

Barroco e Arcadismo: a Literatura no Brasil Colônia

BARROCO

A interpretação sobre o Barroco permaneceu, durante séculos, vinculada a uma postura iluminista construída pelos artistas do estilo que o sucedeu: o Neoclassicismo. Como o próprio nome indica, os neoclássicos retomavam os ideais da Antiguidade Clássica e do Renascimento, condenando a postura medieval dos artistas barrocos, que priorizavam uma arte passional, baseada na religiosidade, nos extremismos e nos antagonismos dos sentimentos. Com isso, o artista barroco construía seus textos e imagens explorando, de modo hiperbólico, antitético e paradoxal todas as contradições humanas.

A concepção pejorativa de que a arte barroca seria irregular, afetada, repleta de ornamentos abusivos que comprometiam a sobriedade e a linearidade das formas plásticas e a clareza linguística diz respeito a um olhar parcial. Esse olhar é marcado pelo pensamento iluminista do século XVIII, segundo o qual o Barroco “deturpou” a sobriedade, o equilíbrio geométrico e a precisão da arte renascentista. Somente com os estudos publicados em meados do século XX, o estigma de que o Barroco era uma “arte menor” deixou de ser um consenso no universo intelectual.

Outra condenação a que o Barroco esteve sujeito se deveu ao fato de sua produção estar muito vinculada à religiosidade, o que, para a postura cética, racionalista e de tendência pagã dos neoclássicos, era outro equívoco. A proximidade do Barroco com a religiosidade medieval explica-se pelo fato de que a Igreja Católica, consciente da perda de muitos de seus fiéis com a Reforma Protestante de Lutero, desejava recuperar e resguardar seu “império”. Com isso, as artes, tanto a literatura quanto a pintura, tornaram-se o grande foco da Contrarreforma, que pretendia educar e moralizar os fiéis para que eles não se afastassem dos valores católicos.

Conceituar a arte barroca ou definir os seus preceitos é uma tarefa complexa, talvez impossível. Grosso modo, atribui-se o rótulo “barroco” a todo um conjunto de obras artísticas produzidas nos séculos XVII e XVIII, tanto na Europa como no Novo Mundo.

Uma produção assim tão vasta, que compreende quase 200 anos nos mais variados locais, não há como ser uniforme.

Em cada lugar onde se manifestou – Itália, Holanda, Espanha, Alemanha, Portugal, Brasil, só para citar alguns países –, o Barroco teve suas particularidades e seus traços próprios. Se tomarmos o contexto brasileiro, por exemplo, encontraremos diferenças entre o Barroco mineiro e o Barroco do litoral. Aliás, dentro do próprio Barroco mineiro, os especialistas distinguem três fases. Dessa forma, as características ditas barrocas, na verdade, consistem em um conjunto de elementos que pareceram ser mais recorrentes nas obras produzidas nos anos seiscentos e setecentos.

As características do Barroco nas artes plásticas não se diferem muito daquelas que serão observadas no plano literário. A exuberância e o requinte formal, por exemplo, que na linguagem se expressam por meio dos hipérbatos, das sintaxes não convencionais e do vocabulário rebuscado, manifestam-se, na arquitetura, por meio da predileção pelas formas retorcidas e do apreço pela abundância de detalhes ornamentais. Já o antagonismo e a dualidade, que no plano linguístico se revelam por meio, sobretudo, dos paradoxos e das antíteses, na pintura, serão expressos por meio do contraste entre luz e sombras, entre claro e escuro. Citam-se, ainda, o predomínio das cores fortes e a profundidade.

As temáticas abordadas variam. As telas podem retratar desde cenas cotidianas, retratos de pessoas ilustres, até temas que retomam a Antiguidade Clássica – uma herança do Renascimento, embora em muitos aspectos o Barroco tenha representado, se não uma reação, pelo menos uma superação desse estilo. Mas é na temática religiosa que o Barroco se consagra. O apelo visual da obra sacra barroca tornou-a poderoso instrumento da Contrarreforma. Na Itália, a Igreja Católica era a grande financiadora dos artistas. Pela representação do sofrimento dos mártires ou das experiências epifânicas dos cristãos, os espectadores eram arrebatados.

Observe as obras a seguir e tente identificar algumas das características barrocas apresentadas.



CARAVAGGIO. *A Deposição de Cristo*. 1603-1604. Óleo sobre tela, 300 x 203 cm. Pinacoteca Vaticana, Roma.



BERNINI, Gian Lorenzo. *Êxtase de Santa Teresa*. 1652. Escultura em mármore, 350 x 138 cm. Basílica de Santa Maria da Vitória, Roma.

Além de Caravaggio e Bernini, outros renomados artistas do Barroco europeu são: Borromini, Rembrandt, Rubens, Vermeer, Van Dick e Velázquez.

O Barroco passou a ser considerado uma arte da Contrarreforma justamente pelas qualidades de sua visualidade pictural, capaz de seduzir, convencer e converter o espectador. Segundo o crítico Affonso Ávila, um dos maiores estudiosos do Barroco no Brasil, a linguagem barroca era propícia para divulgar os valores da Contrarreforma, uma vez que ela se sustentou sobre três alicerces de caráter estético-ideológico: o lúdico, a ênfase visual e o persuasório.

Na pintura de Caravaggio, por exemplo, a exibição do corpo deposto e o olhar do homem no centro da tela, voltado para quem vê o quadro, têm como um de seus efeitos despertar a atenção dos espectadores para o sofrimento e para o sacrifício feito em seu nome. Esse gesto persuasivo da pintura se reforça pelas figuras em segundo plano, que olham para baixo e para cima. Não seria difícil supor: assinalam para aquele que observa a presença do céu e do inferno. Por sua vez, a escultura de Bernini representa a revelação do horizonte sagrado em meio ao espaço terreno, por meio da figura do anjo, pela luminosidade dos raios revestidos a ouro, fazendo lembrar um clarão da presença divina, e pela expressão arrebatada da santa.

Além de ter a função de retomar o prestígio da Igreja Católica na Europa, o Barroco também era empregado como uma arte catequética, que tinha o intuito de educar e moralizar os "gentios" das colônias descobertas no século anterior. Desse modo, é possível perceber como o século XVII marcou-se por uma arte vinculada à Igreja e veiculada por ela, com a finalidade de perpetuar seus valores em todos os cantos, seja no Velho ou no Novo Mundo.

Em seu livro *Conceitos fundamentais da história da arte*, Wölfflin traçou cinco categorias a partir das quais é possível discernir uma obra renascentista de outra barroca, sem, entretanto, fazer juízo de valor em relação a qual obra seria "melhor".

Renascimento	Barroco
Linear	Pictórico
Plano	Profundo
Forma fechada	Forma aberta
Pluralidade	Unidade
Clareza	Obscuridade

No Brasil, a manifestação mais expressiva do Barroco está nas igrejas mineiras dos setecentos, das quais muitas foram tombadas pela Unesco como patrimônio cultural da humanidade. A expressividade do Barroco mineiro deve-se à influência da França e da Alemanha, à peculiaridade das suas condições de produção e também à genialidade de artistas como Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, e Manuel da Costa Ataíde.

De um modo geral, pode-se dizer que as igrejas barrocas são marcadas pela simplicidade e pela clareza do exterior, que contrastam com a suntuosidade e a penumbra do interior. Suas portas costumam obedecer à proporção 2 por 1 (altura é o dobro da largura) e os pórticos são bem detalhados.

Os ornamentos interiores também são ricamente trabalhados e muitos são banhados a ouro. As colunas mantêm o padrão clássico e são, em sua maioria, das ordens coríntia ou compósita. As igrejas da primeira fase possuíam formas mais retangulares, mas, com o tempo, evoluíram para formas mais abauladas. As igrejas São Francisco de Assis (Ouro Preto e São João Del Rey), Nossa Senhora do Carmo (Mariana) e São João Batista (Barão de Cocais) possuem torres cilíndricas, o que foge totalmente ao padrão da época. As duas primeiras são assinadas por Aleijadinho, e as duas últimas, por seu pai, mas acredita-se que ele tenha colaborado no projeto, o que pode ser uma evidência de que torres cilíndricas constituem uma marca pessoal do artista.



Sarah and Jan / Creative Commons

Igreja São Francisco de Assis em Ouro Preto, MG. Planta e ornamentação da fachada de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. "O que marca a obra de Aleijadinho é justamente a sua saída dos modelos Barrocos e a sua desenvoltura na elaboração de uma arquitetura, de uma talha e de um conjunto escultórico com traços Rococós." (ÁVILA, Affonso).

Também trabalhou na Igreja São Francisco de Assis em Ouro Preto o Mestre Ataíde, responsável pela pintura do forro da nave, que retrata a coroação de Nossa Senhora da Porciúncula. Essa obra, por meio de efeitos criados pela arquitetura em perspectiva, cria um efeito ilusório que transporta o espectador para o plano celeste. Chama a atenção o predomínio das cores vermelha e azul, recorrente na obra de Ataíde, embora não constituam sua marca pessoal, mas sim uma tendência da época. A influência do incipiente Rococó se faz presente por meio da presença de formas de flores e conchas. As figuras do Mestre Ataíde são praticamente desprovidas de ângulos, predominam as formas curvas, mesmo nos joelhos e nos cotovelos.

Observe:



ATAÍDE, M. C. *Assunção da Virgem*. Entre 1804 e 1807. Óleo sobre madeira. Forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto-MG.

Dois detalhes em particular marcam a obra de Ataíde: os traços mulatos de algumas de suas personagens e também a leveza. Os anjos e os santos, muitas vezes, possuem pele parda, lábios grossos, olhos repuxados de frequente exoftalmia. Alguns biógrafos do artista afirmam que ele se inspirava nos próprios filhos e na sua companheira para pintar, mas essa não é uma afirmação comprovada. A pintura de Ataíde é marcada também pela claridade e, como já se disse, pela leveza, que contrastam com os tons pesados e as expressões de dor de outras pinturas da obra sacra do Barroco:

A característica principal de Ataíde é, porém, a graça, a suavidade, a singeleza, a ingenuidade de seus trabalhos. [...] As personagens não são trágicas, não encarnam a realidade, mas representam-na apenas, meio folgazãs e brincalhonas [...] e assim são suas obras, todas elas cheias de encantos, de sutilezas, alegres e graciosas, tendentes sempre para o otimismo, plenas de fé e de esperança [...]

