêmicas diante de grandes colapsos gerados pelas guerras, revoluções, estragos ambientais, atrocidades e mortes em massa e outros conflitos marcados pelo horror.

MODERNISMO	PÓS-MODERNISMO
Cultura elevada	Cotidiano banalizado
Arte	Antiarte
Estetização	Desestetização
Interpretação	Apresentação
Obra/Originalidade	Processo/Pastiche

Forma/Abstração	Conteúdo/Figuração
Hermetismo	Fácil Compreensão
Conhecimento superior	Jogo com a arte
Oposição ao público	Participação do público
Crítica cultural	Comentário cômico, social
Afirmação da arte	Desvalorização

*retirado do livro “O que é pós-moderno” de Jair Ferreira dos Santos

Pós-moderno: o pós-modernismo

Nesse contexto de profundas crises humanas, mudanças irão surgir nas múltiplas faces sociais e culturais. Podemos dizer que nas últimas décadas do século XX entra em cena um espectro fantasmagórico e um ar perfumado de incertezas e dúvidas: o pós-modernismo.

Há uma ruptura com o mundo ordenado da modernidade e a crença no progresso vira comicidade. Mudanças ocorrem em vários campos, as “certezas” se diluem em incertezas e a liberdade, tão cultuada, trata de dar os contornos das novas configurações econômicas, sociais, culturais, políticas, artísticas, científicas e cotidianas – e ninguém sabe dizer para onde estamos indo; a modernidade respondia com autoridade que estávamos caminhando para o progresso, mas a pós-modernidade mantém-se na caducidade, e também não está interessada em responder questões existenciais.

Nesse novo palco nada deve ser fixado, a atmosfera social é marcada pela incerteza e pela nebulosidade, e deve ser organizada de modo que as celebrações de contratos possam contemplar uma fuga: nascer com um prazo de expiração é uma virtude no mundo pós-moderno.

Homens e mulheres pós-modernos sabem que durante a viagem as aventuras fazem parte do itinerário, mas a chegada na estação de destino costuma ser marcada pelo sentimento de vazio. – O pós-modernismo busca a todo instante a intensificação das sensações e dos prazeres da felicidade, mas jamais quer conhecer a face daquilo que procura.

Nas relações humanas as identidades são marcadas pelas incertezas. Os vínculos são ditados por um jogo onde o jogador deve conquistar o maior número possível de admiradores, mas com o devido cuidado para manter uma distância que não permita criar laços sólidos. A instituição do casamento é um negócio mais com caráter de festividade do que o antigo pacto de homens e mulheres que adquiriam o alvará, perante Deus, para terem relações sexuais selados com a aprovação divina; o ar pesado do “até que a morte nos separe” é substituído pela leveza de um contrato que deve deixar muito bem claro as fronteiras que dirão os rumos de cada um quando o amor perder o prazo de validade.

Até que provem o contrário, toda teia social é passível de suspeita universal, nela estão emboscadas que podem tirar o participante do jogo, presume-se que tudo seja precário e duvidoso. A vida social é marcada por experimentos, uma vida experimental é provisória, na base de tentativas, homens e mulheres pós-modernos jogam sem saber a linha de chegada, o importante é não ser expulso do jogo e o fim deve ser

eternamente adiado. O jogador jamais pode se declarar vencedor diante de tantas incertezas e da terrível ideia de que a linha de chegada é o desfiladeiro para o horror; a regra é estar realizando jogadas estratégicas de modo a ampliar cada vez mais o repertório de sensações “boas”. Não há nenhum prêmio final em jogo, mas há um calabouço da qual os perdedores são enviados e dificilmente serão readmitidos novamente; poderão, quando muito, aguardar a morte trancafiados em porões que abrigam os inválidos, miseráveis, improdutivos, errantes, loucos e um exército de ex-soldados que foram expulsos do jogo do capital – aqueles que já não podem consumir mais.

Difícil enquadrar o momento atual em um conceito, nenhum caminho está traçado para a humanidade, o discurso do progresso como uma linha reta rumo à felicidade desmanchou-se no ar. O pós-modernismo está marcado por uma atmosfera do vazio, do tédio e do completo niilismo; o niilista passivo, tal como previsto por Nietzsche, é marca fundamental dos personagens responsáveis pelo show. Nietzsche disse também que o niilismo poderia se “quebrar”, e a completa vontade de nada poderia não mais suportar a si própria, e novos sentidos poderiam ser inventados, mas por enquanto o incerto caminho da humanidade está em aberto, certo é que está bem mais para a destruição do que para a criação.

Caracterizar o pós-modernismo não significa negar a época atual em detrimento do modernismo, não é querer uma volta ao passado. Pós-modernismo e modernismo não são gladiadores a se digladiarem para ver quem é o vencedor e quem é o perdedor; são momentos, paisagens da humanidade que buscam, pretensiosamente, descrever os caminhos por onde têm andado a humanidade. Não nos cabe o julgamento, olhar para o passado e acusar o presente ou negar o passado enaltecendo o presente.

O passado, o presente e o futuro não escondem nenhum ponto arquimediano, são antes de tudo invenções nossas, cabe-nos, a partir do aqui e agora, decidirmos se queremos reafirmar a vida que até então tem sido negada por uma vida marcada pelo mundo ideal, ou – o que parece ter sido mais confortável até aqui -, vivermos no mundo do simulacro. Estamos, como nos diz Saramago, através de um dos personagens de “Ensaio sobre a cegueira”: (...) cegos, Cegos que veem, Cegos que, vendo, não veem.”

“O que estamos fazendo de nossas vidas?” – perguntou Foucault -, o pós-modernismo ainda vai adiar qualquer tentativa de resposta, não se sabe até quando. No momento os deuses pós-modernos, o Capital e o Consumo, só aceitam oferendas marcadas pelo efêmero, pelo incerto, pela dúvida, pela liberdade e pelo eterno adiamento.

Capítulo 2. O SIMBOLISMO

O simbolismo foi um movimento que se desenvolveu nas artes plásticas, teatro e literatura. Surgiu na França, no final do século XIX, em oposição ao Naturalismo e ao Realismo.

O precursor do Simbolismo é o francês Charles Baudelaire com a publicação de “As Flores do Mal”, em 1857. O Simbolismo surgiu em meio à divisão social entre as classes burguesa e a proletária, as quais surgiram com o avanço tecnológico advindo da Revolução Industrial.

O mundo estava em processo de mudanças econômicas, enquanto o Brasil passava por guerras civis como a Revolução Federalista e a Revolta da Armada, nos anos compreendidos entre 1893 a 1895.

Há um clima de grande desordem social, política e econômica nesse período de transição do século XIX para o século XX. As potências estão em guerra pelo poderio econômico dos mercados consumidores e dos fornecedores de matéria-prima, ao passo que no Brasil eclodiam as revoltas sociais.

O Simbolismo é a estética literária do final do século XIX em oposição ao Realismo e teve início no Brasil em 1893, com a publicação de "Missal" e "Broquéis", obras de autoria de Cruz e Sousa. Teve seu fim com a Semana de Arte Moderna, que foi o marco do início do Modernismo.

O Simbolismo não é considerado uma escola literária, já que nesse período havia três manifestações literárias em confronto: o Realismo, o Simbolismo e o Pré-Modernismo.

Podemos diferenciar a estética poética simbólica da parnasiana, bem como da realista, no quesito de temas abordados: negação do materialismo, cientificismo e racionalismo do período do Realismo, busca ao interior do homem, da sua essência, uso de sinestésias, aliterações, musicalidade, além das dicotomias alma e corpo, matéria e espírito.

Contexto Histórico

O movimento simbolista surge no último quarto de século XIX, na França, e representa a reação artística à onda de materialismo e cientificismo que envolvia a Europa desde a metade do século.

Tal qual o romantismo, que reagira contra o racionalismo burguês do século XVIII (o Iluminismo), o Simbolismo rejeita as soluções racionalistas, empíricas e mecânicas apresentadas pela ciência da época e busca valores ou ideais de outra ordem, ignorados por ela: o espírito, a transcendência cósmica, o sonho, o absoluto, o nada, o bem, o belo, o sagrado, etc.

A origem dessa tendência espiritualista situa-se em camadas ou grupos da sociedade que ficaram à margem do processo de avanço tecnológico e científico do Capitalismo do século XIX e da solidificação da burguesia no poder.

São os setores da burguesia decadente e da classe média que, não vivendo a euforia do progresso material, reagem contra ela.

Os simbolistas procuram resgatar a relação do homem com o sagrado, com a liturgia e com os símbolos. Não aceitam a separação entre o sujeito e o objeto ou entre subjetivo e objetivo.

Partem do princípio de que é impossível o retrato fiel do objeto, sendo papel do artista sugeri-lo, por meio de tentativas, sem querer esgotá-lo.

Desse modo, a obra de arte nunca é perfeita ou acabada, mas aberta, podendo sempre ser modificada, ampliada ou refeita.

O Simbolismo não sobrevive muito, já que o mundo presencia a euforia capitalista, o avanço científico e tecnológico.

A burguesia vive a belle époque, um período de prosperidade, de acumulação e de prazeres materiais que só terminaria com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, em 1914.

Principais características

Subjetivismo

Os simbolistas terão maior interesse pelo particular e individual do que pela visão mais geral. A visão objetiva da realidade não desperta mais interesse, e, sim, está focalizada sob o ponto de vista de um único indivíduo. Dessa forma, é uma poesia que se opõe à poética parnasiana e se reaproxima da estética romântica, porém, mais do que voltar-se para o coração, os simbolistas procuram o mais profundo do "eu" e busca o inconsciente, o sonho.

Musicalidade

A musicalidade é uma das características mais destacadas da estética simbolista, segundo o ensinamento de um dos mestres do simbolismo francês, Paul Verlaine, que em seu poema "Art Poétique", afirma: "De la musique avant toute chose..." ("A música antes de mais nada...") Para conseguir aproximação da poesia com a música, os simbolistas lançaram mão de alguns recursos, como por exemplo a aliteração, que consiste na repetição sistemática de um mesmo fonema consonantal, e a assonância, caracterizada pela repetição de fonemas vocálicos.

Transcendentalismo

Um dos princípios básicos dos simbolistas era sugerir através das palavras sem nomear objetivamente os elementos da realidade. Ênfase no imaginário e na fantasia. Para interpretar a realidade, os simbolistas se valem da intuição e não da razão ou da lógica. Preferem o vago, o indefinido ou impreciso. O fato de preferirem as palavras névoa, neblina, e palavras do gênero, transmite a ideia de uma Obsessão pelo branco (outra característica do simbolismo) como podemos observar no poema de Cruz e Sousa:

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

Dado esse poema de Cruz e Sousa, percebe-se claramente uma obsessão pelo branco, sendo relatado com grande constância no simbolismo.

Capítulo 3.VANGUARDAS

Vanguarda (deriva do francês *avant-garde*) em sentido literal faz referência ao batalhão militar que precede as tropas em ataque durante uma batalha. Daí deduz-se que vanguarda é aquilo que "está à frente". Desta forma, todo aquele que está à frente de algo e portanto aquele que está à frente do seu tempo em uma atitude poderia se intitular como pertencente a uma vanguarda.

Desta dedução surge a definição adotada por uma série de movimentos artísticos e políticos do fim do século XIX e início do século XX. Os movimentos europeus de vanguarda eram aqueles que, segundo seus próprios autores, guiavam a cultura de seus tempos, estando de certa forma à frente deles. Muitos destes movimentos acabaram por assumir um comportamento próximo ao dos partidos políticos: possuíam militantes, lançavam manifestos e acreditavam que a verdade encontrava-se com eles.

Muitos outros artistas e movimentos artísticos, posteriores, por sua atitude semelhante a das vanguardas europeias canônicas, poderiam ser referidos pelo termo vanguarda, sendo usual, porém, utilizarmos o termo somente para os artistas participantes daquelas, especialmente para fins didáticos. Octavio Paz utiliza o termo para definir toda estética considerada "fundadora", que representa uma ruptura nos padrões artísticos de sua época.

Origem

A expressão começou a ser usada na década de 1860, por ocasião do Salon des Refusés (O Salão dos Recusados), onde os artistas excluídos do Salon de Paris estavam expondo.

Os principais movimentos que se destacaram foram:

1. Futurismo (1909-1914)
2. Cubismo (1907-1914)
3. Dadaísmo (1916-1922)
4. Surrealismo (1924)

Originalmente e como muitos destes artistas estavam ligados ao movimento realista, a vanguarda estava identificada com a promoção do progresso social: o indivíduo ou grupo a ela ligado seria responsável por um movimento de reformas sociais. Com o tempo, o termo passou a ser usado também para referir-se a artistas mais preocupados com a experimentação estética (como as vanguardas do início do século XX, normalmente as mais associadas à expressão). De qualquer forma, sempre se manteve a ideia de um movimento artístico como um movimento político (composto por manifestos, militância, etc).

Dois movimentos significativos também compõe a criação artística do período das vanguardas: o Impressionismo francês, e o Expressionismo Alemão.

Definições

A transição do século XIX ao XX comportou numerosas transformações políticas, sociais e culturais. Por um lado, o auge político e econômico da burguesia, que viveu nas últimas décadas do século XIX (a Belle Époque) um momento de grande esplendor, refletido no modernismo, movimento artístico posto ao serviço do luxo e da ostentação despregados pela nova classe dirigente. Contudo, os processos revolucionários ocorridos desde a Revolução Francesa (o último, em 1871, aquando a fracassada Comuna de Paris) e o temor a que se repetissem levaram as classes políticas a fazer uma série de concessões, como as reformas laborais, os seguros sociais e o ensinamento básico obrigatório. Assim, a descida do analfabetismo comportou um aumento dos mídia e uma maior difusão dos fenômenos culturais, que adquiriram maior alcance e maior rapidez de difusão, surgindo a "cultura de massas".

Por outro lado, os avanços técnicos, no terreno da arte especialmente a aparição da fotografia e o cinema, levaram o artista a expor a função do seu trabalho, que já não consistia em imitar a realidade, pois as novas técnicas tornavam-no mais objetivamente, fácil e reproduzível. Igualmente, as novas teorias científicas levaram os artistas a questionar a objetividade do mundo que percebemos: a teoria da

relatividade de Einstein, a psicanálise de Freud e a subjetividade do tempo de Bergson permitiram que o artista se afastasse cada vez mais da realidade. Assim, a procura de novas linguagens artísticas e novas formas de expressão comportou a aparição dos movimentos de vanguarda, que implicaram uma nova relação do artista com o espectador: os artistas vanguardistas visavam integrar a arte com a vida, com a sociedade, fazer da sua obra uma expressão do inconsciente coletivo da sociedade que representava. À vez, a interação com o espectador provoca que este se envolva na percepção e compreensão da obra, bem como na sua difusão e mercantilização, fator que levará a um maior auge das galerias de arte e dos museus.

Capítulo 4. IMPRESSIONISMO

Impressionismo foi um movimento artístico que surgiu na pintura europeia do século XIX. O nome do movimento é derivado da obra *Impressão, nascer do sol* (1872), de Claude Monet, um dos maiores pintores que já usou o impressionismo.

Os autores impressionistas não mais se preocupavam com os preceitos do Realismo ou da academia. A busca pelos elementos fundamentais de cada arte levou os pintores impressionistas a pesquisar a produção pictórica não mais interessados em temáticas nobres ou no retrato fiel da realidade, mas em ver o quadro como obra em si mesma. A luz e o movimento utilizando pinceladas soltas tornam-se o principal elemento da pintura, sendo que geralmente as telas eram pintadas ao ar livre para que o pintor pudesse capturar melhor as variações de cores da natureza.

A emergente arte visual do impressionismo foi logo seguida por movimentos análogos em outros meios quais ficaram conhecidos como, música impressionista e literatura impressionista.

Características

Orientações Gerais que caracterizam a pintura impressionista:

- A pintura deve mostrar as tonalidades que os objetos adquirem ao refletir a luz do sol num determinado momento, pois as cores da natureza mudam constantemente, dependendo da incidência da luz do sol.
- É também com isto uma pintura instantânea (captar o momento), recorrendo, inclusivamente à fotografia.
- As figuras não devem ter contornos nítidos pois o desenho deixa de ser o principal meio estrutural do quadro passando a ser a mancha/cor.
- As sombras devem ser luminosas e coloridas, tal como é a impressão visual que nos causam. O preto jamais é usado em uma obra impressionista plena.

- Os contrastes de luz e sombra devem ser obtidos de acordo com a lei das cores complementares. Assim um amarelo próximo a um violeta produz um efeito mais real do que um claro-escuro muito utilizado pelos academicistas no passado. Essa orientação viria dar mais tarde origem ao pontilhismo
- As cores e tonalidades não devem ser obtidas pela mistura das tintas na paleta do pintor. Pelo contrário, devem ser puras e dissociadas no quadro em pequenas pinceladas. É o observador que, ao admirar a pintura, combina as várias cores, obtendo o resultado final. A mistura deixa, portanto, de ser técnica para se tornar óptica.
- Preferência pelos pintores em representar uma natureza morta do que um objeto

Entre os principais expoentes do Impressionismo estão Claude Monet, Edouard Manet, Edgar Degas e Auguste Renoir . Poderemos dizer ainda que Claude Monet foi um dos maiores artistas da pintura impressionista da época.

Orientações Gerais que caracterizam o impressionista:

- Rompe completamente com o passado.
- Inicia pesquisas sobre a óptica / efeitos (ilusões) ópticas.
- É contra a cultura tradicional.
- Pertence a um grupo individualizado.
- Falam de arte, sociedade, etc: não concordam com as mesmas coisas porém discordam do mesmo.
- Vão pintar para o exterior, algo bastante mais fácil com a evolução da indústria, nomeadamente, telas com mais formatos, tubos com as tintas, entre outras coisas.

Os efeitos ópticos descobertos pela pesquisa fotográfica, sobre a composição de cores e a formação de imagens na retina do observador, influenciaram profundamente as técnicas de pintura dos impressionistas.

Eles não mais misturavam as tintas na tela, a fim de obter diferentes cores, mas utilizavam pinceladas de cores puras que colocadas uma ao lado da outra, são misturadas pelos olhos do observador, durante o processo de formação da imagem.

Origens

Édouard Manet não se considerava um impressionista, mas foi em torno dele que se reuniram grande parte dos artistas que viriam a ser chamados de Impressionistas. O Impressionismo possui a característica de quebrar os laços com o passado e diversas obras de Manet são inspiradas na tradição. Suas obras no entanto serviram de inspiração para os novos pintores.

O termo impressionismo surgiu devido a um dos primeiros quadros de Claude Monet (1840-1926) Impressão - Nascer do Sol, por causa de uma crítica feita ao quadro pelo pintor e escritor Louis Leroy "Impressão, Nascer do Sol -eu bem o sabia! Pensava eu, se estou impressionado é porque lá há uma impressão. E que liberdade, que suavidade de pincel! Um papel de parede é mais elaborado que esta cena marinha". A expressão foi usada originalmente de forma pejorativa, mas Monet e seus colegas adotaram o título, sabendo da revolução que estavam iniciando.

Impressionismo no Brasil

No início do século XX, Eliseu Visconti foi sem dúvida o artista que melhor representou os postulados impressionistas no Brasil. Sobre o impressionismo de Visconti, diz Flávio de Aquino: "Visconti é, para nós, o precursor da arte dos nossos dias, o nosso mais legítimo representante de uma das mais importantes etapas da pintura contemporânea: o impressionismo. Trouxe-o da França ainda quente das discussões, vivo; transformou-o, ante o motivo brasileiro, perante a cor e a atmosfera luminosa do nosso País".

Principais pintores impressionistas brasileiros: Eliseu Visconti, Almeida Júnior, Timótheo da Costa, Henrique Cavaleiro e Vicente do Rego Monteiro.

Música e literatura

Música impressionista é o nome dado ao movimento da música clássica europeia que surgiu no fim do Século XIX e continuou até o meio do Século XX. Originando-se na França, música impressionista é caracterizada por sugestão e atmosfera. Compositores impressionistas preferiam composições com formas mais curtas, tais como o nocturne, arabesque, e o prelúdio; além disto, frequentemente exploravam escalas, como a escala hexafônica ou também chamada de tons inteiros.

A influência de impressionismo visual na sua contraparte musical é bem discutida. Claude Debussy e Maurice Ravel são considerados, em geral, os maiores compositores impressionistas. Mas, Debussy não concordou com o termo, chamando-o de invenção dos críticos. Entre outros músicos impressionistas fora da França incluem-se obras de Ralph Vaughan Williams e Ottorino Respighi.

Com Clair de Lune de Debussy e Bolero de Ravel, vemos que há ainda vestígios do Romantismo na Música Impressionista.

Capítulo 5. EXPRESSIONISMO

O expressionismo foi um movimento cultural de vanguarda surgido na Alemanha nos primórdios do século XX, de indivíduos que estavam mais interessados na interiorização da criação artística do que na sua exteriorização, projetando na obra de arte uma reflexão individual e subjetiva. Ou seja, a obra de arte é reflexo direto do mundo interior do artista expressionista.

O expressionismo plasmou-se num grande número de campos: arquitetura, artes plásticas, literatura, música, cinema, teatro, dança, fotografia, etc. A sua primeira manifestação foi no terreno da pintura, ao mesmo tempo que o fauvismo francês, fato que tornaria ambos movimentos artísticos nos primeiros expoentes das chamadas "vanguardas históricas".

Mais que um estilo com características próprias comuns foi um movimento heterogêneo, uma atitude e uma forma de entender a arte que aglutinou diversos artistas de tendências variadas e diferente formação e nível intelectual. Surgido como reação ao impressionismo, frente ao naturalismo e o caráter positivista deste

movimento de finais do século XIX os expressionistas defendiam uma arte mais pessoal e intuitiva, onde predominasse a visão interior do artista –a "expressão"– frente à plasmação da realidade – a "impressão"–.

Costuma ser entendido como a deformação da realidade para expressar mais subjetivamente a natureza e o ser humano, dando primazia à expressão dos sentimentos mais que à descrição objetiva da realidade. Entendido desta forma, o expressionismo é extrapolável a qualquer época e espaço geográfico. Assim, com frequência qualificou-se de expressionista a obra de diversos autores como Matthias Grünewald, Pieter Brueghel, o Velho, El Greco ou Francisco de Goya. Alguns historiadores, para o distinguir, escrevem "expressionismo" – em minúsculas – como termo genérico e "Expressionismo" – em maiúsculas – para o movimento alemão.

O Expressionismo distingue-se do Realismo por não estar interessado na idealização da realidade, mas na sua apreensão pelo sujeito. Guarda, porém, com o movimento realista, semelhanças, como uma certa visão anti-"Romantismo" do mundo.

Com as suas cores violentas e a sua temática de solidão e de miséria, o expressionismo refletiu a amargura que invadia os círculos artísticos e intelectuais da Alemanha pré-bélica, bem como da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e do período entre guerras (1918-1939). Essa amargura provocou um desejo veemente de transformar a vida, de buscar novas dimensões à imaginação e de renovar as linguagens artísticas. O expressionismo defendia a liberdade individual, a primazia da expressão subjetiva, o irracionalismo, o arrebatamento e os temas proibidos – o excitante, demoníaco, sexual, fantástico ou pervertido. Pretendeu refletir uma visão subjetiva, uma deformação emocional da realidade, através do caráter expressivo dos meios plásticos, que tomaram uma significação metafísica, abrindo os sentidos ao mundo interior. Entendido como uma genuína expressão da alma alemã, o seu caráter existencialista, o seu anseio metafísico e a visão trágica do ser humano no mundo fizeram reflexo de uma concepção existencial liberta ao mundo do espírito e à preocupação pela vida e pela morte, concepção que costuma qualificar-se de "nórdica" por se associar ao temperamento que é identificado com o estereótipo dos países do norte da Europa. Fiel reflexo das circunstâncias históricas em que se desenvolveu, o expressionismo revelou o lado pessimista da vida, a angustia existencial do indivíduo, que na sociedade moderna, industrializada, se vê alienado, isolado. Assim, mediante a distorção da realidade visavam impactar o espectador e chegar ao seu lado mais emotivo.

O expressionismo faz parte das chamadas "vanguardas históricas", ou seja, as acontecidas desde os primórdios do século XX, no ambiente anterior à Primeira Guerra Mundial, até o final da Segunda Guerra Mundial (1945). Esta denominação inclui, além disso, o fauvismo, o cubismo, o futurismo, o construtivismo, o neoplasticismo, o dadaísmo, o surrealismo, etc. A vanguarda é intimamente ligada ao conceito de modernidade, caracterizado pelo fim do determinismo e da supremacia da religião, substituídos pela razão e a ciência, o objetivismo e o individualismo, a confiança na tecnologia e o progresso, nas próprias capacidades do ser humano. Assim, os artistas visam pôr-se à frente do progresso social, expressar mediante a sua obra a evolução do ser humano contemporâneo.

Capítulo 6. O SURREALISMO

O Surrealismo foi um movimento artístico e literário surgido primeiramente em Paris dos anos 20, inserido no contexto das vanguardas que viriam a definir o modernismo no período entre as duas Grandes Guerras Mundiais. Reúne artistas anteriormente ligados ao Dadaísmo ganhando dimensão internacional. Fortemente influenciado pelas teorias psicanalíticas de Sigmund Freud(1856-1939), mas também pelo Marxismo, o surrealismo enfatiza o papel do inconsciente na atividade criativa. Um dos seus objetivos foi produzir uma arte que, segundo o movimento, estava sendo destruída pelo racionalismo. O poeta e crítico André Breton (1896-1966) é o principal líder e mentor deste movimento.

A palavra surrealismo supõe-se ter sido criada em 1917 pelo poeta Guillaume Apollinaire(1886-1918), jovem artista ligado ao Cubismo, e autor da peça teatral As Mamas de Tirésias(1917), considerada uma precursora do movimento.

