

POA

Volume 2

Pré-vestibular Análise de Obras Literárias

SISTEMA DE ENSINO
POLIEDRO

SISTEMA DE ENSINO
POLIEDRO

São José dos Campos – SP
Telefax: (12) 3924-1616
editora@sistemapoliedro.com.br
www.sistemapoliedro.com.br

ISBN: 978-85-7901-455-0
Copyright © Editora Poliedro, 2015
Todos os direitos de edição
reservados à Editora Poliedro

Autoria: Ana Carolina Correia Guimarães Neves (Sonetos, de Camões), Carlos Eduardo de Freitas (Negrinha, de Monteiro Lobato), Kelly Naiara da Silva Rosário (Lisbela e o prisioneiro, de Osman Lins), Maria Emília Martins da Silva (Amor, de Clarice Lispector), Marina Oliveira Felix de Mello Chaves (Terra sonâmbula, de Mia Couto) e Renata Gomes Tolentino Dias Lopes (A hora e vez de Augusto Matraga, de Guimarães Rosa).

Diretor executivo: Nicolau Arbex Sarkis.

Gerência editorial: João Carlos Puglisi.

Coordenação de projetos editoriais: Marília L. dos Santos G. Ribeiro e Vivian Plascak Jorge.

Coordenação editorial: Everton Perugini.

Edição: Mariana Carvalho Pinto e Tábatha Katherine de Souza.

Coordenação de produção editorial: Lívia Scherrer dos Santos.

Analista de produção editorial: Claudia Moreno Fernandes.

Edição de texto: Anaiza Castellani Selingardi, Anelisa Zanetti Abud, Juliana de Cássia A. Guedes, Matheus Monteiro e Natália Cavalcante Borba.

Coordenação de revisão: Mariana Castelo Queiroz.

Revisão: Amanda Chaves Raposo, Érica M. Bettoni Hayashibara, Jacqueline Barros, Jéssica Anitelli, Kemi Tanisho, Michelle Teixeira de Vasconcelos, Tamires Faria Fonseca e Tamires Maldonado C. de Almeida.

Coordenação de arte: Antonio Domingues e Kleber S. Portela.

Diagramação: Elizete Ferreira, Francisco Cláudio M. da Silva, Patrícia Aparecida Monteiro e Wellington Paulo.

Ilustrações: Fabrício de Oliveira Silva, Giovana Mara P. dos Santos, Kaleb G. P. de Carvalho, Rafael Coelho Vilarino e Suellem Silvia Machado.

Projeto gráfico: Kleber S. Portela.

Projeto gráfico da capa: Bruno Torres e Varão Monteiro Junior.

Coordenador de PCP: Anderson Flávio Correia.

Impressão e acabamento: nywgraf Editora Gráfica Ltda.

Créditos: capa Eugene Ivanov/Shutterstock contracapa bioraven/Shutterstock.

A Editora Poliedro pesquisou junto às fontes apropriadas a existência de eventuais detentores dos direitos de todos os textos e de todas as obras de artes plásticas presentes nesta obra, sendo que sobre alguns nenhuma referência foi encontrada. Em caso de omissão, involuntária, de quaisquer créditos faltantes, estes serão incluídos nas futuras edições, estando, ainda, reservados os direitos referidos nos arts. 28 e 29 da Lei 9.610/98.

Caro estudante,

As análises de obras literárias do Sistema de Ensino Poliedro têm como principal objetivo ajudá-lo a compreender de forma crítica e apreciar algumas das principais obras presentes na lista de muitos vestibulares no Brasil.

Além disso, tais produções são tão clássicas e importantes na literatura que a sua leitura é fundamental para uma boa formação.

Se você já leu todas elas, agora é o momento para relembrar os seus pontos mais importantes e fazer novas descobertas!

Para compreendê-las de maneira mais profunda e completa, é fundamental fazer as devidas ligações com o contexto social da época e região, a vida do autor, a realidade de cada período, o estilo literário, os elementos de referência etc. Por isso, é importante ressaltar que somente a leitura das obras na íntegra possibilitará que você acompanhe de forma ampla como são construídas as personagens e o desencadeamento dos fatos.

Perceba que nas listas de livros de vestibulares atuais há uma diversidade de gêneros e extensões, produções literárias mais recentes e até inclusão de autores de outros países falantes do português. Considere esta, portanto, uma oportunidade de ampliar seu horizonte de leituras.

Atente-se também para o fato de que a escolha das obras pelos exames também está ligada à intenção de prepará-los para uma reflexão voltada ao que acontece no "mundo real". Temas ligados a guerra, a realidade do negro, a momentos de epifania, ao bem e o mal e, é claro, ao amor são assuntos sempre contemporâneos sujeitos a diferentes perspectivas e, conseqüentemente, passíveis de discussão.

Neste volume, são apresentadas as análises de seis obras literárias, com personagens românticos e sofredores, como o próprio eu lírico (em *Sonetos*); reflexivas e profundas, como Ana (em "Amor"); esperançosos e sonhadores, como Tuahir e Muidinga (em *Terra sonâmbula*); conquistadores e malandros, como Leléu (em *Lisbela e o prisioneiro*); valentões e redentores, como Augusto (em "A hora e vez de Augusto Matraga"); cruéis e cultivadoras de aparências, como dona Inácia (em "Negrinha").

Que a leitura das obras e deste material desperte em você novas formas de consciência e provoque grandes transformações!

Sistema de Ensino Poliedro







PÁGINA 08
SONETOS

PÁGINA 08
NEGRINHA

A hora e vez de Augusto Matraga
PÁGINA 80

LISBELA E O PRISIONEIRO
PÁGINA 112

Amor
página 174

TERRA SONAMBULA

[Obscured book spine]

[Obscured book spine]

[Obscured book spine]



Sonetos

de Luís de Camões

Camões nos mostra em seus sonetos, de forma atemporal, um universo cheio de amor e um sentimento forte de desconcerto com relação ao mundo que nos cerca! Vamos juntos nesta viagem!



INTRODUÇÃO ▼

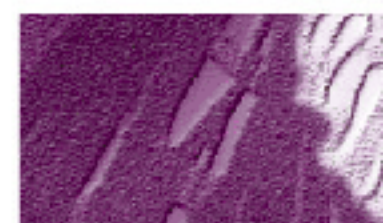
Certamente, quando você se detém um pouco na literatura portuguesa, dois nomes lhe saltam logo aos olhos. Sem dúvida nenhuma, você já ouviu falar de Fernando Pessoa ou de Luís de Camões. O primeiro foi um poeta modernista, hábil como ninguém, que escreveu no início do século passado diversas obras, dentre elas *Mensagem*; neste livro, Pessoa mostra que se inspirou, deliberadamente, em outro nome aclamado da literatura lusitana, o senhor Luís de Camões, e o seu *Os Lusíadas*. Esta é a obra de maior glória da língua e da literatura portuguesas e se tornou uma referência obrigatória, influenciando diretamente a poesia brasileira e lusitana dos séculos posteriores.

Quando Camões escreveu essa epopeia, Portugal estava no auge do poder, conquistando terras e mais terras. No decorrer dos versos, é contada a descoberta

do caminho para as Índias em 1498, na famosa viagem de Vasco da Gama, um acontecimento tão importante que foi responsável por tornar Portugal o mais forte império do Renascimento ocidental.

Por razões como essa, você já pôde perceber a grande importância da obra camoniana. Aliás, *Os Lusíadas*, por si só, nos proporcionaria matéria suficiente para diversos estudos. No entanto, Camões fez muito mais e não se restringiu à poesia épica – sobre a qual falaremos um pouco. O escritor explorou também a poesia lírica, escrevendo alguns dos sonetos mais belos, cujos temas principais eram o amor, o desconcerto do mundo e a transitoriedade das coisas. Aqui nos centraremos nessa parte da obra camoniana, ou seja, na poesia lírica. Então, vamos lá!

LUÍS VAZ DE
CAMÕES



LUÍS VAZ DE
CAMÕES

LUÍS VAZ DE
CAMÕES



LUÍS VAZ DE
CAMÕES

SOBRE O AUTOR ▼

Pequena biografia do autor

Sabe-se muito pouco a respeito da vida de Camões, no entanto, apesar de alguns problemas permanecerem insolúveis por falta de dados biográficos, o que nos chegou é suficiente para entender quem foi esse que é considerado o maior poeta da língua portuguesa.

Luís Vaz de Camões teria nascido em Lisboa, no ano de 1525, e morrido na mesma cidade, em 1580. Ele era, provavelmente, de uma família oriunda da Galiza; quando novo, frequentou os centros aristocráticos e a vida boêmia de Lisboa – era uma figura recorrente nos dois ambientes.

Era extremamente hábil com as palavras, e seu talento certamente favorecia a aceitação da sua pessoa pelas damas mais famosas daquele tempo, como a infanta D. Maria e a dama D. Caterina de Ataíde.

A aura que circundava a sua figura proporcionou-lhe relacionamentos, inclusive na Corte – o que gerou para ele certos embaraços. Caterina de Ataíde, por exemplo, foi chamada por ele, nos versos, de Natércia – um anagrama, isto é, uma espécie de jogo de palavras, feito pelo rearranjo das letras, no caso, do nome Caterina. Graças possivelmente à descoberta desse “amor”, o poeta foi desterrado.

As cartas particulares mostravam-no envolvido em brigas noturnas e com mulheres. Talvez, justamente, por esse tipo de vida, ele esteve fora dos grandes círculos de letrados, especialmente daqueles que figuravam em torno de Sá de Miranda.

Observação:

Sá de Miranda (1481-1558) foi um poeta português e o responsável por introduzir, na nossa língua, o modelo poético chamado soneto, bem como o *dolce stil nuovo* e a medida nova – tópicos que estudaremos mais adiante.



Não era apenas no campo amoroso que ele se envolvia em polêmicas. Acredita-se que na comédia *El-Rei Seleuco*, Camões tenha feito alusões ao então rei de Portugal. Isso porque a história representada na peça é bastante parecida com a realidade vivida na Corte da época: um rei se casa com a ex-noiva do filho. E ainda tem mais! Fora do âmbito das letras, graças ao temperamento inconstante e arrebatador, o escritor teria ferido, com um golpe de espada, um alto funcionário do Paço. Camões foi preso, mas, depois, obteve a liberdade sob a condição de embarcar para a Índia, no ano de 1522, como um simples homem de guerra.

No Oriente, ele teve uma estadia bem acidentada. Passou algum tempo em Goa e outro tanto no Golfo Pérsico. Exerceu a incrível função de “provedor de defuntos e ausentes” em Macau, onde naufragou. Aliás,

foi nesse episódio de sua vida que ele teria perdido tudo que tinha e se salvado a nado, portando apenas o manuscrito de *Os Lusíadas*. Diz a lenda que, nesse naufrágio, morreu Dinamene, a sua amada companheira oriental, a qual não foi salva porque o poeta se preocupou em salvar antes os seus manuscritos. Essa é, exatamente, a imagem mais conhecida que temos dele: nadando com um braço no ar e segurando o livro que tinha começado a escrever, até chegar em uma gruta, onde continuou a escrevê-lo.

Em 1549, partiu para Ceuta, na África. Em busca de mais aventura, juntou-se ao exército na luta contra os mouros. Camões tinha um verdadeiro sentimento aventureiro e, em uma dessas batalhas, perdeu o olho direito. Por isso, ele é normalmente retratado com uma pala no olho, tal como os piratas.



Camões permaneceu em Goa até 1557 e, após dois anos, conseguiu retornar à Portugal. No entanto, precisou da ajuda de alguns bons amigos para se manter em Moçambique, onde fizera escala. Em 1569, após um admirador tê-lo encontrado, atracou em terras lusitanas. A imagem que nos relegou o abandono financeiro sofrido por Camões tornou-se famosa.

Dois anos mais tarde, em 1572, depois de tanto lutar para obter a licença da Inquisição, ele conseguiu finalmente publicar *Os Lusíadas*, livro que contava os feitos dos portugueses e era dedicado a D. Sebastião, que desapareceu na batalha de Alcácer Quibir. Na época, o então rei concedeu ao poeta, pelos serviços prestados ao povo português, uma modesta pensão, que não lhe foi paga regularmente.

Os últimos anos foram de total penúria. Doente e marginalizado, Camões teria morrido em um hospital em 10 de junho de 1580 e teria sido enterrado em uma cova rasa, no Convento de Santa Ana – local hoje chamado de Campo de Santana. Na verdade, jamais se encontrou o túmulo de Camões, mas afirma-se que, anos após o falecimento dele, um certo D. Gonçalo Coutinho mandou instalar uma lápide, a fim de identificar o local correto. Entretanto, esse marco perdeu-se totalmente quando, já no século XVIII, um forte terremoto abalou as terras de Lisboa. Por coincidência, naquela mesma época, Portugal perdeu a autonomia política para a Espanha. Atualmente, porém, ao visitarmos o Mosteiro dos Jerônimos, é possível ver um túmulo em honra dele, ao lado do túmulo de Vasco da Gama, herói imortalizado justamente pelo poeta em *Os Lusíadas*.



O autor e seu período

Na Europa do século XVI, circunstâncias iniciadas no período do Humanismo se acentuaram. Merecem destaque a proliferação e o fortalecimento das cidades, relacionados à ascensão econômica de uma burguesia mercantil e ao aprofundamento de uma nova divisão social do trabalho. Outros fatores importantes são o desenvolvimento das ciências e as Grandes Navegações.

Para perceber a mudança, recorde-se que, na Idade Média, o feudo era um território fechado e, por isso, quase autossuficiente: produzia o necessário para a sobrevivência dos seus, de modo que não havia produtos a serem comercializados; quase tudo que era ali produzido, era também consumido. Assim, não existia um comércio expressivo.

Por outro lado, as cidades não produziam o que consumiam e eram dependentes do campo e, até mesmo, de outros países para a obtenção de alimentos. Essa situação provocou, nas áreas urbanas, o crescimento dos fluxos comerciais – principalmente de caravanas vindas do Oriente –, alimentados, com eficiência, pela nascente burguesia mercantil, que se estabeleceu nessas áreas.

O crescimento das atividades comerciais gerou, por sua vez, a necessidade da implantação de moedas que fossem aceitas por todos, o que permitiria trocas mercantis em grande escala; esse fato favoreceu o surgimento de um sistema bancário que gerenciasse o fluxo da moeda e financiasse as atividades mercantis.



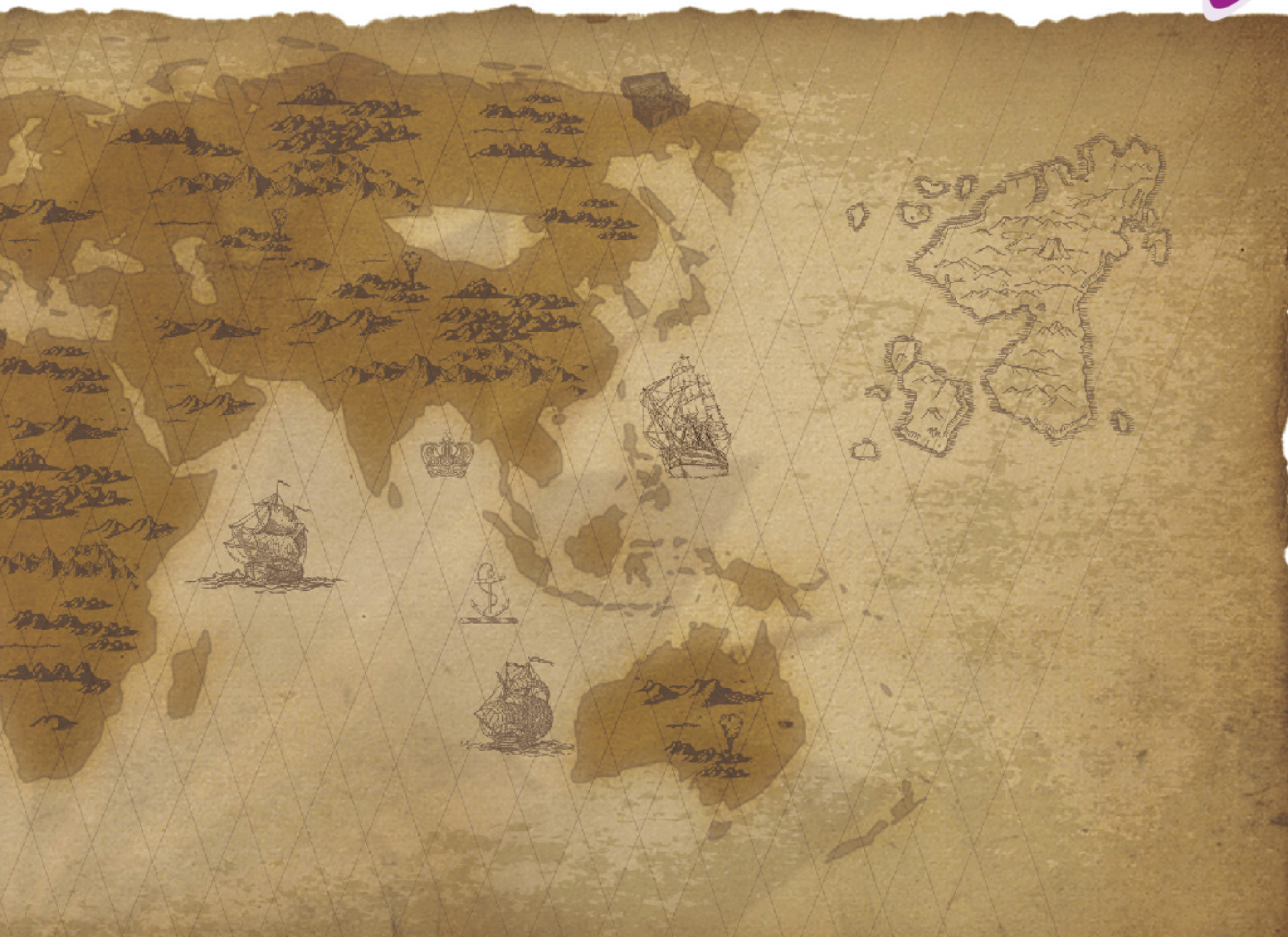
Já a divisão do trabalho manifestou-se nas diversas corporações de serviços artesanais, agora com um mestre artesão, que tinha por função o gerenciamento de todas essas atividades e que passou a ser o cargo mais almejado pelos aprendizes.

A necessidade de encontrar novos espaços e fornecedores de produtos para atender às crescentes populações das cidades impulsionou as Grandes Navegações. Houve uma busca desenfreada por território, de modo a aumentar o poderio da nação. Aconteceu também uma caça às especiarias e a todo tipo de matéria-prima para a Coroa e para a crescente e influente sociedade burguesa.

Em Portugal, mais precisamente, os séculos XV e XVI foram de grande glória e desenvolvimento.

A nação era verdadeiramente poderosa no mundo. A riqueza e o prestígio conquistados nas Grandes Navegações, as novas colônias e as descobertas de rotas para as Índias favoreceram a incorporação da cultura clássica renascentista.

O acesso facilitado ao ouro, aos escravos e às especiarias, e também a posse de novas terras – como as Ilhas da Madeira e das Canárias –, conferiram a Portugal um papel de destaque no conjunto das nações europeias. Seguindo esse plano de conquistas, Portugal se dirigira ao sul do continente africano, descobrindo uma rota marítima para as Índias e para outras localidades da Ásia, em um processo crescente que culminaria no estabelecimento de um grande império ultramarino, do qual o Brasil também fazia parte.





O Renascimento e o Classicismo

O **Classicismo** foi o movimento artístico-literário que integrou um movimento maior denominado Renascimento, que se fez presente em todas as esferas da arte de grande alcance. O Renascimento centrou-se na Itália, principalmente em Florença, embora cidades como Milão, Roma ou Urbino também tenham sido importantes. Da Itália, ele se alastrou por toda a Europa.

A produção literária desse período sintetizou um conjunto de ideias e formas estéticas de uma sociedade que procurava diferenciar-se das raízes teocêntricas medievais. Para isso, foram recuperados temas, formas, escritos e ideais dos grandes autores clássicos da Grécia e Roma antigas. No entanto, essa produção também criou formas inéditas.

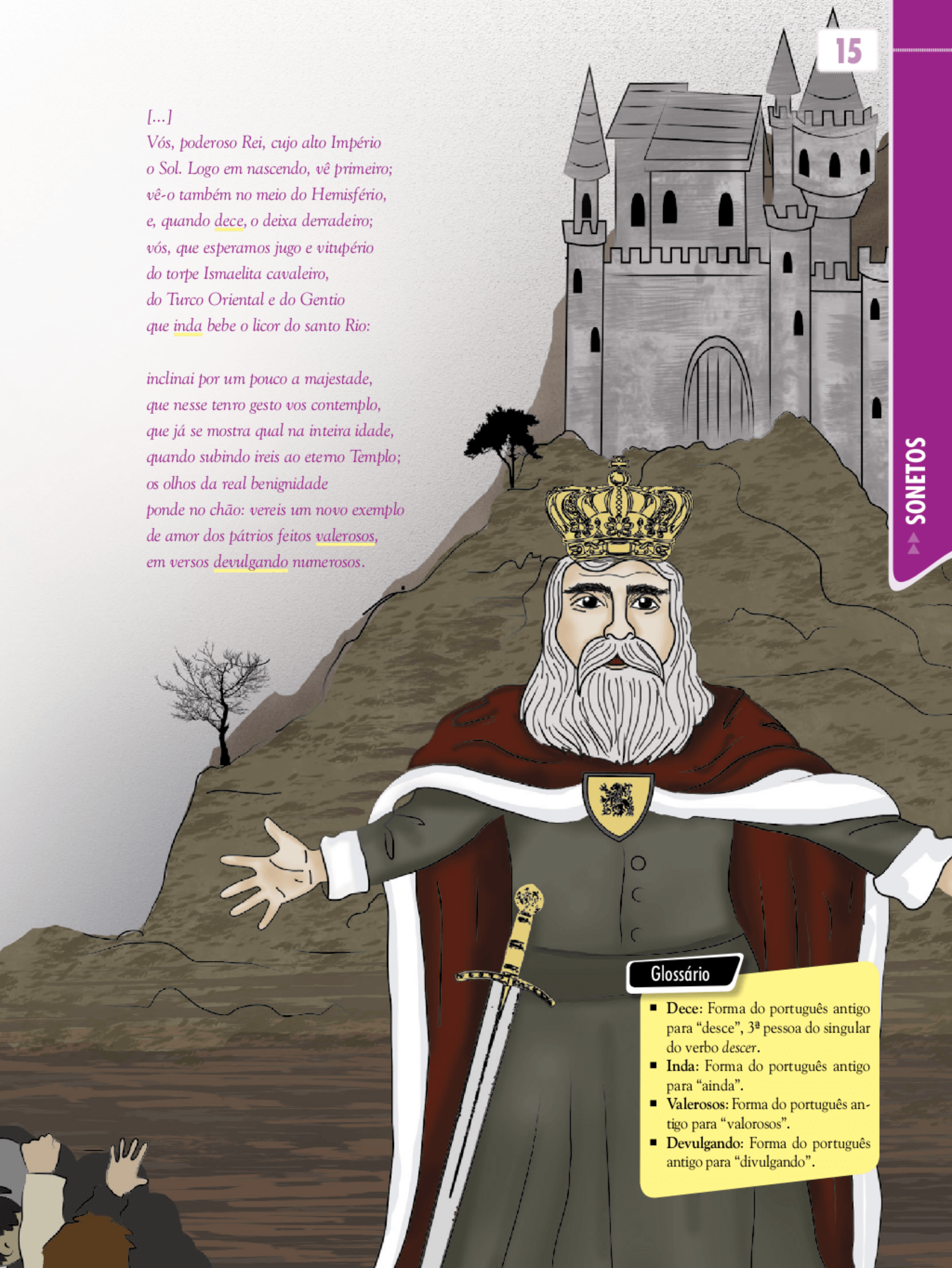
Os escritores provinham, na sua maioria, das classes sociais mais privilegiadas ou, então, tinham relações estreitas com elas, fosse por convivência ou dependência econômica. A obra do italiano Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, por exemplo, foi dedicada ao “Ilustríssimo e Reverendíssimo Cardeal Dom Ippolito de Este”. O próprio *Os Lusíadas*, de Camões, foi dedicado a D. Sebastião, rei de Portugal. Leia o trecho a seguir.



[...]

Vós, poderoso Rei, cujo alto Império
o Sol. Logo em nascendo, vê primeiro;
vê-o também no meio do Hemisfério,
e, quando dece, o deixa derradeiro;
vós, que esperamos jugo e vitupério
do torpe Ismaelita cavaleiro,
do Turco Oriental e do Gentio
que inda bebe o licor do santo Rio:

inclinai por um pouco a majestade,
que nesse tenro gesto vos contemplo,
que já se mostra qual na inteira idade,
quando subindo ireis ao eterno Templo;
os olhos da real benignidade
ponde no chão: vereis um novo exemplo
de amor dos pátrios feitos valerosos,
em versos devulgando numerosos.



Glossário

- **Dece:** Forma do português antigo para “desce”, 3ª pessoa do singular do verbo *descer*.
- **Inda:** Forma do português antigo para “ainda”.
- **Valerosos:** Forma do português antigo para “valorosos”.
- **Devulgando:** Forma do português antigo para “divulgando”.

A circulação da obra literária ocorria, na prática, em situações de encontros sociais ou em festivais na Corte, bem como de ricos mecenas – que eram aqueles que financiavam as produções artísticas. Por isso, a poesia era conhecida como **palaciana**.

Não existia ainda um mercado editorial, em que as obras fossem produzidas com o propósito de venda. Até mesmo a ideia de um livro de poesia não estava em voga, ainda. Uma das primeiras compilações bem-sucedidas da poesia palaciana em um livro foi um cancionero, executado por Garcia de Resende em *Cancioneiro Geral*. Não nos esqueçamos, porém, de que a grande maioria da população não sabia ler; dessa forma, a produção de livros era um mercado para um pequeno número de pessoas. Além disso, a difusão e a divulgação da imprensa foram diferentes em cada um dos países da Europa. Em Portugal, por exemplo, já na metade do século XVI, grande parte das obras em circulação eram manuscritas.

Como vimos, a literatura do Classicismo teve como principal característica a recuperação de temas e formas originários da cultura greco-romana. Isso se deu de forma tão constante que o conceito antigo de *mimesis*, isto é, a **imitação** dos autores antigos, passou a ser praticado no cotidiano dos escritores. Por meio desse conceito, dizia-se que um bom poeta era aquele capaz de imitar com perfeição os grandes poetas gregos e latinos, pois só assim estariam aptos a produzir qualquer coisa verdadeiramente original.

Além disso, o Classicismo, enquanto é entendido como uma continuação do Humanismo, aprofundou o **antropocentrismo** na abordagem da realidade e da arte e, nesse sentido, mudou a órbita do pensamento, então dirigida pelo teocentrismo, que era pregado pela Igreja Católica, pois valorizou o ser humano como o princípio e o fim das ciências, e não a divindade.



A PRODUÇÃO LITERÁRIA ▼

Obras do autor

Poesia Épica

- *Os Lusíadas* (1572)

Poesia Lírica

- *Rimas* (1595)

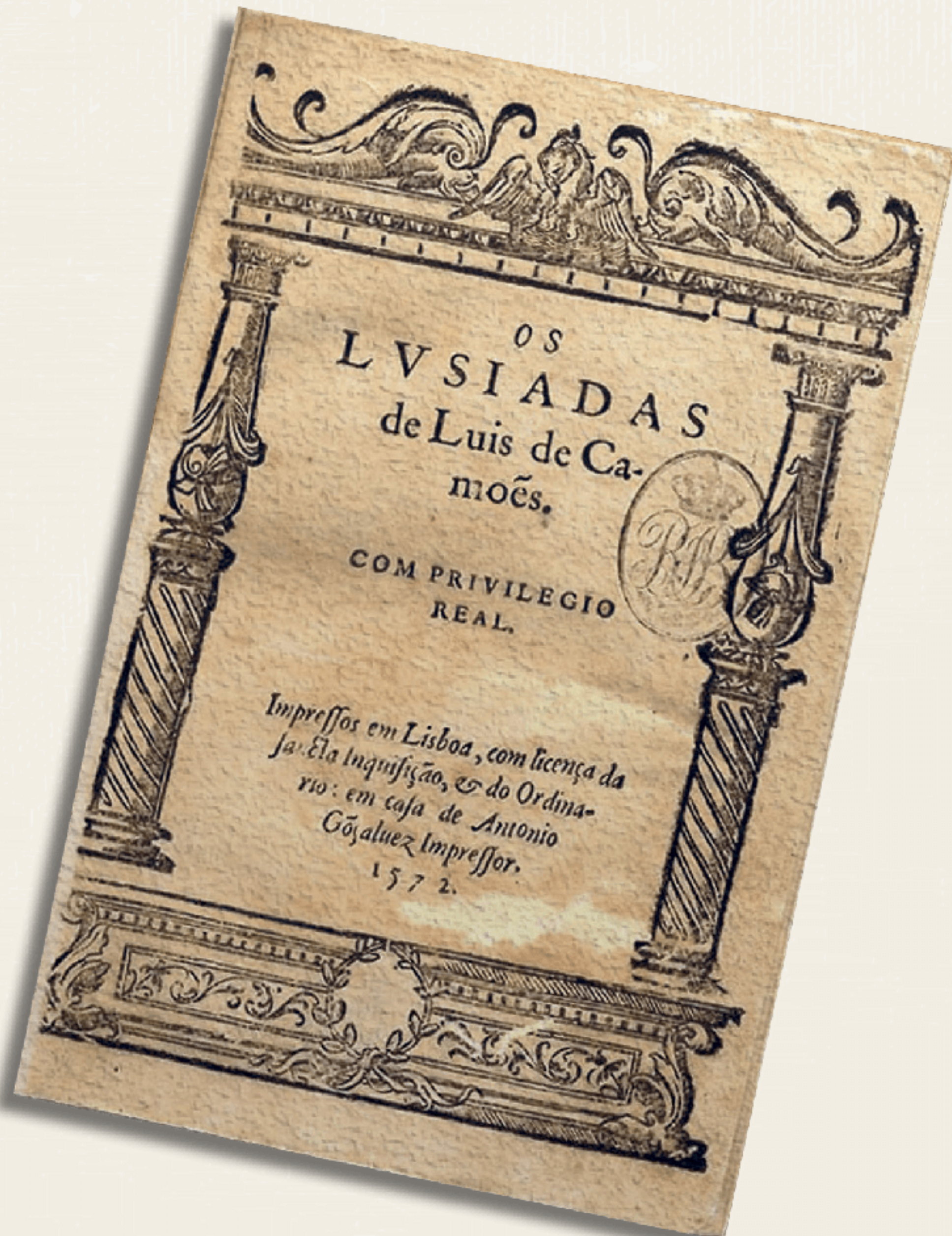
Poesia Dramática

- *Auto de Filodemo* (1587)
- *El-Rei Seleuco* (1587)
- *Anfitriões* (1587)

Aspectos gerais da produção literária do autor

Sabe-se que existiram duas edições de *Os Lusíadas*, ambas datadas de 1572. No entanto, a verdade é que uma delas deve ter sido impressa posteriormente, mas com essa data, como uma tentativa do editor de, com isso, burlar a Inquisição, de modo a evitar que essa obra passasse mais uma vez pela censura da época.

O fato é que não sabemos ao certo qual das duas é realmente a edição *princeps* (primeira, principal), especialmente porque as diferenças percebidas entre as duas são mínimas, apesar de serem numerosas. Supõe-se que a *princeps* seja aquela que tem, na folha de rosto, a ilustração de um pelicano com a cabeça voltada para a esquerda (a outra edição traz o mesmo pelicano, com a cabeça voltada para o lado direito).



Quando o assunto é a poesia lírica, sabe-se que Camões teve, ao longo de sua vida, publicadas apenas quatro de suas composições: dois sonetos, uma ode e uma elegia – sendo um dos sonetos de autoria incerta. A quase totalidade da produção lírica do escritor recebeu a publicação somente depois de sua morte.

Após quinze anos do seu falecimento, tendo como ponto de partida alguns cancioneiros manuscritos de diversas origens, divulgou-se a primeira coletânea lírica, de fato, atribuída a Camões. Ela recebeu o título de *Rhymas de Luís de Camões* e apresentou diversos problemas, de autoria incerta e de estabelecimento do texto, também.

As publicações que se seguiram às *Rimas* (nome adotado a partir da segunda edição, em 1598) foram incorporando as descobertas da produção literária camoniana, o que resultava em adequações, correções, acréscimo de poemas, bem como em retirada de

outros. Apesar dessas circunstâncias, o que possuímos de certo do autor é suficiente para que ele seja considerado um dos maiores poetas líricos da história – esse título é, merecidamente, dele.

À luz de um quadro geral, notamos a riqueza da produção de Camões. Ele se aventurou pela poesia elevada e heroica da épica em *Os Lusíadas*; ele adentrou o universo dos sentimentos humanos, das divergências e da transitoriedade do mundo que o cercava em sua poesia lírica; e, também, ele passeou pelo mundo do drama ao compor três peças de teatro: *Auto de Filodemo*, *El-Rei Seleuco* e *Anfitriões*, publicadas em 1587. *Anfitriões*, em especial, segue o modelo das chamadas comédias latinas, particularmente as de Plauto, enquanto que *Auto de Filodemo* e *El-Rei Seleuco* seguem de perto o modelo de teatro do humanista Gil Vicente. Essas peças não são, porém, tão importantes dentro da obra do poeta quanto sua composição lírica e épica.

Observação:

Ode: Composição poética para ser cantada, às vezes declamada, em homenagem à pessoa amada ou a uma personalidade, seja em uma solenidade festiva, seja em um funeral. Teve origem na Grécia antiga e foi cultivada por Horácio, entre outros.

Elegia: Poema imbuído de tristeza, composto em forma musical para funerais, na intenção de lamentar a morte. Teve origem na Grécia antiga.

Cancioneiro: Compilação de canções, com algum registro da musicalidade delas. Os cancioneiros podem se dividir de acordo com a época de composição; por exemplo: medievais, renascentistas, românticos, contemporâneos etc. Os mais famosos cancioneiros são o *Cancioneiro Geral*, de Garcia de Resende, e o *Cancioneiro da Ajuda*.

A poesia épica

A **poesia épica** do Classicismo inspirou-se nas grandes epopeias greco-romanas e as colocou em voga de novo; por exemplo: a *Odisseia*, do grego Homero, e a *Eneida*, do latino Virgílio.

As epopeias são textos que cantam os feitos heroicos de um homem ou de um povo. A epopeia marítima, portanto, é um texto que exalta os feitos heroicos realizados em alto-mar, como foi o caso de *Os Lusíadas* – que canta a viagem de Vasco da Gama e as aventuras pelo caminho – ou da *Odisseia*.

Esses textos são mais do que relatos de viagem em forma de poesia, situados em épocas distantes. Eles registram não só informações geográficas, mas, também, amores, mitos e costumes dos povos, de diferentes pontos percorridos pelos heróis.

Observação:

A Odisseia, de Homero, apresenta-nos a viagem do grego Odisseu de volta para casa, em Ítaca, depois de o povo aqueu vencer Troia na famosa guerra homônima. Ele passa por diversos infortúnios, prodigalizados pela ira de Poseidon, o deus dos mares. Com a ajuda de Atena e depois de muitos anos, Odisseu chega a sua terra, mas encontra a casa tomada por impostores; no entanto, com astúcia, vingá-se e reconquista sua vida novamente.

A Eneida, de Virgílio, utiliza-se da mesma matéria de Odisseia e de Ilíada, de Homero, pois trata da fuga do herói troiano Eneias após a derrota do seu povo na guerra contra os gregos. Eneias, um dos poucos sobreviventes, embarca em uma viagem pelo Mediterrâneo e passa por muitos obstáculos e desafios até chegar à terra que habitaria, a Península Itálica, onde se torna o símbolo das origens e da glória do povo romano.



A poesia lírica

A **poesia lírica** do Classicismo baseava-se em um conjunto de ideias que procurou se distinguir da produção poética medieval, embora mantivesse alguns dos elementos dela. Para perceber esse equilíbrio entre a inovação e a continuidade, comecemos observando que, na Idade Média, o *dolce stil nuovo* (doce estilo novo), expressão criada pelo poeta italiano Dante Alighieri (1265-1321), definiu uma concepção de amor que se considerava uma virtude individual, pertencente somente aos corações nobres e puros.

Por causa disso, a amada, objeto de afeição do sujeito que ama, era vista como uma senhora angélica, capaz de despertar no amante os sentimentos de perfeição moral, nobreza, gentileza, bondade e elevação espiritual. Motivado pela beleza espiritual da amada senhora, o eu lírico expressava seus sentimentos de maneira refinada e equilibrada, descartando os arroubos e os excessos da emoção.



Dante Alighieri

Oitenta anos depois de Dante, surgiu outro poeta italiano que seria decisivo para a poesia lírica do Classicismo. Trata-se de Petrarca, que consolidou a tendência de valorizar a vida interior, aproveitando a temática amorosa, mas, também, com uma vivência da turbulência emocional. Influenciado pelo amor, o eu lírico descrevia-se como um ser dividido e angustiado; ao tentar compreender esse sentimento, constatava seu caráter contraditório, além da instabilidade das coisas e da vida.



Francesco Petrarca

Ademais, muitos poemas portugueses do período classicista manifestavam ainda alguns traços das cantigas do Trovadorismo, por exemplo: o sentimentalismo e a referência a circunstâncias concretas, em contraste com o racionalismo e o idealismo típicos do espírito clássico.

No aspecto formal, a poesia do Classicismo convivia com características do Renascimento e com algumas restantes da Idade Média. Escritores importantes dos séculos XV e XVI incorporaram as novas formas poéticas surgidas predominantemente na Itália, como o soneto e as medidas longas – agora com versos de dez, onze ou doze sílabas poéticas.

A estrutura do soneto

A forma poética **soneto** originou-se em Provença, na França, e teve Petrarca como o seu principal difusor, no século XIV. Trata-se de uma composição formada por dois quartetos (conjunto de quatro versos) e dois tercetos (conjunto de três versos), contendo 14 versos no total. O soneto, aliado à retomada da cultura clássica greco-romana, propiciou a grande mudança da literatura, no Classicismo, e estabeleceu-se, desde então, como uma composição tradicional e como a mais famosa da lírica ocidental.

Em Portugal, o soneto foi introduzido por Sá de Miranda. Veja a seguir um exemplo de soneto desse poeta:

Observação:

Há dois tipos de soneto: o italiano e o inglês. O soneto inglês, eternizado por William Shakespeare, constitui-se de três quartetos e um dístico (estrofe de dois versos). O soneto italiano é o mais conhecido e apresenta-se em dois quartetos e dois tercetos.

Soneto

*O sol é grande: caem co'a calma as aves,
do tempo em tal sazão, que sói ser fria:
Esta água que d'alto cai acordar-m'-ia,
do sono não, mas de cuidados graves.*

*Ó cousas todas vãs, todas mudaves!
Qual é tal coração qu'em vós confia?
Passam os tempos, vai dia trás dia,
incertos muito mais que ao vento as naves.*

*Eu vira já aqui sombras, vira flores,
vi tantas águas, vi tanta verdura,
as aves todas cantavam d'amores*

*Tudo é seco, e mudo, e de mistura,
também mudando-m'-eu fiz doutras cores.
E tudo o mais renova: isto é sem cura!*

Sá de Miranda. "O sol é grande: caem co'a calma as aves".
In: *Cinco séculos de sonetos portugueses: de Camões a Fernando Pessoa*.
Cleonice Berardinelli (org.). 1 ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

Glossário

- **Co'a:** Forma do português arcaico que significa "com uma".
- **Calma:** A hora do dia em que o Sol brilha mais intensamente e faz mais calor.
- **Sazão:** Forma do português arcaico que significa "cada uma das estações do ano", "tempo certo para colher os frutos".
- **Sói:** Forma do verbo *soer* que significa "ser costumeiro, habitual, frequente".
- **Cousas:** Forma do português arcaico que significa "coisas".
- **Mudaves:** Forma do português arcaico que significa "mutável".

A coexistência da medida nova e da medida velha

Além de introduzir o soneto em Portugal, Sá de Miranda trouxe, da produção poética italiana para as letras lusitanas, os versos decassílabos, isto é, com dez sílabas poéticas, que caracterizavam o que se convencionou chamar de **medida nova**.

Enquanto o soneto e os versos decassílabos ganhavam terreno, algumas formas típicas da literatura medieval, como as redondilhas – com versos na **medida velha**, ou seja, de cinco ou sete sílabas poéticas –, permaneceram no repertório português. Essa convivência da medida nova (classicista) com a medida velha (medieval) ocorre inclusive nas obras de um mesmo poeta, tamanha era a sua força.

A medida velha em Camões

A medida velha se apresentava nas redondilhas, ora chamadas de menores – quando possuíam cinco sílabas poéticas –, ora de maiores – quando possuíam sete. Em Camões, as redondilhas apresentam primeiramente um mote, que é o tema do poema e pode ser de autoria do poeta ou vir da sugestão de alguém (mote alheio). Na sequência, aparecem uma ou mais estrofes, conhecidas como glosas ou voltas, nas quais se desenvolve a ideia apresentada no mote. Na maioria das vezes, o poeta era desafiado a compor um poema a respeito de um dado mote, a fim de mostrar o próprio talento. Observe esta cantiga:

Cantiga

a este mote alheio:

*Verdes são os campos
De cor do simão;
Assi são os olhos
Do meu coração.*

Voltas

*Campo, que te estendes
com verdura bela;
ovelhas, que nela
vosso pasto tendes;
d'ervas vos mantendes
que traz o Verão,
e eu das lembranças
do meu coração*

*Gado, que pasceis,
co contentamento
vosso mantimento
não o entendeis:
isso que comeis
não são ervas, não:
são graças dos olhos
do meu coração.*



A redondilha, conforme sua organização, podia receber designações específicas, como trova, cantiga, vilancete etc. – essas formas eram famosas nas produções do Trovadorismo.

Observação:

Trova: A princípio, um poema, ou uma canção, muito comum, que era declamado pelo próprio poeta, chamado de trovador. Com o passar do tempo, chamou-se de trova a forma que hoje é conhecida como quatro versos em redondilha maior.

Cantiga: Gênero lírico – encontrado nas regiões da Galícia e de Portugal, entre os séculos XII e XIV –, que se diversificava de acordo com o tema, nos seguintes subgêneros: cantigas de escárnio e maldizer, cantigas de amigo, cantigas de amor.

Vilancete: Poema que tinha um mote seguido de uma ou mais estrofes, cada uma com sete versos. O vilancete e a cantiga se diferiam entre si em razão da quantidade de versos no mote. Ele tinha dois ou três, enquanto ela tinha quatro ou mais.

Camões compôs redondilhas, em sua maioria, amorosas, sobre um sentimento associado à beleza e à calma das paisagens bucólicas. Os modelos de beleza feminina, em especial, oscilam entre a graciosa camponesa e a refinada dama da Corte, às quais o poeta dirige seus versos de amor, às vezes mais espiritual, outras mais sensual.

Porém, fugindo a padrões como esses, existe um belo exemplo de redondilha no qual Camões celebra a beleza da negritude, eternizada em versos de paixão afoqueada, as “endechas (quadras) a Bárbara escrava”; a seguir, transcrevemos a primeira estrofe:

Trovas

*a uma cativa com quem andava de amores
na Índia, chamada Bárbara*

*Aquela cativa,
que me tem cativo,
porque nela vivo
já não quer que viva.
Eu nunca vi rosa
em suaves molhos,
que para meus olhos
fosse mais fermosa.*

Glossário

- Assi: Forma do português arcaico para “assim”.
- Co: Forma do português arcaico para “com”.
- Fermosa: Forma do português arcaico para “formosa”.



Nos dois primeiros versos, Camões mostra o quanto o amor por vezes nos prende ao ser amado. Nos outros, podemos notar que os olhos são uma imagem poderosa nas redondilhas camonianas. Quando usada para expressar o importante tema da saudade, essa imagem se apresenta como canal de comunicação da alma, como aparece, também, neste fragmento:

*Se de saudade
morrerei ou não,
meus olhos dirão
de mim a verdade.
Por eles me atrevo
a lançar as águas
que mostrem as mágoas
que nesta alma levo.*

CANTIGA. "Se de saudade".

Além do amor, a medida velha camoniana explora um tema que remonta às origens da poesia lírica ocidental: o **desconcerto do mundo**. Por meio dele, o poeta explora a visão de um mundo absurdo, de natureza dinâmica, muitas vezes difícil de compreender, e revela o quanto o eu lírico é frágil e inconstante. Muda-se o tempo todo, e a mudança gera um sentimento de tensão e desconforto. Devido a isso, tudo sempre parece dar errado, um fracasso total – não há nada a ser feito para evitar o fado (o destino).

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

ESPARSA. "Os bons vi sempre passar".

Aspectos gerais sobre a obra analisada

Os Sonetos de Camões

Se Sá de Miranda foi o responsável por introduzir o soneto em Portugal, Camões foi o protagonista do seu triunfo, por fazer com que esse gênero poético se consolidasse de uma vez por todas em terras lusitanas. O escritor seguiu de perto as regras de composição e, sobretudo, obedeceu rigorosamente os princípios da imitação dos clássicos, em especial, a imitação do italiano Petrarca.

A forma breve do soneto, unida aos versos decassílabos, foi a ocasião propícia para que Camões imprimisse no papel suas ideias e as defendesse com maestria.

Geralmente, em seus sonetos, predominam as temáticas do amor e do desconcerto do mundo, como uma preocupação de mostrar as aflições humanas e os seus anseios ou uma forma de expressar a incompreensão a respeito do próprio tempo. A linguagem do poeta costuma apresentar jogos verbais e conceituais, metáforas, antíteses, comparações, paradoxos e hipérboles. Seus sonetos apresentam emoções, mas também desenvolvem raciocínios.

Os dilemas existenciais são disciplinados: a expressão e as emoções surgem contidas, porém comoventes. A perfeição desejada pelo poeta é limitada pela condição humana. A tensão lírica que nutre o texto camoniano nasce das oposições entre o real e o ideal, o eterno e o transitório, a morte e a vida, o pessoal e o universal.

Predomina o desajuste entre o que se deseja e o que se consegue, fazendo com que o poeta não encontre harmonia entre a vida ideal, marcada pela busca do amor, e a concretude da realidade. Ainda é importante destacar que o escritor enxerga na interiorização uma forma de atingir a plenitude divina, sendo ela uma via de escapar da aparente irracionalidade do mundo.

Os temas e a análise dos poemas

Embora seja impossível determinar com certeza a data de composição dos poemas, é razoável aceitar a ideia de uma evolução no tratamento dos assuntos ao longo do tempo. Isso é o que sugere o estudo do tema central da lírica camoniana em medida nova: o amor.

Camões lírico: o amor, o desconcerto do mundo e a transitoriedade das coisas

*Doce contentamento já passado
em que todo meu bem já consistia,
quem vos levou de minha companhia
e me deixou de vós tão apartado?*

*Quem cuidou que se visse nesse estado,
naquelas breves horas de alegria,
quando minha ventura consentia
que de enganos vivesse meu cuidado?*

SONETO. "Doce contentamento já passado".

Observação:

Perceba que, tanto nas redondilhas quanto nos sonetos, nem sempre os versos começam em letra maiúscula, pois tratam-se da continuação sintática do verso anterior. Esse recurso estilístico, no qual um verso se estende no outro, é conhecido como *enjambement* ou encavalamento.

A razão renascentista procurava compreender as coisas para destituí-las de seu mistério. Camões, por sua vez, fala sobre elas para constatar que há no mundo um enorme desacerto, uma mudança constante.



Esse aspecto, aliado ao rigor do trabalho com a linguagem, tornou os poemas líricos do autor um modelo para as gerações seguintes. O poema abaixo, por exemplo, tornou-se uma referência fundamental do tema “desconcerto do mundo”.

*Quem pode ser no mundo tão quieto,
ou quem terá tão livre o pensamento,
quem tão experimentado e tão discreto,
tão fora, enfim, de humano entendimento
que, ou com público efeito, ou com secreto,
lhe não revolva e espante o sentimento,
deixando-lhe o juízo quase incerto,
ver e notar do mundo o desconcerto?*

OITAVAS. “Quem pode ser no mundo tão quieto”.

Os limites da compreensão racional não conseguem abarcar, segundo o eu lírico, todas as incertezas e inconstâncias que cercam o ser humano, essa é a maior realidade da vida. De certa forma, Camões já anuncia uma imagem viva e impregnada de pontos obscuros, inalcançáveis pela razão, percebida com angústia pelos sentimentos, que tornava o eu lírico cada vez mais depressivo e desesperançado.

Alma minha gentil, que te partiste

*Alma minha gentil, que te partiste
tão cedo desta vida descontente,
repousa lá no Céu eternamente,
e viva eu cá na terra sempre triste.*

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

*E se vires que pode merecer-te
algũa cousa a dor que me ficou
da mágoa, sem remédio, de perder-te,*

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

O soneto anterior foi escrito em medida nova, ou seja, versos decassílabos, e possui o esquema de rimas em abba-abba-cdc-dcd (interpoladas nos quartetos, alternadas nos tercetos).

Vejam os a escanção do primeiro verso do poema:

Alma minha gentil, que te partiste

Al	ma	mi	nha	gen	til	que	te	par	tis
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

As sílabas de um poema são contadas até a última sílaba tônica do verso; no caso desse verso apresentado, dispensa-se o *-te* final. Vemos, claramente, que ele tem dez sílabas poéticas, isso acontece ao longo de todo o poema. Também, é importante lembrar que as sílabas poéticas são contadas conforme a emissão dos sons, ou seja, nem sempre coincidem com as sílabas gramaticais. Para provar, vejamos a escanção do último verso do segundo terceto:

roga a Deus, que teus anos encurtou

ro	ga	a	Deus	que	teu	sa	no	sen	cur	tou
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

Provada a contagem das sílabas poéticas do poema, passemos à matéria apresentada. O soneto fala sobre a perda da amada pelo eu lírico, que aqui se confunde com o próprio poeta. Dinamene, a chinesa amada por Camões, morreu em um naufrágio, por volta de 1560, na costa do Camboja. Esse naufrágio é famoso, pois foi nele que Camões salvou seus manuscritos de *Os Lusíadas* quando não pode salvar a amada.

Nota-se alguns elementos de platonismo no poema, pois o eu lírico jamais alcançará aquele amor, uma vez que a sua amada partiu para sempre, em razão da morte. Dessa forma, na primeira estrofe, o eu lírico dirige-se à amada lamentando a vida que se segue, depois da partida – “sempre triste”. Também é importante observar as antíteses marcadas pelos advérbios *lá* e *cá*: *lá* é o Céu, a nova morada da mulher amada; *cá* é a terra onde vive desencantado o eu lírico. Note que essas antíteses reforçam a distância entre eles, sendo mais uma evidência de um amor que nunca se concretizará.



Na sequência, o eu lírico contempla a amada no “assento etéreo”, observando-a em uma esfera espiritual. Entretanto, há também uma alusão à vida na terra, em uma referência ao amor físico: “não te esqueças daquele amor ardente / que já nos olhos meus tão puro viste”.

Nos tercetos, evidencia-se o sofrimento decorrente da perda repentina da amada e pede-se aos céus (à divindade) que o amante seja levado, a fim de que possa reencontrar-se com a amada, precocemente morta.

Além da temática do amor, do amor realizado e físico, que parte e se faz ausente, podemos ainda inserir o poema na temática da transitoriedade das coisas, já que, em um momento, o eu lírico está com sua amada e, repentinamente, depois de um naufrágio, ele a perde completamente. É um estado de vida que muda e que faz o eu lírico passar da calma do amor correspondido para a angústia e a melancolia da perda.

Amor é um fogo que arde sem se ver

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

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

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

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



Este certamente é o soneto mais famoso de Camões. Mostra de forma clara a contradição por que passa o eu lírico; foi nada mais do que uma tentativa sua de definir o que é o amor, mas que, na sequência dos versos, não obteve sucesso, revelando que o amor não pode ser definido de maneira precisa. Afinal, esse é um sentimento tão contraditório que não consegue ser plenamente definido. Dessa forma, percebe-se um jogo de paradoxos durante todo o poema. Analisemos com mais detalhes.

O soneto propõe desenvolver uma definição poética do amor. O eu lírico tenta definir um sentimento indefinível e explicar o inexplicável, colocando imagens opostas e paradoxais para caracterizar esse “mistério”. Para Camões, o Amor (com maiúscula) é ideal, superior, perfeito, único e, conseqüentemente, inalcançável, pois somos imperfeitos e incapazes de atingir essa ideia (*eidos*, a forma platônica), por maiores que sejam as tentativas. Esse caráter do transcendente, além da realidade acessível ao homem, revela alguns traços do platonismo na poesia camoniana.



Observação:

Paradoxo: figura de linguagem que consiste na reunião de ideias e imagens contraditórias e aparentemente inconciliáveis e excludentes. No fundo, apresentam-se como antíteses, ou seja, figuras contrárias; porém, sua associação torna-se aparentemente absurda. É um recurso bastante usado pelos poetas.

Os enunciados antitéticos compõem uma progressão lógica, na qual se expõe a natureza paradoxal do amor: a segunda parte de cada verso complementa a primeira, aproximando realidades distintas e impossíveis de acontecerem ao mesmo tempo – “ferida que dói e não se sente”.

Percebemos que a oposição também acontece entre o material (sensível) e o espiritual – “dor que desatina sem doer” – durante todo o soneto, caminhando para o questionamento final, que traduz a perplexidade existente diante da impossibilidade de definição e de compreensão do sentimento amoroso: “Mas como causar pode seu favor / nos corações humanos amizade, / se tão contrário a si é o mesmo Amor?”.

Observação:

A banda brasileira Legião Urbana transformou este soneto em parte de uma de suas músicas, muito conhecida, chamada “Monte Castelo”. Já os versos que iniciam a letra, “Ainda que eu falasse a língua dos homens e falasse a língua dos anjos, sem amor eu nada seria”, foram baseados em um trecho da Bíblia, o “Cântico do Amor” (1 Coríntios 13).

Descalça vai Leonor

a este mote:

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

Voltas

*Leva na cabeça o pote,
o testo nas mãos de prata,
cinta de fina escarlata,
sainho de chamalote;
traz a vasquinha de cote,
mais branca que a neve pura;
vai fermosa, e não segura.*

*Descobre a touca a garganta,
cabelos de ouro o trançado,
fita de cor de encarnado,
tão linda que o mundo espanta;
chove nela graça tanta,
que dá graça à fermosura;
vai fermosa, e não segura.*

Este poema, apresentado na forma tradicional e trovadoresca do vilancete, parece um daqueles resguardados nos cancioneiros. Composto com referência a um mote, o poema é desenvolvido pelo poeta nas glosas, em redondilhas menores, de sete sílabas poéticas. Vejamos a escanção:

Leva na cabeça o pote,

Le	va	na	ca	be	ça	o	po
1	2	3	4	5	6	7	

O testo nas mãos de prata,

O	tes	to	nas	mãos	de	pra
1	2	3	4	5	6	7

Reparemos, com atenção, outro traço tipicamente das cantigas trovadorescas: a presença de um refrão que vai se repetindo ao longo do poema, em cada último verso das glosas: “Vai fermosa, e não segura”.

É interessante, também, notarmos a diferença de abordagem da figura feminina nesse poema em comparação aos sonetos apresentados anteriormente. Nesse vilancete, o lirismo está na descrição física da mulher, nos detalhes da sua aparência, partindo de um mote inicial. O título “Voltas” evidencia a retomada do mote.

Pede-me o desejo, Dama, que vos veja

*Pede-me o desejo, Dama, que vos veja,
não entende o que pede; está enganado.
É este amor tão fino e tão delgado,
que quem o tem não sabe o que deseja.*

*Não há cousa a qual natural seja
que não queira perpétuo seu estado;
não quer logo o desejo o desejado,
porque não falte nunca onde sobeja.*

*Mas este puro afeito em mim se dana;
que, como a grave pedra tem por arte
o centro desejar da natureza,*

*assim o pensamento (pela arte
que vai tomar de mim, terrestre [e] humana)
foi, Senhora, pedir esta baixeza.*

Nesse soneto, encontramos uma reflexão sobre o amor, mas de um amor que ainda não está certo. Tem-se dúvida sobre o que realmente se sente. Um amor inicialmente repleto de paixão e com desejo carnal, que, posteriormente, ao não se realizar, passa a ser espiritual e, conseqüentemente, platônico: situado na oposição entre o amor carnal e sensual e o amor ideal e platônico.

Ao que parece, nos sonetos supostamente de juventude, a descoberta amorosa é hiperbólica, uma vivência exagerada e confusa. A euforia e o tumulto da alma que se percebem no soneto a seguir, denunciam outros aspectos dessa experiência juvenil.

Tanto de meu espírito me acho incerto

*Tanto de meu estado me acho incerto,
que em vivo ardor tremendo estou de frio;
sem causa, juntamente choro e rio,
o mundo todo abarco e nada aperto.*

*É tudo quanto sinto, um desconcerto;
da alma um fogo me sai, da vista um rio;
agora espero, agora desconfio,
agora desvario, agora acerto.*

*Estando em terra, chego ao Céu voando,
num'hora acho mil anos, e é de jeito
que em mil anos não posso achar um'hora.*

*Se me pergunta alguém porque assi ando,
respondo que não sei; porém suspeito
que só porque vos vi, minha Senhora.*

Nesse soneto, o autor fala de um “desconcerto”, um sentimento de inquietação que se manifesta por meio das antíteses e das hipérboles, resultando em uma constante tensão entre o que parece (a aparência) e o que é (a essência). Logo no primeiro verso, esse desconcerto fica evidente, pois o eu lírico afirma a própria incerteza: “Tanto de meu estado me acho incerto”.

O motivo da perturbação é o sentimento que foi despertado pela simples visão da “Senhora” amada, o que o autor assume, no último verso do poema, apresentando a temática amorosa mais evidentemente.

Suspeita-se que são da juventude também os sonetos em que o amor é tratado galantemente, da maneira mais cortesã possível, com otimismo e confiança, em uma atmosfera de sonho, tal como neste outro soneto:

Eu cantarei de amor tão docemente

*Eu cantarei de amor tão docemente,
por uns termos em si tão concertados,
que dous mil acidentes namorados
faça sentir ao peito que não sente.*

*Farei que amor a todos avivente,
pintando mil segredos delicados,
brandas iras, suspiros namorados,
temerosa ousadia e pena ausente.*

*Também, Senhora, do desprezo honesto
de vossa vista branda e rigorosa,
contentar-me hei dizendo a menos parte.*

*Porém, para cantar de vosso gesto (rosto)
a composição alta e milagrosa,
aqui falta saber, engenho e arte.*

Observação:

Na edição de 1595, o verso 7 se escreve tal como citado: “brandas iras, suspiros namorados”. No entanto, em edição posterior, de 1598, a palavra *namorados* foi trocada por *magoados*. Esse é um exemplo das dificuldades encontradas até hoje para se estabelecer e publicar os textos poéticos da lírica de Camões.

Nesse soneto, o eu lírico propõe cantar o Amor com uma propriedade tal, a ponto de conseguir despertar esse sentimento até mesmo em quem não o sente. Além disso, ele pretende conter a expressão do sofrimento, despertado pelo desprezo honesto do olhar da sua “Senhora”. Entretanto, ele reconhece, com falsa modéstia, a limitação de sua poesia, à qual faltariam o saber, o engenho e a arte.

Glossário

- Escarlata: Tecido vermelho de lã.
- Sainho: Casaco curto.
- Vasquinha: Saia com muitas pregas.
- De cote: De uso diário.

Em outras ocorrências, Camões trata do amor também de maneira dramática e imagina-se que ele o tenha feito entre a juventude e a idade mais madura. Nesse caso, o amor espiritual e o amor sensual se opõem, desencadeando um verdadeiro duelo entre a alma e o corpo. No entanto, ao que parece, o amor sensual cede o espaço, frequentemente, para o espiritual. Veremos isso no próximo soneto.

Transforma-se o amador na coisa amada

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

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

*Mas esta linda e pura semideia,
que, como um acidente em seu sujeito,
assi co a alma minha se conforma,*

*está no pensamento como ideia;
[e] o vivo e puro amor de que sou feito,
como a matéria simples busca a forma.*

Vemos, no primeiro verso, um eu lírico tão apaixonado a ponto de fundir-se com o ser amado. Essa fusão é o êxtase da contemplação: de tanto amar e contemplar, amado e amante fundem-se em um mesmo pensamento, em uma mesma realidade, ou seja, na alma do poeta. O eu lírico contenta-se com esse estado, sem precisar ter fisicamente a amada, sendo, simplesmente, o “puro amor”.

Essa idealização traduz uma concepção platônica do Amor: mesmo sem tê-la de fato, o eu lírico contenta-se com essa imagem que tem da amada dentro de si; transforma-se na coisa amada e, de tanto idealizar, não tem mais o que desejar, pois já tem dentro de si o que

deseja. O amor sensual não tem mais razão de ser: “se nela está minha alma transformada,/que mais deseja o corpo de alcançar?”. A amada é tão perfeita que é comparada a uma semideusa.

Já no limiar dessa fase dramática, estão ainda os sonetos dedicados a Dinamene, a chinesa amada de Camões que morreu no naufrágio. Os poemas a Dinamene estão entre os mais inspirados do poeta. Vejamos o exemplo a seguir:

O céu, a terra, o vento sossegado...

*O céu, a terra, o vento sossegado...
As ondas, que se estendem pela areia...
Os peixes, que no mar o sono enfreia...
O noturno silêncio repousado...*

*O pescador Aónio, que, deitado
onde co vento a água se meneia,
chorando, o nome amado em vão nomeia,
que não pode ser mais que nomeado:*

*Ondas (dezia), antes que Amor me mate,
toma-me a minha Ninfa, que tão cedo
me fizestes à morte estar sujeita.*

*Ninguém lhe fala; o mar de longe bate,
move-se brandamente o arvoredor;
leva-lhe o vento a voz, que ao vento deita.*

Vemos no soneto alguns traços da mitologia grega, parte da cultura clássica, inseridos nas imagens das ninfas ou de Aónio. Temos ainda uma clara referência ao naufrágio que levou de Camões a amada. Ao longo de todo o soneto, o mar e o vento aparecem. O poeta diz que Dinamene se transformara em ninfa, assim que ela foi sujeitada à morte (último verso do primeiro terceto). Esta é uma maneira nítida de inserir, a todo custo, traços da cultura clássica, tão constantes no movimento classicista. Transformar Dinamene em ninfa foi a maneira que Camões encontrou de divinizar a amada que partira. O seu amor, antes carnal, agora foi feito espiritual.

Glossário

- **Liada:** Ligada.
- **Semideia:** Semideusa.
- **Assi co:** Assim como.

Nos sonetos supostos de maturidade, o amor já é focalizado sob um prisma sombrio e pessimista, enquanto fonte de falsas esperanças, enganos e sofrimentos. Não há mais a vivacidade da juventude, mas sim a desesperança que geraram o passar dos anos, a transitoriedade das coisas e o desconcerto do mundo. É o que se constata no seguinte:

Eu cantei já, e agora vou chorando

*Eu cantei já, e agora vou chorando
o tempo que cantei tão confiado;
parece que no canto já passado
se estavam minhas lágrimas criando.*

*Cantei; mas alguém me pergunta: Quando?
não sei; que também fui nisso enganado.
É tão triste este meu presente estado
que o passado, por ledo, estou julgando.*

*Fizeram-me cantar, manhosamente,
contentamentos não, mas confianças;
cantava, mas já era ao som dos ferros.*

*De quem me queixarei, que tudo mente?
Mas eu que culpa ponho às esperanças
onde a Fortuna injusta é mais que os erros?*

No verso “Eu cantei já, e agora vou chorando”, observamos nitidamente a ideia de que, na juventude, o eu lírico era alegre, tão alegre a ponto de cantar. Mas, envelhecido, só lhe resta chorar. Isso gera nele a sensação de ter sido enganado, a vida o enganou. Ser enganado é um traço do desconcerto pelo qual se passa no mundo: “não sei; que também fui nisso enganado”.

Desse modo, sendo enganado, o eu lírico apresenta o quão triste é o seu estado presente. Apenas no passado ele teve felicidade, como se observa nos versos: “É tão triste este meu presente estado/que o passado, por ledo, estou julgando”.

Glossário

- Ledo: Feliz.