VASCONCELLOS, Sylvio de. Manuel da Costa Ataíde. In: MENDES, Nancy M. (org.). *O Barroco mineiro em textos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. [Fragmento]

Vale lembrar que o Barroco mineiro ocorreu tardiamente, no século XVIII e, em alguns lugares, até no início do XIX. A arte barroca em Minas foi contemporânea dos poetas árcades.

A riqueza da arte barroca desperta simultaneamente a visão, a audição e o tato, suscitando a participação não apenas do intelecto, como também das sensações. Isso se verifica não só na pintura dos tetos, nos retábulos, na arquitetura das fachadas, no conjunto de esculturas das imagens devocionais das igrejas, mas também na literatura, como se comprova tanto nos poemas de Gregório de Matos como nos sermões do Padre Antônio Vieira.

A parenética (conjunto de sermões) do Padre Antônio Vieira exemplifica perfeitamente a arte barroca da Contrarreforma, cujo objetivo foi a promoção da fé católica por meio de uma linguagem cultista e conceptista. O caráter cultista da linguagem barroca está no seu exercício retórico de caráter lúdico e encantatório.

Como o próprio nome indica, o cultismo é o exercício do culto à forma rebuscada, o que justifica o emprego de várias sofisticadas linguísticas para se alcançar todo o contorcionismo estético que se deseja.

Entre os elementos que propiciam a repercussão da linguagem cultista, destacam-se: o hipérbato (inversão sintática que produz no texto efeito semelhante ao das estruturas espiraladas da arquitetura e da pintura); a aliteração, a assonância e a anáfora (que geram uma intensa musicalidade no texto); a disseminação e o recolhimento (que correspondem à retomada das palavras como num ritornelo). Contudo, a linguagem barroca não pode ser apenas cultista, porque senão ela não conseguirá cumprir com a sua função persuasiva, será mero exercício oratório sem a capacidade retórica de envolver e de persuadir. Para que o envolvimento e a persuasão ocorram, a linguagem também deve ser conceptista, ou seja, deve explicar um conceito (uma ideia abstrata) por meio de uma imagem concreta.

O conceptismo é construído, portanto, por meio de algumas figuras de pensamento, como analogias, comparações e metáforas. Para exemplificar a presença desses dois elementos na estrutura dos textos barrocos, tomemos como base o "Sermão da Sexagésima", de Vieira, pregado na Capela Real de Lisboa, em 1655, com o intuito de condenar os próprios sermonistas. Em sua pregação, Vieira acusa os demais sermonistas de não estarem mais convertendo ou sensibilizando os fiéis devido aos excessos cultistas dos textos que vinham fazendo. E isso se dava porque estavam pregando para si e não para os outros, pregando em nome da glória e da vaidade e não em recurso do resgate e da proteção dos fiéis. Segundo Vieira, os sermões estavam sendo produzidos de modo equivocado porque retratavam vários assuntos e utilizavam uma linguagem extremamente verborrágica. Com esses dois desvios, o público assistia simplesmente a um espetáculo retórico em vez de ser educado e convertido aos valores cristãos.

Após salientar que o erro de não se converterem mais as almas não era nem de Deus nem dos homens, mas dos pregadores que agiam de má-fé, Vieira aponta como deve ser escrito e pregado um sermão. Para isso, ele utiliza uma linguagem completamente conceptista, pois traça uma analogia entre a elaboração do texto e a estrutura de uma árvore.

Não nego nem quero dizer que o sermão não haja de ter variedade de discursos, mas esses hão de nascer todos da mesma matéria e continuar e acabar nela. Quereis ver tudo isto com os olhos? Ora vede: uma árvore tem raízes, tem tronco, tem ramos, tem folhas, tem varas, tem flores, tem frutos. Assim há de ser o sermão: há de ter raízes fortes e sólidas, porque há de ser fundado no Evangelho; há de ter um tronco, porque há de ter um só assunto e tratar uma só matéria; deste tronco hão de nascer diversos ramos, que são diversos discursos, mas nascidos da mesma matéria e continuados nela; estes ramos hão de ser secos, senão cobertos de folhas, porque os discursos hão de ser vestidos e ornados de palavras. Há de ter esta árvore varas, que são a repreensão dos vícios; há de ter flores, que são as sentenças; e por remate de tudo, há de ter frutos, que é o fruto o fim a que se há de ordenar o sermão. De maneira que há de haver frutos, há de haver flores, há de haver varas, há de haver folhas, há de haver ramos; mas tudo nascido e fundado em um só tronco, que é uma só matéria. Se tudo são troncos, não é sermão, é madeira. Se tudo são ramos, não é sermão, são maravalhas. Se tudo são folhas, não é sermão, são versas. Se tudo são varas, não é sermão, é feixe. Se tudo são flores, não é sermão, é ramallete. Serem tudo frutos, não pode ser; porque não há frutos sem árvore. Assim que nesta árvore, à que podemos chamar "árvore da vida", há de haver o proveitoso do fruto, o formoso das flores, o rigoroso das varas, o vestido das folhas, o estendido dos ramos; mas tudo isto nascido e formado de um só tronco e esse não levantado no ar, senão fundado nas raízes do Evangelho: *Seminare semen*. Eis aqui como hão de ser os sermões, eis aqui como não são. E assim não é muito que se não faça fruto com eles.

VIEIRA, Antônio. Sermão da sexagésima. In: VIEIRA, Antônio *Sermões*. 13. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1977. p. 132-133.

Além do "Sermão da Sexagésima", outros trabalhos louváveis de autoria do Padre Antônio Vieira são: "Sermão do Bom Ladrão", "Sermão do Mandato", "Sermão das Quarenta Horas" e o "Sermão pelo bom sucesso das Armas de Portugal contra as de Holanda" (neste agressivo sermão, Vieira tem a ousadia de pregar para Deus, censurando o próprio Senhor por atentar contra Si próprio e contra a fé católica ao permitir que os Holandeses, protestantes, ocupassem as terras brasileiras).



Gravura de Carolus Grandi, de 1742, em que Vieira se dirige aos gentios.

Além do trabalho religioso desenvolvido com muito mérito pelo Padre Antônio Vieira, outro destaque do Barroco em Língua Portuguesa deve-se à poética de Gregório de Matos e Guerra. A poesia do escritor baiano, denominado de "Boca do Inferno", pode ser dividida em três grupos: a sacra, a amorosa e a satírica (vertente que justifica o epíteto do poeta). Entretanto, ainda que se modifique a temática ou a linhagem de seus textos, em todas as vertentes, o que é característico de Gregório é o seu intenso trabalho lúdico com a palavra poética, o que se manifesta nos trocadilhos, nas ambiguidades, nas construções metafóricas, hiperbólicas e antitéticas, bem ao gosto conceptista e cultista do Barroco.

A poesia sacra de Gregório de Matos ficou consagrada graças às imagens fortes, ao sentimento exacerbado de contrição, ao desejo intenso de purgação do pecado, como exemplifica a voz poética do clássico soneto a seguir:

Pequei, Senhor, mas não porque hei pecado,
Da vossa piedade me despido,
Porque quanto mais tenho delinquido,
Vos tenho a perdoar mais empenhado.

Se basta a vos irar tanto um pecado,
A abrandar-vos sobeja um só gemido,
Que a mesma culpa, que vos há ofendido,
Vos tem para o perdão lisonjeado.

Se uma ovelha perdida, e já cobrada
Glória tal, e prazer tão repentino
vos deu, como afirmais na Sacra História:

Eu sou, Senhor, a ovelha desgarrada
Cobrai-a, e não queirais, Pastor divino,
Perder na vossa ovelha a vossa glória.

MATOS, Gregório de. *Obra poética*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1992. v. 1, p. 69.

Com base na leitura do poema é possível traçar a síntese do raciocínio Barroco: cabe ao homem pecar e a Deus perdoar, pois é da condição de todos os humanos passar pelos vícios do corpo e pela degradação moral, ao passo que também é da condição divina o caráter benigno e consolador. Desse modo, o arrependimento é a única forma de o homem ter em si a centelha divina e de Deus poder ajudar seus filhos. Assim, criador e criatura se unem pela consciência dos papéis que têm de exercer: mecanismo pelo qual o Todo (Deus) habita a parte (ser humano).

Já a poética amorosa de Gregório de Matos é marcada pela concepção mundana, carnal e efêmera da vida e dos relacionamentos amorosos. O *carpe diem* se faz constante em sua lírica, como exemplifica o "1º soneto a Maria dos Povos".

Discreta e formosíssima Maria,
Enquanto estamos vendo a qualquer hora
Em tuas faces a rosada Aurora,
Em teus olhos, e boca o Sol, e o dia:

Enquanto com gentil descortesia
O ar, que fresco Adônis te namora,
Te espelha a rica trança voadora,
Quando vem passear-te pela fria:

Goza, goza da flor da mocidade,
Que o tempo trota a toda ligeireza,
E imprime em toda a flor sua pisada.

Oh não aguardes, que a madura idade
Te converta em flor, essa beleza
Em terra, em cinza, em pó, em sombra, em nada.

SPINA, Segismundo (comp.). *A poesia de Gregório de Matos*. São Paulo: Edusp, 1995. p. 145.

No poema, a passagem do tempo é entendida como elemento desencadeador de angústia. A voz poética sugere que se goze da beleza antes que o tempo, em sua rapidez, destrua "a flor da mocidade". Tal é o modo como se afigura o *carpe diem* para o homem barroco. Vale ressaltar, nesse soneto, o emprego da gradação como figura que assinala simultaneamente o desaparecimento gradual da beleza, a passagem do tempo e a proximidade da morte: "[...] essa beleza / Em terra, em cinza, em pó, em sombra, em nada".

Entretanto, o grande mérito da escrita de Gregório de Matos é atribuído à sua sofisticada poesia satírica, capaz de denunciar as torpezas, os vícios e os enganos do Brasil, como aparece evidenciado em um clássico fragmento metalinguístico do seu poema "Aos vícios".