Um dos principais manifestos do movimento é o Manifesto Surrealista de (1924). Além de Breton seus representantes mais conhecidos são Antonin Artaud no teatro, Luis Buñuel no cinema e Max Ernst, René Magritte e Salvador Dalí no campo das artes plásticas.

Visão surrealista

As características deste estilo: uma combinação do representativo, do abstrato, do irreal e do inconsciente. Entre muitas de suas metodologias estão a colagem e a escrita automática. Segundo os surrealistas, a arte deve se libertar das exigências da lógica e da razão e ir além da consciência cotidiana, buscando expressar o mundo do inconsciente e dos sonhos.

No manifesto e nos textos escritos posteriores, os surrealistas rejeitam a chamada ditadura da razão e valores burgueses como pátria, família, religião, trabalho e honra. Humor, sonho e a contra lógica são recursos a serem utilizados para libertar o homem da existência utilitária. Segundo esta nova ordem, as ideias de bom gosto e decoro devem ser subvertidas.

A escrita automática procura buscar o impulso criativo artístico através do acaso e do fluxo de consciência despejado sobre a obra. Procura-se escrever no momento, sem planejamento, de preferência como uma atividade coletiva que vai se completando. Uma pessoa escreve algo num papel e outro completa, mas não de maneira lógica, passando a outro que dá sequência. O filme Um Cão Andaluz de Buñuel é formado por partes de um sonho de Dali e outra parte do próprio diretor, sem necessariamente objetivar-se uma lógica consciente e de entendimento, mas um discurso inconsciente que procure dialogar com outras leituras da realidade.

Trajetória

Em 1929, os surrealistas publicam um segundo manifesto e editam a revista A Revolução Surrealista. Entre os artistas ligados ao grupo em épocas variadas estão os seguintes escritores franceses, o dramaturgo Antonin Artaud (1896-1948), Paul Éluard (1895-1952), Louis Aragon (1897-1982), Jacques Prévert (1900-1977) e Benjamin Péret (1899-1959,) que viveu no Brasil. Entre os escultores encontram-se os italianos Alberto Giacometti (1901-1960), o pintor italiano Vito Campanella (1932), assim como os pintores espanhóis Salvador Dalí (1904-1989), Juan Miró (1893-1983) e Pablo Picasso, o pintor belga René Magritte (1898-1967), o pintor alemão Max Ernst (1891-1976) e o cineasta espanhol Luis Buñuel (1900-1983).

Nos anos 30, o movimento internacionaliza-se e influencia muitas outras tendências, conquistando adeptos em países da Europa e nas Américas, tendo Breton assinado um manifesto com Leon Trotski na tentativa de criar um movimento internacional que lutava pela total liberdade na arte - FIARI: o Manifesto por uma Arte Revolucionária Independente.

No Brasil, o surrealismo é uma das muitas influências captadas pelo modernismo.

Surrealismo na Arte

O Surrealismo destacou-se nas artes, principalmente por quadros, esculturas ou produções literárias que procuravam expressar o inconsciente dos artistas, tentando driblar as amarras do pensamento racional. Entre seus métodos de composição estão a escrita automática.

Curiosidades

Como muitos dos primeiros participantes do Surrealismo foram originados do movimento Dadaísmo, uma separação enfática entre Surrealismo e Dadaísmo na teoria e prática pode ser difícil de ser estabelecida, apesar das declarações de Andre Breton no assunto não deixar dúvidas sobre sua própria clareza sobre as suas diferenças. No círculo acadêmico, esta linha imaginária é diferente entre diferentes historiadores.

As raízes do Surrealismo nas artes visuais emprestam características do Dadaísmo e do Cubismo, assim como da abstração de Wassily Kandinsky e do Expressionismo, assim também como do Pós-Impressionismo.

Anos 30

Dalí e Magritte criaram as mais reconhecidas obras pictóricas do movimento. Dalí entrou para o grupo em 1929, e participou do rápido estabelecimento do estilo visual entre 1930 e 1935.

Surrealismo como movimento visual tinha encontrado um método: expor a verdade psicológica ao despir objetos ordinários de sua significância normal, a fim de criar uma imagem que ia além da organização formal ordinária.

Em 1932 vários pintores Surrealistas produziram obras que foram marcos da evolução da estética do movimento: La Voix des Airs de Magritte é um exemplo deste processo, onde são vistas 3 grandes esferas representando sinos pendurados sobre uma paisagem. Outra paisagem Surrealista deste mesmo ano é Palais Promontoire de Tanguy, com suas formas líquidas. Formas como estas se tornaram a marca registrada de Dali, particularmente com sua obra A Persistência da Memória, onde relógios de bolso derretem como se fossem líquidos..

A Segunda Guerra Mundial

A Segunda Guerra Mundial provou ser isenta de rupturas para o Surrealismo. Os artistas continuaram com as suas obras, incluindo Magritte. Muitos membros do movimento continuaram a corresponder-se e a encontrar-se. Em 1960, Magritte, Duchamp, Ernst e Man Ray encontraram-se em Paris. Apesar de Dali não se relacionar mais com Breton, ele não abandonou os seus motivos dos anos 30, incluindo referências à sua obra "Persistência" do Tempo numa obra posterior.

O trabalho de Magritte tornou-se mais realista na sua representação de objetos reais, enquanto mantinha o elemento de justaposição, como na sua obra "Valores Pessoais" (1951) e "Império da Luz" (1954). Magritte continuou a produzir obras que entraram para o vocabulário artístico, como Castelo nos Pireneus, que faz uma referência a Voix de 1931, na sua suspensão sobre a paisagem. Algumas personalidades do movimento Surrealista foram expulsas e vários destes artistas, como Roberto Mattam continuaram próximos ao Surrealismo como ele mesmo se definiu.

Capítulo 7. FUTURISMO

O futurismo é um movimento artístico e literário, que surgiu oficialmente em 20 de fevereiro de 1909 com a publicação do Manifesto Futurista, pelo poeta italiano Filippo Marinetti, no jornal francês Le Figaro. Os adeptos do movimento rejeitavam o moralismo e o passado, e suas obras baseavam-se fortemente na velocidade e nos desenvolvimentos tecnológicos do final do século XIX. Os primeiros futuristas europeus também exaltavam a guerra e a violência. O Futurismo desenvolveu-se em todas as artes e influenciou diversos artistas que depois fundaram outros movimentos modernistas.

mots en liberté: tipografia futurista

No primeiro manifesto futurista de 1909, o slogan era Les mots en liberté ("Liberdade para as palavras") e levava em consideração o design tipográfico da época, especialmente em jornais e na propaganda. Eles abandonavam toda distinção entre arte e design e abraçavam a propaganda como forma de comunicação. Foi um momento de exploração do lúdico, da linguagem vernácula, da quebra de hierarquia na tipografia tradicional, com uma predileção pelo uso de onomatopéias. Essas explorações tiveram grande repercussão no dadaísmo, no concretismo, na tipografia moderna, e no design gráfico pós-moderno. Surgiu na França, seus principais temas são as cores.

Pintura futurista

A pintura futurista foi explicitada pelo cubismo e pela abstração, mas o uso de cores vivas e contrastes e a sobreposição das imagens pretendia dar a ideia de dinâmica, deformação e não-materialização por que passam os objetos e o espaço quando ocorre a ação. Para os artistas do futurismo os objetos não se concluem no contorno aparente e os seus aspectos interpenetram-se continuamente a um só tempo. Procura-se neste estilo expressar o movimento atual, registrando a velocidade descrita pelas figuras em movimento no espaço. O artista futurista não está interessado em pintar um automóvel, mas captar a forma plástica a velocidade descrita por ele no espaço.

Suas principais características são:

- Desvalorização da tradição e do moralismo; Valorização do desenvolvimento industrial e tecnológico; Propaganda como principal forma de comunicação; Uso de onomatopéias (palavras com sonoridade que imitam ruídos, vozes, sons de objetos) nas poesias; Poesias com uso de frases fragmentadas para passar a ideia de velocidade; Pinturas com uso de cores vivas e

contrastes. Sobreposição de imagens, traços e pequenas deformações para passar a ideia de movimento e dinamismo;

O Futurismo no Brasil

O futurismo influenciou diversos artistas que depois fundaram outros movimentos modernistas, como Oswald de Andrade e Anita Malfatti, que tiveram contato com o Manifesto Futurista e com Marinetti em viagens à Europa já em 1912. Após uma interrupção forçada pela Grande Guerra, o contato foi retomado. Foi certamente uma das influências da Semana de Arte Moderna de 1922, e seus conceitos de desprezo o passado para criar o futuro e não à cópia e veneração pela originalidade caiu como uma luva no desejo dos jovens artistas de parar de copiar os modelos europeus e criar uma arte brasileira. Oswald, principalmente, apercebeu-se que o Brasil e toda a sua multiplicidade cultural, desde as variadas culturas autóctones dos índios até à cultura negra, representavam uma vantagem e que com elas se podia construir uma identidade e renovar as letras e as artes.

O Futurismo em Portugal

Logo em 1909 o Manifesto de Marinetti, foi traduzido do Le Figaro no Diário dos Açores, mas passou despercebido. Em Março de 1915 Aquilino Ribeiro, numa crónica parisiense anuncia na revista Ilustração Portuguesa o movimento futurista aos Portugueses. Mas foi no número dois da Revista Orpheu, dirigida por Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro que o futurismo aparece como movimento em Portugal.

Na revista aparecem quatro trabalhos de Santa-Rita Pintor, e a Ode Marítima de Fernando Pessoa, mereceu de Sá Carneiro a apreciação de "Obra Prima do Futurismo".

Em 4 de Abril de 1917, é realizada no Teatro República (São Luis) em Lisboa uma matinée para apresentação do futurismo ao público português. Participam Almada Negreiros, Santa-Rita Pintor e outros, onde se leram textos de Marinetti e outros futuristas. Em Novembro-Dezembro de 1917 Santa-Rita preparou o lançamento da Revista Portugal Futurista, que foi apreendida à porta da tipografia, por subversão e obscenidade de alguns textos. Com a morte de Santa-Rita e Amadeu em 1918 e a partida de Almada para Paris o movimento Futurista Português entra em declínio.

Capítulo 8. O CUBISMO

Cubismo é um agito artístico que surgiu no século XX, nas artes plásticas, tendo como principais fundadores Pablo Picasso e Georges Braque e tendo se expandido para a literatura e a poesia pela influência de escritores como Guillaume Apollinaire, John dos Passos e Vladimir Maiakovski. O quadro "Les demoiselles d'Avignon", de Picasso, 1907 é conhecido como marco inicial do Cubismo. Nele ficam evidentes as referências a máscaras africanas, que inspiraram a fase inicial do cubismo, juntamente com a obra de Paul Cézanne.

O Cubismo tratava as formas da natureza por meio de figuras geométricas, representando todas as partes de um objeto no mesmo plano. A representação do mundo passava a não ter nenhum compromisso com a aparência real das coisas.

O movimento cubista evoluiu constantemente em três fases:

- Fase cezannista ou cezariana entre 1907 e 1909 -
- Fase analítica ou hermética entre 1909 a 1912 - que se caracterizava pela desestruturação da obra, pela decomposição de suas partes constitutivas;
- Fase sintética (contendo a experimentação das colagens) - foi uma reação ao cubismo analítico, que tentava tornar as figuras novamente reconhecíveis, como colando pequenos pedaços de jornal e letras.

Desta última fase decorrem dois movimentos:

- Orfismo
- Secção de Ouro

Historicamente o Cubismo originou-se na obra de Cézanne, pois para ele a pintura deveria tratar as formas da natureza como se fossem cones, esferas e cilindros. Entretanto, os cubistas foram mais longe do que Cézanne. Passaram a representar os objetos com todas as suas partes num mesmo plano. É como se eles estivessem abertos e apresentassem todos os seus lados no plano frontal em relação ao espectador. Na verdade, essa atitude de decompor os objetos não tinha nenhum compromisso de fidelidade com a aparência real das coisas.

O pintor cubista tenta representar os objetos em três dimensões, numa superfície plana, sob formas geométricas, com o predomínio de linhas retas. Não representa, mas sugere a estrutura dos corpos ou objetos. Representa-os como se movimentassem em torno deles, vendo-os sob todos os ângulos visuais, por cima e por baixo, percebendo todos os planos e volumes.

Principais características

- geometrização das formas e volumes;
- renúncia à perspectiva;
- o claro-escuro perde sua função;
- representação do volume colorido sobre superfícies planas;
- sensação de pintura escultórica;
- cores austeras, do branco ao negro passando pelo cinza, por um ocre apagado ou um castanho suave.

O cubismo se divide em duas fases:

Cubismo Analítico - (1909) caracterizado pela desestruturação da obra em todos os seus elementos. Decompondo a obra em partes, o artista registra todos os seus elementos em planos sucessivos e superpostos, procurando a visão total da figura, examinado-a em todos os ângulos no mesmo instante,

através da fragmentação dela. Essa fragmentação dos seres foi tão grande, que se tornou impossível o reconhecimento de qualquer figura nas pinturas cubistas. A cor se reduz aos tons de castanho, cinza e bege.

Cubismo Sintético - (1911) reagindo à excessiva fragmentação dos objetos e à destruição de sua estrutura. Basicamente, essa tendência procurou tornar as figuras novamente reconhecíveis. Também chamado de Colagem porque introduzem letras, palavras, números, pedaços de madeira, vidro, metal e até objetos inteiros nas pinturas. Essa inovação pode ser explicada pela intenção do artistas em criar efeitos plásticos e de ultrapassar os limites das sensações visuais que a pintura sugere, despertando também no observador as sensações táteis.

Cubistas e artistas com obras cubistas

Artes plásticas

- Pablo Picasso, Georges Braque, Juan Gris, Kazimir Malevich, Lyonel Feininger, Fernand Léger, Umberto Boccioni, Robert Delaunay, Diego Rivera, Alexandra Nechita, Tarsila do Amaral, Vicente do Rego Monteiro

Literatura e poesia

- Érico Veríssimo, John dos Passos, Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Pierre Reverdy, Oswald de Andrade, Raul Bopp.

Capítulo 9. DADAÍSMO

O movimento Dadá (Dada) ou Dadaísmo foi um movimento artístico da chamada vanguarda artística moderna iniciada em Zurique, em 1915 durante a Primeira Guerra Mundial, no chamado Cabaret Voltaire. Formado por um grupo de escritores, poetas e artistas plásticos, dois deles desertores do serviço militar alemão, liderados por Tristan Tzara, Hugo Ball e Hans Arp.

Embora a palavra dada em francês signifique cavalo de brinquedo, sua utilização marca o non-sense ou falta de sentido que pode ter a linguagem (como na fala de um bebê). Para reforçar esta ideia foi estabelecido o mito de que o nome foi escolhido aleatoriamente, abrindo-se uma página de um dicionário e inserindo-se um estilete sobre ela. Isso foi feito para simbolizar o caráter anti-racional do movimento, claramente contrário à Primeira Guerra Mundial e aos padrões da arte estabelecida na época. Em poucos anos o movimento alcançou, além de Zurique, as cidades de Barcelona, Berlim, Colônia, Hanôver, Nova York e Paris. Muitos de seus seguidores deram início posteriormente ao surrealismo e seus parâmetros influenciam a arte até hoje.

Principais características:

Oposição a qualquer tipo de equilíbrio, combinação de pessimismo irônico e ingenuidade radical, ceticismo absoluto e improvisação. Enfatizou o ilógico e o absurdo. Entretanto, apesar da aparente falta de sentido, o movimento protestava contra a loucura da guerra. Assim, sua

principal estratégia era mesmo denunciar e escandalizar.

A princípio, o movimento não envolveu uma estética específica, mas talvez as formas principais da expressão dada tenham sido o poema aleatório e o ready made. Sua tendência extravagante e baseada no acaso serviu de base para o surgimento de inúmeros outros movimentos artísticos do século XX, entre eles o Surrealismo, a Arte Conceitual, a Pop Art e o Expressionismo Abstrato.

A sua proposta é que a arte ficasse solta das amarras racionalistas e fosse apenas o resultado do automatismo psíquico, selecionando e combinando elementos por acaso. Sendo a negação total da cultura, o Dadaísmo defende o absurdo, a incoerência, a desordem, o caos. Politicamente, firma-se como um protesto contra uma civilização que não conseguiria evitar a guerra.

Ready-Made significa confeccionado, pronto. Expressão criada em 1913 pelo artista francês Marcel Duchamp para designar qualquer objeto manufaturado de consumo popular, tratado como objeto de arte por opção do artista.

O fim do Dada como atividade de grupo ocorreu por volta de 1921.

Modelo Dadaísta

"Eu redijo um manifesto e não quero nada, eu digo portanto certas coisas e sou por princípios contra manifestos (...). Eu redijo este manifesto para mostrar que é possível fazer as ações opostas simultaneamente, numa única fresca respiração; sou contra a ação pela contínua contradição, pela afirmação também, eu não sou nem para nem contra e não explico por que odeio o bom-senso." Tristan Tzara

Como você pode notar pelo trecho acima, o impacto causado pelo Dadaísmo justifica-se plenamente pela atmosfera de confusão e desafio à lógica por ele desencadeado. Tzara opta por expressar de modo inconfundível suas opiniões acerca da arte oficial, e também das próprias vanguardas ("sou por princípio contra o manifestos, como sou também contra princípios"). Dada vem para abolir de vez a lógica, a organização, a postura racional, trazendo para arte um caráter de espontaneísmo e gratuidade total. A falta de sentido, aliás presente no nome escolhido para a vanguarda. Segundo o próprio Tzara:

"Dada não significa nada: Sabe-se pelos jornais que os negros Krou denominam a cauda da vaca santa: Dada. O cubo é a mãe em certa região da Itália: Dada. Um cavalo de madeira, a ama-de-leite, dupla afirmação em russo e em romeno: Dada. Sábios jornalistas viram nela uma arte para os bebês, outros Jesus chamando criancinhas do dia, o retorno a primitivismo seco e barulhento, barulhento e monótono. Não se constrói a sensibilidade sobre uma palavra; toda a construção converge para a perfeição que aborrece, a ideia estagnante de um pântano dourado, relativo ao produto humano." Tristan Tzara

O principal problema de todas as manifestações artísticas estava, segundo os dadaístas, em almejar algo que era impossível: explicar o ser humano. Na esteira de todas as outras afirmações retumbantes, Tzara decreta: "A obra de arte não deve ser a beleza em si mesma, porque a beleza está morta".

No seu esforço para expressar a negação de todos os valores estéticos e artísticos correntes, os dadaístas usaram, com frequência, métodos deliberadamente incompreensíveis. Nas pinturas e esculturas, por

exemplo, tinham por hábito aproveitar pedaços de materiais encontrados pelas ruas ou objetos que haviam sido jogados fora.

Foi na literatura, porém que a ilogicidade e o espontaneísmo alcançaram sua expressão máxima. No último manifesto que divulgou, Tzara disse que o grande segredo da poesia é que "o pensamento se faz na boca". Como uma afirmação desse tipo é evidentemente incompreensível, ele procurou orientar melhor os seus seguidores dando uma receita para fazer um poema dadaísta:

- Pegue um jornal.
- Pegue a tesoura.
- Escolha no jornal um artigo do tamanho que você deseja dar a seu poema.
- Recorte o artigo.
- Recorte em seguida com atenção algumas palavras que formam esse artigo e meta-as num saco.
- Agite suavemente.
- Tire em seguida cada pedaço um após o outro.
- Copie conscienciosamente na ordem em que elas são tiradas do saco.
- O poema se parecerá com você.

E ei-lo um escritor infinitamente original e de uma sensibilidade graciosa, ainda que incompreendido do público

Embora muitas das propostas dadaístas pareçam infantis aos nossos olhos modernos, precisamos levar em consideração o momento em que surgiram. Não é difícil aceitar que, para uma Europa caótica e em guerra, insistir na falta de lógica e na gratuidade dos acontecimentos deixa de ser um absurdo e passa a funcionar como um interessante espelho crítico de uma realidade incômoda.

Artistas Participantes do início do movimento

- André Breton, Philippe Soupault, Tristan Tzara, Marcel Duchamp, Hans Arp, Julius Evola, Francis Picabia, Max Ernst, Man Ray, Kurt Schwitters, Raoul Hausmann, Guillaume Apollinaire, Hugo Ball, Theo van Doesburg, Johannes Baader, Arthur Cravan, Jean Crotti, George Grosz, Emmy Hennings, Richard Huelsenbeck, Marcel Janco, Clement Pansaers, Hans Richter, Sophie Täuber, Beatrice Wood, Hannah Hoch, Vicente Huidobro.

Capítulo 10. MODERNISMO EM PORTUGAL

O início do Modernismo Português ocorreu em um momento em que o panorama mundial estava muito conturbado. Além da Revolução Russa, de 1917, no ano de 1914 eclodiu a Primeira Guerra Mundial.

Em Portugal esse período foi difícil, porque, com a guerra, estavam em jogo as colônias africanas que já vinham sendo cobiçadas pelas grandes potências desde o final do século XIX. Aliado a isso, em 1911, foi eleito o primeiro presidente da República.

O marco inicial do Modernismo em Portugal foi a publicação da revista Orpheu, em 1915, influenciada pelas grandes correntes estéticas europeias, como o Futurismo, o Expressionismo etc., reunindo Fernando Pessoa, Mário de Sá Carneiro e Almada Negreiros, entre outros.

A sociedade portuguesa vivia uma situação de crise aguda e de desagregação de valores. Os modernistas portugueses respondem a esse momento, sacudindo o acanhado meio cultural português, entregando-se à vertigem das sensações da vida moderna, da velocidade, da técnica, das máquinas. Era preciso esquecer o passado, comprometer-se com a nova realidade e interpretá-la cada um a seu modo. Nas páginas da revista Orpheu, essa geração publicou uma poesia complexa, de difícil acesso, que causou o maior escândalo na época. Mas Orpheu tem curta duração - apenas mais um número é publicado - e sai de cena.

São características de estilo desse movimento o rompimento com o passado, o caráter anárquico, o sentido demolidor e irreverente, o nacionalismo com múltiplas facetas: o nacionalismo crítico, que retoma o nacionalismo em uma postura crítica, irônica e questiona a situação social e cultural do país, e o nacionalismo ufanista (conservador), ligado principalmente às posturas da extrema direita, grupo verde-amarelo, Plínio Salgado, que mais tarde viria a ser o integralismo.

Primeira fase do Modernismo Português (1915 – 1927)

A proclamação da República de Portugal (1910) associada à instabilidade político-social e à emergência de forças cosmopolitas progressistas marcou o Primeiro Tempo Modernista português - o Orfismo.

Os primeiros anos do século XX, em Portugal, foram marcados pelo entrelaço de correntes literárias que vinham agitando os espíritos desde algum tempo: Decadentismo, Simbolismo, Impressionismo etc. eram denominações da mesma tendência geral que impunha o domínio da Metafísica e do Ministério no terreno em que as ciências se julgavam exclusivas e todo-poderosas.

O ideal republicano, engrossado por sucessivas manifestações de instabilidade, foi se concretizando em 1910, com a proclamação da República, depois dos sangrentos acontecimentos de 1908, quando o rei D. Carlos perdeu a vida nas mãos de um homem do povo, alucinadamente antimonárquico [...]. E foi nessa atmosfera de emaranhadas forças estéticas, a que se sobrepunha a inquietação trazida pela I Grande Guerra, que um grupo de rapazes, em 1915, fundou a revista Orpheu. Eram eles: Fernando Pessoa, Mário Sá-Carneiro, Luís de Montalvor, Santa Rita Pintor, Ronald de Carvalho e Raul Leal. Seu propósito fundamental consistia em agitar consciências através de atitudes desabusadas que, em concomitância com as derradeiras manifestações simbolistas, iniciavam um estilo novo, 'moderno' ou 'modernista'.

Fonte: Massaud Moisés. Presença da lit. port.: O Modernismo. São Paulo, Difusão Européiasdo Livro, 1974.

Fernando Antonio Nogueira Pessoa (Lisboa, 1888 – 1935)

É considerado o maior poeta de Portugal ao lado de Camões.

Produziu uma poesia extremamente complexa, que parte da constatação da relatividade das coisas e da procurado absoluto. A tentativa de reconstituir poeticamente o mundo em todos os aspectos, de aglutinar verdades relativas na ânsia de chegar ao absoluto, leva o poeta a desdobrar-se em personalidades distintas. Adota, então, os HETERÔNIMOS, cada um mostrando uma visão de mundo diferente de outro.

- 1- **Alberto Caeiro** – é o primeiro desses heterônimos. Prega a simplicidade natural da vida, buscando as coisas como são, numa negação da metafísica. Veja trechos extraídos do poema “O guardador de rebanhos”.

O Meu Olhar

O meu olhar é nítido como um girassol.
Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,
E de, vez em quando olhando para trás...
E o que vejo a cada momento
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
E eu sei dar por isso muito bem...
Sei ter o pasmo essencial
Que tem uma criança se, ao nascer,
Reparasse que nascera deveras...
Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do Mundo...

Creio no mundo como num malmequer,
Porque o vejo. Mas não penso nele
Porque pensar é não compreender ...

O Mundo não se fez para pensarmos nele
(Pensar é estar doente dos olhos)
Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...

Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...
Se falo na Natureza não é porque saiba o que ela é,
Mas porque a amo, e amo-a por isso,
Porque quem ama nunca sabe o que ama
Nem sabe por que ama, nem o que é amar ...
Amar é a eterna inocência,

E a única inocência não pensar...

(PESSOA, Fernando. Obra poética. Rio de Janeiro, Aguilar, 1965.p.104-5)

Sou um Guardador de Rebanhos

Sou um guardador de rebanhos.
O rebanho é os meus pensamentos
E os meus pensamentos são todos sensações.
Penso com os olhos e com os ouvidos
E com as mãos e os pés
E com o nariz e a boca.

Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la
E comer um fruto é saber-lhe o sentido.

Por isso quando num dia de calor
Me sinto triste de gozá-lo tanto,
E me deito ao comprido na erva,
E fecho os olhos quentes.