Erros meus, má fortuna, amor ardente

*Erros meus, má fortuna, amor ardente
em minha perdição se conjuraram;
os erros e a fortuna sobejaram,
que para mim bastava o amor somente.*

*Tudo passei; mas tenho tão presente
a grande dor das cousas que passaram,
que as magoadas iras me ensinaram
a não querer já nunca ser contente.*

*Errei todo o discurso de meus anos;
dei causa [a] que a Fortuna castigasse
as minhas mal fundadas esperanças.*

*De amor não vi senão breves enganos.
Oh! quem tanto pudesse que fartasse
este meu duro gênio de vinganças!*

Esse soneto apresenta a fusão entre o poeta e o eu lírico, na qual todos os erros próprios são evidenciados como punição da deusa Fortuna – uma clara referência à cultura clássica, no primeiro terceto. Na mitologia romana, a deusa era responsável pela sorte (boa ou má), pelos bens materiais e pela condenação da vida dos homens. Percebemos que se trata de uma deidade em razão do uso de letra maiúscula. Por outro lado, a “Fortuna” também pode ser uma referência à Roda da Fortuna, que, na mitologia grega, era uma espécie de tear que definia o percurso da vida no decorrer dos altos e baixos. Essa roda era manipulada pelas moiras, que teciam o fio da vida e a conduziam até o momento do corte do fio: representação da morte.



Nesse soneto, identificamos também a temática do desconcerto do mundo. O descontentamento, a “dor das cousas” revela essa inquietação. As aparências são sempre enganosas; as contradições confundem tudo. Desse modo, a razão se desnorteia perante a falta de razão do mundo, a causa de aflições e de sofrimentos inevitáveis.

Verdade, Amor, Razão, Merecimento

*Verdade, Amor, Razão, Merecimento,
qualquer alma farão segura e forte;
porém, Fortuna, Caso, Tempo e Sorte,
têm do confuso mundo o regimento.*

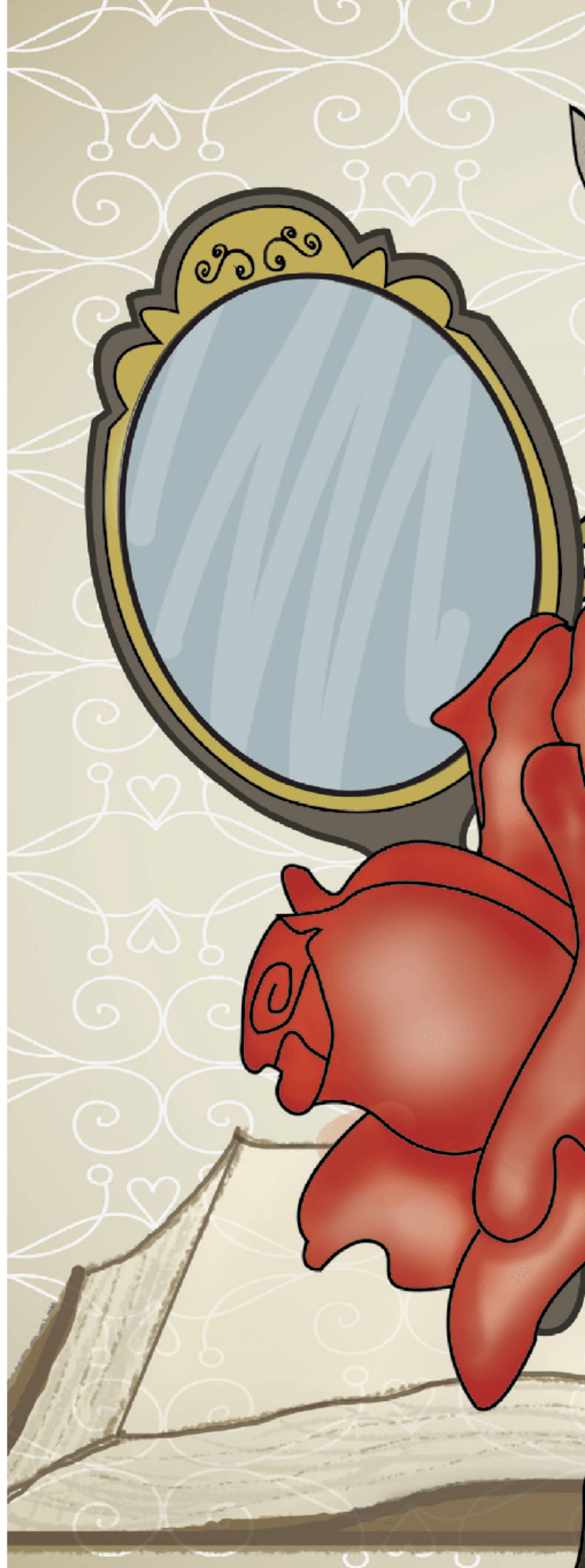
*Efeitos mil revolve o pensamento
e não sabe a que causa se reporte;
mas sabe que o que é mais que vida e morte,
que não o alcança humano entendimento.*

*Doctos varões darão razões subidas,
mas são experiências mais provadas,
e por isso é melhor ter muito visto.*

*Cousas há i que passam sem ser cridas
e cousas cridas há sem ser passadas,
mas o melhor de tudo é crer em Cristo.*

Glossário

- Doctos: Sábios.
- Cousas há i: Coisas há aí.
- Cousas cridas: Coisas acreditadas, confiadas.





Camões insere, ao longo desse poema, valores personificados como o Amor, a Verdade, o Merecimento e o Tempo. São valores do campo espiritual contrapondo-se aos valores corporais, sendo os primeiros exaltados – tanto que é possível os ligar a ideias religiosas e cristãs. É como se apenas por meio do caminho religioso pudéssemos encontrar o verdadeiro caminho da calma e da paz.

Ainda assim, ao usar conceitos de universos tão distintos, o poeta apresenta algumas das vertentes do Maneirismo, como suas antíteses e paradoxos, de modo a demonstrar o verdadeiro reboiço por que passava o eu lírico e a sua vida interior.

Correm turvas as águas deste rio

*Correm turvas as águas deste rio,
que as do Céu e as do monte as enturbaram;
os campos florecidos se secaram,
intratável se fez o vale, e frio.*

*Passou o verão, passou o ardente estio,
ũa cousas por outras se trocaram;
os fementidos Fados já deixaram
do mundo o regimento, ou desvario.*

*Tem o tempo sua ordem já sabida;
o mundo, não; mas anda tão confuso,
que parece que dele Deus se esquece.*

*Casos, opinião, natura e uso
fazem que nos pareça desta vida
que não há nela mais que o que parece.*

No primeiro terceto do soneto, o autor expõe nitidamente, como questão, o mundo que “anda tão confuso”, que a sensação é de que Deus se esqueceu dele. O mundo confuso aborda, diretamente, a temática do desconcerto do mundo.

Ao desconcerto do Mundo

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

Como próprio título diz, o poeta canta os desconcertos do mundo. Ele o faz em um poema, em medida velha, de redondilhas de sete versos. Embora fosse mais comum utilizar essa medida para abordar temas da lírica medieval, Camões experimenta com ela a apresentação do dia a dia do homem que passa por grandes tormentos, contradições, transitoriedade das coisas – temas recorrentes do novo momento histórico e cultural.

A lírica camoniana é marcada por uma visão de mundo dinâmica, e essa noção não deve ser perdida ao abordarmos a sua poesia. A natureza e o homem, com os seus sentimentos e afetos, estão sujeitos a mudanças o tempo todo. Essa é a essência das coisas. Mas, para o homem, as transformações são sempre para pior e de nada adianta estar prevenido, pois a mudança é imprevisível, uma vez que ela própria também nunca acontece do mesmo modo. Dessa maneira, temos uma visão de mundo desesperançada.

Glossário

- **Fementidos Fados:** Enganosos destinos.
- **Casos:** Acasos.
- **Natura:** Natureza.
- **Uso:** Costumes.
- **Mor:** Maior.
- **Soía:** Costumava.

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades

*Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
muda-se o ser, muda-se a confiança;
todo o mundo é composto de mudança,
tomando sempre novas qualidades.*

*Continuamente vemos novidades,
diferentes em tudo da esperança;
do mal ficam as mágoas na lembrança,
e do bem (se algum houve), as saudades.*

*O tempo cobre o chão de verde manto,
que já coberto foi de neve fria,
e, enfim, converte em choro o doce canto.*

*E, afora este mudar-se cada dia,
outra mudança faz de mor espanto,
que não se muda já como soía.*

Nesse soneto, a respeito das mudanças constantes por que passam os seres humanos, temos um exemplo de uma composição com ideias atemporais, na qual os conflitos podem ser idênticos em qualquer época. Mágoas, lembranças, saudades são sensações sentidas por qualquer ser, em qualquer tempo, são angústias eternas que nunca acabam, mesmo com a passagem dos tempos. Dessa forma, o soneto como um todo afirma a instabilidade do mundo e do ser.

Últimas Palavras

Estilo: Classicismo e Maneirismo

Se na épica Camões foi extremamente adepto das características do Classicismo, na lírica, destoa da serenidade e da sobriedade clássica, ao apresentar, na maioria das vezes, ideias, sentimentos, contradições, desconcertos, hipérboles, trocadilhos, antíteses e paradoxos – embora apresente características do estilo clássico.

Essa turbulência nos poemas caracterizou outro movimento artístico, o Maneirismo, que vigorou paralelamente ao Classicismo e que apresentou, justamente, a contradição por que passava o ser humano. Esse movimento foi o anúncio do que viria a ser depois o Barroco. Podemos dizer que o movimento artístico Maneirismo foi a transição do Classicismo para o Barroco.



QUESTÕES

1. UFSCar – A exaltação do sentimento amoroso é tema recorrente em todos os períodos da literatura. No Classicismo português, Camões imprimiu-lhe uma característica própria das concepções literárias do momento. Leia a estrofe camoniana:

*Que se amor não se perde em vida ausente,
Menos se perderá por morte escura;
Porque, enfim, a alma vive eternamente,
E amor é efeito da alma, e sempre dura.*

Dessa leitura, pode-se concluir que o conceito de amor:

- A se situa no plano físico e parte da explosão dos sentidos como elemento provocador das relações amorosas.
- B procede de um exercício de natureza linguística, desligado de qualquer motivação vinda da realidade.
- C decorre de uma idealização, posta à prova pelo poeta, hesitante quanto à validade das emoções experimentadas.
- D ultrapassa o limite do plano físico e prende-se ao amor idealizado, livre das oscilações do sentimento amoroso.
- E se alterna entre os dados da razão e da emoção, e o eu lírico resolve o conflito cedendo às urgências dos sentidos.

➤ Texto para a questão 2.

Mãos dadas

*O amor é feio
Tem cara de vício
Anda pela estrada
Não tem compromisso
[...]
O amor é lindo
Faz o impossível
O amor é graça
Ele dá e passa.*

ANTUNES, A.; BROWN, C.; MONTE, M. "O amor é feio".

2. Mackenzie – Cotejando a letra da canção com os famosos versos camonianos "Amor é fogo que arde sem se ver/É ferida que dói e não se sente", afirma-se corretamente que:

- A assim como Camões, os compositores tematizam o amor, valendo-se de uma linguagem espontânea, coloquial, como prova o uso da expressão "cara de vício".
- B o caráter popular da canção é acentuado pelo uso de redondilhas, traço estilístico ausente nos versos camonianos citados.
- C a concepção de amor como sentimento contraditório, típica de Camões, está ausente na letra da canção, uma vez que seus versos não se compõem de paradoxo.
- D a ideia de que a dor do amor não é sentida pelos amantes, presente nos versos de Camões, é parafraseada nos versos "Anda pela estrada/Não tem compromisso".
- E a canção recupera o tom solene e antissonante presente nos versos camonianos.

3. Enem

Texto I

XLI

Ouvia:

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

HILST, H. *Cantares*. São Paulo: Globo, 2004. Fragmento.

Texto II

Transforma-se o amador na cousa amada

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

CAMÕES. *Sonetos*. Disponível em: <www.jornaldepoesia.jor.br>. Acesso em: 15 nov. 2014. Fragmento.

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

- A o “outro” transformado no próprio eu lírico, o que se realiza por meio de uma espécie de fusão de dois seres em um só.
- B a fusão do “outro” com o eu lírico, havendo, nos versos de Hilda Hilst, a afirmação do eu lírico de que odeia a si mesmo.
- C o “outro” que se confunde com o eu lírico, verificando-se, porém, nos versos de Camões, certa resistência do ser amado.
- D a dissolução entre o “outro” e o eu lírico, porque o ódio ou o amor se produzem no imaginário, sem a realização concreta.
- E o “outro” que se associa ao eu lírico, sendo tratados, nos Textos I e II, respectivamente, o ódio e o amor.

4. **Inspere** – Leia o texto a seguir.

*Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
muda-se o ser, muda-se a confiança;
todo o mundo é composto de mudança,
tomando sempre novas qualidades.*

*Continuamente vemos novidades,
diferentes em tudo da esperança;
do mal ficam as mágoas na lembrança,
e do bem (se algum houve), as saudades.*

*O tempo cobre o chão de verde manto,
que já coberto foi de neve fria,
e, enfim, converte em choro o doce canto.*

*E, afora este mudar-se cada dia,
outra mudança faz de mor espanto,
que não se muda já como soía*.*

Assinale a alternativa em que se analisa corretamente o sentido dos versos de Camões.

- A O foco temático do soneto está relacionado à instabilidade do ser humano, eternamente

insatisfeito com as suas condições de vida e com a inevitabilidade da morte.

- B Pode-se inferir, a partir da leitura dos dois tercetos, que, com o passar do tempo, a recusa da instabilidade se torna maior, graças à sabedoria e à experiência adquiridas.
- C Ao tratar de mudanças e da passagem do tempo, o soneto expressa a ideia de circularidade, já que ele se baseia no postulado da imutabilidade.
- D Na segunda estrofe, o eu lírico vê com pessimismo as mudanças que se operam no mundo, porque constata que elas são geradoras de um mal cuja dor não pode ser superada.
- E As duas últimas estrofes autorizam concluir que a ideia de que nada é permanente não passa de uma ilusão.

5. **UFSCar** – Leia os textos I e II.

Texto I

*Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
Muda-se o ser, muda-se a confiança;
Todo o mundo é composto de mudança,
Tomando sempre novas qualidades.*

*Continuamente vemos novidades,
Diferentes em tudo da esperança;
Do mal ficam as mágoas na lembrança,
E do bem, se algum houve, as saudades.
[...]*

Texto II

O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso que me alegra, montão. E, outra coisa: o diabo, é às brutas; mas Deus é traiçoeiro! Ah, uma beleza de traiçoeiro – dá gosto! A força dele, quando quer – moço! – me dá o medo pavor! Deus vem vindo: ninguém não vê. Ele faz é na lei do mansinho – assim é o milagre. E Deus ataca bonito, se divertindo, se economiza.

Guimarães Rosa, Grande sertão: veredas.

* soía: Imperfeito do indicativo do verbo soer, que significa costumar, ser de costume

Comparando os textos I e II, identifique a ideia comum a ambos e transcreva uma informação de cada um deles para justificar a sua resposta.

6. PUC-RS – Leia o poema a seguir, de Luís de Camões.

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

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

*Mas esta linda e pura semideia,
que, como o acidente em seu sujeito,
assim coa alma minha se conforma,*

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

Com base no poema e em seu contexto, afirma-se:

- I. Criado no século XVI, o poema apresenta um eu lírico que reflete sobre o amor e sobre os efeitos desse sentimento no ser apaixonado.
- II. Camões é também o criador de *Os Lusíadas*, a mais famosa epopeia produzida em língua portuguesa, que tem como grande herói o povo português, representado por Vasco da Gama.
- III. Uma das características composicionais do poema é a presença de inversões sintáticas.

A(s) afirmativa(s) correta(s) é/são:

- A I, apenas.
- B III, apenas.
- C I e II, apenas.
- D II e III, apenas.
- E I, II e III.

7. ENC-SP

*Lianor pela verdura;
Vai fermosa, e não segura.
Leva na cabeça o pote,
O testo nas mãos da prata,
Cinta de fina escarlata,
Sainho de chamalote;
Traz a vasquinha de cote,
Mais branca que a neve pura;
Vai fermosa e não segura.
Descobre a touca a garganta,
Cabelos de ouro entrançado,
Fita de cor de encarnado,
Tão linda que o mundo espanta,
Chove nela graça tanta,
Que dá graça à fermosura:
Vai fermosa, e não segura*

* Testo: Tampa de pote.

* Chamalote: Tecido de lã e seda.

* Vasquinha: Espécie de saia.

* De cote: De uso cotidiano.

A poesia de Camões é comumente classificada em “medida velha” e “medida nova”. É correto afirmar que o poema abaixo insere-se na:

- A “medida velha”, porque expressa um ideal de beleza mais concreto, por meio da valorização dos dotes físicos da mulher do povo.
- B “medida velha”, porque se prende às convenções da poesia greco-latina, entre elas, a do panteísmo.
- C “medida velha” porque é composto em redondilha menor, tipo de verso de origem popular.
- D “medida nova”, porque se serve do idealismo neoplatônico, para expressar a elevação espiritual da mulher do povo.
- E “medida nova”, porque é composto em redondilha maior, tipo de verso introduzido em Portugal por Sá de Miranda.

8. Enem

LXXVIII (Camões, 1525?-1580)

*Leda serenidade deleitosa,
Que representa em terra um paraíso;
Entre rubis e perlas doce riso
Debaixo de ouro e neve cor-de-rosa;*

*Presença moderada e graciosa,
Onde ensinando estão despejo e siso
Que se pode por arte e por aviso,
Como por natureza, ser fermosa;*

*Fala de quem a morte e a vida pende,
Rara, suave; enfim, Senhora, vossa;
Repouso nela alegre e comedido:*

*Estas as armas são com que me rende
E me cativa Amor; mas não que possa
Despojar-me da glória de rendido.*

CAMÕES, L. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.



SANZIO, R. (1483-1520). *A mulher com o unicórnio*. Roma, Galleria Borghese. Disponível em: <www.arquipelagos.pt>. Acesso em: 29 fev. 2012.

A pintura e o poema, embora sendo produtos de duas linguagens artísticas diferentes, participaram do mesmo contexto social e cultural de produção pelo fato de ambos:

- A) apresentarem um retrato realista, evidenciado pelo unicórnio presente na pintura e pelos adjetivos usados no poema.
- B) valorizarem o excesso de enfeites na apresentação pessoal e na variação de atitudes da mulher, evidenciadas pelos adjetivos do poema.
- C) apresentarem um retrato ideal de mulher marcado pela sobriedade e o equilíbrio, evidenciados pela postura, expressão e vestimenta da moça e os adjetivos usados no poema.
- D) desprezarem o conceito medieval da idealização da mulher como base da produção artística, evidenciado pelos adjetivos usados no poema.
- E) apresentarem um retrato ideal de mulher marcado pela emotividade e o conflito interior, evidenciados pela expressão da moça e pelos adjetivos do poema.

➤ Texto para os testes 9 e 10.

*Busque Amor novas artes, no engenho,
para matar-me, e novas esquivanças;
que não pode tirar-me as esperanças,
que mal me tirará o que eu não tenho.*

*Olhai de que esperanças me mantenho!
vede que perigosas seguranças:
que não temo contrastes nem mudanças,
andando em bravo mar perdido o lenho.*

*Mas, conquanto não pode haver desgosto
onde esperança falta, lá me esconde
Amor um mal, que mata e não se vê;*

*que dias há que na alma me tem posto
um não sei quê, que nasce não sei onde,
vem não sei como e dói não sei por quê.*

9. FGV – Neste poema é possível reconhecer que uma dialética amorosa trabalha a oposição entre:

- A o bem e o mal.
- B a proximidade e a distância.
- C o desejo e a idealização.
- D a razão e o sentimento.
- E o mistério e a realidade.

10. FGV – Uma imagem de forte expressividade deixa implícita uma comparação com o arriscado jogo de amor. Assinalar a alternativa que contém essa imagem:

- A o engenho do amor.
- B o perigo da segurança.
- C naufrágio em bravo mar.
- D mar tempestuoso.
- E um não sei quê.

11. Assinale a alternativa correta:

- A Camões compôs a sua poesia lírica em medida velha e em medida nova (respectivamente, influências medieval e renascentista).
- B Nos sonetos camonianos, não existem influências de Petrarca e Platão.
- C Entre os temas da lírica camoniana, está o “desconcerto do mundo”, mostrando que a natureza é contraditória e estática.
- D A mulher em Camões é vista em toda sua sensualidade, uma vez que, na sua obra, há negação do platonismo.
- E A lírica de Camões apresenta odes, sonetos, epopeias, sátiras.

12. Vunesp

*Tanto de meu estado me acho incerto,
que em vivo ardor tremendo estou de frio;
sem causa, juntamente choro e rio,
o mundo todo abarco e nada aperto.*

*É tudo quanto sinto, um desconcerto;
da alma um fogo me sai, da vista um rio;
agora espero, agora desconfio,
agora desvario, agora acerto.*

*Estando em terra chego ao céu voando,
num’hora acho mil anos, e é de jeito
que em mil, anos não posso achar um’hora.*

*Se me pergunta alguém por que assi ando,
respondo que não sei; porém o suspeito
que só porque vos vi, minha Senhora.*

O soneto anterior transcrito é de Luís de Camões. Nele se acha uma característica da poesia clássica renascentista. Assinale essa característica, em uma das alternativas:

- A A suspeita de amor que o poeta declara na conclusão.
- B O jogo de contradições e perplexidades que atormentam o poeta.
- C O fato de todos perguntarem ao poeta por que assim anda.
- D O fato de o poeta não saber responder a quem o interroga.
- E A utilização de um soneto para relato das suas amarguras.

13. Uespi – Um dos temas fundamentais de toda a lírica camoniana é o amor e, por consequência, a mulher. Sobre a representação feminina na poesia de Camões, assinale a alternativa correta.

1. A mulher, nos versos de Camões, toma feições claras, bem definidas e assume a condição de uma companheira humana.
2. Nos seus poemas, odes, canções e redondilhas, a mulher amada aparece como um ser angelical e iluminado por uma áurea sobrenatural que lhe transfigura as feições carnis.
3. A figura feminina é quase sempre representada como um ser pecador, à beira do abismo, tentado pelo pecado e clamando por socorro.

Está(ão) correta(s) apenas:

- A 1
- B 2
- C 3
- D 1 e 2
- E 1 e 3

14. Fadi – Leia o texto escrito por Luís de Camões, célebre poeta português do século XVI.

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

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

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

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

In. Afrânio Coutinho. *Antologia Brasileira de Literatura*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora Distribuidora de Livros Escolares, Ltda., 1969.

_____ reflete sobre _____
experimentada por aqueles que amam.

As lacunas são, correta e respectivamente, preenchidas por:

- A O soneto ... a servidão
- B A ode ... a alegria
- C O soneto ... a contradição
- D O poema ... a solidão
- E O poema ... o desgosto

15. IFSP – Leia a letra da canção *De volta pro aconchego*.

*Estou de volta pro meu aconchego
Trazendo na mala bastante saudade
Querendo um sorriso sincero,
Um abraço para aliviar meu cansaço
E toda essa minha vontade.*

*Que bom poder tá contigo de novo
Roçando teu corpo e beijando você
Pra mim tu és a estrela mais linda
Teus olhos me prendem, fascinam
A paz que eu gosto de ter.*

*É duro ficar sem você vez em quando,
Parece que falta um pedaço de mim.
Me alegre na hora de regressar,
Parece que vou mergulhar na felicidade sem fim.*

Dominguinhos e Nando Cordel. *Um barzinho, um violão – Novelas anos 80*, Universal Music e Zecapagodiscos, 2013.

Em *De volta pro aconchego*, o eu lírico expressa a intensidade de seus sentimentos pela mulher amada. Semelhante situação ocorre em poemas escritos por Camões, o que se comprova pelos versos:

- A A fermosura desta fresca serra
e a sombra dos verdes castanheiros,
o manso caminhar destes ribeiros,
donde toda a tristeza se desterra;
- B Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
muda-se o ser, muda-se a confiança;
todo o mundo é composto de mudança,
tomando sempre novas qualidades.
- C Tudo passei; mas tenho tão presente
a grande dor das cousas que passaram,
que as magoadas iras me ensinaram
a não querer já nunca ser contente.
- D O tempo acaba o ano, o mês e a hora,
a força, a arte, a manha, a fortaleza;
o tempo acaba a fama e a riqueza,
o tempo o mesmo tempo de si chora.
- E Vossos olhos, Senhora, que competem
co Sol em formosura e claridade,
enchem os meus de tal suavidade,
que em lágrimas, de vê-los, se derretem.

16. Uespi – Segundo o crítico Arnaldo Saraiva, Camões atinge no soneto uma rara e admirável variedade de temas e engenhos. Seus poemas retratam desde melancólicos desconsolos amorosos, como em

Alma minha gentil, até narrativas aparentemente lineares, como em *Sete anos de pastor Jacob servia*. Assinale qual alternativa apresenta uma característica que não podemos encontrar no soneto a seguir:

*Quando a suprema dor muito me aperta,
se digo que desejo esquecimento,
é força que se faz ao pensamento,
de que a vontade livre desconcerta.*

*Assim, de erro tão grave me desperta
a luz do bem regido entendimento,
que mostra ser engano ou fingimento
dizer que em tal descanso mais se acerta.*

*Porque essa própria imagem, que na mente
me representa o bem de que careço,
faz-mo de um certo modo ser presente.*

*Ditosa é logo a pena que padeço,
pois que da causa dela em mim se sente
um bem que, inda sem ver-vos, reconheço.*

- A Racionalização do sofrimento.
- B Platonismo.
- C Introspecção.
- D Angústia reflexiva.
- E Sensualidade.

17. Mackenzie

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

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

Camões

Assinale a alternativa correta sobre o texto:

- A Expressa as vivências amorosas do eu lírico em linguagem emotivo-confessional.
- B Apresenta índices de linguagem poética marcada pelo racionalismo do século XVI.
- C Conceitua o amor de forma unilateral, revelando o intenso sofrimento do coração apaixonado.
- D Notam-se, em todos os versos, imagens poéticas contraditórias, criadas a partir de substantivos concretos.
- E Conceitua positivamente o amor correspondido e, negativamente, o amor não correspondido.

18. Mackenzie

*Tanto de meu estado me acho incerto,
Que em vivo ardor tremendo estou de frio;
Sem causa, juntamente choro e rio;
O mundo todo abarco e nada aperto.*

Camões

Assinale a alternativa correta sobre o texto:

- A A dúvida sugerida no primeiro verso é sobre o mundo exterior.
- B As orações coordenadas (verso 3) desenvolvem o sentido sugerido pelo adjetivo incerto.
- C “juntamente” introduz ações que alternativamente se excluem.
- D Abarcar é antônimo de conter e encerrar.
- E O mundo todo representa aquilo de que o poeta quer se afastar.

19. UFJF

“CANTIGA”
*Vi chorar uns claros olhos
Quando deles me partia.
Oh! que mágoa! Oh! que alegria*

“VOLTAS”

[...]

O bem que Amor me não deu,
 No tempo que o desejei,
 Quando dele me apartei,
 Me confessou que era meu.
 Agora que farei eu,
 Se a fortuna me desvia
 De lograr esta alegria?

Camões – “Lírica”

Mudando andei costume, terra e estado,
 Por ver se se mudava a sorte dura;
 A vida pus nas mãos de um leve lenho.
 Mas, segundo o que o Céu me tem mostrado,
 Já sei que deste meu buscar ventura
 Achado tenho já que não a tenho.

Camões – “Lírica”

A partir da leitura dos dois fragmentos, assinale a afirmativa inaceitável:

- A Há diversidade formal e temática na lírica de Camões, devido à sua relação tanto com a tradição popular quanto com a cultura clássica.
- B Nos dois textos encontramos a ação do destino se opondo à felicidade do poeta.
- C A expressão “fortuna”, do primeiro fragmento, é equivalente, no plano semântico, à expressão “ventura”, do segundo.
- D A forma do primeiro fragmento expressa a relação entre a lírica de Camões e a tradição poética medieval peninsular.
- E O terceiro verso do segundo fragmento é uma metáfora clara da instabilidade da vida do poeta.

GABARITO

1. D
2. B
3. A
4. D
5. Os dois textos exploram a mesma temática: a mudança das coisas. Essa ideia é explicitada nos seguintes trechos: “Muda-se o ser, muda-se a confiança;/Todo o mundo é composto de mudança” (Texto I); “[...] elas [as pessoas] vão sempre mudando” (Texto II). No entanto, convém explicitar que esse tema é tratado de forma diferenciada em cada um dos textos. O eu lírico do poema camoniano vê com pessimismo as mudanças que se operam no mundo, porque constata que elas são geradoras de um mal cuja dor não pode ser superada (“Do mal ficam as mágoas na lembrança”) e ainda considera que a ocorrência do bem, apenas hipotética (“se algum houve”), pode trazer mais sofrimento ao deixar “saudades”. Já o narrador de *Grande sertão: veredas* vê as mudanças com mais otimismo, ao qualificá-las como algo “importante e bonito”.

6. E
7. A
8. D
9. C
10. C
11. A
12. B
13. B
14. C
15. E
16. E
17. B
18. B
19. C



Negrinha

de Monteiro Lobato

“Negrinha era uma pobre órfã...”

Reconhecemos na personagem sem nome, mas a quem conhecemos por “Negrinha”, aquilo que toda criança anseia: apenas brincar e ser feliz. Filha de uma escrava, que veio a falecer quando a menina ainda era criança, ela é vítima das atrocidades de dona Inácia, a patroa que reluta em aceitar o fim da escravidão. Mas, mesmo para alguém à margem da sociedade, há esperanças quando menos se espera.

INTRODUÇÃO ▼

“Negrinha”, de Monteiro Lobato, faz parte de um livro de contos, de mesmo nome, cuja primeira edição foi publicada em 1920; nela, Lobato faz uma leitura crítica da sociedade de seu tempo, ainda marcada por acontecimentos do século anterior. São diversos contos que compõem o livro, muitos deles bem curtos, abordando temas variados, mas com uma característica em comum: denunciar o atraso (em várias acepções da palavra) em que ainda vivia o Brasil, em pleno século XX.

O autor era um defensor da modernidade, que caminhava a passos lentos no Brasil, vítima de uma cultura rural e escravocrata e de uma educação deficiente. Era o início de um século que via, em outros países, a industrialização crescente, o avanço da economia e das ciências e a melhora da qualidade de vida – e isso em meio a duas grandes guerras –, mas que, no Brasil, ainda encontrava resistência em acontecer.

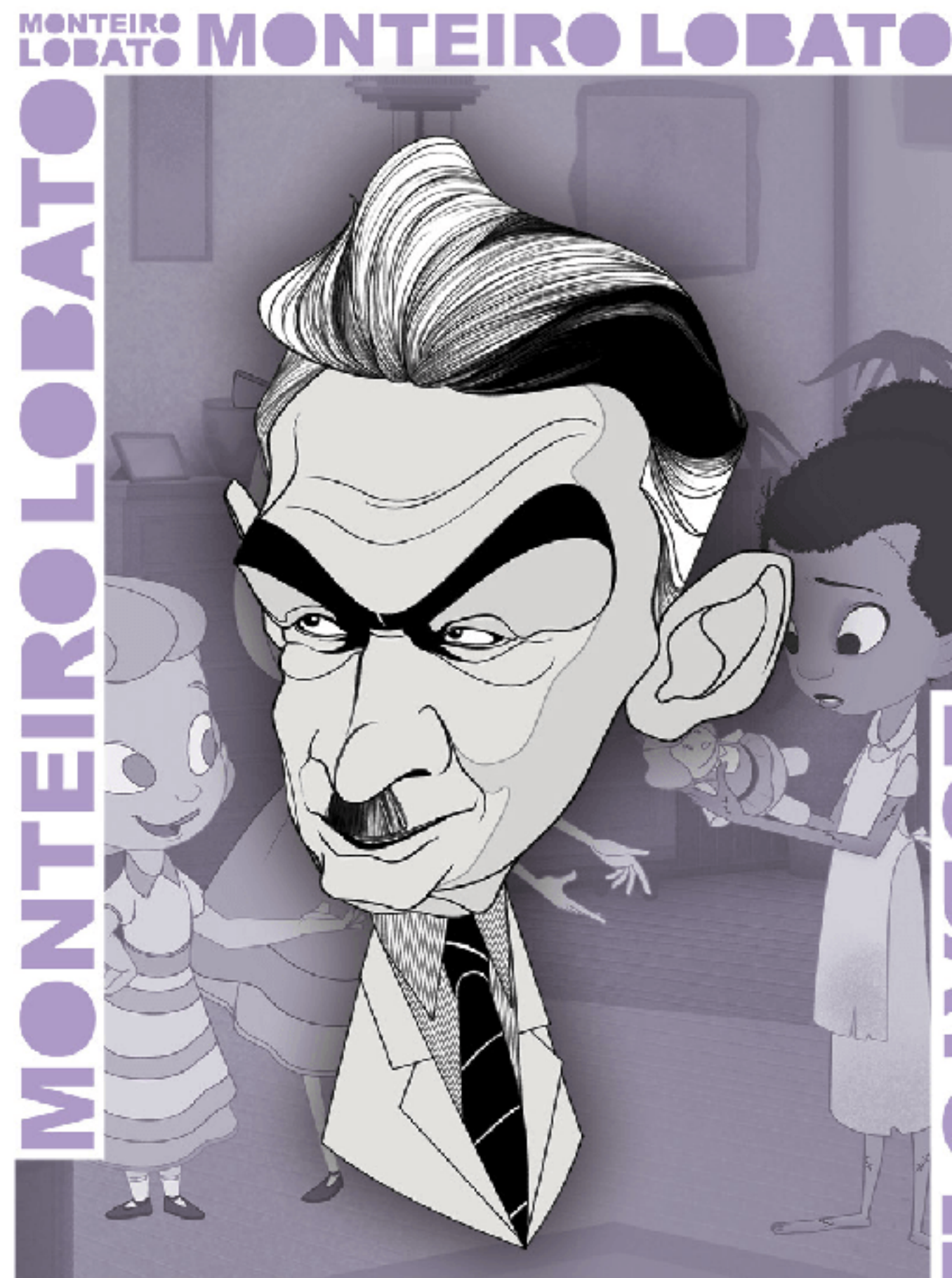
O incômodo que essa constatação nacional provocava no autor era mais que perceptível em sua obra adulta. O conto “Negrinha”, em especial, que trataremos aqui, conta com uma dessas denúncias sociais: a ex-senhora de escravos que “nunca se afizera ao regime novo” e que, mesmo sem permissão legal para isso, continuava a praticar torturas e a tratar os negros como se fossem suas posses.

O conto, no entanto, vai além da denúncia do atraso econômico e social que o país vivia. Ele capta, por meio da visão de uma menina negra e pobre, sem qualquer oportunidade na vida – apenas por ter a pele negra – a profunda desigualdade que assolava (e, infelizmente, ainda assola) o país – e a forma como essa desigualdade age destruindo a infância e, principalmente, a humanidade a que todo indivíduo, seja ele brasileiro ou estrangeiro, negro ou branco, tem direito.

SOBRE O AUTOR ▼

Pequena biografia do autor

José Bento Monteiro Lobato nasceu em 1882, na cidade de Taubaté, estado de São Paulo. Ele era membro de uma família rica, descendente de barões do café do interior paulista (seu avô materno, o Visconde de Tremembé, era um dos homens mais poderosos do Brasil, na época). Herdeiro de uma grande fortuna e destinado a administrar as terras e os bens da família, Monteiro Lobato, como ficou conhecido, cursou Direito na Faculdade do Largo São Francisco, em São Paulo, famoso centro dos intelectuais brasileiros.



Após se tornar advogado, voltou a Taubaté para administrar a fazenda do avô, que morrera subitamente em 1911. A região do Vale do Paraíba foi a principal produtora de café do país no século XIX, porém a cultura do café estava praticamente toda transferida para o Oeste paulista, cujas terras eram mais produtivas que as já quase esgotadas terras do Vale do Paraíba.

Embora formado e com diploma reconhecido, Monteiro Lobato cultivava outros interesses; tinha nas Letras sua verdadeira vocação. Além de escrever, gostava também de desenhar. Logo após se formar em Direito e durante os anos em que administrou a fazenda herdada do avô, Lobato tornou-se colaborador em diversos jornais no Rio de Janeiro e em São Paulo, escrevendo artigos e contos.

Em 1914, o jornal *O Estado de S. Paulo* publicou seu artigo "Velha praga", um polêmico protesto contra as queimadas no Vale do Paraíba (método usado recorrentemente pelos agricultores para limpar a terra, acreditando que, assim, melhorariam o solo). Logo após o sucesso desse artigo, ele publicou, no mesmo jornal, o conto "Urupês", que trazia pela primeira vez a sua personagem-símbolo, o Jeca Tatu, uma forma encontrada por ele para personificar todo o atraso cultural e econômico do Brasil. Jeca era um homem sem instrução, preguiçoso e parasita da terra.





“Porque a verdade nua manda dizer que entre as raças de variado matiz, formadoras da nacionalidade e metidas entre o estrangeiro recente e o aborígine da tabuinha no beijo, uma existe a vegetar de cócoras, incapaz de evolução, impenetrável ao progresso”.

Monteiro Lobato. *Urupês*. 37 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 10.

Devido a essa inclinação para as artes, Lobato vendeu a fazenda e, com o dinheiro da venda, mudou-se para São Paulo com a família. Lá, após muito contribuir para o jornal, decidiu comprar a *Revista do Brasil*, em 1918. Na revista, cedeu espaço para novos talentos como Menotti del Picchia e Oswald de Andrade (reconhecidos mais tarde como líderes do movimento modernista). Com capas coloridas e conteúdo atraente, muitas vezes criadas por ele próprio, a revista cresceu bastante, ajudada por uma estratégia de vendas agressiva, que rendeu grandes tiragens.

Essa foi a base da indústria editorial no país, que cresceu ainda mais com as publicações escritas pelo próprio Lobato. O livro de contos *Urupês* (nomeado

assim por trazer o conto de mesmo nome), lançado em 1918, foi sucesso de vendas, seguido por *Negrinha* (também lançado como livro, contendo o conto de mesmo nome e uma coletânea de outros textos do autor), publicado em 1920.

Monteiro Lobato é reconhecido também por ser o precursor da literatura infantil no país. *A menina do narizinho arrebitado* (1920) foi o primeiro livro de história infantil de uma série que reúne mais de vinte títulos e que fez parte da infância de várias gerações de brasileiros desde então. As histórias infantis reúnem personagens do folclore brasileiro, figuras mitológicas de outras culturas e outras personagens famosas da literatura, dos quadrinhos e do cinema mundial, como Peter Pan, Alice e Chapeuzinho Vermelho. Esses livros, ainda, reúnem conhecimentos de história, geografia, matemática e gramática, tornando o autor o precursor também da literatura paradidática no Brasil.

Observação:

Um episódio famoso de sua vida foi a crítica feita a uma exposição da pintora modernista Anita Malfatti, no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1917. As palavras duras usadas por ele geraram uma situação desconfortável entre Lobato e os modernistas. Curioso notar que essa crítica acabou por dar força ao próprio movimento, que culminaria na Semana de Arte Moderna, de 1922.

“Julgamo-la, porém, merecedora da alta homenagem que é ser tomada a sério e receber a respeito da sua arte uma opinião sinceríssima – e valiosa pelo fato de ser o reflexo da opinião geral do público não idiota, dos críticos não cretinos, dos amadores normais, dos seus colegas de cabeça não virada [...] dos seus apologistas, sim, dona Malfatti, porque também eles pensam deste modo... por trás.”

Monteiro Lobato. “Paranoia e mistificação”. *Ideias de Jeca Tatu*. São Paulo: Globo, 2008. p. 77.

Já na década de 1920, em meio a crises econômicas e políticas no Brasil, a editora de Monteiro Lobato foi à falência, levando-o a se mudar para o Rio de Janeiro. Sua produção literária, no entanto, não parou. Em 1927, mudou-se para Nova York para assumir a função de *adido* comercial no consulado brasileiro, ficando por lá até 1931. Nesse período, admirou-se com o desenvolvimento dos EUA, trabalhando para estreitar as relações comerciais entre brasileiros e americanos.

De volta ao Brasil, ainda encantado com o que viu em terras americanas, defendeu com entusiasmo em seus textos críticos a produção de ferro e petróleo, por acreditar que isso colocaria o Brasil no rumo do desenvolvimento. Por se posicionar claramente contra as

políticas do então presidente Getúlio Vargas, chegou a ser preso e sofreu com a censura durante o regime militar do Estado Novo, tendo que enfrentar até mesmo a retirada de seus livros do mercado (alguns exemplares foram queimados). O autor faleceu em 1948, em São Paulo, aos 66 anos, deixando um imenso legado na literatura para crianças e adultos.

Glossário

- **Adido:** Funcionário diplomático, não pertencente ao quadro oficial, nomeado para trabalhar com interesses específicos.



O autor e seu período

Monteiro Lobato escritor, Monteiro Lobato pensador, Monteiro Lobato empreendedor e realizador: sob qualquer desses aspectos, o grande morto apresenta facetas inúmeras que merecem, como têm merecido, análise e a justa homenagem que todos lhe tributavam. Mas, há ainda mais em Monteiro Lobato, alguma coisa que o sintetiza melhor que outro traço qualquer de sua invulgar e tão rica personalidade: refiro-me a Monteiro Lobato, homem de caráter. [...] ele deixou no seu acervo para a posteridade: o exemplo magnífico de uma inflexibilidade de ação e pensamento que encontra muitos poucos paralelos.

Caio Prado Júnior. "Monteiro Lobato". In: Monteiro Lobato. *Contos Completos*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

Relacionar o momento histórico-literário ao autor e suas obras torna-se algo fundamental quando se quer conhecer suas características e principais aspectos de sua produção literária. A obra de Lobato é considerada como pertencente ao movimento literário que se convencionou chamar de Pré-modernismo; embora não fosse, de fato, um movimento como os outros, o Pré-modernismo foi um período em que os autores começavam a desvendar o Brasil: rural, com um povo pobre e pouco instruído, uma estrutura escravocrata ainda muito enraizada (apesar da abolição, que acontecera poucos anos antes), atrasado social e economicamente. Era um país que se despertava para o novo século ainda com a mentalidade do século passado e que precisava superar muitos de seus problemas para ambicionar crescimento.

Foi nesse contexto que os autores do Pré-modernismo se debruçaram para apresentar, cada um à sua maneira, um olhar sobre o Brasil. É por isso que não falamos de uma escola pré-modernista, pois não era sequer um movimento organizado, tampouco uniforme, mesmo se considerarmos um único autor. Lobato, por exemplo, discute em seus textos a escravidão, a forte marca que a sociedade carregava e a qual persistia – mesmo após a sanção da Lei Áurea –, a realidade dura e triste do homem do campo, o poder dos fazendeiros ricos que se julgavam acima da lei e tantos outros aspectos e fatores que influenciaram essa época.

Os autores desse período estavam atentos também ao conflito entre esse Brasil que parou no tempo e o Brasil que queria avançar. Anos antes de Lobato, Euclides da Cunha também marcou a literatura brasileira quando escreveu *Os sertões*, em que buscou retratar a Guerra de Canudos, um conflito entre o exército da recém-proclamada república brasileira e um grupo de resistência no interior da Bahia, liderado por Antônio Conselheiro (um dos muitos conflitos que aconteceram no Brasil na mesma época), focando principalmente no sertanejo e em suas lutas constantes pela terra e contra a seca e o desemprego. Assim como estes, juntam-se a esse estilo literário inaugurado por Lobato Graça Aranha e Lima Barreto, escritor do célebre *Triste fim de Policarpo Quaresma*, que retratava um homem perdido no seu nacionalismo xenofóbico.

O Pré-modernismo é assim chamado também por ser considerado o “preparador do terreno” para o Modernismo no Brasil, que teria sua data oficial de início na Semana de Arte Moderna, em 1922 (embora os trabalhos dos modernistas tivessem iniciado, de fato, bem antes disso). Como Alfredo Bosi cita, a posição desse autor dentro da produção literária pré-modernista introduziu novas concepções acerca do escrever:

Moralista e doutrinador aguerrido, de acentuadas tendências para uma concepção racionalista e pragmática do homem, Lobato assumiu posição ambivalente dentro do Pré-Modernismo. Na medida em que a cultura do imediato pós-guerra refletia o aprofundamento de um filão nacionalista [grifo do autor], o criador do Jeca mantinha bravamente a vanguarda; com efeito, depois de Euclides e de Lima Barreto, ninguém melhor do que ele soube apontar as mazelas físicas, sociais e mentais do Brasil oligárquico e da Primeira República, que se arrastava por trás de fachada acadêmica e parnasiana. Nessa perspectiva, Lobato encarnou o divulgador agressivo da Ciência, do progressismo, do “mundo moderno”, tendo sido um demolidor de tabus [...]

Entretanto... essa mesma nota moralista e didática afastava-o do Modernismo de 22, ou ao menos das correntes irracionaisistas que lhe permeavam a estética. Lobato sentia vida toda, em nome do bom senso e da razão (como se fora um velho acadêmico), total repulsa pelos “ismos” que definiram as grandes aventuras e as grandes conquistas da arte novecentista: Futurismo, Cubismo, Surrealismo...

Alfredo Bosi. *História concisa da literatura brasileira*. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 216.

O período pode ser considerado, dessa forma, como uma transição da literatura do século XIX para a moderna literatura do século XX (moderna em um sentido mais amplo, isto é, que rompe com os padrões tradicionais anteriores a ela), visto que os autores desse tempo estavam rompendo com aspectos do passado, aprofundando na realidade brasileira de sua época. Nesse sentido, podemos observar que esses autores traziam a

realidade para a literatura, focalizando os aspectos econômicos e políticos da sociedade brasileira, que assolavam a vida do país, expondo principalmente o homem do sertão, por meio de denúncias e problemáticas.

Desde o Romantismo, no início do século XIX, os autores procuravam valorizar a cultura nacional e inseri-la na literatura; mas os românticos, apesar da tentativa de afirmação, não conseguiram se libertar totalmente dos padrões estéticos europeus. Os autores dessa fase procuraram dentro do Brasil a substância para os seus livros, mas tinham uma visão idealizada, que não representava a realidade. No Pré-modernismo, interessava aos autores revelar essa realidade e, de uma certa forma, descobrir também o que existia nesse país tão grande e cheio de desigualdades, relacionando-se assim com o contexto histórico vivenciado por eles próprios.

A PRODUÇÃO LITERÁRIA ▼

Obras do autor

Contos

- *Urupês* (1918)
- *Cidades mortas* (1919)
- *Negrinha* (1920)
- *O macaco que se fez homem* (1923)

Jornalismo e crítica

- *O saci-pererê: resultado de um inquérito* (1918)
- *Ideias de Jeca Tatu* (1919)
- *A onda verde* (1921)
- *Mister Slang e o Brasil* (1927)
- *Na antevéspera* (1933)
- *Críticas e outras notas* (1948)

Romances

- *O presidente negro* (1926)

- *A menina do narizinho arrebitado* (1920)*

Outros escritos

- *Literatura do Minarete*
- *Mundo da Lua*
- *Ferro e o voto secreto*

*Romance que inaugura a série infantil *Sítio do Picapau amarelo*, que contará, até 1947, com o lançamento de diversos outros títulos, entre romances e paradidáticos.

É necessário ressaltar que Lobato era um escritor extremamente ativo, colaborou em diversos jornais e deixou uma obra crítica vastíssima.

Aspectos gerais da produção literária do autor

É justamente na linha crítica de denunciar o atraso do Brasil, principalmente em aspectos sociais, que se centra a obra adulta de Monteiro Lobato, à qual pertencem o livro e o conto *Negrinha*, este último objetivo de nossa análise. Como já vimos anteriormente, Lobato era um defensor da modernidade, desejava o progresso nacional e era crítico feroz das condições econômicas e sociais em que vivia o país no início do século XX, em especial das desigualdades enfrentadas por classes menos favorecidas. É por meio de suas obras que ele tece críticas e revela sua indignação acerca dos problemas que assolam o homem do campo e a desigualdade racial, a sociedade atrasada, fatores desconsiderados pelo governo da época.

Os contos de Monteiro Lobato se caracterizam também por inserir na literatura uma linguagem mais objetiva, popular e contemporânea, uma vez que era avesso aos arcaísmos e à tradição gramatical portuguesa que dominava a literatura. Sendo homem criado em uma fazenda do interior paulista, emprega muitos termos usados por pessoas simples do campo (o que ainda não torna sua literatura regionalista). A linguagem, ainda, é bastante direta e concisa, sem longas descrições ou divagações (sobretudo nos seus contos), investindo bastante no diálogo rápido entre as personagens em cena.

Monteiro Lobato irrompeu no cenário da produção e da crítica literária como autor novo, dotado de estilo próprio, grande expressividade, que inovava no manejo do léxico e na elaboração das frases, credenciais que permitiam caracterizá-lo como renovador da língua literária e o distanciavam da grande maioria dos seus contemporâneos, apegados às fórmulas consagradas, à escrita observância da gramática e ao convencionalismo. Para além da forma, seus escritos distinguem-se pelo caráter militante, pelo tom de denúncia e pela virulência da crítica. [...]

Tania Regina de Luca. "Monteiro Lobato: estratégias de poder e autorepresentação n'A barca de Gleyre". In: Angela C. Gomes (Org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: FGV, 2004. p. 142.

Os temas ligados ao campo e às fazendas são o que regem suas narrativas, quase sempre como um protesto ou uma denúncia contra algo que ele julgava ser um problema para a sociedade. Há também, em sua literatura, a composição de contos com um caráter mais irreverente, como *O colocador de pronomes* (uma brincadeira bem-humorada a respeito de um casamento que só aconteceu por um mal-entendido com o uso do pronome *lhe*).





— *Digo que está a forma verbal com eiva grave. O “ferra-se” tem que cair no plural, pois que a forma é passiva e o sujeito é “cavalos”.*

O ferreiro abriu o resto da boca.

— *O sujeito sendo “cavalos”, continuou o mestre, a forma verbal é “ferram-se” – “ferram-se cavalos!”*

— *Ahn! – Respondeu o ferreiro –, começo agora a compreender. Diz vossa senhoria que ...*

— *... que “ferra-se cavalos” é um solecismo horrendo e o certo é “ferram-se cavalos”.*

Monteiro Lobato. “O colocador de pronomes”. *Negrinha*. 2 ed. São Paulo: Globo, 2009. p. 121.

Suas escritas se sustentam com personagens que representam a população brasileira, em especial característica do início do século XX. O Jeca Tatu e as histórias do *Sítio do Picapau amarelo*, suas principais criações, em que ele faz uso de uma linguagem simples e acessível, conseguem misturar realidade e fantasia, de forma a valorizar a cultura nacional.

[...] O mobiliário cerebral de Jeca, à parte o suculento recheio de superstições, vale o do casebre. O banquinho de três pés, as cuias, o gancho de toucinho, as gamelas, tudo se reedita dentro de seus miolos sob a forma de ideias: são as noções práticas da vida, que recebeu do pai e sem mudança transmitirá aos filhos. O sentimento de pátria lhe é desconhecido. Não tem sequer a noção do país em que vive. [...]

Monteiro Lobato. “Urupês”. *Urupês*. São Paulo: Globo, 2007. p. 174.

Sua literatura, no entanto, vai muito além da simples denúncia social, eram discussões sobre as reais condições do Brasil pós-abolição da escravidão. A personagem vivenciada por Jeca personificava o atraso, uma pessoa que não tinha conhecimento de seus próprios direitos e deveres, mas, sobretudo, era vítima de um governo que administrava o país para poucos, sem dar educação e condições dignas de vida para quem vivia longe da civilização (algo que, aparentemente, pouco mudou até hoje, apesar de avanços na área).

O perfil ácido que traçou do caboclo destoava da visão idealizada construída pela tradição romântica, que não raro atribuía ao homem do campo dimensões épicas, tendo levantado imediata polêmica. As reações ao Jeca Tatu, seu significado num contexto de exacerbado nacionalismo, suas implicações e dimensões políticas, assim como a análise dos recursos expressivos e de persuasão mobilizados por Lobato para compor seu personagem têm sido objeto de vários estudos.

Tania Regina de Luca. “Monteiro Lobato: estratégias de poder e autorepresentação n’A barca de Gleyre”. In: Angela C. Gomes (Org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: FGV, 2004. p. 142.

As histórias do *Sítio do Picapau amarelo* traziam, e ainda trazem, para as crianças informações sobre diferentes culturas e realidades e sobre as várias áreas do conhecimento humano, oferecendo um novo olhar sobre a educação (os livros paradidáticos eram novidade na época).

Aspectos gerais sobre a obra analisada

Negrinha é um conto que discute algumas das questões que já ressaltamos serem alvo das preocupações de Monteiro Lobato. A crítica principal é, sobretudo, ao sistema escravagista, que, mesmo proibido pela lei, continuava a vigorar na prática, sustentado por donos de fazendas que, em posto de riqueza, achavam-se no direito de possuir o outro, o negro. Podemos ver que essa questão racial, da desigualdade que reinava na época, está presente desde o título, que leva o mesmo nome que o livro, “Negrinha”. Nele, o autor busca mostrar que a humanidade de todo indivíduo, num país que intenciona ser desenvolvido, deve ser respeitada e que cada indivíduo tem sua própria identidade; isso, no entanto, não acontece no país, que ainda vê os negros como escravos.

Há aqui o despertar de consciência de uma menina negra e órfã sobre esse processo de desumanização, vítima de um sistema enraizado, desprotegida das leis que protegiam os maiores. Em poucas palavras, Lobato nos leva a discutir a representação do negro na sociedade, de que forma vivemos e presenciamos a desigualdade racial em nosso meio, mesmo anos após a abolição. Outra crítica em questão é à hipocrisia e à arrogância dos poderosos, que se consideram acima da lei apenas por pertencerem a uma suposta classe superior.

O conto é narrado em terceira pessoa e, para melhor entendimento, pode ser dividido em duas partes. Na primeira, conhecemos as personagens principais e a condição em que se encontram.

O conto começa com a descrição da menina então denominada Negrinha, cujo nome é definido apenas pela cor de sua pele, uma característica que se mantém por toda a narrativa; dessa simples apresentação

da personagem, já podemos identificar uma característica fundamental do conto: o fato de a personagem ser nomeada apenas como Negrinha – a todo momento pelo narrador e apenas em uma situação ela mesma se apresenta assim – dá a ela uma dimensão universalizante ou, ainda, simbólica. Esse simbolismo é uma forma de representação dos negros que, mesmo após a abolição, continuam sendo vítimas da discriminação, pois é negada a eles a identidade política e/ou cultural. Veja como o narrador inicia sua história, nos apresentando a personagem principal:

Negrinha era uma pobre órfã de sete anos. Preta? Não; fusca, mulatinha escura, de cabelos ruços e olhos assustados.

Nascera na senzala, de mãe escrava, e seus primeiros anos vivera-os pelos cantos escuros da cozinha, sobre velha esteira e trapos imundos. Sempre escondida, que a patroa não gostava de crianças.

Percebemos que a denominação “Negrinha” provinha do narrador e somente uma vez foi proferida pela menina; o narrador nos informa que a porção de nomes pejorativos com que era apelidada já era sem-número.

Pestinha, diabo, conuja, barata descascada, bruxa, pata-choca, pinto gorado, mosca-morta, sujeira, bisca, trapo, cachorrinha, coisa-ruim, lixo – não tinha conta o número de apelidos com que a mimoseavam. [...] Estava escrito que não teria um gostinho só na vida – nem esse de personalizar a peste...

Glossário

- **Ruço:** Pardo, esmaecido.
- **Senzala:** Espécie de alojamento, nas fazendas, onde habitavam os escravos.
- **Esteira:** Tecido usado para fazer tapete.

Outro traço importante que define a personalidade da menina órfã aparece logo no segundo parágrafo: ela era filha de mãe escrava e nascera na senzala. Esses primeiros parágrafos introdutórios nos permitem inferir a época da narrativa, isto é, nos dão a ideia exata da ambientação, pois a Lei Áurea acabara de ser promulgada, e os negros, apesar da proibição legal, ainda eram tratados como escravos.

O fato de Negrinha ser uma órfã, filha de uma escrava, confere a ela, ainda, uma posição de profundo abandono, pois não havia a quem no mundo ela pudesse recorrer; o narrador não nos apresenta mais nenhum possível parentesco com quem pudesse relacioná-la, o que permite entender que realmente ela era só. Não podia contar com ninguém que fosse capaz de amá-la. Mais uma vez, a condição de Negrinha,

cujas identidade é formada nessa circunstância de não identificação própria, reflete a situação de todo negro, que, mesmo com uma lei garantindo sua liberdade, não contava com qualquer apoio, dependendo exclusivamente daqueles que antes o “possuíam”.

Feita a apresentação de Negrinha, passamos a conhecer a patroa, dona Inácia, que, até antes da promulgação da Lei Áurea, era dona de escravos. O narrador a descreve de forma extremamente irônica, colocando para o leitor toda a contradição que caracterizava a senhora. O conflito fundamental entre a aparência e a essência é o que define dona Inácia: aos olhos da sociedade (ou seja, na aparência), era uma senhora virtuosa, bondosa por estar cuidando de uma menina órfã, filha de escravos, mas seus atos, principalmente o modo como tratava os subalternos (nesse caso, os negros), por considerá-los em condição moral e espiritual inferior, não eram nada virtuosos (ou seja, na essência, ela não era uma boa pessoa). Assim nos apresenta o narrador a dona Inácia:

Excelente senhora, a patroa. Gorda, rica, dona do mundo, amimada dos padres, com lugar certo na igreja e camarote de luxo reservado no céu. Entaladas as banhas no trono (uma cadeira de balanço na sala de jantar), ali bordava, recebia as amigas e o vigário, dando audiências, discutindo o tempo. Uma virtuosa senhora em suma – “dama de grandes virtudes apostólicas, esteio da religião e da moral”, dizia o reverendo.

Ótima, a dona Inácia.

Mas não admitia choro de criança. Ai! Punha-lhe os nervos em carne viva. Viúva sem filhos, não a calejara o choro da carne de sua carne, e por isso não suportava o choro da carne alheia.





Identificamos nesse trecho a presença rica de informações acerca de dona Inácia. Note que o narrador nunca deixa explícito que está fazendo uma crítica a essa postura de dona Inácia, só percebemos isso pela ironia com que ele descreve a personagem. Ironicamente, o narrador nos leva a relacionar a posição de dona Inácia na sociedade “*amimada dos padres, com lugar certo na igreja e camarote de luxo reservado no céu*”, ou seja, suas atitudes eram admiradas principalmente pelos padres. Identificar a ironia, ainda mais em um texto escrito, não é tarefa simples, mas podemos atestar isso pelo exagero da descrição, relacionando as palavras e o contexto.

Reiteradamente, o narrador faz uso de adjetivos, como “excelente senhora”, “virtuosa dama”, “ótima, a dona Inácia”, que, em tese, destacariam aspectos positivos da patroa. No entanto, logo em seguida, descobrimos que uma de suas virtudes certamente não dizia respeito à paciência com crianças, como visto no trecho; dona Inácia não suportava o choro de criança, o que não condiz com essa virtuosidade atribuída a ela, fator que é acentuado pelo fato de ela nunca ter tido filhos. Há também, nesse mesmo trecho, a referência ao “trono”, que, na verdade, não passava de uma simples cadeira de balanço, mas que, na visão de uma pessoa que se considera “dona do mundo e de tudo o que possui”, parece representar algo maior, que de certa forma concede poder a ela. Além disso, a expressão “entaladas as banhas” é uma forma que o narrador encontrou de nos indicar que, considerando a forma física da patroa, a cadeira era pequena demais para tanta arrogância.

Descobrimos logo em seguida que Negrinha era uma espécie de *bode expiatório* da casa de dona Inácia. Todos que ali se sentissem na vontade de bater em alguém batiam nela, muitas vezes simplesmente pela diversão do ato. Relegada, então, a essa condição, Negrinha era privada de toda a humanidade e

compaixão, nunca ouvira uma palavra de carinho e não tinha direito a qualquer momento de felicidade ou mesmo de descontração. Nessa narrativa, podemos perceber que a descrição da personagem Negrinha era feita com certa emoção pelo narrador.

Que ideia faria de si essa criança que nunca ouvira uma palavra de carinho? [...] Tempo houve em que foi a bubônica. A epidemia andava na berra, como a grande novidade, e Negrinha viu-se logo apelidada assim – por sinal que achou linda a palavra. Perceberam-no e suprimiram-na da lista. Estava escrito que não teria um só gostinho na vida – nem esse de personalizar a peste...

O corpo de Negrinha era tatuado de sinais, cicatrizes, vergões. Batiam nele os da casa todos os dias, houvesse ou não houvesse motivo. Sua pobre carne exercia para os cascudos, cocres e beliscões a mesma atração que o ímã exerce para o aço. Mãos em cujos nós de dedos comichasse um cocre, era mão que se descarregaria dos fluidos em sua cabeça. De passagem. Coisa de rir e ver a careta...

Mas é dona Inácia quem promove os piores castigos à pobre órfã. A patroa é uma pessoa amargurada, que não aceita o fim da escravidão, pois não acredita que negros são seres humanos que podem ter independência e vida própria e, pior, não aceita que eles tenham os mesmos direitos que os brancos. Ela ainda se considera no direito de ter escravos e tratá-los tal como seus objetos. A lei a proibiu de ter escravos, e, portanto, aplicar castigos à Negrinha foi tudo o que restou a ela para “expurgar seus demônios”. Ainda, o fato de ela não ter filhos demonstrava claramente a ausência de todo sentimento materno, por isso a impaciência com a menina, motivo pelo qual fazia dela o alvo preferido de seus castigos. No entanto, o narrador nos deixa claro que, embora o regime de escravidão tivesse sido abolido, dona Inácia ainda não havia conseguido se adequar a essa nova realidade.

A excelente dona Inácia era mestra na arte de judiar de crianças. Vinha da escravidão, fora senhora de escravos – e daquelas ferozes, amigas de ouvir cantar o bolo e estalar o bacalhau. Nunca se afizera ao regime novo – essa indecência de negro igual a branco e qualquer coisinha: a polícia! “Qualquer coisinha”: uma mucama assada no forno porque se engraçou dela o senhor; uma novena de relho porque disse: “Como é ruim a sinhá”!

O 13 de maio tirou-lhe das mãos o azorrague, mas não lhe tirou da alma a gana. Conservava Negrinha em casa como remédio para os frenesis. Inocente derivativo. [grifos nossos]

Observação:

Repare, nesse trecho, mais uma vez, a insinuação do narrador ao atribuir o adjetivo *excelente* a dona Inácia. Trata-se, claro, de ironia, que fica cada vez mais evidente com a descrição da patroa pelo narrador, e, assim, passamos a conhecer melhor a personagem e suas atitudes contraditórias. Ela se diz caridosa, e os padres a consideram como tal, mas sua caridade é apenas de fachada. Além disso, é importante salientarmos que, embora a lei proibisse a escravidão e fosse uma forma de tentar acabar com a indiferença e desigualdade com relação aos negros, ainda existia, em muitos brancos, o desejo de continuar nesse regime. O poder de exercer a dominação sobre o negro foi-lhes tirado, estava “proibido” nos papéis, no entanto ainda se fazia presente nos corações daqueles que se afeiçoavam ao regime, como dona Inácia.

Glossário

- **Bode expiatório:** Pessoa ou outra coisa sobre que(m) se depositavam a culpa de outros ou qualquer problema.
- **Cocre:** Um golpe com a mão fechada em que os nós dos dedos raspam na cabeça com toda a força.
- **Novena de relho:** “Relho” é como os habitantes do campo costumam chamar os chicotes, feitos de couro, usados para a montaria nos cavalos (chicotes que também servem para bater em pessoas). Uma novena de relho é uma surra de chicote dada durante nove dias seguidos.
- **Azorrague:** É um tipo de açoite ou chicote, com uma haste e várias tiras de couro com pontas especialmente feitas para causar ferimentos.
- **Frenesis:** Estado de exaltação, agitação intensa, que deixa o indivíduo fora de si.

Aqui nos deparamos com mais uma revelação: dona Inácia dizia aos padres e aos parentes que criava Negrinha por caridade, mas percebemos que Negrinha representava para ela nada mais que um objeto. Já que ela não podia mais ter escravos, o que fora decretado por lei, criar uma criança negra e órfã era a saída perfeita: a menina não contaria a ninguém sobre seus castigos porque sequer compreendia sua condição e, pelo mesmo motivo, não saberia a quem pedir ajuda, pois era sozinha no mundo.

A menina vivia, então, à mingua; não podia brincar, não podia falar, não podia andar pela casa. Qualquer coisa que fizesse ou deixasse de fazer poderia render a ela um novo castigo. Vivia ao pé do “trono” de dona Inácia, observando o movimento do relógio cuco na parede (o relógio, na sua imaginação, era o único brinquedo que tinha): *“E o relógio batia uma, duas, três, quatro, cinco horas – um cuco tão engraçadinho! Era seu divertimento vê-lo abrir a janela e cantar as horas com a bocarra vermelha, arrufando as asas. Sorria-se então por dentro, feliz um instante”*.