Eu sou aquele, que os passados anos
cantei na minha lira maldizente
torpezas do Brasil, vícios e enganos.

[...]

MATOS, Gregório de. Aos vícios. In: *Seleção de Obras Poéticas*. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraDownload.do?select_action=&co_obra=1827&co_midia=2. Acesso em: 20 set. 2019.
[Fragmento]

A “lira maldizente” de Gregório de Matos atingia a todos em todas as instâncias: a usura da Igreja, a riqueza inescrupulosa das autoridades governamentais do Brasil Colonial, a exploração da metrópole portuguesa, a alienação dos mestiços brasileiros. Ou seja, desde as classes mais nobres até as mais baixas, Gregório apontou os “vícios” do Brasil e da Bahia. Em “Epílogos”, um de seus mais belos poemas, o autor pintou a imagem da Bahia (metonímia para o Brasil) no século XVII, valendo-se de um dialogismo polifônico, ou seja, da representação de perspectivas diferentes sobre um mesmo tema, em um só texto, dividindo a voz poética entre perguntas e respostas.

Que falta nesta cidade?.....Verdade
Que mais por sua desonra?.....Honra
Falta mais que se lhe ponha.....Vergonha.

O demo a viver se exponha,
Por mais que a fama a exalta,
numa cidade, onde falta
Verdade, Honra, Vergonha.

Quem a pôs neste socrócio?.....Negócio
Quem causa tal perdição?.....Ambição
E o maior desta loucura?.....Usura.

Notável desventura
de um povo néscio, e sandeu,
que não sabe, que o perdeu
Negócio, Ambição, Usura.
[...]

CHOCIAY, Rogério. *Os metros do boca: Teoria do verso em Gregório de Matos*. São Paulo: Edusp, 1993. p. 100-101.
[Fragmento]

É interessante notar que a disposição gráfica do poema antecipa, em certa medida, a consciência da visualidade no processo de escrita, característica que será marcante na poesia concreta brasileira do século XX. O caráter visual confere, ainda, plasticidade ao poema, de modo similar à arquitetura interior das igrejas barrocas. Outro recurso tipicamente barroco apresentado nesse poema é a “disseminação e recolha”.

Essa prática linguística consiste na dispersão de palavras em versos distintos e na reunião delas, em sequência, em um só verso: “Verdade, Honra, Vergonha”; “Negócio, Ambição, Usura”, etc. No poema, a figura de linguagem em questão não consiste em puro jogo de linguagem, mas tem também o objetivo de ordenar a sequência de pensamento.

Diante de tantas mazelas, o poeta demonstra o seu estado de desapontamento com o Brasil, sempre representado de modo metonímico pela Bahia.

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

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

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

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

SPINA, Segismundo (comp.). *A poesia de Gregório de Matos*. São Paulo: Edusp, 1995. p. 179.

A Bahia em dois tempos

No disco *Transa*, dos anos 1970, Caetano Veloso incorporou parte do soneto “À cidade da Bahia”, de Gregório de Matos, à canção “Triste Bahia”. Nessa apropriação, o poema ganha novos ares na medida em que ressalta a importância do negro na formação da sociedade baiana, evidenciando elementos como a capoeira e as religiões afro-brasileiras. A composição do músico baiano extrapola a crítica feita pelo escritor barroco acerca do declínio da cidade em razão da crise da indústria do açúcar, no século XVII, e valoriza a contribuição cultural dos africanos escravizados no Brasil.



Jack Vetroogian / Getty Images

Ouçá “Triste Bahia” acessando o QR Code.



Além de utilizar a sátira para denúncias sérias e graves no que diz respeito à situação econômica e social do país no século XVII, o autor também a emprega em descontraídos textos por meio dos quais consegue rir e se “vingar” de algumas situações e circunstâncias, como exemplificam os casos seguintes:

Sal, cal, e alho
caiam no teu maldito caralho. Amém.
O fogo de Sodoma e de Gomorra
em cinza te reduzam essa porra. Amém.
Tudo em fogo arda,
Tu, e teus filhos, e o Capitão da Guarda.

MATOS, Gregório de. *Poemas atribuídos*: códice Asensio-Cunha. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. v. 1, p. 135.

O Barroco no cinema



Dois dos maiores escritores do Barroco brasileiro foram representados no cinema. Em *Palavra e utopia* (2000), do diretor Manoel de Oliveira, ganha protagonismo a luta do padre português Antônio Vieira (interpretado por Lima Duarte) em prol do tratamento mais humano para os indígenas brasileiros.

Outro longa-metragem que recupera a estética barroca é *Gregório de Mattos* (2002), da diretora Ana Carolina. Nele, Gregório de Mattos é interpretado pelo excêntrico poeta Waly Salomão, que traduz o espírito polêmico do escritor barroco.



Como síntese do módulo, leia o poema do escritor português Francisco de Vasconcelos Coutinho e o esquema a seguir.

À fragilidade da vida humana

Esse baixel nas praias derrotado
Foi nas ondas Narciso presumido;
Esse farol nos céus escurecido
Foi do monte libré, gala do prado.

Esse nácar em cinzas desatado
Foi vistoso pavão de Abril florido;
Esse estio em Vesúvios incendiado
Foi Zéfiro suave, em doce agrado.

Se a nau, o Sol, a rosa, a primavera
Estrago, eclipse, cinza, ardor cruel
Sentem nos auges de um alento vago,

Olha, cego mortal, e considera
Que és rosa, primavera, Sol, baixel,
Para ser cinza, eclipse, incêndio, estrago.

Vocabulário:

Baixel: barco grande.

Nácar: madreperola; tom rosado.

COUTINHO, Francisco de Vasconcelos. In: SILVA, Matias Pereira da. *A Fénix Renascida*. Lisboa: Oficina de Joseph Lopes Ferreyra Impressor da Serenissima Rainha Nossa Senhora, 1718. V tomos, p. 246.

1. Fusionismo – união entre o pensamento medieval e o renascentista:

No poema, percebe-se essa fusão de valores entre forma – soneto, expressão da racionalidade na poesia clássica – e conteúdo – antagonismos, antíteses (sol e eclipse; cinza e rosa). Outra referência ao ideário renascentista é a retomada à mitologia greco-romana por meio da alusão ao mito de Narciso e a Zéfiro (deus do vento).

2. Presença significativa de recursos de linguagem – figuras de linguagem; jogos de palavras e de ideias e rebuscamento:

O soneto, assim como vários textos barrocos, é caracterizado por um procedimento de escrita chamado disseminação e recolha, ou seja, imagens são lançadas, semeadas, ao longo das estrofes, e recolhidas, colhidas, na última estrofe, de modo a concluir um raciocínio. Nesse poema, as imagens do barco, do Sol, da rosa e da estação do ano são espalhadas com o intuito de revelar a decadência, a fragilidade, da vida humana diante do tempo.

Nesse sentido, esses quatro elementos são reduzidos a “cinza, eclipse, incêndio, estrago”, por uma relação de causa e efeito. Além disso, é possível notar o emprego de antíteses, como as já mostradas; o esmero com a linguagem, percebido especialmente na escolha vocabular; e os jogos de ideia, conceptismo, exemplificados também pelo contraste entre elementos que simbolizam a juventude e a beleza (Narciso) e a velhice ou a perenidade da vida (baixel derrotado na praia).

3. Consciência da efemeridade da vida (*tempus fugit*):

Usada pela primeira vez pelo poeta romano Virgílio, a expressão latina *tempus fugit* (o tempo foge ou o tempo voa) foi recorrentemente lembrada pelos artistas barrocos na tentativa de traduzir a implacável ação do tempo sobre a vida humana. São comuns, por exemplo, na poética de Gregório de Matos, analogias que evidenciam como a mocidade é ameaçada pelo efeito do tempo. No poema em questão, essa passagem do tempo é revelada, principalmente, por meio dos contrastes como os vistos nestes versos: “Esse nácar em cinzas desatado / Foi vistoso pavão de abril florido”. As antíteses indicam que, devido à passagem do tempo, o tom rosado e o pavão de abril florido, significado de juventude, desfizeram-se em cinzas, analogia que remete ao fim da vida.

Além dessas temáticas identificadas no soneto de Francisco de Vasconcelos Coutinho, procure identificar nos demais poemas presentes neste módulo as seguintes temáticas caras ao Barroco:

4. *Carpe diem*:

Essa expressão em latim também foi aproveitada como tema recorrente da estética barroca. Traduzido literalmente como “aproveite o dia”, o termo foi cunhado pelo poeta romano Horácio (65 a.C.-8 a.C) e pode ser interpretado como um convite para que se aproveite o tempo presente. Seguindo a linha de raciocínio epicurista, que defende que o momento presente deve ser aproveitado, dado que a vida é breve e a beleza é perecível, o poeta do Barroco explorou essa temática e somou a ela um elemento controverso: a religião. O contexto de produção barroca está atrelado à Contrarreforma e gozar dos prazeres mundanos era, por isso, um motivo de angústia, pois a vontade de aproveitar a vida poderia levar o homem a pecar e, conseqüentemente, contrariar os preceitos difundidos pelo cristianismo.

5. Pessimismo:

Ainda sob a perspectiva da religiosidade, as obras filiadas a esse movimento exploram a miserabilidade e o sofrimento da vida terrena em contraposição à plenitude celestial. O resultado artístico dessa produção são obras que representam a tensão entre a razão e a religião e, de forma hiperbólica, demonstram a crueldade, a dor, dentre outros aspectos negativos que circundam a humanidade. A escolha por esse tipo de representação contrapõe explicitamente os ideais de harmonia, de equilíbrio e de beleza padronizados no Renascimento e, por isso, essa tendência barroca é também chamada de **feísmo**.

Identifique nesta tela características tipicamente barrocas e considere o contexto em que se insere a estética para interpretar os símbolos:



STEENWYCK, Harmen. *As vaidades da vida humana*. 1645. Óleo sobre madeira, 39 x 51 cm. National Gallery, Londres.