Sinto todo o meu corpo deitado na realidade,
Sei a verdade e sou feliz.

(PESSOA, Fernando. Obra poética. Rio de Janeiro, Aguilar, 1965.p.212-3)

2- **Ricardo Reis** – outro heterônimo de Fernando Pessoa, apresenta uma visão de mundo centrada no espírito clássico, do qual decorre o seu paganismo. Como Caeiro, prega o amor à natureza, à vida rústica.

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

Depois pensemos, crianças adultas, que a vida
Passa e não fica, nada deixa e nunca regressa,

Vai para um mar muito longe, para ao pé do Fado,
Mais longe que os deuses.

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

Sem amores, nem ódios, nem paixões que levantam a voz,
Nem invejas que dão movimento demais aos olhos,
Nem cuidados, porque se os tivesse o rio sempre correria,
E sempre iria ter ao mar.

Amemo-nos tranquilamente, pensando que podíamos,
Se quise'ssemos, trocar beijos e abraços e carícias,
Mas que mais vale estarmos sentados ao pé um do outro
Ouvindo correr o rio e vendo-o.

Colhamos flores, pega tu nelas e deixa-as
No colo, e que o seu perfume suavize o momento -
Este momento em que sossegadamente não cremos em nada,
Pagãos inocentes da decadência.

Ao menos, se for sombra antes, lembrar-te-as de mim depois
Sem que a minha lembrança te arda ou te fira ou te mova,
Porque nunca enlaçamos as mãos, nem nos beijamos
Nem fomos mais do que crianças.

E se antes do que eu levares o o'bolo ao barqueiro sombrio,
Eu nada terei que sofrer ao lembrar-me de ti.
Ser-me-ás suave à memória lembrando-te assim - à beira-rio,
Pagã triste e com flores no regaço.

(PESSOA, Fernando. Obra poética. Rio de Janeiro, Aguilar, 1965.p.256-7)

- 3- **Álvaro de Campos** – é o terceiro heterônimo. É o homem moderno, agressivo, habitante da cidade. Sua preocupação está centrada na exaltação do progresso, mas carrega também a angústia do homem de sua época. É o símbolo do século XX.

Ode triunfal

À dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica
Tenho febre e escrevo.
Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto,
Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos.

Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r eterno!
Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!
Em fúria fora e dentro de mim,

Por todos os meus nervos dissecados fora,
Por todas as papilas fora de tudo com que eu sinto!
Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos modernos,
De vos ouvir demasiadamente de perto,
E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um excesso
De expressão de todas as minhas sensações,
Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas!

Em febre e olhando os motores como a uma Natureza tropical -
Grandes trópicos humanos de ferro e fogo e força -
Canto, e canto o presente, e também o passado e o futuro,
Porque o presente é todo o passado e todo o futuro
E há Platão e Virgílio dentro das máquinas e das luzes eléctricas
Só porque houve outrora e foram humanos Virgílio e Platão,
E pedaços do Alexandre Magno do século talvez cinquenta,
Átomos que não-de ir ter febre para o cérebro do Ésquilo do século cem,
Andam por estas correias de transmissão e por estes êmbolos e por estes volantes,
Rugindo, rangendo, ciciando, estrugindo, ferreando,
Fazendo-me um acesso de carícias ao corpo numa só carícia à alma.

Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!
Ser completo como uma máquina!
Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modelo!
Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto,
Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-me passento
A todos os perfumes de óleos e calores e carvões
Desta flora estupenda, negra, artificial e insaciável!

Fraternidade com todas as dinâmicas!
Promíscua fúria de ser parte-agente
Do rodar férreo e cosmopolita
Dos comboios estrénuos,
Da faina transportadora-de-cargas dos navios,
Do giro lubrifico e lento dos guindastes,
Do tumulto disciplinado das fábricas,
E do quase-silêncio ciciante e monótono das correias de transmissão!

...

(PESSOA, Fernando. Obra poética. Rio de Janeiro, Aguilar, 1965.p.306)

4- Fernando Pessoa “ele mesmo” – apresenta características fundamentais:

- a- Sentimentos e emoções intelectualizados;
- b- Paixão pelo mistério;
- c- Apego à solidão.

Chove. Há silêncio, porque a mesma chuva
Não faz ruído senão com sossego.
Chove. O céu dorme. Quando a alma é viúva
Do que não sabe, o sentimento é cego.
Chove. Meu ser (quem sou) renego...

Tão calma é a chuva que se solta no ar
(Nem parece de nuvens) que parece
Que não é chuva, mas um sussurrar
Que de si mesmo, ao sussurrar, se esquece.
Chove. Nada apetece...

Não paira vento, não há céu que eu sinta.
Chove longínqua e indistintamente,
Como uma coisa certa que nos minta,
Como um grande desejo que nos mente.
Chove. Nada em mim sente...

(PESSOA, Fernando. Obra poética. Rio de Janeiro, Aguilar, 1965.p.175)

O limiar do meu ser

Grandes mistérios habitam
O limiar do meu ser,
O limiar onde hesitam
Grandes pássaros que fitam
Meu transpor tardo de os ver.
São aves cheias de abismo,
Como nos sonhos as há.
Hesito se sondo e cismo,
E à minha alma é cataclismo
O limiar onde está.
Então desperto do sonho
E sou alegre da luz,
Inda que em dia tristonho;
Porque o limiar é medonho
E todo passo é uma cruz.

(PESSOA, Fernando. Obra poética. Rio de Janeiro, Aguilar, 1965.p.175)

FERNANDO PESSOA

Poemas Ortônimo (ele mesmo)

(I)

D. Diniz

Na noite escreve um seu Cantar de Amigo

O plantador de naus a haver

E ouve um silêncio múrmuro consigo:

É o rumor dos pinhais que, como um trigo

De Império, ondulam sem se poder ver

Arroio, esse cantar, jovem e puro,

Busca o Oceano por achar;

E a fala dos pinhais, marulho obscuro,

É o som presente desse mar futuro,

É a voz da terra ansiando pelo mar.

(II)

Mar português

Ó mar salgado, quanto do teu sal

São lágrimas de Portugal!

Por te cruzarmos, quantas mães choraram,

Quantos filhos em vão rezaram!

Quantas noivas ficaram por casar

Para que fosses nosso, ó mar!

Valeu a pena? Tudo vale a pena

Se a alma não é pequena.

Quem queira passar além do Bojador

Tem que passar além da dor.

Deus ao mar o perigo e o abismo deu,

Mas nele é que espelhou o céu.

(III)

Autopsicografia

O poeta é um fingidor.

Finge tão completamente

Que chega a fingir que é dor

A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,

Na dor lida sentem bem,

Não as duas que ele teve,

Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda

Gira, a entreter a razão,

Esse comboio de corda

Que se chama coração.

Poemas Alberto Caeiro

(I)

Um dia de chuva é tão belo como um dia de sol.

Ambos existem; cada um como é.

(II)

O Guardador de Rebanhos

Eu nunca guardei rebanhos,

Mas é como se os guardasse.

Minha alma é como um pastor,

Conhece o vento e o sol

E anda pela mão das Estações

A seguir e a olhar.

Toda a paz da Natureza sem gente

Vem sentar-se a meu lado.

(...)

Como um ruído de chocalhos

Para além da curva da estrada,

Os meus pensamentos são contentes.

Só tenho pena de saber que eles são contentes,
Porque, se o não soubesse,
Em vez de serem contentes e tristes,
Seriam alegres e contentes.

Pensar incomoda como andar à chuva
Quando o vento cresce e parece que chove mais.
Não tenho ambições nem desejos
Ser poeta não é uma ambição minha
É a minha maneira de estar sozinho.

(IX)

Sou um guardador de rebanhos
O rebanho é os meus pensamentos
E os meus pensamentos são todos sensações
Penso com os olhos e com os ouvidos
E com as mãos e com os pés
E com o nariz e com a boca

Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la
E comer um fruto é saber-lhe o sentido

Por isso quando num dia de calor
Me sinto triste de gozá-lo tanto
E me deito ao comprido na erva,
E fecho os olhos quentes,
Sinto todo o meu corpo deitado na realidade,
Sei a verdade e sou feliz.

Poemas Ricardo Reis

(I)

[Não a ti, Cristo)

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

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

Deus triste, preciso talvez porque nenhum havia
Como tu, um a mais no Panteão e no culto,
Nada mais, nem mais alto nem mais puro
Porque para tudo havia deuses, menos tu.

Cura tu, idólatra exclusivo de Cristo, que a vida
É múltipla e todos os dias são diferentes dos outros,
E só sendo múltiplos como eles
'Staremos com a verdade e sós.

(II)

[Quero dos deuses...]

Quero dos deuses só que me não lembrem.
Serei livre - sem dita nem desdita,
Como o vento que é a vida
Do ar que não é nada.
O ódio e o amor iguais nos buscam; ambos,
Cada um com seu modo, nos oprimem.

A quem deuses concedem
Nada tem liberdade.

Poemas Álvaro de Campos

(I)

Passagem das horas

Trago dentro do meu coração,
Como num cofre que se não pode fechar de cheio,
Todos os lugares onde estive,
Todos os portos a que cheguei,
Todas as paisagens que vi através de janelas ou vigias,
Ou de tombadilhos, sonhando,
E tudo isso, que é tanto, é pouco para o que eu quero.

A entrada de Singapura, manhã subindo, cor verde,
O coral das Maldivas em passagem cálida,
Macau à uma hora da noite... Acordo de repente...
Yat-lô--ô-ôôô-ô-ô-ô-ô-ô...Ghi-...
E aquilo soa-me do fundo de uma outra realidade...
A estatura norte-africana quase de Zanzibar ao sol...
Dar-es-Salaam (a saída é difícil)...
Majunga, Nossi-Bé, verduras de Madagascar...
Tempestades em torno ao Guardafui...
E o Cabo da Boa Esperança nítido ao sol da madrugada...
E a Cidade do Cabo com a Montanha da Mesa ao fundo...

Viajei por mais terras do que aquelas em que toquei...
Vi mais paisagens do que aquelas em que pus os olhos...
Experimentei mais sensações do que todas as sensações que senti,
Porque, por mais que sentisse, sempre me faltou que sentir
E a vida sempre me doeu, sempre foi pouco, e eu infeliz(...)

(II)

[Grandes são os desertos...]

Grandes são os desertos, e tudo é deserto.
Não são algumas toneladas de pedras ou tijolos ao alto
Que disfarçam o solo, o tal solo que é tudo.
Grandes são os desertos e as almas desertas e grandes
Desertas porque não passa por elas senão elas mesmas,
Grandes porque de ali se vê tudo, e tudo morreu.

Grandes são os desertos, minha alma!

Grandes são os desertos.

Não tirei bilhete para a vida,
Errei a porta do sentimento,
Não houve vontade ou ocasião que eu não perdesse.
Hoje não me resta, em vésperas de viagem,
Com a mala aberta esperando a arrumação adiada,

Sentado na cadeira em companhia com as camisas que não cabem,
Hoje não me resta (à parte o incômodo de estar assim sentado)
Senão saber isto:

Grandes são os desertos, e tudo é deserto.
Grande é a vida, e não vale a pena haver vida.

Arrumo melhor a mala com os olhos de pensar em arrumar
Que com arrumação das mãos factícias (e creio que digo bem)
Acendo o cigarro para adiar a viagem,
Para adiar todas as viagens.
Para adiar o universo inteiro.

Volta amanhã, realidade!
Basta por hoje, gentes!
Adia-te, presente absoluto!
Mais vale não ser que ser assim.
Comprem chocolates à criança a quem sucedi por erro,
E tirem a tabuleta porque amanhã é infinito.

Mas tenho que arrumar mala,
Tenho por força que arrumar a mala,
A mala.
Não posso levar as camisas na hipótese e a mala na razão.
Sim, toda a vida tenho tido que arrumar a mala.
Mas também, toda a vida, tenho ficado sentado sobre o canto das camisas empilhadas,
A ruminar, como um boi que não chegou a Ápis, destino.

Tenho que arrumar a mala de ser.
Tenho que existir a arrumar malas.
A cinza do cigarro cai sobre a camisa de cima do monte.
Olho para o lado, verifico que estou a dormir.

Sei só que tenho que arrumar a mala,
E que os desertos são grandes e tudo é deserto,
E qualquer parábola a respeito disto, mas dessa é que já me esqueci.

Ergo-me de repente todos os Césares.

Vou definitivamente arrumar a mala.

Arre, hei de arrumá-la e fechá-la;

Hei de vê-la levar de aqui,

Hei de existir independentemente dela.

Grandes são os desertos e tudo é deserto,

Salvo erro, naturalmente.

Pobre da alma humana com oásis só no deserto ao lado!

Mais vale arrumar a mala.

Fim.

Capítulo 11. MODERNISMO NO BRASIL: 1ª FASE

O modernismo brasileiro foi um amplo movimento cultural que repercutiu fortemente sobre a cena artística e a sociedade brasileira na primeira metade do século XX, sobretudo no campo da literatura e das artes plásticas.

Comparado a outros movimentos modernistas, o brasileiro foi desencadeado tardiamente, na década de 1920. Este foi resultado, em grande parte, da assimilação de tendências culturais e artísticas lançadas pelas vanguardas europeias no período que antecedeu a Primeira Guerra Mundial, tendo como exemplo do Cubismo e do Futurismo, refletindo, então, na procura da abolição de todas as regras anteriores e a procura da novidade e da velocidade. Contudo, pode-se dizer que a assimilação dessas ideias europeias deu-se de forma seletiva, rearranjando elementos artísticos de modo a ajustá-los às singularidades culturais brasileiras.

Considera-se a Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo, em 1922, como ponto de partida do modernismo no Brasil. Porém, nem todos os participantes desse evento eram modernistas: Graça Aranha, um pré-modernista, por exemplo, foi um dos oradores. Não sendo dominante desde o início, o modernismo, com o tempo, suplantou os anteriores. Foi marcado, sobretudo, pela liberdade de estilo e aproximação com

a linguagem falada, sendo os da primeira fase mais radicais em relação a esse marco. Didaticamente, divide-se o Modernismo em três fases: a primeira fase, mais radical e fortemente oposta a tudo que foi anterior, cheia de irreverência e escândalo; uma segunda mais amena, que formou grandes romancistas e poetas; e uma terceira, também chamada Pós-Modernismo por vários autores, que se opunha de certo modo a primeira e era por isso ridicularizada com o apelido de neoparnasianismo.

A Primeira Fase do Modernismo foi caracterizada pela tentativa de definir e marcar posições, sendo ela rica em manifestos e revistas de circulação efêmera. Havia a busca pelo moderno, original e polêmico, com o nacionalismo em suas múltiplas facetas. A volta das origens, através da valorização do indígena e a língua falada pelo povo, também foram abordados.

Contudo, o nacionalismo foi empregado de duas formas distintas: a crítica, alinhado a esquerda política através da denúncia da realidade, e a ufanista, exagerado e de extrema direita. Devido à necessidade de definições e de rompimento com todas as estruturas do passado foi a fase mais radical, assumindo um caráter anárquico e destruidor. Um mês depois da Semana de Arte Moderna, o Brasil vivia dois momentos de grande importância política: as eleições presidenciais e o congresso de fundação do Partido Comunista em Niterói. Em 1926, surge o Partido Democrático, sendo Mário de Andrade um de seus fundadores. A Ação Integralista Brasileira, movimento nacionalista radical, também vai ser fundado, em 1932, por Plínio Salgado.

Oswald de Andrade (1890-1953)

José Oswald de Sousa de Andrade Nogueira (São Paulo, 11 de janeiro de 1890 — São Paulo, 22 de outubro de 1954) foi um escritor, ensaísta e dramaturgo brasileiro. Era filho único de Jose Oswald Nogueira de Andrade e de Inês Henriqueta Inglês de Sousa Andrade.

Um dos mais importantes introdutores do Modernismo no Brasil, foi o autor dos dois mais importantes manifestos modernistas, o Manifesto da Poesia Pau-Brasil e o Manifesto Antropófago, bem como do primeiro livro de poemas do modernismo brasileiro afastado de toda a eloquência romântica, Pau-Brasil.

Muito próximo, no princípio de sua carreira literária, da pessoa de Mário de Andrade, ambos os autores funcionaram como um dínamo na introdução e experimentação do movimento, unidos por uma profunda amizade que durou muito tempo.

Porém, possuindo profundas distinções estéticas em seu trabalho, Oswald de Andrade foi também mais provocador que o seu colega modernista, podendo hoje ser classificado como um polemista. Nesse aspecto não só os seus escritos como as suas aparições públicas serviram para moldar o ambiente modernista da década de 1920 e de 1930.

Foi um dos interventores na Semana de Arte Moderna de 1922. Esse evento teve uma função simbólica importante na identidade cultural brasileira. Por um lado celebrava-se um século da independência política do país colonizador Portugal, e por outro conseqüentemente, havia uma necessidade de se definir o que era a cultura brasileira, o que era o sentir brasileiro, quais os seus modos de expressão próprios. No fundo procurava-se aquilo que Herder definiu como alma nacional (volksgeist). Esta necessidade de definição do espírito de um povo era contrabalançada, e nisso o modernismo brasileiro como um todo vai a par com as vanguardas europeias do princípio do século, por uma abertura cosmopolita ao mundo.

Na sua busca por um caráter nacional (ou falta dele, que Mário de Andrade mostra em *Macunaíma*), Oswald, porém, foi muito além do pensamento romântico, diferentemente de outros modernistas. Nos anos vinte Oswald voltou-se contra as formas cultas e convencionais da arte. Fossem elas o romance de ideias, o teatro de tese, o naturalismo, o realismo, o racionalismo e o parnasianismo (por exemplo, Olavo Bilac). Interessaram-lhe, sobretudo, as formas de expressão ditas ingênuas, primitivas, ou certo abstracionismo geométrico latente nestas, a recuperação de elementos locais, aliados ao progresso da técnica.

Foi com surpresa e satisfação que Oswald de Andrade descobriu, na sua estada em Paris na época do Futurismo e do Cubismo, que os elementos de culturas até aí consideradas como menores, como a africana ou a polinésia, estavam a ser integrados na arte mais avançada. Assim, a arte da Europa industrial era renovada com uma revisitação a outras culturas e expressões de outros povos. Oswald percebeu-se que o Brasil e toda a sua multiplicidade cultural, desde as variadas culturas autóctones dos índios até a cultura negra representavam uma vantagem e que com elas se poderia construir uma identidade e renovar as letras e as artes. A partir daí, volta sua poesia para um certo primitivismo e tenta fundir, pôr ao mesmo nível, os elementos da cultura popular e erudita.

Manuel Bandeira

Manuel Carneiro de Sousa Bandeira Filho (Recife, 19 de abril de 1886 — Rio de Janeiro, 13 de outubro de 1968) foi um poeta, crítico literário e de arte, professor de literatura e tradutor brasileiro.

Considera-se que Bandeira faça parte da geração de 22 da literatura moderna brasileira, sendo seu poema *Os Sapos* o abre-alas da Semana de Arte Moderna de 1922. Juntamente com escritores como João Cabral de Melo Neto, Paulo Freire, Gilberto Freyre, Nelson Rodrigues, Carlos Pena Filho e Osman Lins, entre outros, representa a produção literária do estado de Pernambuco.

É um dos poetas nacionais mais admirados, inspirando, até hoje, desde novos escritores a compositores. Aliás, o "ritmo bandeiriano" merece estudos aprofundados de ensaístas. Por vezes inspira escritores não só em razão de sua temática, mas também devido ao estilo sóbrio de escrever.

Manuel Bandeira possui um estilo simples e direto, embora não compartilhe da dureza de poetas como João Cabral de Melo Neto, também pernambucano. Aliás, numa análise entre as obras de Bandeira e João Cabral, vê-se que este, ao contrário daquele, visa a purgar de sua obra o lirismo. Bandeira foi o mais lírico dos poetas. Aborda temática cotidiana e universal, às vezes com uma abordagem de "poema-piada", lidando com formas e inspiração que a tradição acadêmica considera vulgar. Mesmo assim, conhecedor da Literatura, utilizou-se, em temas cotidianos, de formas colhidas nas tradições clássicas e medievais. Em sua obra de estréia (e de curtíssima tiragem) estão composições poéticas rígidas, sonetos em rimas ricas e métrica perfeita, na mesma linha onde, em seus textos posteriores, encontramos composições como o *rondó* e *trovas*.

É comum encontrar poemas (como o *Poética*, parte de *Libertinagem*) que se transformaram em um manifesto da poesia moderna. No entanto, suas origens estão na poesia parnasiana. Foi convidado a participar da Semana de arte moderna de 1922, embora não tenha comparecido, deixou um poema seu (*Os Sapos*) para ser lido no evento.

Certa melancolia, associada a um sentimento de angústia, permeia sua obra, em que procura uma forma de sentir a alegria de viver. Doente dos pulmões, Bandeira sofria de tuberculose e sabia dos riscos que corria diariamente, e a perspectiva de deixar de existir a qualquer momento é uma constante na sua obra.

A imagem de bom homem, terno e em parte amistoso que Bandeira aceitou adotar no final de sua vida tende a produzir enganos: sua poesia, longe de ser uma pequena canção terna de melancolia, está inscrita em um drama que conjuga sua história pessoal e o conflito estilístico vivido pelos poetas de sua época. Cinza das Horas apresenta a grande tese: a mágoa, a melancolia, o ressentimento enquadrados pelo estilo mórbido do simbolismo tardio. Carnaval, que virá logo após, abre com o imprevisível: a evocação báquica e, em alguns momentos, satânica do carnaval, mas termina em plena melancolia. Essa hesitação entre o júbilo e a dor articular-se-á nas mais diversas dimensões figurativas. Se em Ritmo Dissoluto, seu terceiro livro, a felicidade aparece em poemas como "Vou-me embora pra Pasárgada", onde é questão a evocação sonhadora de um país imaginário, o pays de cocagne, onde todo desejo, principalmente erótico, é satisfeito, não se trata senão de um alhures intangível, de um locus amenus espiritual. Em Bandeira, o objeto de anseio restará envolto em névoas e fora do alcance. Lançando mão do tropo português da "saudade", poemas como Pasárgada e tantos outros encontram um símile na nostálgica lembrança bandeiriana da infância, da vida de rua, do mundo cotidiano das provincianas cidades brasileiras do início do século. O inapreensível é também o feminino e o erótico. Dividido entre uma idealidade simpática às uniões diáfnas e platônicas e uma carnalidade voluptuosa, Manuel Bandeira é, em muitos de seus poemas, um poeta da culpa. O prazer não se encontra ali na satisfação do desejo, mas na excitação da algolagnia do abandono e da perda. Em Ritmo Dissoluto, o erotismo, tão mórbido nos dois primeiros livros, torna-se anseio maravilhado de dissolução no elemento líquido marítimo, como é o caso de Na Solidão das Noites Úmidas.

MANIFESTOS E REVISTAS:

Revista Klaxon: Mensário de Arte Moderna (1922-1923)

Recebe este nome do termo usado para designar a buzina externa dos automóveis. Primeiro periódico modernista, é consequência das agitações em torno da Semana de Arte Moderna. Inovadora em todos os sentidos: gráfico, existência de publicidade, oposição entre o velho e o novo.

Manifesto da Poesia Pau-Brasil (1924-1925)

Escrito por Oswald e publicado inicialmente no Correio da Manhã. Em 1925, é republicado como abertura do livro de poesias Pau-Brasil, de Oswald. Apresenta uma proposta de literatura vinculada à realidade brasileira, a partir de uma redescoberta do Brasil.

Verde-Amarelismo ou Escola da Anta (1926-1929)

Grupo formado por Plínio Salgado, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida e Cassiano Ricardo em resposta ao nacionalismo do Pau-Brasil, criticando-se o "nacionalismo afrancesado" de Oswald. Sua proposta era de um nacionalismo primitivista, ufanista, identificado com o fascismo, evoluindo para

o Integralismo. Idolatria do tupi e a anta é eleita símbolo nacional. Em maio de 1929, o grupo verde-amarelista publica o manifesto "Nhengaçu Verde-Amarelo — Manifesto do Verde-Amarelismo ou da Escola da Anta".

Manifesto Regionalista de 1926

1925 e 1930 é um período marcado pela difusão do Modernismo pelos estados brasileiros. Nesse sentido, o Centro Regionalista do Nordeste (Recife) busca desenvolver o sentimento de unidade do Nordeste nos novos moldes modernistas. Propõem trabalhar em favor dos interesses da região, além de promover conferências, exposições de arte, congressos etc. Para tanto, editaram uma revista. Vale ressaltar que o regionalismo nordestino conta com Graciliano Ramos, Alfredo Pirucha, José Lins do Rego, José Américo de Almeida, Rachel de Queiroz, Jorge Amado e João Cabral, em 1926.

Revista de Antropofagia (1928-1929)

É a nova etapa do Pau-Brasil, sendo resposta a Escola da Anta. Seu nome origina-se da tela Abaporu (O que come) de Tarsila do Amaral.

O Antropofagismo foi caracterizado pela assimilação ("deglutição") crítica das vanguardas e culturas europeias, com o fim de recriá-las, tendo em vista o redescobrimto do Brasil em sua autenticidade primitiva. Contou com duas fases, sendo a primeira com dez números (1928 – 1929), sob direção de Antônio Alcântara Machado e gerência de Raul Bopp, e a segunda publicada semanalmente em 16 números no jornal Diário de São Paulo em 1929, tendo como secretário Geraldo Ferraz.

Capítulo 12. MODERNISMO BRASIL: 2ªFASE

POESIA

Drummond, o poeta e o mundo:

Carlos Drummond de Andrade, como os modernistas, segue a libertação proposta por Mário e Oswald de Andrade; com a instituição do verso livre, mostrando que este não depende de um metro fixo. Se dividirmos o modernismo numa corrente mais lírica e subjetiva e outra mais objetiva e concreta, Drummond faria parte da segunda, ao lado do próprio Oswald de Andrade.