O narrador nos relata alguns dos castigos que Negrinha recebia, o mais emblemático deles é um episódio em que ele nos expõe uma extrema crueldade por parte da patroa. Negrinha havia chamado uma criada de “peste”, porque ela havia roubado um pedaço de carne de seu prato. A criada relata o ocorrido à dona Inácia, que procede da seguinte maneira:

Dona Inácia estava azeda, necessitadíssima de derivativos. Sua cara iluminou-se.

— Eu curo ela! – disse – e desentalando do trono as banhas foi para a cozinha, qual perua choca, a rufar as saias.

— Traga um ovo.

Veio o ovo. Dona Inácia mesma pô-lo na água a ferver; e de mãos à cinta, gozando-se na prelibação da tortura, ficou de pé uns minutos, à espera. Seus olhos contentes envolviam a mísera criança que, encolhidinha a um canto, aguardava trêmula alguma coisa de nunca visto. Quando o ovo chegou a ponto, a boa senhora chamou:

— Venha cá!

Negrinha aproximou-se.

— Abra a boca!

Negrinha abriu a boca, como o cuco, e fechou os olhos. A patroa, então, com uma colher, tirou da água “pulando” o ovo e zás! na boca da pequena. E antes que o urro de dor saísse, suas mãos amordaçaram-na até que o ovo arrefecesse. Negrinha urrou surdamente, pelo nariz. Espemeou. Mas só. Nem os vizinhos chegaram a perceber aquilo. Depois:



— Diga nomes feios aos mais velhos outra vez, ouviu, peste?

E a virtuosa dama voltou contente da vida para o trono, a fim de receber o vigário que chegava.

— Ah, monsenhor! Não se pode ser boa nesta vida... Estou criando aquela pobre órfã, filha da Cesária – mas que trabalhadeira me dá!

— A caridade é a mais bela das virtudes cristãs, minha senhora – murmurou o padre.

— Sim, mas cansa...

— Quem dá aos pobres empresta a Deus.

A boa senhora suspirou resignadamente.

— Inda é o que vale...

Observação:

A respeito da linguagem de Lobato, repare na fala da patroa “Eu curo ela!”. De acordo com a gramática, não se pode usar o pronome pessoal do caso reto como objeto do verbo, no entanto esse uso é comum na fala, e o narrador o reproduz assim, tanto para dar uma maior verossimilhança à história, como para retratar a linguagem comum do dia a dia, aproximando o conto de seu público-alvo.

Aqui, mais uma vez, a ironia está presente no contraste entre a atitude cruel da patroa e um cinismo em não reconhecer essa crueldade, em uma tentativa de justificá-la com a “caridade” de oferecer um teto à menina, como um favor à própria sociedade – ato que, podemos ver, é apoiado pelo vigário. A crítica à hipocrisia da fé também se faz presente, pois dona Inácia se queixa do trabalho que está tendo ao “cuidar” de Negrinha, acha que está sendo benevolente demais, e o vigário a “consola” dizendo que Deus a recompensará por sua caridade, isto é, por abrigar a menina e dar-lhe um lar e comida.

Glossário

- **Prelibação:** Ato de prelibar, de gozar de algo antecipadamente; antefruir.
- **Arrefecer:** Se tornar mais brando; esfriar.
- **Resignadamente:** Que aceita algo conformadamente, sem se revoltar.



Essa é a primeira parte do conto. Descobrimos uma Negrinha que é constantemente maltratada por todos da casa, inclusive pelos criados, e uma dona Inácia que não poupa qualquer um de um castigo, muitas vezes pelo simples prazer de provocar sofrimento nos outros e de fazê-la sentir superior. Vemos, na situação em que ela colocou um ovo na boca de Negrinha, o contentamento de dona Inácia ao ser chamada à posição de dominadora de escravos, visto que ela reconhecesse esse momento como uma oportunidade de aplicar um castigo novamente à menina.

No entanto, um dia, chegam duas sobrinhas de dona Inácia para passar uns dias na casa da senhora – esse é o momento de, se assim podemos dizer, transformação.

A segunda parte do conto é uma pequena jornada de autoconhecimento, tanto de Negrinha como de dona Inácia, pois ambas experimentam o sentimento que, dali para a frente, vai passar a definir sua existência.

O simples fato de ver outras crianças já é uma novidade para Negrinha, mas as duas ali, louras, ricas, bem-vestidas, pulando de felicidade, são descritas pelo narrador, sob a visão de Negrinha, como “dois anjos”. Acostumada ao tratamento que recebia, que, aliás, era o único com qual já teve qualquer contato, Negrinha imagina que a patroa vai repreendê-las da mesma maneira como a repreende, mas, no entanto, surpreende-se, vê que dona Inácia está sorrindo. Pensa consigo *“Pois não era crime brincar? Estaria tudo mudado [...]?”*. Na sua inocência, a menina pensa que poderia se juntar às duas e que, dali para a frente, tudo seria diferente, mas o que se segue é de uma crueldade até maior que qualquer castigo físico.

Mas a dura lição da desigualdade humana lhe chicoteou a alma. Beliscão no umbigo, e nos ouvidos, o som cruel de todos os dias: “Já para o seu lugar, pestinha! Não se enxerga?”

Com lágrimas dolorosas, menos de dor física que de angústia moral – sofrimento novo que se vinha acrescentar aos já conhecidos – a triste criança encorajou-se no cantinho de sempre.

— *Quem é, titia? – perguntou uma das meninas, curiosa.*

— *Quem há de ser? – disse a tia, num suspiro de vítima. – Uma caridade minha. Não me corrijo, vivo criando essas pobres de Deus... Uma órfã. Mas brinquem, filhinhas, a casa é grande, brinquem por aí afora.*

“Brinquem!” Brincar! Como seria bom brincar! – refletiu com suas lágrimas, no canto, a dolorosa martirzinha, que até ali só brincara em imaginação com o cuco.

Observação:

No trecho da página anterior, o autor (que ali se confunde com o narrador) deixa bastante claro o que pretende com seu texto: denunciar o erro dessa ordem social em que negros e brancos não podem conviver, a extrema desigualdade à qual negros estavam sujeitos. Negrinha, em sua inocência infantil, não vê a diferença dela para as outras meninas e pensa, por um momento, que dona Inácia desistiu dos castigos e que agora não havia mais problema em brincar. No entanto, dona Inácia a repreende como faz todos os dias, e essa é a lição da desigualdade humana

Esse é o primeiro momento do despertar da consciência de Negrinha sobre sua condição, à margem da sociedade. Até ali, ela não poderia imaginar o porquê de tantos maus-tratos, mas fica pensativa e, obviamente, magoada ao ver as duas crianças brincando e perceber que não poderia participar porque sua pele era de outra cor e porque não havia nascido com as mesmas oportunidades, como verificado no verso *“chicoteou a alma”*. A *“dura lição”*, a que se refere o narrador, é um sofrimento novo, não bastassem todos os outros, pois agora ela começava a entender que realmente nunca teria um momento de felicidade, e tudo isso por não pertencer àquela esfera social, à esfera dos “brancos”. Agora ela percebera a indiferença e se autorreconhece como diferente: ela, menina negra, pobre, sem brinquedos, corpo marcado pelas agressões, e as duas meninas, brancas, loiras, felizes, brincando livres, com muitos brinquedos, sem marcas no corpo.

Logo após a chegada das meninas, chegam as malas com os brinquedos, e Negrinha admira-se com tantos brinquedos diferentes, coisas que nunca imaginou. No meio deles, uma boneca chama a sua atenção; Negrinha nunca havia visto uma, sequer sabia como se chamava, mas entendeu rapidamente que era uma criança “artificial”, em miniatura, como se fosse um bebê, para

que Negrinha aprendeu naquele dia: ela não poderia brincar com as outras porque havia uma fronteira entre elas, que foi definida apenas pela cor da pele.

Ao usar a expressão “refletiu com suas lágrimas a dolorosa martirzinha”, o narrador demonstra emoção, deixando claro ao leitor que aquela situação não era justa, e faz a história favorável sob o ponto de vista de Negrinha, que, até pouco tempo atrás, não compreendia sua condição, mas agora começa a entender, e reflete sobre essa situação. A desigualdade racial como herança da escravidão.

que a menina pudesse experimentar a sensação de como era ser mãe, como se aquilo fosse uma preparação para o momento em que fosse mãe de verdade. Embora segurar uma boneca não representasse um ato grandioso para as meninas, elas se admiraram ao ver o olhar curioso e extasiado de Negrinha e deixaram-na que pegasse a boneca, e ela aproveita o breve momento de ausência de sua patroa, como se não pensasse na consequência daquele ato, esquecendo-se de todos os castigos que já provara.

E dominada pelo enlevo, num momento em que a senhora saiu da sala a providenciar sobre a arrumação das meninas, Negrinha esqueceu o beliscão, o ovo quente, tudo, e aproximou-se da criatura de louça. Olhou-a com assombrado encanto, sem jeito, sem ânimo de pegá-la.

[...] Negrinha olhou para os lados, ressabiada, com o coração aos pinotes. Que aventura, santo Deus! Seria possível? Depois pegou a boneca. E, muito sem jeito, como quem pega o Senhor Menino, sorria para ela e para as meninas, com assustados relanços de olhos para a porta. Fora de si, literalmente... era como se penetrara no céu e os anjos a rodeassem, e um filhinho de anjo lhe tivesse vindo adormecer ao colo.

Esse momento também é importante para compreender a mensagem e o tom moralizante que o autor pretende nos passar. As crianças não têm preconceitos, não conhecem as diferenças e as fronteiras imaginárias do mundo adulto, usualmente imposta pela sociedade, por isso, as duas meninas olham Negrinha tão somente com um ar de curiosidade. Para elas, estão diante de uma outra criança, diferente delas sim, mas uma diferença que não é exposta por elas; tal como elas, Negrinha é reconhecida como uma menina. Não enxergam a cor de sua pele ou o fato de ser uma criada da casa como empecilhos para conversar e brincar com ela e, menos ainda, não veem nisso um motivo para ignorá-la ou maltratá-la, como faz dona Inácia. As meninas, portanto, em sua inocência de criança, ajudam Negrinha a se perceber como um ser humano, por proporcionar a ela um momento de alegria, de contato e interação com o outro, sem a frustração da proibição por parte de dona Inácia. É o sentimento das crianças, livre das convenções sociais que fazem parte do mundo adulto, é um sentimento puro, que não tem segundas intenções e que, portanto, faz Negrinha esquecer todos os castigos, deixar de lado todos os seus medos e, movida pela mesma curiosidade das meninas, a faz pegar a boneca.

Minutos depois, dona Inácia surpreende Negrinha brincando com a boneca que pertencia às suas sobrinhas, um momento o qual imaginamos que fosse ser trágico para a menina; mas, pela primeira vez, observando o êxtase com que Negrinha admirava o brinquedo, não conseguiu repreendê-la ou mesmo aplicar qualquer castigo. Diz o narrador que, pela primeira vez, dona Inácia “foi mulher”, ou seja, algum instinto materno, que até então ela não apresentava, aflorou dentro dela, e, ao menos naquele momento, ela foi capaz de perceber aquilo que as duas sobrinhas já tinham percebido: Negrinha era uma menina, tal como as outras duas, e, como toda menina, merecia um brincar, merecia um momento de alegria, em que ela não fosse culpada de alguma coisa e recebesse um castigo por isso. Vimos anteriormente que Negrinha apanhava todos os dias, de qualquer um e por qualquer motivo, “por ação ou por

omissão”, mas aqui dona Inácia não consegue praticar a crueldade de costume porque, pela primeira vez, não a vê como o objeto de pancadas de todos os dias, mas sim como uma menina, igual às suas sobrinhas.

Esse é o momento fundamental que revela o processo de humanização das duas personagens e a jornada de autoconhecimento empreendida pelo simples ato de Negrinha se aproximar das meninas e aceitar o convite de segurar a boneca. Negrinha se percebe como ser humano porque passa a conhecer o amor e a compaixão, deixa de ser o objeto de pancadas e finalmente pode ser criança, tratada como tal; e dona Inácia, que antes era apenas um poço de maldade, torna-se humana porque se compadece da pobre órfã e a deixa brincar com as meninas, aceitando o fato de que Negrinha também tem o direito de brincar.

Observamos, nesse breve momento, que a experiência humanizadora das duas é semelhante, pois ambas experimentam o sentimento materno: Negrinha, ao poder cuidar de uma “criança de mentira”, vê em si a mãe que um dia poderia ser, e dona Inácia, ao decidir não mais privar Negrinha de sua infância, acaba se rendendo ao sentimento de compaixão que fora despertado pela visão das meninas brincando e pelo ato de compartilhamento de suas sobrinhas com a menina.

Observação:

Embora o autor critique o preconceito contra os negros, a desigualdade racial advinda da escravidão de décadas anteriores acaba incorrendo, especialmente nesse trecho, em um comentário que pode ser considerado machista. É preciso lembrar que a mulher, até esse momento da história, não tinha sequer o direito de votar (no Brasil, apenas em 1932 esse direito foi conquistado), e a literatura costumava sempre apresentá-las como seres exclusivamente passionais, sempre movidas por sentimentos amorosos e destinadas tão somente a cuidar da casa e da família.

Varia a pele, a condição, mas a alma da criança é a mesma – na princesinha e na mendiga. E para ambos é a boneca o supremo enlevo. Dá a natureza dois momentos divinos à vida da mulher: o momento da boneca – preparatório –, e o momento dos filhos – definitivo. Depois disso, está extinta a mulher.

Negrinha, coisa humana, percebeu nesse dia da boneca que tinha uma alma. Divina eclosão! Surpresa maravilhosa do mundo que trazia em si e que desabrochava, afinal, como fulgurante flor de luz. Sentiu-se elevada à altura de ente humano. Cessara de ser coisa – e doravante ser-lhe-ia impossível viver a vida de coisa. Se não era coisa! Se sentia! Se vibrava!

A expressão “divina eclosão” demonstra como aquele momento fora uma descoberta para Negrinha, um momento em que ela sente dentro de si o despertar de uma vida, sente sua alma, ela está viva! Agora não tem mais volta, dali pra frente o mundo teria outro sentido, outra visão.

Um comentário como esses é compreensível (o que não significa que devemos desconsiderar seu teor) dentro do contexto da época em que a narrativa foi escrita e faz parte, claro, desse contexto em que a mulher era criada para ser apenas dona de casa, esposa e mãe. A propósito, o valor que se pretende passar aqui não é o do papel de homens e mulheres na sociedade (esse nem é o objetivo do conto, afinal), mas sim aquilo que define a humanidade de cada um. Nesse trecho, Lobato invoca a imagem da mulher como aquela que é preparada desde cedo para cuidar dos filhos, e é essa preparação, a qual

Negrinha nunca tivera até então, que provoca a transformação na menina. Pela primeira vez, ela se sente parte da dinâmica da sociedade e pode se enxergar como ser humano justamente porque vê em si mesma a mulher que um dia poderia ser (ainda que a imagem dessa mulher seja estereotipada).

Obviamente, não importando o sexo, todo ser humano tem o direito e o dever de cuidar e de expressar o amor e o carinho por um ente querido, seja ele filho ou não, e esse, logicamente, não é papel exclusivo da mulher.

Acabaram-se os dias de férias, as meninas ricas foram embora e, junto com elas, todos os brinquedos. A partir de então, Negrinha nunca mais fora a mesma, vivia delirando na nostalgia daqueles poucos dias em que experimentou a sensação de ser criança, de sentir-se humana e querida. Dona Inácia não mais aplicava castigos a ela, e ela mesma já não estava mais assustada o tempo todo. Voltada à sua situação original, não sabia mais como se portar, perdera a identificação que tinha de si. Nunca mais seria a mesma. Morreu logo depois, em momento que só ela poderia fantasiar, sonhando com as bonecas – uma forma de capturar a essência daqueles dias vividos, dias em que ela sentiu que realmente viveu. Compreendia agora sua identidade, que antes era um objeto, e não poderia aceitar viver novamente naquela condição. Experimentada a vida, desejava a morte, pois não teria aquele momento para si novamente; então, a morte era a redenção, a única maneira de eternizar a humanidade que descobrira em si e nunca mais voltar a ser tratada da maneira como era. A certeza de que passou toda a sua vida sendo mais um objeto da casa e o despertar de consciência que revela





para ela como poderia ser muito mais que isso deixam-na em uma condição profundamente introspectiva, levando-a a uma espécie de estado depressivo.

E, assim como as crianças não veem diferença na cor da pele, a terra também não vê. A vala em que Negrinha foi enterrada “*papou com indiferença aquela carne-zinha de terceira – uma miséria, trinta quilos mal pesados*”. Isso indica que a natureza também não tem preconceitos, a fronteira que separa negros e brancos foi inventada pelas pessoas (alguns que se julgaram no direito de escravizar os outros e atribuir a esses escravizados um tratamento subumano), e, independentemente da condição de cada um, todos são humanos e terão o mesmo fim. Mais uma vez, é possível perceber um tom moralizante, que procura mostrar como o preconceito racial não tem qualquer fundamento e se finda no momento em que deixamos a vida para a morte.

O conto finaliza, então, com o relato do narrador de que Negrinha deixou, na memória das meninas, a lembrança de uma menina boba, que não sabia o que era uma boneca, e, na memória de dona Inácia, a saudade dos cocres bem dados. Isso indica que, ainda na curta existência da menina, ela conseguiu deixar sua marca em alguém, o que é mais um indício de sua humanização, deixou de ser apenas um objeto para dona Inácia. Como já dissemos, Negrinha era uma mártir, representando uma condição que todo negro vivia (muitos ainda vivem, se não fisicamente, moralmente) em uma sociedade em que a cor da pele dita os direitos de cada um. O autor faz uma denúncia com este conto, mas, sobretudo, proporciona uma discussão sobre esse preconceito que está tão enraizado, impregnado na sociedade brasileira.

Observação:

É interessante notar a posição do narrador para com o leitor, em como ele nos leva a acreditar em sua opinião acerca de ambas as personagens, dona Inácia e Negrinha. Verificamos, por várias vezes, a forma como ele se direciona e descreve a patroa de Negrinha; como mencionamos, os termos usados por ele são sempre carregados de ironia, manifestando uma opinião crítica e reprovadora das

atitudes de dona Inácia. Assim como quando ele menciona situações que envolvem Negrinha, percebemos certa emoção e piedade com relação a ela por parte dele. Portanto, observamos que a história é dada sob o ponto de vista de Negrinha, sendo, dessa forma, favorável ao negro; ele nos mostra a realidade que os negros vivenciavam decorrente da desigualdade racial, herança da escravidão.

Afinal, Lobato era preconceituoso?

Recentemente, uma polêmica envolveu o nome de Monteiro Lobato na questão do preconceito racial. Seu livro *Caçadas de Pedrinho* (que faz parte da coleção do *Sítio do Picapau amarelo*) foi denunciado por conter algumas declarações racistas, envolvendo a personagem Tia Nastácia, tal como *“Não reparem ser preta. É preta só por fora, e não de nascença. Foi uma fada que um dia a pretejou, condenando-a a ficar assim até que encontre um certo anel na barriga de um certo peixe. Então o encanto se quebrará e ela virará uma linda princesa loura”*.

No entanto, fugir da polêmica, ignorá-la ou reduzi-la a pormenores não é a maneira correta de se tratá-la. É preciso discutir o que levou o autor a escrever dessa forma, ler seus textos e compreender suas ideias. Devemos reconhecer que, sim, declarações como essa atentam contra a dignidade dos negros, pois os considera inferiores (no livro, aponta-se para o fato de Tia Nastácia ser negra como uma espécie de castigo). Mas o que, então, devemos entender de um texto como *Negrinha*? Por que o autor faria declarações tão polêmicas (por que não?) em um livro infantil e denunciaria, com tanto vigor, a situação ruim em que vivia uma negra órfã e pobre em outro texto? A discussão sobre o racismo no Brasil sempre esteve aberta, e já vimos que Lobato trazia para seus textos a realidade que observava, lembrando que era o contexto em que ele vivia.

A denúncia em *Negrinha* é clara, ele procura discutir a representação do negro na sociedade pós-abolição. Embora ele valorize um ponto de vista pessoal (o da menina, sem estendê-lo a outras personagens negros, mas colocando-a como símbolo) e não atribua explicitamente o comportamento de dona Inácia a uma intenção racista, percebemos, no teor de suas palavras, como esse racismo está impregnado na sociedade brasileira, mas de forma velada, sem se mostrar em todas as suas faces. E

esse comportamento racista velado ainda existe, por isso a importância de discuti-lo, trazê-lo à tona, para que seja possível combatê-lo. Afinal, ainda hoje, os negros ganham menos, estudam menos e são as maiores vítimas de violência, embora saibamos que grande parte se deva às raízes da escravidão, mas muitas vezes isso é ignorado. Talvez Lobato não tivesse a intenção de instaurar uma polêmica, mas seus textos nos trazem uma oportunidade de discuti-la.

Devemos reconhecer também que essas mesmas obras fazem parte de um contexto e reproduzem um discurso corrente de sua época, no qual os negros tinham ainda menos voz do que têm hoje, especialmente pelo fato de ser uma época recente à abolição. Se essas afirmações partiram daquilo que, de fato, o autor acreditava, é difícil dizer (talvez um estudioso de suas obras e de sua biografia possa), mas sabemos que isso se deve, em grande parte, a esse período histórico, cuja mentalidade e desigualdade racial, apesar de inúmeros avanços, infelizmente perpetuam até hoje.

Na época, outros autores também discutiram o tema do negro na sociedade brasileira, inclusive Machado de Assis (escritor mulato), em seu conto *Pai contra mãe*, no qual relata histórias de “caçadores de escravos”, que eram homens livres que caçavam escravos fugidos para receber recompensas. Até por isso, Lobato não era ousado por discutir esses temas, tampouco pode ser considerado um ativista da causa; seu papel foi o de trazer para a literatura – seja por convicção ou por mero acaso – essa discussão, que é necessária e que pode contribuir para uma sociedade em que se combata o preconceito e a desigualdade.

Observação:

No vestibular, é muito comum encontrarmos questões que estabelecem comparações entre diferentes livros, normalmente da lista proposta pela comissão responsável. Pensando nisso, não podemos deixar de lembrar que *Negrinha* contém uma relação bastante evidente com os romances *O cortiço* e *Capitães da areia*. Nos três textos, evidenciam-se as mazelas sociais às quais estão expostas as pessoas das camadas mais pobres da sociedade. No caso de *Capitães da areia*, ainda temos uma relação mais similar, por se tratar de crianças.

Na questão da jornada de autoconhecimento das personagens, também pode ser relacionado o conto *A hora e vez de Augusto Matraga*, que mostra um homem rico e arrogante que se transforma após perder tudo.

E na nova lista do vestibular da Unicamp houve a inclusão de um livro da literatura africana de língua portuguesa, *Terra sonâmbula*, do moçambicano Mia Couto. Nele, é tematizada a exploração pela qual passaram os africanos, no entanto, o tom é mais sutil, valorizando os aspectos positivos da cultura do seu país.

QUESTÕES

1. Enem

Negrinha

Negrinha era uma pobre órfã de sete anos. Preta? Não; fusca, mulatinha escura, de cabelos ruços e olhos assustados.

Nascera na senzala, de mãe escrava, e seus primeiros anos vivera-os pelos cantos escuros da cozinha, sobre velha esteira e trapos imundos. Sempre escondida, que a patroa não gostava de crianças.

Excelente senhora, a patroa. Gorda, rica, dona do mundo, amimada dos padres, com lugar certo na igreja e camarote de luxo reservado no céu. Entaladas as banhas no trono (uma cadeira de balanço na sala de jantar), ali bordava, recebia as amigas e o vigário, dando audiências, discutindo o tempo. Uma virtuosa senhora em suma – “dama de grandes virtudes apostólicas, esteio da religião e da moral”, dizia o reverendo.

Ótima, a dona Inácia.

Mas não admitia choro de criança. Ai! Punha-lhe os nervos em carne viva.

[...]

A excelente dona Inácia era mestra na arte de judiar de crianças. Vinha da escravidão, fora senhora de escravos – e daquelas ferozes, amigas de ouvir cantar o bolo e estalar o bacalhau. Nunca se afizera ao regime novo – essa indecência de negro igual.

Monteiro Lobato. “Negrinha”. In: I. Moriconi. *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000. (Fragmento).

A narrativa focaliza um momento histórico-social de valores contraditórios. Essa contradição infere-se, no contexto, pela:

- A falta de aproximação entre a menina e a senhora, preocupada com as amigas.
- B receptividade da senhora para com os padres, mas deselegante para com as beatas.
- C ironia do padre a respeito da senhora, que era per-versa com as crianças.

- D resistência da senhora em aceitar a liberdade dos negros, evidenciada no final do texto.
- E rejeição aos criados por parte da senhora, que preferia tratá-los com castigos.

2. UFRN

Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamberia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes.

Graciliano Ramos. *Vidas secas*, p. 91.

Morreu na esteirinha rota, abandonada de todos, como um gato sem dono.

Jamais, entretanto, ninguém morreu com maior beleza. O delírio rodeou-a de bonecas, todas louras, de olhos azuis. E de anjos... E bonecas e anjos remoinhavam-lhe em torno, numa farândola do céu. Sentia-se agarrada por aquelas mãozinhas de louça – abraçada, rodopiada.

Monteiro Lobato. “Negrinha”, p. 25.

Nesses trechos, narra-se o momento da morte, respectivamente, das personagens Baleia e Negrinha. Em cada um deles, o narrador:

- A reforça o caráter absurdo do comportamento das personagens, consideradas inferiores e anormais.
- B mostra o contraste entre a morte dos privilegiados e a dos desvalidos socialmente, com ênfase na crítica social.
- C utiliza o delírio como forma de anular a dor da morte, intensificando o tom trágico das narrativas.
- D apresenta possibilidades de situações felizes para as personagens, em contraste com a vida sofrida que tiveram.

3. UEM – Leia o fragmento do conto “Negrinha”, de Monteiro Lobato, integrante da coletânea *Negrinha*, e assinale o que for correto.

Excelente senhora, a patroa. Gorda, rica, dona do mundo, amimada dos padres, com lugar certo na igreja e camarote de luxo reservado no céu. Entaladas as banhas no trono (uma cadeira de balanço na sala de jantar), ali bordava, recebia as amigas e o vigário, dando audiências, discutindo o tempo. Uma virtuosa senhora, em suma – dama de grandes virtudes apostólicas, esteio da religião e da moral, dizia o reverendo.

Ótima, a dona Inácia.

Mas não admitia choro de criança.

- 01 Tendo em vista o fragmento acima, pode-se afirmar que uma das principais características do conto é a ironia.
- 02 A personagem dona Inácia é construída a partir do contraste entre aparência (“excelente senhora”, “dama de grandes virtudes apostólicas”) e essência (“dona do mundo”, “não admitia choro de criança”), conforme mostra o fragmento acima.
- 04 Apesar de a personagem dona Inácia dar a impressão de ser uma ex-senhora de escravos, cruel e autoritária, ela se mostra, em sua essência, sensível e preocupada com amenizar as dores alheias, como se pode inferir a partir desse fragmento.
- 08 O conto é narrado em primeira pessoa por um narrador testemunha, um agregado da casa de dona Inácia.
- 16 Ao desnudar a imagem da “boa dona Inácia” como mulher desumana e sádica, o conto põe em evidência a questão da aparência *versus* essência. Do mesmo modo, eleva a figura de Negrinha ao desvendar-lhe a humanidade e a inocência, materializadas no simples desejo de ser criança.

4. Unimontes – Sobre o conto “Negrinha”, de Monteiro Lobato, é correto afirmar:

- A Negrinha, tendo ficado órfã na adolescência, merecia os castigos por sua rebeldia.
- B a contextualização histórica do conto aponta para uma prática aceita na sociedade contemporânea.
- C a breve narrativa é enfática no tratamento do tema da discriminação da criança negra.
- D ao final da história, Negrinha experimenta a bondade da patroa dona Inácia.

5. Unimontes – Sobre o conto “Negrinha”, de Monteiro Lobato, todas as afirmativas abaixo estão corretas, exceto:

- A A personagem Negrinha ratifica a teoria da inferioridade mental da etnia negra.
- B A questão étnica, no texto, está relacionada ao lugar social ocupado pela personagem Negrinha.
- C O conto evidencia a percepção do autor sobre a condição da criança negra.
- D A dona da casa representa a afirmação das teorias raciais da época em que o texto foi produzido.

6. Leia os textos a seguir.

Texto I

Há meio século, os escravos fugiam com frequência. Eram muitos, e nem todos gostavam da escravidão. Sucedia ocasionalmente apanharem pancada, e nem todos gostavam de apanhar pancada. Grande parte era apenas repreendida; havia alguém de casa que servia de padrinho, e o mesmo dono não era mau; além disso, o sentimento da propriedade moderava a ação, porque dinheiro também dói. A fuga repetia-se, entretanto. Casos houve, ainda que raros, em que o escravo de contrabando, apenas comprado no Valongo, deitava a correr, sem conhecer as ruas da cidade. Dos que seguiam para casa, não raro, apenas ladinos, pediam ao senhor que lhes marcasse aluguel, e iam ganhá-lo fora, quitandando.

Machado de Assis. “Pai contra mãe”. *Relíquias de casa velha*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

Texto II

Varia a pele, a condição, mas a alma da criança é a mesma – na princesinha e na mendiga. E para ambos é a boneca o supremo enlevo. Dá a natureza dois momentos divinos à vida da mulher: o momento da boneca – preparatório –, e o momento dos filhos – definitivo. Depois disso, está extinta a mulher.

Negrinha, coisa humana, percebeu nesse dia da boneca que tinha uma alma. Divina eclosão! Surpresa maravilhosa do mundo que trazia em si e que desabrochava, afinal, como fulgurante flor de luz. Sentiu-se elevada à altura de ente humano. Cessara de ser coisa – e doravante ser-lhe-ia impossível viver a vida de coisa. Se não era coisa! Se sentia! Se vibrava!

Assim foi – e essa consciência a matou.

Monteiro Lobato. "Negrinha". *Negrinha*. São Paulo: Globo Livros, 2009. p. 245.

Os dois textos expõem, em parte, a problemática da escravidão dos negros no Brasil e algumas de suas consequências. Há uma ideia comum entre os dois textos, que pode ser verificada na tomada de consciência dos negros escravizados (e consequente possibilidade de reação destes) com relação ao sistema vigente. Explique essa afirmação.

➤ Texto para as questões 7 e 8.

Negrinha

Negrinha era uma pobre órfã de sete anos. Preta? Não; fusca, mulatinha escura, de cabelos ruços e olhos assustados.

Nascera na senzala, de mãe escrava, e seus primeiros anos vivera-os pelos cantos escuros da cozinha, sobre velha esteira e trapos imundos. Sempre escondida, que a patroa não gostava de crianças.

Excelente senhora, a patroa. Gorda, rica, dona do mundo, amimada dos padres, com lugar certo na igreja e camarote de luxo reservado no céu. Entaladas as banhas no trono (uma cadeira de balanço na sala de jantar), ali bordava, recebia as amigas e o vigário, dando audiências, discutindo o tempo. Uma virtuosa senhora em suma

– “dama de grandes virtudes apostólicas, esteio da religião e da moral”, dizia o reverendo.

Ótima, a dona Inácia.

Mas não admitia choro de criança. Ai! Punha-lhe os nervos em carne viva. Viúva sem filhos, não a calejara o choro da carne de sua carne, e por isso não suportava o choro da carne alheia. Assim, mal vagia, longe, na cozinha, a triste criança, gritava logo nervosa:

– Quem é a peste que está chorando aí?

Quem havia de ser? A pia de lavar pratos? O pilão? O forno? A mãe da criminosa abafava a boquinha da filha e afastava-se com ela para os fundos do quintal, torcendo-lhe em caminho beliscões de desespero.

– Cale a boca, diabo!

No entanto, aquele choro nunca vinha sem razão. Fome quase sempre, ou frio, desses que entangem pés e mãos e fazem-nos doer...*

Assim cresceu Negrinha – magra, atrofiada, com os olhos eternamente assustados. Órfã aos quatro anos, por ali ficou feito gato sem dono, levada a pontapés. Não compreendia a ideia dos grandes. Batiam-lhe sempre, por ação ou omissão. A mesma coisa, o mesmo ato, a mesma palavra provocava ora risadas, ora castigos. Aprendeu a andar, mas quase não andava. Com pretextos de que às soltas reinaria no quintal, estragando as plantas, a boa senhora punha-a na sala, ao pé de si, num desvão da porta.

– Sentadinha aí, e bico, hein?

Negrinha imobilizava-se no canto, horas e horas.

– Braços cruzados, já, diabo!

Monteiro Lobato

7. Fatec – Considere as seguintes afirmações sobre dona Inácia.

- I. Na sequência, é caracterizada como “excelente senhora”, “ótima, a dona Inácia” e “boa senhora”. Essa gradação dos adjetivos, no conjunto do texto, permite concluir que o narrador vai diminuindo as qualidades da senhora, à medida que apresenta suas ações ao leitor.
- II. A caracterização dessa personagem resulta da combinação de vários pontos de vista sobre ela e

* Forma do verbo “entanguir”, que significa enregelar, endurecer de frio.

expõe um jogo entre o parecer (o que ela aparenta ser, para alguns) e o ser (o que ela é, para outros).

III. O narrador trata a personagem com ironia, porque de fato rebaixa suas qualidades ao caracterizá-la como “gorda” e “rica”, embora reconheça que ela é “virtuosa”.

Deve-se afirmar que:

- A apenas a I está correta.
- B apenas I e II estão corretas.
- C apenas I e III estão corretas.
- D apenas II e III estão corretas.
- E I, II e III estão corretas.

8. Fatec – As frases do texto que reforçam a informação de que dona Inácia era “dona do mundo”, fazendo alusão ao poder, são:

- A Com [...] camarote de luxo reservado no céu; ali bordava, recebia as amigas e o vigário.
- B Amimada dos padres; uma cadeira de balanço na sala de jantar.
- C Dama de grandes virtudes apostólicas; excelente senhora, a patroa.
- D Entaladas as banhas no trono; dando audiências.
- E Não a calejara o choro da carne de sua carne; esteio da religião e da moral.

9. UFU – Considerando a leitura da narrativa *Negrinha*, de Monteiro Lobato, leia o fragmento abaixo e assinale a alternativa incorreta.

Negrinha olhou para os lados, ressabiada, com o coração aos pinotes. Que ventura, santo Deus! Seria possível? Depois, pegou a boneca. E, muito sem jeito, como quem pega o Senhor Menino, sorria para ela e para as meninas, com assustados relanços de olhos para a porta.

- A Quando uma criada furta um pedaço de carne do prato de Negrinha, ela reage xingando a criada com os mesmos nomes com os quais a xingavam todos os dias, sendo severamente punida por d. Inácia.
- B Negrinha, após ficar órfã, foi criada por d. Inácia, que lhe tratava sem carinho, atribuindo-lhe diversos apelidos como: barata descascada, bruxa, pestinha, trapo. Além desses apelidos, Negrinha tinha ainda o corpo tatuado de sinais, cicatrizes e vergões.
- C Negrinha viu uma boneca pela primeira vez em sua vida, quando duas sobrinhas de d. Inácia, por ocasião de festejos natalinos, presentearam-na com uma.
- D Negrinha na condição de bicho-gente e, após ter o conhecimento de uma “boneca”, toma consciência do mundo e da alegria de viver. No entanto, ela não tem a oportunidade de desfrutar dessa alegria.

GABARITO

1. D
2. D
3. $01 + 02 + 16 = 19$
4. C
5. A
6. Os dois textos relatam reações dos negros escravizados contra o regime da escravidão. No primeiro, os escravos tentavam fugir para a liberdade, algo que era extremamente comum, já que, ao compreender sua condição de escravidão, os negros tentavam encontrar uma saída (e, ao chegar em um navio negreiro, já sabiam o que seria do futuro deles, e a tentativa de fuga, ao

menos, lhes dava a esperança de não se tornarem posse de algum senhor de escravos). No caso de *Negrinha*, que não era escrava, mas era tratada como tal, sua tomada de consciência a respeito de sua humanidade demonstra, ao mesmo tempo, uma reação contra o sistema vigente, aquele que estabelecia que negros e brancos não poderiam conviver. Ela, pela primeira vez na vida, se sente humana e não poderia voltar à condição de objeto na qual era tratada antes.

7. B
8. D
9. C

A hora e vez de Augusto Matraga

de João Guimarães Rosa



Guimarães Rosa nos leva pelas matas de Minas Gerais, onde suas personagens galopam entre a vida e a morte, entre sertanejos e jagunços. Ali nos apresenta Nhô Augusto, ou Augusto Matraga, ou Augusto Estêves, em seu duelo entre o bem e o mal em busca da redenção.



INTRODUÇÃO ▼

“A hora e vez de Augusto Matraga” é um conto que mora em um universo: o do livro em que foi publicado, *Sagarana*, que, por sua vez, está no mundo tão peculiar da literatura de João Guimarães Rosa. Conhecendo melhor *Sagarana* e seu autor, estaremos prontos para percorrer os caminhos da compreensão plena do conto que exploraremos aqui. Prepare-se para entrar em um mundo rosiano, repleto de riquezas da língua e do sertão.

Atendendo a um pedido de João Condé, jornalista e escritor brasileiro, Guimarães Rosa escreveu-lhe uma carta sobre como e por que *Sagarana* foi escrito. Nela, não apenas conhecemos o livro a que se refere, mas nos são reveladas as facetas da escrita geral desse autor.

Na carta, Guimarães Rosa mostrou sua intenção naquele livro:

Num barquinho, que viria descendo o rio e passaria ao alcance das minhas mãos, eu ia poder colocar o que quisesse. Principalmente, nele poderia embarcar, inteira, no momento, a minha concepção-do-mundo. Tinha de pensar, igualmente, na palavra “arte”, em tudo o que ela para mim representava, como corpo e como alma; como um daqueles variados caminhos que levam do temporal ao eterno, principalmente.

João Guimarães Rosa. In: Vilma Guimarães Rosa. *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

Na carta, ele expôs também a sua vontade de que no livro houvesse narrativas com um quê de *histórias da carochinha*, mas adultas, complexas. Para isso, precisava de personagens condizentes com esse anseio. Necessitava ainda de uma escrita com propriedade, critério este que foi utilizado para a escolha do espaço do norte de Minas Gerais, onde nascera, como cenário para as narrativas do livro:

Podia ser Barbacena, Belo Horizonte, o Rio, a China, o arquipélago de Neo-Baratária, o espaço astral, ou, mesmo, o pedaço de Minas Gerais que era mais meu. E foi o que preferi. Porque tinha muitas saudades de lá. Porque conhecia um pouco melhor a terra, a gente, bichos, árvores.

Porque o povo do interior — sem convenções, “poses” — dá melhores personagens de parábolas: lá se veem bem as reações humanas e a ação do destino: lá se vê bem um rio cair na cachoeira ou contornar a montanha, e as grandes árvores escalam sob o raio, e a cada talo de capim, humano rebrotar com a chuva ou se estorricar com a seca.

João Guimarães Rosa. In: Vilma Guimarães Rosa. *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

Guimarães Rosa mostrou ainda a liberdade de estilo que queria: como escritor da terceira fase do Modernismo que era, demonstrou sua vontade de não se curvar a nenhuma barreira ou limitação, para que sua linguagem atingisse uma precisão micromilimétrica:

Rezei, de verdade, para que pudesse esquecer-me, por completo, de que algum dia já tivessem existido septos, limitações, tabiques, preconceitos, a respeito de normas, modas, tendências, escolas literárias, doutrinas, conceitos, atualidades e tradições — no tempo e no espaço. Isso, porque: na panela do pobre, tudo é tempero. E, conforme aquele sábio salmão grego de André Maurois: um rio sem margens é o ideal do peixe.

João Guimarães Rosa. In: Vilma Guimarães Rosa. *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

Glossário

- **Histórias da carochinha:** Fantasias, contos infantis ou velhos contos.
- **Tabique:** Parede.

Em tal rio sem margens, Rosa mergulhou suas histórias de *Sagarana*:

Então, passei horas de dias, fechado no quarto, cantando cantigas sertanejas, dialogando com vaqueiros de velha lembrança, “revendo” paisagens da minha terra, e aboiando para um gado imenso. Quando a máquina esteve pronta, parti. Lembro-me de que foi num domingo, de manhã.

O livro foi escrito — quase todo na cama, a lápis, em cadernos de 100 folhas — em sete meses; sete meses

de exaltação, de deslumbramento. (Depois, repousou durante sete anos; e, em 1945, foi “retrabalhado”, em cinco meses, cinco meses de reflexão e de lucidez.)

João Guimarães Rosa. In: Vilma Guimarães Rosa. *Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

Em 1946, *Sagarana* é finalmente publicado, com seus 9 contos, entre eles, fechando a obra, o mais aplaudido do livro: “A hora e vez de Augusto Matraga”. Nele, conhecemos os passos de Augusto ao encontro do seu destino, constituído entre dor e alegria, em um embate entre o mal, que o domina no início do conto, e o bem, que passa a ser o seu objetivo.

De acordo com a frase encontrada em *Grande Sertão: Veredas*, outra obra célebre de Guimarães Rosa, “*o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia*”. E é sob esse pensamento rosiano que faremos nossa análise: estudaremos a travessia de Augusto Matraga pela vida, uma passagem composta pela luta entre os impulsos de desfrutar o que é mundano, pelo encontro com o sagrado e pela vontade implacável de chegar à redenção.

“A hora e vez de Augusto Matraga” relativiza, como em muitos casos de obras rosianas, o aspecto maniqueísta, ou seja, o modo de separar a realidade em polos bastante opostos entre o bem e o mal. Normalmente, vemos em muitas histórias da literatura a divisão maniqueísta entre vilão e mocinho, castidade e devassidão, homem honesto e bandido. Mas Augusto Matraga não se enquadra nesse tipo de divisão, mostrando a realidade de um percurso de transformação ao longo de sua história.

Ora, e estar sempre entre o bem e o mal não é a angústia de todos nós, humanos? Vamos então conhecer como isso se dá, não conosco, mas com uma das principais personagens imortais da literatura atemporal de Guimarães Rosa.

Observação:

Maniqueísta é um termo derivado de *maniqueísmo*, uma filosofia religiosa propagada por Maniqueu, no século III, que divide o mundo simplesmente entre o Bem, ou Deus, e o Mal, ou o Diabo.



SOBRE O AUTOR ▼

Pequena biografia do autor

O cenário onde nasceu e viveu João Guimarães Rosa confunde-se em muitos pontos com a maioria de suas histórias: era de Cordisburgo, cidade do norte de Minas Gerais, uma região rica em natureza e cultura, nascido em 27 de junho de 1908, como o primogênito de D. Chiquitinha, a Francisca Guimarães Rosa, e Seu Fulô, como era conhecido Florduardo Pinto Rosa, comerciante, juiz de paz, caçador de onças e com o dom de contar histórias herdado por seu filho mais velho.

Guimarães Rosa foi um homem muito erudito e conhecedor de diversas línguas, e isso se iniciou desde a tenra infância. Antes de completar sete anos, já havia começado a estudar sozinho a língua francesa. Mais tarde, estudou também holandês com a chegada do Frei Canísio Zoetmulder, frade franciscano da Holanda, com quem também avançou os estudos de francês. Instruiu-se ainda em alemão com os padres do Colégio Arnaldo, onde terminou seus estudos básicos.

Com apenas dezesseis anos, matriculou-se para cursar medicina na Faculdade de Medicina da Universidade de Minas Gerais, na mesma época em que iniciou também sua trajetória nas Letras, escrevendo seus primeiros contos, que foram premiados em concursos.

Teve um casamento breve com a jovem Lígia Cabral Penna, de apenas 16 anos, com quem teve as filhas Vilma e Agnes. Nessa fase, já formado, trabalhou como médico por dois anos em Itaguara, na época um município de Itaúna, em Minas Gerais, local em que esteve imerso na realidade do sertão que tanto permeia sua obra.

Serviu como médico voluntário da Força Pública, durante a Revolução Constitucionalista de 1932, e depois entrou para o quadro como concursado, tornando-se, mais tarde, Oficial Médico do 9º Batalhão de Infantaria da cidade mineira de Barbacena. Poliglota que era, resolveu prestar concurso para o Itamaraty, no qual foi aprovado, vindo a ser diplomata na Europa e na América Latina, cargo no qual se destacou pelo trabalho ao lado de sua segunda esposa, Aracy de Carvalho



JOÃO
GUIMARÃES
ROSA

GUIMARÃES ROSA
GUIMARÃES ROSA

JOÃO GUIMARÃES ROSA
JOÃO GUIMARÃES ROSA
JOÃO GUIMARÃES ROSA
JOÃO GUIMARÃES ROSA



Guimarães Rosa, no auxílio ao refúgio de judeus durante a Segunda Guerra Mundial.

Ao longo desses anos, mesmo quando não estava morando em Minas Gerais, voltava frequentemente ao seu estado natal, sempre com o costume de andar com cadernetas em que anotava suas observações sobre as conversas com boiadeiros, a paisagem e tudo o que lhe acontecia em suas cavalgadas. Continuou a escrever e, em 1936, recebeu um prêmio de poesia da Academia Brasileira de Letras por sua coletânea de poemas *Magma*. Um ano depois, concorreu ao prêmio *Humberto de Campos*, com o volume intitulado *Contos*, que, em 1946, após uma revisão do autor, iria se transformar em *Sagarana*, uma das principais obras de sua carreira e da literatura nacional. Nela, foi pioneiro no registro regionalista e pitoresco da linguagem, retratando cenários dos sertões, das fazendas e da cultura sertaneja que conheceu ao longo de sua vida. A partir de então, surgiram as obras de sua carreira brilhante, sempre envoltas pela aura sertaneja



e pelo brilhantismo linguístico, como *Corpo de Baile*, o romance *Grande Sertão: Veredas* e os contos de *Primeiras histórias*.

Em 1957, candidatou-se à Academia Brasileira de Letras, mas não obteve votos suficientes. Tentou novamente em 1963, quando foi eleito por unanimidade de votos. Decidiu adiar sua posse por temer a forte emoção dessa cerimônia, parecendo prever o que aconteceria quatro anos depois: assumindo, em 1967, a cadeira para a qual fora eleito, veio a falecer três dias depois, em 19 de novembro. Uma vez, quando ainda era estudante de medicina, Rosa disse, no velório de um colega de classe, que “as pessoas não morrem, ficam encantadas” e repetiu essa frase no discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, que antecedeu sua morte. Assim, Guimarães Rosa não morreu, ficou encantado, e nos encanta por meio de suas obras, em que biografia e ficção se unem em um mundo rosiano muito característico, com mistério, encontro de linguagem e regionalismo, que vai do local ao universal.

O autor e seu período

Guimarães Rosa produziu suas obras no contexto da terceira fase do Modernismo, também conhecida como Pós-Modernismo, Neomodernismo ou, ainda, como Geração de 45.

Historicamente, foi um período conturbado. Em 1945, chegava ao fim a Segunda Guerra Mundial, com o surgimento da Guerra Fria pela dicotomia de poder entre Estados Unidos e União Soviética. Enquanto isso, no Brasil, encerrava-se o Estado Novo, etapa final do governo de Getúlio Vargas. Iniciava-se o mandato de Juscelino Kubitschek, e o desenvolvimento industrial no país passou a estar em foco, com a chegada de muitas multinacionais. Estas geraram concentração de renda e movimentos de migração dos camponeses para as cidades, em busca de empregos em tais empresas. Com muita mão de obra disponível, as indústrias mantinham baixos salários, houve um aumento de inflação, e um novo cenário urbano delineava-se com precariedade e subvida na formação de favelas.

Em meio a tantas transformações históricas, sociais e econômicas e a um desenvolvimento industrial e tecnológico que aumentava as lentes da visão de mundo, estavam a arte e a literatura, vivendo sua terceira fase modernista, sensível aos problemas humanos e sociais.

Nesse contexto artístico, foi produzida a literatura de Guimarães Rosa. Enquanto a geração modernista da década de 1930 explorara o regionalismo de maneira singular, Guimarães Rosa e seus contemporâneos da Geração de 45 trouxeram para a prosa uma versão plural desse regionalismo: deram-lhe um tratamento universal, poético, mágico; renovaram os meios de expressão pela sondagem da língua. Tal sondagem relaciona-se a outro aspecto marcante no conto protagonizado por Matraga, que será aqui analisado, e no estilo característico dessa terceira fase do Modernismo: a existência de constantes pesquisas tendo como instrumento de base a linguagem.

O conto “A hora e vez de Augusto Matraga”, contido na obra *Sagarana*, faz parte do conjunto de primeiros contos que insere definitivamente seu autor nas características de tal período vanguardista. Além de seus aspectos já citados, vale destacar que esse conto se abriga em um período cuja prosa romancista, depois de tanta destruição e diversas quedas causadas pelas guerras e mudanças do mundo, voltou-se para a metafísica do ser humano e temas envolvidos com a essência, como uma prosa que queria desvendar enigmas da vida. O conto é feito de desvendar o mistério da vida de Matraga. Dele apenas ou de todos os homens?



Guimarães Rosa convergiu para os aspectos da prosa de seu tempo, mas destacou-se por fazê-la ao seu modo regionalista universal. Foi regionalista porque abraçou o sertão nas narrativas e universalizante porque o usou como base para sua visão do âmago de qualquer indivíduo. Para acessar a essência do ser humano, Rosa foi explorá-la nas entranhas do homem sertanejo, próximo e integrado à natureza primitiva humana. Matraga é regional, mas suas questões são universais.

Observação:

Apesar de modernista, Guimarães Rosa possui muitas especificidades, principalmente porque se enquadra em um período próprio de uma vanguarda ampla. O Modernismo no Brasil viveu três fases: a primeira, relacionada à geração de 1922, colocou em pauta a cultura genuinamente brasileira, mostrou a modernidade e abriu os olhos pioneiramente para a liberdade da arte. A segunda partiu do nacional para o humano, explorando a crise contemporânea, as angústias de viver e a dureza da realidade. Já a terceira fase, por sua vez, aprofundou-se no aspecto humano por meio da metafísica, do *miticismo* e do misticismo, prezando muito pelo trabalho minucioso com a linguagem.



A PRODUÇÃO LITERÁRIA ▼

Obras do autor

Contos

- *Sagarana* (1946)
- *Primeiras estórias* (1962)
- *Tutameia – Terceiras estórias* (1967)
- *Estas estórias* (1969) – publicação póstuma
- *Ave, palavra* (1970) – publicação póstuma

Novelas

- *Corpo de baile* (1956) – a partir da terceira edição (1964), essa obra foi passou a ser publicada em edições separadas:

- *Manuelzão e Miguilim* (contendo “Campo Geral” e “Uma estória de amor”)
- *No Urubuquaquá, no Pinhém* (contendo “O Recado do Morro”, “Cara de Bronze” e “Lélio e Lina”)
- *Noites no Sertão* (contendo “Lão-Dalalão” e “Buriti”)

Poesia

- *Magma* (1936)

Romance

- *Grande sertão: Veredas* (1946)

Aspectos gerais da produção literária do autor

As obras de Guimarães Rosa habitavam os sertões de Minas Gerais, mas de maneira muito diferente da dos modernistas da década de 1930, que falavam da seca e da exploração. Rosa, pelo contrário, ateu-se às abundâncias desse cenário e às personagens que o habitam. É um autor que tem o regionalismo como marca em suas obras, mas de uma maneira a elevá-lo ao universal. O sertão é o mundo, e aquele microcosmo vira objeto de análise humana e metafísica na ponta do lápis de Guimarães Rosa, que trabalha de maneira estilizada e inventiva os dados regionais com que lida.

Outro aspecto interessante é que, em sua produção literária, o sertão aparece como espaço onde unem-se o real e o sobrenatural, o palpável e o mágico. Nos inóspitos vilarejos e vegetações que aparecem em suas histórias, há sempre a realidade árida do ambiente e dos humanos, mas existem as marcas das crenças e da magia que envolvem a tradição sertaneja e os cantos em que a natureza reina.

As histórias de Guimarães Rosa muitas vezes têm um toque de novela de cavalaria ou épica, pois as missões nelas contidas aparecem como sagradas para aquelas personagens envolvidas, sujeitos que, apesar de parecerem simples por sua natureza de boiadeiros, *jagunços* ou fazendeiros, trazem nas falas sabedorias universais e filosóficas profundas, ao lado de tiros, aventuras e animais. Assim, simplicidade e sabedoria, bem como primitivismo e modernidade são duplas que caminham juntas nas linhas de Guimarães Rosa.

Glossário

- **Jagunço:** Mesmo que capanga; valentão pago para acompanhar e defender seu patrão.

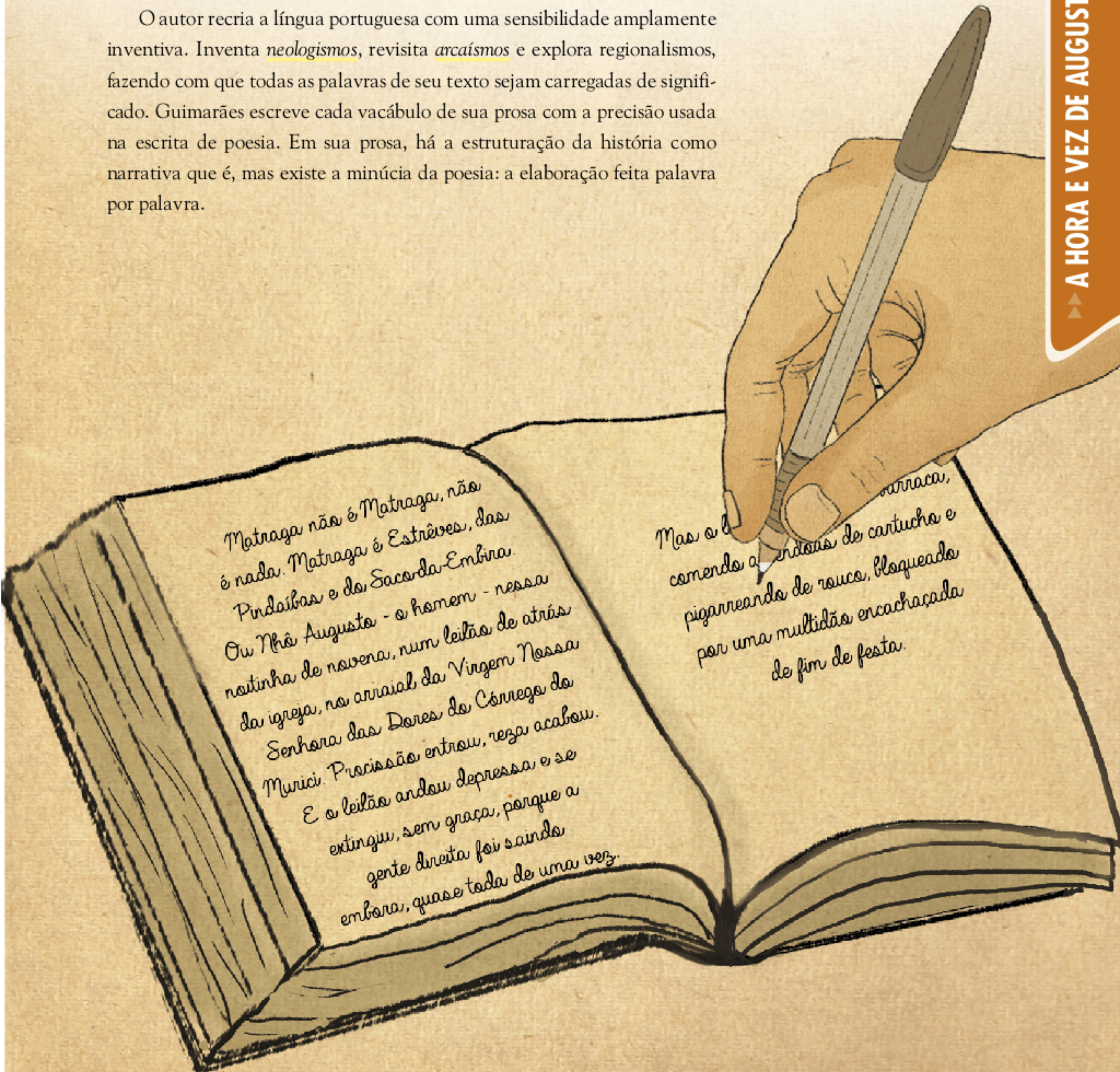
Aliás, esse aspecto dúbio perpassa toda sua obra: vida e morte, assim como bem e mal, são pares sempre presentes e conflitantes nas histórias contadas por Rosa. Não há julgamento de valor desses polos; é como se fossem sempre relativos e constantemente andassem na corda bamba do destino.

Depois de observar questões do conteúdo da obra de Guimarães Rosa, passaremos a estudar a forma, uma vez que, na produção literária rosiana, a linguagem é um dos aspectos que mais merece destaque.

O autor recria a língua portuguesa com uma sensibilidade amplamente inventiva. Inventava *neologismos*, revisita *arcaísmos* e explora regionalismos, fazendo com que todas as palavras de seu texto sejam carregadas de significado. Guimarães escreve cada vocábulo de sua prosa com a precisão usada na escrita de poesia. Em sua prosa, há a estruturação da história como narrativa que é, mas existe a minúcia da poesia: a elaboração feita palavra por palavra.

Glossário

- **Neologismo:** Processo de criação de novas palavras.
- **Arcaísmo:** Palavra ou expressão do passado de uma língua.



Aspectos gerais sobre a obra analisada

Enredo

A vida de Augusto Matraga aparece dividida em três fases no conto. Na primeira, há um Matraga de vida desregrada e visto como uma má pessoa, um valentão da localidade, que arranja briga com todos. Ele toma para si as mulheres alheias e não se preocupa com sua esposa e filha, Dona Dionóra e Mimita, nem mesmo com sua fazenda, que entra em declínio. Tão desleixado que é com a família, acaba abandonado por Dona Dionóra, que foge com Ovídio como amantes levando junto a filha. Matraga é abandonado até mesmo pelos capangas que o acompanhavam e que passaram a servir o seu inimigo, Major Consilva. Matraga vai então tirar satisfação sobre tal traição, e o bando do inimigo tenta matá-lo, achando que haviam tido sucesso na empreitada, mas Matraga sobrevive. Começa então a segunda fase de seu percurso de vida na história.

– Segura!

Mas já ele alcançara a borda do barranco, e pulara no espaço. Era uma altura. O corpo rolou, lá em baixo, nas moitas, se sumindo.

– Por onde é que a gente passa, p'ra poder ir ver se ele morreu?

Mas um dos capangas mais velhos disse melhor:

– Arma uma cruz aqui mesmo, Orósio, para de noite ele não vir puxar teus pés...

E deram as costas, regressando, sob um sol mais próximo e maior.

Mas o preto que morava na boca do brejo, quando calculou que os outros já teriam ido embora, saiu do seu esconso, entre as taboas, e subiu aos degraus de mato do pé do barranco. Chegou-se. Encontrou vida funda no corpo tão maltratado do homem branco; chamou a preta, mulher do preto que morava na boca do brejo, e juntos carregaram Nhô Augusto para o casebre dos dois, que era um cofre de barro seco, sob um tufo de capim podre, mal erguido e mal avistado, no meio das árvores, como um ninho de maranhões.

Essa segunda fase caracteriza-se pela mudança de Matraga após a experiência de quase ter morrido. Depois de ter escapado com vida do atentado, ele é acolhido por um casal de negros e passa a levar a vida em busca de um único propósito: *“Pra o céu eu vou, nem que seja a porrete!”*. Entre diversas tentações, passa por um período intenso de reflexão e penitência, em busca de ver seus pecados redimidos, sempre com a certeza de que sua vez e sua hora iriam chegar.

– *Mas, será que Deus vai ter pena de mim, com tanta ruindade que fiz, e tendo nas costas tanto pecado mortal?!*

– *Tem, meu filho. Deus mede a espora pela rédea, e não tira o estribo do pé de arrependido nenhum...*

E por aí a fora foi, com um semão comprido, que acabou depondo o doente num desvencido torpor.

– *Eu acho boa essa ideia de se mudar para longe, meu filho. Você não deve pensar mais na mulher, nem em vinganças. Entregue para Deus, e faça penitência. Sua vida foi entortada no verde, mas não fique triste, de modo nenhum, porque a tristeza é aboio de chamar o demônio, e o Reino do Céu, que é o que vale, ninguém tira de sua algibeira, desde que você esteja com a graça de Deus, que ele não regateia a nenhum coração contrito!*

– *Fé eu tenho, fé eu peço, Padre...*

– *Você nunca trabalhou, não é? Pois, agora, por diante, cada dia de Deus você deve trabalhar por três, e ajudar os outros, sempre que puder. Modere esse mau gênio: faça de conta que ele é um poldro bravo, e que você é mais mandante do que ele... Peça a Deus assim, com esta jaculatória: “Jesus, manso e humilde de coração, fazei meu coração semelhante ao vosso...”*

E, páginas adiante, o padre se portou ainda mais excelentemente, porque era mesmo uma brava criatura. Tanto assim, que, na despedida, insistiu:

– *Reze e trabalhe, fazendo de conta que esta vida é um dia de capina com sol quente, que às vezes custa muito a passar, mas sempre passa. E você ainda pode ter muito pedaço bom de alegria... Cada um tem a sua hora e a sua vez: você há de ter a sua.*

Na terceira fase de sua vida, Matraga parte sem destino, ou melhor, para encontrar seu destino, mas sem saber ao certo onde. Nesse percurso, chega a tão esperada hora e vez de Augusto Matraga. Ele reencontra um bando de jagunços já conhecido por ele, chefiado por Joãozinho Bem-Bem. O grupo estava em ação de vingança; Matraga intervém, intercedendo pelo senhor que clamava pela vida de seu filho e buscando evitar a vingança dos jagunços. Em um ato heroico, Matraga é morto. A redenção que tanto desejava havia chegado pelas mãos de Joãozinho Bem-Bem.

– Não faz isso, meu amigo seu Joãozinho Bem-Bem, que o desgraçado do velho está pedindo em nome de Nosso Senhor e da Virgem Maria! E o que vocês estão querendo fazer em casa dele é coisa que nem Deus não manda e nem o diabo não faz!

Nhô Augusto tinha falado; e a sua mão esquerda acariciava a lâmina da lapiana, enquanto a direita pousava,

despreocupada, no pescoço da carabina. Dera tom calmo às palavras, mas puxava forte respiração soprada, que quase o levantava do selim e o punha no assento outra vez. Os olhos cresciam, todo ele crescia, como um touro que acha os vaqueiros excessivamente abundantes e cisma de ficar sozinho no meio do curral.

– Você está caçoando com a gente, mano velho?

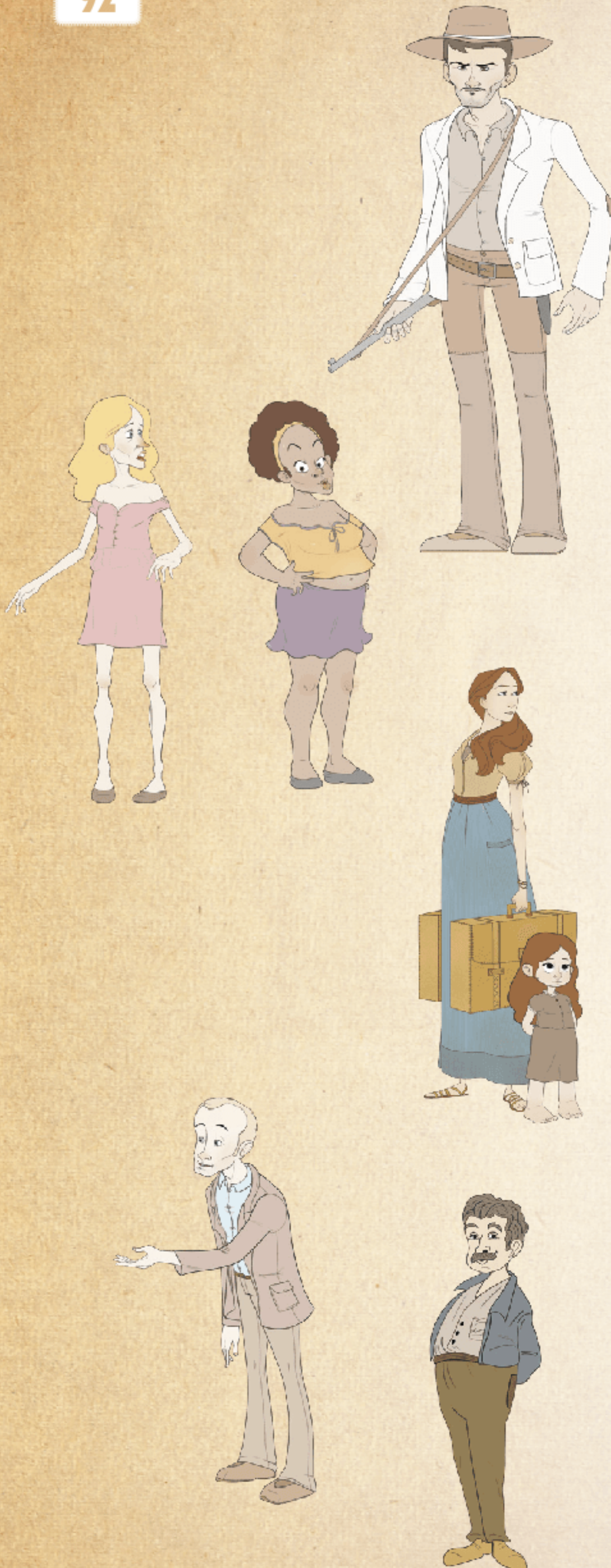
– Estou não. Estou pedindo como amigo, mas a conversa é no sério, meu amigo, meu parente, seu Joãozinho Bem-Bem.