RELEITURAS

O Barroco do século XVII, que você acabou de estudar, é denominado Barroco do século de ouro ou, ainda, Barroco histórico. Alguns teóricos, no entanto, criticam essa denominação, afirmando ser o Barroco uma forma transistórica. Isso significa dizer que, para esses teóricos, o Barroco é um estilo cíclico, que reaparece de tempos em tempos, em momentos caóticos ou de saturação do classicismo. Por essa perspectiva, o rótulo Barroco não se aplicaria somente ao conjunto das produções artísticas inscritas no século XVII, mas teria uma conotação mais ampla, estendendo-se a obras que tivessem algumas características ditas barrocas, como o irracionalismo, o contraste, o jogo de palavras, o hermetismo, a exuberância, entre outras. Seria, nos dizeres de Haroldo de Campos, “a arte do caos, da crise e da conturbação”.

Se o Barroco como o conhecemos floresceu no século XVII, em uma época marcada pela dualidade decorrente das conquistas herdadas do Renascimento e da opressão da Contrarreforma, o Neobarroco encontrou terreno propício para seu aparecimento na América Latina do século XX, um espaço de contrastes que combina o velho e o novo, o passado colonial e a modernidade, a subnutrição, o avanço tecnológico.



MUNIZ, Vik. *Medusa Marinara (after Caravaggio)*. 1998.
In: HERKENHOFF, Paulo; KAZ, Leonel; LODDI, Nigge P.
Vik. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2009.

Recriação do artista brasileiro Vik Muniz para a famosa Medusa, do artista italiano Caravaggio. Na porcelana suja de macarrão, Muniz transforma a dramaticidade do quadro barroco e da tragédia grega numa obra lúdica. A bem-humorada paródia ressignifica a matéria artística e questiona o estatuto da arte.

O termo Neobarroco surgiu em 1972, segundo seus adeptos, mais para designar um estado de espírito do que para instituir uma escola literária. Na verdade, nem se pode dizer que o Neobarroco seja uma escola literária com princípios próprios, pois seus autores têm origens, idades, estilos e temas diversos. Não se ocupa em ser uma arte de vanguarda, em constituir uma novidade, mas em retomar fórmulas e estruturas antigas, remodelando-as, dando-lhes novos significados.

O Neobarroco não se compromete com qualquer tema ou projeto específico, apenas "revitaliza" a literatura. De fato, o compromisso maior do Neobarroco está em não se prender a fórmulas, mas em se metamorfosear, em se reinventar sempre.

Observe os exemplos a seguir:

Texto I

O retrato de Dom Luís de Gôngora

Horácio Costa

Cara de vampiro, nariz boxeadado pela vida,
stiffness, teu legendário orgulho desmesurado,
sem ironia ou sorriso a boca nos cantos desce,

não vejo tuas mãos, estarão escrevendo,
estarão manipulando o ábaco da sintaxe,
preocupado te vejo em encontrar tesouros
dormentes, na folha branca brilham larvais,
e já fixos me perfuram teus olhos de esfinge,
que imitam tuas orelhas em leque, teu *manteau*¹
absoluto, mole de lã ou veludo, sempre Diretor
dum hospital barroco antes do *Grand Renfermement*²,
para quem posas, canta o Esgueva do pensamento
de teus contemporâneos, o radical suspiro da Natureza
em cio profundo, linguagem láctea, campo blau,
e me avalias, por fora Ácis, por dentro Polifemo,
assim é o mundo Dom Luís, para mim está posando,
pré-kafkaniana barata insigne vai de ante em antessala,
paciente expõe seu elástico decoro enfático, tanto
tens que suportar, por fora Hyde, por dentro tão menino,
pois és menino e más allá da moldura deste quadro
como os negros falas – é de noite que em pérola
se transforma a banalidade, e tua calva preenche

o céu, cede o vazio, e tua palavra uma *berceuse*³ escapa.

manteau: casaco

Grand Renfermement: grande confinamento

berceuse: canção de ninar

© Iluminuras. Extraído de: Satori. São Paulo: Iluminuras, 1989.



VELÁZQUEZ, Diego. *Luís de Gôngora*. 1622. Óleo sobre tela,
51 x 41 cm. Museu de Belas Artes de Boston.

Nesse poema do neobarroco Horácio Costa, temos um exemplo de "incorporação", de "aceitação respeitosa" da tradição. A relação com o Barroco do século XVII se explicita logo na temática, que reverencia Luís Gôngora, um dos maiores expoentes do Barroco espanhol.

Os maneirismos linguísticos, o preciosismo e o rebuscamento das palavras, chamados “gongorismos”, justamente por serem marcas identitárias da poética de Gôngora, aparecem no poema por meio da metáfora “ábaco da sintaxe”. Costa atribui novos significados à imagem do poeta espanhol. Por trás da aparência austera, sisuda e até sinistra de Gôngora – note que ele é comparado a um vampiro e a Edward Hyde, de *O médico e o monstro* –, Costa enxerga uma essência marcada pela puerilidade e pela simplicidade (“por dentro tão menino”, “como os negros falas”), capaz de preencher o céu com suas canções de ninar (“berceuse”). No plano da forma, o Barroco aparece, sobretudo, por meio do uso de inversões (“me perfuram teus olhos”, “preocupado te vejo”) e do encavalgamento (“paciente expõe seu elástico decoro enfático, tanto” / “tens que suportar”).

Alguns teóricos da literatura, como Alfredo Bosi, também apontaram certas características barrocas em autores filiados à estética modernista. Dentre esses escritores, destaca-se, como comprovado pelo trecho a seguir, Cecília Meireles:

Texto II

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

[...]

MEIRELES, Cecília. 1º Motivo da Rosa. In: *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 232. [Fragmento]

No excerto de 1º Motivo da Rosa, vê-se que a “Beleza” é personificada, uma vez que a escolha por escrever essa palavra com letra maiúscula dá a ela uma nova classificação gramatical na medida em que o substantivo comum é transformado em substantivo próprio. A idealização da beleza é contraposta pelo orvalho e pelas lágrimas. Nesse sentido, sugere-se que a rosa, metáfora para beleza e para a juventude, se mostra frágil perante a passagem do tempo, pois é efêmera e não resiste ao orvalho, símbolo para a noite, para a tristeza e para a velhice. Dessa forma, é notável a influência da estética barroca, porque há uma retomada não só da consciência da brevidade da vida, mas também do pessimismo.

Um super-herói barroco

John Constantine é um personagem de quadrinhos criado por Allan Moore, autor que, nos anos 1980, ficou famoso por acrescentar às histórias de super-heróis um teor filosófico e uma estética sombria e adulta (se comparada à produção desse gênero até então). Entre o céu e o inferno, o protagonista dos quadrinhos, intitulado *Hellblazer*, é um exorcista que, após uma experiência de quase morte, se vê dividido entre o mundo real e o espiritual.



Envolto num universo místico, marcado pelo ocultismo e pelo sobrenatural, Constantine trava batalhas contra demônios, mas também vive conflitos com o mundo celestial, ao mesmo tempo que, ainda, se defronta com os problemas relacionados à sua própria humanidade – o que dialoga com imagens próprias do Barroco. Em 2005, os quadrinhos ganharam uma adaptação para o cinema, protagonizada por Keanu Reeves, que vive o arrogante caçador de demônios.



Barroco

Assista a essa videoaula para conhecer um pouco mais sobre o contexto histórico do Barroco no Brasil e seus principais autores.

ARCADISMO

O **Iluminismo** do século XVIII, bem como as mudanças sociais e políticas, em parte, dele decorrentes, criaram um campo propício para o aparecimento do **Neoclassicismo**. A racionalidade típica da Ilustração fazia com que o homem dessa época considerasse o Barroco e o Rococó como estilos de excessos, de mau gosto, e que, portanto, deveriam ser superados. Da mesma forma, os ideais de liberdade, igualdade e fraternidade, a Independência das Treze Colônias e a Revolução Francesa, por exemplo, necessitavam de uma arte que os representasse. Surge, assim, o Neoclassicismo, que, a exemplo do Classicismo do século XV, se propõe a retomar os ideais estéticos da Antiguidade Clássica.

Para representar as incipientes mudanças na estrutura social e política, os artistas neoclássicos buscaram inspiração na arquitetura da Grécia (referência de Democracia) e de Roma (referência de República). Contribuiu muito para a realização desse trabalho a descoberta recente das ruínas da cidade de Pompeia, em 1748, província romana destruída pelo Vesúvio em 79 d.C. e que permanecera soterrada por mais de 1600 anos. As escavações arqueológicas que se iniciaram a partir de então permitiram a descoberta de uma série de prédios públicos, teatros, aquedutos, fontes e vários tipos de edificações que serviram de modelo para os arquitetos neoclássicos. Outra referência comum para esses artistas foram as construções do italiano renascentista Andrea Palladio. Valores como simplicidade, equilíbrio, proporção, predomínio de formas retas são marcas da arquitetura neoclássica, que procura obedecer ao princípio do arquiteto romano Marcus Vitruvius: *utilitas, venustas e firmitas*; utilidade, beleza e solidez. A Casa Branca e o Capitólio, nos Estados Unidos, o Portão de Brandemburgo, na Alemanha, e também o Arco do Triunfo, na França, são exemplos de algumas construções em estilo neoclássico:



Michael Righi / Creative Commons

Arco do Triunfo, Paris. Monumento inspirado no Arco do Triunfo de Tito, Roma, 81 d.C.



L. Valentin / Getty Images

Arco do Triunfo de Tito. Roma, 81 d.C.



Thomas Wolf / Creative Commons

Portão de Brandemburgo, em Berlim.



Pedrasani Edson L. Pedrassani / Creative Commons

Ruínas da cidade de Pompeia, 79 d.C.

A apropriação da arquitetura clássica, nas construções retratadas, consiste em imitação da forma geral, com interferências que marcam, por assim dizer, um estilo neoclássico. Esse gesto de apropriação, com algumas intervenções, pode ser pensado como uma releitura da arquitetura clássica.

A releitura da tradição se faz presente também em alguns textos do Arcadismo, porém ainda sem a consistência atingida pelos projetos literários do Romantismo e, sobretudo, do Modernismo, como se verá nos módulos seguintes.