Quando se diz que Drummond foi o primeiro grande poeta a se afirmar depois das estreias modernistas, não se está querendo dizer que Drummond seja um modernista. De fato herda a liberdade linguística, o verso livre, o metro livre, as temáticas cotidianas. Mas vai além. "A obra de Drummond alcança — como Fernando Pessoa ou Jorge de Lima, Herberto Helder ou Murilo Mendes — um coeficiente de solidão, que o desprende do próprio solo da História, levando o leitor a uma atitude livre de referências, ou de marcas ideológicas, ou prospectivas", afirma Alfredo Bosi (1994).

Affonso Romano de Sant'ana costuma estabelecer que a poesia de Carlos Drummond a partir da dialética "eu x mundo", desdobrando-se em três atitudes:

- Eu maior que o mundo — marcado pela poesia irônica
- Eu menor que o mundo — marcado pela poesia social
- Eu igual ao mundo — abrange a poesia metafísica

Sobre a poesia política, algo incipiente até então, deve-se notar o contexto em que Drummond escreve. A civilização que se forma a partir da Guerra Fria está fortemente amarrada ao neocapitalismo, à tecnocracia, às ditaduras de toda sorte, e ressoou dura e secamente no eu artístico do último Drummond, que volta, com frequência, à aridez desenganada dos primeiros versos: A poesia é incomunicável / Fique quieto no seu canto. / Não ame. Muito a propósito da dual posição política, Drummond diz, curiosamente, na página 82 da sua obra "O Observador no Escritório", Rio de Janeiro, Editora Record, 1985, que "Mietta Santiago, a escritora, expõe-me sua posição filosófica: Do pescoço para baixo sou marxista, porém do pescoço para cima sou espiritualista e creio em Deus."

No final da década de 1980, o erotismo ganha espaço na sua poesia até seu último livro.

POEMAS

1. No meio do caminho

No meio do caminho tinha uma pedra
 tinha uma pedra no meio do caminho
 tinha uma pedra
 no meio do caminho tinha uma pedra.

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

2. Consolo na praia

Vamos, não chores
 A infância está perdida
 Mas a vida não se perdeu

O primeiro amor passou.
 O segundo amor passou.
 O terceiro amor passou.
 Mas o coração continua.

Perdeste o melhor amigo.
Não tentaste qualquer viagem.
Não possuis casa, navio, terra.
Mas tens um cão.

Algumas palavras duras
Em voz mansa, te golpearam.
Nunca, nunca cicatrizam.
Mas e o humour?

A injustiça não se resolve.
À sombra do mundo errado
Murmuraste um protesto tímido.
Mas virão outros.

Tudo somado, devias
Precipitar-te de vez_ nas águas.
Estás nu na areia, no vento...
Dorme, meu filho.

O desconsolo do poeta encontra alento na esperança de melhores dias. Observe a preocupação do poeta com o mundo ao redor - as injustiças e os amores que não são eternos.

3. Confidência do itabirano

Alguns anos vivi em Itabira
Principalmente nasci em Itabira
Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro.
Noventa por cento de ferro nas calçadas.
Oitenta por cento de ferro nas almas
E esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação
A vontade de amar, que paralisa o trabalho
Vem de Itabira, de suas noites brancas, sem mulheres e sem horizontes.
E o hábito de sofrer que tanto me diverte,
É doce herança itabirana.

De Itabira trouxe prendas diversas que ora te ofereço:
Este são Benedito do velho santeiro Alfredo Duval;
Este couro de anta, estendido no sofá de visitas;
Este orgulho, esta cabeça baixa...

Tive ouro, tive gado, tive fazendas.
Hoje sou funcionário público.

Itabira é apenas uma fotografia na parede.

Mas como dói!

4. Infância

Meu pai montava a cavalo, ia para o campo.

Minha mãe ficava sentada cosendo.

Meu irmão pequeno dormia.

Eu sozinho menino entre mangueiras

Lia histórias de Robison Crusoé,

Comprida história que não acaba mais.

No meio-dia branco de luz uma voz que aprendeu a

Ninar nos longes da senzala_ e nunca se esqueceu chamava para o café.

...

Minha mãe ficava sentada cosendo

Olhando para mim:

_Psiu...Não acorde o menino.

Para o berço onde pousou um mosquito.

E dava um suspiro...que fundo!

Lá longe meu pai campeava

No mato sem fim da fazenda.

E eu não sabia que minha história

Era mais bonita que a de Robison Crusoé.

5. Sentimento do Mundo

Tenho apenas duas mãos

E o sentimento do mundo,

Mas estou cheio de escravos,

Minhas lembranças escorrem

E o corpo transige

Na confluência do amor.

Quando me levantar, o céu

Estará morto e saqueado,

Eu mesmo estarei morto,

Morto meu desejo, morto

O pântano sem acordes.

Os camaradas não disseram

que havia uma guerra

e era necessário

trazer fogo e alimento.

Sinto-me disperso,
Anterior a fronteiras,
Humildemente vos peço
Que me perdoeis.

Quando os corpos passarem,
Eu ficarei sozinho
Desfiando a recordação
Do sineiro, da viúva e do microscopista
Que habitavam a barraca
E não foram encontrados
Ao amanhecer
Esse amanhecer
Mais noite que noite.

6. O operário no mar

Na rua passa um operário. Como vai firme! Não tem blusa. No conto, no drama, no discurso político, a dor do operário está na blusa azul, de pano grosso, nas mãos grossas, nos pés enormes, nos desconfortos enormes. Esse é um homem comum, apenas mais escuro que os outros, e com uma significação estranha no corpo, que carrega desígnios e segredos. Para onde vai ele, pisando assim tão firme? Não sei. A fábrica ficou lá atrás. Adiante é só o campo, com algumas árvores, o grande anúncio de gasolina americana e os fios, os fios, os fios. O operário não lhe sobra tempo de perceber que eles levam e trazem mensagens, que contam da Rússia, do Araguaia, dos Estados Unidos. Não ouve, na Câmara dos Deputados, o líder opositor vociferando. Caminha no campo e apenas repara que ali corre água, que mais adiante faz calor. Para onde vai o operário? Teria vergonha de chamá-lo meu irmão. Ele sabe que não é, nunca foi meu irmão, que não nos entenderemos nunca. E me despreza... Ou talvez seja eu próprio que me despreze a seus olhos. Tenho vergonha e vontade de encará-lo: uma fascinação quase me obriga a pular a janela, a cair em frente dele, sustar-lhe a marcha, pelo menos implorar-lhe que suste a marcha. Agora está caminhando no mar. Eu pensava que isso fosse privilégio de alguns santos e de navios. Mas não há nenhuma santidade no operário, e não vejo rodas nem hélices no seu corpo, aparentemente banal. Sinto que o mar se acovardou e deixou-o passar. Onde estão nossos exércitos que não impediram o milagre? Mas agora vejo que o operário está cansado e que se molhou, não muito, mas se molhou, e peixes escorrem de suas mãos. Vejo-o que se volta e me dirige um sorriso úmido. A palidez e confusão do seu rosto são a própria tarde que se decompõe. Daqui a um minuto será noite e estaremos irremediavelmente separados pelas circunstâncias atmosféricas, eu em terra firme, ele no meio do mar. Único e precário agente de ligação entre nós, seu sorriso cada vez mais frio atravessa as grandes massas líquidas, choca-se contra as formações salinas, as fortalezas da costa, as medusas, atravessa tudo e vem beijar-me o rosto, trazer-me uma esperança de compreensão. Sim, quem sabe se um dia o compreenderei?

7. Os ombros suportam o mundo

Chega um tempo em que não se diz mais: meu Deus.
Tempo de absoluta depuração.
Tempo em que não se diz mais: meu amor.
Porque o amor resultou inútil.
E os olhos não choram.
E as mãos tecem apenas o rude trabalho.
E o coração está seco.

Em vão mulheres batem à porta, não abrirás.
Ficaste sozinho, a luz apagou-se,
mas na sombra teus olhos resplandecem enormes.
És todo certeza, já não sabes sofrer.
E nada esperas de teus amigos.

Pouco importa venha a velhice, que é a velhice?
Teu ombros suportam o mundo
e ele não pesa mais que a mão de uma criança.
As guerras, as fomes, as discussões dentro dos edifícios
provam apenas que a vida prossegue
e nem todos se libertaram ainda.
Alguns, achando bárbaro o espetáculo,
prefeririam (os delicados) morrer.
Chegou um tempo em que não adianta morrer.
Chegou um tempo em que a vida é uma ordem.
A vida apenas, sem mistificação.

8. Poema-orelha

Esta é a orelha do livro
por onde o poeta escuta
se dele falam mal
ou se o amam.
Uma orelha ou uma boca
sequiosa de palavras?
São oito livros velhos
e mais um livro novo
de um poeta inda mais velho
que a vida que viveu
e, contudo o provoca
a viver sempre e nunca.
Oito livros que o tempo

empurrou para longe
de mim
mais um livro sem tempo
em que o poeta se contempla
e se diz boa-tarde
(ensaio de boa-noite,
variante de bom-dia,
que tudo é o vasto dia
em seus compartimentos
nem sempre respiráveis
e todos habitados
enfim.)

Não me leias se buscas
flamante novidade
ou sopro de Camões.
Aquilo que revelo
e o mais que segue oculto
em vítreos alçapões
são notícias humanas,
simples estar-no-mundo,
e brincos de palavra,
um não-estar-estando,
mas de tal jeito urdidos
o jogo e a confissão
que nem distingo eu mesmo
o vivido e o inventado.
Tudo vivido? Nada.
Nada vivido? Tudo.
A orelha pouco explica
de cuidados terrenos:
e a poesia mais rica
é um sinal de menos.

9. 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.

10. Poema de sete faces

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

As casas espiam os homens
que correm atrás de mulheres.
A tarde talvez fosse azul,
não houvesse tantos desejos.

O bonde passa cheio de pernas:
Pernas brancas pretas amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
Porém meus olhos
Não perguntam nada.

O homem atrás do bigode
É sério, simples e forte.
Quase não conversa.
Tem poucos, raros amigos
O homem atrás dos óculos e do-bigode,

Meu Deus, por que me abandonaste
Se sabias que eu não era Deus
Se sabias que eu era fraco.

Mundo mundo vasto mundo,
Se eu me chamasse Raimundo
Seria uma rima, não seria uma solução.

Mundo mundo vasto mundo,

Mais vasto é meu coração.

Eu não devia te dizer

Mas essa lua

Mas esse conhaque

Botam a gente comovido como o diabo.

PROSA

O romance de 30

A estética do compromisso

Se observarmos a evolução da literatura brasileira na década de 1920, notaremos que ela foi ganhando matizes cada vez mais ideológicos. É o que se verifica, por exemplo, nos debates nascidos em torno da questão da nacionalidade, liderados, de um lado, por Oswald de Andrade e, de outro, por Plínio Salgado.

O quadro social, econômico e político que se verificava no Brasil e no mundo no início da década de 1930 – reflexos da crise da Bolsa de Nova Iorque ocorrida em 1929; crise cafeeira; revolução de 30; Intentona Comunista, em 1935; Estado Novo (1937-45); ascensão do nazismo e do fascismo e combate ao socialismo; Segunda Guerra mundial (1939-45) – exigia dos artistas e intelectuais uma tomada de posição ideológica, do que uma arte engajada, de clara militância política, como em muitos romances de Jorge Amado ou engajamento espiritual, como nas obras de Jorge de Lima e Murilo Mendes.

Caminhos da ficção de 30

A semana de arte moderna fez brotar um período de profunda renovação na literatura brasileira. A prosa, naquele momento representada por Macunaíma, Memórias sentimentais de João Miramar e Brás, Bixiga e Barra Funda, rompeu com uma forma tradicional de “contar histórias” e abriu caminho para uma nova forma de ler e narrar o cotidiano, fazendo uso de uma técnica calcada na linguagem cinematográfica, na sobreposição de planos narrativos, na síntese, na paródia, na mistura de gêneros, etc.

Os romancistas de 30, embora não pretendessem se manter na linha do experimentalismo estético das correntes de vanguarda, consideravam irreversíveis muitas das conquistas dos primeiros modernistas, tais como o interesse por temas nacionais, a busca de uma linguagem mais brasileira, o interesse pela vida cotidiana. O “passadismo cultural”, tão combatido pela Semana, para eles estava definitivamente enterrado.

Entretanto viram-se diante de uma questão de outra natureza: como dar uma resposta artística ao momento de fermentação política e ideológica que estavam vivendo? E mais: no tocante ao papel do escritor, de que forma o artista, com sua obra, poderia concretamente participar das transformações que então ocorriam na sociedade?

O resultado desses questionamentos foi um romance mais amadurecido, com um enfoque mais direto dos fatos, fortemente marcado pelo Realismo-Naturalismo do século XIX, e tendo muitas vezes um caráter documental.

Assim, os escritores desse período voltam-se para os problemas de sua realidade imediata, o que ocasiona o surgimento de uma literatura regional, caracterizada pela denúncia social. A seca, por exemplo, que periodicamente abatia a população nordestina, deixando-a em condições de miséria absoluta, torna-se um dos temas mais importantes da literatura desse momento. Primeiramente abordado por José Américo Almeida em *A bagaceira* (1928), mais tarde passou a ser explorado por muitos outros autores, como Graciliano Ramos, Jorge Amado e José Lins do Rego, cujas obras trazem temas novos, como o cangaço, o fanatismo religioso, o coronelismo, a luta pela terra, a crise dos engenhos.

O regionalismo também se manifesta no sul do país, na ficção histórica e épica de *O tempo e o vento* de Érico Veríssimo. Em todas essas obras, sobressai o homem hostilizado pelo ambiente, pela terra, pela cidade, pelos poderosos, o homem sendo devorado pelos problemas que o meio lhe impõe. Alguns romances alcançam um perfeito equilíbrio entre a abordagem sociológica e a introspecção psicológica.

Graciliano Ramos: a prosa nua

De todos os escritores nordestinos que se revelam por volta de 1930, Graciliano Ramos (1892-1953) é, sem dúvida, o romancista que, sem se deixar encantar pelo pitoresco da região, soube exprimir com maior agudeza a dura realidade do seu habitante.

Como romancista, Graciliano Ramos alcançou o equilíbrio ao reunir análise sociológica e psicológica. Como poucos, retratou o universo do sertanejo nordestino, tanto na figura do fazendeiro autoritário quanto do caboclo comum, o homem de inteligência limitada, vítima das condições do meio natural e social, sem iniciativa, sem consciência de classe, passivo antes os poderosos.

Contudo, em Graciliano o regional não caminha na direção do específico, do particular ou do pitoresco; ao contrário, as especificidades do regional são um meio para alcançar o universal. Suas personagens, em vez de traduzir experiências isoladas, traduzem uma condição coletiva, a do homem explorado socialmente ou brutalizado pelo meio.

Graciliano Ramos escreveu contos e romances, tendo se destacado neste último gênero. Entre outras obras, é autor de *São Bernardo* (1934), *Angústia* (1936) e *Vidas Secas* (1938). Na obra *Memórias do Cárcere* (1953), relata sua experiência como prisioneiro político, em 1936, durante o governo Getúlio Vargas.

Entre os demais ficcionistas de sua época, Graciliano destaca-se pelas suas qualidades universalistas e, sobretudo, pela linguagem enxuta, rigorosa e conscientemente trabalhada, no que se mostra o legítimo continuador de Machado de Assis na trajetória do Romance Brasileiro.

VIDAS SECAS

Graciliano Ramos

Capítulo I - MUDANÇA

NA PLANÍCIE avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala.

Arrastaram-se para lá, devagar, Sinhá Vitoria com o filho mais novo escanchado no quarto e o baú de folha na cabeça, Fabiano sombrio, cambaio, o aio a tiracolo, a cuia pendurada numa correia presa ao cinturão, a espingarda de pederneira no ombro. O menino mais velho e a cachorra Baleia iam atrás. Os juazeiros aproximaram-se, recuaram, sumiram-se. O menino mais velho pôs-se a chorar, sentou-se no chão.

- Anda, condenado do diabo, gritou-lhe o pai.

Não obtendo resultado, fustigou-o com a bainha da faca de ponta. Mas o pequeno esperneou acuado, depois sossegou, deitou-se, fechou os olhos. Fabiano ainda lhe deu algumas pancadas e esperou que ele se levantasse. Como isto não acontecesse, espiou os quatro cantos, zangado, praguejando baixo. A catinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O voo negro dos urubus fazia círculos altos em redor de bichos moribundos.

- Anda, excomungado.

O pirralho não se mexeu, e Fabiano desejou mata-lo. Tinha o coração grosso, queria responsabilizar alguém pela sua desgraça. A seca aparecia-lhe como um fato necessário - e a obstinação da criança irritava-o. Certamente esse obstáculo miúdo não era culpado, mas dificultava a marcha, e o vaqueiro precisava chegar, não sabia onde.

Tinham deixado os caminhos, cheios de espinho e seixos, fazia horas que pisavam a margem do rio, a lama seca e rachada que escaldava os pés.

Pelo espírito atribulado do sertanejo passou a ideia de abandonar o filho naquele descampado. Pensou nos urubus, nas ossadas, coçou a barba ruiva e suja, irresoluto, examinou os arredores. Sinhá Vitoria estirou o beijo indicando vagamente uma direção e afirmou com alguns sons guturais que estavam perto. Fabiano meteu a faca na bainha, guardou-a no cinturão, acocorou-se, pegou no pulso do menino, que se encolhia, os joelhos encostados no estomago, frio como um defunto. Ai a cólera desapareceu e Fabiano teve pena. Impossível abandonar o anjinho aos bichos do mato. Entregou a espingarda a Sinhá Vitoria, pôs o filho no cangote, levantou-se, agarrou os bracinhos que lhe caíam sobre o peito, moles, finos como cambitos. Sinhá Vitoria aprovou esse arranjo, lançou de novo a interjeição gutural, designou os juazeiros invisíveis.

E a viagem prosseguiu, mais lenta, mais arrastada, num silencio grande.

Ausente do companheiro, a cachorra Baleia tomou a frente do grupo. Arqueada, as costelas a mostra, corria ofegando, a língua fora da boca. E de quando em quando se detinha, esperando as pessoas, que se retardavam.

Ainda na véspera eram seis viventes, contando com o papagaio. Coitado, morrera na areia do rio, onde haviam descansado, a beira de uma poça: a fome apertara demais os retirantes e por ali não existia sinal de comida. Baleia jantara os pés, a cabeça, os ossos do amigo, e não guardava lembrança disto. Agora,

enquanto parava, dirigia as pupilas brilhantes aos objetos familiares, estranhava não ver sobre o baú de folha a gaiola pequena onde a ave se equilibrava mal.

Fabiano também às vezes sentia falta dela, mas logo a recordação chegava. Tinha andado a procurar raízes, à toa: o resto da farinha acabara, não se ouvia um berro de res perdida na catinga. Sinhá Vitoria, queimando o assento no chão, as mãos cruzadas segurando os joelhos ossudos, pensava em acontecimentos antigos que não se relacionavam: festas de casamento, vaquejadas, novenas, tudo numa confusão. Despertara-a um grito áspero, vira de perto a realidade e o papagaio, que andava furioso, com os pés apalhetados, numa atitude ridícula. Resolvera de supetão aproveitá-lo como alimento e justificara-se declarando a si mesma que ele era mudo e inútil. Não podia deixar de ser mudo. Ordinariamente a família falava pouco. E depois daquele desastre viviam todos calados, raramente soltavam palavras curtas. O louro aboiava, tangendo um gado inexistente, e latia arremedando a cachorra.

As manchas dos juazeiros tornaram a aparecer, Fabiano aligeirou o passo, esqueceu a fome, a canseira e os ferimentos. As alpercatas dele estavam gastas nos saltos, e a embira tinha-lhe aberto entre os dedos rachaduras muito dolorosas. Os calcanhares, duros como cascos, gretavam-se e sangravam.

Num cotovelo do caminho avistou um canto de cerca, encheu-o a esperança de achar comida, sentiu desejo de cantar. A voz saiu-lhe rouca, medonha. Calou-se para não estragar força. Deixaram a margem do rio, acompanharam a cerca, subiram uma ladeira, chegaram aos juazeiros. Fazia tempo que não viam sombra. Sinhá Vitoria acomodou os filhos, que arriaram como trouxas, cobriu-os com molambos. O menino mais velho, passada a vertigem que o derrubara, encolhido sobre folhas secas, a cabeça encostada a uma raiz, adormecia, acordava. E quando abria os olhos, distinguia vagamente um monte próximo, algumas pedras, um carro de bois. A cachorra Baleia foi enroscar-se junto dele.

Estavam no pátio de uma fazenda sem vida. O curral deserto, o chiqueiro das cabras arruinado e também deserto, a casa do vaqueiro fechada, tudo anunciava abandono. Certamente o gado se finara e os moradores tinham fugido.

Fabiano procurou em vão perceber um toque de chocalho. Avizinhou-se da casa, bateu, tentou forçar a porta. Encontrando resistência, penetrou num cercadinho cheio de plantas mortas, rodeou a tapera, alcançou o terreiro do fundo, viu um barreiro vazio, um bosque de catingueiras murchas, um pé de turco e o prolongamento da cerca do curral.

Trepou-se no mourão do canto, examinou a catinga, onde avultavam as ossadas e o negrume dos urubus. Desceu, empurrou a porta da cozinha. Voltou desanimado, ficou um instante no copiar, fazendo tenção de hospedar ali a família. Mas chegando aos juazeiros, encontrou os meninos adormecidos e não quis acordá-los. Foi apanhar gravetos, trouxe do chiqueiro das cabras uma braçada de madeira meio roída pelo cupim, arrancou touceiras de macambira, arrumou tudo para a fogueira.

Nesse ponto Baleia arrebitou as orelhas, arregaçou as ventas, sentiu cheiro de preás, farejou um minuto, localizou-os no morro próximo e saiu correndo. Fabiano seguiu-a com a vista e espantou-se uma sombra passava por cima do monte. Tocou o braço da mulher, apontou o céu, ficaram os dois algum tempo aguentando a claridade do sol. Enxugaram as lágrimas, foram agachar-se perto dos filhos, suspirando, conservaram-se encolhidos, temendo que a nuvem se tivesse desfeito, vencida pelo azul terrível, aquele azul que deslumbrava e endoidecia a gente.

Entrava dia e saia dia. As noites cobriam a terra de chofre. A tampa anilada baixava, escurecia, quebrada apenas pelas vermelhidões do poente. Miudinhos, perdidos no deserto queimado, os fugitivos agarraram-se, somaram as suas desgraças e os seus pavores. O coração de Fabiano bateu junto do coração de Sinhá Vitoria, um abraço cansado aproximou os farrapos que os cobriam.

Resistiram a fraqueza, afastaram-se envergonhados, sem animo de afrontar de novo a luz dura, receosos de perder a esperança que os alentava. lam-se amodorrando e foram despertados por Baleia, que trazia nos dentes um preá. Levantaram-se todos gritando. O menino mais velho esfregou as pálpebras, afastando pedaços de sonho. Sinhá Vitoria beijava o focinho de Baleia, e como o focinho estava ensanguentado, lambia o sangue e tirava proveito do beijo.

Aquilo era caça bem mesquinha, mas adiar a morte do grupo. E Fabiano queria viver. Olhou o céu com resolução. A nuvem tinha crescido, agora cobria o morro inteiro. Fabiano pisou com segurança, esquecendo as rachaduras' que lhe estragavam os dedos e os calcanhares.

Sinhá Vitoria remexeu no baú, os meninos foram quebrar uma haste de alecrim para fazer um espeto. Baleia, o ouvido atento, o traseiro em repouso e as pernas da frente erguidas, vigiava, aguardando a parte que lhe iria tocar, provavelmente os ossos do bicho e talvez o couro. Fabiano tomou a cuia, desceu a ladeira, encaminhou-se ao rio seco, achou no bebedouro dos animais um pouco de lama. Cavou a areia com as unhas, esperou que a água marejasse e, debruçando-se no chão, bebeu muito. Saciado, caiu de papo para cima, olhando as estrelas, que vinham nascendo. Uma, duas, três, quatro, havia muitas estrelas, havia mais de cinco estrelas no céu. O poente cobria-se de cirros - e uma alegria doida enchia o coração de Fabiano. Pensou na família, sentiu fome. Caminhando, movia-se como uma coisa, para bem dizer não se diferenciava muito da bolandeira de seu Tomás. Agora, deitado, apertava a barriga e batia os dentes. Que fim teria levado a bolandeira de seu Tomás?

Olhou o céu de novo. Os cirros acumulavam-se, a lua surgiu, grande e branca. Certamente ia chover. Seu Tomás fugira também, com a seca, a bolandeira estava parada. E ele, Fabiano, era como a bolandeira. Não sabia porque, mas era. Uma, duas, três, havia mais de cinco estrelas no céu. A lua estava cercada de um halo cor de leite. Ia chover. Bem. A catinga ressuscitaria, a semente do gado voltaria ao curral, ele, Fabiano, seria o vaqueiro daquela fazenda morta. Chocalhos de badalos de ossos animariam a solidão. Os meninos, gordos, vermelhos, brincariam no chiqueiro das cabras, Sinhá Vitoria vestiria saias de ramagens vistosas. As vacas povoariam o curral. E a catinga ficaria toda verde. Lembrou-se dos filhos, da mulher e da cachorra, que estavam lá em cima, debaixo de um juazeiro, com sede. Lembrou-se do preá morto. Encheu a cuia, ergueu-se, afastou-se, lento, para não derramar a água salobra. Subiu a ladeira. A aragem morna acudia os xiquexiques e os mandacarus. Uma palpitação nova. Sentiu um arrepio na catinga, uma ressurreição de garranchos e folhas secas.