– Pois pedido nenhum desse atrevimento eu até hoje nunca que ouvi nem atendi! ...

O velho engatinhou, ligeiro, para se encostar na parede. No calor da sala, uma mosca esvoaçou.

– Pois então... – e Nhô Augusto riu, como quem vai contar uma grande anedota – ...Pois então, meu amigo seu Joãozinho Bem-Bem, é fácil... Mas tem que passar primeiro por riba de eu defunto...





Personagens

1. Augusto Estêves/Nhô Augusto/Augusto Matraga: é o protagonista da obra, e os seus nomes são usados de acordo com as passagens de sua vida. Órfão de mãe, é filho do fazendeiro e coronel Afonso Estêves. Era conhecido por todos da região por sua fama de valentão. Vivia como um mulherengo bebedor, sem dar valor à sua esposa e sua filha, que fugiram com outro homem. Assim, começou um declínio em que perdeu sua família, seus companheiros e todo seu dinheiro. Após uma surra encomendada por seu maior inimigo, a quem se aliaram seus ex-comparsas, ele quase morreu. Foi resgatado por um casal de negros e resolveu mudar de vida após conselhos de um padre. Matraga então se tornou um homem bom, abnegado, trabalhador, tentando se redimir de sua história de promiscuidade e violência. Convertido, buscou constantemente sua redenção até morrer preocupado com a salvação de sua alma. Morreu matando Joãozinho Bem-Bem, defendendo uma família inocente.
2. Prostitutas: Angélica e Sariema aparecem no início da narrativa sendo leiloadas em uma festa popular, e Sariema é arrematada por Matraga, que depois a rejeita por sua feiura.
3. Dona Dionóra: Esposa de Augusto Matraga que, por não receber o respeito e a atenção do marido, foge com outro homem, Ovídio Moura, levando consigo a filha do casal.
4. Mimita: Filha de Matraga e Dona Dionóra, que é levada pela mãe na fuga. Mais tarde, Matraga fica sabendo que a filha se perdeu na vida por causa de um homem.
5. Ovídio Moura: Amante de Dona Dionóra, com quem ela fugiu.
6. Quim Recadeiro: Amigo de Matraga, a quem levou a notícia da fuga de sua família. Depois da surra e do desaparecimento de Matraga, que acaba tido como morto, Quim busca vingar sua morte, mas é assassinado.

7. Major Consilva: Fazendeiro inimigo de Matraga que encomendou a surra que o mataria, mas da qual Matraga escapou com vida sem que ninguém soubesse.
8. Casal de negros: Mãe Quitéria e pai Serapião, que encontram Matraga após a surra e cuidam dele durante sua recuperação. Possuem papel importante na conversão de Augusto, pois mostram-lhe a moral cristã e convivem com ele durante todo o seu período de sacrifícios.
9. Padre: Conversa com Matraga quando este está acolhido na casa do casal de negros, dizendo para ele que “sua hora chegará”. Matraga se apega a essa mensagem do padre e a usa como incentivo durante todo o seu percurso de busca pela redenção.
10. Tião da Thereza: Conhecido de Matraga, que em andanças acaba descobrindo que ele não estava morto. Dá a ele notícias sobre Dona Dionóra, a perdição de Mimita e o assassinato de Quim Recaldeiro.
11. Joãozinho Bem-Bem: Chefe de um bando de jagunços que passa pelo local onde Matraga está vivendo com o casal de negros. Joãozinho tem muita afinidade com Matraga, mas ambos morrem no final da história depois de lutarem um contra o outro. Joãozinho queria vingar-se da família de um homem que matou um de seus companheiros, mas Matraga intercede pelos inocentes. No livro, Joãozinho Bem-Bem é descrito como “o arranca-toco, o treme-terra, o come-brasa, o pega-à-unha, o fecha-treta, o tira-prosa, o parte-ferro, o rompe-racha, o rompe-e-arrasa”.
12. Bando de Joãozinho Bem-Bem: Flosino Capeta, Cabeça-chata, Tim Tatu-tá-te-vendo, Zeferino (gago), Epifânio e Juruminho. Este último é assassinado, e Joãozinho resolve vingar sua morte. No local da empreitada, Joãozinho Bem-Bem reencontra Matraga.



Narrador

O foco narrativo do conto é em terceira pessoa, com um narrador onisciente, mas apenas quando ele se refere ao protagonista, como se tivesse o poder de *perscrutar* os pensamentos de Augusto Matraga. Não é onisciente, porém, ou pelo menos não demonstra ser, em relação ao que é externo ao protagonista. Um exemplo disso é o fato de ele só ficar sabendo do destino de Dona Dionóra e sua filha pelo relato de Tião da Thereza, assim como soube Matraga.

O narrador também incorpora o modo poético e regionalista de falar das personagens, fazendo com que essa inventividade verbal perpassasse toda a história. Assim, a grande especificidade do narrador do conto e de grande parte da obra rosiana em geral é a presença de muitas marcas de oralidade.

Outra característica do narrador no conto é a distância que ele estabelece entre o leitor e a história, pois sua presença é tão forte e marcante que traz subjetividade à narrativa. Assim, ele faz com que sejamos expectadores, não das ações da narrativa, mas da narração que ele faz dessas ações:

E, páginas adiante, o padre se portou ainda mais excelentemente, porque era mesmo uma brava criatura.

O narrador é tão senhor da história que discursa sem nem ao menos se preocupar com a verossimilhança ou qualquer lei que torne sua narrativa outra coisa, senão livre:

E assim se passaram seis anos ou seis anos e meio, direitinho deste jeito, sem tirar nem pôr, sem mentira nenhuma, porque esta é uma estória inventada, e não é um caso acontecido, não senhor.

Tempo

O tempo da narrativa não é marcado cronologicamente, ou seja, está baseado no campo psicológico, sendo indeterminado.

O interessante dessa indeterminação é que ela possui um caráter mítico, como nos mostra Walnice Nogueira Galvão, estudiosa da obra de Guimarães Rosa, e, sobretudo, do conto em questão. Segundo ela, “o tempo também adquire indeterminação mítica, sendo pouca ou nula a importância da cronologia, predominando os ritmos amplos da natureza e da vida interior”. Isso faz com que as marcas temporais no conto sejam internas, imprecisas em relação ao cronológico:

De manhã, com o sol nascendo, retomaram a andadura. E, quando o sol esteve mais dono de tudo, e a poeira era mais seca, Mimita começou a gemer, com uma dor de pontada, e pedia água.

As passagens de tempo são ditadas constantemente pelo ritmo da natureza, como o voo das maritacas, que indicava ao protagonista que era chegada a hora de partir em busca de seu destino.

Espaço

O espaço é bastante delimitado: a narrativa se passa no sertão do norte de Minas Gerais, onde as ações se encontram em cenários cercados por rios, serras e vegetações. Matraga passa por vilarejos, como Murici, Tombador e Rala-Coco, espaços bem demarcados no conto.

É interessante notar o quanto a passagem de Augusto Matraga por esses locais tem relação com as fases de sua vida e sua trajetória do pecado à redenção. No início, Augusto é pecador, violento e desrespeitoso e está no Murici, vivendo um momento infernal para si e os que o cercam. A partir do momento em que é tido como morto e tem a chance de se redimir, passa a viver uma vida abnegada no Tombador, onde tem momentos de reflexão e penitência. Nesse espaço, Matraga passa por um despertar para si e

Glossário

- **Perscrutar:** Sondar minuciosamente.

almeja mudanças profundas de seu ser a fim de alcançar o livramento de seus antigos pecados e a salvação. Por fim, no Rala-Coco, vem a hora e vez de Augusto Matraga: abrindo mão de sua própria vida para salvar outra, ele mostrou que havia atingido a transformação de seu ser que tanto desejava.

Assim, podemos perceber que o espaço do conto simboliza a travessia da existência de Matraga em uma analogia, como se ele saísse do inferno e tivesse a oportunidade de passar pelo purgatório para purificar-se e atingir, finalmente, o céu, ao provar sua transformação para a benignidade.

Linguagem e estilo

Observar esse aspecto quando se trata de Guimarães Rosa é um momento de deparo com a riqueza de sua obra. Linguagem e estilo caminham de mãos dadas, delineando um caráter popular sertanejo e complexo.

A exploração da linguagem ao lado do estilo textual já aparece no início do conto, quando o autor apresenta uma cantiga popular antiga e um provérbio capiauí, com destaque também para o efeito oral e poético que já ali se apresenta. Segundo Walnice Nogueira Galvão, em seu estudo já citado, pode-se estabelecer uma relação entre o conto de Matraga e os “causos sertanejos”.

Além disso, a linguagem é parte viva da narrativa. O protagonista, por exemplo, recebe três nomes, de acordo com a fase de sua trajetória na história: em sua primeira fase, em que é um fazendeiro temido, é chamado Augusto Estêves, seu nome social, indicando sua posição de coronel. Na segunda fase, quando está em um momento de reflexão sobre si mesmo, passa a ter o nome de indivíduo, Nhô Augusto. Por fim, na terceira fase, em que se dá a transformação de seu ser, aparece com seu nome mítico, Augusto Matraga, o herói que ficou na memória popular.

No nome do antagonista do duelo final do conto, a linguagem também parece viva e parte da narrativa: o nome Joãozinho, no diminutivo, contrasta com o perfil de jagunço do personagem e, vindo acompanhado ainda de Bem-Bem, repetição do advérbio que indica bondade, traz nas palavras a temática do conto que relativiza o bem e o mal. Repetido, o termo *bem-bem* cria uma onomatopeia dos badalos de sino, que se relaciona com a temática religiosa, o momento final em que Joãozinho tem o papel de possibilitar a redenção de Matraga ao matá-lo, e também a sonoridade da fala popular.

Outra característica marcante da linguagem no conto é o uso de metáforas. Por exemplo, há a metáfora da cobra, que associa a ideia do mal dentro da condição cristã, como vemos neste trecho em que Quim dá o recado sobre a fuga da família de Augusto:

[...] o senhor nunca respeitou filha dos outros nem mulher casada, e mais que é que nem cobra má, que quem vê tem de matar por obrigação...

Guimarães Rosa recria a linguagem regional de forma extremamente elaborada. Nos sertanejos de seu conto, há um fraseado poético, que consegue ir ao âmago da mensagem que quer transmitir. É como se o pensamento viesse encorpado nas palavras de maneira direta, sem obstáculo. A linguagem regional aparece aliada à pureza da poesia: regional e erudito formam uma mistura que pode gerar até mesmo dificuldade na leitura, mas que apresenta o grande desafio de ler Guimarães Rosa: ela deve ser uma leitura contemplativa, um olhar sem pressa, como a ruminância paciente de um boi. Assim, podemos dizer que o conto é escrito em prosa poética.



A hora e vez: heroísmo

“A hora e vez de Augusto Matraga” faz parte de um ciclo temático de *Sagarana*: a ideia de que um único momento pode resumir em si o valor de toda uma existência. Assim, há uma força no tema de que um momento pode valer por toda uma vida que se relaciona àquilo que é heroico, aspecto que, com Augusto Matraga, atinge seu ápice na obra rosiana. Esse momento derradeiro coloca o protagonista em uma posição heroína moderna.

Observação:

Sagarana, o nome do livro em que está inserido o conto “A hora e vez de Augusto Matraga”, já dá pistas desse aspecto heroico por meio de um jogo linguístico no qual Rosa misturou estruturas de duas línguas muito diferentes: *saga* tem origem germânica e significa “canto heroico”, enquanto *rana* vem do tupi e quer dizer “à maneira de”.

A visão de Matraga como herói está diretamente ligada ao momento de sua redenção no final do conto, em que protegeu inocentes da vingança de Joãozinho Bem-Bem. Dando sua vida para salvar outras, virou herói aos olhos de quem testemunhou seu ato:

Foi Deus quem mandou esse homem no jumento, por mór de salvar as famílias da gente!...

Essa fala traz ainda a questão religiosa do mártir, que será tratada adiante no desenvolvimento da análise. Retomando a trajetória heroica de Augusto Matraga, esta se mostra ainda mais valorosa quando pensamos que ele inicia o conto em uma posição de poder e desce para o campo dos oprimidos. Passa, inclusive, por diversas provações, como realmente haveria de ser em consonância com os heróis míticos que têm sua coragem testada antes de atingir o auge da redenção. O mais interessante da trajetória de heroísmo de Matraga é o fato de que ele pensava estar no rumo de atingir a redenção sendo um herói *asceta*, em uma luta contra si mesmo e seus desejos. Mas, no fim, terminou como um herói guerreiro, que lutou contra o outro.



Nhô Augusto falou, enérgico:

– Para com essa matinada, cambada de gente herege! ... E depois enterrem bem direitinho o corpo, com muito respeito e em chão sagrado, que esse aí é o meu parente seu Joãozinho Bem-Bem!

E o velho choroso exclamava:

– Traz meus filhos, para agradecerem a ele, para beijarem os pés dele!... Não deixem este santo morrer assim ... P'ra que foi que foram inventar arma de fogo, meu Deus?!

Mas Nhô Augusto tinha o rosto radiante, e falou:

– Perguntem quem é aí que algum dia já ouviu falar no nome de Nhô Augusto Estêves, das Pindaibas!

– Virgem Santa! Eu logo vi que só podia ser você, meu primo Nhô Augusto...

Era o João Lomba, conhecido velho e meio parente. Nhô Augusto riu:

– E hein, hein João?!

– P'ra ver ...

Então, Augusto Matraga fechou um pouco os olhos, com sorriso intenso nos lábios lambuzados de sangue, e de seu rosto subia um sério contentamento.

Daí, mais, olhou, procurando João Lomba, e disse, agora sussurrado, sumido:

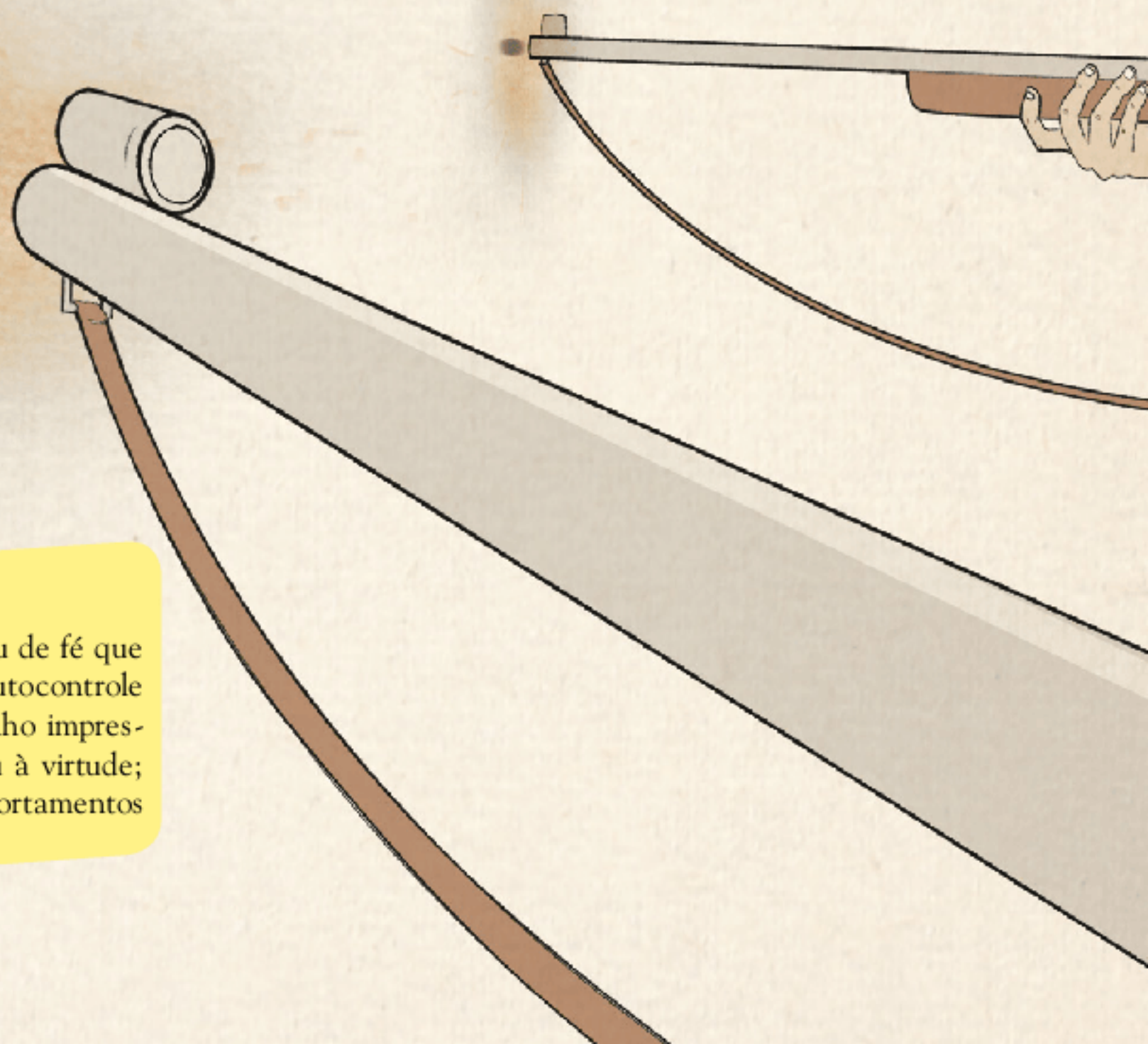
– Põe a benção na minha filha ..., seja lá onde for que ela esteja ... E, Dionóra ... Fala com a Dionóra que está tudo em ordem!

Depois, morreu.

Assim, Guimarães Rosa traz o caráter da epopeia, mas a desconstrói de sua versão clássica, em que há *glamour* nos heróis míticos. Ele reconstrói a epopeia clássica com um herói real, um homem da modernidade, que traz em si o heroísmo e o bem, mas também sua natureza humana, que possui também covardia e inclinações para o mal. Rosa atinge um universalismo épico, no qual insere tons de modernidade, regionalismo e reflexão sobre o herói que pode haver no homem comum.

Glossário

- **Asceticismo:** Doutrina de pensamento ou de fé que considera a *ascese*, isto é, a disciplina e o autocontrole estritos do corpo e do espírito, um caminho imprescindível em direção a Deus, à verdade ou à virtude; o conjunto de práticas, evitações e comportamentos condicionados por esta doutrina.



O místico e o religioso

A questão da religiosidade está diluída por toda a narrativa de “A hora e vez de Augusto Matraga” e constantemente aparece sob um viés místico, de modo que cristianismo e misticismo se mesclam em uma névoa que espiritualiza o conto. São constantes as analogias, implícitas e explícitas, com elementos bíblicos e religiosos. Por exemplo, em certo ponto da narrativa, o protagonista age sob a mesma condição de um Cristo, pois há a analogia do conto com a passagem bíblica em que Jesus entra em Jerusalém montado em um jumento. Nessa situação, Jesus estava indo ao encontro de seu destino, sua hora e sua vez, em que deu a vida como mártir supremo em defesa da humanidade. Nhô Augusto, ao deixar o sítio para ir em busca e ao encontro de seu destino, também o faz montado em um jumento:

[...] porque mãe Quitéria lhe recordou ser o jumento um animalzinho assim meio sagrado, muito misturado às passagens da vida de Jesus.

A religiosidade também está presente na conversão do protagonista, que muda totalmente sua conduta ao longo do conto. Essa conversão adquire até mesmo um tom de parábola, como as que encontramos na Bíblia. Depois de quase ter passado tão perto de morrer, Augusto Matraga foi acolhido pelo casal de negros, que, percebem-

do a angústia naquele homem, levaram até ele um padre, para que se confessasse. O religioso deu as coordenadas para o caminho de Matraga à redenção de seus pecados, após este questionar se Deus teria pena dele mesmo depois de ter cometido tantos pecados mortais:

– Tem, meu filho. Deus mede a espora pela rédea, e não tira o estribo do pé de arrependido nenhum... [...] Eu acho boa essa ideia de se mudar para longe, meu filho. Você não deve pensar mais na mulher, nem em vinganças. Entregue para Deus, e faça penitência. Sua vida foi entortada no verde, mas não fique triste, de modo nenhum, porque a tristeza é aboio de chamar o demônio, e o Reino do Céu, que é o que vale, ninguém tira de sua algibeira, desde que você esteja com a graça de Deus, que ele não regateia a nenhum coração contrito! [...] Você nunca trabalhou, não é? Pois, agora, por diante, cada dia de Deus você deve trabalhar por três, e ajudar os outros, sempre que puder. Modere esse mau gênio: faça de conta que ele é um poldro bravo, e que você é mais mandante do que ele... Peça a Deus assim, com esta jaculatória: “Jesus, manso e humilde de coração, fazei meu coração semelhante ao vosso...” [...] Reze e trabalhe, fazendo de conta que esta vida é um dia de capina com sol quente, que às vezes custa muito a passar, mas sempre passa. E você ainda pode ter muito pedaço bom de alegria... Cada um tem a sua hora e a sua vez: você há de ter a sua.



Observação:

A questão da religiosidade e do misticismo aparece até mesmo por meio das palavras, sendo que o nome de Augusto Matraga carrega em si uma série de significações nesse sentido. Isso não poderia ser diferente vindo de um autor como Guimarães Rosa, em que a linguagem é a maior protagonista em qualquer de suas histórias.

O nome de Matraga pode ser relacionado a uma série de palavras de cunho místico e que estão intrinsecamente ligadas à sua trajetória no conto. A palavra *matraz* significa vaso alquímico, ou seja, recipiente em que acontecem transformações de substâncias. O termo *matraca* designa um instrumento sonoro utilizado em procissões religiosas e penitências. A palavra grega *tragós* significa bode imolado como sacrifício nas tragédias gregas. Assim, podemos perceber que o nome da personagem é uma amálgama desses significados, trazendo em si marcas da transformação de seu ser, da penitência e de sua imolação como mártir ao fim da narrativa.

Essa complexidade em torno do nome do protagonista mostra que Rosa brinca com as palavras, mas faz uma brincadeira madura, que envolve muito estudo em torno da linguagem.

A trajetória de Augusto Matraga é como uma história de salvação, uma transfiguração do destino, em que um homem passa da devassidão à santidade por três passos: pecado, penitência e redenção. Notam-se semelhanças da personagem com São Francisco, São Domingos e, como vimos, até mesmo com Jesus Cristo.

A violência entre o bem e o mal

Outro tema presente no conto é a violência e o embate entre o bem e o mal. A violência perpassa o interior do protagonista em sua luta interna entre o bem e o mal e culmina no confronto exterior do duelo final entre Matraga e Joãozinho Bem-Bem. É interessante observar que a violência é, de fato, um aspecto que aparece nas três fases da vida de Matraga: na fase do

pecado, ela está na violência dos atos de Augusto Matraga; na fase da penitência, ela está na dor a que Nhô Augusto se submete em sacrifício contra seus impulsos humanos; na fase da salvação, a violência aparece na forma de destruição, pois por meio da violência de matar Joãozinho Bem-Bem é que vem a redenção de Matraga.

Nesse contexto, aparece com destaque a imagem da luta interior do ser humano, que possui em sua natureza tanto o bem quanto o mal. Augusto Matraga luta, durante o período em que busca purgar-se de seus pecados, para não cair em tentação e voltar a provar o mal. Isso fica claro, sobretudo, quando Joãozinho Bem-Bem o convida para fazer parte do bando de jagunços.





Matraga se vê extremamente tentado a aceitar o convite, mas resiste. A violência e a benignidade lutam tanto dentro desse sujeito que acabam convivendo paradoxalmente até mesmo nos anseios de Matraga:

Eu vou p'ra o céu, e vou mesmo, por bem ou por mal! ... E a minha vez há de chegar ... P'ra o céu eu vou, nem que seja a porrete! ...

Assim, como dissemos antes, nesse conto, Guimarães Rosa relativiza o bem e o mal, de modo que ambos oscilam suas posições, brincando com as vontades e o destino do ser humano. Por exemplo, vejamos a relação entre Augusto Matraga e Joãozinho Bem-Bem: elas são personagens antagônicas com uma atração misteriosa desde que se conhecem, em uma relação respeitosa e de admiração. No desfecho da conexão entre essas duas personagens, não há bem e mal, pois no derradeiro momento do duelo, Matraga, que representaria o bem, é valorizado por sua redenção. E Joãozinho, que *a priori* seria o mal, também termina com um papel de valor, já que, por suas mãos, ao matar Matraga, deu-lhe a salvação que tanto almejava.

Joãozinho Bem-Bem se sentia preso a Nhô Augusto por uma simpatia poderosa, e ele nesse ponto era bem-assistido, sabendo prever a viragem dos climas e conhecendo por instinto as grandes coisas. Mas Teófilo Sussuarana era bronco excessivamente bronco, e caminhou para cima de Nhô Augusto. Na sua voz:

– Epa! Nomopadrosfilhospritossantamêin! Avança, cambada de filhos-da-mãe, que chegou minha vez! ...

[...]

– Se entregue, mano velho, que eu não quero lhe matar...

– Joga a faca fora, dá viva a Deus, e corre, seu Joãozinho Bem-Bem ...

– Mano velho! Agora é que tu vai dizer: quantos palmos é que tem, do calcanhar ao cotovelo!...

– Se arrepende dos pecados, que senão vai sem contrição, e vai direitinho p'ra o inferno, meu parente seu Joãozinho Bem-Bem! ...

– Úi, estou morto ...

A lâmina de Nhô Augusto talhara de baixo para cima, do púbis à boca-do-estômago, e um mundo de cobras sangrentas saltou para o ar livre, enquanto seu Joãozinho Bem-Bem caía ajoelhado, recolhendo os seus recheios nas mãos.



Aí, o povo quis amparar Nhô Augusto, que punha sangue por todas as partes, até do nariz e da boca, e que devia de estar pesando demais, de tanto chumbo e bala. Mas tinha fogo nos olhos de gato-do-mato, e o busto, espetado, não vergava para o chão.

Considerações sobre o conto

Assim sendo, vemos a ludicidade sábia com que Rosa construiu esse conto. Sua sabedoria no trato com a história e a linguagem está na maneira rica de usar a linguagem, mesclando popular e erudito, na sabedoria de explorar o universal em confins sertanejos, de achar a complexidade no homem tido como simples. Brinca com nossa leitura de maneira planejada e intencional.

Por exemplo, podemos notar que curiosamente “A hora e vez de Augusto Matraga” parece ter um tripé em todos os aspectos que o compõe. Sua estrutura aparece sempre tripla. A convivência de Matraga sempre se dá na composição de um trio: na primeira cena do conto, o trio compõe-se por ele e mais duas prostitutas. Sua família é constituída por ele, sua esposa e sua filha. Ao ser resgatado depois da surra que quase o levava à morte, passa a viver com um casal de negros. Em seu duelo final, no qual atinge a redenção, compõe o trio com Joãozinho Bem-Bem e o velho a quem protege. A trajetória de vida do protagonista também aparece dividida em três fases: o período do pecado, o da penitência e o da redenção. O protagonista aparece com três nomes: Augusto Estêves, Nhô Augusto e Au-

gusto Matraga. Os espaços em que se passam as fases da narrativa também são três: o Murici, o Tombador e o Rala-Coco. Por fim, por três vezes aparece a metáfora da cobra, tida na visão cristã como símbolo do mal. Primeiro, no recado de Quim à Matraga comunicando a fuga da família:

[...] o senhor nunca respeitou filha dos outros nem mulher casada, e mais que é que nem cobra má, que quem vê tem de matar por obrigação [...]

Depois, quando Quitéria compara Matraga ao animal:

– Deus que me perdoe, – resmungou a preta – mas este homem deve de ser ruim feito cascavel barreada em buraco [...].

Por fim, quando Matraga fere Joãozinho Bem-Bem:

A lâmina de Nhô Augusto talhara de baixo para cima, do púbis à boca do estômago, e um mundo de cobras sangrentas saltou para o ar livre [...].

E é participando dessa travessia tripla que compõe o conto que conseguimos atingir sua compreensão: passando por inferno, purgatório e céu, vemos a transfiguração de um destino entre as veredas de um sertão que traz em si o universo humano.

QUESTÕES

1. Unemat – Uma das atitudes na criação literária de Guimarães Rosa era incluir em seus contos peças da cultura popular ou criar ao seu molde.

Leia as quadrinhas extraídas do conto “A hora e vez de Augusto Matraga”, do livro *Sagarana* (1969).

1. “*Mariquinha é como a chuva:
boa é p’ra quem quer bem!
Ela vem sempre de graça,
só não sei quando ela vem...*” (p. 321)
2. “*O terreiro lá de casa
não se varre com vassoura:
varre com ponta de sabre,
bala de metralhadora...*” (p. 350)
3. “*A roupa lá de casa
não se lava com sabão:
lava com ponta de sabre
e com bala de canhão...*” (p. 354)

Assinale a alternativa correta.

- A Os versos não têm nenhuma relação com a história que está sendo contada.
- B O conto de Guimarães Rosa é narrado em forma de versos.
- C Alguns versos servem apenas para demonstrar a valentia de Augusto Matraga.
- D As quadrinhas contribuem para caracterizar as personagens da história de Matraga.
- E Guimarães Rosa define a matéria das quadrinhas populares como único recurso de sua criação literária.

2. Unifal – Em “A hora e vez de Augusto Matraga”, percebe-se a importância da demarcação espacial. Sobre o uso da espacialidade nesse conto é *incorreto* afirmar que:

- A seguindo o mesmo princípio das descrições dos romances realistas regionais, o espaço tem como função a caracterização regional e como objetivo único a apresentação da cor local do ambiente focado.
- B o contato de Nhô Augusto com um novo espaço coincide com a perda do seu poder em relação aos

outros personagens e com a ocupação de um novo lugar social.

- C a movimentação do protagonista pelos variados espaços pode ser associada à sua revisão enquanto ser humano e, assim, vê-se que os espaços se relacionam à construção de uma nova identidade do personagem.
- D uma das formas de confirmação da importância estética dada aos espaços é o uso, por exemplo, de figuras de linguagem, como a prosopopeia e a comparação na descrição espacial.

3. UFU – Considerando a leitura da narrativa “A hora e vez de Augusto Matraga”, de Guimarães Rosa, marque a alternativa *incorreta*:

- A A personagem Matraga recebe vários nomes no desenrolar da narrativa. Enquanto rapaz esbanjador e arruaceiro ele é Augusto Esteves, filho do Coronel Afonso Esteves. Nhô Augusto é o nome do homem, enquanto poderoso, sob cujo domínio estão os fracos. E Matraga é utilizado ao final da narrativa, o que, entre outros significados, possui o de metralhadora.
- B Definido como mau, em oposição àquilo que é bom, Matraga ganha a sua dimensão ficcional ao executar uma desastrosa vingança por ter sido vítima de adultério causado por sua esposa Dinorá, quando ambos eram jovens.
- C o narrador apresenta a personagem Matraga sob três perspectivas: no início da narrativa ele é o superior, não tem rival; diante do major Consilva, torna-se inferior; e na luta contra Joãozinho Bem-Bem fica semelhante ao opositor, que é respeitado e admirado por ele, Matraga.
- D A trajetória de Augusto Matraga é ambígua. Os vários estágios de sua vida mostram a existência de um ser que se modifica, indo e vindo, de demônio a santo, de santo a demônio. O valentão que arremata no leilão a rapariga e a obriga a ir com ele é o mesmo herói que morre defendendo a perspectiva do povo humilde.

4. Unicamp – Leia a seguinte passagem de “A hora e vez de Augusto Matraga”:

O casal de pretos, que moravam junto com ele, era quem mandava e desmandava na casa, não trabalhando um nada e vivendo no estádão. Mas, ele, tinham-no visto mourejar até dentro da noite de Deus, quando havia luar claro.

Nos domingos, tinha o seu gosto de tomar descanso: batendo mato, o dia inteiro, sem sossego, sem espingarda nenhuma e nem nenhuma arma para caçar; e, de tardinha, fazendo parte com as velhas corocas que rezavam o terço ou os meses dos santos. Mas fugia às léguas de viola ou sanfona, ou de qualquer outra qualidade de música que escuma tristezas no coração.

João Guimarães Rosa. “A hora e vez de Augusto Matraga”. In: Sagarana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 359.

- Identifique o casal que vive junto com o protagonista da narrativa.
- Explique o comportamento do protagonista no trecho acima, confrontando-o com sua trajetória de vida.
- O que há de contraditório no descanso dominical a que o narrador se refere?

5. UEL – Considere o trecho do conto “A hora e vez de Augusto Matraga”, de Guimarães Rosa.

– Desonrado, desmerecido, marcado a ferro feito rês, mãe Quitéria, e assim tão mole, tão sem homênciã, será que eu posso mesmo entrar no céu?!...

J. G. Rosa. Sagarana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 385.

- Explique o processo de criação da palavra “homênciã” e os sentidos que derivam da criação do termo, considerando a situação criada no conto.
- Discorra sobre como esse uso particular da língua constitui uma estética da criação em Guimarães Rosa.

6. Unifesp – Leia o texto.

Quando chega o dia da casa cair – que, com ou sem terremotos, é um dia de chegada infalível, – o dono pode estar: de dentro, ou de fora. É melhor de fora. E é a só coisa que um qualquer-um está no poder de fazer. Mesmo estando de dentro, mais vale todo vestido e perto da porta da rua. Mas, Nhô Augusto, não: estava deitado na cama – o pior lugar que há para se receber uma surpresa má.

E o camarada Quim sabia disso, tanto que foi se encostando de medo que ele entrou. Tinha poeira até na boca. Tossiu.

– Levanta e veste a roupa, meu patrão Nhô Augusto, que eu tenho uma novidade meia ruim, pr’a lhe contar.

E tremeu mais, porque Nhô Augusto se erguia de um pulo e num átimo se vestia. Só depois de meter na cintura o revólver, foi que interpelou, dente em dente:

– Fala tudo!

Quim Recadeiro gaguejou suas palavras poucas, e ainda pôde acrescentar:

– ... Eu podia ter arresistido, mas era negócio de honra, com sangue só p’ra o dono, e pensei que o senhor podia não gostar...

– Fez na regra, e feito! Chama os meus homens!

Dali a pouco, porém, tornava o Quim, com nova desolação: os bate-paus não vinham... Não queriam ficar mais com Nhô Augusto... O Major Consilva tinha ajustado, um e mais um, os quatro, para seus capangas, pagando bem. Não vinham, mesmo. O mais merecido, o cabeça, até mandara dizer, faltando ao respeito: – Fala com Nhô Augusto que sol de cima é dinheiro! ... P’ra ele pagar o que está nos devendo... E é mandar por portador calado, que nós não podemos escutar prosa de outro, que seu major disse que não quer.

– Cachorrada! ... Só de pique... Onde é que eles estão?

– Indo de mudados, p’ra a chácara do Major...

– Major de borra! Só de pique, porque era inimigo do meu pai! ... Vou lá!

João Guimarães Rosa. A hora e vez de Augusto Matraga.

- No sertão de Guimarães Rosa, frequentemente faz-se referência a aspectos de um código de ética, de caráter tradicional, que rege a vida das personagens. Transcreva as duas falas do diálogo em que se menciona uma situação em que esse código não é quebrado.
- Indique duas palavras ou expressões presentes nos diálogos entre as personagens que não correspondem à norma-padrão da língua. Compare o modo como o autor emprega a língua nos diálogos e no discurso do narrador, explicando as diferenças entre os dois usos.

7. PUC-RS – Leia o fragmento do conto “A hora e vez de Augusto Matraga”, de João Guimarães Rosa.

O cavalo de Nhô Augusto obedeceu para diante; as ferraduras tinham e deram fogo no lajeado; e o cavaleiro, em pé nos estribos, trouxe a taca no ar, querendo a figura do velho. Mas o Major piscou, apenas, e encolheu a cabeça, porque mais não era preciso, e os capangas pulavam de cada beirada, e eram só pernas e braços.

– Frecha, povo! Desmancha!

Já os porretes caíam em cima do cavaleiro, que nem pinotes de matrinxãs na rede. Pauladas na cabeça, nos ombros, nas coxas. Nhô Augusto desceu o corpo e caiu. Ainda se ajoelhou em terra, querendo firmar-se nas mãos, mas isso só lhe serviu para poder ver as caras horríveis dos seus próprios bate-paus, e, no, meio deles, o capiauzinho mongu que amava a mulher-atoa Sariema.

E Nhô Augusto fechou os olhos, de gastura, porque ele sabia que capiau de testa peluda, com o cabelo quase nos olhos, é uma raça de homem capaz de guardar o passado em casa, em lugar fresco perto do pote, e ir buscar na rua outras raivas pequenas, tudo para ajuntar à massa-mãe do ódio grande, até chegar o dia de tirar vingança. [...]

Puxaram e arrastaram Nhô Augusto, pelo atalho do rancho do Barranco, que ficou sendo um caminho de pragas e judiação.

E quando chegaram ao rancho do Barranco, ao fim da légua, o Nhô Augusto já vinha quase que só carregado, meio nu, todo picado de faca, quebrado de pancadas e enlameado grosso, poeira com sangue. Empurraram-no para o chão, e ele nem se moveu. [...]

E, aí, quando tudo esteve a ponto, abrasaram o ferro com a marca do gado do Major – que sóia ser um triângulo inscrito numa circunferência –, e imprimiram-na, com chiado, chamusco e fumaça, na polpa glútea direita de Nhô Augusto. Mas recuaram todos, num susto, porque Nhô Augusto viveu-se, com um berro e um salto, medonhos.

Considerando o fragmento acima, todas as afirmativas são corretas, exceto:

- A) Nhô Augusto é surpreendido numa emboscada na qual os capangas o esperam para iniciar um violento castigo.
- B) No meio de tamanha violência, Nhô Augusto não consegue reconhecer seus algozes.
- C) “Capiiau de testa peluda, com cabelo quase nos olhos” é uma espécie de homem que cultivava a memória para exercitar a vingança.
- D) Nhô Augusto é submetido a terrível tortura quando o seu corpo desnudo é queimado com um ferro de marcar o gado.
- E) Apesar de toda a violência dos porretes e das picadas de faca, Nhô Augusto sobrevive, espantando a todos com urro tremendo.

8. Unimontes – Assinale a alternativa que expressa corretamente uma interpretação do conto de Guimarães Rosa, “A hora e vez de Augusto Matraga”.

- A) A narrativa evidencia o percurso ascensional de Augusto Matraga, que passa da mais absoluta miséria para a conquista do mundo e do amor.
- B) A narrativa, inicialmente uma cobrança de uma dívida de honra, converte-se em uma história de renúncia ao poder, para elevar o sentido do “ser”.
- C) A narrativa explora o efeito místico da história de Matraga, comparado ao Davi bíblico, que luta heroicamente contra a opressão de um poder constituído.
- D) A narrativa demonstra que a reabilitação física de Matraga se opõe a uma recuperação espiritual do personagem que o impede de reconciliar-se com a vida.

9. PUC-SP – Segundo Antonio Candido, referindo-se à obra de Guimarães Rosa, ser jagunço, torna-se, além de uma condição normal no mundo-sertão, uma opção de comportamento, definindo um certo modo de ser naquele espaço. Daí a violência produzir resultados diferentes dos que esperamos na dimensão documentária e sociológica, — tornando-se, por exemplo, instrumento de redenção. — Assim sendo, o ato de violência que em “A hora e vez de Augusto Matraga” justifica tal afirmação é:

- A** seguir a personagem uma trajetória de vida desregada, junto às mulheres, ao jogo de truque e às caçadas.
- B** ser ferido e marcado a ferro, após ter sido abandonado pela mulher e por seus capangas.
- C** cumprir penitência através da reza, do trabalho e do auxílio aos outros para redenção de seus pecados.
- D** integrar o bando de Joãozinho Bem-Bem e vingar-se dos inimigos, principalmente do Major Consilva.
- E** reencontrar-se, em suas andanças, com Joãozinho Bem-Bem, matá-lo e ser morto por ele.

10. Fuvest – No conto “A hora e vez de Augusto Matraga”, de Guimarães Rosa, o protagonista é um homem rude e cruel, que sofre violenta surra de capangas inimigos e é abandonado como morto, num brejo. Recolhido por um casal de matutos, Matraga passa por um lento e doloroso processo de recuperação, em meio ao qual recebe a visita de um padre, com quem estabelece o seguinte diálogo:

– Mas, será que Deus vai ter pena de mim, com tanta ruindade que fiz, e tendo nas costas tanto pecado mortal?

– Tem, meu filho. Deus mede a espora pela rédea, e não tira o estribo do pé de arrependido nenhum... (...) Sua vida foi entortada no verde, mas não fique triste, de modo nenhum, porque a tristeza é aboio de chamar demônio, e o Reino do Céu, que é o que vale, ninguém tira de sua algibeira, desde que você esteja com a graça de Deus, que ele não regateia a nenhum coração contrito.

- a) A linguagem figurada amplamente empregada pelo padre é adequada ao seu interlocutor? Justifique sua resposta.
- b) Transcreva uma frase do texto que tenha sentido equivalente ao da frase “não regateia a nenhum coração contrito.”.

➤ Leia o texto, a seguir, extraído do conto “A hora e vez de Augusto Matraga”, e responda às questões de 11 a 13.

Já Nhô Augusto, incansável, sem querer desperdiçar detalhe, apalpava os braços do Epifânio, mulato enorme, de musculatura embatumada, de bicipitalidade maciça. E se

voltava para o Juruminho, caboclo franzino, vivo no menor movimento, ágil até no manejo do garfo, que em sua mão ia e vinha como agulha de coser:

– Você, compadre, está-se vendo que deve de ser um corisco de chegador! ...

E o Juruminho, gostando.

– Chego até em porco-espinho e em tatarana-rata, e em homem de vinte braços, com vinte foices para sarilhar! ... Deito em ponta de chifre, durmo em ponta de faca, e amanheço em riba do meu colchão! ... Está aí nosso chefe, que diga... E mais isto aqui...

E mostrou a palma da mão direita, lanhada de cicatrizes, de pegar punhais pelo pico, para desarmar gente em agressão.

Nhô Augusto se levantara, excitado:

– Opa! Oi-ai! ... A gente botar você, mais você, de longe, com as clavinhas... E você outro, aí, mais este compadre de cara séria, p'ra voltearem... E este companheirinho chegador, para chegar na frente, e não dizer até-logo! ... E depois chover sem chuva, com o pau escrevendo e lendo, e arma-de-fogo debulhando, e homem mudo gritando, e os do-lado-de-lá correndo e pedindo perdão! ...

Mas, aí, Nhô Augusto calou, com o peito cheio; tomou um ar de acanhamento; suspirou e perguntou:

– Mais galinha, um pedaço, amigo?

– 'Tou feito.

– E você, seu barra?

– Agradecido... 'Tou encaçado... 'Tou cheio até à tampa! Enquanto isso, seu Joãozinho Bem-Bem, de cabeça entomada, não tirava os olhos de cima de Nhô Augusto.

E Nhô Augusto, depois de servir a cachaça, bebeu também, dois goles, e pediu uma das paço-amarelo, para ver:

– Não faz conta de balas, amigo? Isto é arma que cursa longe...

– Pode gastar as oito. Experimenta naquele pássaro ali, na pitangueira...

– Deixa a criaçãozinha de Deus. Vou ver só se corto o galho... Se errar, vocês não reparem, porque faz tempo que eu não puxo dedo em gatilho...

Fez fogo.

– Mão mandona, mano velho. Errou o primeiro, mas acertou um em dois... Ferrugem em bom ferro!

11. UEL – O trecho “– Você, compadre, está-se vendo que deve de ser um corisco de chegador! ...” pode ser substituído, sem prejuízo do sentido original, por

- A “– Você, parceiro, sem grande alarde, bem de mansinho, consegue tudo o que quer!...”.
- B “– Amigo, creio que você é muito mais eficiente com o garfo do que com a faca!...”.
- C “– Amigo, pelo visto, você é um caboclo muito bom de garfo!...”.
- D “– Companheiro, a julgar pelo que vejo, você deve ser muito ligeiro no ataque!...”.
- E “– Companheiro, está-se vendo que você transforma tudo num verdadeiro cavalo de batalha!...”.

12. UEL – A partir da leitura do texto, considere as afirmativas a seguir.

- I. A passagem registra o momento que antecede a entrada de Nhô Augusto no bando de Joãozinho Bem-Bem, a convite do próprio chefe jagunço.
- II. Apegado ao lema “P’ra o céu eu vou, nem que seja a porrete!”, Nhô Augusto tem, ao lado de Joãozinho Bem-Bem e seu bando, a oportunidade de ver seu lema concretizado.
- III. Os comentários de Nhô Augusto bem como sua familiaridade com “uma das papo-amarelo” caracterizam-no como um homem “bom de briga” aos olhos de Joãozinho Bem-Bem.
- IV. Por um dado momento, a presença de Joãozinho Bem-Bem e seu bando reacende, em Nhô Augusto, o antigo lado jagunço, duramente combatido através da penitência.

Assinale a alternativa correta.

- A Somente as afirmativas I e II são corretas.
- B Somente as afirmativas I e IV são corretas.
- C Somente as afirmativas III e IV são corretas.
- D Somente as afirmativas I, II e III são corretas.
- E Somente as afirmativas II, III e IV são corretas.

13. UEL – Um dos aspectos distintivos de João Guimarães Rosa é seu trabalho laborioso com a linguagem. A esse respeito e com base no texto, considere as afirmativas a seguir.

- I. O termo “bicipitalidade” é um exemplo de neologismo. Colocado ao lado do adjetivo “maciça”, expressa a ideia da grande força muscular de Epifânio.
- II. O trecho “com o pau escrevendo e lendo” constitui um exemplo de recriação de um dito popular cujo sentido original é: o não cumprimento do combinado ocasionará punição.
- III. A expressão “Ferrugem em bom ferro!” caracteriza-se como uma construção poética que exprime, através dos termos “ferrugem” e “ferro”, a falta de destreza do protagonista com a arma de fogo.
- IV. As expressões “chover sem chuva” e “homem mudo gritando” configuram-se como exemplos de inadequação vocabular, e seu uso revela o baixo nível cultural do protagonista.

Assinale a alternativa correta.

- A Somente as afirmativas I e II são corretas.
- B Somente as afirmativas I e IV são corretas.
- C Somente as afirmativas III e IV são corretas.
- D Somente as afirmativas I, II e III são corretas.
- E Somente as afirmativas II, III e IV são corretas.

14. Unemat – Das narrativas contidas no livro *Sagarana*, de Guimarães Rosa, o conto “A hora e vez de Augusto Matraga” revela as raízes culturais brasileiras e colabora para o efeito de estranhamento, de compreensão textual e de comunicação, priorizando o desvelamento do *outro* culturalmente diferente, cuja influência é decisiva nas transformações do eu-narrador. Nesse sentido, é *correto* afirmar:

- A O conto denuncia que o sistema coronelista do local, e já de tradição, mudaria completamente.
- B O processo de transformação da personagem principal denuncia um país bastante misturado e complexo.
- C A personagem Bem-Bem faz parte da modernização política brasileira de 1945.
- D Nhô Augusto anula a si mesmo em detrimento de Quim.
- E O narrador diferencia o trabalho humano do trabalho dos animais.

15. Unimontes – O nono conto da obra *Sagarana*, “A hora e vez de Augusto Matraga”, é uma espécie de história épica, trazendo as marcas da dramaticidade e do heroísmo às avessas. Assinale a alternativa *incorreta* a respeito dessa narrativa rosiana.

- A Os vários nomes dados ao protagonista do conto indicam a travessia múltipla de um homem que vai ao encontro do seu destino.
- B O percurso de Augusto Matraga na história é construído na dor, no encontro com o sagrado e no contato com o mundano.
- C A realidade insinua-se no corpo da própria narrativa, quando o seu narrador admite que a história relatada foi presenciada por ele.
- D O início do conto alude à poeira, ao pó, elementos que lembram o mundo rude e áspero anteriormente dominado por Matraga.

16. Unimontes – Segundo a crítica especializada, em *Sagarana*, Rosa atinge a voz que sonhara para a sua literatura, mesclando o regional e o universal com espécies de fábulas críticas. O conto “A hora e vez de Augusto Matraga” é considerado um dos mais bem elaborados na obra. A respeito desse conto, assinale a alternativa *incorreta*.

- A No início do conto, Matraga aparece ao leitor como homem justo, alçado depois ao mundo da vingança por ter uma dívida de honra a ajustar com seu oponente.
- B A linguagem do texto apresenta marcas de oralidade, trechos de cantigas populares e recortes de ditos proverbiais.
- C O espaço em que ocorre a história de Matraga pode ser delimitado: tudo se passa na região do norte de Minas Gerais.
- D A estória de Matraga reproduz a lógica da natureza, na qual o mais forte sobrevive, enquanto o mais fraco é abandonado à própria sina.

17. Unimontes – Assinale a alternativa que faz referência precisa à linguagem utilizada por João Guimarães Rosa, no conto “A hora e vez de Augusto Matraga”.

- A “Primeiro expurgo da língua tudo quanto há de impuro, depois vou polindo, burilando, até chegar à forma perfeita, clássica.”
- B “É preciso ouvir a língua do povo, a língua nova que corre pelas ruas, a língua do homem sem saídas, comprimido na modernidade.”
- C “Então, passei horas de dias, fechado no quarto, cantando cantigas sertanejas, dialogando com vaqueiros de velha lembrança, revendo paisagens de minha terra.”
- D “Ouvi os sons do mato, depois os condensei, misturei aos ruídos do mundo, inventando sonoridades que eu desconhecia de origem, apenas ouvi nos sonhos.”

18. ITA – O conto “A hora e vez de Augusto Matraga”, de Guimarães Rosa, faz parte do livro *Sagarana*, de 1946. Nesse texto, o personagem central vive aquilo que aparentemente é um processo de conversão cristã, que se inicia quando ele:

- A é socorrido por um casal pobre, após ele ter sido vítima de uma emboscada, na qual quase morreu.
- B conversa com um padre, que lhe diz que o que aconteceu com ele foi um sinal de Deus para que ele desse outra direção a sua vida.
- C vive cerca de sete anos no povoado do Tombador, levando uma vida de trabalho e de oração.
- D resiste ao convite de Joãozinho Bem-Bem para entrar no bando de cangaceiros, tentação essa a que não foi fácil resistir.
- E enfrenta, sozinho, o bando de Joãozinho Bem-Bem, que estava prestes a cometer uma atrocidade contra uma família de inocentes.

19. UFU – Considere o fragmento abaixo e a obra “A hora e vez de Augusto Matraga”, de Guimarães Rosa. Assinale a alternativa *incorreta*.

E assim passaram pelo menos seis ou seis anos e meio, direitinho desse jeito, sem tirar e nem por, sem mentira nenhuma, porque esta aqui é uma história inventada, e não é um caso acontecido, não senhor.

- A Neste fragmento, há um diálogo do narrador com o leitor e também uma reflexão sobre a relação entre a literatura e o compromisso com a verdade.
- B Após o tempo mencionado no fragmento, Nhô Augusto encontra com a esposa Dinorá que contribuirá para que ele abandone o individualismo e o desejo de vingança.
- C A obra é uma narrativa em terceira pessoa, com narrador onisciente que penetra nos pensamentos de Augusto Matraga como se fosse sua consciência.
- D Na obra, a história desenvolve-se em vários espaços: Murici, onde Matraga vive como bandoleiro, Tombador, onde faz penitência e se arrepende da vida de perversidade; Rala-Coco, onde encontra sua hora e vez, duelando com Joãozinho Bem-Bem.

20. UEPG – “A hora e vez de Augusto Matraga” é o texto que encerra *Sagarana* de Guimarães Rosa. Em sua estrutura narrativa destaca-se a insistência com que aparece o número três – símbolo que remete à plenitude, à mediação e à evolução. Fazem parte das várias situações que configuram a presença deste elemento:

- 01 Matraga vive três momentos distintos: em arraial do Murici, Tombador e arraial do Rala-Coco.
- 02 Matraga recebe em seu corpo a marca de gado do Major Consilva: um triângulo inscrito em uma circunferência.
- 04 No duelo entre Matraga e Joãozinho Bem-Bem, três jagunços morrem, ou quase, ou fingem, e outros três correm.
- 08 Dionóra ama Nhô Augusto por três anos.
- 16 Na primeira parte da trama, Nhô Augusto vive com Dionóra e a filha. Na segunda, com um casal de negros (Quitéria e Serapião).

21. PUC-SP – Leia os trechos a seguir da obra de Guimarães Rosa, “A hora e vez de Augusto Matraga”, e responda às questões:

E o camarada Quim sabia disso, tanto que foi se encostando de medo que ele entrou. Tinha poeira até na boca. Tossiu.

– Levanta e veste a roupa, meu patrão Nhô Augusto, que eu tenho uma novidade meia ruim, p’ra lhe contar.

E tremeu mais, porque Nhô Augusto se erguia de um pulo e num átimo se vestia. Só depois de meter na cintura o revólver, foi que interpelou. dente em dente.

– Fala tudo!

Quim Recadeiro gaguejou suas palavras poucas, e ainda pôde acrescentar:

– ...Eu podia ter arresistido, mas era negócio de honra, com sangue só p’ra o dono, e pensei que o senhor podia não gostar...

– Fez na regra, e feito! Chama os meus homens!

Dali a pouco, porém, tornava o Quim, com nova desolação: os bate-pés não vinham... Não queriam ficar mais com Nhô Augusto... O Major Consilva tinha ajustado, um e mais um, os quatro, para seus capangas, pagando bem.

[...]

O cavalo de Nhô Augusto obedeceu para diante; as ferraduras tiniram e deram fogo no lajedo; e o cavaleiro, em pé nos estribos, trouxe a taca no ar, querendo a figura do velho. Mas o Major piscou, apenas, e encolheu a cabeça, porque mais não era preciso, e os capangas pulavam de cada beirada, e eram só pernas e braços.

– Frecha, povo! Desmancha!

Levando em conta essa obra de Guimarães Rosa e os trechos anteriormente apresentados, assinale a alternativa correta.

- A Reconhecem-se três desilusões de Nhô Augusto: a fuga da esposa e da filha, o abandono dos bate-paus e o ataque de tocaia.
- B Verifica-se que Nhô Augusto era “couro ainda por curtir” e sem demora atira no Major Consilva.
- C Observa-se, nesses trechos, que Nhô Augusto, ao invés de guerreiro, é místico e age em nome de Deus.
- D Nota-se que a fala sertaneja de Quim Recadeiro revela a oralidade da prosa regional romântica.
- E Reconhece-se um narrador em terceira pessoa que explora o universo das relações humanas, conforme os padrões do Naturalismo.

22. Puccamp – Leia com atenção o seguinte fragmento de “A hora e vez de Augusto Matraga”, de João Guimarães Rosa:

Então eles trouxeram, uma noite, muito à escondida, o padre, que o confessou e conversou com ele, muito tempo, dando-lhe conselhos que o faziam chorar.

– Mas, será que Deus vai ter pena de mim, com tanta ruindade que fiz, e tendo nas costas tanto pecado mortal?

– Tem, meu filho. Deus mede a espora pela rédea, e não tira o estribo do pé de arrependido nenhum...

E por aí a fora foi, com um sermão comprido, que acabou depondo o doente num desvencido torpor.

– Eu acho boa essa ideia de se mudar para longe, meu filho. Você não deve pensar mais na mulher, nem em vinganças. Entregue para Deus, e faça penitência. Sua vida foi entortada no verde, mas não fique triste, de modo nenhum, porque a tristeza é aboio de chamar o demônio, e o Reino do Céu, que é o que vale, ninguém tira de sua algibeira, desde que você esteja com a graça de Deus, que ele não regateia a nenhum coração contrito!

– Fé eu tenho, fé eu peço, Padre...

– Você nunca trabalhou, não é? [...] Reze e trabalhe, fazendo de conta que esta vida é um dia de capina com sol quente, que às vezes custa muito a passar, mas sempre passa. E você ainda pode ter muito pedaço bom de alegria... Cada um tem a sua hora e a sua vez: você há de ter a sua.

Considerando o excerto dado, identifique a afirmação incorreta.

- A o tema do arrependimento verdadeiro, de que trata o padre, é expresso de modo muito abstrato, tal como atestam as frases “O Reino do Céu ninguém tira da sua algibeira” e “esta vida é um dia de capina com sol quente”.
- B Socorrido por um casal de pretos, e escapando por milagre à morte, Matraga seguirá todos os conselhos do padre, trabalhando, penitenciando-se, rezando,

até que chega o momento em que emprega sua força a serviço de Deus e em defesa dos mais fracos.

- C A frase “Deus mede a espora pela rédea e não tira o estribo do pé de arrependido nenhum” revela a identificação da linguagem do padre com a dos sertanejos – tal como nesta se inspirou o autor para criar o seu estilo inconfundível.
- D A fala do padre é profética, pois é “um pedaço bom de alegria” o que Matraga viverá em seus instantes finais, cheio da “graça de Deus, que ele não regateia a nenhum coração contrito”.
- E Da conversa com o padre, Matraga retirará força e inspiração para seguir vivendo, certo de que, apesar de “entortada no verde”, sua vida se acertaria e ele iria para o céu, nem que fosse “a porrete”.

23. Puccamp – Reflita sobre as seguintes afirmações:

- I. Tal como ocorre nos demais contos de *Sagarana*, João Guimarães Rosa centraliza neste a prática popular da fé cristã, encarnada aqui num Augusto Matraga renascido, que viverá o resto de sua vida no trabalho humilde e penitente, para além do heroísmo e da violência.
- II. Neste conto, como em todos de *Sagarana*, a linguagem do autor promove uma autêntica fusão entre o que é abstrato e o que é concreto, tal como aqui ocorre na fala do padre, em que os valores religiosos se enraízam no cotidiano sertanejo.
- III. A “hora e vez” de que fala o padre vai-se concretizar, neste conto, num ato de fé e de bravura do protagonista contra um inimigo poderoso, o que lembra o clímax de dois outros contos do livro: “São Marcos” e “Corpo fechado”.

É correto afirmar que

- A apenas II é verdadeira.
- B apenas III é verdadeira.
- C apenas I e III são verdadeiras.
- D apenas II e III são verdadeiras.
- E I, II e III são verdadeiras.

GABARITO

1. D
2. A
3. B
4. a) Mãe Quitéria e pai Serapião são o casal de negros que cuidaram de Nhô Augusto após seus ex-capangas tentarem matá-lo.
- b) Matraga assume uma posição de penitente, buscando, no trabalho e na privação, remediar-se de seus atos passados e, assim, alcançar sua almejada salvação. O comportamento presente corresponde à segunda etapa da sua trajetória de vida, em que ele busca purgar os excessos e culpas da vida desregrada que levava, marcada por abusos e injustiças com os outros. Depois de salvo pelo casal de negros, Matraga decide abandonar a vida do passado e dedicar-se ao trabalho, penitenciando-se por todos os erros de antes. Assim, o comportamento atual contrapõe-se a essas ações anteriores.
- c) A contradição se expressa no fato de que a forma de descanso de Matraga se faz por meio de contínuos trabalhos pesados e orações, em que não se difere o descanso dominical das atividades diárias.
5. a) A palavra *homênciã* é criada por neologismo, um processo de derivação. Ela não está dicionarizada e é derivada do lexema *homem*. No contexto em que está, *homênciã* aproxima-se semanticamente de “pessoa honrada, que se destaca pelo mérito de suas ações e que não se deixa submeter ao outro”.
- b) Guimarães Rosa não se rende à padronização linguística estabelecida pela norma-padrão da língua e incorpora em seus contos marcas da linguagem regional, criando diferentes termos e recriando novos sentidos para palavras existentes na língua. Ao inventar a palavra *homênciã*, o autor coloca o leitor em uma postura ativa diante do texto, já que exige dele a reconstrução dos sentidos do novo termo. Com isso, para aferir o sentido da palavra criada, será preciso resgatar, ao longo da narrativa, a imagem do homem sertanejo, profundamente ligado à sua terra.
6. a) No fragmento do conto em que é apresentado um diálogo entre Nhô Augusto e seu capanga, Quim Recadeiro, aparecem algumas manifestações do código de ética que regia as relações pessoais no sertão da ficção rosiana. Uma delas é:

– ... *Eu podia ter arresistido, mas era negócio de honra, com sangue só p’ra o dono, e pensei que o senhor podia não gostar...*

– *Fez na regra, e feito!*

A fala de Quim mostra a regra do código segundo a qual uma ofensa pessoal deve ser vingada pelo próprio ofendido. A resposta de Nhô Augusto confirma a justiça do código.

Pode-se citar também a fala de um dos ex-capangas de Nhô Augusto, que se bandeou para o grupo do Major Consilva:

– *Fala com Nhô Augusto que sol de cima é dinheiro! ... P’ra ele pagar o que está nos devendo... E é mandar por portador calado, que nós não podemos escutar prosa de outro, que seu major disse que não quer.*

Nesse trecho, ficam evidentes outras duas determinações do código sertanejo: o respeito à hierarquia e a fidelidade ao patrão.
- b) Os empregos de *meia ruim* e *arresistido* (em vez de *meio ruim* e *resistido*) são dois exemplos de registro que fogem à norma-padrão. Além disso, a linguagem dos diálogos é repleta de regionalismos e coloquialismos, por exemplo, “sol de cima é dinheiro”, “de pique”, “de borra”. Em relação ao discurso do narrador, pode-se dizer que o emprego de algumas gírias, como “bate-paus”, e o uso da expressão “o dia da casa cair”, em lugar de “o dia de a casa cair”, mostra que o enunciador valoriza a variante popular da língua.
7. B
8. B
9. E
10. a) Sim, pois como o interlocutor é um homem do campo, a metáfora “Deus mede a espora pela rédea, e não tira o estribo do pé de arrependido nenhum” facilita o entendimento do assunto.
- b) A frase é: “[...] não tira o estribo do pé de arrependido nenhum”.
11. D
12. C
13. A
14. B
15. C
16. A
17. C
18. B
19. B
20. $01 + 02 + 04 + 08 + 16 = 31$
21. A
22. A
23. D

Lisbela e o prisioneiro

de Osman Lins



Apagam-se as luzes, abrem-se as cortinas. No palco, surgem Leléu e Lisbela; ele, moço de vários nomes e várias profissões, percorre o interior pernambucano aplicando pequenos golpes, deflorando donzelas desavisadas e suscitando o ódio de maridos traídos. Ela, mocinha educada para ser boa filha, boa esposa, cidadã ordeira e cumpridora dos seus deveres como esposa, vê naquele homem livre a possibilidade de realizar os sonhos que ousa nutrir, fantasias alimentadas principalmente pelas mocinhas e heróis dos filmes. Mas reina entre eles uma sociedade tradicional, caracterizada por machões e costumes conservadores impregnados, que será denunciada e desmascarada pelo texto preciso de Osman Lins.



INTRODUÇÃO ▼

A história de *Lisbela e o prisioneiro* ganhou notoriedade depois de sua adaptação para o cinema, em 2003, sob a direção do aclamado cineasta Guel Arraes. Nas telonas, a obra integra uma fase mais híbrida e dinâmica da cinematografia brasileira, em que os recursos de televisão e cinema se fundem e conquistam o público.

Como escritor, Osman Lins revela em seu texto a maestria de um autor que consegue equilibrar seu compromisso com a técnica, a inquietação com as questões sociais de sua terra e a leveza própria de uma comédia que convence e diverte seu leitor.