Se Grécia e Roma foram férteis fontes de inspiração para a arquitetura neoclássica, o mesmo não se pode dizer da pintura, mais escassa nesses lugares. Assim, os pintores neoclássicos buscaram seu modelo nos artistas do Renascimento, sobretudo em Rafael, considerado o mestre do equilíbrio da composição.

Destacam-se como características da pintura neoclássica a valorização do desenho e dos contornos firmes, e também a harmonia do colorido. No plano temático, evidencia-se a preferência pelas formas alegóricas e idealizadas, por temas da mitologia clássica ou por temas heroicos, grandiloquentes, históricos. Esse é o caso, por exemplo, da obra de Jacques-Louis David, pintor francês e certamente um dos mais renomados do Neoclassicismo. David foi considerado o pintor da Revolução Francesa, porém, mais tarde, tornou-se o pintor oficial de Napoleão Bonaparte e, por isso, sua produção nesse período determinou as diretrizes do que ficaria conhecido na França como "estilo imperial". Observe a seguir três obras desse artista, representantes, respectivamente, de suas três facetas: a da Antiguidade clássica, a da Revolução Francesa e a do Império Napoleônico:



DAVID, Jacques-Louis. *Os amores de Páris e Helena*. 1788. Óleo sobre tela, 146 x 181 cm. Museu do Louvre, França.



DAVID, Jacques-Louis. *A morte de Marat*. 1793. Óleo sobre tela, 165 x 128 cm. Museus Reais de Belas-Artes da Bélgica.



DAVID, J. L. *Napoleão cruzando os Alpes*. 1801. Óleo sobre tela, 271 x 232 cm. Museu de Versalhes, Paris.

Ao se falar em alegoria na pintura neoclássica, é preciso entender que a alegoria se constitui no transporte de elementos simbólicos ativos em uma cultura para outra cultura. Uma vez apropriados pela nova cultura, tais símbolos perdem seu sentido inicial, assumindo outros. Assim, as figuras de Páris e Helena, que tinham valores simbólicos específicos para gregos e troianos (na *Iliada*, de Homero, Helena simboliza um pretexto para a invasão grega de Troia), assumem sentido alegórico na pintura neoclássica. Nela, apenas é representado o amor de Páris e Helena, pois a guerra de Troia, em si, já não tem a mesma relevância no contexto neoclássico.

O Neoclassicismo na Europa se estende pelo século XIX, sendo o seu auge por volta de 1830. No Brasil, esse estilo se inicia com a chegada da missão artística francesa em 1816. Como se sabe, a chegada da família real em 1808 elevou o Brasil à condição de Reino Unido de Portugal. A fim de tornar a colônia um lugar mais adequado para sediar a Corte, D. João VI adotou uma série de medidas, entre as quais a de convidar uma comitiva de artistas franceses para fundar a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA).

O grupo, liderado por Joachim Lebreton, incluía entre seus principais membros os pintores Jean-Baptiste Debret e Antoine Taunay, o escultor Auguste-Marie Taunay, o arquiteto Grandjean de Montigny e os irmãos Ferrez.

O modelo de ensino da Academia Imperial seguia os cânones da *École des Beaux-Arts*, de Paris. Seus primeiros professores traziam na sua formação os conceitos e fundamentos da tradição neoclássica francesa [...] e as difundiram entre os alunos da academia como o ideal, a meta para todo jovem estudante de arte tornar-se um grande artista.

XEXÉO apud Museu Victor Meirelles. *Dossiê Educativo*, 2009. p. 13.



Academia Imperial de Belas Artes. O estilo neoclássico se faz presente já na fachada. A foto é de Marc Ferrez, um dos integrantes da missão artística francesa.

O método de ensino da AIBA baseava-se na rígida cópia do modelo francês. Essa transposição de um modelo europeu para a realidade cultural brasileira, muito diversa, é vista como problemática pela maioria dos críticos. No caso da arquitetura, por exemplo, os teóricos destacam que os edifícios das províncias constituíam cópias imperfeitas da arquitetura neoclássica do litoral. Os motivos neoclássicos eram adotados de forma superficial e muitas vezes conviviam com o Barroco colonial. Além disso, faltava mão de obra especializada e matéria-prima adequada.

A pintura neoclássica no Brasil seguiu os mesmos princípios do Neoclassicismo europeu. No quadro a seguir, de Pedro Américo, encontramos uma representação alegórica da identidade brasileira. Além da alegoria, da volta do nu e da idealização, destacam-se, ainda, como características neoclássicas, os contornos bem definidos e a cor branca da pele, que mimetiza o mármore das esculturas clássicas.



AMÉRICO, Pedro. *A carioca*. 1882. Óleo sobre tela, 205 x 135 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Chama-se a atenção para o fato de que Pedro Américo, assim como Victor Meirelles e outros pintores brasileiros do período, iniciou sua formação artística na AIBA e, portanto, no estilo neoclássico, mas, com o passar do tempo, evoluiu para o estilo romântico.

A produção setecentista foi elaborada dentro de um projeto artístico que buscou negar o teocentrismo ideológico e o cultismo estético do Barroco para instaurar uma arte baseada no racionalismo, na exatidão, na geometrização e na linearidade. Tamanha postura cientificista de caráter filosófico e de tradição pagã pontuou-se pela contraposição à arte da Contrarreforma praticada no século anterior. A exaltação dos valores intelectuais sobre os morais e os religiosos fez com que os homens do século XVIII instituísem o período Iluminista da humanidade, que se voltava contra o Medievalismo e o Barroco.

O Iluminismo destituiu a compreensão mística ou religiosa para instaurar a visão racionalista baseada na orientação lógica e totalizante do saber, o que culminou no trabalho dos enciclopedistas. Os nomes de Diderot, Rousseau e Montesquieu foram consagrados, no período, pelo trabalho minucioso de quem consegue catalogar, pelos tratados, compêndios e discursos filosóficos, as “verdadeiras” definições humanas sobre a natureza das coisas, inclusive sobre a própria natureza humana. Além das pesquisas iluministas, era também de bom tom visitar a cultura clássica, altamente filosófica e de caráter metafísico.

Foi justamente esse vínculo com a Antiguidade Clássica que fundamentou o nome de Neoclassicismo para a arte do século XVIII, que buscou nos gregos, romanos e renascentistas um modelo a ser mimetizado, compilado e copiado.

Aristóteles, Platão, Virgílio, Quintiliano e Horácio eram imitados pelos escritores neoclássicos, que viam nos mestres da Antiguidade os valores estéticos adequados para se constituir a verdadeira arte: pura, desprovida de excessos, equilibrada, filosófica, moralizante, *utile et dulce* (expressão de Horácio que significa “útil e dócil”, no sentido de “agradável e de bom tom”). A obra de arte deveria, assim, ter um papel pedagógico, instrutivo, informativo, prezar pela leveza, pelo decoro, pelo equilíbrio do sujeito e da sociedade, pelo homem em estado natural, longe dos “afetamentos” da cultura urbana. Era essa a “arte poética” cantada por todos os neoclássicos.

Em nome do culto à natureza, o qual se propaga devido a essa busca de tudo aquilo que é desvestido de artificialismo, daquilo que é corrompido pela sociedade deturpadora, é comum na arte neoclássica o apego aos valores do campo (simplicidade, humildade, sobriedade, honra) em oposição aos valores promulgados na cidade (ostentação, vaidade, arrogância, hipocrisia, comportamento teatral, etc.). A natureza tornava-se, desse modo, um modelo a ser reproduzido pelo homem, um estilo que deveria ser mimetizado pela arte.

Tal concepção filosófica e literária baseada na natureza é que explica as principais características do Arcadismo, como o desejo de fugir da cidade (*fugere urbem*), o culto à vida pastoril e à paisagem bucólica (*locus amoenus*), a condenação a quem exalta a pompa, as coisas inúteis (*inutilia truncat*), a valorização da simplicidade (*aurae mediocritas*) e o elogio ao homem em estado natural. Tudo isso contribuiu para que Rousseau divulgasse e consagrasse a sua teoria do “Bom selvagem” – o índio do Velho Mundo que, exilado do convívio social, conseguiu manter a integridade de seu caráter.

A proximidade com a natureza legitima a atitude dos poetas árcades de adotarem pseudônimos pastoris para cantar a vida bucólica idealizada por eles. Cláudio Manuel da Costa, por exemplo, adotou o pseudônimo “Glauceste Satúrnio”. Esse fingimento poético manifesta-se também na estruturação dos ambientes dentro dos poemas: o cenário dos textos árcades é descrito não em face da realidade, mas da ficção renascentista e antiga, ou seja, os autores não mencionavam um espaço verídico e contemporâneo, mas uma paisagem imaginária e pretérita, como aparecia nos textos que serviam de modelo aos neoclássicos.

Portanto, a **natureza** nos poemas remete-se aos mesmos elementos retirados basicamente dos textos gregos, nos quais os autores árcades buscavam a fonte de suas referências intertextuais, o que a torna **universal**. Independentemente da região em que o poeta árcade vivia, a ambientação dos seus poemas era sempre a mesma: a que existia nas páginas dos antepassados. Isso é comprovado quando se estudam autores de diferentes localidades: a natureza é sempre a mesma, com raras e discretas exceções.

A concepção do homem em estado natural também remete a outro discurso proferido na época por Horácio: a ideia de que a vida é passageira, de que a existência é fugaz e, por isso, cabe ao homem gozá-la o mais rápido possível. Esse raciocínio culminou no *carpe diem* horaciano. Vários poemas árcades retomam essa temática que explicita o caráter efêmero da condição humana, sem mais indagar-se sobre a existência transcendental do sujeito, como fazia o Barroco.

O marco do Arcadismo no Brasil se deu com a publicação das *Obras poéticas*, de Cláudio Manuel da Costa, em 1768. As éclogas e os sonetos do escritor mineiro são exemplos de uma arte de transição que ainda apresenta alguns aspectos barrocos, mas já introduz, no país, os elementos típicos do ambiente pastoril e o ideal da estética árcade. Um dos aspectos mais relevantes nos textos de Cláudio Manuel foi o tom local dado à paisagem universal, como exemplifica o seguinte soneto de sua autoria:

Soneto XCVIII

Destes penhascos fez a natureza
O berço, em que nasci! Oh quem cuidara,
Que entre penhas tão duras se criara
Uma alma terna, um peito sem dureza!