Chegou. Pôs a cuia no chão, escorou-a com pedras, matou a sede da família. Em seguida acocorou-se, remexeu o aio, tirou o fuzil, acendeu as raízes de macambira, soprou-as, inchando as bochechas cavadas. Uma labareda tremeu, elevou-se, tingiu lhe o rosto queimado, a barba ruiva, os olhos azuis. Minutos depois o preá torcia-se e chiava no espeto de alecrim. Eram todos felizes. Sinhá Vitoria vestiria uma saia larga de ramagens. A cara murcha de Sinhá Vitoria remoçaria, as nádegas bambas de Sinhá Vitoria engrossariam, a roupa encarnada de Sinhá Vitoria provocaria a inveja das outras caboclas. A lua crescia, a sombra leitosa

crescia, as estrelas foram esmorecendo naquela brancura que enchia a noite. Uma, duas, três, agora havia poucas estrelas no céu. Ali perto a nuvem escurecia o morro.

A fazenda renasceria - e ele, Fabiano, seria o vaqueiro, para bem dizer seria dono daquele mundo. Os trocos minguados ajuntavam-se no chão: a espingarda de pederneira, o aio, a cuia de agua o baú de folha pintada. A fogueira estalava. O preá chiava em cima das brasas.

Uma ressurreição. As cores da saúde voltariam à cara triste de Sinhá Vitoria. Os meninos se espojariam na terra fofa do chiqueiro das cabras. Chocalhos tilintariam pelos arredores. A catinga ficaria verde. Baleia agitava o rabo, olhando as brasas. E como não podia ocupar-se daquelas coisas, esperava com paciência a hora de mastigar os ossos. Depois iria dormir.

Rachel de Queiroz e o drama da seca do Nordeste

Rachel de Queiroz (1910 -) tornou-se conhecida com a publicação de O Quinze (1930), obra em que aborda o tema da seca. Militou no Partido Comunista e, em 1937, foi presa por defender ideias esquerdistas. Publicou nesse período também os romances João Miguel, Caminhos de pedras e As três Marias. Dedicou-se ao teatro e à crônica jornalística. Foi a primeira mulher a ingressar na Academia Brasileira de Letras. Em 1992, depois de mais de cinquenta anos sem se dedicar ao gênero, a autora surpreendeu o público com uma nova produção, o romance Memorial de Maria Moura.

No conjunto, a prosa de Rachel de Queiroz é enxuta e dinâmica, sobretudo pelos efeitos que a autora extrai da técnica do discurso direto, o que associa sua forma de narrar à tradição da novelística popular. Como consequência, seu texto ganha agilidade, aproxima os fatos narrados e se torna saborosos ao gosto do grande público. Embora as obras da escritora cearense se voltem para a denúncia da realidade social, seu texto introduz elementos psicológicos, conferindo uma dimensão mais completa e humana aos problemas abordados.

José Lins do Rego: realidade e ficção no engenho

José Lins do Rego (1901-1957) é o escritor regionalista que mais profundamente retratou a decadência dos engenhos de cana nordestinos, no início do século XX.

Proveniente de uma família de senhores de engenho (era neto do coronel José Paulino, importante latifundiário da Paraíba), José Lins do Rego soube conciliar suas vivências de menino de engenho e de adolescente à sua extraordinária capacidade para contar histórias, numa linguagem fluida, solta, livre, popular.

Embora não tivesse a envergadura ideológica nem a capacidade de crítica e de análise social de Graciliano Ramos, José Lins do Rego retratou como poucos o processo de transformações econômicas, sociais e políticas pelas quais passava o nordeste nas primeiras décadas do século XX. Além disso, transpôs para a literatura o imaginário do povo nordestino, antes dele expresso apenas nas narrativas orais, nos romances cantados e na literatura de cordel.

Jorge Amado: as mil faces da Bahia

As obras da fase inicial da carreira de Jorge Amado (1912-2001) são ideologicamente marcadas por ideias socialistas. Em romances como O país do carnaval, Cacau e Suor, o autor retrata, num tom direto, lírico e

participante, a miséria e a opressão do trabalhador rural e das classes populares, abordagem que foi se aprofundando ao longo de sua carreira. A seca, o cangaço, a exploração do trabalhador urbano e rural, o coronelismo são alguns dos temas abordados.

Tendo a Bahia como espaço social de suas obras, em *Capitães da areia*, o escritor denuncia o abandono das crianças de rua em Salvador, em *Terras do sem-fim* e *São Jorge de ilhéus*, retrata as lutas entre coronéis do cacau e exportadores. Na fase final de sua obra, em romances como *Gabriela, cravo e canela*, *Dona Flor e seus dois maridos* e *Tieta do agreste*, entre outros, o escritor compõe um rico painel de costumes da sociedade baiana, em seus aspectos culturais, comportamentais, linguísticos, religiosos, etc.

Capítulo 13. MODERNISMO NO BRASIL:

GERAÇÃO 45 (1945-1978)

Com a transformação do cenário sócio-político do Brasil, a literatura também se transformou. O fim da Era Vargas, a ascensão e queda do Populismo, a Ditadura Militar, e o contexto da Guerra Fria, foram, portanto, de grande influência na Terceira Fase. Na prosa, tanto no romance quanto no conto, houve a busca de uma literatura intimista, de sondagem psicológica e introspectiva, tendo como destaque Clarice Lispector. O regionalismo, ao mesmo tempo, ganha uma nova dimensão com a recriação dos costumes e da fala sertaneja com Guimarães Rosa, penetrando fundo na psicologia do jagunço do Brasil central. A pesquisa da linguagem foi um traço característicos dos autores citados, sendo eles chamados de instrumentalistas. A geração de 45 surge com poetas opositores das conquistas e inovações modernistas de 22. A nova proposta, inicialmente, é defendida pela revista *Orfeu* em 1947. Negando a liberdade formal, as ironias, as sátiras e outras características modernistas, os poetas de 45 buscaram uma poesia mais “equilibrada e séria”, tendo como modelos os Parnasianos e Simbolistas. No fim dos anos 40, surge um poeta singular, não estando filiado esteticamente a nenhuma tendência: João Cabral de Melo Neto.

Contexto Histórico

Em 1945, um clima de liberdade varria, com a derrota das potências fascistas, o mundo e o Brasil. O Estado Novo caiu com violência. Em eleições livres diretas, os brasileiros elegeram uma Assembleia Nacional Constituinte e o General Eurico Gaspar Dutra, presidente. Em literatura apareceu uma nova geração que cultuava certo formalismo literário. De resto, continuavam em plena produção os modernistas de 22, os romancistas nordestinos e também os poetas mineiros. Ao final da guerra, a economia brasileira ia bem: havia um saldo favorável, em moeda forte, ao Brasil que, durante toda a guerra, exportava matérias-primas e alimentos em grande quantidade.

Em 1950, Getúlio Vargas foi eleito presidente, em eleições livres e diretas, com uma plataforma nacionalista.

O Governo de Getúlio Vargas sofrendo uma grande oposição, principalmente da imprensa, o que deflagrou uma forte crise político-militar. Em consequência, o Presidente Getúlio Vargas praticou suicídio em agosto de 1954.

Assume então, o residente Juscelino Kubitschek que procurou desenvolver o País a todo custo, causando inflação interna e o endividamento externo.

Em seguida temos o Jânio Quadros, que renuncia à presidência de maneira súbita deixando no poder o Vice-Presidente João Goulart. Uma vez no poder, João Goulart livrou-se do Parlamentarismo e executou uma agressiva campanha para realizar reformas de base. Durante o seu governo, as forças de esquerda organizaram os Centros de Cultura Popular (CPC) que procuravam criar as bases de uma arte popular e engajada. Jango foi derrubado do Poder pelos militares, em 31 de março de 1964.

O Primeiro Presidente militar foi o Marechal Castelo Branco. Alguns intelectuais procuram responder às idéias do Governo através de espetáculos teatrais. Assim, o Grupo Opinião montou Carcará, o Teatro de Arena montou Arena conta Zumbi, Millôr Fernandes e Flávio Rangel montaram Liberdade, Liberdade.

Principais autores:

Antonio Olinto (1919-2009), Ariano Suassuna (1927-), Clarice Lispector (1920-1977), Domingos Carvalho da Silva (1915 - 2004), Ferreira Gullar (1930-), Geraldo Vidigal (1921 - 2010), Guimarães Rosa (1908-1967), João Cabral de Melo Neto (1920-1999), Mauro Mota (1911-1984), Nelson Rodrigues (1912-1990), Péricles Eugênio da Silva Ramos (1919-1992), Tarsila do Amaral (1886-1973)

Clarice Lispector: a escritura selvagem

Estreando em 1944 com o romance *Perto do coração Selvagem*, Clarice Lispector (1920-1977) tornou-se uma das mais importantes escritoras brasileiras. Inicialmente mal compreendida pela crítica, introduziu em nossa literatura técnicas de expressão novas, que obrigavam a uma revisão dos critérios avaliativos. Sua narrativa subverte com frequência a estrutura dos tradicionais gêneros narrativos (o conto, a novela, o romance), quebra a sequência “começo, meio e fim”, assim como a ordem cronológica, e funde a prosa à poesia, ao fazer uso constante de imagens metáforas, antíteses, paradoxos, símbolos, sonoridades, etc.

Outro aspecto inovador da prosa de Clarice é o fluxo de consciência, uma experiência mais radical do que a introspecção psicológica, já praticada por vários escritores desde o Realismo no século XIX.

A introspecção psicológica tradicional procura desvendar o universo mental da personagem de forma linear, com espaços determinados e com marcadores temporais nítidos. O leitor tem pleno domínio da situação e distingue com facilidade um momento do passado – revivido pela personagem por meio da memória – de um momento presente ou de um momento de imaginação.

O fluxo de consciência quebra esses limites espaço-temporais que tornam a obra verossímil. Por meio dele presente e passado, realidade e desejo se misturam. Como se fosse um painel de imagens captadas por uma câmera instalada no cérebro de uma personagem que deixa o pensamento solto, o fluxo de consciência cruza vários planos narrativos, sem preocupação com a lógica ou com a ordem narrativa.

Essas experiências já vinham sendo feitas no exterior pelos escritores Marcel Proust e James Joyce. No Brasil foi Clarice quem as introduziu.

Muitas vezes, além do fluxo de consciência, as personagens de Clarice vivem também um processo epifânico (O termo epifania tem sentido religioso, significando “revelação”). Esse processo pode ser irrompido a partir de fatos banais do cotidiano: um encontrão, um beijo, um olhar, um susto. A personagem, mergulhada num fluxo de consciência, passa a ver o mundo e a si mesma de outro modo. É como se tivesse tido, de fato, uma revelação e, a partir dela, passasse a ter uma visão mais aprofundada da vida, das pessoas, das relações humanas, etc.

Clarice Lispector nunca aceitou o rótulo de escritora feminista. Apesar disso, muitos de seus romances e contos têm como protagonistas personagens femininas, quase sempre urbanas. Seus temas em conjunto, são essencialmente humanos e universais, como as relações entre o eu e o outro, a falsidade das relações humanas, a condição social da mulher, o esvaziamento das relações familiares e, sobretudo, a própria linguagem – única forma de comunicação com o mundo.

Além de escritora, Clarice foi colunista do Jornal do Brasil, do Correio da Manhã e Diário da Noite. As colunas, que foram publicadas entre as décadas de 60 e 70, eram destinadas ao público feminino, e abordavam assuntos como dicas de beleza, moda e comportamento. Em meados de 1970, Lispector começou a trabalhar no livro *Um sopro de vida: pulsações*, publicado postumamente. Este livro consiste de uma série de diálogos entre o "autor" e sua criação, Angela Pralini, personagem cujo nome foi emprestado de outro personagem de um conto publicado em *Onde estivestes de noite*. Esta abordagem fragmentada foi novamente utilizada no seu penúltimo e, talvez, mais famoso romance, *A hora da estrela*. No romance, Clarice conta a história de Macabéa, uma datilógrafa criada no estado de Alagoas que migra para o Rio de Janeiro e vai morar em uma pensão, tendo sua rotina narrada por um escritor fictício chamado Rodrigo S.M. O livro descreve a pobreza e a marginalização no Brasil, temática que pouco aparece ao longo da sua obra. A história de Macabéa foi publicada poucos meses antes da morte de Clarice.

CONTO

Amor

Clarice Lispector

Um pouco cansada, com as compras deformando o novo saco de tricô, Ana subiu no bonde. Depositou o volume no colo e o bonde começou a andar. Recostou-se então no banco procurando conforto, num suspiro de meia satisfação.

Os filhos de Ana eram bons, uma coisa verdadeira e sumarenta. Cresciam, tomavam banho, exigiam para si, malcriados, instantes cada vez mais completos. A cozinha era enfim espaçosa, o fogão enguiçado dava estouros. O calor era forte no apartamento que estavam aos poucos pagando. Mas o vento batendo nas cortinas que ela mesma cortara lembrava-lhe que se quisesse podia parar e enxugar a testa, olhando o calmo horizonte. Como um lavrador. Ela plantara as sementes que tinha na mão, não outras, mas essas apenas. E cresciam árvores. Crescia sua rápida conversa com o cobrador de luz, crescia a água enchendo

o tanque, cresciam seus filhos, crescia a mesa com comidas, o marido chegando com os jornais e sorrindo de fome, o canto importuno das empregadas do edifício. Ana dava a tudo, tranqüilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida. Certa hora da tarde era mais perigosa. Certa hora da tarde as árvores que plantarariam dela. Quando nada mais precisava de sua força, inquietava-se. No entanto sentia-se mais sólida do que nunca, seu corpo engrossara um pouco e era de se ver o modo como cortava blusas para os meninos, a grande tesoura dando estalidos na fazenda. Todo o seu desejo vagamente artístico encaminhara-se há muito no sentido de tornar os dias realizados e belos; com o tempo, seu gosto pelo decorativo se desenvolvera e suplantara a íntima desordem. Parecia ter descoberto que tudo era passível de aperfeiçoamento, a cada coisa se emprestaria uma aparência harmoniosa; a vida podia ser feita pela mão do homem.

No fundo, Ana sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhe dera. Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado. O homem com quem casara era um homem verdadeiro, os filhos que tivera eram filhos verdadeiros. Sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida. Dela havia aos poucos emergido para descobrir que também sem a felicidade se vivia: abolindo-a, encontrara uma legião de pessoas, antes invisíveis, que viviam como quem trabalha — com persistência, continuidade, alegria. O que sucedera a Ana antes de ter o lar estava para sempre fora de seu alcance: uma exaltação perturbada que tantas vezes se confundira com felicidade insuportável. Criara em troca algo enfim compreensível, uma vida de adulto. Assim ela o quisera e o escolhera.

Sua precaução reduzia-se a tomar cuidado na hora perigosa da tarde, quando a casa estava vazia sem precisar mais dela, o sol alto, cada membro da família distribuído nas suas funções. Olhando os móveis limpos, seu coração se apertava um pouco em espanto. Mas na sua vida não havia lugar para que sentisse ternura pelo seu espanto — ela o abafava com a mesma habilidade que as lides em casa lhe haviam transmitido. Saía então para fazer compras ou levar objetos para consertar, cuidando do lar e da família à revelia deles. Quando voltasse era o fim da tarde e as crianças vindas do colégio exigiam-na. Assim chegaria a noite, com sua tranqüila vibração. De manhã acordaria aureolada pelos calmos deveres. Encontrava os móveis de novo empoeirados e sujos, como se voltassem arrependidos. Quanto a ela mesma, fazia obscuramente parte das raízes negras e suaves do mundo. E alimentava anonimamente a vida. Estava bom assim. Assim ela o quisera e escolhera.

O bonde vacilava nos trilhos, entrava em ruas largas. Logo um vento mais úmido soprava anunciando, mais que o fim da tarde, o fim da hora instável. Ana respirou profundamente e uma grande aceitação deu a seu rosto um ar de mulher.

O bonde se arrastava, em seguida estacava. Até Humaitá tinha tempo de descansar. Foi então que olhou para o homem parado no ponto.

A diferença entre ele e os outros é que ele estava realmente parado. De pé, suas mãos se mantinham avançadas. Era um cego.

O que havia mais que fizesse Ana se aprumar em desconfiança? Alguma coisa intranqüila estava sucedendo. Então ela viu: o cego mascava chicles... Um homem cego mascava chicles.

Ana ainda teve tempo de pensar por um segundo que os irmãos viriam jantar — o coração batia-lhe violento, espaçado. Inclinada, olhava o cego profundamente, como se olha o que não nos vê. Ele mascava goma na escuridão. Sem sofrimento, com os olhos abertos. O movimento da mastigação fazia-o parecer sorrir e de repente deixar de sorrir, sorrir e deixar de sorrir — como se ele a tivesse insultado, Ana olhava-o. E quem a visse teria a impressão de uma mulher com ódio. Mas continuava a olhá-lo, cada vez mais inclinada — o bonde deu uma arrancada súbita jogando-a desprevenida para trás, o pesado saco de tricô despencou-se do colo, ruiu no chão — Ana deu um grito, o condutor deu ordem de parada antes de saber do que se tratava — o bonde estacou, os passageiros olharam assustados.

Incapaz de se mover para apanhar suas compras, Ana se apumava pálida. Uma expressão de rosto há muito não usada, ressurgia-lhe com dificuldade, ainda incerta, incompreensível. O moleque dos jornais ria entregando-lhe o volume. Mas os ovos se haviam quebrado no embrulho de jornal. Gemas amarelas e viscosas pingavam entre os fios da rede. O cego interrompera a mastigação e avançava as mãos inseguras, tentando inutilmente pegar o que acontecia. O embrulho dos ovos foi jogado fora da rede e, entre os sorrisos dos passageiros e o sinal do condutor, o bonde deu a nova arrancada de partida.

Poucos instantes depois já não a olhavam mais. O bonde se sacudia nos trilhos e o cego mascando goma ficara atrás para sempre. Mas o mal estava feito.

A rede de tricô era áspera entre os dedos, não íntima como quando a tricotara. A rede perdera o sentido e estar num bonde era um fio partido; não sabia o que fazer com as compras no colo. E como uma estranha música, o mundo recomeçava ao redor. O mal estava feito. Por quê? Teria esquecido de que havia cegos? A piedade a sufocava, Ana respirava pesadamente. Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar mais hostil, perecível... O mundo se tornara de novo um mal-estar. Vários anos ruíam, as gemas amarelas escorriam. Expulsa de seus próprios dias, parecia-lhe que as pessoas da rua eram periclitantes, que se mantinham por um mínimo equilíbrio à tona da escuridão — e por um momento a falta de sentido deixava-as tão livres que elas não sabiam para onde ir. Perceber uma ausência de lei foi tão súbito que Ana se agarrou ao banco da frente, como se pudesse cair do bonde, como se as coisas pudessem ser revertidas com a mesma calma com que não o eram.

O que chamava de crise viera afinal. E sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada. O calor se tornara mais abafado, tudo tinha ganho uma força e vozes mais altas. Na Rua Voluntários da Pátria parecia prestes a rebentar uma revolução, as grades dos esgotos estavam secas, o ar empoeirado. Um cego mascando chicles mergulhara o mundo em escura sofreguidão. Em cada pessoa forte havia a ausência de piedade pelo cego e as pessoas assustavam-na com o vigor que possuíam. Junto dela havia uma senhora de azul, com um rosto. Desviou o olhar, depressa. Na calçada, uma mulher deu um empurrão no filho! Dois namorados entrelaçavam os dedos sorrindo... E o cego? Ana caíra numa bondade extremamente dolorosa.

Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse. Mantinha tudo em serena compreensão, separava uma pessoa das outras, as roupas eram claramente feitas para serem usadas e podia-se escolher pelo jornal o filme da noite - tudo feito de modo a que um dia se seguisse ao outro. E um cego mascando goma despedaçava tudo isso. E através da piedade aparecia a Ana uma vida cheia de náusea doce, até a boca.

Só então percebeu que há muito passara do seu ponto de descida. Na fraqueza em que estava, tudo a atingia com um susto; desceu do bonde com pernas débeis, olhou em torno de si, segurando a rede suja de ovo. Por um momento não conseguia orientar-se. Parecia ter saltado no meio da noite.

Era uma rua comprida, com muros altos, amarelos. Seu coração batia de medo, ela procurava inutilmente reconhecer os arredores, enquanto a vida que descobrira continuava a pulsar e um vento mais morno e mais misterioso rodeava-lhe o rosto. Ficou parada olhando o muro. Enfim pôde localizar-se. Andando um pouco mais ao longo de uma sebe, atravessou os portões do Jardim Botânico.

Andava pesadamente pela alameda central, entre os coqueiros. Não havia ninguém no Jardim. Depositou os embrulhos na terra, sentou-se no banco de um atalho e ali ficou muito tempo.

A vastidão parecia acalmá-la, o silêncio regulava sua respiração. Ela adormecia dentro de si.

De longe via a aléia onde a tarde era clara e redonda. Mas a penumbra dos ramos cobria o atalho. Ao seu redor havia ruídos serenos, cheiro de árvores, pequenas surpresas entre os cipós. Todo o Jardim triturado pelos instantes já mais apressados da tarde. De onde vinha o meio sonho pelo qual estava rodeada? Como por um zunido de abelhas e aves. Tudo era estranho, suave demais, grande demais.

Um movimento leve e íntimo a sobressaltou — voltou-se rápida. Nada parecia se ter movido. Mas na aléia central estava imóvel um poderoso gato. Seus pêlos eram macios. Em novo andar silencioso, desapareceu.

Inquieta, olhou em torno. Os ramos se balançavam, as sombras vacilavam no chão. Um pardal ciscava na terra. E de repente, com mal-estar, pareceu-lhe ter caído numa emboscada. Fazia-se no Jardim um trabalho secreto do qual ela começava a se aperceber.

Nas árvores as frutas eram pretas, doces como mel. Havia no chão caroços secos cheios de circunvoluções, como pequenos cérebros apodrecidos. O banco estava manchado de sucos roxos. Com suavidade intensa rumorejavam as águas. No tronco da árvore pregavam-se as luxuosas patas de uma aranha. A crueza do mundo era tranqüila. O assassinato era profundo. E a morte não era o que pensávamos.

Ao mesmo tempo que imaginário — era um mundo de se comer com os dentes, um mundo de volumosas dalias e tulipas. Os troncos eram percorridos por parasitas folhudas, o abraço era macio, colado. Como a repulsa que precedesse uma entrega — era fascinante, a mulher tinha nojo, e era fascinante.

As árvores estavam carregadas, o mundo era tão rico que apodrecia. Quando Ana pensou que havia crianças e homens grandes com fome, a náusea subiu-lhe à garganta, como se ela estivesse grávida e abandonada. A moral do Jardim era outra. Agora que o cego a guiara até ele, estremecia nos primeiros passos de um mundo faiscante, sombrio, onde vitórias-régias boiavam monstruosas. As pequenas flores espalhadas na relva não lhe pareciam amarelas ou rosadas, mas cor de mau ouro e escarlates. A decomposição era profunda, perfumada... Mas todas as pesadas coisas, ela via com a cabeça rodeada por um enxame de insetos enviados pela vida mais fina do mundo. A brisa se insinuava entre as flores. Ana mais adivinhava que sentia o seu cheiro adocicado... O Jardim era tão bonito que ela teve medo do Inferno.

Era quase noite agora e tudo parecia cheio, pesado, um esquilo voou na sombra. Sob os pés a terra estava fofa, Ana aspirava-a com delícia. Era fascinante, e ela sentia nojo.

Mas quando se lembrou das crianças, diante das quais se tornara culpada, ergueu-se com uma exclamação de dor. Agarrou o embrulho, avançou pelo atalho obscuro, atingiu a alameda. Quase corria — e via o Jardim em torno de si, com sua impersonalidade soberba. Sacudiu os portões fechados, sacudia-os segurando a madeira áspera. O vigia apareceu espantado de não a ter visto.

Enquanto não chegou à porta do edifício, parecia à beira de um desastre. Correu com a rede até o elevador, sua alma batia-lhe no peito — o que sucedia? A piedade pelo cego era tão violenta como uma ânsia, mas o mundo lhe parecia seu, sujo, perecível, seu. Abriu a porta de casa. A sala era grande, quadrada, as maçanetas brilhavam limpas, os vidros da janela brilhavam, a lâmpada brilhava — que nova terra era essa? E por um instante a vida sadia que levava até agora pareceu-lhe um modo moralmente louco de viver. O menino que se aproximou correndo era um ser de pernas compridas e rosto igual ao seu, que corria e a abraçava. Apertou-o com força, com espanto. Protegia-se tremula. Porque a vida era periclitante. Ela amava o mundo, amava o que fora criado — amava com nojo. Do mesmo modo como sempre fora fascinada pelas ostras, com aquele vago sentimento de asco que a aproximação da verdade lhe provocava, avisando-a. Abraçou o filho, quase a ponto de machucá-lo. Como se soubesse de um mal — o cego ou o belo Jardim Botânico? — agarrava-se a ele, a quem queria acima de tudo. Fora atingida pelo demônio da fé. A vida é horrível, disse-lhe baixo, faminta. O que faria se seguisse o chamado do cego? Iria sozinha... Havia lugares pobres e ricos que precisavam dela. Ela precisava deles... Tenho medo, disse. Sentia as costelas delicadas da criança entre os braços, ouviu o seu choro assustado. Mamãe, chamou o menino. Afastou-o, olhou aquele rosto, seu coração crispou-se. Não deixe mamãe te esquecer, disse-lhe. A criança mal sentiu o abraço se afrouxar, escapou e correu até a porta do quarto, de onde olhou-a mais segura. Era o pior olhar que jamais recebera. Q sangue subiu-lhe ao rosto, esquentando-o.

Deixou-se cair numa cadeira com os dedos ainda presos na rede. De que tinha vergonha?

Não havia como fugir. Os dias que ela forjara haviam-se rompido na crosta e a água escapava. Estava diante da ostra. E não havia como não olhá-la. De que tinha vergonha? É que já não era mais piedade, não era só piedade: seu coração se enchera com a pior vontade de viver.