O enredo em si não traz novidades, mas a maneira como se conta a história é o diferencial da peça. O texto faz rir; é leve, envolvente, cheio de trocadilhos e ironia. Nele, tudo vira pelo avesso: a filha do delegado quer fugir com o prisioneiro; figuras públicas atuam para o bem próprio; as autoridades locais – que deveriam ser referência de segurança e discernimento – são facilmente enganadas; representantes da lei praticam a bigamia, participam de comércios ilegais, como o de animais silvestres, e alimentam vícios e condutas socialmente questionáveis; as atitudes mais louváveis vêm dos mais improváveis oprimidos. Como cita Alfredo Bosi, são inovações que o próprio autor escolhe por distinguir:

Segundo uma distinção do próprio autor, as suas inovações fazem-se no modo de organizar o todo narrativo e não na estrutura da língua romanesca; parecendo-lhe mais fecunda a primeira alternativa, e a outra, um beco sem saída.

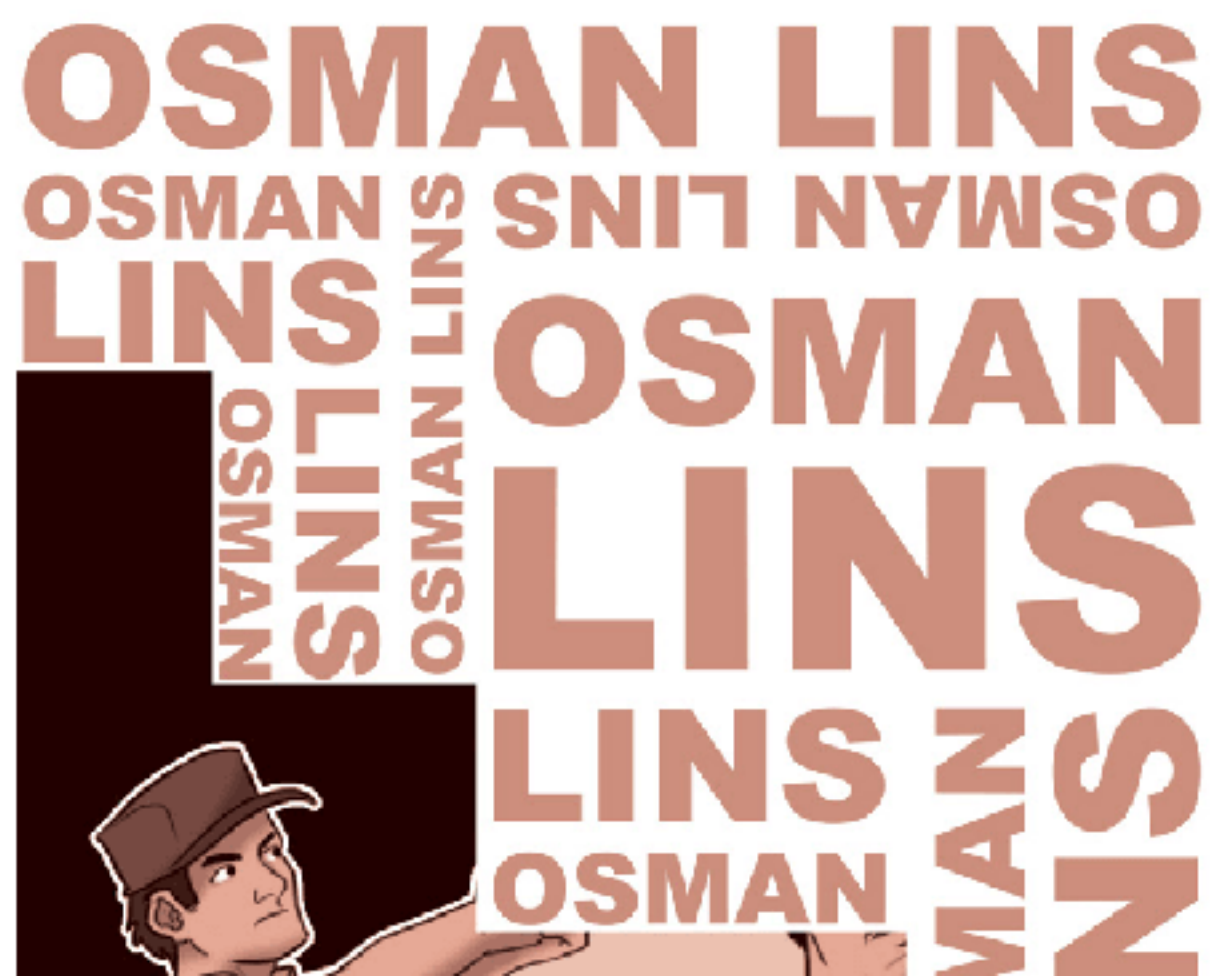
Alfredo Bosi. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994. p. 422.

Glossário

- **Romanesca:** Que apresenta características do gênero romântico.
- **Fecunda:** Que dá bons resultados; criativa; fértil.
- **Rechaçar:** Repudiar; opor-se.

Essa abordagem – ao mesmo tempo cômica e comprometida – faz de *Lisbela e o prisioneiro* uma comédia de costumes, ou seja, um tipo de texto teatral que rechaça e satiriza personagens e comportamentos típicos de uma época. O que vemos exponencialmente na obra de Osman Lins é que, embora toda a ação se concentre na cadeia pública de Vitória de Santo Antão (PE) e seus arredores, os conflitos desenvolvidos aplicam-se a quaisquer outros contextos. Qualquer leitor, de qualquer época e espaço, que experimente a incoerência de um poder instituído (como acontece com a polícia em Santo Antão), o drama de apaixonados que vivem o impasse da distância sociocultural, a insurgência popular e a necessidade da transformação de valores engessados e obsoletos, certamente se identificará com o texto. Ocorre no interior do Nordeste, mas não se limita a ele; é uma situação que pode ser transposta a qualquer centro urbano, devido a esse seu caráter, e ainda possibilitar leituras significativas.

Como afirma Sandra Nitrini no posfácio da edição da obra em análise publicada pela Editora Planeta, em 2003, *“Matéria e linguagem reelaboradas tecem esta peça, regada por uma equilibrada dosagem de leveza, comicidade e ternura, e assentada em valores libertários em prol da vida, o que lhe abre as portas para outros tempos e outros espaços”*. Dessa forma, sua leitura e releitura sempre possibilitarão adentrar num mundo em que valores da vida cotidiana são discutidos de forma sutil, mas ao mesmo tempo cômica e irreverente, nos levando a uma discussão de ideologias abstratas e concretas ainda presentes no século em que vivemos.



Observação:**A comédia de costumes**

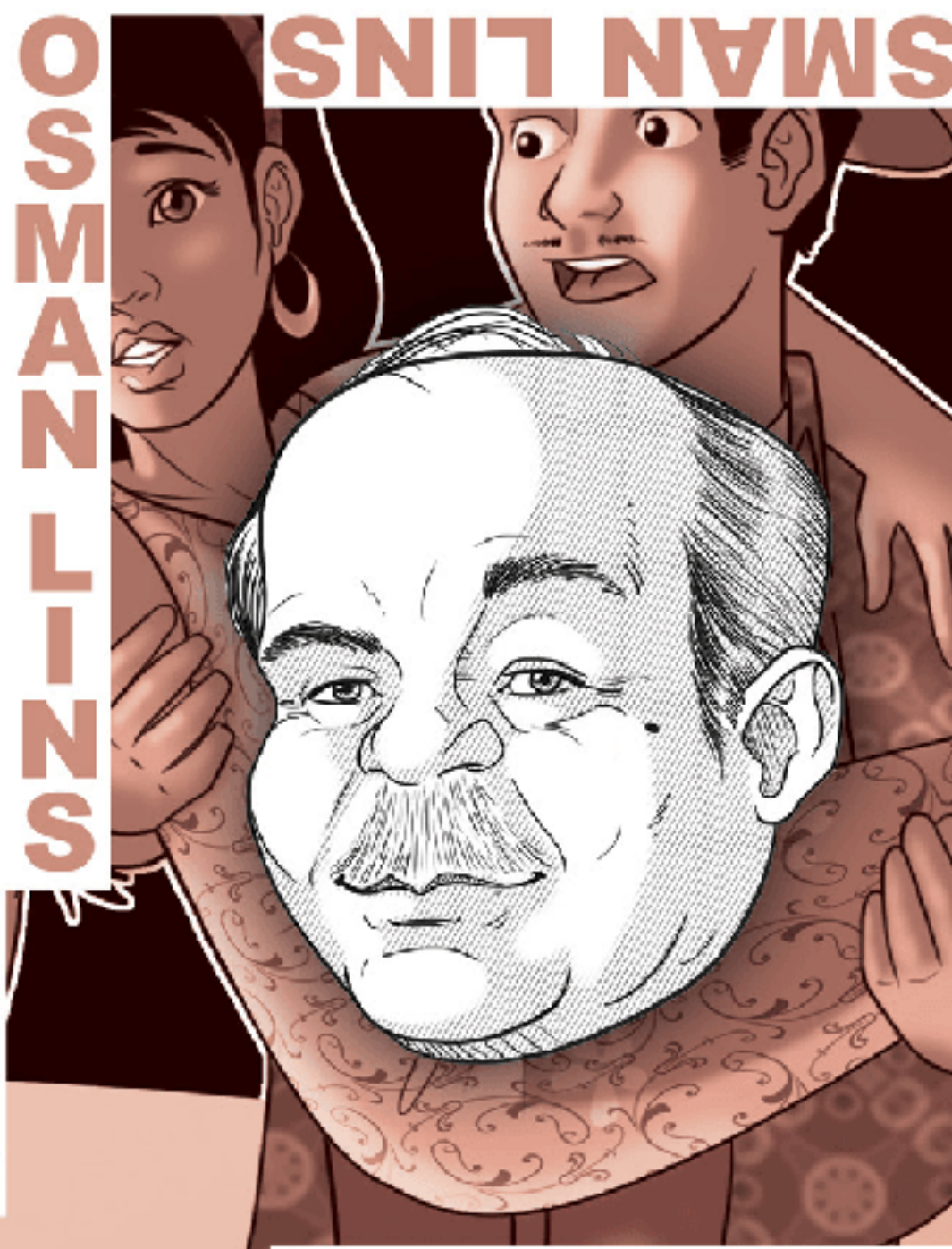
Esse estilo de comédia caracteriza-se pela criação de personagens-tipo, ou seja, personagens que, tendo sido compostas de forma caricata, representam tipos da sociedade em que vivem: a mocinha desprotegida, a esposa adúltera, o delegado autoritário, o político corrupto, o padre pecador, o burguês exibido etc. Ao maximizar essas representações, a comédia de costumes possibilita analisar comportamentos humanos, códigos sociais e costumes de uma época; pode ser considerada como uma sátira social, ainda que de forma sutil. O tom é sempre carregado de humor, vivacidade, ironia e, muitas vezes, conivência com os valores morais de seu tempo. O escritor francês Molière (1622-1673), cujo nome verdadeiro é Jean-Baptiste Poquelin, é considerado o criador da comédia de costumes, embora a língua portuguesa já conhecesse muito desse tom jocoso nas farsas e no teatro popular de Gil Vicente. No Brasil, o gênero foi introduzido por Martins Pena (1815-1848), que procurou retratar costumes da sociedade brasileira com um tom bem-humorado, e consolidado por Artur Azevedo (1855-1908) no profícuo cenário literário do século XIX.

SOBRE O AUTOR ▼**Pequena biografia do autor**

No interior de Pernambuco, em Vitória de Santo Antão, aconchegado ao colo da tia Laura e acompanhado por sua avó Joana Carolina, um menino ouve extasiado as histórias do tio Antônio Figueiredo; são relatos de viagem que, reais ou não, narram as aventuras de um comerciante obrigado a andar de uma cidade a outra para fazer bons negócios. É Osman Lins – e está fisgado para sempre pelo ato de narrar; as histórias contadas no boca a boca do ambiente familiar determinarão o que o garoto fará pelo resto da vida.

Nascido em 5 de julho de 1924, Osman Lins perdeu a mãe aos dezesseis dias de vida por conta de complicações no parto; por isso, o afeto dos parentes foi determinante para que o menino crescesse em um ambiente seguro. As memórias da boa relação que tinha com o pai, Teófanés da Costa Lins, ficariam registradas em várias de suas crônicas, e o tom intimista, que evoca memórias e práticas da infância, marcaria seu estilo.

OSMAN
LINS



OSMAN LINS
LINS

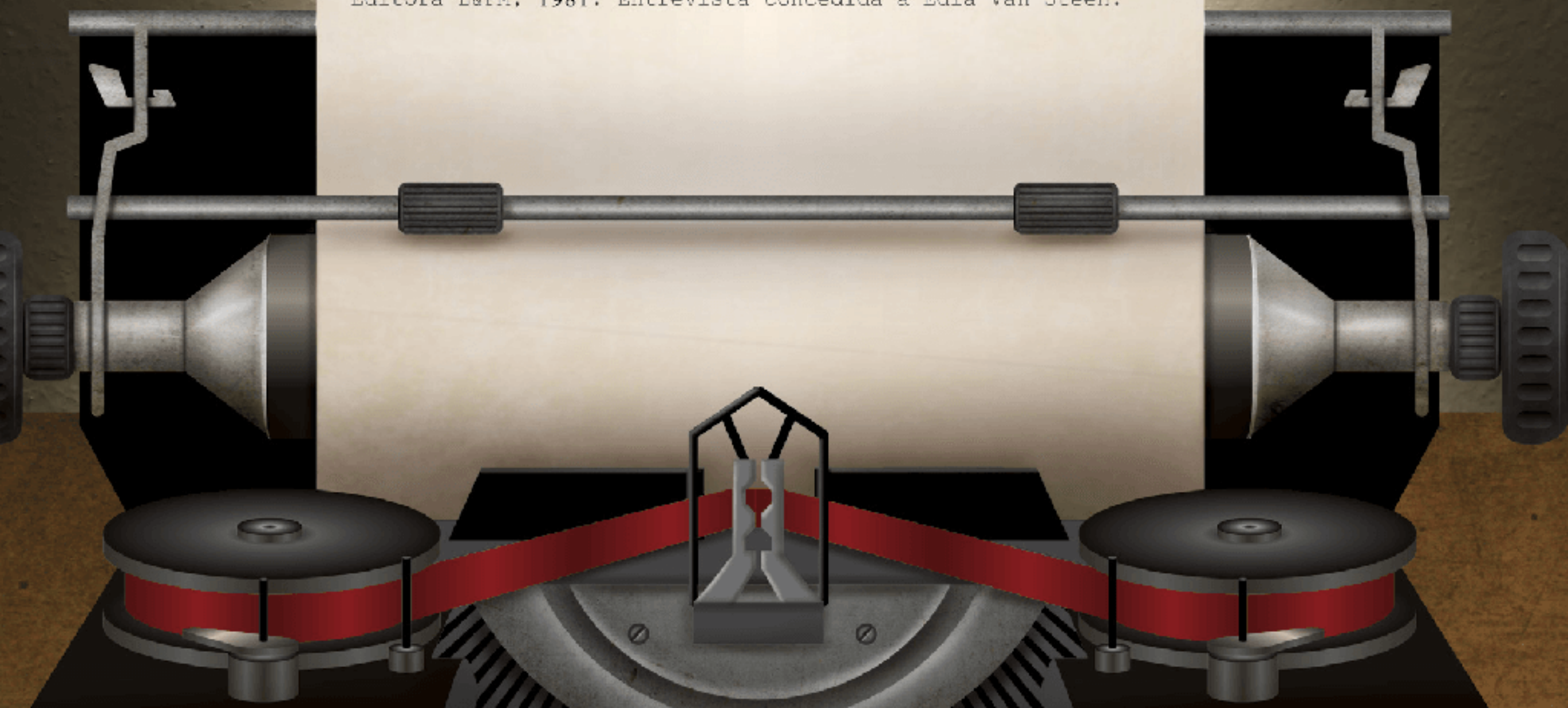
Cursou até o ginásio em sua cidade natal e, sob a tutoria do professor José Aragão, desenvolveu a disciplina e a capacidade inventiva de narrar. Embora estivesse evoluindo bastante, aos dezessete anos, em 1941, partiu para Recife em busca de melhores possibilidades de trabalho e estudo.

Sua habilidade com a máquina de datilografia, devido a um curso que fez, abriu-lhe portas imediatas, e conseguiu trabalho como escriturário no Ginásio de Recife; neste mesmo ano, começou a publicar suas primeiras experimentações no ramo da ficção. Sobre essa relação com o objeto do escrever, registrou em entrevista posterior:

Quando aprendi a escrever a máquina, tinha doze ou onze anos. De modo que esse processo mecânico me é familiar. Pratico-o sem esforço. Nem sempre, porém, tive máquina. Comprei a que possuo há uns dezessete ou dezenove anos. Nela escrevi todos os meus trabalhos literários.

Parece-me um tanto infantil ter apego às coisas, a lugares e mesmo a bichos. Mas confesso que sinto gratidão e respeito por esse mecanismo firme e bem ajustado, que há vinte anos me presta ajuda.

Osman Lins. . Porto Alegre, V. 1,
Editora L&PM, 1981. Entrevista concedida a Edla Van Steen.



Escrever, entretanto, é uma atividade que desenvolveria em paralelo às suas necessidades de sobrevivência. Em 1943, prestou concurso público e ingressou no Banco do Brasil e, no ano seguinte, iniciou seu primeiro curso universitário: Finanças, na Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade do Recife. Ao concluir o curso, casou-se com Maria do Carmo, com quem teve três filhas: Litânia, Letícia e Ângela.

Aos trinta anos, Osman Lins já estava casado, formado e, de certa forma, estabilizado. A rotina de “pai de família”, no entanto, não o afastou de sua paixão pela literatura. Começou a inscrever contos de sua autoria em concursos de redação por todo o Brasil e viu-os sendo premiados – um a um. Participou em suplementos literários de diversos jornais, com prosa e poesia, e passou a ser reconhecido pelo público e pela crítica. Dirigiu e produziu programas culturais, na *Rádio Jornal do Commercio*, e escreveu crônicas para o jornal *O Estado de São Paulo*. Não parou mais.

Em 1957, sua peça teatral *O vale sem sol* obteve destaque especial no Concurso Cia. Tônia-Celi-Autran, mas o autor não ficou satisfeito. Comprometido em desvendar os mecanismos desse “bem fazer” e em aprimorar-se em seu próprio ofício, Osman Lins iniciou seu segundo curso: foi estudar Dramaturgia, na Escola de Belas Artes da Universidade de Recife. Em 1961, foi para a França, com uma bolsa de estudos cedida pela Aliança Francesa; explorou a Europa em seus museus, catedrais e monumentos, mas não viu, no Brasil, a encenação de *Lisbela e o prisioneiro*, que recebera o prêmio Concurso Cia. Tônia-Celi-Autran, comprovando a compensação de seus esforços. Da França, trabalhou como correspondente teatral crítico para o *Jornal do Commercio*.

O tempo dos concursos chegou ao fim. Embora continuasse sendo premiado, já não tinha a necessidade desse recurso: a essa altura, com fértil produção escrita, Osman Lins já tinha conquistado seu espaço.

Ainda nesse ano (1961), é publicado, também no Rio de Janeiro, O fiel e a pedra, premiado pela União Brasileira de Escritores. Como ocorreu com os livros publicados anteriormente, esse romance foi muito bem recebido pela crítica, sensibilizada pelo fato de o autor desbravar caminho próprio na tradição do romance regionalista do Nordeste, afastando-se do recurso ao pitoresco, à cor local, ao folclore e à sensualidade e realizando-se no registro do romance ético e épico. Com O fiel e a pedra, Osman Lins mostra-se capaz de rivalizar com os melhores escritores da geração anterior.

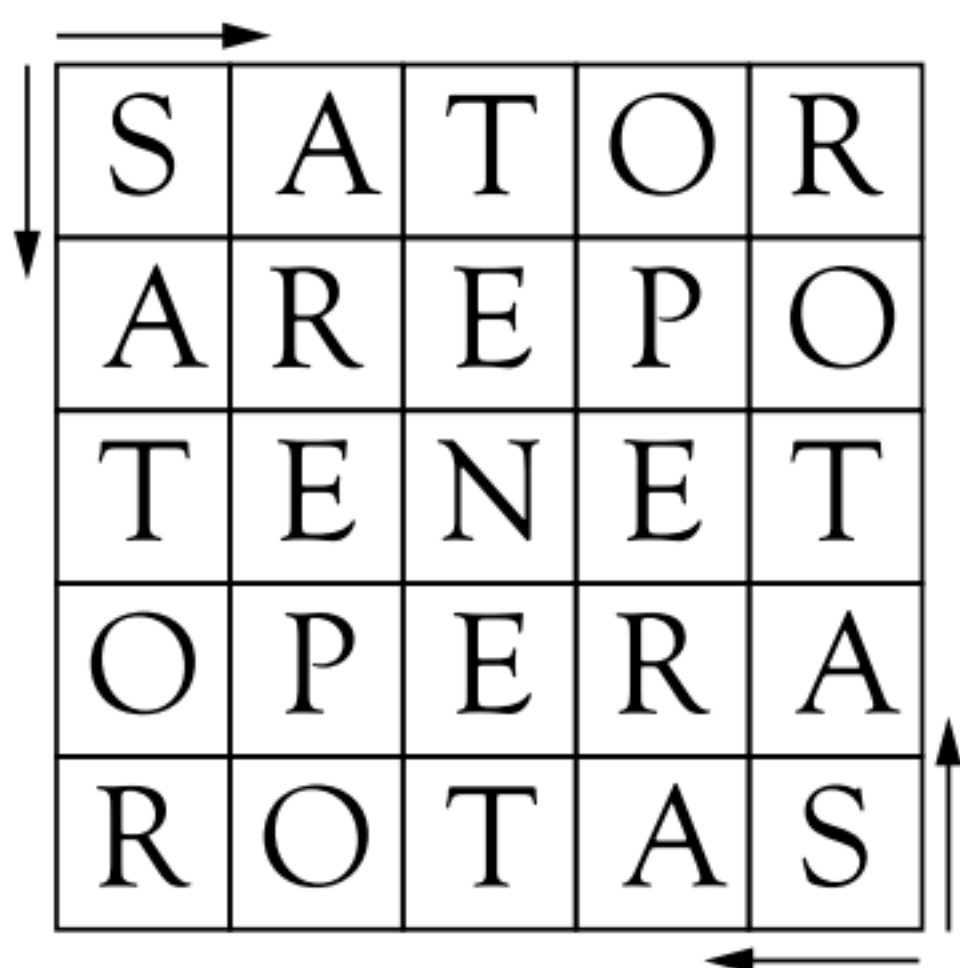
Osman Lins. *Revista Viver e Escrever*. Porto Alegre, V.1, Editora L&PM, 1981. Entrevista concedida a Edla Van Steen. http://www.osman.lins.nom.br/pg_vida.htm. Acesso em 30/11/2014.

Se, por um lado, a carreira ia às pompas, por outro, o casamento se esvaía. Em 1963, Osman Lins separou-se oficialmente de sua esposa, Maria do Carmo, e viu-se distanciado das três filhas que tivera. Para prover o sustento de duas casas – a sua em São Paulo e a da família, em Recife –, dedicou-se a suas atividades no Banco do Brasil, sem, entretanto, abandonar a produção literária. Dizia, aliás, que o trabalho servia para acentuar a distância entre o burocrático e o literário, a arte e o trivial. Publicou literatura de viagem e dedicou-se à escrita de peças teatrais.

Em 1964, teve publicada sua premiada peça *Lisbela e o prisioneiro*. Nesse mesmo ano, Osman Lins casou-se com a também escritora Julieta de Godoy Ladeira, de quem receberia efetivas contribuições no fazer literário. Escreveu novos romances, novelas, peças de teatro e muitos ensaios, em que versava sobre o papel do escritor e as condições do escrever.

Ao aposentar-se no Banco do Brasil, em 1970, tentou ingressar no ensino universitário, mas ficou decepcionado com a superficialidade de alunos e colegas docentes. Obteve o título de “doutor” ao defender a tese “Lima Barreto e o espaço romanesco”. Depois de seis anos, entregou-se exclusivamente à arte de escrever.

Em 1973, lançou a obra que se tornou referência em sua carreira: *Avalovara*, um romance de engenhosa arquitetura narrativa, pois fora elaborada a partir de um palíndromo latino (*sator arepo tenet opera rotas* – “o semeador conduz com destreza as rodas”), dentro de uma espiral sob um quadrado a partir do qual vão sendo desenvolvidas as oito histórias do livro, com inúmeras possibilidades de leitura. O famoso escritor argentino Julio Cortázar afirmou, após a leitura de *Avalovara*, que, se a tivesse escrito, passaria uns vinte anos sem escrever mais nada.



Osman Lins escreveu também para a televisão, embora compreendesse que a adaptação do texto escrito para as telas ocasionasse a distorção de vários pontos da obra. A década foi de intensa produção, porém, algo o interromperia nessa jornada. No início de 1978, surgiram os primeiros sintomas do câncer que

o levaria à morte no dia 8 de julho do mesmo ano. Deixou uma obra versátil, ampla, de inovações e experimentações comprometidas com a perfeição técnica, reconhecida pelo público e pela crítica, propondo a terra como ponto de partida e a escrita como ofício de significações e possibilidades múltiplas.

O autor e seu período

Nascido em 1924, Osman Lins cresceu lendo mestres do regionalismo brasileiro, ícones que, a partir de 1930, despontavam traduzindo os costumes, as vestes, os falares, a realidade do interior do país; referimo-nos a autores como Jorge Amado, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, João Cabral de Melo Neto, Guimarães Rosa etc., que faziam da literatura um retrato e um manifesto, uma expressão das mazelas e do modo de vida de seu povo, revelando a realidade de um Brasil pouco conhecido. Não à toa, confessa suas grandes influências literárias: o realista Machado de Assis, em toda sua referência de contista exponencial, e o regionalista Graciliano Ramos.

A ideia de utilizar referências locais para criar, por meio da literatura, uma identidade de expressão universal remonta às primeiras manifestações literárias no Brasil. As cartas informativas – documentos que compõem o que denominamos literatura informativa –, que dão conta do “achamento” de nossa terra no século XVI, buscavam vendê-la como lugar exótico, pitoresco e cheio de exuberâncias a serem exploradas pelos colonizadores. Mitos e lendas exagerados e fantasiosos permeavam as narrativas desse tempo; havia acirrada preocupação em descrever a terra, o povo, as frutas, a paisagem, enfim, todo o cenário nacional para configurar os interesses da metrópole.

Glossário

- **Palíndromo:** Frase ou palavra que se pode ler da esquerda para a direita, ou vice-versa, de forma indiferente.

Até agora não pudemos saber se há ouro ou prata nela, ou outra coisa de metal, ou ferro; nem lha vimos. Contudo a terra em si é de muito bons ares frescos e temperados como os de Entre-Douro-e-Minho, porque neste tempo d'agora assim os achávamos como os de lá. Águas são muitas; infinitas. Em tal maneira é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo; por causa das águas que tem! Contudo, o melhor fruto que dela se pode tirar parece-me que será salvar esta gente. E esta deve ser a principal semente que Vossa Alteza em ela deve lançar. E que não houvesse mais do que ter Vossa Alteza aqui esta pousada para essa navegação de Calicute bastava. Quanto mais, disposição para se nela cumprir e fazer o que Vossa Alteza tanto deseja, a saber, acrescentamento da nossa fé! E desta maneira dou aqui a Vossa Alteza conta do que nesta Vossa terra vi. [...]

Beijo as mãos de Vossa Alteza.

Deste Porto Seguro, da Vossa Ilha de Vera Cruz, hoje, sexta-feira, primeiro dia de maio de 1500.

Pero Vaz de Caminha



De qualquer forma, a literatura informativa não era produzida por brasileiros, para brasileiros; não retratava os interesses nacionais ou uma vontade de fazer **literatura brasileira** propriamente dita. Segundo o literato Antonio Candido, esse sistema só haveria de configurar-se no século XVIII com as academias árcades, que debatiam, produziam e fomentavam temáticas brasileiras na produção literária. O **indianismo** é uma expressão clara desse espírito. O poema épico *Caramuru*, de Frei Santa Rita Durão (1722-1784), um dos representantes do Arcadismo, é uma “brasiliada” (pois segue a linha camoniana de *Os Lusíadas*), que narra o descobrimento da Bahia por Diogo Álvares Correia, perpassando a história do Brasil, contando sobre a cultura dos indígenas, seus ritos e tradições.

A busca por essa brasilidade será acentuada no Romantismo. Além da figura do índio, os romancistas românticos mitificarão também a figura do sertanejo. José de Alencar, Bernardo de Guimarães, Visconde de Taunay, Franklin Távora são alguns dos autores que buscarão enaltecer a paisagem, realçar os costumes, destacar a linguagem, exaltar os modos de vida do interior do país. A crítica é que, na luta pela independência e afirmação de uma identidade nacional, os escritos da época passarão pelo viés da idealização, do nativismo, da cor local, da sobreposição da paisagem às personagens, da elevação da natureza a alturas infundas, o que levará os críticos a condenarem esses românticos pela artificialidade de suas criações.

No caso do regionalismo, porém, a língua e os costumes descritos eram próximos dos da cidade, apresentando difícil problema de estilização; de respeito a uma realidade que não se podia fantasiar tão livremente quanto a do índio e que, não tendo nenhum Chateaubriand para modelo, dependia do esforço criador dos escritores daqui. A obtenção da verossimilhança era, neste caso, mais difícil, pois o original estava ao alcance do leitor. Daí a ambiguidade que desde o início marcou o nosso regionalismo; e que, levando o escritor a oscilar entre a fantasia e a fidelidade ao observado, acabou paradoxalmente por tornar artificial o gênero baseado na realidade mais geral e de certo modo mais própria do país.

Antonio Candido. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 2º volume (1836-1880). Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1981. p. 116.

Observação:

François-Auguste-René Chateaubriand (1768-1848) foi um escritor francês, de cunho romancista, cujos escritos influenciaram profundamente a juventude de sua época, que viveu intensamente a Revolução Francesa. Grande parte de sua obra literária, que descrevia costumes e vida dos índios, serviu de influência na literatura de grandes romancistas brasileiros.

Um desses críticos é o realista Simões Lopes Neto (1865-1916). Sendo sulista, não se reconhecia no romance *O gaúcho*, de José de Alencar (1829-1977), que tenta traçar um perfil de Norte a Sul do Brasil. *Til*, *Tronco do Ipê* e *O sertanejo* são outros dos romances regionalistas de Alencar, que caiu no gosto popular, mas não conhecia todos os lugares sobre os quais escrevia. Simões Lopes Neto defendeu, então, que não bastava escrever sobre gaúchos, era preciso dar voz a eles. Assim, em muitos de seus trabalhos, já se registrava o falar do gaúcho, buscando uma transcrição mais autêntica da linguagem; outra contribuição foi a apresentação do narrador iletrado sem exotismo nem mitificação.

O movimento modernista, por sua vez, permitiu que seus autores conciliassem **forma** e **conteúdo** e desafiou-os a apresentar uma nova visão do país, que suscitasse o interesse por temas nacionais, folclóricos, irreverentes, pela vida cotidiana e pela autêntica linguagem brasileira. Embora os escritores de 1930 não fossem tão experimentalistas quanto seus antecessores, buscavam uma resposta artística ao momento de fomentação ideológica e política em que viviam e procuravam descobrir qual era o papel do escritor na transformação da sociedade no contexto em que estavam inseridos.

José Américo de Almeida (1887-1980), com o romance *A bagaceira*, e Rachel de Queiroz (1910-2003), com *O Quinze* e *João Miguel*, foram precursores dessa resposta. Em suas obras, temos o retrato e a denúncia da miséria, da ignorância, das agruras da migração, do abandono do nordestino à acidez de sua terra; são autores que buscaram expor os problemas sociais enfrentados nas regiões mais necessitadas do Brasil.

A exclusão também fora explorada por Jorge Amado (1912-2001), autor de *Cacau*, *Suor*, *O país do Carnaval*, *Capitães da Areia*, dentre outras mais de 40 obras. Denunciou o coronelismo, a opressão do trabalhador urbano e rural, a infância abandonada e delinqüente. Não obstante, pintou uma Bahia colorida, viva, sedutora, cheia de riquezas e contradições.

Novas expressões eclodiam. Erico Verissimo (1905-1975) retratou a história do Rio Grande do Sul em sua trilogia *O tempo e o vento*. José Lins do Rego (1901-1957) e Graciliano Ramos (1852-1953) focalizaram em suas obras as transformações econômicas do Nordeste. O primeiro era mais entregue às reminiscências, ao saudosismo; enquanto o último enxergava a dor de suas personagens: o indivíduo que não aceita nem ao mundo, nem aos outros, nem a si mesmo. Nesse cenário, Osman Lins seria muito influenciado por essa dimensão psicológica que Graciliano Ramos atribuía a suas personagens, unindo regionalismo e intimismo. Não falamos aqui do regionalismo monocromático, que se limitava ao simples registro de costumes e da paisagem local, mas um regionalismo que, de acordo com o crítico Alfredo Bosi, “constituísse uma opção aberta à crítica e ao engajamento que as condições do local exigem”.

A expressão máxima do regionalismo, no reconhecimento da crítica, viria na obra de João Guimarães Rosa (1908-1967). Isso porque o autor, nas palavras de Alfredo Bosi, conseguiria comprovar, com seus romances e contos notáveis, que os conteúdos sociais e psicológicos só se elevariam ao patamar de arte se tivessem como suporte um código, com toda sua carga semântica, que os potencializasse: a linguagem.

Osman Lins representa essa corrente, em que observamos presente “a vitalidade de um gosto literário sóbrio que não renuncia à mediação da sintaxe bem-composta e ao léxico preciso, sejam quais forem os graus de complexidade da sua mensagem”, como expõe Bosi em *História concisa da literatura brasileira*. É regional, sem ser fronteiriço; é folclórico, sem mitificação; é nordestino, sem peias. Em seu texto, encontramos personagens que, não obstante à sua autêntica brasilidade, são, antes de tudo, humanos – sujeitos aos conflitos e às incoerências de qualquer outro ser humano sobre a Terra.



A PRODUÇÃO LITERÁRIA ▼

Obras do autor

Romances

- *O visitante* (1955)
- *O fiel e a pedra* (1961)
- *Avalovara* (1973)
- *A rainha dos cárceres da Grécia* (1976)

Novelas

- *Casos especiais de Osman Lins** (1978)
- *Domingo de Páscoa* (publicação póstuma, 1996)

Contos

- *Os gestos* (1957)
- *Nove, novena* (1966)
- *Missa do Galo: Variações sobre o mesmo tema*** (1977)

Teatros

- *Lisbela e o prisioneiro* (1964)
- *Guerra do "Cansa-Cavalo"* (1967)
- *Santa, automóvel e o soldado* (1975)

Literatura infantil

- *Capa-Verde e o Natal* (1967)
- *O diabo na noite de Natal* (1977)

Literatura de viagem

- *Marinheiro de primeira viagem* (1963)
- *La Paz existe?* (1977)

Ensaaios

- *Um mundo estagnado* (1966)
- *Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social* (1969)
- *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976)
- *Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros* (1977)
- *Evangelho na taba: problemas inculturais brasileiros II* (1979)

* Composto de três novelas: *A Ilha no Espaço*, *Quem era Shirley Temple?* e *Marcha Fúnebre*, que foram transmitidas pela televisão entre 1975 e 1977.

** Organização e participação.

Aspectos gerais da produção literária do autor

Um traço de destaque na obra de Osman Lins é sua intencionalidade. Ele tinha um projeto muito definido de escrita e tinha clareza sobre seu papel como escritor. Seus rascunhos são exaustivos, demarcados por extensa pesquisa e pelo compromisso de quem procura aprimorar-se, superar-se, oferecer o mais elevado, sem cair no pedantismo ou na vaidade intelectual. Seus contos e romances são fruto de muita experimentação e, não raro, rompem com os paradigmas da produção literária de seu tempo, oferecendo um estilo sofisticado, com ritmo e palavras exatos, e uma estrutura inovadora.

Em *Lisbela e o prisioneiro*, temos o fruto do seu esforço intencional de oferecer ao público um teatro de qualidade.

Insatisfeito com sua incursão como dramaturgo, considerando-a deficiente, matricula-se [...] no Curso de Dramaturgia da Escola de Belas Artes do Recife, onde vem a ser aluno de Joel Pontes, de Hermilo Borba Filho e de Ariano Suassuna. Numa entrevista, Osman Lins mencionará este último como professor da disciplina de play-writer, que teria exercido uma possível influência sobre ele, no que diz respeito às normas de composição de Lisbela e o prisioneiro.

Sandra Nitri. "Posfácio". In: Osman Lins. *Lisbela e o prisioneiro*. São Paulo: Planeta, 2011.

Observação:

Ariano Suassuna (1927-2014) foi um grande escritor, dramaturgo, romancista e professor. Formado em Direito, atuou na carreira por um tempo, mas não se desviou da literatura. Em 1989, ocupou a 32ª Cadeira na Academia Brasileira de Letras, em sucessão a Genolino Amado. Ficou bastante conhecido por suas produções. Grande defensor da cultura nordestina, escreveu *O auto da compadecida* (1955), marcado como um de seus maiores clássicos, que, após se tornar minissérie na televisão, foi reproduzido também no cinema. Fundou o Teatro Popular do Nordeste juntamente com Hermilo Borba Filho, em 1959. Foi líder e criador do Movimento Armorial, cujo principal objetivo era resgatar a expressão popular.

A obra *Lisbela e o prisioneiro* estreou em 1961 e foi publicada em 1964, virou seriado de tevê em 1993 e longa-metragem em 2003. Marcada pelo regionalismo intimista que lhe é peculiar e por uma linguagem dinâmica e tipicamente nordestina, a peça evoca a coragem de romper com valores preestabelecidos para viver em liberdade de escolha, percorrendo uma trilha livre de preconceitos e imposições. Tem, pois, uma

mensagem libertária. Concebida na simplicidade de espaços e personagens, trata de uma temática grandiosa e universal, assim como a totalidade de sua obra.

Aspectos gerais sobre a obra analisada

Espaço

Primeiro ato

Cadeia pública, em Vitória de Santo Antão, PE. O cenário deve ser disposto de modo que a ação possa desenrolar-se dentro e fora da cela. Também há cenas na calçada da cadeia.



O espaço da peça é, pois, a cadeia de Santo Antão, em Pernambuco. Em torno dela é que a ação vai se desenvolver.

Além da cadeia, são citados ainda o circo, a casa do tenente, a Rua do Barateiro, o Sítio do Cajá e a Cidade de Boa Vista, que, depois, tem o nome alterado para Coripós; entretanto, os espaços só são relevantes à medida que acentuam as tensões vividas dentro da cadeia.

Paradoxalmente, em vez de ser um espaço cerrado, prisional, isolado, como era de se esperar, a cadeia será um espaço de confluência das personagens, com seus causos e histórias de vida. A **rubrica** (ver boxe *Observação*) informa que a ação se passa dentro e fora da cela, dentro e fora da cadeia; essa movimentação sugere um ir e vir que integra a cadeia à dinâmica do município. Nesse contexto, a prisão seria uma extensão da própria cidade e nela circulariam os mesmos desafios que os moradores enfrentam em ambientes externos: seus amores, seus valores, suas lutas. Uma “cadeia-mundo” que possibilita a reflexão sobre inúmeros conflitos pessoais e sociais.

No entanto, essa mobilidade não tira o caráter repressor e violento da cadeia; nela, os presos são hostilizados, controlados e maltratados, verbal e/ou fisicamente, tanto que vivem a traçar planos de fuga. Não obstante, com a caracterização cômica que recebe na obra, não há dúvidas ao leitor da capacidade policial em ser repressora, agressiva e arbitrária. “Dentro” e “fora” são, na ótica dos presos, espaços bem definidos.

Observação:

O **texto dramático** é feito para ser encenado. Por isso, além do texto em si, é necessário que o dramaturgo instrua atores e diretores sobre elementos contextuais à leitura. Rubrica é, pois, essa anotação feita pelo autor. Ela aproxima a cena virtual, imaginária e projetada da cena concreta, que ganhará dimensão física e se materializará diante de um espectador por meio da atuação das personagens, dos cenários etc. Engloba informações cênicas como lista de personagens, caracterização do espaço, do figurino, sonoplastia, dicas de atuação, movimentação dos atores etc.

Tempo

As ações se desenrolam, predominantemente, em ordem cronológica. Há quebra dessa linearidade apenas quando as personagens narram suas desventuras, como na passagem em que Tãozinho explica como

roubou Francisquinha do marido Raimundinho; ou quando Leléu (personagem protagonista) conta a história do dia em que viu o Zepelim e explica a Lisbela o motivo de viver errante, vagando pelas terras nordestinas sem sequer ter um nome. A marcação de tempo só aparece uma vez, no último ato, demarcando 9h30 da noite.

Personagens

No texto dramático, normalmente, não há narrador. A interação com o espectador é dinâmica, direta. As personagens se dão a conhecer pelo que falam, pelo que os outros falam delas e por suas atitudes. Na obra *Lisbela e o prisioneiro*, vemos claramente a intencionalidade satírica do autor: por meio de suas personagens, constrói-se uma crítica generalizada ao sistema vigente. As principais personagens são apresentadas logo no início, na ordem em que aparecem em cena. Assim:

JABORANDI – Soldado e cometeiro.

TESTA-SECA – Preso.

CITONHO – Velho carcereiro.

PARAÍBA – Preso.

TEN. GUEDES – Delegado.

LELÉU – Aramista e prisioneiro.

JUVENAL – Soldado.

HELIODORO – Cabo de destacamento.

LISBELA – Filha do Tenente Guedes.

DR. NOÊMIO – Advogado, noivo de Lisbela.

TÃOZINHO – Vendedor ambulante de pássaros.

FREDERICO – Assassino profissional.

LAPIAU – Artista de circo, amigo de Leléu.

Dois soldados, personagens mudos.

A seguir, vamos elencar algumas das críticas e observações acerca das personagens que são introduzidas em cena e a respeito do que representam dentro do sistema e da sociedade tradicional, a qual o autor procura questionar.

Glossário

- **Aramista:** Equilibrista em circo.



- Os militares Tenente Guedes, Jaborandi, Juvenal e Heliodoro não só não impõem respeito, como são, muitas vezes, insultados.

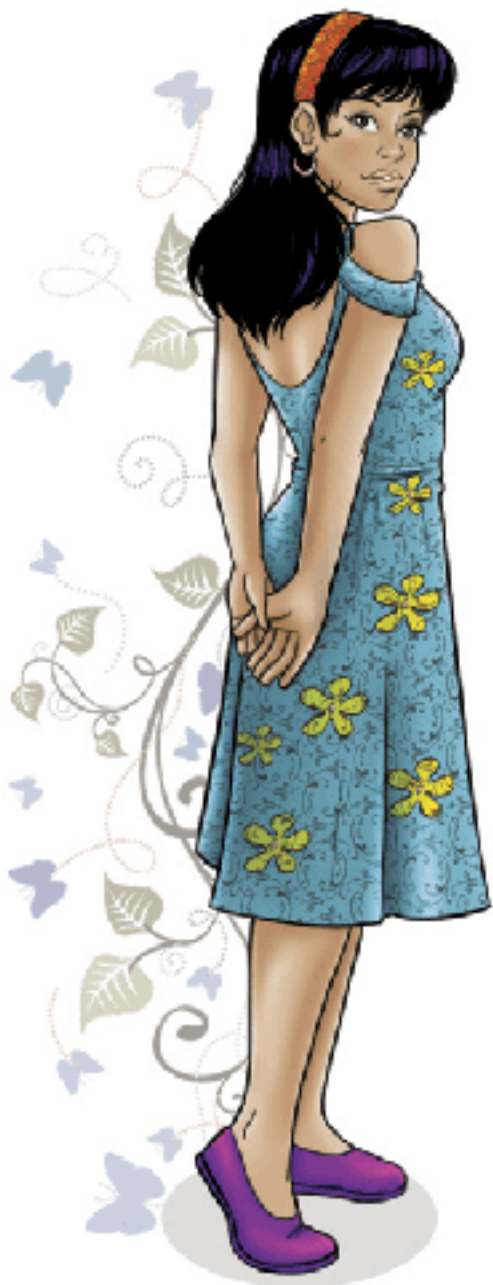
PARAÍBA – Testa-Seca! Respeita o praça.

JABORANDI – Pois é. Respeita a autoridade.

TESTA-SECA – Autoridade... Soldado raso é lá autoridade? [...]

CITONHO – Que é isto, Testa-Seca? Respeite o delegado.

TESTA-SECA – E isso é falta de respeito? [...]



- O poder machista e patriarcal é destituído na atitude desafiadora de Lisbela. Aliás, o quadro é predominantemente masculino; outras mulheres, Inaura e Francisquinha, são apenas citadas na obra. Lisbela aparece resoluta, cheia de vontades e sonhos.

LISBELA – Não, ele não me usou pra nada. Vocês é que estavam me usando. Ele me quer, me quer bem. Pra ele eu não era uma filha, não era uma mulher casada, nem solteira. Era mulher, mulher, mulher!

DR. NOÊMIO – E pra mim?

LISBELA – Pra você eu sou feito um diploma. Com carimbo, pregado na parede.

DR. NOÊMIO – Não é nada disso, Lisbelinha. É minha esposa e devia estar em casa. Por que você foi?

CITONHO – E essa roupa de homem é porque a senhora também ia?

LISBELA – Era sim.

CITONHO (Rindo gostosamente) – Eu não disse, Doutor, que essa aí não tem homem que amanse? Vai morrer de velha assim: danada!



- As atitudes invejáveis de heroísmo e esperteza vêm dos mais fracos: o carcereiro Citonho e o trambiqueiro Leléu.

LISBELA – É a última vez que eu lhe faço um pedido, meu pai. Deixe eu ir embora com esse homem.

TEN. GUEDES – Se você me pedir isso outra vez, eu dou-lhe de chibata aqui, na frente de todo mundo.

CITONHO – Só depois de passar por cima do meu cadáver.

TEN. GUEDES – É o que você já é: um cadáver ambulante.

CITONHO – Pois experimente dar nessa menina, que o Tenente vai ver com quantos paus se faz uma jangada.

- A institucionalização do saber fica exposta na figura vazia e deslocada de Dr. Noêmio, o advogado, noivo de Lisbela. Sua ética comedida, bem-comportada, não combina em nada com o sertão que habita; como se o saber que ele representa não tivesse lugar naquela terra de securas.

CITONHO – *Doutor Noêmio, desculpe a indiscrição. Andaram me falando de uma coisa, mas eu não quis de maneira nenhuma acreditar. Me disseram que o senhor é de uma raça que só come folha.*

DR. NOÊMIO – *Pois pode acreditar. Sou vegetariano e tenho orgulho disso.*

CITONHO – *Mas a gente vê umas neste mundo! Não está vendo que tomate e chuchu não dão sustança a ninguém? Agora: feijão, farinha e carne, isso é que é comida. [...]*

DR. NOÊMIO – *Lisbela, vamos!*

LISBELA – *Compre um curió pra mim.*

DR. NOÊMIO – *Não, Lisbela, eu não gosto de ver animais presos.*

CITONHO – *Por quê, Doutor?*

DR. NOÊMIO – *Porque isso é malvadez. Os animais foram feitos para viver em liberdade.*

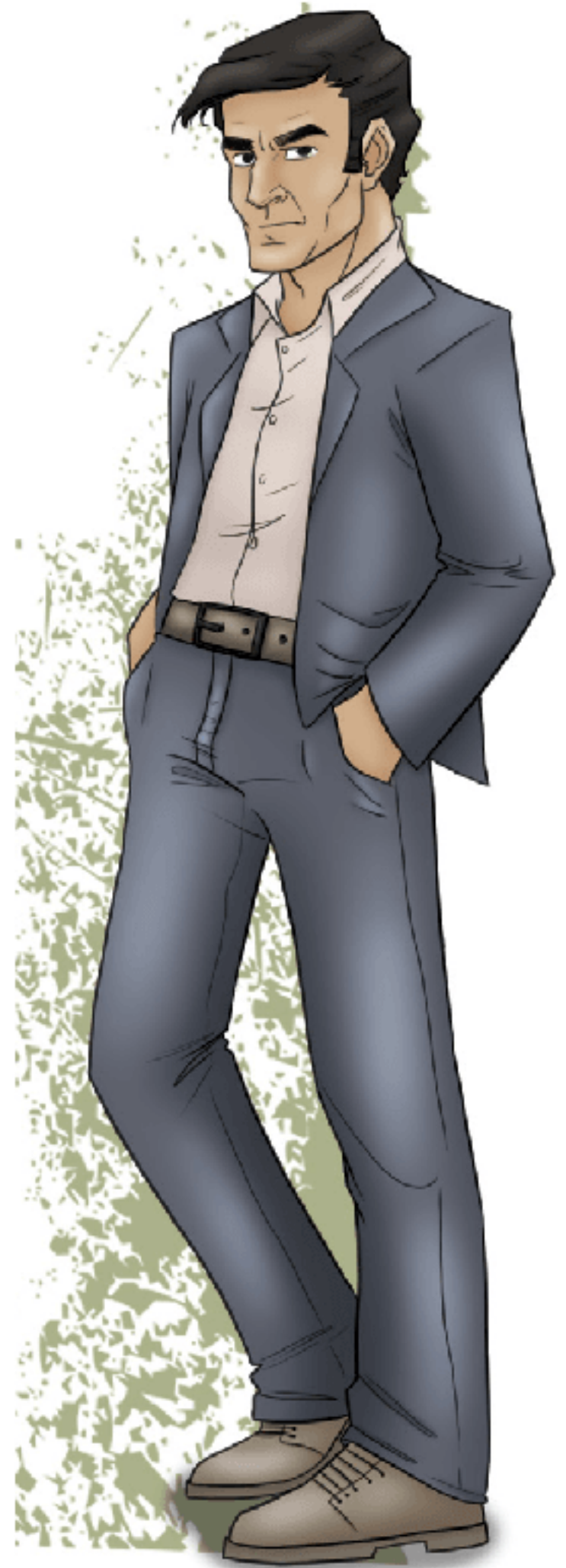
PARAÍBA – *E como é que o Doutor está me vendo aqui preso e nem se importa?*

DR. NOÊMIO – *Você é animal?*

LELÉU – *E como é que ajudou a me botar na cadeia?*

DR. NOÊMIO – *Vocês são criminosos. Já os animais não merecem, de maneira alguma, ser mortos, nem presos. Fazer isso é uma estupidez. Uma selvageria.*

TÃOZINHO – *Pois no meu fraco entender, o Doutor pode entender de leis, mas não entende disso.*



- Amizade desinteressada é parte do código da malandragem, como se vê na relação entre Lapiiau (artista de circo) e Leléu ou entre Lapiiau e Citonho.

LAPIAU – *Vim no Circo Alegria.*

LELÉU – *Mas por quê? Eles não podem pagar como o Fekete.*

LAPIAU – *Leléu, vim ganhando menos. Você sabe, nem tão cedo o Fekete passava em Vitória de Santo Antão. Mas o Alegria, sim – e eu queria ver meu companheiro velho. Lhe entregar o pinho.*

LELÉU – *Assim é que se faz, Lapiiau. Você é amigo pra enganchar.*

LAPIAU – *E não sou? Sou e sou. Mais vale um gosto do que cem mil-réis.*

CITONHO – *Isso é coisa que o homem, quase sempre, só aprende depois que perde o faro. Quer saber de uma coisa, Leléu? Estou gostando dele.*





- A irracionalidade da força é derrotada na morte súbita de Frederico Evandro, um matador de aluguel.

TEN. GUEDES – *O que é que você está dizendo? (Citonho vai examinar Frederico Evandro) Só havia uma bala no revólver?*

JABORANDI – *Se o espírito não me engana e o coração não me mente, só.*

TEN. GUEDES – *Então, Citonho?*

CITONHO – *Tenente! O bravo morreu de susto! E de susto feito por mulher! Não tem nenhuma bala no couro dele!*

TEN. GUEDES – *É mesmo? Citonho, você é grande. Pessoal, a pátria está salva. Deu tudo certo.*

- A ignorância, a exclusão e a impotência são, por sua vez, representadas pelas figuras dos presos Paraíba e Testa-Seca.

TESTA-SECA – *Pobre! ... Pobre de mim, que atirei no que quis e matei o que não quis. E agora vou mais é mofar na chave.*

TEN. GUEDES – *Seu Heliodoro! Seu imbecil! Isso é uma meleca. Como é que eu mando o senhor prender os homens e o senhor prende esses dois merdas e me deixa fugir o cabeça?*

TESTA-SECA – *Respeite as caras, Tenente!*

TEN. GUEDES – *Respeitar coisa nenhuma. Eu ainda estou elogiando, que vocês não valem nem o que o gato enterra. Sozinhos, vocês morriam de velhos e não fugiam daqui dessa cadeia.*



- Há, ainda, a presença de Tãozinho, vendedor ambulante, personagem que faz a ponte entre o mundo externo e interno; não raro, por meio dele é que se evidenciam as arbitrariedades que ocorrem na cadeia de Santo Antão.

TÃOZINHO – *Virgem Maria! Quanto homem de espingarda. Parece uma praça de guerra. Voicês andaram caçando coruja?*

HELIODORO – *Caçando o quê? Está brincando com a polícia?*

TÃOZINHO – *Minha Nossa Senhora me defenda.*

TEN. GUEDES – *Heliodoro, preste atenção no serviço. Veja o que aconteceu: esse cabra atirando aqui na gente. Matou esse rapaz e acabou atirando no Paraíba. Tãozinho foi testemunha.*

TÃOZINHO – *Fui.*

Temos, nessa obra, personagens que constroem o gênero da comédia e nos transmitem os valores e paradigmas muitas vezes impregnados na sociedade do interior nordestino que passam a ser mais difundidos do que combatidos ou alterados.

Linguagem *

Segundo Sandra Nitrini descreve no posfácio da obra em análise, Osman Lins, ao escrever *Lisbela e o prisioneiro*, já era dono de um estilo que demonstrava “um feliz domínio de fusão técnica e estilo, regado por frases com ritmos adequados, por palavras exatas, por acertadas e belas imagens”, isto é, apresentava um conjunto de traços únicos e peculiar a seu modo do fazer literário. Podemos observar, assim, que o regionalismo em seu texto é expresso:

- Nas inversões sintáticas

Página 11: TEN. GUEDES – *Não me chateie com isso, senhor. Eu não já disse?*

Página 23: LELÉU – *E eu não já vendi passarinho?*

- Na transgressão da norma-padrão para o registro do uso popular da língua

Página 28: TESTA-SECA – *Você é falso. Tinha prometido fugir com nós e foi embora só.*

Página 57: PARAÍBA – *E quem foi que abriu a boca? Quem foi pegado primeiro e cantou logo o meu nome, sem precisar de acocho?*

Página 13: CITONHO – *O senhor disse por causa dele? Menas a verdade. [...]*

Página 106: TÃOZINHO – *Se voicê assim acha, que é que eu vou fazer?*

- Na repetição vocabular, própria da oralidade

Página 47: CITONHO – *Não adianta, rapaz. Tenente Guedes Lima não está aqui, de modo que de maneiras tais, você está perdendo seu latim.*

Página 26: TEN. GUEDES – *O senhor quer que eu lhe diga? Ele ainda fez pouco. Se fosse eu, eu dava mas era um tiro desse tamanho na sua cara.*

TÃOZINHO – *Mas seu delegado, veja se isso está direito. Eu tenho a mulher e ele tem a roupa. Pra que é que serve a roupa sem a mulher?*

LELÉU – *Mas já a mulher só serve mesmo é sem roupa.*

- Na redução das palavras

Página 33: FREDERICO – *Eu só rezo pra defunto. Interessas? Liás, cabra safado não serve pra morrer, só serve pra apanhar [...].*

Página 92: FREDERICO – *Você, não, que eu não sou seu parceiro. Me trate de senhor. Liás, pelas suas feições de jumento, estou vendo que o senhor é delegado.*

- Na aceitação de gírias e expressões populares, ainda que chulas

Página 50: CITONHO – *Você vai é terminar levando umas... umas... como é que diz, menino?*

JABORANDI – *Porradas.*

CITONHO – *Umas porradas.*

Página 92: LISBELA – *Pela derradeira vez, meu pai, deixe eu ir com ele.*

TEN. GUEDES – *Galinha!*

- No emprego de um vocabulário regional típico

Página 33: FREDERICO – *Eu só rezo pra defunto. Interessas? Liás, cabra safado não serve pra morrer, só serve pra apanhar. E apanhar entre os bicos do peito e o caroço do imbigó, que é pra não deixar marcas. Ah! Nós três no deserto: eu, você e um cacete de quixaba! Porque quixaba é o chá melhor que existe no mundo pra pancada. Assim, pra ganhar tempo, a gente dá logo a pisa com quixaba, porque está dando o castigo e o remédio. Mas já gastei muita cera com você. Anúnciação, até breve.*

- Na citação de ditados e frases de para-choques de caminhão que são usadas pelas personagens como representação da verdade

Página 86: PARAÍBA – *Quem disso cuida, disso usa.*

Página 102: CITONHO – *O senhor saiu foi azougado. Mas quem mandou dar o disparo maior do que o cano? Desde menino eu ouço este ditado: “Quem não pode com o pote não pegue na rodilha”.*

- Na veiculação de clichês e frases prontas que propagam o preconceito dos tipos representados

Página 93: FREDERICO – *Cala a boca, macaco. E você, delegado, passe mais pra trás, se não quer que eu saque-lhe a moela.*

Página 95: FREDERICO – *Velho só serve pra atrapa-lhar. Vou contar até cinco.*

Esses são apenas alguns exemplos que encontramos na leitura dos diálogos presentes na obra. De fato, são estruturas e construções representativas dos tipos que nos são apresentados, formando caricaturas das personagens que constroem um universo de ideologias e discursos marcantes através de situações cômicas e irônicas.

* As páginas indicadas no tópico “Linguagem” fazem referência à edição de 2011 da obra, publicada pela Editora Planeta.

Estrutura e enredo

A peça está dividida em três atos. No primeiro, apresenta-se Leléu, que, tendo fugido da cadeia, é obrigado a voltar para lá depois de salvar um homem do ataque de um boi feroz no centro da cidade. No segundo ato, Leléu traça, de dentro da cela, planos de fuga e descobre as intenções do delegado em facilitar sua morte, entregando-o a um antigo desafeto. Por fim, no terceiro ato, Leléu consegue fugir, mas regressa para enfrentar os inimigos e buscar Lisbela, por quem se apaixonou perdidamente.

Primeiro ato

A obra tem início com uma conversa na cadeia entre o soldado Jaborandi, o velho carcereiro Citonho e os presos. Jaborandi está relatando um episódio do seriado a que assistiu no cinema, algo que ele, por sinal, demonstra gostar muito. Todos tentam convencê-lo de que aqueles episódios estão cheios de aventuras fantasiosas e idealizadas, mas ele insiste em ressaltar a coragem do herói.

CITONHO – Não sei por que você se entusiasma tanto. Essas coisas, essas valentias, essas espertezas, esses saltos, nunca acontecem na vida.

JABORANDI – Ora não acontecem... (Intencional) Você bem sabe que sim...

Na realidade, Jaborandi está se referindo à fuga de Leléu. Nesse caso, nota-se como Leléu se dá a conhecer “pelo que falam dele”; ele é equiparado a um herói de cinema, capaz do que poucos fariam em vida, demonstrando coragem e audácia.

Vale destacar também a figura lúcida de Citonho, que, apesar de ser apresentado como velho, quase cacuco, mantém uma postura de total sanidade durante toda a peça. Seu vocabulário é peculiar; usa palavras diferenciadas, como se escondesse um saber a que só ele tem acesso.

CITONHO – Isso é assim mesmo, minha gente. Eu também estou no fim da vida, era um rapaz morigerado e nunca encontrei quem quisesse matrimoniar-se comigo.

JABORANDI – Quisesse o quê, Citonho?

CITONHO – Se casar comigo, rapaz. Ora que você não sabe nada!

O soldado Jaborandi só não assiste a todo episódio no cinema porque é obrigado a voltar para a delegacia e tocar sua corneta – é o toque do silêncio determinado pelo delegado. Ainda que lhe seja uma atividade incômoda e vazia de sentido, ele a cumpre ordinariamente.

Nesse íterim, chega o Tenente Guedes queixando-se da fuga de Leléu. Fuga que, na verdade, foi fruto de mais uma de suas arbitrariedades: ele levou o preso para fazer uma atividade circense e divertir convidados em sua casa; mas, para seu vexame e exposição, o preso fugiu.

CITONHO – Tenente! Leléu é um rapaz tão bom!

TEN. GUEDES – É bom, mas por causa dele nós dois estamos sendo processados. Ah, juiz miserável!

CITONHO – Por causa dele? Menos a verdade. Por causa, com licença da palavra, de V.S.^a, que foi responsável por toda a confusão.

TEN. GUEDES – Citonho, olhe essa falta de prudência. Parece que está desregulado! Além de me faltar com o respeito, querendo defender aquele cafajeste.

A caracterização de Leléu pela voz dos outros prisioneiros continua. Os homens falam de sua fama, dos processos de defloramento que carrega, até que ele chega conduzido pelos guardas. É hora de acertar as contas com o delegado, caricaturado como um homem de bons costumes, que defende os costumes da tradição e a moral dentro de uma sociedade patriarcal.

TEN. GUEDES – Preso... Ajoelhe-se.

LELÉU – Por quê? E aqui agora é igreja, é?

TEN. GUEDES – *Ajoelhe-se, peça perdão.*

LELÉU – *Eu não fiz nada.*

TEN. GUEDES – *(Batendo-lhe) Ajoelhe-se, peça perdão por ter traído minha confiança, fugindo de minha casa, procurando me desmoralizar...*

LELÉU – *Não. E o senhor não pode me bater. Só porque estou preso? Eu tinha o direito de fugir. Agora o senhor não tem o direito de bater em mim, como não podia me tirar daqui e levar para casa.*

TEN. GUEDES – *Tanto podia que levei.*

LELÉU – *Tanto não podia que o juiz está querendo metê-lo na cadeia. Pensa que eu não sei, é?*

TEN. GUEDES – *Oh, dor de cabeça dos diabos! Citocho, quando você quiser levar uma dentada, faça favor a um cachorro.*

LELÉU – *Quem é cachorro? Sou eu? Nem eu sou cachorro nem o senhor me faz favor. Ora, favor, essa é boa. Saio daqui pra trabalhar de graça, e logo no noivado de sua filha, que é uma joia de moça, com aquele advogadozinho que ajudou o promotor a acertar minha tampa, e o outro me vem com essa história de favor. Favor fiz eu, e não foi ao senhor, fique sabendo.*

TEN. GUEDES – *Atrevido!*

LELÉU – *Só fui por causa das moças que pensei que havia lá. Nunca mais eu tinha visto uma mulher que prestasse. Mas apareceu a hora de escapar, fugi, saltei o muro. Eu não era homem, se deixasse passar a ocasião.*

TEN. GUEDES – *Só é pra você que é homem; pra enganar mulher e fugir.*

LELÉU – *E você?*

Começam, então, a discutir valentias. Leléu diz que o tenente não tem coragem de andar na corda bamba, nem de amansar boi na rua. Conta, então, como salvou de um boi bravo um homem na Rua do Barateiro, espaço central na cidade. Chega Lisbela. Ela conta para Leléu que o boi havia sido um presente de noivado.

A moça é censurada pelo noivo por estar em uma delegacia – lugar impróprio para qualquer mulher, quanto mais para sua futura esposa – e por, na visão dele, Lisbela comer mal (lembrando que Dr. Noêmio é vegetariano). Aqui vemos, mais uma vez, a introdução do conceito que reina em uma sociedade de tradicionalismo e machismo, uma crítica à posição e situação da mulher. Os dois discutem na frente dos presos, que se intrometem e zombam do noivo.

Chega também Tãozinho, vendedor ambulante de passarinhos, que procura o delegado porque a amante saiu de casa para morar com ele apenas com a roupa do corpo, e ele quer proteção policial para buscar o resto dos pertences na casa do ex-marido da moça. Todo esse movimento ressalta a ideia de que a cadeia é lugar de todos, de ir e vir e, sobretudo, de fácil acesso.

Chega, por fim, Frederico Evandro. Ele procura Leléu para agradecer-lhe a proeza de outra tarde, por ter lhe salvado a vida e, por isso, se oferece para matar um de seus rivais.