Amor, que vence os tigres, por empresa
Tomou logo render-me; ele declara
Contra o meu coração guerra tão rara,
Que não me foi bastante a fortaleza.

Por mais que eu mesmo conhecesse o dano,
A que dava ocasião minha brandura,
Nunca pude fugir ao cego engano:

Vós, que ostentais a condição mais dura,
Temei, penhas, temei; que Amor tirano,
Onde há mais resistência, mais se apura.

RONCARI, Luiz (comp.). *Literatura brasileira*: dos primeiros cronistas aos últimos românticos. São Paulo: Edusp, 2002. p. 251.

A partir da leitura do soneto, é possível reconhecer como Cláudio Manuel retrata, em sua poética, não só o cenário pastoril universal da literatura arcádica, mas também as “duras penhas” da antiga Vila Rica. Outra característica do texto é o caráter especular entre o ser humano e o espaço de sua origem: ambos marcados por uma dureza, por um coração empedernido. Entretanto, no final do soneto, o eu lírico estabelece uma interlocução com a paisagem (observe a prosopopeia tão frequente no Arcadismo) para aconselhá-la: que as duras penhas tomem cuidado, pois o Amor sempre vence quem resiste à sua morada, apresentando sentimentos de “pedra”. Portanto, ele, que sempre teve o coração de pedra e que, agora, sofre com as feridas de Cupido, já maduro, experiente e ferido, aconselha a natureza e o leitor que se julga isento das artimanhas do Amor.

Esse último dado evidencia outra típica característica árcade: a referência frequente à mitologia greco-romana, bem ao gosto da Antiguidade Clássica e do Renascimento.

Além da poesia lírica, o autor produziu o poema narrativo “Vila Rica”, no qual retrata a atividade da mineração em Minas Gerais na época do Ciclo do Ouro. Aliás, essa temática aparece também em seus sonetos e nas obras dos outros poetas do período. Isso faz com que o bucolismo árcade ganhe, na poesia brasileira, um caráter mais histórico e de cunho social, como se comprova em vários sonetos de Cláudio Manuel da Costa e também na obra Marília de Dirceu, de Tomás Antônio Gonzaga. Nos versos a seguir, de típica postura iluminista, Dirceu dirige-se a Marília, dizendo-lhe que, ao seu lado, ela não irá assistir à realidade brasileira, mas viverá entre livros, em uma vida culta e douta, em vez de se deparar com as atividades econômicas e sociais do país, tais como a mineração, a produção da cana-de-açúcar ou a extração do fumo. Entretanto, o recurso do poema é controverso: ao mostrar o mundo idealizado e contrapô-lo ao real, Dirceu acaba por nos traçar um painel das questões históricas da época.

Lira III (Terceira Parte)

Tu não verás, Marília, cem cativos
Tirarem o cascalho, e a rica terra,
Ou dos cercos dos rios caudalosos,
Ou da minada serra.

Não verás separar ao hábil negro
Do pesado esmeril a grossa areia,
E já brilharem os granetes de ouro
No fundo da bateia.

Não verás derrubar os virgens matos;
Queimar as capoeiras ainda novas;
Servir de adubo à terra a fértil cinza;
Lançar os grãos nas covas.

Não verás enrolar negros pacotes
Das secas folhas do cheiroso fumo;
Nem espremer entre as dentadas rodas
Da doce cana o sumo.

Verás em cima da espaçosa mesa
Altos volumes de enredados feitos;
Ver-me-ás folhear os grandes livros,
E decidir os pleitos.

[...]

RONCARI, Luiz (comp.). *Literatura brasileira*: dos primeiros cronistas aos últimos românticos. São Paulo: Edusp, 2002. p. 272. [Fragmento]

No trabalho de Johann Moritz Rugendas, *Lavagem de ouro ao pé da montanha*, é possível reconhecer o cenário da mineração no século XVIII das Minas Gerais. Esse cenário também aparece, ainda que sutilmente, nos textos árcades, convivendo com ninfas e figuras mitológicas da tradição literária europeia.



RUGENDAS, Johann Moritz. *Lavagem de ouro ao pé da montanha*. 1820. Aquarela sobre papel, 30 x 26 cm. Centro de documentação D. João VI.

A crítica literária brasileira ressalta a obra *Marília de Dirceu* como a maior produção lírica do Arcadismo. Como toda grande obra, ela não se resume a ser um texto fruto de seu tempo, mas antecipa elementos das artes das gerações seguintes. No caso, o poema prenuncia traços do Romantismo em sua elaboração.

Entre os aspectos tipicamente árcades do texto, destacam-se a representação do ambiente pastoril como cenário propício para encontros amorosos, as referências à mitologia greco-romana, as alusões aos escritores clássicos, a interlocução do eu poético com a natureza e o emprego do *carpe diem* para que o poeta possa demonstrar a efemeridade da beleza de Marília e a fugacidade do tempo, como exemplificam o excerto a seguir:

Lira XIV (Primeira Parte)

Minha bela Marília, tudo passa;
A sorte deste mundo é mal segura;
Se vem depois dos males a ventura,
Vem depois dos prazeres a desgraça.
[...]
Ornemos nossas testas com as flores;
E façamos de feno um brando leito,
Prendamo-nos, Marília, em laço estreito,
Gozemos do prazer de sãos Amores.
Sobre as nossas cabeças,
Sem que o possam deter, o tempo corre;
E para nós o tempo, que se passa,
Também, Marília, morre.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. 1. ed. São Paulo: Ediouro. (Prestígio). [Fragmento]

Apesar do tom aparentemente romântico no que diz respeito à retratação de um sentimento amoroso exacerbado e dos aspectos árcades em relação à idealização do ser amado, *Marília de Dirceu* é uma obra de consciente intencionalidade política. Por trás dos versos mitológicos e amorosos cantados por Dirceu, há o intuito maior traçado por Tomás Antônio Gonzaga: o desejo de comprovar seu apoio à Coroa e de se desvencilhar do movimento da Inconfidência Mineira, afastando-se, assim, da imagem de subversor que lhe é atribuída. Em vários trechos da obra, Dirceu afirma que o seu único crime foi a paixão, "que a todos faz réus", que é completamente inocente das acusações políticas de que tentaria contra o Estado, que era de Direito Divino. O seguinte fragmento do livro exemplifica esse discurso político do autor, que, historicamente, acaba por ser degredado para a África.

Lira XXXVI (Segunda Parte)

Esta mão, esta mão, que ré parece,
Ah! não foi uma vez, não foi só uma,
Que em defesa dos bens, que são do Estado,
Moveu a sábia pluma.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. São Paulo: Ediouro. (Prestígio).

Entretanto, as acusações contra Gonzaga tinham procedência, pois, se publicamente a sua obra *Marília de Dirceu* é a defesa de seu apoio à Corte, subversivamente foi a mesma mão "inocente" de Gonzaga que escreveu a mais sarcástica obra do Arcadismo: as *Cartas Chilenas*.

Nessa sátira, Critilo (pseudônimo de Tomás Antônio Gonzaga), que se encontrava em Santiago do Chile, escreve algumas cartas a Doroteu (pseudônimo de Cláudio Manuel da Costa), que vivia na Espanha, a respeito das arbitrariedades e atitudes despóticas do governador chileno, o Fanfarrão Minésio (na realidade, tratava-se de Luís da Cunha Meneses, governador de Minas Gerais antes da Inconfidência Mineira). As *Cartas Chilenas* foram escritas, portanto, para satirizar o governo de Portugal no território brasileiro.

Desde o prólogo, em que um suposto tradutor diz ter vertido as cartas do espanhol para o português, o tom satírico do texto é evidente. Sobretudo ao aproximar a figura do Fanfarrão ao próprio leitor brasileiro, estreitando, assim, a relação entre as cartas e o contexto brasileiro:

Amigo leitor, arribou a certo porto do Brasil, onde eu vivia, um galeão, que vinha das Américas espanholas. Nele se transportava um mancebo, cavalheiro instruído nas humanas letras. Não me foi dificultoso travar, com ele, uma estreita amizade e chegou a confiar-me os manuscritos, que trazia. Entre eles encontrei as Cartas Chilenas, que são um artificioso compêndio das desordens, que fez no seu governo Fanfarrão Minésio, general de Chile. [...] Lê, diverte-te e não queiras fazer juízos temerários sobre a pessoa de Fanfarrão. Há muitos fanfarrões no mundo, e talvez que tu sejas também um deles, etc.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Cartas Chilenas*. Editora Companhia de Bolso. [Fragmento]

Uma das maiores influências na produção árcade nacional era a obra épica e lírica de Camões, o que se verifica não só nos sonetos de Cláudio Manuel da Costa como em epopeias árcades que remontam a *Os Lusíadas*. Esse texto épico de Língua Portuguesa oficial irá suscitar as criações de epopeias brasileiras como *Caramuru*, de Santa Rita Durão, e *O Uruguai*, de Basílio da Gama. Em ambas, é possível reconhecer o início do indianismo épico na literatura brasileira, o que culminaria, no próximo século, nos trabalhos românticos de Gonçalves Dias.

Em *O Uruguai*, por exemplo, já se representa o índio como personagem valente e guerreira, traços que serão reforçados na literatura romântica do Indianismo. O poema épico representa o conflito entre os jesuítas e o povo indígena, que se recusa a ceder seu território, em jogo nas negociações do Tratado de Madri. Se no Romantismo os Índios são apresentados como heróis, em *O Uruguai* são representados como povo massacrado por interesses da Igreja.

Insta Gerardo, e quase o ferro o alcança,
Quando Tatu-Guaçu, o mais valente
De quantos índios viu a nossa idade,
Armado o peito da escamosa pele
De um jacaré disforme, que matara,
Se atravessa diante. Intenta o nosso
Com a outra pistola abrir caminho,
E em vão o intenta: a verde-negra pele,
Que ao índio o largo peito orna e defende,
Formou a natureza impenetrável.
Co'á espada o fere no ombro e na cabeça
E as penas corta, de que o campo espalha.
Separa os dous fortíssimos guerreiros
A multidão dos nossos, que atropela
Os índios fugitivos: tão depressa
Cobrem o campo os mortos e os feridos,
E por nós a vitória se declara.