Já não sabia se estava do lado do cego ou das espessas plantas. O homem pouco a pouco se distanciara e em tortura ela parecia ter passado para o lados que lhe haviam ferido os olhos. O Jardim Botânico, tranqüilo e alto, lhe revelava. Com horror descobria que pertencia à parte forte do mundo — e que nome se deveria dar a sua misericórdia violenta? Seria obrigada a beijar um leproso, pois nunca seria apenas sua irmã. Um cego me levou ao pior de mim mesma, pensou espantada. Sentia-se banida porque nenhum pobre beberia água em suas mãos ardentes. Ah! era mais fácil ser um santo que uma pessoa! Por Deus, pois não fora verdadeira a piedade que sondara no seu coração as águas mais profundas? Mas era uma piedade de leão.

Humilhada, sabia que o cego preferiria um amor mais pobre. E, estremecendo, também sabia por quê. A vida do Jardim Botânico chamava-a como um lobisomem é chamado pelo luar. Oh! mas ela amava o cego! pensou com os olhos molhados. No entanto não era com este sentimento que se iria a uma igreja. Estou com medo, disse sozinha na sala. Levantou-se e foi para a cozinha ajudar a empregada a preparar o jantar.

Mas a vida arrepiava-a, como um frio. Ouvia o sino da escola, longe e constante. O pequeno horror da poeira ligando em fios a parte inferior do fogão, onde descobriu a pequena aranha. Carregando a jarra para mudar a água - havia o horror da flor se entregando lânguida e asquerosa às suas mãos. O mesmo trabalho secreto se fazia ali na cozinha. Perto da lata de lixo, esmagou com o pé a formiga. O pequeno assassinato

da formiga. O mínimo corpo tremia. As gotas d'água caíam na água parada do tanque. Os besouros de verão. O horror dos besouros inexpressivos. Ao redor havia uma vida silenciosa, lenta, insistente. Horror, horror. Andava de um lado para outro na cozinha, cortando os bifés, mexendo o creme. Em torno da cabeça, em ronda, em torno da luz, os mosquitos de uma noite cálida. Uma noite em que a piedade era tão crua como o amor ruim. Entre os dois seios escorria o suor. A fé a quebrantava, o calor do forno ardia nos seus olhos.

Depois o marido veio, vieram os irmãos e suas mulheres, vieram os filhos dos irmãos.

Jantaram com as janelas todas abertas, no nono andar. Um avião estremecia, ameaçando no calor do céu. Apesar de ter usado poucos ovos, o jantar estava bom. Também suas crianças ficaram acordadas, brincando no tapete com as outras. Era verão, seria inútil obrigá-las a dormir. Ana estava um pouco pálida e ria suavemente com os outros. Depois do jantar, enfim, a primeira brisa mais fresca entrou pelas janelas. Eles rodeavam a mesa, a família. Cansados do dia, felizes em não discordar, tão dispostos a não ver defeitos. Riam-se de tudo, com o coração bom e humano. As crianças cresciam admiravelmente em torno deles. E como a uma borboleta, Ana prendeu o instante entre os dedos antes que ele nunca mais fosse seu.

Depois, quando todos foram embora e as crianças já estavam deitadas, ela era uma mulher bruta que olhava pela janela. A cidade estava adormecida e quente. O que o cego desencadeara caberia nos seus dias? Quantos anos levaria até envelhecer de novo? Qualquer movimento seu e pisaria numa das crianças. Mas com uma maldade de amante, parecia aceitar que da flor saísse o mosquito, que as vitórias-régias boiassem no escuro do lago. O cego pendia entre os frutos do Jardim Botânico.

Se fora um estouro do fogão, o fogo já teria pegado em toda a casa! pensou correndo para a cozinha e deparando com o seu marido diante do café derramado.

— O que foi?! gritou vibrando toda.

Ele se assustou com o medo da mulher. E de repente riu entendendo:

— Não foi nada, disse, sou um desajeitado. Ele parecia cansado, com olheiras.

Mas diante do estranho rosto de Ana, espiou-a com maior atenção. Depois atraiu-a a si, em rápido afago.

— Não quero que lhe aconteça nada, nunca! Disse ela.

— Deixe que pelo menos me aconteça o fogão dar um estouro, respondeu ele sorrindo.

Ela continuou sem força nos seus braços. Hoje de tarde alguma coisa tranqüila se rebentara, e na casa toda havia um tom humorístico, triste. É hora de dormir, disse ele, é tarde. Num gesto que não era seu, mas que pareceu natural segurou a mão da mulher, levando-a consigo sem olhar para trás, afastando-a do perigo de viver.

Acabara-se a vertigem de bondade.

E, se atravessara o amor e o seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração. Antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia.

Guimarães Rosa: a linguagem reinventada

João Guimarães Rosa (1908-1967) é uma das principais expressões da prosa ficcional brasileira. Estreou em 1946 com o lançamento de Sagarana (contos). De cunho regionalista, a obra surpreendeu a crítica, em virtude da originalidade de sua linguagem e de suas técnicas narrativas, que apontavam uma mudança substancial na velha tradição regionalista, que já tinha contado com José de Alencar, Visconde de Taunay e Euclides da Cunha, entre outros.

A novidade linguística trazida pelo regionalismo de Rosa foi a de recriar, na literatura, a fala do sertanejo não apenas no plano do vocabulário, como outros autores tinham feito, mas também na sintaxe (a construção de frases) e no da melodia da frase. Dando voz ao homem do sertão por meio de técnicas como o foco narrativo em 1ª pessoa, o discurso direto, o discurso indireto, o monólogo interior, a língua falada no sertão está presente em toda a obra, resultado de muitos anos de observação, anotações e pesquisa linguística.

Contudo, a linguagem do escritor não tem a intenção de retratar realisticamente a língua do sertão mineiro. Ela vai além: tomando por base a língua regional, Guimarães recria a própria língua portuguesa, por meio do aproveitamento de termos em desuso, da criação de neologismos, do emprego de palavras tomadas de empréstimo a outras línguas e da exploração de novas estruturas sintáticas.

Além disso, sua narrativa faz uso de recursos mais comuns à poesia, tais como o ritmo, a aliteração, a metáfora e as imagens, obtendo, assim, uma prosa altamente poética, no limite entre a poesia e a prosa.

Outro aspecto de destaque da obra Roseana é sua capacidade de transpor os limites do espaço regional, em que quase sempre se situam seus textos, e alcançar uma dimensão universal.

Em Grande Sertão, o narrador Riobaldo afirma: “o sertão é o mundo”. E é com base nesse pressuposto que a narrativa Roseana vai nos envolvendo, como se também fôssemos sertanejos e jagunços e fizéssemos parte daquele mundo. Passamos então a lidar com os mais variados temas, conforme vamos nos identificando com as preocupações do homem sertanejo: o bem e o mal, Deus e o diabo, o amor, a violência, a morte, a traição, o sentido e o aprendizado da vida, a descoberta infantil do mundo, etc.

E notamos, então, que essas reflexões não são exclusivas do sertão mineiro; são também nossas, do homem urbano, e do homem do campo, do norte e do sul do país. Na verdade, Guimarães Rosa é um escritor universal, que consegue vasculhar com profundidade a alma humana e captar suas inquietações, seus conflitos e anseios, sem, contudo, perder o sabor da psicologia, da língua e dos valores do homem do sertão mineiro.

Enfim, Guimarães Rosa é um desses escritores que representam a síntese de toda uma trajetória de experiências formais e ideológicas da literatura de uma geração e, às vezes, da literatura de um século. Assim foi com Machado de Assis no século XIX; assim como é com Guimarães Rosa na prosa brasileira do século XX.

Guimarães Rosa é também autor de Primeiras estórias, Tutaméia – terceiras histórias e Manuelzão e Miguilim, entre outras.

CONTO

A Terceira Margem do Rio

Guimarães Rosa

Nosso pai era homem cumpridor, ordeiro, positivo; e sido assim desde mocinho e menino, pelo que testemunharam as diversas sensatas pessoas, quando indaguei a informação. Do que eu mesmo me alembro, ele não figurava mais estúrdio nem mais triste do que os outros, conhecidos nossos. Só quieto. Nossa mãe era quem regia, e que ralhava no diário com a gente — minha irmã, meu irmão e eu. Mas se deu que, certo dia, nosso pai mandou fazer para si uma canoa.

Era a sério. Encomendou a canoa especial, de pau de vinhático, pequena, mal com a tabuinha da popa, como para caber justo o remador. Mas teve de ser toda fabricada, escolhida forte e arqueada em rijo, própria para dever durar na água por uns vinte ou trinta anos. Nossa mãe jurou muito contra a idéia. Seria que, ele, que nessas artes não vadiava, se ia propor agora para pescarias e caçadas? Nosso pai nada não dizia. Nossa casa, no tempo, ainda era mais próxima do rio, obra de nem quarto de légua: o rio por aí se estendendo grande, fundo, calado que sempre. Largo, de não se poder ver a forma da outra beira. E esquecer não posso, do dia em que a canoa ficou pronta.

Sem alegria nem cuidado, nosso pai encalçou o chapéu e decidiu um adeus para a gente. Nem falou outras palavras, não pegou matula e trouxa, não fez a alguma recomendação. Nossa mãe, a gente achou que ela ia esbravejar, mas persistiu somente alva de pálida, mascou o beijo e bramou: — "Cê vai, ocê fique, você nunca volte!" Nosso pai suspendeu a resposta. Espiou manso para mim, me acenando de vir também, por uns passos. Temi a ira de nossa mãe, mas obedeci, de vez de jeito. O rumo daquilo me animava, chega que um propósito perguntei: — "Pai, o senhor me leva junto, nessa sua canoa?" Ele só retornou o olhar em mim, e me botou a bênção, com gesto me mandando para trás. Fiz que vim, mas ainda virei, na grotta do mato, para saber. Nosso pai entrou na canoa e desamarrou, pelo remar. E a canoa saiu se indo — a sombra dela por igual, feito um jacaré, comprida longa.

Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais. A estranheza dessa verdade deu para. estarrecer de todo a gente. Aquilo que não havia, acontecia. Os parentes, vizinhos e conhecidos nossos, se reuniram, tomaram juntamente conselho.

Nossa mãe, vergonhosa, se portou com muita cordura; por isso, todos pensaram de nosso pai a razão em que não queriam falar: doideira. Só uns achavam o entanto de poder também ser pagamento de promessa; ou que, nosso pai, quem sabe, por escrúpulo de estar com alguma feia doença, que seja, a lepra, se desertava para outra sina de existir, perto e longe de sua família dele. As vozes das notícias se dando pelas certas pessoas — passadores, moradores das beiras, até do afastado da outra banda — descrevendo que nosso pai nunca se surgia a tomar terra, em ponto nem canto, de dia nem de noite, da forma como cursava no rio, solto solitariamente. Então, pois, nossa mãe e os aparentados nossos, assentaram: que o mantimento que tivesse, ocultado na canoa, se gastava; e, ele, ou desembarcava e viajava s'embora, para jamais, o que ao menos se condizia mais correto, ou se arrependia, por uma vez, para casa.

No que num engano. Eu mesmo cumpria de trazer para ele, cada dia, um tanto de comida furtada: a idéia que senti, logo na primeira noite, quando o pessoal nosso experimentou de acender fogueiras em beirada

do rio, enquanto que, no alumiado delas, se rezava e se chamava. Depois, no seguinte, apareci, com rapadura, broa de pão, cacho de bananas. Enxerguei nosso pai, no enfim de uma hora, tão custosa para sobrevir: só assim, ele no ao-longe, sentado no fundo da canoa, suspendida no liso do rio. Me viu, não remou para cá, não fez sinal. Mostrei o de comer, deposei num oco de pedra do barranco, a salvo de bicho mexer e a seco de chuva e orvalho. Isso, que fiz, e refiz, sempre, tempos a fora. Surpresa que mais tarde tive: que nossa mãe sabia desse meu encargo, só se encobrando de não saber; ela mesma deixava, facilitado, sobra de coisas, para o meu conseguir. Nossa mãe muito não se demonstrava.

Mandou vir o tio nosso irmão dela, para auxiliar na fazenda e nos negócios. Mandou vir o mestre, para nós, os meninos. Incumbiu ao padre que um dia se revestisse, em praia de margem, para esconjurar e clamar a nosso pai o 'dever de desistir da tristonha teima. De outra, por arranjo dela, para medo, vieram os dois soldados. Tudo o que não valeu de nada. Nosso pai passava ao largo, avistado ou diluso, cruzando na canoa, sem deixar ninguém se chegar à pega ou à fala. Mesmo quando foi, não faz muito, dos homens do jornal, que trouxeram a lancha e tencionavam tirar retrato dele, não venceram: nosso pai se desaparecia para a outra banda, aproava a canoa no brejão, de léguas, que há, por entre juncos e mato, e só ele conhecesse, a palmas, a escuridão, daquele.

A gente teve de se acostumar com aquilo. Às penas, que, com aquilo, a gente mesmo nunca se acostumou, em si, na verdade. Tiro por mim, que, no que queria, e no que não queria, só com nosso pai me achava: assunto que jogava para trás meus pensamentos. O severo que era, de não se entender, de maneira nenhuma, como ele agüentava. De dia e de noite, com sol ou aguaceiros, calor, sereno, e nas friagens terríveis de meio-do-ano, sem arrumo, só com o chapéu velho na cabeça, por todas as semanas, e meses, e os anos — sem fazer conta do se-ir do viver. Não pojava em nenhuma das duas beiras, nem nas ilhas e croas do rio, não pisou mais em chão nem capim. Por certo, ao menos, que, para dormir seu tanto, ele fizesse amarração da canoa, em alguma ponta-de-ilha, no esconso. Mas não armava um foguinho em praia, nem dispunha de sua luz feita, nunca mais riscou um fósforo. O que consumia de comer, era só um quase; mesmo do que a gente depositava, no entre as raízes da gameleira, ou na lapinha de pedra do barranco, ele recolhia pouco, nem o bastável. Não adoecia? E a constante força dos braços, para ter tento na canoa, resistido, mesmo na demasia das enchentes, no subimento, aí quando no lanço da correnteza enorme do rio tudo rola o perigoso, aqueles corpos de bichos mortos e paus-de-árvore descendo — de espanto de esbarro. E nunca falou mais palavra, com pessoa alguma. Nós, também, não falávamos mais nele. Só se pensava. Não, de nosso pai não se podia ter esquecimento; e, se, por um pouco, a gente fazia que esquecia, era só para se despertar de novo, de repente, com a memória, no passo de outros sobressaltos.

Minha irmã se casou; nossa mãe não quis festa. A gente imaginava nele, quando se comia uma comida mais gostosa; assim como, no gasalhado da noite, no desamparo dessas noites de muita chuva, fria, forte, nosso pai só com a mão e uma cabaça para ir esvaziando a canoa da água do temporal. Às vezes, algum conhecido nosso achava que eu ia ficando mais parecido com nosso pai. Mas eu sabia que ele agora virara cabeludo, barbudo, de unhas grandes, mal e magro, ficado preto de sol e dos pêlos, com o aspecto de bicho, conforme quase nu, mesmo dispondo das peças de roupas que a gente de tempos em tempos fornecia.

Nem queria saber de nós; não tinha afeto? Mas, por afeto mesmo, de respeito, sempre que às vezes me louvavam, por causa de algum meu bom procedimento, eu falava: — "Foi pai que um dia me ensinou a

fazer assim..."; o que não era o certo, exato; mas, que era mentira por verdade. Sendo que, se ele não se lembrava mais, nem queria saber da gente, por que, então, não subia ou descia o rio, para outras paragens, longe, no não-encontrável? Só ele soubesse. Mas minha irmã teve menino, ela mesma entestou que queria mostrar para ele o neto. Viemos, todos, no barranco, foi num dia bonito, minha irmã de vestido branco, que tinha sido o do casamento, ela erguia nos braços a criancinha, o marido dela segurou, para defender os dois, o guarda-sol. A gente chamou, esperou. Nosso pai não apareceu. Minha irmã chorou, nós todos aí choramos, abraçados.

Minha irmã se mudou, com o marido, para longe daqui. Meu irmão resolveu e se foi, para uma cidade. Os tempos mudavam, no devagar depressa dos tempos. Nossa mãe terminou indo também, de uma vez, residir com minha irmã, ela estava envelhecida. Eu fiquei aqui, de resto. Eu nunca podia querer me casar. Eu permaneci, com as bagagens da vida. Nosso pai carecia de mim, eu sei — na vagação, no rio no ermo — sem dar razão de seu feito. Seja que, quando eu quis mesmo saber, e firme indaguei, me diz-que-disseram: que constava que nosso pai, alguma vez, tivesse revelado a explicação, ao homem que para ele aprontara a canoa. Mas, agora, esse homem já tinha morrido, ninguém soubesse, fizesse recordação, de nada mais. Só as falsas conversas, sem senso, como por ocasião, no começo, na vinda das primeiras cheias do rio, com chuvas que não estivam, todos temeram o fim-do-mundo, diziam: que nosso pai fosse o avisado que nem Noé, que, por tanto, a canoa ele tinha antecipado; pois agora me entrelembro. Meu pai, eu não podia malsinar. E apontavam já em mim uns primeiros cabelos brancos.

Sou homem de tristes palavras. De que era que eu tinha tanta, tanta culpa? Se o meu pai, sempre fazendo ausência: e o rio-rio-rio, o rio — pondo perpétuo. Eu sofria já o começo de velhice — esta vida era só o demoramento. Eu mesmo tinha achaques, ânsias, cá de baixo, cansaços, perrengue de reumatismo. E ele? Por quê? Devia de padecer demais. De tão idoso, não ia, mais dia menos dia, fraquejar do vigor, deixar que a canoa emborcasse, ou que bubuiasse sem pulso, na levada do rio, para se despenhar horas abaixo, em tororoma e no tombo da cachoeira, brava, com o fervimento e morte. Apertava o coração. Ele estava lá, sem a minha tranqüilidade. Sou o culpado do que nem sei, de dor em aberto, no meu foro. Soubesse — se as coisas fossem outras. E fui tomando idéia.

Sem fazer véspera. Sou doido? Não. Na nossa casa, a palavra doido não se falava, nunca mais se falou, os anos todos, não se condenava ninguém de doido. Ninguém é doido. Ou, então, todos. Só fiz, que fui lá. Com um lenço, para o aceno ser mais. Eu estava muito no meu sentido. Esperei. Ao por fim, ele apareceu, aí e lá, o vulto. Estava ali, sentado à popa. Estava ali, de grito. Chamei, umas quantas vezes. E falei o que me urgia, jurado e declarado, tive que reforçar a voz: — "Pai, o senhor está velho, já fez o seu tanto... Agora, o senhor vem, não carece mais... O senhor vem, e eu, agora mesmo, quando que seja, a ambas vontades, eu tomo o seu lugar, do senhor, na canoa!..." E, assim dizendo, meu coração bateu no compasso do mais certo.

Ele me escutou. Ficou em pé. Manejou remo n'água, proava para cá, concordado. E eu tremi, profundo, de repente: porque, antes, ele tinha levantado o braço e feito um saudar de gesto — o primeiro, depois de tamanhos anos decorridos! E eu não podia... Por pavor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado. Porquanto que ele me pareceu vir: da parte de além. E estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão.

Sofri o grave frio dos medos, adoeci. Sei que ninguém soube mais dele. Sou homem, depois desse falimento? Sou o que não foi, o que vai ficar calado. Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, nos rasos do mundo. Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água que não pára, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro — o rio.

João Cabral de Melo Neto: a linguagem objeto

João Cabral de Melo Neto (1920 – 1999) é o mais importante poeta da geração de 45 e um dos maiores poetas brasileiros de todos os tempos. Sua poesia dá continuidade a certos traços delineados na poesia de Drummond e Murilo Mendes, tais como a poesia substantiva, a objetividade e a precisão dos vocábulos. Sua obra inaugural, *Pedra do sono* (1942), já apresentava uma inclinação para a objetividade (o lado “pedra” do título), embora esteja identificada com a orientação surrealista (o lado sono).

A partir da obra seguinte, *O engenheiro* (1945), verifica-se um afastamento da linha surrealista e uma tendência crescente à geometrização e à exatidão, como se o poeta procurasse ter como exemplo o trabalho de um engenheiro.

Talvez se possa afirmar que a poesia de João Cabral tenha sido a primeira a estabelecer um corte profundo entre a poesia romântica e a moderna. Para o poeta, a poesia não é fruto de inspiração nem de estados emocionais, como amor, alegria, etc.; ela resulta de um trabalho racional, árduo, que implica fazer e desfazer várias vezes o texto até que atinja a forma mais adequada.

Na poesia de Cabral, destacam-se três tendências fundamentais: a preocupação com a realidade, na qual se destaca seu trabalho mais conhecido, *Morte e vida severina*, a reflexão permanente sobre a criação artística, e o aprimoramento da poética da linguagem objeto, isto é, a linguagem que, pela própria construção, procura sugerir o assunto retratado.

Entre outras obras João Cabral ainda publicou *O cão sem plumas*, *O rio*, *A educação pela pedra* e *Museu de tudo*.

O Cão sem Plumas

Poema soberbo, *O Cão sem Plumas* é a descrição das condições subumanas nas palafitas e mocambos do Recife. A dicção é dura, como convém ao tema, mas nunca resvala para o panfleto. O poema se constrói em duas instâncias geográficas: a da geografia física, que reflete sobre as questões regionais propriamente ditas (a descrição do rio, sua desembocadura, seus mangues e o processo de seu desaguamento no mar), e a da geografia humana, que nos faz pensar não só sobre as condições sociais e econômicas do homem que habita suas margens, mas também sobre o que faz de um homem um homem, ou seja, o poema parte de uma reflexão sobre a região e se completa com outra de caráter mais universal.

Há ainda, para a compreensão do poema, de se relevar uma oposição: a que o autor criou entre as coisas como deveriam ser e as coisas como na realidade se apresentam. Assim, ao falar da água do rio, ele sonha com a água perfeita (a água do copo, a água da chuva azul, a água que se abre aos peixes, a água? que teria os enfeites ou as plumas das plantas), ao mesmo tempo em que sofre ao constatar que ela não existe

no rio Capibaribe, cuja água tem lodo, ferrugem e lama. Também, ao se referir ao habitante das margens do rio, o autor reflete sobre o que um homem devia ser (sonho e pluma) e se revolta diante da dificuldade de achar, naquele ser, um homem. Também é a pertinente análise do meio ambiente, sem isolá-lo das questões humanas - rio e homem são entidades indissociáveis no poema: a pobreza e a negritude do rio são a causa da pobreza do homem negro de lama.

No poema, que se compõe de quatro momentos (Paisagem do Capibaribe, I e II; Fábula do Capibaribe, III e Discurso do Capibaribe, IV), os versos a seguir, extraídos do III momento, ilustram com precisão o que foi dito acima:

III. Fábula do Capibaribe

A cidade é fecundada
por aquela espada
que se derrama,
por aquela
úmida gengiva de espada.

No extremo do rio
o mar se estendia,
como camisa ou lençol,
sobre seus esqueletos
de areia lavada.

(Como o rio era um cachorro,
o mar podia ser uma bandeira
azul e branca
desdobrada
no extremo do curso
— ou do mastro — do rio.

Uma bandeira
que tivesse dentes:
que o mar está sempre
com seus dentes e seu sabão
roendo suas praias.

Uma bandeira
que tivesse dentes:
como um poeta puro
polindo esqueletos,
como um roedor puro,

um polícia puro
elaborando esqueletos,
o mar,
com afã,
está sempre outra vez lavando
seu puro esqueleto de areia.

O mar e seu incenso,
o mar e seus ácidos,
o mar e a boca de seus ácidos,
o mar e seu estômago
que come e se come,
o mar e sua carne
vidrada, de estátua,
seu silêncio, alcançado

à custa de sempre dizer
a mesma coisa,
o mar e seu tão puro
professor de geometria).

O rio teme aquele mar
como um cachorro
teme uma porta entretanto aberta,
como um mendigo,
a igreja aparentemente aberta.

Primeiro,
o mar devolve o rio.
Fecha o mar ao rio
seus brancos lençóis.
O mar se fecha
a tudo o que no rio
são flores de terra,
imagem de cão ou mendigo.

Depois,
o mar invade o rio.
Quer
o mar
destruir no rio
suas flores de terra inchada,

tudo o que nessa terra
pode crescer e explodir,
como uma ilha,
uma fruta.

Mas antes de ir ao mar
o rio se detém
em mangues de água parada.
Junta-se o rio
a outros rios
numa laguna, em pântanos
onde, fria, a vida ferve.

Junta-se o rio
a outros rios.
Juntos,
todos os rios
preparam sua luta
de água parada,
sua luta
de fruta parada.

(Como o rio era um cachorro,
como o mar era uma bandeira,
aqueles mangues
são uma enorme fruta:
A mesma máquina
paciente e útil
de uma fruta;
a mesma força
invencível e anônima
de uma fruta
— trabalhando ainda seu açúcar
depois de cortada —.

Como gota a gota
até o açúcar,
gota a gota
até as coroas de terra;
como gota a gota
até uma nova planta,
gota a gota

até as ilhas súbitas
Aflorando alegres).
Amor.

Capítulo 14. POESIA CONCRETA

Poesia concreta é um tipo de poesia vanguardista, de caráter experimental, basicamente visual, que procura estruturar o texto poético escrito a partir do espaço do seu suporte, sendo ele a página de um livro ou não, buscando a superação do verso como unidade rítmico-formal. Surgiu na década de 1950 no Brasil e na Suíça, tendo sido primeiramente nomeada, tal qual a conhecemos, por Augusto de Campos na revista Noigandres de número 2, de 1955, publicada por um grupo de poetas homônimo à revista e que produziam uma poesia afins. Também é chamada de (ou confundida com) Poesia visual em algumas partes do mundo.