LELÉU – *Que diabo de favor é esse que o senhor quer fazer? Quer matar um homem?*

FREDERICO – *Cada um dá o que tem. Se eu tivesse aprendido a fazer renda, trazia uma peça de bico pra você. E, depois, pra mim é até bom: faz cinco anos que a Lua não me vê, de forma que ando seco por uma ocupação. [...]*

LELÉU – *O senhor pode seguir seu caminho. Não me deve favor coisa nenhuma.*

FREDERICO – *Diga um nome, rapaz. Pode ser o juiz. O promotor. Você me dá o nome, o jeito, e eu saco-lhe a moela. Como é? Diz ou não diz?*

LELÉU – *Não. Não tenho.*

FREDERICO – *E como é que está metido aí? E ainda agora não me disse que sim?*

LELÉU – *Tenho, mas quero todos vivos. Um homem deve ter inimigos. Por que houvera de querer matá-los? Assim eu também ia matar a morte, a doença, delegados safados, ia matar a velhice, a covardia, chefe. Deixe meus inimigos vivos. Quero meus inimigos vivos.*

A conversa continua, e Frederico pergunta a Lelêu por que ele cumpre sua pena. Fica sabendo que foi por causa de seus envolvimento com mulher.

FREDERICO – Lelêu Antônio da Anunciação: se mal pergunto, você, um rapaz tão fagueiro, por que é que está cumprindo pena aqui?

LELÊU – É uma pena de amor.

FREDERICO – E tem dessa, é? Eu não sabia.

TERRA-SECA – Defloramento. Esse cabra tem não sei quantos nas costas.

Frederico explica que já matou muitos homens por esse motivo; que é um vício e que Lelêu deveria se cuidar. Promete voltar depois que resolver uma pendenga e um mal-estar familiar. Importante notar que Frederico Evandro representa o espírito exaltado do homem do interior nordestino, dado a vinganças e a brigas em defesa de sua honra – valores arcaicos e conservadores em uma sociedade onde reina a valentia. Depois que o assassino profissional vai embora, Lelêu conta vantagem entre os outros presos por ter, agora, um valentão como protetor.

Segundo ato

O segundo ato começa com uma conversa entre Lelêu e Heliodoro, que, apesar de ser cabo, é tratado por Lelêu como “sargento”, revelando mais uma manifestação da esperteza do rapaz em seduzir para conquistar. Lelêu confessa invejar os outros presos pela possibilidade que têm de sair da cela para fazer faxina. Heliodoro diz que, ali, o mais invejado sempre foi Lelêu.

HELIODORO – [...] Porque todo mundo aqui tem inveja de você. Até o Tenente. Vou lhe dizer mais: até eu.

LELÊU – Inveja de mim? Vocês?! Soltos?!

HELIODORO – Pra mim, pelo menos, isso de estar solto não adianta em nada.

A prisão se torna, então, um cárcere relativo. Lelêu era invejado porque fazia, falava e pensava o que queria; não tinha regras nem cabrestos. Era homem livre e agia sem atavios, seguindo seus sonhos e impulsos, o que despertava a inveja dos outros. Heliodoro segue dizendo que sua vida não é das melhores, já que tem uma mulher tagarela, com mania de repetir as palavras e conduzir as conversas.

HELIODORO – Mas eu tenho um pensamento comigo. É que Deus pode ter inventado a mulher, mas não tirou patente. Porque tem umas que só podem ter sido feitas pelo diabo. E é sempre com essas que a gente casa, isso é que é de morte.

Confessa, ainda, que já está de olho em outra, mais jovem, mas que não pode ficar com ela porque a mãe só a entrega “na esteira” mediante casamento com padre e tudo. Lelêu, então, lhe faz uma proposta: providencia o padre se Heliodoro lhe fizer o favor de arranjar uma corda.

HELIODORO – Ah! Isso não! Uma corda? Quem já viu preso com corda? É capaz de vocês se enforcarem um ao outro.

LELÊU – Então, Heliodoro, nada feito.

HELIODORO – Só por isso? Por causa de uma corda? Nem tem outro serviço que eu possa fazer?

LELÊU – Tem um... Conseguir que Lisbela de Nogueira venha aqui, neste mesmo lugar, tarde da noite, quando todo mundo já estivesse dormindo. Um dia que você esteja de plantão.

HELIODORO – Meu Deus! Você é doido mesmo. E eu aqui conversando com um doido!

LELÊU – O que eu peço é fácil, Heliodoro. Ela foge de casa depois de meia-noite e vem. Sei que vem. O negócio é você falar com ela. Conheço aquele sangue, aquele jeito de olhar. Você promete? Eu tenho sorte, sargento, a vida é minha mãe. Se estou preso aqui, é porque alguma coisa grande vai acontecer. Ajude a vida, sargento, que eu ajudo você.

E ajudou mesmo. Mais tarde, seu amigo circense Lapiou viria visitá-lo na prisão. Leléu tratou o prego e a encenação, e o casamento foi realizado, para deleite de Heliodoro. Em seu reencontro com o amigo, Lapiou diz que estranhava a prisão de Leléu, que fora, sempre, tão esperto.

LAPIAU – [...] Qual foi o erro aqui?

LELÉU – Ela não tinha nem dezesseis anos. Quinze anos somente. E o pior é que eu sabia.

LAPIAU – E você queria bem a ela?

LELÉU – Não. Nem isso. Eu vi um dia quando ela passou. Tão nova! Aqueles peitos rombudos. Peitos verdes. Aí, uma voz me disse: “Você só tem poder para as mulheres de vinte e oito anos. Ou de vinte e cinco. Pra uma assim você não existe”. Então eu quis provar que isso era mentira. Um sinal de fraqueza, Lapiou.

LAPIAU – Leléu!

A amizade de Leléu e Lapiou despertou a sensibilidade do velho Citonho, que acabou adotando o novo circense como um “filho do coração”. Note que há, mais uma vez, uma inversão de valores, quando Jaborandi entra na cadeia e pede a bênção do velho que, ofendido, responde: “E eu lá tenho filho desse tamanho?”; o soldado não, mas o malandro, sim. Há, ainda, a sugestão de que os oprimidos se encontram e se consolam. A solidão é um estado de consciência que não é próprio dos pobres, que se irmanam e se protegem.

Aos poucos, Leléu vai conquistando a solidariedade dos guardas e aplicando-lhes pequenos golpes. Citonho conta a Leléu que Jaborandi está procurando uma forma de livrar-se da obrigação de “tocar o silêncio” para assistir em paz a seus seriados no cinema. Leléu sugere que, em vez de tocar na delegacia, o soldado toque de lá mesmo, do cinema, apenas para o delegado ouvir. Aqui é possível perceber que a

personagem vivida por Leléu representa aquele que faz uso de sua malandragem para ganhar a vida. Ele é o desconhecido e a ventura e consegue, assim, conquistar pessoas – é o tipo representativo do aproveitador.

Leléu ajuda também Tãozinho. Quando esse entra na delegacia procurando conselhos do delegado, o aramista explica-lhe que neste mundo não havia “lei para corno”, que ele não deveria pagar multa alguma a Raimundinho por ter lhe roubado a esposa Francisquinha, como requeria o marido traído. Assim, Tãozinho presenteia Leléu com um de seus pássaros e vai embora.

Certo momento, Lisbela adentra a prisão com um aviso de perigo para Leléu.

LISBELA – [...] Você conhece alguém por nome Inaura?

LELÉU – Inaura?... Sim, é um nome velho... Que foi que aconteceu com ela?

[...]

LISBELA – Esteve lá em casa, hoje. Não faz nem meia hora que saiu. [...] Ela veio avisar que você vai morrer.

LELÉU – Eu?...

LISBELA – Se fosse por ela, acho que nada ruim lhe aconteceria. É por causa de um irmão.

LELÉU – Que irmão é esse? [...]

LISBELA – Andava longe ou preso, não sei direito. Sei que ele voltou e que fez tudo para ela lhe dizer seu nome e o que você fazia. [...] Ela disse. E disse também que, há quase uma semana, anda pelo mundo atrás de lhe encontrar. Pra você se esconder. E que foi difícil, pois você vive mudando de nome e profissão. Como era seu nome naquele tempo?

LELÉU – Mendel. Era um nome bonito, mas não me deu sorte. Patrick Mendel. Não é bonito? Clementino Natalício da Rocha... Otaviano Estácio da Mata... Antônio da Paz... Florêncio Nunes...

LISBELA – E agora, todos esses nomes vão morrer.



Leléu se declara para Lisbela. Afirma que ela é noiva apenas na mão e na palavra, mas não no coração. Diz que ela era como a bandeira brasileira, e ele o mastro forte que a segurava; uma imagem assertiva que possibilita à mulher a chance de experimentar o vento. Lisbela pergunta a Leléu a razão de ele ser errante, de viver vagando pelo mundo, trocando de mulher, sem ficar com nenhuma.

LISBELA – Você quer assim? Não existe um nome que lhe sirva? Não existe mulher que lhe mereça? [...]

LELÉU – Quando eu era pequeno... Eu nasci num lugar chamado São José da Coroa Grande. Um dia, a gente ouviu dizer que o Zepelim ia passar por lá. Foi um alvoroço! Todo mundo queria, antes de ver, saber mais que o outro como era o Zepelim. São José – a senhora conhece – é uma praia. Devia ser no verão. Tinha lá uma porção de povo e a noite estava tão bonita. Eu tinha uns oito anos. Quando vi, foi aquela beleza atravessando o céu. Me esqueci de tudo e saí andando atrás daquela claridade. Parece que estou vendo. Fui andando, fui andando e me perdi. Todos me procuravam. Eu ouvia aquelas vozes me chamando longe... E assim tem sido a minha vida, sempre me perdendo atrás do que é bonito.

A resposta sugere que Leléu fora contagiado, desde a infância, pela liberdade. Que fora condenado a passar a vida perseguindo “belezas”, sem raízes ou parada; ao sabor do vento, para todas as direções. Assim, Lisbela vai embora.

Leléu traça planos para fugir da cadeia e colocar Frederico Evandro no encalço do irmão de Inaura; dessa forma, resolveria o problema com o homem que dele deseja se vingar. Concomitantemente, o Tenente Guedes diminui a guarda na prisão, tornando-a vulnerável, facilitando a entrada daquele que, conforme se dizia em toda cidade, buscava a vingança. Leléu se sente confiante, até que Heliodoro lhe revela que Frederico Evandro é o irmão de Inaura.

LELÉU – Estou no mato sem cachorro, Heliodoro. Inaura, pra que fui me meter contigo? E por que fui me meter na frente daquele boi? Pra que não deixei ele enterrar o chifre naquele desgraçado? Cavei meu buraco, Citonho. Cavei o meu buraco sem saber. Tanta mulher bonita neste mundo! Tanta coisa linda! E eu morto!

Aqui as ações falam pela personagem; o leitor se identifica com a ingenuidade do homem que “faz o bem, sem olhar a quem”; por princípio, por valor. E, nesse fim de ato, solidariza-se com o desespero da personagem.

Terceiro ato

Citonho, Heliodoro e os prisioneiros têm ceia especial naquela noite; comem e bebem até se fartar. O Tenente Guedes concede, a pedido da filha, uma corda para que Leléu treine seu ofício. Por conta do casamento da filha Lisbela, o tenente dispensou o



carcereiro, escalou os praças na rua e deixou Heliodoro sozinho na cadeia.

O plano do tenente era que Frederico Evandro entrasse na prisão, matasse Leléu, mas fosse atingido pelo cabo ao tentar sair da cadeia; assim, o cabo receberia, de imediato, o tão esperado posto de sargento. Dessa maneira, o Tenente Guedes mostra-se autoritário, corrupto e apela para a vaidade do funcionário.

HELIODORO – Tenente, e se eu errar?

TEN. GUEDES – Se você errar, pode contar como certo que eu arranjo a sua reforma. Ou talvez lhe meta na

cadeia. Mas já pensou se você matar o cabra? Consigo-lhe uma promoção, dê no que der. Você deixa de ser Cabo Heliodoro. Já pensou? Vai ser o Sargento Heliodoro. Três divisas no braço isso representa.

Continua falando das vantagens e reconhecimento que o cabo terá, mas, ao dirigir-se para as celas, percebe que os prisioneiros haviam fugido. Ao mesmo tempo, chega seu genro, Dr. Noêmio, dizendo que não sabia onde estava sua noiva, que havia encontrado sobre sua cama apenas uma gaiola aberta com um bilhete em que se lia: “O passarinho fugiu”.



O tenente imagina, então, que Lisbela e Leléu tivessem fugido juntos. Entretanto, Lisbela chega, vestida de homem, como quem usa um disfarce. Desafia o pai, diz que pretendia fugir, mas que só não foi por ter se desencontrado de Leléu.

LISBELA – Fui com banda de música. Quando vi aquele passarinho na gaiola... Pensei que minha vida inteira, se eu ficasse, ia ser assim, vida de triste, de quem desejou, de quem quis de corpo e alma e, mesmo assim, não fez. Aí eu fui. Fui e vou toda vez que ele me chame. Não precisa nem que ele me fale. Nem que me olhe. Basta estalar os dedos. Vou feito cão. Mas coroadada, vocês me compreendem? Feito uma rainha!

Chegam os guardas trazendo dois prisioneiros que discutiam e se culpavam pelas falhas no plano de fuga. Leléu permanecia foragido. O tenente e sua filha também discutem; um culpa o outro pelo destino do rapaz. Leléu, entretanto, decide aparecer e se entregar.

LELÉU – Nada de alvoroço! Calma, calma, minha gente. Eu vim me entregar.

TEN. GUEDES – Metam bala no homem antes que ele fuja!

LISBELA – Não! (Silêncio) Leléu, você não pôde ir?

LELÉU – Pude. Estou com dois cavalos aí fora. Mas era grosseria eu ir com a senhora.

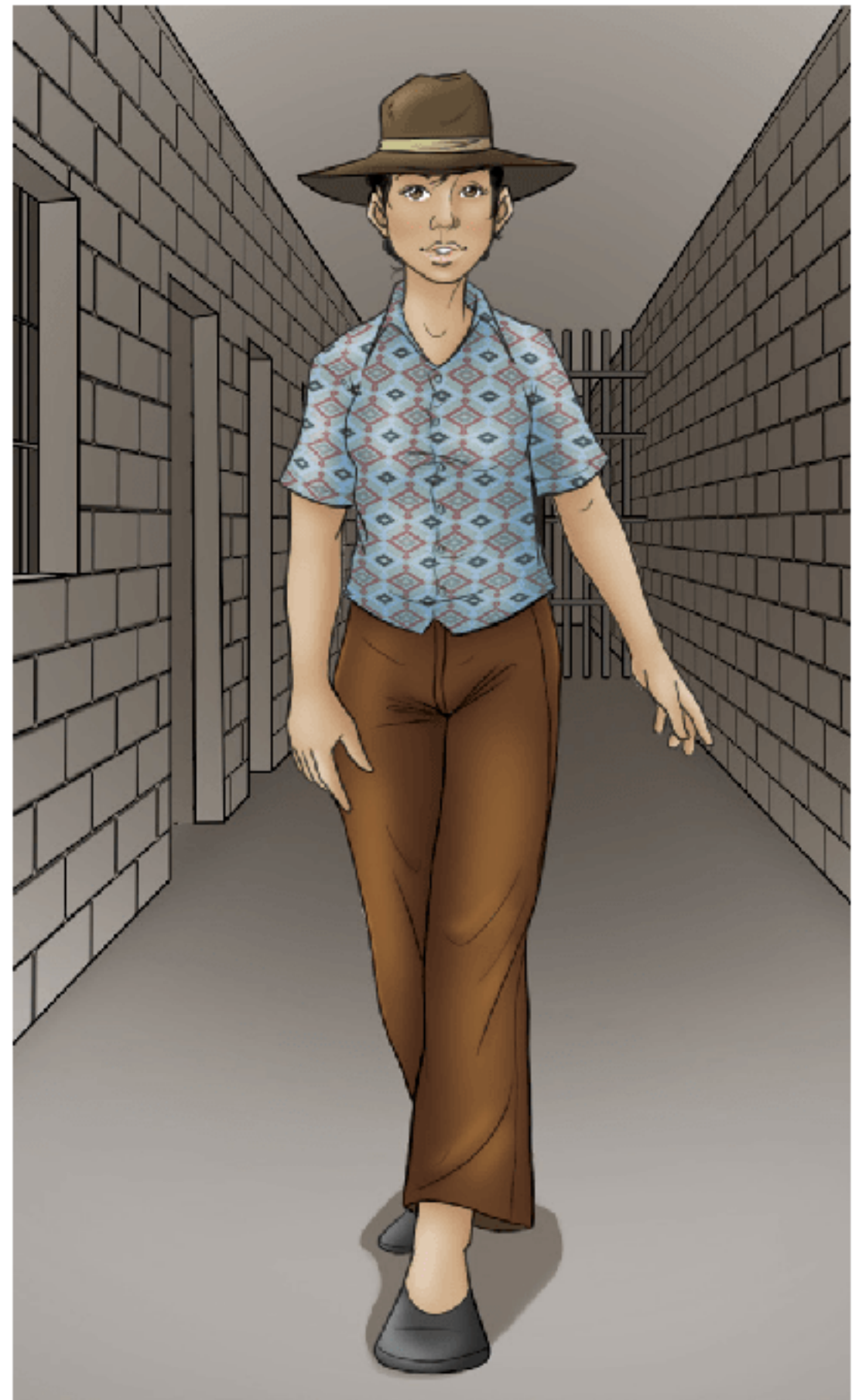
LISBELA – Não precisa continuar me chamando de senhora.

LELÉU – Para mim, é o que a senhora há de ser sempre. Chamar “você” é um exagero, não mereço tanto.

DR. NOÊMIO – Por que você não foi embora, rapaz? Por que voltou?

LELÉU – Por causa de dona Lisbela, Doutor. Pra ficar perto do chão onde pisa.

Os presos insinuam que Leléu só não foi porque estava sem dinheiro, mas ele revela que trazia consigo o dinheiro do falso casamento de Heliodoro, que, por sua vez, vê-se aliviado por não ter metido um padre de verdade em suas confusões.



Lisbela insiste com o pai para fugir com Leléu, mas ele ameaça a filha de uma surra e manda prender Leléu com os outros, o que só não acontece pela postura heroica do velho Citonho. O carcereiro, mais uma vez, surpreende; aquele que representa pobreza e velhice, referências de fraqueza e exclusão, defende Lisbela e Leléu com iniciativa e ousadia, como se o recado para o leitor fosse “sempre é possível transgredir”.

Lisbela foge com a arma de um soldado na mão e, assim que ela sai, entra Frederico Evandro. Seu apelido “Vela de Libra” prenuncia que ele não brinca em serviço: acende uma vela e encomenda uma reza para cada homem que mata. O clima é de tensão na cadeia de Santo Antão. O assassino manda prender todas as autoridades com os presos. Frederico está de arma apontada para Leléu; Citonho, novamente heroico, fica entre os dois.

LELÉU – Você vai me matar e arrancar minha cabeça aqui. Eu sei que você é irmão de Inaura!

FREDERICO – Mas, minha gente! Não é que notícia ruim corre depressa mesmo?

LELÉU – Você prometeu matar um inimigo meu.

FREDERICO – Pois é.

LELÉU – E por que não se mata?

A lógica de Leléu não convence o bandido. Ele reforça a ideia de que precisa lavar sua honra e vingar aquele que deflorou sua irmã – novamente entra em discussão a valorização da cultura, de valores morais, a caracterização do homem nordestino em uma sociedade conservadora. Se Leléu morresse nas mãos do matador, seria como se toda a liberdade que ele representa sucumbisse com ele.



FREDERICO – Um... dois... três... (Quando vai contar quatro, Leléu empurra Citonho para livrá-lo do tiro. Na realidade, ouve-se um disparo, mas é Vela de Libra que cai. Entra Lisbela com a arma na mão. Tem um ar vazio).

Para despistar curiosos, o delegado manda que todos os soldados dirijam-se à rua e atirem para cima em nome das comemorações do casamento de sua filha. Mais uma vez, o delegado encobre a verdade para não sair em desvantagem. Sua filha não poderia carregar a tão horrorosa alcunha de “assassina”, ainda que fosse de um cabra daquele tipo. A única solução que veem agora é a fuga de Lisbela com Leléu; a transgressão da moça seria seu passaporte para a liberdade.

O delegado manda ocultarem o corpo, mas os prisioneiros, que haviam presenciado tudo, resolvem fazer chantagem. A corrupção mais uma vez marca presença na cadeia. Tendo conseguido uma arma, eles querem sair da prisão. Nesse momento, chega Tãozinho para presenciar os fatos. Testa-Seca pensa que as balas são de festim e atira em Paraíba, seu comparsa, que cai morto.

TEN. GUEDES – (A Tãozinho) Está vendo? É assim, quer matar todo mundo. (Apontando Frederico Evandro) Matou esse pobre homem, queria nos matar, matou o companheiro.

TÃOZINHO – É uma onça.

TESTA-SECA – Miseráveis! Mentirosos! (Joga a arma no chão, raivoso).

Entretanto, quando o soldado pega a arma, lembra-se de que apenas uma bala, a que atingiu o prisioneiro, era de verdade, as outras eram todas de festim, o que inocentava Lisbela. Frederico Evandro morreu de susto, surto ou um ataque qualquer, mas menos de tiro; não havia sido assassinado. A ironia final, de que o matador tivesse morrido por nada, desqualifica ainda mais a tradição do valentão nordestino, do vingador que faz justiça com as próprias mãos.

Terminando como começou, o ciclo se fecha com os soldados conversando sobre a relação entre a vida real e a ficção:

CITONHO – Mas não é que tudo terminou bem? Quem diria?

JABORANDI – E você falava que essas coisas todas não sucedem. Foi cada episódio, que nem fita de série.

CITONHO – Sendo que aqui ainda há vantagens. Você não precisa de sair para tocar silêncio nem de voltar na próxima semana. Mas vamos deixar de brincado e rezar por esses dois finados.

JABORANDI – Você querendo, Citonho, a gente reza. Mas penso que não vai adiantar nada.

CITONHO – Bem, eu também acho. Mas quem é neste mundo, Jaborandi, que pode lá julgar seu semelhante?

Como se vê, trata-se de uma peça engenhosamente construída para desmoralizar poderes instituídos e questionar costumes e concepções conservadoras, impregnadas ainda hoje na sociedade interiorana. Os conflitos vividos pelas personagens sugerem que só a transgressão, a coragem de superar valores obsoletos para ser livre pode transformar.

Leléu vivia de pequenos golpes e de relacionamentos voláteis; o impacto que o amor teria sobre sua vida seria de transformação total.

Lisbela era jovem ordeira, educada para cumprir seu papel de mulher, esposa, numa sociedade arcaica, patriarcal, submissa. Transformou-se ao enfrentar o sistema vigente e supostamente matar em nome de seu amor.

Citonho era desmoralizado. “Velho só serve para atrapalhar”. Até que, por amor aos seus, desempenhando a função de verdadeiro patriarca, enfrenta os maiores poderes representados na peça: o tenente e o bandido.

Quanto àqueles envaidecidos, ambiciosos, que viviam a procurar apenas o bem próprio sem desdobramentos, não se pode dizer que foram devidamente punidos, porque a vida real não é assim; entretanto, não tiveram a recompensa do “viveram felizes para sempre”.

A OBRA E O FILME



A adaptação da peça de Osman Lins para o cinema, sob direção de Guel Arraes, em 2003, foi amplamente aprovada pela crítica. Respeitando-se as peculiaridades de cada suporte (escrita/imagem), a adaptação conseguiu manter a dinâmica e a propriedade da linguagem e da história proposta pelo autor.

No entanto, ao compararmos obra e filme, três desvios merecem destaque:

- Na versão cinematográfica, os diferentes tipos policiais e Tãozinho, cada qual com seu desvio de conduta, foram todos condensados na figura do Cabo Citonho; ele se casa na delegacia, comercializa passarinhos, ajunta-se com Francisquinha... tudo em uma única personagem.
- A figura de Inaura estabelece no filme uma dualidade entre amor erótico (Inaura) e platônico (Lisbela) que não existe no livro. No filme, ela é um mulherão, casada com Frederico; no livro, uma deflorada. No filme, é o marido quem se vinga; no livro, o irmão.
- A paixão do soldado Jaborandi pelas películas seriadas foi transferida e ressignificada por Lisbela. No filme, ela é a mocinha que, estimulada pelas histórias fantasiosas que vê nas telas, vai desafiar a todos para viver um grande amor. No livro, sua mudança está mais ligada a um estado de ousadia e enfrentamento.

QUESTÕES

1. UFRGS – O gênero dramático, entre outros aspectos, apresenta como característica essencial:

- A a presença de um narrador.
- B a estrutura dialógica.
- C o extravasamento lírico.
- D a musicalidade.
- E o descritivismo.

2. Enem – Gênero dramático é aquele em que o artista usa como intermediária entre si e o público a representação. A palavra vem do grego drao (fazer) e quer dizer ação. A peça teatral é, pois, uma composição literária destinada à apresentação por atores em um palco, atuando e dialogando entre si. O texto dramático é complementado pela atuação dos atores no espetáculo teatral e possui uma estrutura específica, caracterizada: 1) pela presença de personagens que devem estar ligados com lógica uns aos outros e à ação; 2) pela ação dramática (trama, enredo), que é o conjunto de atos dramáticos, maneiras de ser e de agir das personagens encadeadas à unidade do efeito e segundo uma ordem composta de exposição, conflito, complicação, clímax e desfecho; 3) pela situação ou ambiente, que é o conjunto de circunstâncias físicas, sociais, espirituais em que se situa a ação; 4) pelo tema, ou seja, a ideia que o autor (dramaturgo) deseja expor, ou sua interpretação real por meio da representação.

COUTINHO, A. *Notas de teoria literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973. (Adapt.).

Considerando o texto e analisando os elementos que constituem um espetáculo teatral, conclui-se que

- A a criação do espetáculo teatral apresenta-se como um fenômeno de ordem individual, pois não é possível sua concepção de forma coletiva.
- B o cenário onde se desenrola a ação cênica é concebido e construído pelo cenógrafo de modo autônomo e independente do tema da peça e do trabalho interpretativo dos atores.
- C o texto cênico pode originar-se dos mais variados gêneros textuais, como contos, lendas, romances,

poesias, crônicas, notícias, imagens e fragmentos textuais, entre outros.

- D o corpo do ator na cena tem pouca importância na comunicação teatral, visto que o mais importante é a expressão verbal, base da comunicação cênica em toda a trajetória do teatro até os dias atuais.
- E a iluminação e o som de um espetáculo cênico independem do processo de produção/recepção do espetáculo teatral, já que se trata de linguagens artísticas diferentes, agregadas posteriormente à cena teatral.

3. PUC-GO – A peça teatral *Lisbela e o prisioneiro*, de Osman Lins, apesar de estar voltada para a cultura popular, ironicamente aborda temas que revelam a constante ansiedade do homem em seu processo existencial, pois:

- A o próprio título faz alusão ao fato de o prisioneiro Leléu não se sentir preso na própria cela da cadeia. Sua liberdade estava dentro de si, em seus ideais e sonhos.
- B Leléu, apesar de ter sonhos de liberdade, se vê preso aos seus sonhos amorosos.
- C Lisbela desperta seu amado – Leléu – para os reais valores da vida: o casamento para que se constitua uma família, ou seja, tradicionalmente, cada um ocupando seus papéis: marido/pai, esposa/mãe.
- D para os que acreditam na cultura machista, é melhor perder a cabeça que o membro portador de sua virilidade. Para essas pessoas, o poder reside tão somente na força sexual; apenas ela é capaz de determinar seu real valor como homem. Sem esse poder elas se veem presas a uma norma de honra capaz de extirpar a própria liberdade existencial.

4. PUC-GO – Considerando a obra *Lisbela e o prisioneiro*, assinale a alternativa correta:

- A *Lisbela e o prisioneiro* é uma obra que tem uma linguagem que se aproxima, em vários aspectos, da fala corrente (popular) nordestina; as personagens

Lisbela e o prisioneiro são representantes das camadas mais simples da sociedade e a temática focaliza, pelo menos em parte, as relações sociais estabelecidas entre eles.

- B** A espontaneidade da linguagem coloquial, os temas retirados do cotidiano e a escolha de personagens de camadas mais simples da sociedade são fatores que dificultam a comunicação de *Lisbela e o prisioneiro*, tornando essa obra hermética e pouco expressiva da cultura nacional.
- C** *Lisbela e o prisioneiro* é um texto dramático. Assim, o leitor constata que essa modalidade de texto não é adequada para se fazer uma crítica dos costumes nem uma ironia social, como o texto épico, por exemplo.
- D** *Lisbela e o prisioneiro* é uma obra que está mais próxima do Pré-modernismo, em razão de seu aspecto composicional, do que do Modernismo e do Pós-modernismo, posto que o Pré-modernismo foi um período cultural que apresentou interesse pela realidade brasileira, pelas questões sociais de nosso país, como a guerra de Canudos, e buscou uma linguagem mais simples e coloquial.

» Texto para as questões 5 e 6.

LELÉU – *Quando eu era pequeno [...] Eu nasci num lugar chamado São José da Coroa Grande. Um dia a gente ouviu dizer que o Zepelim ia passar por lá. Foi um alvoroço! Todo mundo queria, antes de ver, saber mais do que o outro como era o Zepelim. [...] Devia ser no verão. Tinha lá uma porção de povo e a noite estava tão bonita. Eu tinha uns oito anos. Quando vi, foi aquela beleza atravessando o céu. Me esqueci de tudo e saí andando atrás daquela claridade.*

Lins, Osman. *Lisbela e o prisioneiro*, São Paulo: Editora Planeta, 2003, p. 57.

5. PUC-GO – Segundo as teorias linguísticas,

“Gramática é o estudo de uma língua como sistema de meios de expressão”

SAUSSURE, F. de. *Curso de linguística geral. A Gramática e suas subdivisões*. In: _____. 1.ª ed. São Paulo: Cultrix, 1974. p.156.

Mais estritamente, é o estudo das palavras, sua organização na frase e suas complicações de significação no enunciado. Acrescenta-se, aí, o estudo de traços fônicos e de questões de escrita abarcando a gramática do texto. De acordo com essa teoria e com o texto, marque a única alternativa correta:

- A** Esse texto não apresenta elementos de gramaticidade, pois os enunciados são despretensiosos e o objetivo do autor é comunicar.
- B** Observando-se as dimensões da análise linguística na gramática da palavra, da frase e do texto, pela definição de gramática acima, é pertinente dizer que a gramática está presente como suporte de construção textual, suficiente e bom, para o processo interacional.
- C** Contextualmente, as palavras, suas formas e conteúdos não resistem a um sistema de classificação (substantivos, adjetivos, verbos etc.), porque são representações abstratas desarticulando a proposta enunciativa.
- D** Os enunciados, caracterizados pelo uso de uma variedade linguística oposta ao uso da norma culta, desqualificam o texto literário. Dessa forma, sem gramática, o texto se torna inadequado à expressão da cultura brasileira.

6. PUC-GO – Na peça teatral *Lisbela e o prisioneiro*, o protagonista Leléu, lembrando sua infância, fala sobre o alvoroço ocorrido quando o Zepelim passou no céu de São José da Coroa Grande, sua cidade natal. Encantado, “ele saiu andando atrás daquela claridade” e, por incrível que pareça, sua liberdade sempre foi ameaçada, pois:

- A** Leléu, indo de cidade em cidade, pregava ciladas e, por sua vez, caía em outras, porque sua falta de profissão e capital não lhe davam estabilidade alguma. Era uma vítima do contexto e da região em que vivia, apesar de sempre procurar ser livre e independente.
- B** a sobrevivência de Leléu dependia de sua habilidade em aplicar golpes extorsivos e trair as pessoas ingênuas.
- C** o futuro da comunidade nordestina depende exclusivamente da fé de seu povo.
- D** Leléu não foi aprisionado por nada: nem pela justiça, nem pelo amor de Lisbela.

➤ Texto para as questões de 7 a 12.

Leléu, com apetrechos de limpeza, conversa na calçada da cadeia com o Cabo Heliodoro, que está armado de rifle.

HELIODORO – *Você sabe que eu não sou sargento? Por que não me chama Cabo Heliodoro?*

LELÉU – *É porque tem toda pinta de sargento.*

HELIODORO – *Conversa!*

LELÉU – *Esse mundo é assim. O sujeito nunca é o que nasce pra ser. O senhor é cabo, mas nasceu pra sargento.*

HELIODORO – *E você, Leléu? Você nasceu pra quê?*

LELÉU – *O senhor sabe o que eu queria ter, sargento? A força dos touros. O aprumo de um cavalo puro-sangue. Ser bom e doce para as mulherzinhas, como as chuvas de caju que caem de repente, no calor mais duro de novembro. E livre, Sargento Heliodoro. Como o vento num pasto muito grande.*

HELIODORO – *Você às vezes tem um jeito enfeitado de falar. Essa é a minha desgraça, não sei dizer coisa desse jeito.*

LELÉU – *Livre... Você não queira saber como invejei Paraíba e Testa-Seca, essas duas semanas, quando um saía da cela para fazer faxina. Imagine você, Sargento Heliodoro, invejar duas pestes daquelas. Só porque podiam ver o céu em cima da cabeça deles.*

HELIODORO – *Ora, isso não quer dizer nada. Porque todo mundo aqui tem inveja de você. Até o Tenente. Vou lhe dizer mais: até eu.*

LELÉU – *Inveja de mim? Vocês?! Soltos?!*

HELIODORO – *Pra mim, pelo menos, isso de estar solto não adianta em nada.*

LELÉU – *Você está livre, senhor, isso é pouco?*

HELIODORO – *Estou livre, senhor, mas sou um desgraçado, Leléu. Se você soubesse da minha vida, era capaz de chorar.*

LELÉU – *Ah! Então me conte. Eu aqui já cheio de tristeza. Mas não será que se pode dar um jeito? Porque pra quase tudo neste mundo há jeito.*

HELIODORO – *No meu caso, não.*

Lins, Osman. *Lisbela e o prisioneiro*. São Paulo: Editora Planeta, 2003, p. 35-36.

7. O texto teatral e o narrativo apresentam elementos comuns: espaço, tempo, personagens, ação.

- O que acontece na cena que você leu?
- Onde ocorrem os fatos?
- Qual é, aproximadamente, o tempo de duração dessa cena?

8. Nesse tipo de texto, não temos a condução do narrador. As personagens revelam-se no agir e falar.

- Que ideia você faz de Heliodoro e Leléu?
- De que forma as características de cada personagem nos são reveladas, se não há narrador?

9. As falas das personagens são essenciais no texto teatral, porque delas depende a estruturação do enredo. Na obra em questão, como essas falas se manifestam: por meio do discurso direto ou indireto? Comprove.

10. Qual a função de trechos que aparecem entre parênteses ou com letra diferente no decorrer do texto teatral, como o apresentado a seguir? Justifique.

Leléu, com apetrechos de limpeza, conversa na calçada da cadeia com o Cabo Heliodoro, que está armado de rifle.

11. O texto teatral é escrito para ser representado.

I. Nessa cena, que tipo de variedade linguística predomina?

- | | |
|---|-------------------------------------|
| <input type="checkbox"/> A culto formal | <input type="checkbox"/> C regional |
| <input type="checkbox"/> B culto informal | <input type="checkbox"/> D popular |

II. É uma variação adequada para um texto escrito?

12. PUC-GO – Com relação ao texto, assinale a alternativa correta:

- Ele apresenta fortes traços da linguagem coloquial – o que o liga ao nacionalismo modernista – mas está permeado de traços líricos que lhe conferem um tom eminentemente sério e circunspecto.
- Em face da realidade sofrida de Leléu, que cumpre pena numa pequena cadeia do interior, Heliodoro sente-se feliz por ser um homem livre, apto a fazer todas as coisas realizadoras que a vida lhe oferece.

- C** Heliodoro se autoavalia como um ser humano infeliz, que não conseguia viver de forma realizadora, por isso inveja, até mesmo, a vida de um preso. Ao longo de sua conversa com Leléu, o texto nos sugere que a felicidade não é um fator facilmente obtido.
- D** Leléu é movido por uma profunda indiferença em relação ao mundo e Heliodoro valoriza muito o mundo circundante; tal paradoxo deixa evidente que esse texto pertence à corrente Pau-Brasil, de grande importância no Modernismo brasileiro.

13. Na obra *Lisbela e o prisioneiro*, o protagonista Leléu vive de aplicar pequenos golpes sem, entretanto, perder a pureza de ideais que cativa a empatia do leitor.

- a) Explique que recurso linguístico foi utilizado para que, sem mentir, Leléu censurasse o Cabo Heliodoro no diálogo a seguir.

HELIODORO – *Leléu, você não está me enganando?*

LELÉU – *Que é isso, Sargento? Eu sou homem de enganar ninguém?*

- b) Reescreva a frase que representa a interpretação feita pelo cabo Heliodoro.

14. A figura autoritária do Tenente Guedes é constantemente ridicularizada na obra; ele é desacatado por seus funcionários, por sua filha e pelos próprios prisioneiros. Leia o diálogo a seguir e explique:

TEN. GUEDES – *Citonho, pelo amor de Deus, meta esse demônio na cela.*

LELÉU – *Que sela, Tenente? Eu vou andar a cavalo?*

TEN. GUEDES – *Eu digo cela com cê-cedilha. [...]*

- a) Que trocadilho Leléu faz com relação à palavra usada pelo tenente?
- b) Como foi demarcada a superioridade de Leléu em relação ao policial?

15. O diálogo a seguir apresenta uma reflexão sobre os nomes atribuídos a algumas personagens da obra *Lisbela e o prisioneiro*.

TÃOZINHO – [...] *Aquilo é um lugar danado de bom pra passarinho. Pois nesse vai, nesse vem, conheci Francisquinha e Francisquinha também me conheceu.*

TEN. GUEDES – *Mas, espere aí, o que que essa tal de Francisquinha é desse tal de Raimundinho? São crianças?*

TÃOZINHO – *Crianças? Crianças daquele jeito...*

TEN. GUEDES – *E por que é que chama tudo Francisquinha e Raimundinho, pra que esses diminutivos todos, esses “inhos”?*

TÃOZINHO – *É um denguinho, chefe. Eu também me chamo, sabe como é que eu me chamo? Sebastião. Nome horrroso. Mas, felizmente, tem um apelidozinho que salva tudo.*

CITONHO – *Qual é?*

TÃOZINHO – *Tãozinho. (Alguns riem.)*

- a) Por que se pode afirmar tratar-se de um trecho metalinguístico?
- b) De que maneira o diminutivo pode ser, conforme diz a personagem, utilizado para configurar “denguinho”? Dê outros exemplos.
- c) Formule uma frase em que o diminutivo expresse outro sentido, diverso desse apresentado pela personagem. Justifique sua resposta.

16. Considere o diálogo a seguir, entre Leléu e Lisbela:

LISBELA – [...] *Leléu, você não pôde ir?*

LELÉU – *Pude. Estou com dois cavalos aí fora. Mas era grosseria eu ir com a senhora.*

LISBELA – *Não precisa continuar me chamando de senhora.*

LELÉU – *Para mim, é o que a senhora há de ser sempre. Chamar “você” é um exagero, não mereço tanto.*

DR. NOÊMIO – *Por que você não foi embora, rapaz? Por que voltou?*

LELÉU – *Por causa de dona Lisbela, Doutor. Pra ficar perto do chão onde pisa.*

- a) Explique a oposição entre o tratamento “você” e “senhora” e a opção feita pela personagem.
- b) Em que período literário foi comum tratar as mulheres por “senhora” e que tipo de convenção esse tratamento revela?

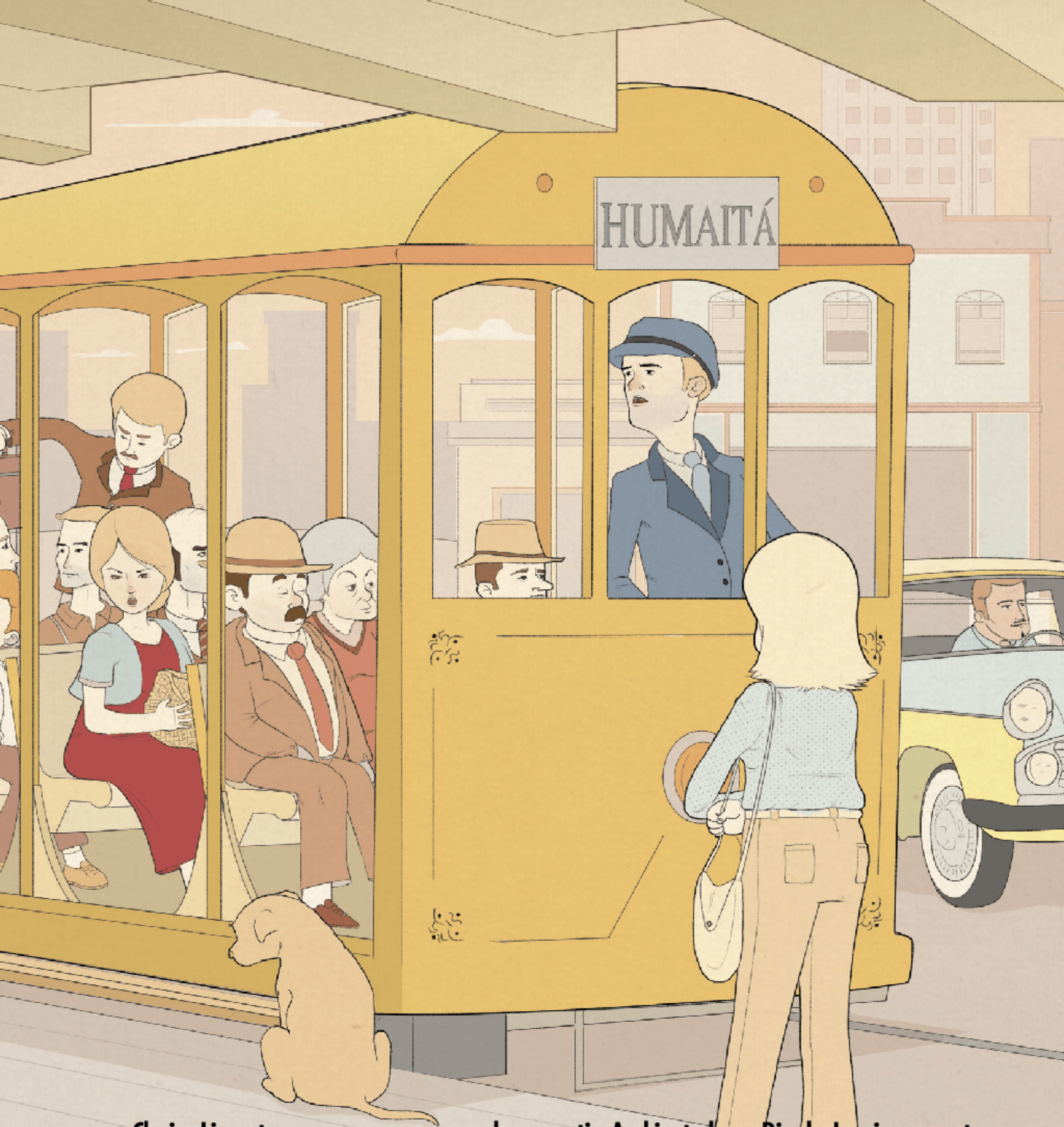
GABARITO

1. B
2. C
3. A
4. A
5. B
6. A
7. a) Leléu e Heliodoro conversam sobre a expectativa de vida de cada um.
b) Os fatos ocorrem na calçada da cadeia.
c) Provavelmente, apenas alguns minutos.
8. a) Heliodoro é insatisfeito, regular em seu trabalho, mas que não revela grandes motivações ou ambições para seu cotidiano; Leléu é sonhador, ousado, intenso nas coisas que faz e em seu desejo de liberdade.
b) As personagens falam de si próprias; falam o que os outros dizem e, assim, se dão a conhecer.
9. O discurso é direto. Não há mediações do narrador. Há marcas para que a própria personagem fale, e ela o faz. Exemplo: “LELÉU – Inveja de mim? Vocês?! Soltos!”
10. Trata-se de rubricas, indicações cênicas que norteiam os atores na hora da representação.
11. I. C
II. O texto apresenta uma linguagem regional que é completamente adequada à construção de personagens coerentes, convincentes, que traduzem de forma autêntica os diferentes falares das regiões do Brasil.
12. C
13. a) No trecho, usa-se o pronome “ninguém” no lugar de “alguém”. Quem não engana ninguém, engana a todo mundo. Leléu, então, confessa-se réu sem que o Cabo Heliodoro o percebesse.
b) A versão provável seria: “Eu sou homem de enganar alguém?”.
14. a) Leléu brinca com as palavras CELA (prisão) E SELA (assento sobre o cavalo), demonstrando a capacidade de operar com os diferentes sentidos; assim, o policial manda prendê-lo, e ele sugere um passeio a cavalo.
b) O policial sequer sabia escrever a palavra CELA, sugerindo que ela começasse com cedilha e demonstrando uma ignorância muito aquém das habilidades do prisioneiro Leléu.
15. a) O trecho é metalinguístico porque, por meio das palavras, faz uma reflexão sobre a maneira como as palavras são usadas; é o código se desdobrando sobre si mesmo. Usar diminutivos para questionar valores e significados de seu uso é um recurso metalinguístico.
b) A personagem se refere ao sentido afetivo que o diminutivo pode configurar. “Meu filhinho”, “minha mãezinha”, “um beijinho” são, normalmente, expressões que usamos no diminutivo para indicar meiguice, carinho, delicadeza.
c) O diminutivo pode, no entanto, ser usado para indicar desprezo, ironia etc., como se verifica em: “Você lê as notícias desse jornaleco?”
16. a) “Você” indica um tratamento mais informal, íntimo. “senhora” é uma forma mais respeitosa e elegante de tratar. Leléu quer utilizar a forma “senhora” porque idealiza, exalta, torna a mulher superior, fazendo, inclusive, uma abordagem platônica, declarando-se digno apenas do “chão em que ela pisa”.
b) No Trovadorismo, as mulheres eram tratadas pelos trovadores por “senhora”, revelando a convenção do amor cortês, em que o eu lírico masculino colocava-se como um vassalo da mulher amada, idealizando-a em suas virtudes e beleza e tratando-a como um ser elevado.

Amor

de Clarice Lispector





Clarice Lispector nos convoca a aprender a sentir. Ambientado no Rio de Janeiro, o conto “Amor” evoca as experiências de Ana, uma mulher dedicada à família e que, em um dia comum a seu cotidiano, ao se deparar com um cego mascarando chiclete, vive seu momento de epifania; mergulha em uma experiência profunda de perder-se para encontrar, em si mesma, o gosto de uma “náusea doce” – a existência humana. Eis um convite irrecusável para atravessarmos o Amor e seu Inferno.

INTRODUÇÃO ▼

Clarice Lispector, em sua obra *Laços de família* (1960), nos encaminha às veredas contraditórias da vida diária de personagens femininas – que metaforizam o zelo e o desprezo, a força e o medo, o sorriso e a aflição ao se olharem no espelho. Podemos ler a dor da existência de mulheres comuns, crenças na vida concreta e palpável, mas alheias ao mundo que as circunda com seus sons, seus sabores e suas cores vibrantes.

Essas mulheres de Clarice são enlaçadas por algo desconhecido, pela perturbação em temer a felicidade em ambientes exteriores ao lar, como se a vida doméstica fosse o real motivo da existência, e não apenas uma parte dela. É sobre uma personagem

que sofre a dor de existir, em uma agressão silenciosa do cotidiano no lar – aparentemente harmônico – que, por meio do narrador do conto “Amor”, a autora vai falar com maestria, direcionando as luzes à protagonista Ana, boa esposa e mãe de família da classe média do Rio de Janeiro.

O próprio nome da personagem já denota suas características: Ana, em hebraico, significa “pessoa piedosa, benéfica”. Ana é boa e tem piedade. Piedade de um cego mascando chiclete que aparece em seu caminho e a faz vacilar durante aquela tarde, momento que mudaria o rumo do seu dia.

Ana se perde pelo caminho e vai parar no Jardim Botânico. Perde-se para encontrar o que há muito estava anulado: o olhar sobre o mundo e a habilidade de senti-lo de forma autônoma e subjetiva. Uma transformação visceral operada por uma epifania, possível nas narrativas de Clarice Lispector.

Assim, esta análise tem como intuito despertar o aluno para a importância do texto de Clarice Lispector na Literatura Brasileira, bem como atentar para as transformações no texto moderno a partir da década de 40 do século XX. É importante salientar também que uma análise literária não tem como objetivo esgotar as discussões acerca de uma narrativa, e sim estimular o leitor atento a apreender o sentido literário por meio da própria leitura.



SOBRE O AUTORA ▼

Pequena biografia sobre a autora

Em 10 de dezembro de 1920, nasce, em Tchetelnik – uma aldeia da Ucrânia, então pertencente à Rússia –, Haia Lispector, que mais tarde, em solo brasileiro, se tornaria Clarice Lispector. Filha de judeus, nasceu durante o percurso de emigração de sua família à América, viagem decorrente do desânimo deles com as constantes guerras internas do país, a miséria que o assolava, a fome e a perseguição antissemita; os três anos seguintes à Revolução Bolchevique, ocorrida em 1917, foram decisivos para essa mudança.

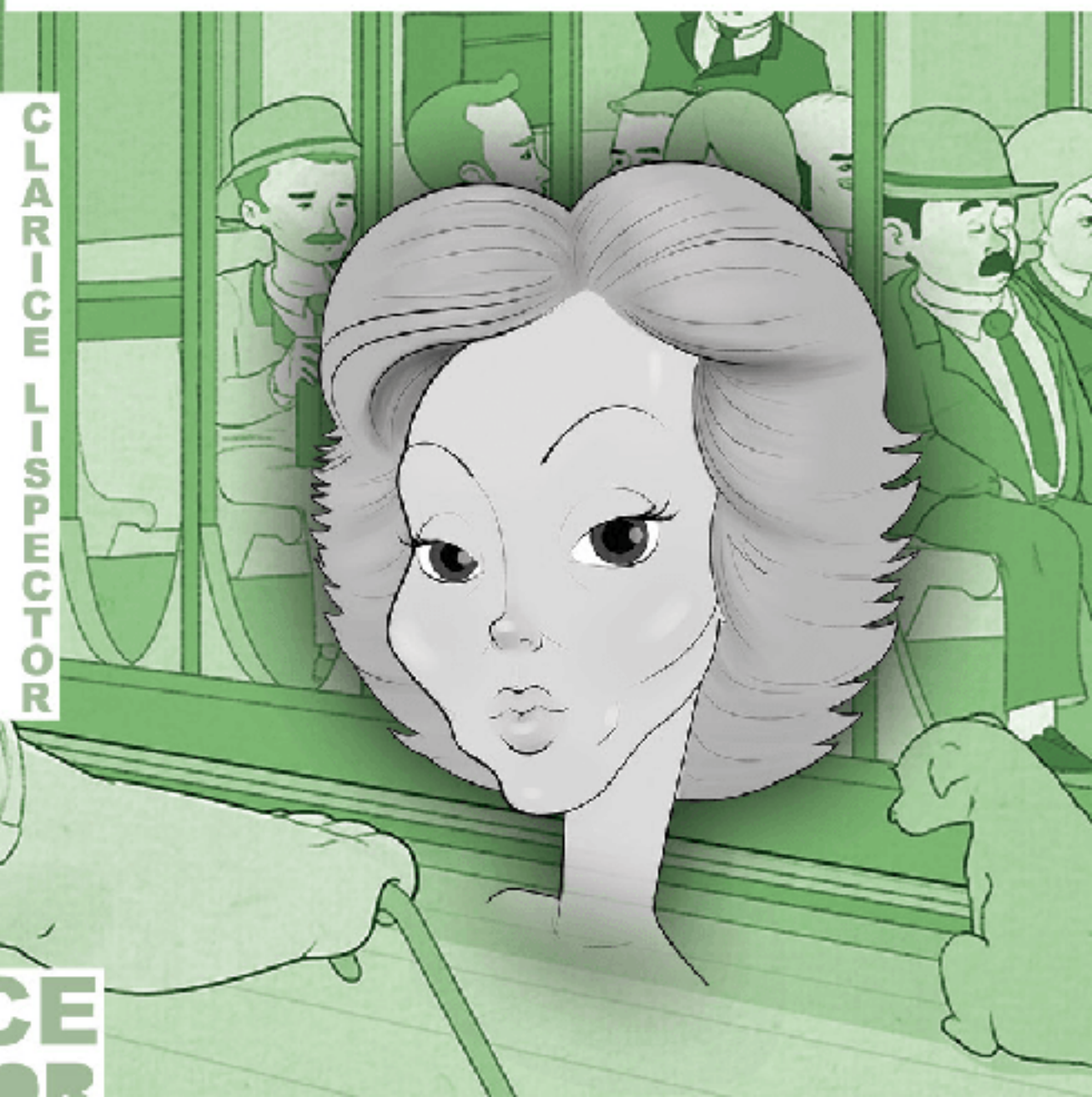
A família chega ao Brasil: Pinkouss Lispector, Mania Lispector, as duas filhas mais velhas, Leia e Tania, e Clarice, recém-nascida. Instalam-se em Maceió, muda o nome em suas identidades – a pedido do pai, agora chamado Pedro – e partem, em seguida, para Recife, onde vivem com simplicidade e modéstia. Da infância pobre no Recife, Clarice extrai a experiência e a matéria lírica que, mais tarde, comporiam o enredo de alguns de seus contos.

Observação:

Os contos “Felicidade clandestina” e “Restos do carnaval” (ambos publicados no livro *Felicidade clandestina*, em 1971) são considerados autobiográficos, referentes a pelo menos dois fatos marcantes da infância de Clarice Lispector: a alusão a tão desejada fantasia carnavalesca de rosa — em “Restos do carnaval” — e à leitura de *Reinações de Narizinho* (de Monteiro Lobato) — em “Felicidade clandestina”. Em ambos os contos, a menina protagoniza seu processo de “escapar da meninice”, tendo na rosa e no livro metáforas de seu desejo.



CLARICE
LISPECTOR



Clarice salientava que guardava consigo o sotaque pernambucano, considerado “especial”, como forma de valorizar o Nordeste, mencionando sempre com muito orgulho a região em que cresceu e onde começaram os primeiros esboços de seus contos. Porém, é no Rio de Janeiro, após mudar-se com a família, que Clarice, então estudante de Direito, dá início à sua carreira literária ao publicar seu primeiro romance: *Perto do coração selvagem*, de 1943, pela editora A Noite.

Ainda em 1943, casou-se com o cônsul Maury Gurgel Valente e, juntos, concluíram o curso de Direito. Clarice passou a acompanhá-lo em viagens diplomáticas, conhecendo diferentes pessoas e culturas e vivendo em vários países, por cerca de 15 anos. Dessa união nasceram Pedro, em 1948, e Paulo, em 1953. Foi a pedido do segundo filho que Clarice, durante estadia nos Estados Unidos, escreveu seu primeiro livro infantil – *O mistério do coelho pensante* –, que foi publicado em português, no Brasil, no ano de 1967, e que recebera, em 1968, prêmio de melhor livro infantil.

Com o término do casamento em 1959, Clarice regressou ao Brasil e se instalou, com os filhos, na cidade do Rio de Janeiro. Já em 1960, em contrato com a editora Francisco Alves, publicou o livro *Laços de família* – coletânea de 13 contos que problematizam a experiência do ser no mundo (foco de nossa análise), e pelo qual recebeu o prêmio de reconhecimento Jabuti, ainda hoje o mais tradicional prêmio de literatura do país.

Um ano antes de sua morte, é surpreendida pela notícia de que sua mãe escrevia diários e pequenos poemas. Morre em dezembro de 1977, com muitos de seus escritos sendo publicados postumamente, dentre eles o romance *Um sopro de vida – Pulsações*.



A autora e seu período

Pelos labirintos da linguagem e da existência

Brasil, século XX, Modernismo. Tempo de emergir inúmeras outras formas de ver, pensar e expressar o mundo. Se antes do Modernismo priorizava-se o **tema**, agora, valoriza-se a **linguagem** e suas variações. Os manifestos do movimento modernista renovaram a ficção, a poesia e a crítica brasileira, abrindo-se as portas para a pesquisa estética e para uma consciência criadora nacional.

Surge a “Antropofagia”, um movimento de “devoração crítica” na literatura, com a *dessacralização* da poesia, em que se almejou sua popularização, produção e recepção: todos podem fazer e ler poesia. A paródia vira recorrente procedimento discursivo, multiplicando o sentido do signo linguístico, desdobrando e corroendo os significados próprios e denotativos das palavras. Passada a primeira geração moderna, os intelectuais e escritores das décadas de 1930 e 1940 viriam acrescentar aos ideais de seus precursores uma visão mais realista da sociedade, distanciando-se da idealização de outrora. Autores como Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Carlos Drummond de Andrade dariam à literatura o que Mário de Andrade notava ausente nos primeiros modernistas:

“uma atitude interessada diante da vida contemporânea”.

Alfredo Bosi. *História concisa da literatura brasileira*. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 383.

Na ficção, os decênios de 1930 e 1940 se *sacramentaram* como “a era do romance brasileiro”, cujos autores preferiram uma visão mais crítica das relações sociais àquele realismo impessoal que vigorava no século anterior. Nesse *ínterim*, podemos considerar o socialismo e o *freudismo* como bases fundamentais para decifrar o homem, teorias que sustentariam ideologicamente o romance empenhado desses anos tão fecundos para a prosa narrativa. É nesse cenário que surge, como um dos principais ícones da nossa literatura, Clarice Lispector, fazendo a notória passagem do romance puro psicológico ao romance experimental. As experiências de Clarice viabilizaram novas formas de expressão subjetiva, de rememoração de tempos idos, de fantasia e reflexão, renovando o fazer fictício na construção de seus enredos individuais.

Alfredo Bosi buscou nas leituras de Clarice o entendimento das profundas expressões em suas personagens, marcas de sua escrita presentes em seu intenso estilo de narrar.

Clarice Lispector se manteria fiel às suas primeiras conquistas formais. O uso intensivo da metáfora insólita, a entrega ao fluxo de consciência, a ruptura com o enredo factual têm sido constantes do seu estilo de narrar [...]

Alfredo Bosi. *História concisa da literatura brasileira*. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 424.

Glossário

- **Dessacralização:** Efeito de perder caráter sagrado, místico de algo.
- **Sacramentar:** Consagrar, tornar sagrado.
- **Ínterim:** Intervalo de tempo entre dois acontecimentos.
- **Freudismo:** Influência do pensamento analítico e teórico de Sigmund Freud, que considera a exploração das extensões psicosexuais, contidas no inconsciente, como forma de transformação do sujeito e de suas neuroses.

A autora acreditava na materialidade das palavras, e estas eram, ao mesmo tempo, isca, arma e magia. Sua escritura é marcadamente atemporal e consegue absorver o mundo por um eu que se torna universal. O escrever clariciano é uma procura, um questionamento sobre a subjetividade do “ser”, uma contínua sondagem do pensamento, e que ela tentava expressar através da linguagem. A pretensão de sua escrita é a de traduzir o complexo e o paradoxal do mundo; assim, é possível encontrar em suas obras uma prosa de linguagem fértil e flexível. Trata-se de uma escrita que violenta e rompe com a linearidade do romance tradicional, criando uma “estilística de sensações”, uma linguagem e um contexto que devem ser apreendidos nas entrelinhas, fazendo-se variadas inferências. Essa fascinação em Clarice é o que leva Olga de Sá a comentar seus escritos.

A extraordinária carga emocional que seus vocábulos carregam, aquelas palavras-chaves produzem um efeito que é antes de tudo estético. Estético e eficaz. E para ser mais eficaz, mais móvel, o seu discurso se serve de ritmos intercambiantes, ao mesmo tempo velozes e lentos.

Olga de Sá. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 42.

O fluxo narrativo em Clarice Lispector revela-se centrado no plano metafórico, com aparição de jogos linguísticos que propiciam associações até então inimagináveis. A intenção é de estranhamento, de subversão da denotação e oposição aos lugares-comuns. Outro recurso estilístico presente nas narrativas de Clarice é a repetição, indicando um movimento cíclico; o ritmo das repetições insistentes enfatiza e amplia a carga emocional das palavras e tornam inseparáveis expressividade e intensidade. A linguagem torna-se, para a autora, um instrumento de alcance às esferas pouco exploradas da mente humana – o que faz de sua ficção uma forma ímpar de conhecimento do mundo e de si mesmo.

Observe a seguir, no trecho do conto “Amor”, o processo linguístico e criativo de Clarice:

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 dos empregados do edifício. [Grifos nossos]

Clarice Lispector. “Amor”.

Percebemos, no trecho, que a palavra *sementes* refere-se à aquisição emocional e cultural de toda uma vida. As árvores não são o vegetal, mas a família, em que marido e mulher são o tronco, os filhos são os frutos e galhos, simbolizando a genealogia, a hereditariedade, a vida e o conhecimento – o mesmo conhecimento que a levará à percepção da dualidade bem x mal.

Ainda nesse trecho, verificamos a repetição do verbo *crescer*, metaforizando o que é importante para Ana: filhos, marido, alimentos, comunicação diária com outras pessoas. Em contrapartida, esse verbo, empregado repetidas vezes, também pode representar as tarefas exaustivas, rotineiras e tediosas – que a fazem uma dona de casa comum, com uma vida comum.



A PRODUÇÃO LITERÁRIA ▼

A seguir, algumas das obras escritas por Clarice Lispector, sendo que muitas foram compiladas e publicadas postumamente.

Obras do autor

Contos

- *Laços de família* (1960)
- *A legião estrangeira* (1964)
- *Felicidade clandestina* (1971)
- *A via-crúcis do corpo* (1974)
- *Onde estivestes de noite* (1974)
- *Um sopro de vida* (1978)
- *A bela e a fera* (1979)

Crônicas

- *De corpo inteiro* (1975)
- *Visão do esplendor* (1975)
- *Para não esquecer* (1978)
- *A descoberta do mundo* (1984)

Romances

- *Perto do coração selvagem* (1943)
- *O lustre* (1946)
- *A cidade sitiada* (1949)
- *A maçã no escuro* (1961)
- *Apaixão segundo G.H.* (1964)
- *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969)
- *Água viva* (1973)
- *A hora da estrela* (1977)

Literatura infantil

- *O mistério do coelho pensante* (1967)
- *A mulher que matou os peixes* (1968)
- *A vida íntima de Laura* (1974)
- *Quase de verdade* (1978)
- *Como nasceram as estrelas* (1987)



Aspectos gerais da produção literária da autora

A configuração íntima do indizível

Clarice Lispector, durante décadas de produção literária, compôs inúmeras obras significativas por seu esmero trabalho com a linguagem. Em Clarice, o “como dizer” sobrepõe-se ao “o que dizer”, uma vez que sua escrita é uma sondagem do pensamento, suas personagens transcendem o simples ato cotidiano e se deparam com elas mesmas no encontro com o outro. É uma viagem existencial transmitida pela forma de narrar e construída com maestria por Clarice, que dá voz a narradores que podem ser sutis, ásperos, (im)piedosos e poéticos:

E umas das coisas que aprendi é que se deve viver apesar de. Apesar de, se deve comer. Apesar de, se deve amar. Apesar de, se deve morrer. Inclusive muitas vezes é o próprio apesar de que nos empurra para frente. Foi o apesar de que me deu uma angústia que insatisfeita foi criadora de minha própria vida.

Clarice Lispector. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, 1998. p. 26.



Aspectos gerais sobre a obra analisada

Sobre as narrativas que nos enlaçam

Laços de família, publicado em 1960, é a compilação de 13 contos da autora, dos quais alguns já haviam sido publicados anteriormente na imprensa, em revistas ou jornais para os quais ela escrevia, e em forma de coletânea. A obra em questão deu a Clarice Lispector, em 1961, o Prêmio Jabuti de Literatura, o mais importante e tradicional prêmio do mercado editorial brasileiro.

As narrativas de *Laços de família* têm como foco, grosso modo, as circunstâncias familiares. Clarice procura, por meio de suas personagens, questionar o mundo patriarcal no qual se assenta a tradição: cabe à mulher o espaço interno, e ao homem o espaço público – situação que acaba por legar, assim, o inescapável confinamento da mulher à instância doméstica.

Na obra, a alma feminina é exposta em sua fragilidade e força. Somos levados para o interior de seu lar e conhecemos a intimidade das personagens, seus anseios, perversões, medos e insanidades. Em cada um dos contos, a linguagem clariceana vai tomando corpo, tornando-se uma rede de significados que, muitas vezes, ultrapassa os limites da ficção e beira o ensaio filosófico.

Um dos traços mais marcantes de *Laços de família* é a concentração de esforços na intensidade das palavras e dos gestos ou até mesmo na ausência de ambos – constituindo uma “presença ausente” ou uma “ausência presente”. Assim, deparamo-nos, mais uma vez, com o paradoxo linguístico, formulado para que se interrogue o lugar-comum da escrita, do qual Clarice busca escapar.