DA GAMA, Basílio. *O Uruguai*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000094.pdf>. Acesso em: 27 nov. 2019. [Fragmento]

No que diz respeito ao aspecto estrutural, *O Uruguai* rompe com as regras das epopeias clássicas, pois o autor compõe o seu livro em cinco cantos, constituídos de versos decassílabos e brancos.

Diferentemente, Santa Rita Durão compõe *Caramuru* dentro de um padrão clássico, baseado na epopeia portuguesa *Os Lusíadas*, de Camões: constitui-se de dez cantos apresentados dentro do convencionalismo formal (proposição, invocação, dedicatória, narração e epílogo), com versos decassílabos e oitava rima camoniana.

Caramuru se passa durante o descobrimento da Bahia, no século XVI, por Diogo Álvares Correia. No poema, estão presentes ritos, tradições e política das colônias. A dominação sofrida pelo índio, próximo ao fim do poema, é evidente:

LXXVI

Que o indígena seja ali empregado,
E que à sombra das Leis tranquilo esteja;
Que viva em liberdade conservado,
Sem que oprimido dos Colonos seja:
Que às expensas do Rei seja educado
O Neófito, que abraça a Santa Igreja;
E que na santa empresa ao Missionário
Subministre subsídio o Régio Erário.

DURÃO, Santa Rita. *Caramuru*. Disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/caramuru.pdf. Acesso em: 27 nov. 2019. [Fragmento]

O poema de Santa Rita Durão encontra na pintura alguns de seus desdobramentos. Na tela *Moema*, Victor Meirelles, pintor romântico, baseia-se no Canto VI de *Caramuru*, no qual a índia é abandonada pelo português Caramuru, que parte em um navio. Ela, então, atira-se ao mar, tentando alcançar a nau de seu amado, que a abandonara, o que foi em vão. Moema morre afogada diante de tanto esforço e é devolvida pelas ondas à margem da praia.



MEIRELLES, Victor. *Moema*. 1866. Tinta a óleo, 129 × 190 cm. Museu de Arte de São Paulo.

Além de tais autores árcades, o nome de Silva Alvarenga também deve ser mencionado, pois, em sua obra *Glaura*, esse autor, cujo pseudônimo é Alcindo Palmireno, conseguiu imortalizar duas espécies do gênero lírico: os rondós e os madrigais – ambos construídos com a intensa musicalidade da linguagem lírica realizada pelo autor. Outro aspecto que merece destaque no trabalho de Silva Alvarenga, além do valor sonoro e rítmico de seus versos, é a forma de “nacionalização” da natureza ocorrida em sua poesia.

O autor conseguiu substituir o maior símbolo pastoril do Arcadismo (a ovelha) pelos animais típicos da realidade brasileira: a onça, o morcego, o novilho, a pomba, o beija-flor. Também no que diz respeito à flora, houve a contribuição significativa da ambientação local com a presença de alguns elementos como a laranjeira e o cajueiro – símbolo da própria condição humana e poética, como exemplifica o seguinte rondó.

O cajueiro

Cajueiro desgraçado,
A que Fado te entregaste,
Pois brotaste em terra dura
Sem cultura e sem senhor!

No teu tronco pela tarde,
Quando a luz do céu desmaia,
O novilho a testa ensaia,
Faz alarde do valor.

Para frutos não concorre
Este vale ingrato e seco;
Um se enrugam murcho e peço,
Outro morre ainda em flor.

[...]

Curta folha mal te veste
Na estação do lindo agosto,
E te deixa nu, e exposto
Ao celeste intenso ardor.

Cajueiro desgraçado,
A que Fado te entregaste,
Pois brotaste em terra dura
Sem cultura e sem senhor!

Mas se estéril te arruínas,
Por destino te conservas,
E pendente sobre as ervas
Mudo ensinas ao Pastor

Que a Fortuna é quem exalta,
Quem humilha o nobre engenho:
Que não vale humano empenho,
Se lhe falta o seu favor.

Cajueiro desgraçado,
A que Fado te entregaste,
Pois brotaste em terra dura
Sem cultura e sem senhor!

ALVARENGA, Manuel Inácio da Silva. *Obras poéticas*.
Rio de Janeiro: Garnier, [s.d.]. p. 94. [Fragmento]

Como síntese do módulo, veja as seguintes diferenças entre o Barroco e o Arcadismo:

Barroco	Arcadismo
Conflito entre o mundo espiritual e o material (teocentrismo x antropocentrismo).	Visão racionalista e antropocêntrica do mundo.
Ideologia religiosa (Contrarreforma / cristianismo).	Valorização da cultura greco-romana pagã.
Retorno ao medievalismo e ao obscurantismo. Gosto pelo sombrio.	Influência renascentista e iluminista.
Neoplatonismo e sensualismo associado ao sentimento de culpa decorrente do desejo sexual.	Neoplatonismo.
Pessimismo; feísmo; <i>carpe diem</i> associado à consciência da passagem do tempo; <i>tempus fugit</i> .	Busca pela serenidade; pastoralismo; bucolismo; <i>fugere urbem</i> ; <i>aurea mediocritas</i> .
Rebuscamento da linguagem; conceptismo; cultismo e pensamento antitético.	Linguagem clara e simples.
Uso recorrente de figuras de linguagem.	Tendência à objetividade.

RELEITURAS

Tomás Antônio Gonzaga encerra a "Lira II" que compõe a segunda parte da obra *Marília de Dirceu* com a seguinte estrofe:

Eu tenho um coração maior que o mundo,
Tu, formosa Marília, bem o sabes:
Um coração, e basta, Onde tu mesma cabes.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*.
São Paulo: Ediouro. (Prestígio). [Fragmento]

O primeiro verso dessa quadra seria retomado no século XX por dois modernistas, o brasileiro Carlos Drummond de Andrade e o português Jorge de Sena. A referência em Drummond aparece de forma mais explícita no poema "Mundo grande", no entanto a retomada é feita com o intuito de revelar a pequenez e a impotência do eu lírico diante do mundo. Observe:

Não, meu coração não é maior que o mundo.
É muito menor.
Nele não cabem nem as minhas dores.
Por isso gosto tanto de me contar.
Por isso me dispo,
por isso me grito,
por isso frequente os jornais, me exponho cruamente nas
[livrarias:
preciso de todos.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do mundo*.
São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 45.
[Fragmento]

Na lírica amorosa do poeta árcade, a comparação entre as dimensões do mundo e do coração de Dirceu cumpre o propósito de enfatizar o seu sentimento pela amada. O coração do pastor é maior que o mundo, portanto, também é maior que o mundo o seu amor por Marília. Nos versos do modernista brasileiro, a comparação perde o traço amoroso e ganha conotações filosóficas e políticas.

Em “Mundo grande”, o coração do eu lírico é menor que o mundo, é pequeno o bastante para não conseguir comportar suas dores. É por meio da escrita e de “se expor nas livrarias” que o poeta testemunha sua insuficiência como indivíduo diante de seu sofrimento e da vastidão do mundo, fazendo apelo à participação do leitor não apenas como aquele que se comove com o texto, mas também como aquele que compartilha de uma visão sobre o mundo.

Observe, agora, a releitura de um verso de Tomás Antônio Gonzaga feita pelo escritor português Jorge de Sena:

Homenagem a Tomás Antônio Gonzaga

Gonzaga: podias não ter dito mais nada,
não ter escrito senão insuportáveis versos
de um árcade pedante, numa língua bífida
para o coloquial e o latim às avessas.

Mas uma vez disseste:

“eu tenho um coração maior que o mundo”.

Pouco importa em que circunstâncias o disseste:

Um coração maior que o mundo –
uma das mais raras coisas
que um poeta disse.

Talvez que a tenhas copiado
de algum velho clássico.

Mas como tu a disseste, Gonzaga! Por certo
que o teu coração era maior que o mundo:
nem pátrias nem Marílias te bastavam.

(Ainda que em Moçambique, como Rimbaud na Etiópia,
engordasses depois vendendo escravos).

SENA, Jorge de. Homenagem a Tomás Antônio de Gonzaga.
In: SENA, Jorge de. *Poesia III*. Lisboa, PT:
Edições 70, 1989. p. 95.

Para Sena, o verso “eu tenho um coração maior que o mundo” é o bastante para consagrar Gonzaga como poeta, eximindo-o de ter de escrever quaisquer outros versos. O verso se destacaria entre as demais composições do Arcadismo, consideradas pelo português como artificiais e pedantes. Justamente por ser o autor do verso em questão, Gonzaga é lido como poeta superior aos demais do Neoclassicismo, estilo literário criticado pelo autor português.

Ao fim do poema, contudo, Sena ironiza o comportamento de Gonzaga. Os versos finais de “Homenagem a Tomás Antônio Gonzaga” sugerem que o coração do poeta árcade era tão grande que somente pátrias e Marílias não lhe contentavam e, por isso, Gonzaga teria buscado enriquecer vendendo escravos em Moçambique, para onde fora exilado em função da sua participação na Inconfidência Mineira. Essa postura de retomada dos clássicos, ora de forma elogiosa, ora de forma crítica, é um traço marcante do Modernismo, que será estudado mais aprofundadamente em módulos futuros.

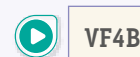


PARA REFLETIR

Capitão Fantástico e a temática do arcadismo



Viver longe da cidade e ter uma vida materialmente mediana, mas espiritualmente elevada eram concepções estéticas do movimento árcade. Contudo, no século XXI, as expressões latinas *fugere urbem* e *aurea mediocritas*, que traduziam esse ideário da natureza como um refúgio, ainda existem e são retomadas pela arte de diversas formas. É o que acontece com o personagem Ben Cash, no filme *Capitão Fantástico* (2016). Ben, protagonista do filme, é um pai de seis filhos que decide morar numa floresta com sua família tendo em mente uma proposta de vida alternativa. Em contraposição à lógica da sociedade de consumo, ele cria seus filhos isolados da civilização e passa por diversas situações conflitantes para manter firme seu objetivo. Esse ideário de vida simples no campo em detrimento da vida agitada da cidade é algo que você gostaria de viver? Ainda que não queira viver longe dos centros urbanos, já pensou em novas formas de viver no mundo contemporâneo produzindo e consumindo menos?