POESIA CONCRETA: MOVIMENTO INTERNACIONAL

O concretismo, primeiramente, foi um movimento europeu das artes plásticas, na década de 1930, e da música, na década de quarenta. Dizia-se "concreto" por oposição à ideia de "abstrato".

O surgimento oficial da poesia concreta dá-se em 1956, com a Exposição Nacional de Arte Concreta, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, com a participação de poetas e pintores de São Paulo e do Rio de Janeiro. No entanto, já se vinha configurando desde o início da década, e mesmo anteriormente, surgindo como parte de um movimento ou tendência, muitas vezes de forma espontânea, no Brasil e em vários países da Europa.

Na Itália, em 1943, provindo do já antigo futurismo (o qual costumava fazer experimentos tipográficos e posteriormente sofreu forte influência da poesia cubista, através da influência do poeta Guillaume Apollinaire), o poeta Carlo Belloli escreveu, profeticamente, *to see will become more necessary than to listen* ("ver tornar-se-á mais importante que ouvir") e produziu um tipo de poesia que chamou de "Testi-poemi murali" (Texto-poema mural). Mary Ellen Solt, em artigo de 1968, para a Indiana University Press, considera tais textos-poemas como poesia concreta.

No entanto, os primeiros textos que atendem rigorosamente aos preceitos definidos para a poesia concreta no seu primeiro manifesto (Plano-piloto para poesia concreta, publicado em São Paulo, 1958, e assinado por Augusto de Campos, por seu irmão Haroldo de Campos e por Décio Pignatari, grupo reunido desde 1952 sob o nome de Noigandres), foram uma série de poemas chamados de "Poetamenos" e o primeiro livro do boliviano-suíço Eugen Gomringer, *Konstellationen* (Constelações), ambos publicados em 1953. No mesmo ano, foi publicado na Suécia, pelo poeta brasileiro-sueco Öyvind Fahlström, um manifesto chamado *Manifest for konkret poesie* (Manifesto da poesia concreta), que apresentava muitos pontos de contato com as proposições da poesia concreta paulista, enfatizando, porém, a importância do ritmo, o que, de todo modo, poderia nos levar a pensar em alguma poesia como "beba coca cola" (Décio Pignatari, 1957) ou na letra da composição musical "O quê" (Arnaldo Antunes, 1986).

A partir da metade da década de 1950, o movimento começa a propagar-se por vários países, tais como Alemanha, Áustria, Japão, Portugal, França, Espanha, EUA, Islândia, Escócia, Bélgica, Tchecoslováquia, Dinamarca, Turquia, Finlândia e Itália (neste último parecendo ter se desenvolvido independentemente a partir da "poesia-texto mural").

No exposição brasileira de 1956, além dos paulistas do Noigandres, participaram poetas, como Ferreira Gullar (maranhense que, à época, utilizava-se de meios como a gravação de poemas em madeira), e artistas plásticos como Lígia Clark e Hélio Oiticica. Ferreira Gullar irá romper com os paulistas em 1959 e fundar o neoconcretismo. Mais tarde, o poeta maranhense se afasta também deste movimento, por considerar que o termo "poesia" não poderia ser dissociado da palavra escrita ou falada, e por acreditar que o neoconcretismo apontava para este caminho.

CARACTERÍSTICAS DA POESIA CONCRETA

Poesia concreta é uma vanguarda no sentido de arte que busca a "ruptura", dado por Octavio Paz.

Expressas em grande parte no seu manifesto paulista de 1958 (Plano-piloto para poesia concreta), e de maneira mais clara, o que levou à grande adesão de outros poetas do mundo inteiro a este grupo, incluindo o boliviano-suíço Gomringer (considerado por muitos europeus o principal e único expoente deste movimento), aparentemente, a poesia concreta opera por duas distinções básicas: apanomásia e a disposição espacial dos vocábulos, frases ou caracteres. Operando por paranomásia e não abandonando o uso da palavra, a poesia concreta não será definida exclusivamente como uma poesia visual.

No "Plano-piloto", considera-se como seus precursores, pela ordem de referência no manifesto, Ezra Pound, Apollinaire, Eisenstein, Mallarmé, James Joyce, e.e. cummings, futuristas, dadaístas, Oswald de Andrade, João Cabral de Mello Neto, Webern e seus seguidores, Mondrian, Max Bill e a arte concreta em geral.

Em tom radical, o manifesto declara o fim do verso como unidade rítmico-formal do poema, que passa a reconhecer o espaço como agente estrutural, deixando de desenvolver-se de maneira meramente temporal e linear, tentando a simultaneidade da comunicação não-verbal:

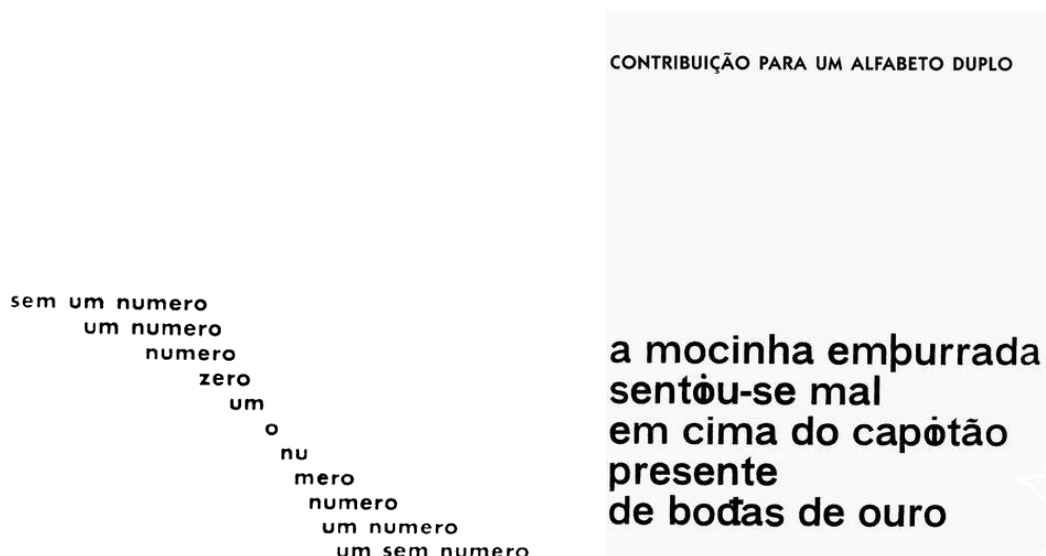
"o poema concreto, usando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área lingüística específica - "verbivocovisual"- que participa das vantagens da comunicação não-verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra"

Buscam os poetas concretos, nas palavras do grupo paulista, chegar à "estrutura-conteúdo", veiculando uma mensagem de forma não-usual. A própria estrutura do poema comunicará, complementando ou sendo complementada pelo sentido desenvolvido no texto.

Importante referência o manifesto faz sobre a "renúncia à disputa do absoluto", considerando os seus poemas como uma obra de arte "perene", contextualizada na era da informação rápida, tal qual um anúncio publicitário, que tende a ser esquecido, substituído por outros.

Não há lugar na poesia concreta, segundo seu manifesto para "expressão, subjetividade e hedonismo". Os poemas devem ser um "poema-produto" que seguirá a fórmula inicial da poesia de Maiakovski, transformar o poema em equação ou "criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível".

Em adendo, posto em 1961, a poesia concreta paulista assume sua postura revolucionária, citando o mesmo poeta russo: "sem forma revolucionária não há arte revolucionária".



LEGADO

Além de ter gerado um movimento internacional com repercussões até os dias de hoje, o concretismo poético gerou correntes neo-concretistas e pós-concretistas no Brasil, onde teve mais força, como as do poeta Ferreira Gullar, considerado por muitos como o maior poeta vivo do Brasil, o poema/processo, a poesia-práxis e a essência da poesia reduzida de Paulo Leminski, gerando polêmicas acirradas com alguns dos representantes destas correntes, bem como com outros poetas de expressão internacional como Bruno Tolentino.

Além disso, os poetas de São Paulo, principalmente Augusto e Haroldo de Campos, produziram vasta e indiscutível obra nos campos da teoria literária (muito relacionada em seus pontos de vista aos da poesia concreta) e da tradução (utilizada com fins de crítica, conforme preceitos de Ezra Pound).

Também influenciou uma significativa parcela de novos poetas brasileiros até o início do século XXI, bem como a obra de renomados poetas do antigo modernismo, tal como Cassiano Ricardo e Murilo Mendes, parecendo ser o verdadeiro "ser ou não ser" da poesia brasileira pós-concretismo no Brasil a questão de deixar-se ou não influenciar pela teoria (ou prática) da poesia concreta ou de seus principais articuladores.

Capítulo 15. IDENTIDADE CULTURAL

Identidade cultural é o sentimento de identidade de um grupo ou cultura, ou de um indivíduo, na medida em que ele é influenciado pela sua pertença a um grupo ou cultura e/ou seus mecanismos de afiliação/exclusão do mesmo.

Identidade é a igualdade completa. Cultural é um adjetivo de saber. Logo, a junção das duas palavras produz o sentido de saber se reconhecer. Muitas questões contemporâneas sobre cultura se relacionam com questões sobre identidade. A discussão sobre a identidade cultural acaba influenciada por questões sobre: lugar, gênero, raça, história, nacionalidade, orientação sexual, crença religiosa e etnia.

Na percepção individual ou coletiva da identidade, a cultura exerce um papel principal para delimitar as diversas personalidades, os padrões de conduta e ainda as características próprias de cada grupo humano. A influência do meio constantemente modifica um ser já que nosso mundo é repleto de inovações e características temporárias, os chamados "modismos". No passado as identidades eram mais conservadas devido à falta de contato entre culturas diferentes; porém, com a globalização, isso mudou fazendo com que as pessoas interagissem mais, entre si e com o mundo ao seu redor. Uma pessoa que nasce em um lugar absorve todas as características deste, entretanto, se ela for submetida a uma cultura diferente por muito tempo, ela adquirirá características do novo local onde está agregada.

Para o teórico Milton Santos, o conhecimento e o saber se renovam do choque de culturas, sendo a produção de novos conhecimentos e técnicas, produto direto da interposição de culturas diferenciadas - com o somatório daquilo que anteriormente existia. Para ele, a globalização que se verificava já em fins do século XX tenderia a uniformizar os grupos culturais, e logicamente uma das consequências seria o fim da produção cultural, enquanto gerador de novas técnicas e sua geração original. Isto refletiria, ainda, na perda de identidade, primeiro das coletividades, podendo ir até ao plano individual.

Segundo Stuart Hall (1999) uma identidade cultural enfatiza aspectos relacionados a nossa pertença a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas, regionais e/ou nacionais. Ao analisar a questão, este autor focaliza particularmente as identidades culturais referenciadas às culturas nacionais. Para ele, a nação é além de uma entidade política – o Estado –, ela é um sistema de representação cultural (grifos do autor). Noutros termos, a nação é composta de representações e símbolos que fundamentam a constituição de uma dada identidade nacional. Segundo Hall (1999), as culturas nacionais produzem sentidos com os quais podemos nos identificar (grifo do autor) e constroem, assim, suas identidades. Esses sentidos estão contidos em estórias, memórias e imagens que servem de referências, de nexos para a constituição de uma identidade da nação. Entretanto, segundo Hall (1999), vivemos atualmente numa “crise de identidade” que é decorrente do amplo processo de mudanças ocorridas nas sociedades modernas. Tais mudanças se caracterizam pelo deslocamento das estruturas e processos centrais dessas sociedades, abalando os antigos quadros de referência que proporcionavam aos indivíduos uma estabilidade no mundo social. A modernidade propicia a fragmentação da identidade. Conforme ele, as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade não mais fornecem “sólidas localizações” para os indivíduos. O que existe agora é descentramento, deslocamentos e ausência de referentes fixos ou sólidos para as identidades, inclusive as que se baseiam numa ideia de nação.

LITERATURA MARGINAL

“A associação do termo marginal à literatura produziu diferentes empregos e significados, dando origem a uma rubrica ampla e de entendimento quase sempre problemático. Isso porque a expressão literatura marginal serviu para classificar as obras literárias produzidas e veiculadas à margem do corredor editorial; que não pertencem ou que se opõem aos cânones estabelecidos; que são de autoria de escritores originários de grupos sociais marginalizados; ou ainda, que tematizam o que é peculiar aos sujeitos e espaços tidos como “marginais”.

Frente a este terreno bastante nebuloso das definições, atribui-se o adjetivo marginal, por parte de alguns escritores oriundos da periferia, para caracterizar seus produtos literários. Atribuição esta que ganhou conotação de ação coletiva com o lançamento das edições especiais de literatura marginal da revista Caros Amigos.”

Ferrez, “escritor marginal”, levanta as questões:

“qual era o interesse de uma estudante da USP em investigar a produção literária da periferia?”,

“no que o meu trabalho poderia beneficiar os escritores?”

Questões como essas são centrais para se pensar o lugar da identidade na produção literária contemporânea.

BIBLIOGRAFIA

ABAURRE, Maria Luiza. Português língua e literatura. São Paulo: Moderna, 2000.

ADORNO, Theodor. Indústria Cultural e Sociedade. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ANDRADE, Pau-Brasil in CÂNDIDO, Antonio e CASTELLO, José Aderaldo. Presença da literatura brasileira – Modernismo. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1997.

BOSI, Alfredo. História concisa da Literatura Brasileira, São Paulo, Cultrix, 2006.

_____. O conto brasileiro contemporâneo. São Paulo, Cultrix, 1995.

BRADBURY, Malcolm. O Mundo Moderno - Dez Grandes Escritores. São Paulo, Companhia das Letras, 1989

COHEN, Renato. Work in progress na cena contemporânea. São Paulo, Perspectiva, 2004.

DELEUZE, Gilles. Nietzsche e a filosofia. Rio de Janeiro, Ed. Rio. 1976

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. Rio de Janeiro, Imago, 1976.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós modernidade. DP&A, Rio de Janeiro, 2006.

LEFEBVRE, Henri. *Marxismo*. L&PM, 2009.

MARX, K. e ENGELS, F. *Manifesto comunista*. Garamond, 1998.

NIETZSCHE, *Além do bem e do mal*. Companhia das Letras, 2005

PESSANHA, Érica. "Literatura marginal": os escritores da periferia entram em cena". Dissertação de mestrado, USP, 2006.

TRINGALI, Dante. *Escolas Literárias*. São Paulo, Musa Editora, 1994.

CADERNO DE EXERCÍCIOS

1. "A língua sem arcaísmo. Sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos". Neste trecho do Manifesto Pau-Brasil, de Oswald de Andrade, depreende-se um dos programas propostos pelos modernistas:

- (A) a invenção de uma nova língua, estruturalmente diferente da falada e escrita pelos portugueses
- (B) a imitação do discurso dos autores populares da literatura oral brasileira
- (C) a incorporação da fala brasileira à língua literária nacional
- (D) a volta à língua do Brasil dos primeiros tempos da colonização
- (E) o repúdio à literatura dos escritores do passado, apenas porque eram afeitos à extrema correção

2. Representante típico do movimento antropológico, um poema, escrito em 1928 e publicado em 1931, iria recriar os mitos da Amazônia, utilizando-se do seu regionalismo léxico e sintático. Trata-se de:

- (A) *Cobra Norato*, de Raul Bopp
- (B) *Martim Cererê*, de Cassiano Ricardo
- (C) *Juca Mulato*, de Menotti del Picchia
- (D) *Clã do Jabuti*, de Mário de Andrade
- (E) *Raça*, de Guilherme de Almeida

3. Assinale a alternativa que se refere a Graciliano Ramos:

- (A) fruto de uma reportagem de jornal, sua obra famosa - dramático libelo contra um crime de genocídio - aponta a existência de um país desenvolvido, no litoral, e outro abandonado, no meio rural

(B) com uma juventude marcada pela participação partidária, sua obra, a princípio preocupada, abriu-se para um engajamento social de tom épico e lírico, com que descreve aspectos das camadas marginalizadas da sociedade baiana

(C) autor de vasta obra, em grande parte memorialística, apresenta um apreciável painel de realidade do nordeste açucareiro, descrito em alguns romances vigorosos que mostram o drama da decadência dos velhos engenhos

(D) autor de literatura regionalista de caráter universalizante, sua prisão, por motivos políticos, forneceu-lhe material para uma obra de denúncia do atraso cultural da sociedade brasileira e das iniquidades do Estado Novo

(E) tendo tido sempre grande participação política, chegando a ocupar cargos públicos durante o Estado Novo, é autor conhecido por um romance de observação da vida sertaneja, considerada inaugurador do realismo moderno.

4. Fernando Pessoa, o maior poeta de seu tempo e um dos grandes da Literatura Portuguesa, está ligado ao:

(A) romantismo

(B) realismo

(C) parnasianismo

(D) simbolismo

(E) modernismo

5. Portanto, Pessoa criou seus versos:

(A) no final do século XVIII

(B) na primeira metade do século XIX

(C) na segunda metade do século XIX

(D) na primeira metade do século XX

(E) na segunda metade do século XX

6. A respeito de Oswald de Andrade, é incorreto afirmar que:

(A) apesar de sua intensa participação na SAM, assumiu uma postura simpática em relação à poesia parnasiana.

(B) em Serafim Ponte Grande, rompe com a forma e com a estrutura tradicionais do romance brasileiro

- (C) O Rei da Vela, sua obra-prima em termos de dramaturgia, apresenta contundente crítica ao sistema burguês
- (D) desenvolveu uma poesia original, plena de humor e ironia, com uma linguagem do cotidiano, repleta de neologismos
- (E) filho único, rico, pôde viajar à Europa, onde entrou em contato com as idéias vanguardistas, que divulgaria no Brasil

7. O romance de Clarice Lispector:

- (A) filia-se à ficção romântica do século XIX, ao criar heroínas idealizadas e mitificar a figura da mulher
- (B) define-se como literatura feminista por excelência ao propor uma visão da mulher oprimida num universo masculino
- (C) prende-se à crítica de costumes, ao analisar com grande senso de humor uma sociedade urbana em transformação
- (D) explora até as últimas consequências, utilizando, embora, a temática urbana, a linha do romance neonaturalista da geração de 30
- (E) renova, define e intensifica a tendência introspectiva de determinada corrente da ficção da segunda geração moderna

8. O Capitão Vitorino Carneiro da Cunha, uma das personagens mais bem realizadas da literatura brasileira, aparece como uma das figuras centrais do romance de José Lins do Rego intitulado:

- (A) Cangaceiros
- (B) Menino de Engenho
- (C) Fogo Morto
- (D) Usina
- (E) Bangué

9. Atribuindo ao elemento gráfico uma função na estrutura do poema e dando por findo o ciclo histórico do verso como unidade formal, esse movimento concebe o poema, em sua forma visível, como objeto estético em si mesmo, e não mais como intérprete de objetos exteriores e sensações subjetivas. Chamou-se esse movimento de:

- (A) Expressionismo
- (B) Concretismo
- (C) Impressionismo
- (D) Simbolismo

(E) Parnasianismo

10. Voltado para as forças contidas na linguagem, esse autor apaga intencionalmente as fronteiras entre narrativa e lírica. Suas obras incluem e revitalizam recursos da expressão poética: aliterações, onomatopéias, vocabulário arcaico ou neológico, rimas internas, ousadas combinações de sons e de forma. O texto acima refere-se a:

(A) Machado de Assis

(B) Aluísio de Azevedo

(C) Lima Barreto

(D) Guimarães Rosa

(E) Monteiro Lobato

11. No Modernismo diversos nomes de autores estão vinculados a revistas e grupos a que pertenciam. Qual das seguintes relações está errada?

(A) Mário de Andrade - "Klaxon"

(B) Carlos Drummond de Andrade - "A Revista"

(C) Cassiano Ricardo - "Antropofagia"

(D) Cecília Meireles - "Estética"

(E) Plínio Salgado - "Anta"

12. Em dois movimentos estéticos, na literatura brasileira, há grande preocupação com o nacionalismo. Em um, evidencia-se a postura nitidamente ufanista; em outro, frequentemente contestatória. São eles, respectivamente:

(A) Romantismo e Simbolismo

(B) Romantismo e Modernismo

(C) Parnasianismo e Simbolismo

(D) Simbolismo e Modernismo

(E) Barroco e Arcadismo

13. "Seu Lula gritava dentro de casa como se estivesse em luta com inimigos que lhe enchessem o quarto. D. Olívia naqueles dias, largava as suas gargalhadas. E gritava também. Por um instante a silenciosa casa grande do Santa Fé parecia agitada de paixões, de gente desesperada. Passava tudo e outra vez o silêncio tomava conta dos quatro cantos da sala e dos corredores. Seu Lula refugiava-se na rede. D. Olívia continuava a andar de um lado para outro".

A decadência de Engenho Santa Fé figurada na personagem trágica de seu proprietário, o coronel Lula de Holanda, é uma das trilhas narrativas percorridas pela grande síntese épica:

- (A) São Bernardo, de Graciliano Ramos
- (B) Terras do Sem-Fim, de Jorge Amado
- (C) Saga, de Érico Veríssimo
- (D) O Quinze, de Rachel de Queiroz
- (E) Fogo Morto, de José Lins do Rego

14. "A língua sem arcaísmo. Sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos".

Neste trecho do Manifesto Pau-Brasil, de Oswald de Andrade, depreende-se um dos programas propostos pelos modernistas:

- (A) a invenção de uma nova língua, estruturalmente diferente da falada e escrita pelos portugueses
- (B) a imitação do discurso dos autores populares da literatura oral brasileira
- (C) a incorporação da fala brasileira à língua literária nacional
- (D) o repúdio à literatura dos escritores do passado, apenas porque eram afeitos à extrema correção

15. A poesia modernista sobretudo a da primeira fase (1922-1928):

- (A) faz uma síntese dos pressupostos poéticos que norteavam a linguagem parnasiano-simbolista
- (B) incentiva a pesquisa formal com base nas conquistas parnasianas, a ela anteriores
- (C) enriquece e dinamiza a linguagem, inspirando-se na sintaxe clássica
- (D) confere ao nível coloquial da fala brasileira a categoria de valor literário

16. Baseando-se no trecho abaixo responda obedecendo ao código:

Trem de ferro

"Café com pão / Café com pão / Café com pão / Virge Maria que foi isto maquinista" (Manuel Bandeira)

I - A significação do trecho provém da sugestão sonora.

II - O poeta utiliza expressões da fala popular brasileira

III - A temática e a estrutura do poema contrariam o programa poético do Modernismo.

- (A) se I, II e III forem corretas
- (B) se I e II forem corretas e III incorreta
- (C) se I,II e III forem incorretas
- (D) se I e II forem incorretas e apenas III correta

17. Assinale a alternativa que se refere a Graciliano Ramos:

- (A) fruto de uma reportagem de jornal, sua obra famosa - dramático libelo contra um crime de genocídio - aponta a existência de um país desenvolvido, no litoral, e outro abandonado, no meio rural
- (B) com uma juventude marcada pela partição partidária, sua obra, a princípio preocupada, abriu-se para um engajamento social de tom épico e lírico, com que descreve aspectos das camadas marginalizadas da sociedade baiana
- (C) autor de vasta obra, em grande parte memorialística, apresenta um apreciável painel de realidade do nordeste açucareiro, descrito em alguns romances vigorosos que mostram o drama da decadência dos velhos engenhos
- (D) autor de literatura regionalista de caráter universalizante, sua prisão, por motivos políticos, forneceu-lhe material para uma obra de denúncia do atraso cultural da sociedade brasileira e das iniquidades do Estado Novo.

18. Em Vidas Secas, de Graciliano ramos, há uma aproximação entre:

- (A) homem e animal
- (B) criança e homem
- (C) natureza e homem
- (D) homem e mulher

19. A poesia modernista caracteriza-se, formalmente, pelo predomínio de:

- (A) versos regulares, metrificados, sem rima
- (B) versos brancos, sem metrificação regular, com estrofes
- (C) versos livres, sem metrificação regular, sem rima
- (D) versos irregulares, com rima, preferência ao soneto

20. O poema Os Sapos, de Manuel Bandeira, contém uma crítica à:

- (A) escola simbolista

- (B) escola parnasiana
- (C) escola realista
- (D) escola modernista

21. (PUCCAMP) Assinale a alternativa em que se encontram preocupações estéticas da Primeira Geração Modernista:

- (A) “Não entrem no verso culto o calão e solecismo, a sintaxe truncada, o metro cambaio, a indigência das imagens e do vocabulário do pensar e do dizer.”
- (B) “Vestir a Ideia de uma forma sensível que, entretanto, não terá seu fim em si mesma, mas que, servindo para exprimir a Ideia, dela se tornaria submissa.”
- (C) “Minhas reivindicações? Liberdade. Uso dela; não abuso.” “E não quero discípulos. Em arte: escola = imbecilidade de muitos para vaidade dum só.”
- (D) “Na exaustão causada pelo sentimentalismo, a alma ainda tremula e ressoante da febre do sangue, a alma que ama e canta porque sua vida é amor e canto, o que pode senão fazer o poema dos amores da vida real?”
- (E) “O poeta deve ter duas qualidades: engenho e juízo; aquele, subordinado à imaginação, este, seu guia, muito mais importante, decorrente da reflexão. Daí não haver beleza sem obediência à razão, que aponta o objetivo da arte: a verdade.”

22. (PUCCAMP)

O alpinista
de alpenstock
desceu
nos Alpes

O texto acima, capítulo do romance Memórias Sentimentais de João Miramar, exemplifica uma tendência do autor de:

- a) Procurar as barreiras entre poesia e prosa, utilizando estilo alusivo e elíptico.
- b) Explorar o poema em forma de prosa, satirizando as manifestações literárias do Pré-modernismo.
- c) Buscar uma interpretação lírica de seu país, explorando a força sugestiva das palavras.
- d) Utilizar o poema-piada, para satirizar tudo o que não fosse nacional.
- e) Procurar “ser regional e puro em sua época”, negando influências das vanguardas européias.