A linguagem de Clarice Lispector expressa intimidade com o idioma e paixão pelo ato de criação literária. A palavra a envolve, enlaçando também o leitor, pois sua escrita é mais que o mero uso da língua – trata-se da vida, do confronto e da comunicação do ser humano com ele mesmo. Os textos clariceanos são prosa e verso concomitantemente. São parágrafos repletos de lirismo, o que rompe com gêneros ou estilos literários predefinidos. Clarice se reinventa a cada obra, revitalizando-nos como leitores que buscam textos que vão além do que o cotidiano e sua denotação significam.

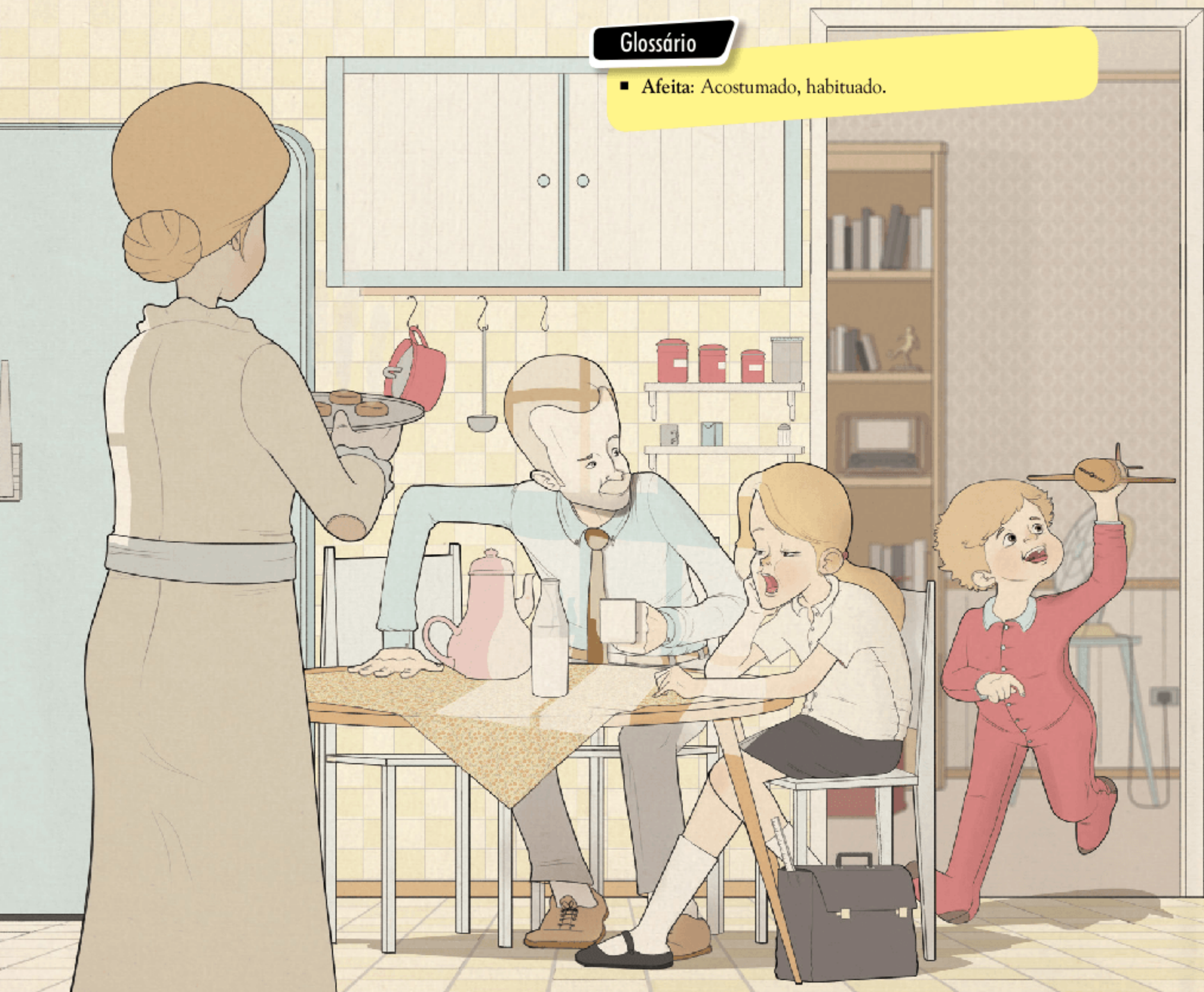
Em “Amor”, mais do que refletir sobre a linguagem, Clarice também nos leva a pensar sobre os clichês sociais, a automatização do dia a dia, o cotidiano engessado e como, a partir de uma situação, ele se torna enigmático, além da crise do sujeito moderno ao perceber-se “cego” diante do mundo; isso tudo por meio da palavra rara que abrange toda uma existência, seja da personagem, seja do leitor.

O que podemos ler por entre os contos são ambientes familiares falsamente estáveis, com vidas domésticas que se desnudam e se desestabilizam no momento em que nada parece que vai acontecer – da calma ao caos, do afeto conjugal à sensação de aprisionamento. É o espaço e o modo de vida da família de classe média que vem pintado com tintas carregadas de forte teor poético e, ao mesmo tempo, crítico aos olhos do bom leitor.

No conto “Amor”, foco de nosso estudo, a protagonista Ana é *afeita* à rotina familiar; excelente mãe e esposa, escolheu ter uma família. “Amor” porque Ana, a mulher dedicada à vida no lar, tem no amor sua aposta mais autêntica. A personagem protagonista representa a vida exaustiva das pessoas que não enxergam nem sentem o mundo por conta da automação de seus dias, criada pela habituação à rotina diária. A narrativa se ambienta no Rio de Janeiro, na casa de Ana, pelas ruas da cidade em passeios de bonde e no Jardim Botânico. O enredo seria simples, se não fosse tecido por Clarice Lispector.

Glossário

- Afeita: Acostumado, habituado.



Da ponta do laço: um olhar sobre Ana

A vida de Ana é apresentada ao leitor como fruto das escolhas que fizera na juventude, tempo esse que se mostra estranho como “uma doença de vida”. Ela tem agora o que chama de “vida de adulto”, definida como “algo enfim compreensível”, afinal “assim ela o quisera e escolhera”, nas palavras de Lispector, no conto “Amor”.

Logo no início do conto, percebemos o trabalho doméstico como o centro de sua vida, o real sentido de sua existência. Ser dona de casa, trabalhar em casa, para Ana, é ir além de enxugar a testa à beira do fogão. O trabalho manual, o lavar do cotidiano desperta na personagem uma aura de aparente tranquilidade e satisfação.

Todo o seu desejo vagamente artístico encaminhava-se há muito no sentido de tornar os dias realizados e belos [...] 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. [...] De manhã acordaria aureolada pelos calmos deveres.

E Ana, em seu destino de mulher e aceitando o que a vida lhe fornecera, se sente segura com a produção do visível e do palpável; mas Ana não sorri.

Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado. [...] [da vida] havia aos poucos emergido para descobrir que também sem a felicidade se vivia [...]

Ela mesma confeccionara as cortinas da casa que, ao vento, mostrava um horizonte além da janela do apartamento, uma linha de contornos diferentes dos que ela delineou. Essa rachadura na solidez de seus dias se acentuava no período da tarde, quando sua força produtiva não era mais necessária; e então Ana sai em busca de afazeres externos para que o ócio e a reflexão não a tomassem pelo resto do dia:

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 tranquila vibração.

Ana saiu, “na hora perigosa da tarde”, para fazer compras, levar objetos ao conserto, enfim, coisas que a ocupassem e a protegessem do período que ela mais temia. No bonde, “respirou profundamente e uma grande aceitação deu ao seu rosto um ar de mulher”. Então, sentada na janela, olhou fixamente para um homem parado no ponto, com as mãos avançadas, mascando chiclete – era um cego.

Alguma coisa intranquila estava sucedendo. Então ela viu: o cego mascava chicles...[...] Ele mastigava goma na escuridão. [...] O movimento da mastigação fazia-o parecer sorrir e de repente parar de sorrir, sorrir e deixar de sorrir – como se ele a tivesse insultado [...] e quem a visse teria a impressão de uma mulher com ódio.

Observação:

É importante observarmos que, na primeira parte do conto (até Ana sair de seu apartamento para tomar o bonde), há inúmeras alusões ao teor racional da personagem, como se houvesse a necessidade de argumentar a favor da “aparência harmoniosa” de sua vida – marido e filhos – em dissonância com a “doença de vida”, que é a juventude. Questionamo-nos se a voz do narrador seria também a voz da consciência de Ana tentando abrandar os rumos que sua vida tomou.

Ora, como um cego mascando chiclete poderia insultar Ana? Enxergando o cego, era como se Ana se deparasse com ela mesma no espelho; era seu duplo: “O mal estava feito”; era a apreensão de sua própria cegueira, de não enxergar o mundo que a circundava.

O bonde arrancou subitamente sua sacola de tricô, com todas as compras; caiu, quebrando os ovos que havia comprado para o jantar familiar. Ana entra em “crise”, sua primeira *epifania* a invade; ela havia saído “dos trilhos”. Um momento de revelação quase religiosa, em que uma transformação começa a operar em seu íntimo, em seu pensamento. Percebemos o início de um drama existencial que invade seu ser.

■ **Epifania:** Do grego *epi* = sobre + *phaino* = aparecer, brilhar. Epipháneia quer dizer “aparição”. O conceito vem da religião em que são narradas as epifanias de Deus. Epifania é um conceito complexo, mas pode-se delimitá-lo à manifestação de um momento de iluminação, em torno de um objeto, que se apresenta de modo singular. Clarice utiliza-se da epifania como recurso expressivo e estilístico.

Epifania em “Amor”: a revelação em um instante

Como já visto anteriormente, a epifania é um recurso utilizado nas obras de Clarice por fundamentar o momento de transformação interna da personagem. Sobre o processo epifânico na literatura, Massaud Moisés elucida:

[...] refere-se ao “instante existencial”, em que as personagens clariceanas jogam seus destinos, evidenciando-se “por uma súbita revelação interior que dura um segundo fugaz como a iluminação instantânea de um farol nas trevas e que, por isso mesmo, recusa ser apreendida pela palavra”.

Massaud Moisés. In: Olga de Sá. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 165.

Depois de ter visto o cego mascando chiclete, Ana se desconcerta. A visão de algo totalmente incomum a ela faz com que ela estranhe o que vê. Tudo muda: da sacola de tricô em que carregava as compras (que havia deixado cair) até a visão que tinha das pessoas ao seu redor, no bonde.



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. [...] parecia-lhe que as pessoas na rua eram periclitantes.

Ana, ensimesmada, perde-se no tempo e no espaço. Após perder seu ponto usual de parada, desce no ponto do Jardim Botânico, ambiente que favorece o alumbra-mento da natureza em seus mínimos detalhes. Inicia-se ali uma explosão de vida, com descrições minuciosas do local e um tom mais reflexivo.

Era uma rua comprida, com muros altos, amarelos. Seu coração batia de medo [...] A vastidão parecia acalmá-la, o silêncio regulava sua respiração. Ela adormecia dentro de si. [...] Ao seu redor havia ruídos serenos, cheios de árvores pequenas surpresas entre os cipós. [...] De onde vinha o meio sonho pelo qual estava rodeada?

É nesse instante que a personagem entra no momento de epifania. As coisas do mundo passam a dar prazer intenso, com força e vozes mais altas; ela vive então um momento de tensão conflitiva. Agora, Ana sentia a vida com uma náusea doce, um nojo fascinante.

Observação:

Essa “náusea” é definida como um momento de estranhamento repentino e brusco entre o ser e o mundo e que, em Clarice, podemos ver refletida na protagonista.

“E por um instante a vida sadia que levava até agora pareceu-lhe um modo moralmente louco de viver. [...] Ela amava o mundo, amava o que fora criado – amava com nojo”.

A personagem passa a ter a noção do que pode ser, ter e ver, semelhante à onisciência do narrador. Ana vislumbra uma outra vida, consegue se ver de fora. Ela percebe, a partir do seu momento de epifania, a realidade atordoante na qual está inserida e tem a consciência aberta por esse instante de iluminação.

Ana tem seus sentidos alterados, aflorados, despertados pelo momento em que passou a ver o mundo com sua “decomposição perfumada”. Ao mesmo tempo, seus “olhos de ver” lhe davam a impressão de que uma alucinação a tomava:

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 [...]

Observação:

Ainda em *Laços de família*, outros dois contos convergem a essa temática de uma nova forma de consciência de duas mulheres dedicadas a seu lar: “Devaneio e embriaguez de uma rapariga” e “Imitação da rosa”. A náusea, o devaneio e a loucura possibilitam novas formas de conhecimento – as personagens descobrem a outra em si mesma, e esse movimento se dá na solidão, sem marido nem filhos por perto.

No romance *A paixão segundo G.H.*, também de Clarice Lispector, a protagonista se vê diante de uma barata que saía do armário do quarto de sua empregada. Essa visão lhe causa uma náusea profunda e é, ao mesmo tempo, seu momento de iluminação (epifania). A barata a desafia a deparar-se com ela mesma em sua solidão, a entrar em contato com seu ente primitivo – e G.H. ingere a barata, provando-a. A náusea existencial é o meio pelo qual a personagem transforma seu mundo.

O corpo de Ana parece saturado pela percepção das coisas. O mundo que lhe aparece é, ao mesmo tempo, imaginário e concreto – “O Jardim era tão bonito que ela teve medo do inferno”. Diante desse cenário novo, sente fascínio, prazer e nojo, sensações que se relacionam explicitamente com o contexto de experiência sexual – “Como a repulsa que precedesse uma entrega – era fascinante, a mulher tinha nojo, e era fascinante”.

É com fascínio e nojo que ela amava o cego e seu corpo. O encontro com o cego despertou na personagem uma piedade rara, “violenta”. Uma leitura mais atenta nos leva ao fato de que Ana se compadece dela mesma, pois o que o cego representa, inicialmente, é a sua frustração de não enxergar o mundo; contudo, o simples ato de mascar chiclete revela autonomia e liberdade, o que Ana deseja em seu dia a dia, a quebra da rotina e da mesmice, e o cego apresentava a ela essa possibilidade.



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 mascarando goma despedaçava tudo isso. E através da piedade aparecia a Ana uma vida cheia de náusea doce, até a boca. [Grifo nosso]

Sobre a consciência: o narrador e sua linguagem

Os textos de Clarice Lispector, como já dissemos, rompem com estruturas tradicionais de escrita e análise literárias. Em “Amor”, o foco narrativo é em 3ª pessoa, com narrador onisciente, cuja função emblemática é possibilitar o fluxo de consciência da personagem – processo fundamental na obra da autora e considerado o “tempo” em que a trama se desenvolve. Tudo se passa em um dia, a transformação por meio da epifania, o momento da ruptura da realidade; todavia, o processo temporal no conto é o ciclo pelo qual a personagem passa, durando alguns instantes que se tornam infinitos e sublimes.

Alguém conta a história em nome de Ana. O narrador sabe e a conhece melhor que ela mesma; é como a voz da própria consciência e, muitas vezes, reveladora da inconsciência (relembrando as citações de náusea, nojo, medo, desejo e piedade). Um narrador onisciente em Clarice Lispector ocupa posição de destaque na instância narrativa ao escolher cada vocábulo, por ser porta-voz de cada metáfora insólita interior à personagem.

O narrador, em 3ª pessoa, adentra paulatinamente o mundo de Ana e nos expõe inúmeras questões existenciais da personagem, que representa a figura feminina em crise consigo e com a sociedade. Tal característica pode ser reconhecida no trecho: *“O que chamava de crise viera afinal. E sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada”*, em que o narrador nos revela pensamentos e sentimentos da personagem. Observamos a extrema subjetividade, de forma a adentrar no interior da personagem, no seu mais profundo pensamento e suas complexidades.

Aspectos psicológicos e monólogos interiores dão o tom à confissão sobre a recém-tomada consciência de sua dor, dividida entre alegrias e frustrações. Podemos ler no cotidiano de Ana seu “ser social” que se esvazia e a deixa sozinha com seu “ser existencial”. Um esvaziamento perigoso, o momento de ruptura que foi despertado em um encontro com um cego mascarando chiclete; e aí se dá a epifania (termo recorrente em Clarice Lispector para se referir a um momento de revelação e transformação pessoal).

A linguagem utilizada pelo narrador é múltipla por apresentar uso da sinestesia (figura de linguagem que consiste na fusão de sentidos), formando imagens ímpares na mente do leitor. Um campo visual é apresentado pelo narrador com termos que remetem ao mundo real e concreto (bonde,



árvores, jardim, gato); também menciona-se a esfera tátil (ovo, sacola de tricô, confecção de cortina, abraço no filho), exemplifica-se com palavras relacionadas ao olfato (plantas, terra, ovos quebrados), à audição (suspiros e estouros) e ao paladar (chiclete e frutas).

Sinestesticamente, ou seja, com todos os sentidos aguçados para perceber o mundo, o narrador também nos provoca sensorialmente ao atribuir à personagem características aparentemente contraditórias e incomuns – como sentir medo de ser feliz, ter ódio daquilo que não se conhece e não saber ver mesmo tendo olhos.

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.

[...]

Sob os pés a terra estava fofa, Ana aspirava-a com delícia. Era fascinante, e ela sentia nojo.

[...]

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 teve medo do Inferno.

Consideramos que, em “Amor”, bem como em outros contos ou romances de Clarice Lispector, o fazer literário se dá por uma relação entre múltiplas vozes (ao que denominamos polifonia): autor real, narrador e personagem. Assim, encontramos um narrador que relata os fatos fiéis ocorridos com Ana ao mesmo tempo em que fabula a realidade, sentindo o que a personagem sente, lendo seus pensamentos e vendo com os olhos dela. Nesse conto, essa relação é intrínseca o bastante para alinharmos o narrador ao próprio fluxo de consciência de Ana, sendo o tempo do conto, sobre o qual se ergue a ficção, a fabulação do cotidiano como forma de salvação pessoal.

Ao final do conto, Ana volta gradualmente ao seu mundo, buscando, de alguma forma, se reequilibrar novamente. Em casa, a personagem se sente livre da violência fascinante da vida. Encontra o filho, abraça-o, aperta-o com força e medo. A ação protetora do marido, a quem ela se entrega com amor verdadeiro, estanca o entorpecimento de Ana: “*segurou a mão da mulher, levando-a consigo sem olhar para trás, afastando-a do perigo de viver*”.

Já no quarto, Ana apaga “a pequena flama do dia” – a chama que a incendiou e a inflamou de mais vida. O que Ana apaga? As experiências místicas daquele dia, voltando à plena atividade doméstica? Ou Ana segue as coordenadas íntimas e metafóricas dadas pelo cego, invadindo a escuridão e entregando-se realmente ao mundo?





QUESTÕES

1. Fatec – Com relação a *Laços de família*, de Clarice Lispector, é correto afirmar:

- A a denúncia dos componentes repressivos da instituição familiar volta-se principalmente para a educação moralista recebida pelas mulheres, como se vê em “Feliz aniversário”.
- B em “O crime do professor de Matemática”, o narrador ataca o poder de sedução dos professores, na defesa da valorização da moral familiar, alertando contra os perigos do mundo social.
- C em várias narrativas, a personagem feminina, vivenciando experiências cotidianas, tem revelações fundamentais para sua vida interior.
- D a força da personagem feminina, em contos como “Amor”, consiste em transformar suas relações pessoais e familiares a partir de um ato de revolta.
- E com personagens pouco habituais, como a galinha e a pigmeia Pequena Flor, o narrador revela que não há valor na cultura primitiva, em comparação à vida das instituições modernas.

2. UFSM – Considere as afirmativas:

- I. Frequentemente, as personagens de contos de Clarice Lispector vivem perturbações psicológicas desencadeadas por visões que lhes são reveladoras.
- II. As situações focalizadas na ficção de Clarice Lispector contemplam uma ansiedade por profundas mudanças sociopolíticas em torno das quais as personagens debatem-se com ardor.
- III. Os contos de Clarice Lispector apresentam passagens em que as referências ao mundo nebuloso e abstrato se refletem na composição, colocando em questão o sentido convencional da narrativa.

Está(ão) correta(s):

- A apenas I.
- B apenas I e II.
- C apenas I e III.
- D apenas II e III.
- E apenas III.

3. UEL – No livro de contos *Laços de família* encontra-se, aprofundada, uma tendência de Clarice Lispector já anunciada em seu primeiro romance. Trata-se de(a):

- A busca de um novo modo de narrar que correspondesse ao modo de comunicação primitivo de suas personagens, nordestinos explorados pela sociedade.
- B tentativa de renovar a estrutura e andamento do conto para melhor caracterizar a alma popular, observada por meio do humor e da sátira, principalmente entre os “italiani-nhos” da década de 20.
- C preocupação em denunciar a existência de um grupo marginalizado e explorado pela sociedade, focalizando, ao mesmo tempo, as relações, entre o homem e o meio, numa linguagem concisa e despojada de artificialismos.

- D tentativa de penetrar a mente humana, o que significou o rompimento com uma narrativa ligada a acontecimentos exteriores e a necessidade de utilização de uma linguagem, carregada de metáforas originais.
- E inovações linguísticas e temáticas exigidas por uma nova concepção de arte, que denuncia os falsos valores da época em que viveu e que antecipava, em muitos aspectos, os ideais da Semana de 22.

4. Fuvest – A respeito de Clarice Lispector, nos contos de *Laços de família*, seria correto afirmar que:

- A parte frequentemente 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 autoanálise e do devaneio.

5. Puccamp – Leia os seguintes excertos de contos do livro *Laços de família*, de Clarice Lispector:

Mas ninguém poderia adivinhar o que ela pensava. E para aqueles que junto da porta ainda a olharam uma vez, a aniversariante era apenas o que parecia ser: sentada à cabeceira da mesa imunda, com a mão fechada sobre a toalha como encerrando um cetro, e com aquela mudez que era a sua última palavra.

(“Feliz aniversário”)

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.

(“Amor”)

Em ambos os excertos destaca-se um dos temas estruturadores do livro *Laços de família*, já que nele a autora:

- A explora o imaginário feminino, cuja natureza idealizante liberta a mulher de qualquer preocupação existencial.
- B denuncia o conformismo burguês da mulher, fazendo-nos ver que seus inúteis devaneios a afastam da realidade.
- C satiriza a hipocrisia dos laços familiares, propondo em lugar deles a harmonia de um mundo politicamente mais aberto e mais democrático.
- D desvela as tensões entre o universo íntimo e complexo da mulher e as condições objetivas do cotidiano em que ela deve desempenhar seu papel.
- E revela a solidez íntima da mulher, mais preparada para o sucesso das relações familiares do que o homem, obcecado por valores materiais.

6. UFU – Leia o fragmento a seguir, extraído da narrativa “Amor”, de Clarice Lispector.

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 tranquila 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.

Clarice Lispector. “Amor”. Laços de família.

Marque a alternativa que **não** condiz com a leitura da narrativa:

- A existência da personagem Ana corresponde à consciência do oculto e do relativo do ser. O grande perigo é a percepção do cotidiano vazio à sua volta.
- Ana “alimentava anonimamente a vida” ao imprimir no seu dia a dia uma percepção profunda e positiva de si mesma.
- Ana se agarrava aos objetos, às tarefas e aos deveres para afogar seu desejo de viver e de encontrar um mundo que poderia lhe trazer prazer e, ao mesmo tempo, sofrimento.
- A frase “Sua precaução reduzia-se a tomar cuidado na hora perigosa da tarde” configura-se como uma tensão que é recorrente nos enredos clariceanos.

➤ Texto para as questões de 7 a 11.

Observe o fragmento abaixo de um conto de Clarice Lispector:

“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 tranquila. 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 folhudos, 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 cheio adocicado... O jardim era tão bonito que ela teve medo do Inferno.”

Clarice Lispector. "Amor". *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 25.

7. Ufac – A personagem Ana, uma dona de casa comum, tem um momento privilegiado de revelação quando desce errado do ponto e acaba indo parar quase sem querer no Jardim Botânico. Neste momento, várias imagens vão configurando um universo de sensações inesperadas em contato com uma natureza que sempre esteve no mesmo lugar. Por que agora a percepção desse mundo se torna diferente?

- A Porque a autora reforça a condição alienada da personagem.
- B Porque a autora conduz a personagem a um conto de fadas onde apenas cabe a mentira de suas aspirações pessoais.
- C Porque a personagem consegue perceber uma verdade que estava escondida dentro dela mesma.
- D Porque a personagem vive um momento psicótico que pode levá-la ao suicídio.
- E Porque a autora permite que a personagem desloque para o Jardim Botânico as suas aspirações frustradas que apenas empobrecem aquele espaço.

8. Ufac – Quando o narrador descreve as percepções da personagem e sequencia três sentenças conclusivas de um estado de espírito (“A crueza do mundo era tranquila. O assassinato era profundo. E a morte não era o que pensávamos.”), o verbo *ser* funciona como:

- A uma valorização da morte dentro dos padrões habituais.
- B um modo de percepção privilegiada do circuito natural dos fenômenos.
- C um modo de conclusão falida e frustrante em relação ao sentido da vida.
- D uma natural condição de não se aceitar o fim das coisas.
- E uma impressão equivocada quanto ao sentido prático dos fenômenos.

9. Ufac – Nas sentenças “Os troncos eram percorridos por parasitas folhudos, o abraço era macio, colado. Como repulsa que precedesse uma entrega – era fascinante, a mulher tinha nojo, e era fascinante”, o travessão encerra uma relação íntima com a natureza ao mesmo tempo assustadora, já que ela:

- A elimina qualquer possibilidade de compreensão do seu papel naquele contexto.
- B estabelece uma distância do seu universo doméstico, o que torna improvável qualquer relação futura com a humanidade.
- C imprime aos poucos na sua personalidade uma repulsa por qualquer fenômeno que possa vir tirá-la do seu acomodamento.
- D reprime a sua própria natureza para dar condições de uma personalidade doentia se manifestar, única capaz de revelar a sua verdade.
- E consegue reunir em seu imaginário opostos que afirmam uma nova fase em sua vida.

10. Ufac – Em “...o mundo era tão rico que apodrecia.”, a antítese revela uma extraordinária capacidade de percepção da personagem porque:

- A) deduz aquele universo a uma compreensão pobre da sua própria dinâmica de funcionamento.
- B) induz a um equívoco em relação ao real valor dos fenômenos percebidos.
- C) subentende a limitação da herança do universo doméstico da personagem que não descola de qualquer possível compreensão fora dele.
- D) revela a necessidade de compreensão total do movimento das coisas que naquele momento só possa ser captado por meio de uma imagem figurada.
- E) torna a personagem incapaz de futuramente compreender fora das imagens figuradas.

11. Ufac – Quando a personagem pensa nas crianças e nos homens grandes com fome, há uma reversão de perspectiva de sentimentos em relação àquele universo que acaba lhe subindo uma náusea na garganta e a moral do Jardim Botânico se torna outra. Depois de uma série de novas percepções espantosas, ela termina com uma sentença terrível: “O jardim era tão bonito que ela teve medo do Inferno.” Desta maneira, fica estabelecido no fragmento que a personagem terá de:

- A) aprender a conviver com os sobressaltos da sua sensibilidade estética e emocional.
- B) suprimir qualquer coisa que saia fora do seu cotidiano.
- C) se afastar de naturezas selvagens para não dar espaço ao contraditório.
- D) fugir de si mesma para poder se encontrar apenas no seu plácido ambiente doméstico.
- E) aprender a fingir uma vida que lhe afaste o mais possível de tudo que lhe possa ser espantoso.

12. Em “Amor”, a protagonista Ana tem seu momento de epifania durante uma tarde, ao sair de casa.

- a) O que representa a epifania na obra de Clarice Lispector?
- b) Qual foi esse primeiro momento epifânico no conto?

13. PUC-RS – Para responder à questão, leia o texto de Clarice Lispector que segue.

Aprofundamento das horas

Não posso escrever enquanto estou ansiosa ou espero soluções a problemas porque nessas situações faço tudo para que as horas passem – e escrever, pelo contrário, aprofunda e alarga o tempo. Se bem que ultimamente, por necessidade grande, aprendi um jeito de me ocupar escrevendo, exatamente para ver se as horas passam.

Considerando o fragmento acima, é correto dizer que a autora:

- A) escreve para superar a ansiedade, resolver os problemas da vida e não ver o tempo passar.
- B) costuma encurtar o tempo de espera para solucionar algum problema escrevendo de modo profundo e prolongado.

- Ⓒ não costuma escrever quando está em situações complicadas, porque a escrita parece prolongar o tempo e o melhor, nessas ocasiões, é encurtá-lo.
- Ⓓ emprega o tempo de escrita para fugir dos problemas do cotidiano e viver estados de serenidade.
- Ⓔ não escreve quando está preocupada, porque esse estado se reflete na escrita, prejudicando sua qualidade.

14. Parece inusitado o que a autora, por meio do narrador de “Amor”, estabelece como momento de revelação da protagonista Ana: o encontro com um cego mascando chiclete. Em uma primeira concepção, racional e denotativa, esse momento em nada influenciaria a vida de uma mulher como Ana; entretanto, uma transformação intensa começa a ocorrer a partir desse encontro entre as personagens. Explique por que aquele homem tanto incomodou Ana.

15. UEM – Leia o fragmento a seguir e assinale o que for correto.

“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 aprumar em desconfiança? Alguma coisa intranquila estava sucedendo. Então ela viu: o cego mascava chicles. [...] Ele mascava goma na escuridão. Sem sofrimento, com os olhos abertos.”

Clarice Lispector. “Amor”. In: *Laços de família*.

- 01 O conto “Amor”, de Clarice Lispector, não é um dos mais típicos da autora, já que está centrado sobre uma problemática social, a do deficiente visual; mais especificamente, sobre o descaso a que o “diferente” é submetido em uma sociedade que privilegia a norma. Como integrante dessa sociedade, a protagonista Ana passa a questionar a legitimidade de sua organização e os valores sobre os quais está erigida.
- 02 A prosa de Clarice Lispector, inaugurada em 1944, com a publicação de seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, aparece em um cenário literário em que predominava a narrativa regionalista (romance de 30 ou ciclo nordestino), que, de modo geral, tratava das relações do homem com a seca e com a miséria, denunciando as relações de favor entre os poderosos e a política do coronelismo. Seu texto de caráter introspectivo, portanto, contrastava com a prosa em vigor. O uso intensivo do discurso indireto livre para captar o pensamento das personagens, como se verifica no recorte acima, faz quase desaparecer a história propriamente dita: ao invés da narrativa de acontecimentos, com começo, meio e fim, tem-se a revelação do universo psicológico das personagens, com base na memória e na emoção.
- 04 No conto “Amor”, como é comum nos textos de Clarice Lispector, acontece um momento, que a crítica costuma chamar de **epifania** ou de **revelação**, em que a personagem, mediante uma imagem ou um acontecimento qualquer, defronta-se repentinamente com uma verdade que lhe confere uma nova maneira de “ler” a realidade.

Em outras palavras, um acontecimento que parece banal, desprovido de importância, provoca uma iluminação repentina na consciência da personagem. Em “Amor”, a imagem do cego mascarando chiclete desencadeia em Ana um processo de autoconhecimento que a leva a refletir acerca da legitimidade da organização da sua vida cotidiana.

- 08 No quadro da terceira geração do Modernismo no Brasil, pode-se afirmar que Clarice Lispector e João Guimarães Rosa inauguram um novo estilo literário. Clarice Lispector inova em relação à: 1) temática (sondagem do universo psicológico de suas criaturas); 2) estrutura da narrativa (ruptura com a linearidade/ fluxo da consciência); 3) linguagem (transita entre a prosa narrativa e as imagens típicas da poesia). Guimarães Rosa confere à temática do regional um caráter filosófico, recriando o mundo sertanejo pela linguagem, a partir da apropriação de recursos da oralidade, da criação de neologismos, dos desvios de sintaxe, entre outros.
- 16 Com base no conto destacado e na obra de Clarice Lispector em geral, pode-se afirmar que, para a autora, a literatura é um caminho para explicar a realidade da vida. Por isso, em sua ficção, sempre há a preocupação com a explicação das causas sociais e políticas dos acontecimentos que condicionam a vida das personagens, e o enredo assume importância maior no texto.

16. UCS – Leia o fragmento abaixo do conto “Amor”, de Clarice Lispector.

O bonde se sacudia nos trilhos e o cego mascarando 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 [...] O mundo se tornara de novo um mal-estar.

Disponível em: <www.releituras.com/clispector_amor.asp>. Acesso em: 25 out. 2005.

Em relação ao fragmento transcrito, analise a veracidade (V) ou a falsidade (F) das proposições abaixo.

- A narradora associa a alteração do modo como sente o fio da rede à forma como está concebendo sua vida.
- O fragmento explora uma tendência literária voltada ao telúrico, ao discutir as raízes econômicas dos problemas que angustiam o homem.
- O fragmento aponta para uma narrativa surrealista, tensa e de denúncia social explícita.

Assinale a alternativa que preenche corretamente os parênteses, de cima para baixo.

- | | |
|----------------------------------|----------------------------------|
| <input type="checkbox"/> A V F F | <input type="checkbox"/> D F F V |
| <input type="checkbox"/> B F V F | <input type="checkbox"/> E F V V |
| <input type="checkbox"/> C V V F | |

17. UEM – Assinale o que for *correto* a respeito dos contos de *Laços de família*, de Clarice Lispector.

- 01 No conto “A menor mulher do mundo”, temos apenas um narrador neutro que relata objetivamente a descoberta da menor mulher dentre os pigmeus da África por um explorador europeu. É também pela notícia de jornal escrita pelo explorador que muitas famílias têm conhecimento desse fato, e o narrador mantém a distância e a neutralidade quando apresenta os efeitos da leitura sobre os membros dessas famílias.
- 02 No conto “Amor”, a personagem Ana perde o controle de seu ajustado mundo burguês quando vê, do bonde, um cego mascando chicletes (chicles, no texto) no ponto de ônibus. Um evento aparentemente banal desencadeia implicações existenciais para ela. Esse realismo psicológico é uma das marcas da produção de Clarice Lispector.
- 04 No conto “Feliz aniversário”, a vida medíocre, as ofensas não ditas e as mágoas silenciosas de diferentes gerações de uma família ganham expressão quando a aniversariante, que é mãe, avó e bisavó, sai de sua mudez e diz verdades à queima-roupa, recriminando os parentes pelos seus valores e pelos seus comportamentos. Nesse conto, a velha aniversariante põe a descoberto as angústias existenciais e a hipocrisia da vida familiar, mas esse ímpeto logo cede lugar à acomodação e à retomada da vida cotidiana.
- 08 O narrador de “O jantar” apresenta dois graus de indeterminação, pois tanto ele é marcado por uma forte subjetividade quanto o velho que ele observa de longe e tenta compreender. Uma característica importante do conto é justamente esse olhar de fora, sondador, evocativo, sugestivo, insinuante, que se projeta para um objeto e tenta significá-lo, mas o que efetivamente mostra é a impotência dessa perspectiva. O outro (no caso, o velho) é quase inatingível, e a distância entre os homens e do próprio homem em relação a si mesmo se apresenta como intransponível.
- 16 A personagem principal do conto “Devaneio e embriaguez duma rapariga” é emocionalmente madura e consistente. Seguindo uma proposta realista, seus conflitos derivam das relações com o marido e com os filhos, que criticam sua falta de iniciativa e sua negatividade. Em seu íntimo, essa personagem está bem resolvida, sabe o que quer e como lutar por seus interesses.

18. UFPE – Os textos a seguir são de escritoras de diferentes épocas e estilos, sendo o primeiro deles um artigo de jornal. Observe as semelhanças e diferenças entre os três, analisando as afirmações que vêm logo após.

Texto 1

Não adianta desenhar o meu rosto; ele se mostra diferente a cada dia. O espelho não reproduz o que sinto, mas o que parece que sinto. Driblo a figuração do que é projetado: ora de um jeito; ora de outro. Dessemelhante ao que sou. O tempo interfere na exterioridade. Mas não só; o essencial é interior e nem sempre muda na mesma equivalência epidérmica.

A depender do dia, sou uma; a depender da noite, sou outra. Impossível identificar a cronologia da identidade. Não receio as rugas. Receio o que elas podem significar na aparência. Há traços ocultos em um rosto visto a olho nu! Por trás do que se capta, habitam os segredos de cada um. E, de repente, o perfil se perde, as linhas se confundem no emaranhado de “eus”. O rosto se multiplica em diversas feições.

Fátima Quintas. Qual o rosto de hoje? – Jornal do Commercio/Recife.

Texto 2

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

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

Cecília Meireles. “Retrato”, in: *Poesia completa*.

Texto 3

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. [...]
No fundo, Ana sempre tivera a necessidade de sentir a raiz firme das coisas. [...]
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 da casa lhe haviam transmitido. Saía 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.

Clarice Lispector, “Amor”, in: *Laços de Família*.

- 00 Não são percebidas tendências literárias fortemente marcadas em nenhum deles, apenas estilos e escolhas diferentes. Os textos 1 e 2 estão na primeira pessoa, sendo bastante subjetivos; enquanto o 3 tem narrador onisciente, com voz na terceira pessoa.
- 01 Pertencendo a gêneros diferentes, respectivamente, (1) jornalístico, (2) poema (3) conto, os textos têm abordagens particulares do universo feminino. O texto da jornalista aborda o mesmo tema do texto da poetisa: a mutação da própria imagem no espelho.
- 02 Os versos de Cecília Meireles expressam um tom melancólico, ampliado pela dor da passagem do tempo, que elimina as ilusões, a memória, e modifica a própria imagem do sujeito refletido no espelho. O texto de Fátima Quintas tem um tom descontraído e despreocupado, centrado no hoje.

- 03 O texto 3 flagra um confronto entre a realidade íntima da personagem e a realidade circundante. De acordo com o trecho, Ana tinha uma vida emocional cotidianamente abafada pelos afazeres de esposa, mãe e dona de casa que era.
- 04 Clarice Lispector e Cecília Meireles foram contemporâneas, mas seguiram caminhos diversos na literatura. Enquanto grande parte da poesia de Cecília Meireles foi marcada por um neossimbolismo, a prosa intimista de Clarice Lispector foi vanguardista, transgredindo, muitas vezes, o sentido convencional do gênero narrativo.

19. Unioeste – Assinale a(s) alternativa(s) correta(s) com base nos contos de Clarice Lispector, publicados nos *Cem melhores contos do século*.

- 01 Nos contos “Amor”, “Feliz aniversário” e “Felicidade clandestina”, as personagens femininas têm proeminência sobre as masculinas, constituindo-se como personagens centrais das narrativas.
- 02 Em “Uma galinha”, um narrador interiorano adota uma galinha como animal de estimação, simbolizando, dessa forma, o repúdio ao convívio humano.
- 04 Os conflitos e desencontros familiares e a violência represada são temas marcantes no conto “Feliz aniversário” e permeiam toda a história.
- 08 O contraste entre as personagens humanas e as personagens animais (respectivamente, barata, galinha e búfalo) está presente nos contos “Felicidade clandestina”, “Uma galinha” e “Amor”.
- 16 No conto “Amor”, após ver um cego mascando chicletes, a personagem, compadecida, modifica completamente sua vida e abandona a família.
- 32 Em “Feliz aniversário”, a velha aniversariante cospe no chão, de ódio, ao associar seus filhos a “ratos se acotovelando” durante a festa do seu aniversário.
- 64 “Felicidade clandestina” narra a difícil arte de conviver com cegos, num mundo em que enxergar é essencial.

20. UEM – Com relação a Clarice Lispector e aos contos de *Laços de família*, assinale o que for correto.

- A A obra de Clarice Lispector foi influenciada pela corrente filosófica do século XX denominada existencialismo, segundo a qual a angústia da humanidade resulta da liberdade de escolher o curso que se deseja dar à vida: de um lado, está a vida autêntica e questionadora; de outro, a banalidade do cotidiano e os interesses imediatos, limitados e efêmeros.
- B As narrativas de Clarice Lispector quase sempre focalizam momentos especiais, denominados de *epifania*, em que, inesperadamente, as personagens mergulham em um estado de profunda melancolia, desencadeado pela necessidade de escolher.
- C No conto “Amor”, a protagonista Ana se encontra em uma situação que remete à filosofia existencialista, uma vez que sua angústia gira em torno da necessidade de optar: ou ela abandona a casa, o marido e o filho para vivenciar seu grande amor, ou abre mão dessa realização pessoal, permanecendo atada aos “laços de família”.

- D** A literatura produzida por Clarice Lispector, quando de sua inauguração, em 1944, com a publicação de *Perto do coração selvagem*, apesar de definir-se pela busca de uma compreensão da consciência individual, em que se sobressaem características como o uso do monólogo interior e a ruptura com a linearidade narrativa, não surpreende, efetivamente, a crítica, uma vez que a técnica narrativa por ela utilizada já havia sido explorada antes, no Brasil, por escritores como Graciliano Ramos e Guimarães Rosa.
- E** No conto “Feliz aniversário”, a cena em que a protagonista parte o bolo com “punho de assassina” pode corresponder a um momento de epifania, já que é nesse instante que ela se dá conta do caráter negativo de seus filhos, netos e bisnetos: apesar de ter sido “tronco bom”, dera frutos “azedos e infelizes”.

21. UFU – Com relação aos contos de *Laços de família*, de Clarice Lispector, assinale a afirmativa *incorreta*.

- A** No conto “Devaneio e embriaguez de uma rapariga”, o narrador, embora em terceira pessoa, estabelece uma proximidade com a protagonista ao mimetizar, em seu discurso, o modo lusitano de falar.
- B** No conto “A imitação da rosa”, a obsessão em enumerar mentalmente as tarefas domésticas revela o desejo de Laura de reintegrar-se ao seu cotidiano após uma experiência traumática de doença.
- C** No conto “Amor”, alguns objetos do cotidiano de Ana, tais como, a rede de tricô que se torna áspera e os ovos que se quebram, passam a ser vistos com certo estranhamento pela personagem em crise.
- D** No conto “O crime do professor de Matemática”, o estranho rito funério que a personagem conduz no alto de uma colina visa livrá-la da culpa de ter matado, anos antes, seu cão de estimação.

22. UFV – Em grande parte das narrativas que compõem *Laços de Família*, Clarice Lispector privilegia as personagens femininas que vivem o tradicional modelo da dona de casa e desempenham papéis estabelecidos para a mulher, em uma sociedade opressora e de valores masculinos.

Observe as situações transcritas e assinale a alternativa cuja citação *não* confirma a observação anterior:

- A** 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. (“Amor”, p. 18.)
- B** Interrompendo a arrumação da penteadeira, Laura olhou-se ao espelho: e ela mesma, há quanto tempo? Seu rosto tinha uma graça doméstica, os cabelos eram presos com grampos atrás das orelhas grandes e pálidas. Os olhos marrons, os cabelos marrons,

a pele morena e suave, tudo dava a seu rosto já não muito moço um ar modesto de mulher. (“A imitação da rosa”, p. 36.)

- C** Ela, a forte, que casara em hora e tempo devido com um bom homem a quem, obediente e independente, respeitara; a quem respeitara e quem lhe fizera filhos e lhe pagara os partos, lhe honrara os resguardos. O tronco fora bom. (“Feliz aniversário”, p. 67.)
- D** Tinha quinze anos e não era bonita. Mas por dentro da magreza, a vastidão quase majestosa em que se movia como dentro de uma meditação. E dentro da nebulosidade algo preciso. Que não se espreguiçava, não se comprometia, não se contaminava. Que era intenso como uma joia. Ela. (“Preciosidade”, p. 95.)
- E** Quem sabe se sua mulher estava fugindo com o filho da sala de luz bem regulada, dos móveis bem escolhidos, das cortinas e dos quadros? Fora isso o que ele lhe dera. [...] O homem inquietou-se. Porque não poderia continuar a lhe dar senão: mais sucesso. E porque sabia que ela o ajudaria a consegui-lo e odiaria o que conseguissem. Assim era aquela calma mulher de trinta e dois anos que nunca falava propriamente, como se tivesse vivido sempre. [...] Às vezes ele procurava humilhá-la, entrava no quarto enquanto ela mudava de roupa porque sabia que ela detestava ser vista nua. (“Os laços de família”, p. 118.)

GABARITO

1. C
2. C
3. D
4. B
5. D
6. B

7. C
8. B
9. E
10. D
11. A

12. a) Na literatura, a epifania é um momento de revelação, de iluminação, um deslumbramento quase irracional em que a personagem se vê diante de uma plena transformação íntima e pessoal.

b) O momento de epifania de Ana tem início ao ver o cego parado no ponto do bonde mascarando chiclete. Tal reflexão segue no Jardim Botânico, enquanto explorava e sentia o mundo ao seu redor de forma mais plena e profunda.

13. C

14. O cego personifica o espelho de Ana, pois é nele que a personagem se reconhece também cega para as coisas do mundo, não percebendo, pela via dos sentidos, o que a cerca. Além disso, Ana se desestabiliza ao entender que não tem a liberdade e a autonomia daquele cego, que está no ponto do bonde, sozinho, mascarando chiclete como “quem sorri e não sorri”; é uma liberdade que ela mesma não sabia que podia ter e sente a ânsia de buscá-la.

15. $02 + 04 + 08 = 14$

16. A

17. $02 + 04 + 08 = 14$

18. V;V;F;V;V

19. $01 + 04 + 32 = 37$

20. A

21. D

22. D



Terra sonâmbula

de Mia Couto

Em plena guerra civil de Moçambique, Tuahir e Muidinga – um velho e uma criança – perambulam por uma terra de incertezas, em busca de sobrevivência. De repente, encontram um diário cheio de histórias e sonhos, que transformam as personagens, contagiam seus sentimentos e modificam toda a realidade de um mundo que está suspenso no tempo e no espaço.

INTRODUÇÃO ▼

Para muitas pessoas, um romance de um país africano pode parecer um objeto de estudo curioso. O que normalmente se lembra sobre a África? Fome, miséria, paisagens vastas e áridas, roteiros turísticos com safáris, sociedades primitivas, tambores e pinturas no corpo.

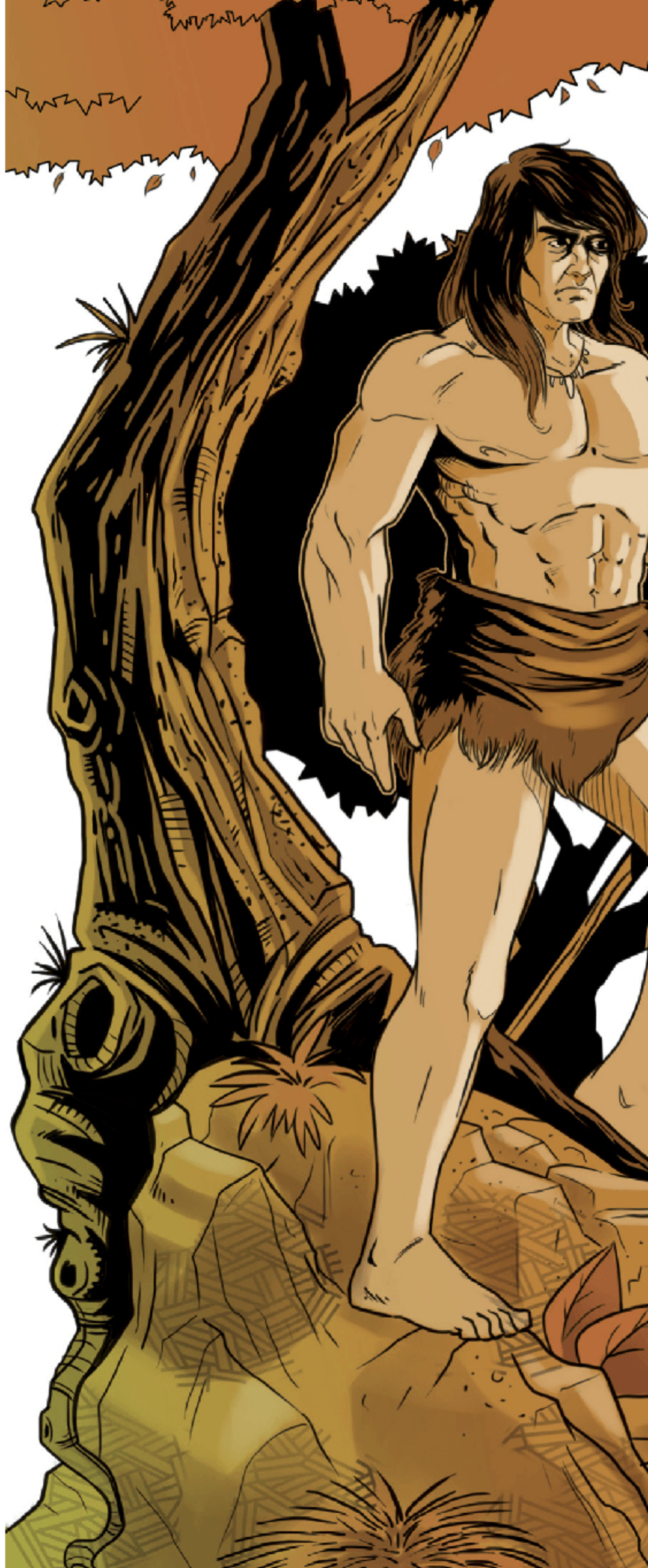
Alguns filmes e romances de grande repercussão no mundo ocidental acabaram corroborando esta imagem que se concretizou sobre a África. Por exemplo, *Robinson Crusóe* e *Tarzan* são exemplos notórios de narrativas que retratam a África como uma floresta perdida e isolada do resto do mundo, e o homem africano como um ser primitivo e coadjuvante do homem europeu.

Em *Terra sonâmbula*, o retrato de uma parte do mundo africano é bastante diferente do padrão *hollywoodiano* cristalizado. O romance de 1992, do escritor moçambicano Mia Couto, foi traduzido para diversas línguas e obteve reconhecimento internacional, contando para nós uma nova história sobre a África. Uma história que nos deixa a dúvida: será que tudo aquilo poderia ter acontecido em outro lugar?

O lugar é Moçambique, durante a guerra civil, entre as décadas de 1970 e 1990. Os personagens vivem os conflitos de uma situação particular, dentro de um tempo e espaço em crise, porém suas indagações, muitas vezes, projetam-se em questões universais, já que poderiam partir de qualquer ser humano.

Especialmente para um leitor brasileiro, as semelhanças são muitas. A cultura africana e a presença intensa de afrodescendentes na nossa população são fatores decisivos para a formação da identidade brasileira. Mas a semelhança mais evidente de todas é a língua portuguesa em comum.

De fato, a África, em geral, enfrenta inúmeros problemas para se desenvolver. As guerras que assolaram o continente durante quase 50 anos (segunda metade do século XX) deixaram marcas e



Observações:

Moçambique integra os Palop (Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa), junto com Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe. No Brasil e nesses países, temos um passado de colonização portuguesa em comum, além de algumas problemáticas iguais, o que abre-nos muitas possibilidades de diálogo.

cicatrizes permanentes em um povo que ainda vive sob heranças e lembranças de um recente sistema colonial. A colonização não foi um processo nada pacífico, sendo a maior responsável por desmoronar as estruturas antigas sustentadas pelos povos nativos africanos – estes a quem a cultura ocidental chamou “primitivos”.

Portanto, os países africanos possuem uma longa história de exploração e violência, cujo impacto é sentido até hoje nas instâncias sociais e políticas. Os atuais esforços de modernização – ou globalização, ou ocidentalização – aceleram-se por cima de estruturas tradicionais anteriores, gerando um descompasso entre a tradição (passado) e a modernidade (futuro), que buscam conviver.

Porém, a África não é somente conflito. Há muitos equívocos em relação a esse continente. Primeiro, há muitos países africanos – não são poucas as situações em que o continente africano é visto como um único bloco, monolítico e homogêneo. Depois, cada país tem sua história. E ainda, as histórias desses países não começaram somente a partir da chegada do homem branco – o europeu – naquele território.

Desde os primórdios, sempre houve sociedades africanas, que funcionaram durante séculos de acordo com uma estrutura organizacional própria, bem diferente da razão ocidental que conhecemos. E é essencial entender que dizer que são diferentes não significa dizer que são inferiores ou menos importantes.



Historicamente, fomos influenciados por um pensamento que favorece a cultura hegemônica (europeia e norte-americana) em detrimento das culturas regionais, que estão fora do circuito comercial de circulação internacional. É o caso das culturas tradicionais africanas, que foram quase sempre retratadas de forma preconceituosa – como se não tivessem uma vida própria antes da chegada do colonizador europeu.

Assim, ao estudar a cultura africana, conhecemos diferentes religiões, cujas origens não são o cristianismo; línguas, cujas raízes não são latinas ou anglo-saxônicas; relações familiares e estruturas de poder, cujas influências não são greco-romanas. E diferentes histórias também.

Essas histórias sobrevivem, nutrem e embalam o romance de Mia Couto. Em *Terra sonâmbula*, há uma infinidade de histórias que são contadas a partir do resgate à tradição oral africana. Isso é muito importante, na medida em que valoriza uma cultura que estava fadada ao esquecimento e, ainda, elege um modelo alternativo ao padrão hegemônico ocidental, dando voz àqueles que foram historicamente silenciados.

Mia Couto chama atenção também para a importância de se manter uma visão crítica acerca dos dois modelos, o tradicional e o moderno. Nem um nem outro poderiam existir sozinhos nas sociedades africanas atuais. Portanto, não é importante discutir a questão africana procurando encontrar uma autenticidade, e sim, os pontos de encontro e relação entre as diversas correntes que formam essa cultura.

Uma grande parte da visão que temos do passado do nosso país e do nosso continente é ditada pelos mesmos pressupostos que ergueram a história colonial [...] Persiste a ideia de que a África pré-colonial era um universo intemporal, sem conflitos nem disputas, um paraíso feito só de harmonias.

Mia Couto. *Pensatempos – Textos de opinião*. 2 ed. Lisboa: Caminho, 2005, p. 11.

África não pode ser reduzida a uma entidade simples, fácil de entender. O nosso continente é feito de profunda diversidade e de complexas mestiçagens. Longas e irreversíveis misturas de culturas moldaram um mosaico de diferenças que são um dos mais valiosos patrimônios do nosso continente.

Mia Couto. *Pensatempos – Textos de opinião*. 2 ed. Lisboa: Caminho, 2005, p. 19.

É importante entender essa posição para que possamos fazer uma leitura mais profunda sobre *Terra sonâmbula*. Ao estudar uma obra africana de cunho ideológico pós-colonialista, precisamos questionar a visão eurocêntrica, que nos limita e impede de adentrar nos sonhos daquela terra.

Em um primeiro momento, muitos episódios narrados podem parecer mitos, lendas ou crenças. E a primeira impressão pode ser de contato com algo exótico. No entanto, o romance é muito mais que isso. Basta ampliar o olhar e se deixar levar pela atmosfera onírica do romance, que veremos que se trata da representação de uma realidade muito diferente da nossa. E, principalmente, de uma noção do que é a realidade também muito diferente da nossa.

Essa é uma das preciosidades da narrativa *Terra sonâmbula*: das relações entre a realidade e a representação, e entre as dimensões da história e da criação, sugerem-se novas possibilidades de mundo.

MIA COUTO MIA COUTO MIA COUTO



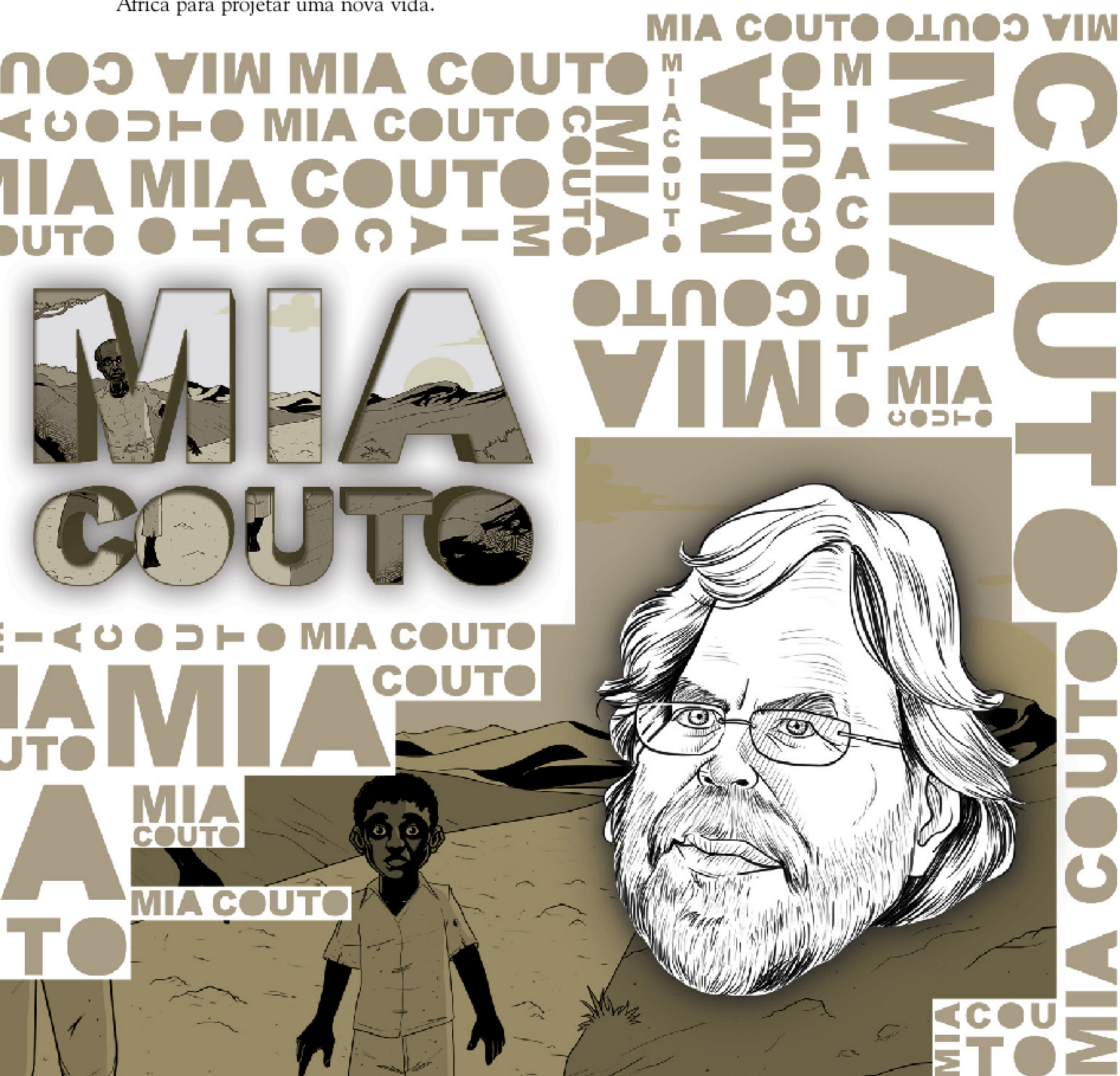
SOBRE O AUTOR ▼

Pequena biografia do autor

Mia Couto nasceu em 1955 na Beira, uma cidade situada na província de Sofala, em Moçambique. Nessa época, o país africano vivia sob o regime do colonialismo português e recebia muitos imigrantes de Portugal, como a família de Mia Couto, que chegava à África para projetar uma nova vida.

Observações:

Mia Couto na verdade se chama António Emílio Leite Couto. Seu pseudônimo vem do fato de que seu irmão, quando pequeno, o chamava “Mia”, pois não sabia pronunciar o nome dele. Além disso, o autor nutre uma grande paixão por gatos.





Em 1971, Mia Couto ingressou no curso de Medicina na então Universidade de Lourenço Marques (atual Universidade Eduardo Mondlane, em Maputo, capital de Moçambique) e se juntou ao movimento estudantil, que militava a favor da independência política.

Após a independência de Moçambique, Mia Couto interrompeu os estudos de medicina e passou a trabalhar como jornalista na Tribuna, abertamente a favor da

Frelimo (Frente de Libertação de Moçambique), que mais tarde tomaria o poder de governo da recente nação moçambicana. Depois de trabalhar doze anos como jornalista, Mia Couto iniciou o curso de Biologia na universidade e se estabeleceu em Moçambique. Nessa época, seus pais já residiam em Portugal.

Observações:

Como biólogo e pesquisador nesta área, atualmente o escritor dirige uma empresa que faz estudos de impacto ambiental em Moçambique e leciona diversos cursos de ecologia na Universidade Eduardo Mondlane.

Em 1983, Mia Couto publicou sua primeira obra literária: *Raix de orvalho*, um livro de poemas. O trabalho de campo como biólogo lhe favoreceu um contato com as populações locais, que sofriam intensamente com as operações de guerra. É a partir de 1985, Mia Couto concentrou sua produção literária no gênero dos contos.

Seu primeiro romance publicado foi *Terra sonâmbula*, em 1992. Com este livro, o escritor ganhou notoriedade internacional e prestígio junto ao meio literário. Ganhador de prêmios, o romance foi considerado um dos melhores livros africanos do século XX. Atualmente, Mia Couto é o escritor moçambicano mais traduzido e um dos autores africanos mais conhecidos no ocidente.



O autor e seu período

Moçambique, assim como os demais países africanos de língua portuguesa, passou por grandes mudanças políticas em uma história bastante recente. O país era dominado e explorado por Portugal, que manteve um longo período de regime colonial, o qual foi sustentado pela ditadura militar de Salazar até o ano de 1974.

A independência política de Moçambique, comemorada no dia 25 de junho de 1975, ocorreu de forma nada pacífica. Ao longo da década de 1960, os países de todo o continente africano se empenhavam intensamente em acabar com o colonialismo. Foi nesse contexto de resistência, lutas e revoluções políticas que os colonizadores foram expulsos daquele território.

Foi um processo bastante violento, certamente, porém, foi também muito admirável. Toda a população do país – incluindo as mais remotas comunidades rurais e diferentes grupos étnicos, que não falavam a mesma língua e, muitas vezes, eram até rivais – se uniu contra o colonialismo, a favor da libertação política. A principal arma dessa revolução não foram os canhões e rifles. Foram as palavras.

A ideologia a favor de uma sociedade mais igualitária, que não distingue privilégios entre brancos e negros, foi o principal estímulo das independências. Foi isso que garantiu o sucesso de uma população inteiramente unida em busca de uma causa comum. Portanto, os livros tiveram uma participação fundamental em todo o processo, atuando como verdadeiros agentes de transformação social.

No mundo da literatura, a ordem era de ruptura aos modelos europeus. Surgia um novo sistema literário em formação, empenhado em construir uma identidade nacional própria. Os autores moçambicanos buscavam novos modelos de inspiração e encontraram bons exemplos nas estantes de literatura brasileira; em especial, as produções modernistas.

É nesse contexto que Mia Couto se forma como um escritor, tendo assistido a todas essas transformações e participado ativamente delas. A relação do autor com sua terra natal também não é isenta de



conflitos. Ele é um homem branco, que nasceu em um país cuja população nativa é negra. Este filho de colonos, com nacionalidade inicialmente portuguesa, cresceu, residiu e recebeu formação primária e técnica em uma terra africana que, oficialmente, era um território ultramarino de Portugal. Dá para imaginar a tensão que havia nessa relação entre brancos e negros desse período?

O sistema colonial já estava apresentando as primeiras bolhas de efervescência, e, mais cedo ou mais tarde, eclodiriam as lutas de libertação. Por isso, a repressão política a favor do regime colonial se intensificava, com apoio das forças armadas. Nesse período, Mia Couto já era estudante e vivia sob perigosa ameaça da polícia política.

Mia Couto e seus colegas atuaram junto à Frelimo, demonstrando total engajamento e comprometimento político com um país que não era integralmente o seu, porém também não o deixava de ser. Um militante branco era visto com certa desconfiança – como saber de que lado ele estava? Junto aos seus familiares, colonos, brancos e portugueses, ou junto aos militantes determinados a derrubar o sistema colonial?

Certamente, Mia Couto estava no segundo grupo, comprometido com a causa das lutas de libertação. A atuação dos movimentos de guerrilha, cada vez mais forte, formou os pilares das conquistas do dia 25 de abril de 1974, em um episódio em Lisboa que ficou conhecido como Revolução dos Cravos. Nessa data, os soldados do regime colonial forjaram um golpe que derrubou o sistema colonial e levou o povo às ruas a gritar pela liberdade política.

Após a independência de Moçambique, pouco a pouco, o trabalho com a militância, que foi inicialmente alinhado com os ideais soviéticos, foi perdendo o sentido. O movimento foi se desvirtuando dos propósitos iniciais e Mia Couto desviou-se desse percurso. Desde a independência, o país se afundava cada vez mais numa longa e violenta guerra civil, que durou até 1992.

Desde o fim dessa longa guerra, o país vem tentando se reerguer de acordo com um modelo de adaptação ao mundo ocidentalizado e traçar um novo percurso político-econômico capaz de absorver as relações impostas pela dinâmica do capitalismo financeiro.