23. (MACKENZIE) “Chamado de rapsódia por Mário de Andrade, o livro é construído a partir de uma série de lendas a que se misturam superstições, provérbios e anedotas. O tempo e o espaço não obedecem a regras de verossimilhança, e o fantástico se confunde com o real durante toda a narrativa.”

A afirmação faz referência à obra:

- a) O rei da vela.
- b) Calunga.
- c) Macunaíma.
- d) Memórias sentimentais de João Miramar.
- e) Martim Cererê.

24. (PUC-MG) Leia o texto atentamente.

Na feira-livre do arrebaldzinho
um homem loquaz apregoa balõezinhos de cor:
- “O melhor divertimento para as crianças!”
Em redor dele há um ajuntamento de menininhos pobres...

Não é característica presente na estrofe acima:

- (A) Valorização de fatos e elementos do cotidiano.
- (B) Utilização do verso livre.
- (C) Linguagem despreocupada, sem palavras raras.
- (D) Preocupação social.
- (E) Metalinguagem.

25. (UFC) Macunaíma – obra-prima de Mário de Andrade – é um dos livros que melhor representam a produção literária brasileira do presente século. Sua principal característica é:

- (A) traçar, como no Romantismo, o perfil do índio brasileiro como protótipo das virtudes nacionais.
- (B) Ser um livro em que se encontram representados os princípios que orientam o movimento modernista de 22, dentre os quais o fundamental é a aproximação da literatura à música.
- (C) Analisar, de modo sistemático, as inúmeras variações sociais e regionais da língua portuguesa no Brasil, destacando em especial o tupi-guarani.
- (D) Ser um texto em que o autor subverter, na linguagem literária os padrões vigentes, ao fazer conviver, sem respeitar limites geográficos, formas lingüísticas oriundas das mais diversas partes do Brasil.
- (E) Exaltar, de forma especial, a cultura popular regional, particularmente a representativa do Norte e Nordeste brasileiro.

26. (UFC) Macunaíma é um “herói sem nenhum caráter”, porque:

- (A) Vive sonhando com riqueza fácil e, para obtê-la, lança mão de qualquer recurso.
- (B) Não é um ser confiável.
- (C) Ainda não encontrou sua própria definição, sua identidade.
- (D) Não tem firmeza de personalidade, nem segurança em suas decisões.
- (E) n.d.a.

27. (UFC) Macunaíma é uma obra plural, composta, na medida em que:

- (A) Obedece às características circulares e fechadas do romance psicológico.
- (B) Como toda obra tradicional, observa a linearidade da narrativa onde cada personagem age em

separado.

(C) Aproxima técnicas românticas das modernas na estruturação do romance como um todo.

(D) No corpo da narrativa, dá um tratamento único para cada personagem apresentada.

(E) Tal como numa rapsódia, trata de vários temas ao mesmo tempo, entrelaçando-os numa rede múltipla de cores e sons os mais diversos.

28. (UFC) A respeito do livro Macunaíma, é correto afirmar que:

(A) A história se passa predominantemente na capital paulista, daí porque o livro pode ser considerado uma crônica do cotidiano paulistano.

(B) O episódio de base da narrativa consiste na perda e reconquista da muiraquitã.

(C) O livro é uma sátira ao Brasil através da reconstituição fiel de fatos históricos retidos na memória do autor.

(D) A obra faz uma leitura do Brasil sob a ótica do colonizador.

(E) O processo de criação do livro não mantém nenhum vínculo com qualquer obra anteriormente escrita.

29. (FUVEST) Indique a alternativa em que a proximidade estabelecida está correta:

a) A terra paradisíaca, em Gonçalves Dias, é projeção nacionalista; a Pasárgada, de Manuel Bandeira, é anseio intimista.

b) O lirismo de Gregório de Matos é conflitivo e confessional; o de Cláudio Manuel da Costa é sereno e impessoal.

c) A ficção regionalista, imatura no século XIX, ganha força ao abraçar as teses do determinismo científico, no século XX.

d) José de Alencar buscou expressar nossa diversidade cultural-projeto que só a obra de Machado de Assis viria a realizar.

e) A figura do malandro, positiva em Manuel Antonio de Almeida, é alvo de Mário de Andrade em sua sátira Macunaíma.

30. (UNIJUÍ) A afirmação dos elementos locais, do Brasil, estão presentes em Macunaíma, de Mário de Andrade.

Sobre o livro é incorreto afirmar que:

(A) Macunaíma é um “anti-herói”, com características como o individualismo e a malandragem.

(B) O livro aproveita as tradições míticas dos índios; seus irmãos são Maanape e Jiguê.

(C) Aproveita também ditados populares, obscenidades, frases feitas, com fatores traços de oralidades;

(D) O livro foi chamado de rapsódia e é uma obra central do movimento modernista.

(E) O livro não satiriza certos padrões de escrita acadêmica e não trabalha elementos de um “caráter” brasileiro.

31. (FUVEST) Com o próprio título indica, no Romanceiro da Inconfidência, de Cecília Meireles, os romances têm como referência nuclear já frustrada rebelião na Vila Rica do Século XVIII. No entanto, deve-se reconhecer que:

- a) A base histórica utilizada no poema converte-se no lirismo transcendente e amargo que caracteriza as outras obras da autora.
- b) As intenções ideológicas da autora e a estrutura narrativa do poema emprestam ao texto as virtudes de uma elaborada prosa poética.
- c) A imaginação poética dá à autora a possibilidade de interferir no curso dos episódios essenciais da rebelião, alterando-lhes o rumo.
- d) A matéria histórica tanto alimenta a expressão poética no desenvolvimento dos fatos centrais quanto motiva o lirismo reflexivo.
- e) A preocupação com a fidedignidade histórica e com o tom épico atenua o sentimento dramático da vida, habitual na poesia da autora.

32. (FUVEST) Refere-se corretamente a Alguma poesia, de Drummond, a seguinte afirmação:

- a) A imagem do poeta como gauche revela a sua militância na poesia engajada e participante, de esquerda.
- b) As oposições sujeito-mundo e província-metrópole são fundamentais em vários poemas.
- c) A filiação modernista do livro liberou o poeta das preocupações com a elaboração formal dos poemas.
- d) O livro não contém textos metalingüísticos, o que caracteriza a primeira fase do autor.
- e) A ironia e o humor evitam que o eu-lírico se distancie ou se isole, proporcionado-lhe a comunhão com o mundo exterior.

Texto para as questões 33 e 34

SENTIMENTAL

Ponho-me a escrever teu nome
com letras de macarrão.
No prato, a sopa esfria, cheia de escamas
E debruçados na mesa todos contemplam
esse romântico trabalho.

Desgraçadamente falta uma letra,
uma letra somente
para acabar teu nome!

- Está sonhando? Olhe que a sopa esfria!

Eu estava sonhando...

E há em todas as consciências um cartaz amarelo:

Neste país é proibido sonhar.

33. (PUCCAMP) Este poema é caracteristicamente modernista, porque nele:

- a) A uniformidade dos versos reforça a simplicidade dos sentimentos experimentados pelo poeta.
- b) Tematiza-se o ato de sonhar, valorizando-se o modo de composição da linguagem surrealista.
- c) Satiriza-se o estilo da poesia romântica, defendendo os padrões da poesia clássica.
- d) A linguagem coloquial dos versos livres apresenta com humor o lirismo encarnado na cena cotidiana.
- e) O dia-a-dia surge como novo palco das sensações poéticas, sem imprimir a alteração profunda na linguagem lírica.

34. (PUCCAMP) Destacam-se neste poema características marcantes do Drummond modernista. São elas:

- a) A tendência metafísica, o discurso sentencioso e o humor sutil.
- b) A memória familiar, o canto elegíaco e a linguagem fragmentada.
- c) A exposição da timidez pessoal, a fala amargurada e a recuperação da forma fixa.
- d) A preocupação de cunho social, o pessimismo e a desintegração do verso.
- e) O isolamento da personalidade lírica, a ironia e o estilo prosaico.

Texto para a questão 35

(...) Da garrafa estilhaçada,
no ladrilho já sereno
escorre uma coisa espessa
que é leite, sangue... não sei.
Por entre objetos confusos,
Mal redimidos da noite,
Duas cores se procuram,
suavemente se tocam,
amorosamente se enlaçam,
formando um terceiro tom
a que chamamos de aurora.

35. (PUC) Em 1945, Carlos Drummond de Andrade escreveu A Rosa do Povo, da qual o fragmento acima faz parte. Nele podemos verificar:

- a) uma análise do comportamento humano, na relação cidade e campo;
- b) apenas uma teoria de sua própria produção poética;
- c) uma reflexão sobre os valores teológicos e metafísicos do homem contemporâneo;
- d) uma temática social e política e uma denúncia das dilacerações do mundo;
- e) n.d.a.

(...) Da garrafa estilhaçada,
no ladrilho já sereno
escorre uma coisa espessa
que é leite, sangue... não sei.
Por entre objetos confusos,
Mal redimidos da noite,

Duas cores se procuram,
suavemente se tocam,
amorosamente se enlaçam,
formando um terceiro tom
a que chamamos de aurora.

36. **(PUC)** No fragmento acima, Carlos Drummond de Andrade constrói, poeticamente, a aurora. O que permite visualizar este momento do dia corresponde:

- a) a objetos confusos mal redimidos da noite;
- b) à garrafa estilhaçada e ao ladrilho sereno;
- c) à aproximação suave de dois corpos;
- d) ao enlace amoroso de duas cores;
- e) ao fluir espesso do sangue sobre o ladrilho.

37. **(UFSM-RS-adaptada)** Assinale a alternativa incorreta a respeito da poesia de Carlos Drummond de Andrade:

- a) O jogo verbal, em alguns poemas, acentua a relativização das várias faces da realidade.
- b) O sujeito poético, várias vezes, reveste suas expressões de um fino traço de humor.
- c) O sujeito poético, constantemente, transmite sensações de dúvida e de negação.
- d) Os versos que contêm uma ênfase mística podem ser vistos como produtos do fervor católico do poeta.
- e) Importantes poemas publicados na década de 1940 tratam de temas de caráter social.

38. **(FATEC)**

E o olhar estaria ansioso esperando
e a cabeça ao sabor da mágoa balançado
e o coração fugindo e o coração voltando
e os minutos passando e os minutos passando...

(Vinícius de Moraes, O olhar para trás)

A figura de linguagem que predomina nestes versos é:

- a) A metáfora, expressa pela analogia entre o ato de esperar e o ato de balançar.
- b) A sinestesia, manifestada pela referência à interação dos sentidos: visão e coração no momento de espera.
- c) O polissíndeto, caracterizado pela repetição da conjunção coordenada aditiva e, para conotar já intensidade da crescente sensação de ansiedade contraditória do ato de esperar.
- d) O pleonismo, marcado pela repetição desnecessária da conjunção coordenada sindética aditiva e.
- e) O paradoxo, expresso pela contradição das ações manifestadas pelos verbos no gerúndio.

39. **(MACKENZIE)**

Você, que só faz usufruir

e tem mulher para usar ou para exibir,
você vai ver um dia
em que toca você foi bulir.
A mulher foi feita
pro amor e pro perdão.
Cai nessa, não.
Cai nessa, não. (Vinícius de Moraes e Toquinho)

Assinale a alternativa correta, de acordo com o trecho acima:

- a) O homem não se deve iludir, porque a mulher é traiçoeira.
- b) O importante, na relação amorosa, são as aparências.
- c) Usufruir, no texto, significa esbanjar dinheiro.
- d) A mulher é superior ao homem, porque ama e perdoa.
- e) Não se deve crer que a mulher sabe apenas amar e perdoar.

40. (MACKENZIE)

CIDADEZINHA QUALQUER

Casas entre bananeiras
Mulheres entre laranjeiras
Pomar amor cantar

Um homem vai devagar.
Um cachorro vai devagar.
Um burro vai devagar.
Devagar... as janelas olham.

Eta vida besta, meu Deus!

Assinale a alternativa incorreta sobre o autor desse poema:

- a) Destacou-se como poeta da “fase heróica” do Modernismo.
- b) O humor, como recurso crítico, é uma das características de sua poesia.
- c) Em A Rosa do Povo expressa a esperança num mundo mais justo.
- d) É escritor reconhecido quer por sua obra poética, quer por sua prosa, da qual se destacam as crônicas.
- e) Antilirismo e ironia são traços estilísticos de sua poesia

Textos para as questões 41 e 42

I - Olhou curtamente! Levou a mão ao cinturão? Não. A gente, era que assim previa, a falsa noção do gesto. Só disse, subitamente ouviu-se: “Moço, o senhor vá, se recolha. Sucede que o meu saudoso irmão é que era um diabo de danado...”

Disse isso, baixo e mau-som. Mas se virou para os presentes. Seus dois outros manos, também. A todos, agradeciam. Se não é que não sorriam, apressurados. Sacudiam dos pés a lama, limpavam as caras do respingado. Doricão, já fugaz, disse, completou: “A gente, vamos embora, morar na cidade grande...” O enterro estava acabado. E outra chuva começava.

II - Alvava

Assim; mas era também o exato, grande, o repentino amor o acima. Sinésio olhou mais sem fechar o rosto, aplicou o coração, abriu bem os olhos. Sorriu para trás. Maria Exita. Socorria-a a linda claridade. Ela, ela! Ele veio para junto. Estendeu também as mãos para o polvilho, solar e estranho: o ato de quebrá-lo era gostoso, parecia um brinquedo de menino. Todos o vissem, nisso, ninguém na dúvida. E seu coração se levantou. “Você, Maria, quererá, a gente, nós dois, nunca precisar se separar? Você, comigo, vem e vai? Disse, e viu. O polvilho, coisa sem fim. Ela tinha respondido: “Vou demais.” Desatou um sorriso. Ele nem viu. Estavam lado a lado, olhavam para a frente. Nem viam a sombra da Nhatiaga, que quieta e calada, lá, no espaço do dia.

Sinésio e Maria Exita a meios-olhos, perante o refulgir, o todo branco. Acontecia o não-fato, o não-tempo, silêncio em sua imaginação. Só o um-e-outra, um em-si-juntos, o viver em ponto sem parar, coraçãomente: pensamento, pensamor. Alvor. Avançavam, parados, dentro da luz, como se fosse no dia de Todos os Pássaros.

41. Com base na leitura de Primeiras Estórias, de onde foram extraídos os fragmentos acima, indique alguns recursos utilizados por Guimarães Rosa em sua pesquisa da palavra.

42. Identifique os contos de Primeiras Estórias a partir dos textos acima.

43. Leia com atenção os seguintes versos de João Cabral de Melo Neto em Morte e Vida Severina:

É belo porque o novo
todo o velho contagia.
Belo porque corrompe
com sangue novo a anemia.
Infecciona a miséria
com vida nova e sadia.
Com oásis, o deserto.
Com ventos, a calmaria.

a) Contextualize esses versos no poema de João Cabral de Melo Neto, indicando o evento a que se referem e a relação desse evento com a fala final de Seu José ao retirante.

b) Que valor deu o poeta aos verbos contagiar, corromper e infeccionar no contexto da estrofe acima? Explique.

44. (FUVEST) É correto afirmar que, em Morte e Vida Severina:

(A) A alternância das falas de ricos e de pobres, em contraste, imprime à dinâmica geral do poema o ritmo da luta de classes.

(B) A visão do mar aberto, quando Severino finalmente chega ao Recife, representa para o retirante a primeira afirmação da vida contra a morte.

(C) O caráter de afirmação da vida, apesar de toda a miséria, comprova-se pela ausência da idéia de suicídio.

(D) As falas finais do retirante, após o nascimento de seu filho, configuram o “momento afirmativo”, por excelência, do poema.

(E) A viagem do retirante, que atravessa ambientes menos e mais hostis, mostra-lhe que a miséria é a mesma, apesar dessas variações do meio físico.

45. (PUC) Além do coloquialismo, comum ao diálogo, a linguagem de Quim e de Nhô Augusto caracteriza também os habitantes da região onde transcorre a história, conferindo-lhe veracidade. Suponha que a situação do Recadeiro seja outra: ele vive na cidade e é um homem letrado.

Aponte a alternativa caracterizadora da modalidade de língua que seria utilizada pela personagem nas condições acima propostas:

(A) Levanta e veste a roupa, meu patrão senhor Augusto, que eu tenho um novidade meia ruim, para lhe contar.

(B) Levante e veste a roupa, meu patrão senhor Augusto, que eu tenho uma novidade meia ruim, para lhe contar.

(C) Levante e vista a roupa, meu patrão senhor Augusto, que eu tenho uma novidade meia ruim, para lhe contar.

(D) Levante e vista a roupa, meu patrão senhor Augusto, que eu tenho uma novidade meio ruim, para lhe contar.

(E) Levanta e veste a roupa, meu patrão Senhor Augusto, que eu tenho uma novidade meio ruim, para lhe contar.

46. (FUVEST) A respeito de Clarice Lispector, nos contos de Laços de Família, seria correto afirmar que:

(A) Para freqüentemente de acontecimentos surpreendentes para banalizá-los.

(B) Elabora o cotidiano em busca de seu significado oculto.

(C) É altamente intimista, vasculhando o âmago das personagens com rara argúcia.

(D) É regionalista hermética.

(E) Opera na área da memória, da auto-análise e do devaneio.

47. (PUCCAMP) São as seguintes as características básicas da poesia concreta:

(A) A unidade poética deixa de ser a palavra e passa a ser o verso; busca-se adequação da forma poética às características do mundo moderno.

(B) A palavra é explorada quanto aos aspectos semânticos, sintático, sonoro e gráfico (visual); o espaço “papel” passa a integrar o significado do poema.

(C) Cada palavra refere-se às palavras circunvizinhas verbal, vocal ou visualmente; respeita-se a distribuição linear da linguagem verbal.

(D) Evita-se o imediatismo da comunicação visual; utilizam-se cores, tipos diferentes de letras, recursos de outras artes e linguagens.

(E) O poema é uma aventura de palavras no espaço; defende-se uma poesia a serviço da manifestação da pura subjetividade.

48. (FUVEST) "Será que eu enriqueceria este relato se usasse alguns difíceis termos técnicos? Mas aí que está: esta história não tem nenhuma técnica, nem de estilo, ela é ao deus-dará. Eu que também não mancharia por nada deste mundo com palavras brilhantes e falsas uma vida parca como a da datilógrafa." (Clarice Lispector, A Hora da Estrela)

Em A Hora da Estrela, o narrador questiona-se quanto ao modo e, até, à possibilidade de narrar a história. De acordo com o trecho acima, isso deriva do fato de ser ele um narrador:

- (A) Iniciante, que não domina as técnicas necessárias ao relato literário.
- (B) Pós-moderno, para quem as preocupações de estilo são ultrapassadas.
- (C) Impessoal, que aspira a um grau de objetividade máxima no relato.
- (D) Objetividade, que se preocupa apenas com a precisão técnica do relato.
- (E) Autocrítico que percebe a inadequação de um estilo sofisticado para narrar a vida popular.

49. (FUVEST) É correto afirmar que no poema dramático Morte e Vida Severina, de João Cabral de Melo Neto:

- (A) A sucessão de frustrações vividas por Severino faz dele um exemplo típico de herói moderno, cuja tragicidade se expressa na rejeição à cultura a que pertence.
- (B) A cena inicial e a final dialogam de modo a indicar que, no retorno à terra de origem, o retirante estará munido das convicções religiosas que adquiriu com o mestre carpina.
- (C) O destino que as ciganas prevêem para o recém-nascido é o mesmo que Severino já cumprira ao longo de sua vida, marcada pela seca, pela falta de trabalho e pela retirada.
- (D) O poeta buscou exprimir um aspecto da vida nordestina no estilo dos autos medievais, valendo-se da retórica e da moralidade religiosa que os caracterizam.
- (E) O "auto de natal" acaba por definir-se não exatamente num sentido religioso, mas enquanto reconhecimento da força afirmativa e renovadora que está na própria natureza.

50. (PUCCAMP) A leitura integral de Morte e Vida Severina, de João Cabral de Melo Neto, permite a correta compreensão do título desse "auto de natal pernambucano":

- (A) Tal como nos Evangelhos, o nascimento do filho de Seu José anuncia um novo tempo, no qual a experiência do sacrifício representa a graça da vida eterna para tantos "severinos".
- (B) Invertendo a ordem dos dois fatos capitais da vida humana, mostra-nos o poeta que, na condição "severina", a morte é a única e verdadeira libertação.
- (C) O poeta dramatiza a trajetória de Severino, usando o seu nome como adjetivo para qualificar a sublimação religiosa que consola os migrantes nordestinos.
- (D) Severino, em sua migração, penitencia-se de suas faltas, e encontra o sentido da vida na confissão final que faz a Seu José, mestre capina.

(E) O poema narra as muitas experiências da morte, testemunhadas pelo migrantes, mas culmina com a cena de um nascimento, signo resistente da vida nas mais ingratas condições.

51. (ENEM 2011)

TEXTO I

O meu nome é Severino,
Não tenho outro de pia.
Como há muitos Severinos,
Que é santo de romaria,
Deram então de me chamar
Severino de Maria;
Como há muitos Severinos
Com mães chamadas Maria,
Mas isso ainda diz pouco:
Há muitos na freguesia,
Por causa de um coronel
Que se chamou Zacarias
E que foi o mais antigo
Senhor desta sesmaria.
Como então dizer quem fala
Ora Vossa Senhoria?

MELO NETO, J. C.

TEXTO II

João Cabral, que já emprestara sua voz ao rio, transfere-a, aqui, ao retirante Severino, que, como o Capibaribe, também segue no caminho do Recife. A autoapresentação do personagem, na fala inicial do texto, nos mostra um Severino que, quanto mais se define, menos se individualiza, pois seus traços biográficos sempre são compartilhados por outros homens.

SECCHIN, A. C.: a poesia do menos.

Com base no trecho de Morte e Vida Severina (Texto I) e na análise crítica (Texto II), observa-se que a relação entre o texto poético e o contexto social a que ele faz referência aponta para um problema

social expresso literariamente pela pergunta “Como então dizer quem fala/ ora Vossa Senhoria?” A resposta à pergunta expressa no poema é dada por meio da:

- (A) descrição minuciosa personagem-narrador.
- (B) construção da figura do retirante nordestino como um homem resignado com a sua situação.
- (C) representação, na figura do personagem-narrador, de outros Severinos que compartilham sua condição.
- (D) apresentação do personagem-narrador como uma projeção do próprio poeta, em sua crise existencial.
- (E) descrição de Severino, que, apesar de humilde, orgulha-se de ser descendente do coronel Zacarias.

52. (ENEM 2011)

O hipertexto refere-se à escritura eletrônica não sequencial e não linear, que se bifurca e permite ao leitor o acesso a um número praticamente ilimitado de outros textos a partir de escolhas locais e sucessivas, em tempo real.

Assim, o leitor tem condições de definir interativamente o fluxo da sua leitura a partir de assuntos tratados no texto sem se prender a uma sequência fixa ou tópicos estabelecidos por um autor.

Trata-se de uma forma de estruturação textual que faz o leitor simultaneamente coautor do texto final.

O hipertexto se caracteriza, pois, como um processo de escritura/leitura eletrônica multilinearizado, multisequencial e indeterminado, realizado em um novo espaço de escrita. Assim, ao permitir vários níveis de tratamento de um tema, o hipertexto oferece a possibilidade de múltiplos graus de profundidade simultaneamente, já que não tem sequência definida, mas liga textos não necessariamente correlacionados.

O computador mudou nossa maneira de ler e escrever, e o hipertexto pode ser considerado como um novo espaço de escrita e leitura definido como um conjunto de blocos autônomos de texto, apresentado em meio eletrônico computadorizado e no qual há remissões associando entre si diversos elementos, o hipertexto:

(A) é uma estratégia que, ao possibilitar caminhos totalmente abertos, desfavorece o leitor, ao confundir os conceitos cristalizados tradicionalmente.

(B) é uma forma artificial de produção da escrita que, ao desviar o foco da leitura, pode ter como consequência o menosprezo pela escrita tradicional

(C) exige do leitor um maior grau de conhecimentos prévios, por isso deve ser evitado por estudantes nas pesquisas escolares.

(D) facilita a pesquisa, pois proporciona uma informação específica, segura e verdadeira, em qualquer site de busca ou blog oferecido na internet.

(E) possibilita o leitor escolher seu próprio percurso de leitura, em seguir sequência predeterminada, constituindo-se em atividade mais coletiva e colaborativa.

GABARITO

1 C	2 A	3 D	4 E	5 D	6 A	7 C	8 C	9 B	10 D
11 C	12 B	13 E	14 C	15 D	16 B	17 D	18 A	19 C	20 B
21C	22 A	23 C	24 E	25 D	26 C	27 E	28 B	29 A	30 A
31 D	32 B	33 D	34 E	35 E	36 D	37 D	38 C	39 E	40 A
41 ABERTA	42 ABERTA	43 ABERTA	44 E	45 D	46 C	47 B	48 E	49 E	50 E
51 C	52 E								

Resolução:

41. Guimarães Rosa era um grande pesquisador da língua e são seus recursos a aglutinação e repetição de palavras, o emprego de aliterações, assonâncias, silepses, anacolutos, inversões de frases feitas, provérbios sertanejos, a prosa rimada, o vocabulário coloquial e o aportuguesamento de palavras estrangeiras.

42. I) “Os Irmãos Dagobé”

II) “Substância”

43. a) Os versos transcritos ocorrem no episódio propriamente “natalino” da peça de João Cabral: o nascimento da criança. Este episódio funciona, no contexto da obra, como defesa da vida, ainda que se trate de uma defesa fraca e hesitante (apenas mais uma “vida severina”). Por isso, o mestre Carpina toma o evento como argumento contra o pretendido suicídio do retirante.

b) Os verbos em questão têm, no contexto, o seu sentido alterado, invertido: em vez das ações deletérias (destrutivas) que habitualmente indicam, eles ganham sentido positivo, pois operam em favor do “novo” (a nova vida, a esperança de redenção social).