Podemos dizer que o processo de escrita de Mia Couto incorpora um engajamento político coerente com seus ideais desde o início de sua trajetória político-literária. A geração de escritores formados entre as décadas de 1940 e 1970 – dentre eles, Mia Couto – apresenta um senso comum contra-hegemônico como foco de suas produções.



A PRODUÇÃO LITERÁRIA ▼

Obras do autor

Poesias

- *Sobre literatura moçambicana* (1980)
- *Raiz de orvalho* (1983)
- *Raiz de orvalho e outros poemas* (2001)
- *Tradutor de chuvas* (2011)

Contos

- *Vozes anoitecidas* (1986)
- *Cada homem é uma raça* (1990)
- *Estórias abensonhadas* (1994)
- *Contos do nascer da terra* (1997)
- *Na berma de nenhuma estrada* (1999)
- *O fio das missangas* (2003)

Crônicas

- *Cronicando* (1991)
- *O país do queixa andar* (2003)
- *Pensatempos – Textos de opinião* (2005)
- *E se Obama fosse africano? e outras interinvenções* (2009)

Romances

- *Terra sonâmbula* (1992)
- *A varanda do Frangipani* (1996)
- *Mar me quer* (1998)
- *Vinte e zinco* (1999)
- *O último voo do flamingo* (2000)
- *O gato e o escuro* (2001)
- *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2002)
- *A chuva pasmada* (2004)
- *O outro pé da sereia* (2006)
- *O beijo da palavrinha* (2006)
- *Venenos de Deus, remédios do Diabo* (2008)
- *Jesusalém* (2009)
- *A confissão da leoa* (2012)

Aspectos gerais da produção literária do autor

Em toda a produção literária de Mia Couto, podemos perceber um cuidadoso trabalho com a linguagem. Mesmo em suas narrativas em prosa, observamos o traço de um poeta atento à realidade ao seu redor. Sem deixar de lado o viés da crítica sociopolítica, o autor trabalha as palavras de forma singela e expressiva.

Nesse aspecto, o escritor moçambicano se assemelha ao consagrado escritor brasileiro Guimarães Rosa. Diversas vezes, os processos de escrita desses dois autores foram comparados. Mia Couto observou que a língua portuguesa em seu país foi incorporada por seus habitantes de maneira própria e independente. Ao constatar a vivacidade da língua, experimentou reproduzir essa dinâmica na linguagem escrita de seu país:

Eu publiquei minhas primeiras histórias sem conhecer Guimarães Rosa, que vim a conhecer por meio de Luandino Vieira, um escritor angolano muito influenciado pela prosa dele. Eu li uma entrevista na qual Luandino declarava essa influência. E havia nessa época, em Angola e Moçambique, uma procura pela oralidade na literatura que já havia acontecido no Brasil, especialmente pelo Guimarães Rosa. Como estávamos em guerra, não tínhamos contato com o Brasil,



mas um amigo me trouxe uma cópia, em xerox, do livro Primeiras Estórias. Marcou-me especialmente (o conto) A Terceira Margem do Rio. Aquilo foi um abalo sísmico na minha alma, porque ali estava o que eu e outros estávamos procurando. Havia ali não só uma relação com a língua, mas também com outras coisas que estão para além dela, uma tentação de criar na linguagem um universo próprio, como se a linguagem se apropriasse da história, da geografia, criando outra realidade. E essa outra realidade também era importante para nós, que estávamos vivendo a lógica de um estado centralizador, que esmagava as lógicas rurais, esse mundo do sertão, que não é da ordem da geografia, mas da soma de várias culturas. A leitura de Guimarães Rosa foi para mim como um rasgão. Grande Sertão: Veredas é aquele livro ao qual se regressa constantemente, capaz de retratar um mundo inteiro.

Couto, Mia. In: PRADO, Ricardo. "Personagem em busca de um autor – Entrevista com Mia Couto". *Carta Capital*, 8 out. 2010. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/educacao/personagem-em-busca-de-um-autor>>. Acesso em: 28 nov. 2014.

Além de Guimarães Rosa, Mia Couto faz referências aos poetas brasileiros Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto; ao poeta português Fernando Pessoa; e ao escritor angolano Luandino Vieira.

Mas em toda a produção de Mia Couto, há sempre um dado histórico-social em questão, que se relaciona diretamente com a realidade contemporânea de seu país. O comprometimento com um projeto político percorre toda sua obra literária.

O passado foi mal embalado e chega-nos deformado, carregado de mitos e preconceitos. O presente vem vestido de roupa emprestada. E o futuro foi encomendado por interesses que nos são alheios.

[...] o nosso país não é pobre mas foi empobrecido.

Mia Couto. *Pensatempos – Textos de opinião*. 2 ed. Lisboa: Caminho, 2005, p. 10.

Porém, representar a realidade de Moçambique não é uma tarefa fácil, dada a situação caótica que acompanha este e outros países africanos há tanto tempo. Por isso, muitas vezes temos a impressão de que o relato do autor perpassa os limites da razão.

Mas que razão é essa? Afinal, a razão ocidental não é a mesma razão que opera entre os habitantes daquela terra. Podemos considerar que a obra de Mia Couto, em geral, diz respeito ao que os críticos literários chamam de *realismo animista*.

Em arte, são muito tênues os limites entre a representação da realidade e a fantasia, o sonho e a magia. No caso dos novos sistemas literários que estavam começando a se formar na África, desejava-se ainda que a forma dessa representação se distanciasse ao máximo do cânone estabelecido e consagrado (europeu).

Observação:

O termo “realismo animista” é atribuído a algumas obras literárias africanas para caracterizar um estilo de representação marcado pela crítica social e, ao mesmo tempo, pela recorrência de elementos insólitos (absurdos/surreais) naquela realidade.

Assim, é preciso adotar uma nova postura diante do diferente. É importante entender que aquilo que nos é estranho talvez não seja nada estranho para outros. Ou, aquilo que nos parece totalmente normal pode ser inteiramente desconfortável para outros grupos. Assim, o modelo de literatura com o qual estamos acostumados não serviria para representar a realidade africana.

Ao estudar a literatura africana, vamos nos deparar com uma série de elementos “insólitos”, “mágicos” ou “fantásticos”. E, para conseguirmos uma abordagem mais completa sobre esse material narrativo, precisamos privilegiar uma visão local de interpretação daquela situação. Em outras palavras, colocar-nos no lugar do outro. E abandonar várias lições aprendidas com base na razão ocidental.

Em sociedades tão contraditórias como as africanas, a ordem não se estabelece a partir da razão. Portanto, para entender a obra de Mia Couto e de outros escritores africanos, não podemos racionalizar toda a leitura. Isso, sim, faria perder o sentido da expressão.

Aspectos gerais sobre a obra analisada

Páginas de terra

Como vimos, Moçambique passou por violentas guerras, que devastaram o país, durante toda a segunda metade do século passado. Primeiro, as lutas de libertação ou Guerra de Independência (que até hoje em alguns lugares, são chamadas Guerras Coloniais, como em Portugal). E depois, as guerras civis, ou guerras de desestabilização, que eclodiram em torno da determinação dos novos rumos do país.

A história de *Terra sonâmbula* se passa durante a devastadora Guerra Civil de Moçambique, que deixa o



país todo completamente destruído. As famílias se desintegram no estado de guerra, deixando milhares de pessoas em constante situação de insegurança e desumanidade. Em uma terra assim, em que tudo já foi perdido, restam sobreviventes que perambulam em uma linha tênue entre a vida e a morte.

É a situação do menino Muidinga e do velho Tuahir, que percorrem uma estrada, famintos e fracos, apenas tentando sobreviver e se esconder dos bandos armados. Nesse caminho, eles se deparam com um ônibus incendiado. Dentro dele, há vários corpos carbonizados. E é nesse ambiente, entre os mortos, que os dois decidem se instalar.

Muidinga suplica que aqueles corpos sejam retirados dali:

— *Lhe peço, tio Tuahir. É que estou farto de viver entre mortos.*

Primeiro capítulo – A estrada morta.

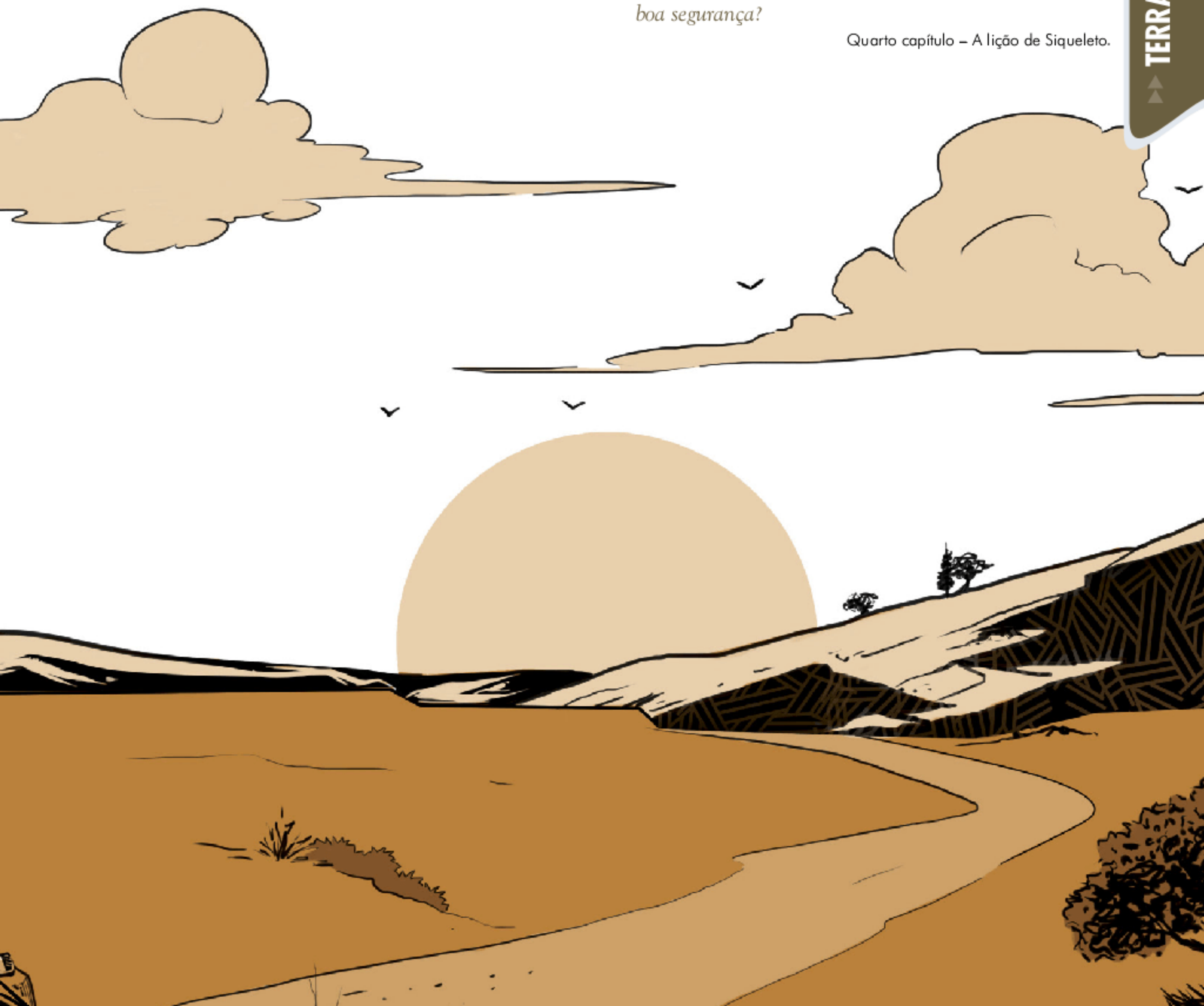
Mais adiante, Tuahir explica que o lugar entre os mortos é mais seguro do que o mundo dos vivos:

— *Você quer sair, não é?*

— *Quero, tio. Esta estrada está morta.*

— *Esta estrada está morta!? Mas não entende que isso é muito bom, esta estrada estar morta é que nos dá boa segurança?*

Quarto capítulo – A lição de Siqueleto.



A fome, a exaustão e a ausência de perspectivas seriam fatais para os sobreviventes, não fosse o sopro de esperança que os mantém acesos. Ainda enquanto vistoriam a área do machimbombo que lhes serve de abrigo, encontram mais um corpo morto à beira da estrada, junto a uma mala.

Dentro dessa mala, há alguns suprimentos, que detêm a atenção do velho. Mas há também algo muito mais precioso para Muidinga: um diário. Tuahir, voltado para a praticidade que o instinto de sobrevivência lhe exige, teria usado as folhas daqueles papéis para acender o fogo; mas Muidinga cuidou do diário, como uma criança ávida por estórias.

Se é uma estória me conte, nem importa se é verdade.
Nono capítulo – Miragens da solidão.

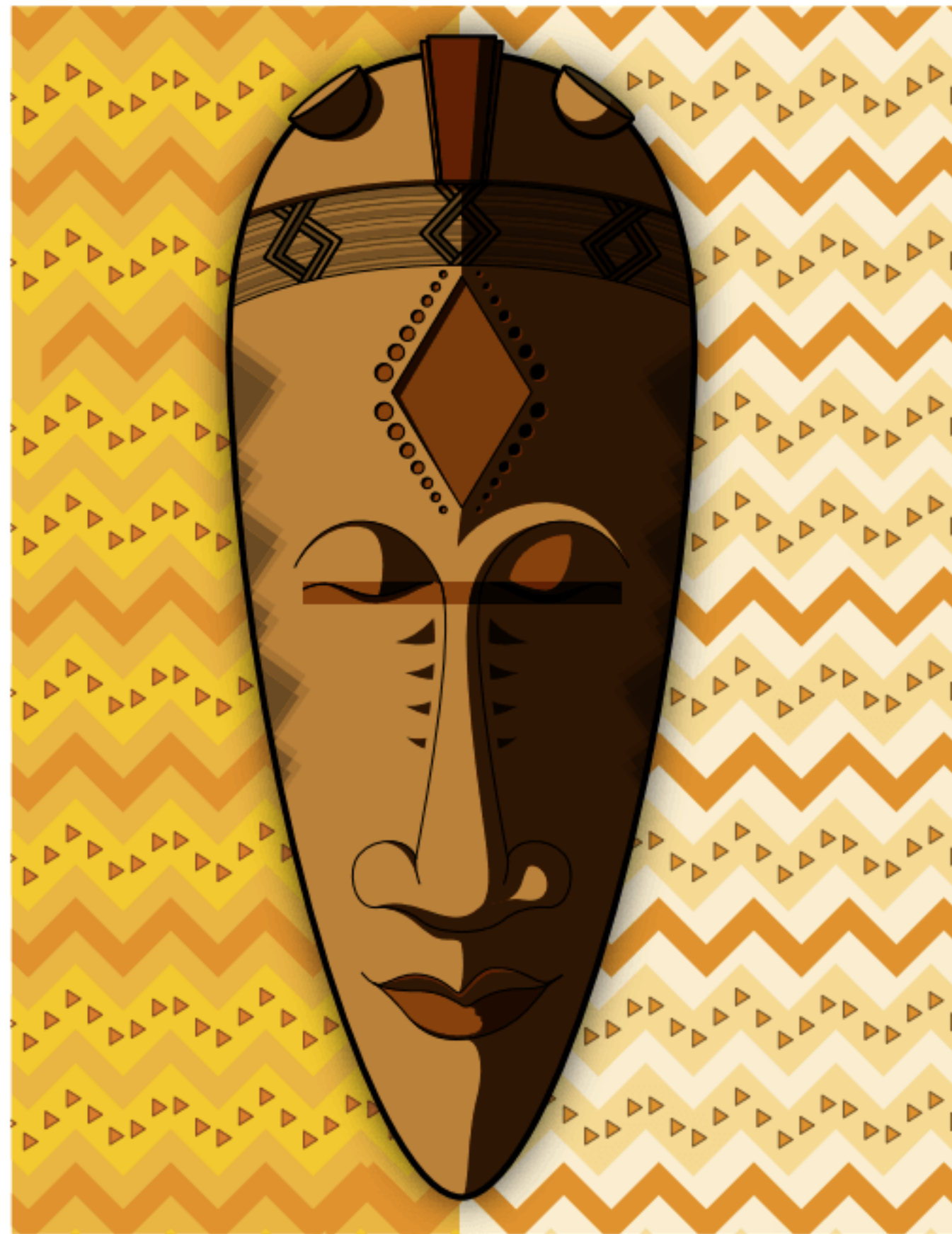
Observações:

História ou estória? No português brasileiro, por convenção, “história” deveria se referir a eventos reais e documentados, enquanto “estória” estaria relacionado a narrativas ficcionais ou imaginadas. A atual gramática tradicional brasileira recomenda o uso do termo “história” para qualquer designação e considera o termo “estória” um arcaísmo, ou seja, uma expressão antiga que não se utiliza mais. Mas isso é questionável. O escritor Mia Couto (e também outros escritores brasileiros e africanos) utiliza o termo “estória” com certa frequência. O fato é que, para o romance que estamos analisando, esta distinção pouco importa; o que prevalece é a narrativa: “nem importa se é verdade”.

Assim, Muidinga começa a ler aquelas páginas e a estória vai se desenrolando.

Glossário

- **Machimbombo:** Em Angola e Moçambique, ônibus de transportes públicos. Presume-se que a palavra derive do inglês *machine pump*, “bomba mecânica”.



Personagens principais

- Muidinga: é um menino jovem, que sonha em reencontrar sua mãe, de quem se perdera durante a guerra. Ele é quem lê os cadernos encontrados.
- Tuahir: é um velho cansado e experiente, que salva Muidinga de um estado de quase morte e o acolhe. Juntos, eles encontram novos sentidos para a vida.
- Kindzu: é o narrador dos cadernos que contém as estórias. Um homem jovem, que assistiu à desintegração das pessoas vítimas da guerra e sonha em viver em paz novamente.
- Farida: par amoroso de Kindzu e mãe de Gaspar, o filho desaparecido.
- Surendra: amigo indiano de Kindzu.
- Vinticinco de Junho: irmão mais novo de Kindzu, que se transforma em uma galinha.
- Siqueleto: o velho misterioso que carrega uma tradição.

A narrativa e os diversos narradores

As histórias do diário compõem uma narrativa, dentro da outra narrativa. Esse narrador de dentro – o dono dos cadernos – é um moço jovem que se chama Kindzu e conta, em primeira pessoa, as histórias de sua vida, sua família e seus vizinhos.

A narrativa de Kindzu representa, para Muidinga e Tuahir, um meio de transporte para sair daquela mórbida realidade que os aprisiona. E assim, pela leitura do diário, os sobreviventes alçam voo pelas histórias que os levam para o passado ou para futuro – e os tiram do insuportável presente.

Muidinga se deixa levar nos braços do velho. Lhe sabe bem aquele abandono, as marcas dos brutais apertos lhe parecem nem existir. E é assim dorido que Tuahir o deixa tombar no banco do velho machimbombo. O miúdo geme enquanto o velho lhe aquece um chá.

- *Vá, beba. Fique forte que é para, mais logo, atacar aqueles cademinhos que você sabe.*
- *Mas, tio. Nem sei se vou conseguir.*
- *Consegue. Leia como o velho Siqueleto, um olho aberto de cada turno.*

Sexto capítulo – As idosas profanadoras.



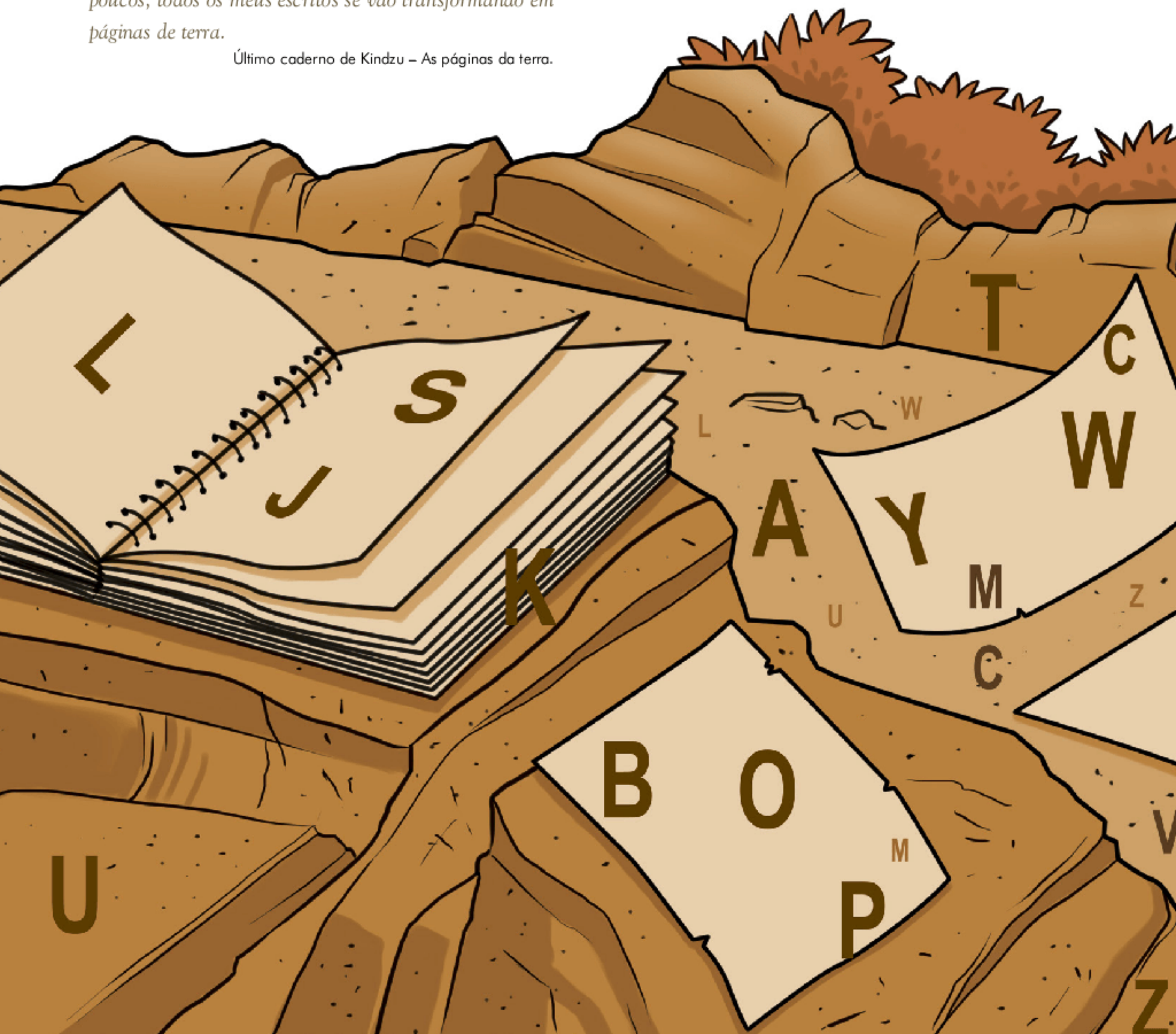
Muidinga lê suas histórias em voz alta para o velho Tuahir. E assim, o romance se estrutura em capítulos alternados: ora os acontecimentos em torno de Muidinga e Tuahir, ora uma parte do diário de Kindzu. Esse paralelismo se quebra no desfecho da narrativa, quando as duas histórias se cruzam e Kindzu fala sobre um miúdo que lê seus cadernos.

De sua mão tombam os cadernos. Movidas por um vento que nascia não do ar mas do próprio chão, as folhas se espalham pela estrada. Então, as letras, uma por uma, se vão convertendo em grãos de areia e, aos poucos, todos os meus escritos se vão transformando em páginas de terra.

Último caderno de Kindzu – As páginas da terra.

Portanto, podemos dizer que a estrutura da narrativa se organiza em um modelo circular. O fim da história de Kindzu se encontra ao início da história de Muidinga. Dessa forma, os sonhos e esperanças do primeiro se lançam em um projeto de continuação para o segundo.

Além dessa circularidade, a narrativa dos cadernos funciona como motor da narrativa dos sobreviventes da estrada. A história de Kindzu dá sentido e preenche os vazios da história de Muidinga e Tuahir.



— Muidinga, me diga uma coisa. Tudo aquilo que você leu nesses cadernos, tudo aquilo está escrito?

— Não entendo.

— Estou perguntar se você não aumentou algumas verdades ali naqueles cadernos.

— Mas, tio, é capaz pensar uma coisa dessas?

— Deixe. Agora me comece a ler.

As ondas vão subindo a duna e rodeiam a canoa. A voz do miúdo quase não se escuta, abafada pelo requebrar das vagas. Tuahir está deitado, olhando a água a chegar. Agora, já o barquinho balouça. Aos poucos se vai tomando leve como mulher ao sabor de carícia e se solta do colo da terra, já livre, navegável.

Começa então a viagem de Tuahir para um mar cheio de infinitas fantasias. Nas ondas estão escritas mil histórias, dessas de embalar as crianças do inteiro mundo.

Décimo primeiro capítulo – Ondas escrevendo histórias.

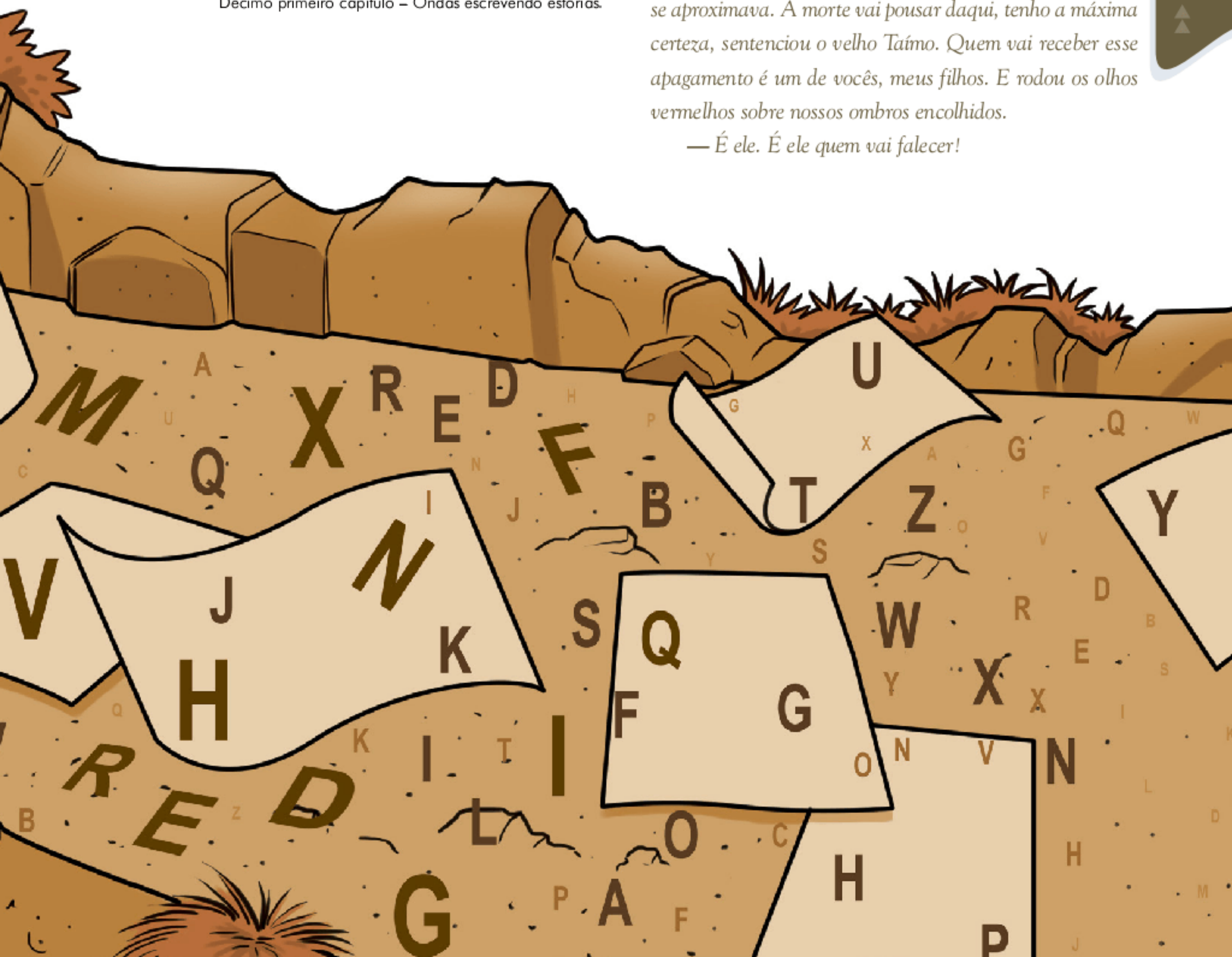
A partir dos relatos de Kindzu, temos acesso a uma vastidão de histórias, que ultrapassam as aventuras da personagem e de seu ciclo de relacionamentos. Passamos a ter contato com passagens míticas e tradicionais da cultura africana, assim como questões universais relacionadas ao sentimento humano e reflexões locais concernentes à guerra.

De manhã, nossa mãe nos chamou. Nos sentámos, graves. Meu pai tinha o rosto no peito. Ainda dormia? Ficou assim um tempo como se esperasse a chegada das palavras. Quando finalmente nos encarou quase não reconhecemos sua voz:

— Alguém de nós vai morrer.

E logo adiantou razões: nossa família ainda não deixara cair nenhum sangue na guerra. Agora, a nossa vez se aproximava. A morte vai pousar daqui, tenho a máxima certeza, sentenciou o velho Taímo. Quem vai receber esse apagamento é um de vocês, meus filhos. E rodou os olhos vermelhos sobre nossos ombros encolhidos.

— É ele. É ele quem vai falecer!



Apontou Junhito, nosso irmão mais pequeno. Estremecemos todos, meu irmanito nem entendeu o que se falava. Seus ouvidos não trabalhavam bem desde que ele quase se afogara. A água lhe entrou fundo nos ouvidos, tanto que nunca mais se limparam.

Sacudiu-se, enxugou-se: nada. A água lá ficou, a gente ouvia chocalhar na cabeça dele. Tive que lhe repetir as palavras de meu pai. Junho se escondeu entre meus braços, tremedroso. O velho ergueu a bengala suspendendo as gerais tristezas.

— Calem! Não quero choraminhices. Este problema já todo eu pensei. Em diante, Junhito vai viver no galinheiro!

Fez seguir ordens de seu mandamento: o miúdo devia mudar, alma e corpo, na aparência de galinha. Os bandos quando chegassem não lhe iriam levar. Galinha era bicho que não despertava brutais crueldades. Ainda minha mãe teve ideia de contrariar: não faltavam notícias de capoeiras assaltadas. Meu pai estalou uma impaciência na língua e abreviou o despacho: aquela era a única maneira de salvar Vinticinco de Junho.

A partir desse dia, o manito deixou de viver dentro da casa. Meu velho lhe arrumou um lugar no galinheiro. No cedinho das manhãs, ele ensinava o menino a cantar, igual aos galos.

Primeiro caderno de Kindzu – O tempo em que o mundo tinha a nossa idade.

Dessa forma, o narrador amplia seu discurso e apresenta uma diversidade de pontos de vista. Essa pluralidade de vozes ajuda a compor o tom de uma coletânea de estórias – que supera a importância do relato individual da trajetória de Kindzu. As diferentes experiências e os múltiplos depoimentos servem como matéria-prima de uma construção coletiva.

De fato, um modo menos individualista de representar parece, realmente, ser muito mais eficiente e sensível para dar conta de uma realidade tão caótica. Aceitar as diferenças, adotar posturas mais tolerantes e evitar o discurso unilateral é o melhor caminho para uma estrada incendiada.





Como falar sobre a guerra?

A guerra é o subsídio do enredo. É o que determina a desintegração desse mundo, que está às avessas. Observe os trechos destacados a seguir:

Recordo meu pai nos chamar um dia. Parecia mais uma dessas reuniões em que ele lembrava as cores e os tamanhos de seus sonhos. Mas não. Dessa vez, o velho se gravatara, fato e sapato com sola. A sua voz não variava em delírios. Anunciava um facto: a Independência do país. Nessa altura, nós nem sabíamos o verdadeiro significado daquele anúncio. Mas havia na voz do velho uma emoção tão funda, parecia estar ali a consumação de todos os seus sonhos.

Primeiro caderno de Kindzu – O tempo em que o mundo tinha a nossa idade.

A guerra é uma cobra que usa os nossos próprios dentes para nos morder. Seu veneno circulava agora em todos os rios da nossa alma. De dia já não saíamos, de noite não sonhávamos. O sonho é o olho da vida. Nós estávamos cegos.

Primeiro caderno de Kindzu – O tempo em que o mundo tinha a nossa idade.

O primeiro demonstra como a independência representava a consolidação de um sonho. E o segundo, como a guerra destruíra todos os sonhos e perspectivas de um futuro melhor.

O trecho a seguir reflete um momento de desalento do narrador perante os horrores da guerra e repete a ausência de sonhos como uma condição imposta pela guerra:

— *Chorais pelos dias de hoje? Pois saibam que os dias que virão serão ainda piores. Foi por isso que fizeram essa guerra, para envenenar o ventre do tempo, para que o presente parisse monstros no lugar da esperança. Não mais procureis vossos familiares que saíram para outras terras em busca da paz. Mesmo que os reencontreis eles não vos reconhecerão. Vós vos convertêsteis em bichos, sem família, sem nação. Porque esta guerra não foi feita para vos tirar do país mas para tirar o país de dentro de nós.*

Agora, a arma é a vossa única alma. Roubaram-vos tanto que nem sequer os sonhos são vossos, nada de vossa terra vos pertence, e até o céu e o mar serão propriedade de estranhos. Será mil vezes pior que o passado pois não vereis o rosto dos novos donos e esses patrões se servirão de vossos irmãos para vos dar castigo [...]

No final, porém, restará uma manhã como esta, cheia de luz nova e se escutará uma voz longínqua como se fosse uma memória de antes de sermos gente. E surgirão os doces acordes de uma canção, o terno embalo da primeira mãe. Esse canto, sim, será nosso, a lembrança de uma raiz profunda que não foram capazes de nos



arrancar. Essa voz nos dará a força de um novo princípio e, ao escutá-la, os cadáveres sossegarão nas covas e os sobreviventes abraçarão a vida com o ingênuo entusiasmo dos namorados. Tudo isso se fará se formos capazes de nos despirmos deste tempo que nos fez animais. Aceitemos morrer como gente que já não somos. Deixai que morra o animal em que esta guerra nos converteu.

Último caderno de Kindzu – As páginas da terra.

Ao falar sobre a guerra, o narrador não se concentra em aspectos particulares. Não são as nuances históricas, de um lado ou de outro, de uma guerra específica que estão em questão, e sim o aspecto universal do estado de guerra.

Além disso, a narrativa compreende outras histórias universais, que, mesmo tendo sido motivadas pela guerra, poderiam acontecer em qualquer outro lugar. O menino Muidinga está à procura de seus pais e se aflige por não conhecer o próprio passado; o velho Tuahir enfrenta a solidão; e Kindzu se apaixona e se aventura para satisfazer um desejo da mulher amada.

Todas essas histórias, porém, se unem por um laço comum: o sonho.



O terreno dos sonhos

As esferas do sonho, da utopia e da fantasia estão sempre presentes na narrativa. Difícil é identificar os limites entre uma e outra. Uma realidade em guerra nunca tem a concepção convencional de realidade.

O sonho está intimamente ligado com a leitura dos cadernos de Kindzu. São eles que embalam o sono de Tuahir e preenchem a mente de Muidinga mesmo acordado. A utopia é o sentimento geral a todos que desejam viver dias melhores, com base em um entendimento comum e parcialmente político. E a fantasia está atrelada à ficção, que transporta os passageiros a uma viagem:

— *Lhe vou confessar miúdo. Eu sei que é verdade: não somos nós que estamos a andar. É a estrada.*

— *Isso eu disse desde há muito tempo.*

— *Você disse, não. Eu é que digo.*

E Tuahir revela: de todas as vezes que ele lhe guiara pelos caminhos era só fingimento. Porque nenhuma das vezes que saíram pelos matos eles se tinham afastado por reais distâncias.

— *Sempre estávamos aqui pertinho, a reduzidos metros.*

Tudo acontecera na vizinhança do autocarro. Era o país que desfilava por ali, sonhambulante. Siqueleto esvaindo, Nhamataca fazendo rios, as velhas caçando gafanhotos, tudo o que se passara tinha sucedido em plena estrada.

— *É miúdo, estamos a viajar. Nesse machimbombo parado nós não paramos de viajar. Me faz lembrar quando andava no comboio.*

Oitavo capítulo – O suspiro dos comboios.

Conforme passa o tempo para Muidinga e Tuahir, a paisagem vai se modificando em torno daquele machimbombo. A estrada que se move é o elemento principal da conexão entre a ficção e a realidade. Os diários ultrapassam os limites das páginas (“de terra”) e, mais do que penetram no imaginário dos leitores, mostram como a literatura é agente de transformação.





Glossário

- **Autocarro:** termo utilizado em Portugal para ônibus. Mesmo que machimbombo.

Mundo invertido: o tempo e os trânsitos

— *Fica saber: o chão deste mundo é o teto de um mundo mais por baixo. E sucessivamente, até ao centro, onde mora o primeiro dos mortos.*

Segundo caderno de Kindzu – Uma cova no teto do mundo.

Mais do que transformado, o mundo está invertido. Muidinga foi acolhido por Tuahir numa situação em que, figurativamente, volta do mundo dos mortos:

Tuahir ajudou a arrastar os corpos para um buraco. Enquanto puxava pelas pernas frias se admirava daquele peso tão diminuto. Olhava os braços ondeantes como ramos ossudos, esqueletudos, quando reparou com espanto: os dedos de uma das crianças se cravavam no chão. Não havia dúvida, aqueles dedos se agarravam à vida, lutando contra o abismo. Aquela criança ainda respirava. Era a mais clara e a mais raquítica de todas.

— *Parem, aquele miúdo está vivo!*

Terceiro capítulo – O amargo gosto da maquela.

Dessa forma, em um mundo no qual vivos e mortos estão misturados, o passado, o presente e o futuro tampouco se separam. E sendo assim, a relação entre as gerações também é colocada em questão. O menino e o velho partilham e permutam as experiências da juventude, da maturidade e da velhice.

A infância de Muidinga é roubada pelo tempo de guerra e resgatada em algum grau pelo contato com a história de Kindzu:

E assim seguia nossa criancice, tempos afora. Nesses anos ainda tudo tinha sentido: a razão deste mundo estava num outro mundo inexplicável. Os mais velhos faziam a ponte entre esses dois mundos.

Primeiro caderno de Kindzu – O tempo em que o mundo tinha a nossa idade.

Agora, há uma inversão: é o mais novo que transmite as histórias para o mais velho. Muidinga é quem lê os cadernos, passa a conhecer as histórias de seu povo através da



palavra escrita e repassa os conhecimentos para o velho. Nas sociedades tradicionais africanas, são os mais velhos que transmitem as histórias de forma oral aos mais novos.

Assim, tudo está em total desordem, especialmente o modo tradicional de viver. Porém, o romance não



aponta para as estórias que remetem à ancestralidade de forma nostálgica; não há como reordenar aquele modo de vida na atual sociedade.

De fato, não é a originalidade e a pureza que caracterizam a sociedade africana (e, provavelmente,

nenhuma sociedade poderia ser caracterizada assim), e sim, a capacidade de transitar entre os universos misturados: escrita/oralidade, tradição/modernidade, local/universal, real/irreal, crível/in-crível, guerra/paz.

Epígrafes

As epígrafes (textos breves que antecedem a narrativa) indicam algumas possibilidades de leitura.

A primeira remete a um saber que remonta à ancestralidade:

Se dizia daquela terra que era sonâmbula. Porque enquanto os homens dormiam, a terra se movia espaços e tempos afora. Quando despertavam, os habitantes olhavam o novo rosto da paisagem e sabiam que, naquela noite, eles tinham sido visitados pela fantasia do sonho.

(Crença dos habitantes de Matimati).

A segunda remete para o futuro:

O que faz andar a estrada? É o sonho. Enquanto a gente sonhar a estrada permanecerá viva. É para isso que servem os caminhos, para nos fazerem parentes do futuro.

(Fala de Tuahir).

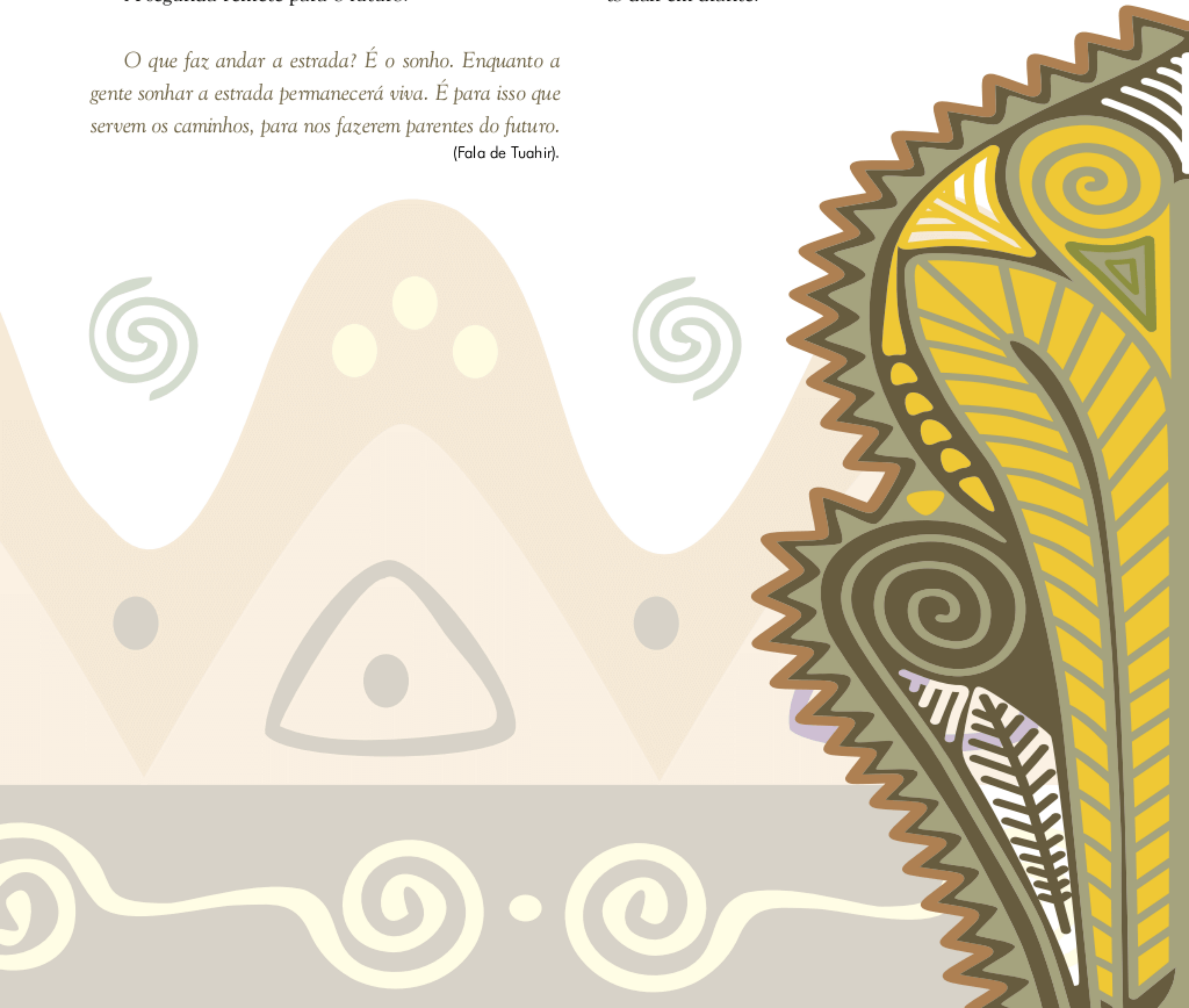
E a terceira diz respeito a um saber ocidental clássico por excelência, atuando como uma instância de legitimação dos conhecimentos anteriores:

Há três espécies de homens:

Os vivos, os mortos e os que andam no mar.

(Platão).

Em conjunto, os textos convidam o leitor a adentrar aquele universo ficcional e se deparar com um terreno do desconhecido. E deixam uma sugestão para que o leitor não tente racionalizar tudo que está escrito dali em diante.



O título – *Terra sonâmbula* – e o fim é o princípio

O título do romance é muito expressivo e indica muitos caminhos de leitura.

Em primeiro lugar, “terra” é um espaço repleto de significados: é o lugar que nos acolhe, nosso endereço, nosso país. Nossa nacionalidade está intimamente ligada à terra. O local onde nascemos é a nossa nação, um traço muito marcante da nossa identidade – tanto individual quanto coletiva. Convencionalmente, a terra é compreendida como um lugar estável e fixo: um chão firme. A terra também é um elemento vital da natureza.

Por outro lado, as delimitações geográficas da terra, seus recursos naturais e fronteiras são as causas fundamentais das guerras. O princípio da guerra é a dominação territorial, seja pela invasão ou pela expulsão do inimigo daquela terra disputada.

O “sonâmbulo”, por sua vez, é aquele que anda e fala enquanto está dormindo. É um estado associado a um ser móvel, perambulante e um tanto descontrolado. O sonambulismo está também relacionado ao sonho. E existem crenças populares, que conferem sentidos espirituais às movimentações do sonâmbulo.

Sobretudo, sonâmbulo é um traço humano, que neste título foi surpreendentemente atribuído à terra. Então, uma terra sonâmbula é uma terra personificada: uma personagem.

Ao longo do romance percebemos como uma terra em estado de guerra é um lugar suspenso, instável e desgovernado. Tuahir e Muidinga não possuem uma residência fixa, pois não podem se instalar em qualquer lugar bombardeado. A estrada representa, para eles, um caminho. Em busca pela sobrevivência, eles vivem em estado de trânsito, como sonâmbulos que parecem viver um pesadelo: ora entre a vida, ora entre a morte.

Sem paz na terra, não há sono profundo e tranquilo. Portanto, os homens e a terra estão profundamente relacionados: a terra se torna palco de uma guerra iniciada pelos homens e ambos vivem em uma relação de hostilidade mútua.

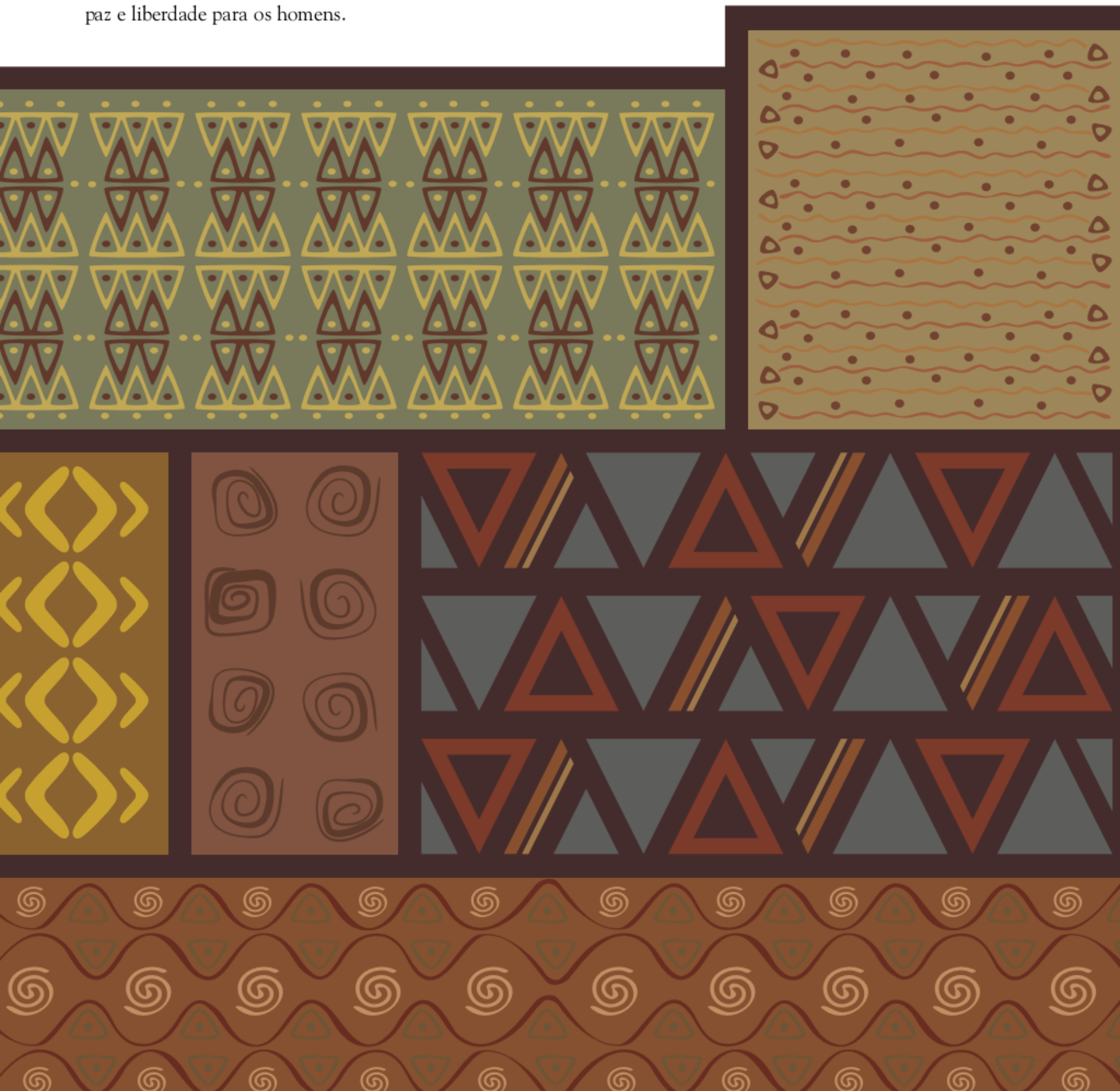


No entanto, enquanto os homens sonham – dormindo ou acordados – a estrada se transforma. Mesmo no ambiente extremo de violência, o sonho humano nunca se esgota. A vontade de viver em paz contagia os fugitivos da guerra e transporta os seres a um imaginário coletivo, no qual as estórias e os sonhos se encontram.

É assim, nessa terra sonâmbula e sem destino, prevalece a esperança na construção de uma nação de paz e liberdade para os homens.

- Mas pai, o que passa com esta nossa terra?
- Você não sabe, filho. Mas enquanto os homens dormem, a terra anda procurar.
- A procurar o que, pai?
- É que a vida não gosta sofrer. A terra anda procurar dentro de cada pessoa, anda juntar os sonhos. Sim, faz conta ela é uma costureira dos sonhos.

Décimo caderno de Kindzu – No campo da morte.



QUESTÕES

1. Leia o texto e responda:

Pouco a pouco nos tornávamos outros, desconhecíveis. Eu vi quanto tínhamos mudado foi quando mudaram o irmão mais pequeno para fora de casa [...]

De manhã, nossa mãe nos chamou. Nos sentamos, graves. Meu pai tinha o rosto no peito. Ainda dormia? Ficou assim um tempo como se esperasse a chegada das palavras. Quando finalmente nos encarou quase não reconhecemos sua voz:

— *Alguém de nós vai morrer.*

Primeiro caderno de Kindzu – O tempo em que o mundo tinha a nossa idade.

No episódio que se conta a partir do trecho destacado, Taímo, o pai de Kindzu, prevê a morte de um de seus filhos, cujo nome é Vinticinco de Junho (apelidado de Junhito), escolhido como homenagem ao dia da Independência de Moçambique. O pai ordena, então, que este filho passe a viver no galinheiro dali em diante, pois, segundo ele, essa seria a única forma de salvá-lo de seu trágico fim. Quais são os sentidos simbólicos desse episódio?

➤ Texto para as questões 2 e 3.

Eu me perguntava sobre a verdade daquelas visões do velho, estorinhador como ele era.

[...]

Consultamos o feiticeiro para conhecer o exato da morte de meu pai. Quem sabe era um falecimento sem validade, desses que pedem as mais devidas cerimônias? O feiticeiro confirmou o estranho daquela morte. Lhe receitou: ela que construísse uma casa, bem afastada. Dentro dessa solitária residência ela deveria colocar o velho barco de meu pai, com seu mastro, sua tristonha vela. Seu dito, nosso feito. No ajunto de todos, empurrámos o concho. Peso tão cheio nunca eu vi. O puxar do barco demorou todo o dia. Meu tio mais velho comandava os cantos, com sua voz corpulenta. À noitita, junto da fogueira, me explicaram a tradição. Motivo do barco, dentro da casa:

meu pai poderia regressar, vindo do mar. E assim, todas as noites passei a levar para a casinha solitária uma panela cheia de comida. No dia seguinte, a panela estava vazia, raspadinha.

Primeiro caderno de Kindzu – O tempo em que o mundo tinha a nossa idade.

2.

Em alguns momentos, Kindzu, o narrador do diário, revela certa hesitação diante da adesão aos acontecimentos que se desenrolam na esfera do fantástico, mágico ou insólito. No início do trecho destacado acima, Kindzu assume que questionava “a verdade” das visões de seu pai.

- Destaque os aspectos dessa narração que indicam o questionamento de Kindzu em relação às crenças tradicionais de sua família.
- O narrador se aproxima ou se distancia do leitor ocidental? Justifique.

3.

Destaque uma invenção lexical exposta nos trechos acima. Explique qual é o efeito produzido por tal expressão linguística.

4. Leia e responda:

E era como se naquele imenso mar se desenrolassem os fios da história, romances antigos onde nossos sangues se haviam misturado. Eis a razão por que demorávamos na adoração do mar: estavam ali nossos comuns antepassados, flutuando sem fronteiras. Essa era a raiz daquela paixão de me encaseirar do estabelecimento de Surendra Vala.

— *Somos da igual raça, Kindzu: somos índicos!*

[...]

O inesperado, então, sucedeu-se: um estranhíssimo homem entrou na loja. Trajava as mínimas vestes mas, na compensação, exibia colares, penas, fitas, enfeitações. E me deu fundo arrepio: nos braços se enrodavam vermelhos panos, pulseiras de xicuembo, exatos como aqueles que vi saindo da cabana do defunto meu pai. Fiquei de olhos presos na chegada figura. O ameaçador freguês também se*

emparvalhou, o fósforo se consumindo inteiro em seus dedos tremeluzentes. Assim mesmo, de mãos chamuscadas, saiu. O recém-chegado se aproximou do balcão e, em voz baixa, falou com Surendra. O volume do rádio não me deixava ouvir. Fui de novo à prateleira para diminuir o som. Quando me voltei já o homem tinha saído. Não pude guardar minha curiosidade:

— Esse quem era?

— Esse é um naparama.

Primeiro caderno de Kindzu – O tempo em que o mundo tinha a nossa idade.

* xicumbo: feitiço

Os naparamas, conforme o romance esclarece nesse mesmo trecho do livro, “eram guerreiros tradicionais, abençoados pelos feiticeiros, que lutavam contra os fazedores da guerra”. Qual é a semelhança entre a descrição dos naparamas e as reflexões feitas no excerto destacado?

5. Leia e responda:

A gente vai chegando à morte como um rio desencorpa no mar: uma parte está nascendo e, simultânea, a outra já se assombra no sem-fim. Contudo, no falecimento de Siqueleto havia um espinho excrescente. Com ele todas as aldeias morriam. Os antepassados ficavam órfãos da terra, os vivos deixavam de ter lugar para eternizar as tradições. Não era apenas um homem mas todo um mundo que desaparecia.

Quinto capítulo – O fazedor de rios.

Qual é o sentido de “espinho excrescente”?

6. Leia e responda:

E adianta lição: nenhum rio separa, antes costura os destinos dos viventes. A prova era o seu nascimento. Agora, ao gerar um rio, Nhamataca paga uma dívida para com um tempo mais antigo que o passado. Talvez que um novo curso, nascido a golpes de sua vontade, traga de volta o sonho àquela terra mal amada.

Quinto capítulo – O fazedor de rios.

Qual é o sentido de “um tempo mais antigo que o passado”?

7. Leia os dois textos a seguir e responda:

— Não dorme, tio?

— Não. Desconsigo de dormir.

— É por causa do homem do rio.

— Nada. Nem lembro isso. É que sinto falta das estórias.

— Quais estórias?

— Essas que você lê nesses caderninhos. Esse fidamãe desse Kindzu já vive quase conosco.

— Deixei os cadernos lá no machimbombo. Mas eu já li outro caderno, mais à frente. Lhe posso contar o que diz, quase sei tudo de cabeça, palavra por palavra.

— Fala devagarinho para eu compreender. Se adormecer, não para. Eu lhe ouço mesmo dormindo.

Quinto capítulo – O fazedor de rios.

À volta do machimbombo Muidinga quase já não reconhece nada. A paisagem prossegue suas infatigáveis mudanças. Será que a terra, ela sozinha, deambula em errâncias? De uma coisa Muidinga está certo: não é o arruinado autocarro que se desloca. Outra certeza ele tem: nem sempre a estrada se movimenta. Apenas de cada vez que ele lê os cadernos de Kindzu. No dia seguinte à leitura, seus olhos desembocam em outras visões.

Sexto capítulo – As idosas profanadoras.

- Qual é a relação entre os movimentos da estrada onde está alocado o machimbombo incendiado e a leitura dos cadernos de Kindzu feita por Muidinga?
- Explique como o título do romance – Terra sonâmbula – reflete essa relação.

8. Leia os textos a seguir e responda:

O desaparecimento de meu irmão treslouqueceu toda nossa casa. Quem mais mudou foi meu pai. Aos poucos, foi deixando as demais ocupações, alvorando e anoitecendo na beberagem. O barco dele dormia na duna, vela-entomada, com nostalgia do vento. Meu velho se embebedava encostado no barquito. Era como se os dois, embarcação e pescador, esperassem uma viagem que nunca mais chegava. O estado dele se foi reduzindo até ficar menos de uma lástima: carapinhoso, aguardando nos bafos. A sura era seu único conteúdo. Um dia lhe encontramos, tão repleto, já nem falava. Borbu-

lhava espuma vermelha pela boca, pelo nariz, pelos ouvidos. Foi vazando como um saco rompido e, quando já era só pele, tombou sobre o chão com educação de uma folha.

Primeiro caderno de Kindzu – O tempo em que o mundo tinha a nossa idade.

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 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.

ROSA, João Guimarães. “A terceira margem do rio”. In: *Primeiras histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

As obras literárias de Mia Couto e de Guimarães Rosa apresentam muitas características em comum. A partir dos textos destacados acima, aponte semelhanças:

- na linguagem.
- no tema.

9. Leia e responda:

Minha companheira comentava quase nada as realidades da vida corrente. Fantasiástica, tudo para ela ocorria no além-visto. Só uma vez beliscou o assunto da guerra. Me inquiria como se habitasse um outro país:

— Essa guerra algum dia há-de acabar?

Acenei que sim. Mas meu coração se pequenou, constreitiinho. Farida queria conhecer mais: saber o motivo da guerra, a razão daquele desfile de infinitos lutos. Lembrei as palavras de Surendra: tinha que haver guerra, tinha que haver morte. E tudo era para quê? Para autorizar o roubo. Porque hoje nenhuma riqueza podia nascer do trabalho. Só o saque dava acesso às propriedades. Era preciso haver morte para que as leis fossem esquecidas. Agora que a desordem era total, tudo estava autorizado. Os culpados seriam sempre os outros.

Sexto caderno de Kindzu – O regresso a Matimati.

O que o narrador sugere sobre o fim da guerra?

- O desejo de continuar lutando a favor da independência.
- Uma possibilidade da companheira estar a favor de seus opositores.
- Uma desesperança de que a guerra terminará.
- Que somente a guerra poderia formar um novo rumo para a nação.
- Que o fim da guerra já estava próximo.

10. Leia e responda:

Se dizia daquela terra que era sonâmbula. Porque enquanto os homens dormiam, a terra se movia espaços e tempos afora. Quando despertavam, os habitantes olhavam o novo rosto da paisagem e sabiam que, naquela noite, eles tinham sido visitados pela fantasia do sonho.

(Crença dos habitantes de Matimati)

O que faz andar a estrada? É o sonho. Enquanto a gente sonhar a estrada permanecerá viva. É para isso que servem os caminhos, para nos fazerem parentes do futuro.

(Fala de Tuahir)

Há três espécies de homens:

Os vivos, os mortos e os que andam no mar.

(Platão)

Os trechos são referentes às três epígrafes do romance *Terra sonâmbula*. Quais deles podem ser considerados metalinguísticos? Justifique.

GABARITO

1. Por um lado, a data da Independência representou uma grande conquista, uma forte esperança de liberdade e um sonho geral de que dias melhores viriam. Por outro lado, a galinha pode ser considerada um símbolo do campo terreno, pois é um animal doméstico, que vive aprisionado, ciscando migalhas pelo chão. Podemos observar, nesse simbolismo, uma situação de desilusão e desvanecimento perante a expectativa inicial da Independência.
2. a) Primeiro, Kindzu considera o pai um “estorinhador”, ou seja, questiona a verdade dos seus discursos e sugere que suas visões sejam inventadas. Na cultura tradicional africana, esse questionamento é incomum, especialmente partindo de um filho (mais novo) para o pai (mais velho). Em seguida, ele conta que um feiticeiro fora chamado para esclarecer a situação estranha da morte do pai (os trabalhos dos feiticeiros são muito comuns no cotidiano das sociedades africanas). No final, ele conta que lhe “explicaram a tradição”. Dessa forma, ele confere um sentido lógico ao ordenamento do feiticeiro.
b) O narrador se aproxima do leitor ocidental, uma vez que racionaliza os acontecimentos de acordo com uma lógica coerente dentro de uma esfera cotidiana atrelada ao que convencionalmente se considera “real” no mundo urbano contemporâneo. O narrador, portanto, aproxima-se desse leitor ao demonstrar seu estranhamento diante das visões premonitórias, do acesso entre mundo dos vivos e dos mortos etc. Na segunda parte do texto, fica claro o objetivo do narrador de explicar, de maneira razoavelmente lógica, como deveria funcionar o feitiço formulado por sua família.
3. Um bom exemplo é a palavra “estorinhador”, que serve para designar “mentiroso”, “contador de estórias” ou “sonhador”. A expressão revela liberdade no uso da linguagem.
4. Ambos percorrem uma trajetória em busca de paz. Kindzu se sentia à vontade na loja de Surendra, e o trecho demonstra que o indiano privilegiava um comportamento de boa convivência entre os vizinhos, não importando a nacionalidade ou “raça” deles.
5. O narrador está dizendo que a morte normal determina um fim e um começo, ao mesmo tempo. No caso de Siqueleto, sua morte levava consigo qualquer possibilidade de continuação. Isso porque não morria somente um ser, mas toda uma tradição. A imagem do “espinho excrescente” indica uma contramão, uma desordem no curso natural das coisas.
6. A expressão faz menção a um tempo que não se pode racionalizar ou contabilizar, ou seja, ao tempo dos ancestrais, que não viviam de acordo com a imposição ocidental de separação do tempo.
7. a) Conforme Muidinga lê as estórias, ele encontra um novo sentido para sua vida, que fora interrompida pela guerra e está, naquele momento, limitada aos arredores do isolado machimbombo. Nesse refúgio, as estórias dos cadernos de Kindzu dominam seus pensamentos e transformam seu mundo.
b) Uma terra sonâmbula é uma terra que anda, move-se, embalada pelo sonho. Os sonhos de Muidinga e Tuahir, que se misturam às estórias de Kindzu, agem como motor que faz movimentar essa estrada, a qual simboliza o caminho de vida desses sobreviventes.
8. a) O estilo de escrita desses dois autores prioriza a expressão criativa da língua. Em ambos os textos há combinações inesperadas de termos, como “educação de uma folha” (Mia Couto) e “decidiu um adeus” (Guimarães Rosa). Nesse texto de Mia Couto, são marcantes as invenções lexicais, como “treslouqueceu”, “carapinhoso” e “aguardendo”. Já o texto de Guimarães Rosa apresenta evidentes traços da oralidade, ou seja, reproduz expressões faladas na forma escrita: “cê vai, ocê fique”.
b) Tanto o pai de Kindzu quanto o pai do narrador de “A terceira margem do rio” se direcionam para um processo de morte lenta, sob uma curiosa forma de presságio; isto é, ambos se encaminham para uma embarcação e, aos poucos, esperam a morte chegar.
9. C
10. A primeira (crença dos habitantes de Matimati) e a segunda (fala de Tuahir) epígrafes podem ser consideradas metalinguísticas, pois fazem referência a trechos e elementos do próprio romance.