VF4B

Arcadismo

Assista a essa videoaula para conhecer um pouco mais sobre o contexto histórico do Arcadismo no Brasil e seus principais autores.

EXERCÍCIOS DE APRENDIZAGEM



01. (UFV-MG) Leia a passagem a seguir, extraída do “Sermão do bom ladrão ou da audácia”, do Padre Antônio Vieira:



Não são só ladrões, diz o Santo, os que cortam bolsas, ou espreitam os que se vão banhar, para lhes colher a roupa; os ladrões que mais própria e dignamente merecem este título, são aqueles a quem os reis encomendam os exércitos e legiões, ou o governo das províncias, ou a administração das cidades, os quais já com manha, já com força, roubam e despojam os povos.

VIEIRA, Antônio. *Sermões escolhidos*. São Paulo: Martin Claret, 2006. p. 119.

É correto afirmar que Padre Vieira, referindo-se às palavras de S. Basílio Magno, condena principalmente o ladrão que, estando a serviço do rei,

- A) furta pequenos objetos.
- B) cuida dos próprios negócios.
- C) rouba o bem público.
- D) engana outro ladrão.

02. (UFV-MG) Leia a passagem a seguir, extraída do “Sermão da primeira domingo da quaresma ou das tentações”, do Padre Antônio Vieira:



Sabeis, cristãos, sabeis nobreza e povo do Maranhão, qual é o jejum que quer Deus de vós; nesta Quaresma que solteis as ataduras da injustiça, e que deixeis ir livres os que tendes cativos e oprimidos. Estes são os pecados do Maranhão: estes são os que Deus me manda que vos anuncie: *Annuntia populo meo scelera eorum*.

VIEIRA, Antônio. *Sermões escolhidos*. São Paulo: Martin Claret, 2006, p. 33.

É correto afirmar que, nessa passagem, o Padre Vieira está

- A) pregando sobre a conversão do cativo.
- B) expondo a diferença entre o bom e o mau cativo.
- C) denunciando o cativo como pecado.
- D) defendendo o jejum para todos os cativos do Maranhão.

03. (UFV-MG) Leia o poema a seguir:

Lira XIX

Enquanto pasta alegre o manso gado,
Minha bela Marília, nos sentemos
À sombra deste cedro levantado.
Um pouco meditemos

Na regular beleza,
Que em tudo quanto vive, nos descobre
A sábia natureza.

Atende, como aquela vaca preta
O novilhinho seu dos mais separa,
E o lambe, enquanto chupa a lisa teta.
Atende mais, ó cara,
Como a ruiva cadela
Suporta que lhe morda o filho o corpo,
E salte em cima dela.

Repara, como cheia de ternura
Entre as asas ao filho essa ave aqueita,
Como aquela esgravata a terra dura,
E os seus assim sustenta:
Como se encoleriza,
E salta sem receio a todo o vulto,
Que junto deles pisa.

Que gosto não terá a esposa amante,
Quando der ao filhinho o peito brando,
E refletir então no seu semblante!
Quando, Marília, quando
Disser consigo: “É esta
“De teu querido pai a mesma barba,
“A mesma boca, e testa.”

Que gosto não terá a mãe, que toca,
Quando o tem nos seus braços, c’o dedinho
Nas faces graciosas, e na boca
Do inocente filhinho!
Quando, Marília bela,
O tenro infante já com risos mudos
Começa a conhecê-la!

Que prazer não terão os pais ao verem
Com as mães um dos filhos abraçados;
Jogar outros a luta, outros correrem
Nos cordeiros montados!
Que estado de ventura!
Que até naquilo, que de peso serve,
Inspira Amor, doçura.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. Rio de Janeiro: Ediouro. p. 40-41. (Coleção Ediouro).

Marque a alternativa que apresenta corretamente a evidente relação dos versos da “Lira XIX” com as características recorrentes na produção literária do Arcadismo brasileiro.

- A) As interferências do eu lírico na tentativa de convencer a amada a aceitá-lo como amante que lhe dará o filho tão desejado e querido por todas as mulheres.
- B) A linguagem rebuscada, fruto de um pensamento antagônico, demonstrado pela aproximação dos bens terrenos, como o gosto pela terra e a abstração do amor materno.
- C) A tradução de um cenário bucólico e pastoril feita através de uma linguagem clara e de uma temática amorosa, plena de ternura e simplicidade.
- D) O enaltecimento dos aspectos urbanos e citadinos como cenário exemplar do desenvolvimento do Brasil, enquanto um projeto de construção nacional.

04. (UFV-MG) Leia a “Lira XXII” da primeira parte do poema *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga:

Lira XXII

Muito embora, Marília, muito embora
Outra beleza, que não seja a tua,
Com a vermelha roda, a seis puxada,
Faça tremer a rua;

As paredes da sala, aonde habita,
Adorne a seda e o tremó dourado;
Pendão largas cortinas, penda o lustre
Do teto apainelado,

Tu não habitarás palácios grandes,
Nem andarás nos coches voadores;
Porém terás um vate que te preze,
Que cante os teus louvores.

O tempo não respeita a formosura;
E da pálida morte a mão tirana
Arrasa os edifícios dos Augustos,
E arrasa a vil choupana.

Que belezas, Marília, floresceram,
De quem nem sequer temos a memória!
Só podem conservar um nome eterno
Os versos, ou a história.

Se não houvesse Tasso, nem Petrarca,
Por mais que qualquer delas fosse linda,
Já não sabia o mundo se existiram
Nem Laura, nem Clorinda.

É melhor, minha bela, ser lembrada
Por quantos hão de vir sábios humanos,
Que ter urcos, ter coches e tesouros,
Que morrem com os anos.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*.
São Paulo: Martin Claret, 2009. p. 62-63.

De acordo com o poema, no lugar dos bens que a riqueza compra, o que terá Marília de mais valioso e por quê? Utilize passagens do texto para compor sua resposta.

EXERCÍCIOS PROPOSTOS



01. (UPE)
OQGH



Buscando a Cristo

A vós correndo vou, braços sagrados,
Nessa cruz sacrossanta descobertos,
Que, para receber-me, estais abertos,
E, por não castigar-me, estais cravados.

A vós, divinos olhos, eclipsados
De tanto sangue e lágrimas abertos
Pois, para perdoar-me, estais despertos,
E, por não condenar-me, estais fechados.

A vós, pregados pés, por não deixar-me,
A vós, sangue vertido, para ungir-me,
A vós, cabeça baixa p'ra chamar-me.

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

GUERRA, Gregório de Matos. *Poemas escolhidos*.
São Paulo: Cultrix, 1989.

Considerando a escola literária Barroca, analise as afirmativas a seguir:

- I. O soneto apresenta metonímias que vão relacionando as partes de Cristo (“braços”, “olhos”, “pés”, “sangue”, “cabeça”), substituindo, aos poucos, o todo: Cristo crucificado. Com esse recurso, percebe-se que cada uma das partes do corpo revela uma atitude acolhedora, de bondade e de comiseração, o que assegura ao eu lírico fé e confiança.

- II. Nesse poema, é perceptível o trabalho com figuras de linguagem representando o aspecto conceptista do Barroco. É um jogo de palavras que se desenvolve também com outros recursos, como as anáforas em “Vós” (v. 5, 9, 10, 11, 12 e 13), o que parece registrar o desejo do eu lírico de se encontrar com Cristo.
- III. No soneto, nota-se uma das características típicas da estética barroca, o uso de situações ambivalentes, que permitem a dupla interpretação, como se vê nessa passagem – “braços abertos e cravados” (presos); os braços estão abertos para receber o fiel e, ao mesmo tempo, fechados para não castigá-lo pelos pecados cometidos.
- IV. O texto expõe, de maneira exemplar, ao longo dos versos decassílabos, em linguagem rebuscada, o tema do fusionismo na personificação do fiel, que reconhece os sinais do acolhimento de Cristo e, por isso, esse fiel manifesta o seu desejo de “ficar unido, atado e firme”, reforçando ainda a constatação da fragilidade humana.
- V. Por suas idiossincrasias quanto à visão dos pares antagônicos – pecado / perdão – o poeta utiliza, no final do poema, alguns versos livres e brancos, com os quais obtém um efeito mais leve, de caráter religioso, também cultivado pelo conceptista Padre Vieira.

Está correto o que se afirma em

- A) I, II e III.
 B) I, III e IV.
 C) II, III e IV.
 D) II, IV e V.
 E) III, IV e V.

02.
HKN4



(UFRGS-RS) Leia o trecho do “Sermão pelo bom sucesso das armas de Portugal contra as de Holanda”, do Padre Antônio Vieira, e o soneto de Gregório de Matos Guerra a seguir:

Sermão pelo bom sucesso das armas de Portugal contra as de Holanda

Pede razão Jó a Deus, e tem muita razão de a pedir – responde por ele o mesmo santo que o arguiu – porque se é condição de Deus usar de misericórdia, e é grande e não vulgar a glória que adquire em perdoar pecados, que razão tem, ou pode dar bastante, de os não perdoar? O mesmo Jó tinha já declarado a força deste seu argumento nas palavras antecedentes, com energia para Deus muito forte: *Peccavi, quid faciam tibi?* Como se dissera: Se eu fiz, Senhor, como homem em pecar, que razão tendes vós para não fazer como Deus em me perdoar? Ainda disse e quis dizer mais: *Peccavi, quid faciam tibi?* Pequei, que mais vos posso fazer? E que fizestes vós, Jó, a Deus em pecar? Não lhe fiz pouco, porque lhe dei ocasião a me perdoar, e, perdoando-me, ganhar muita glória.

Eu dever-lhe-ei a ele, como a causa, a graça que me fizer, e ele dever-me-á a mim, como a ocasião, a glória que alcançar.

A Jesus Cristo Nosso Senhor

Pequei, Senhor, mas não porque hei pecado,
 Da vossa piedade me despido;
 Porque, quanto mais tenho delinquido,
 Vos tenho a perdoar mais empenhado.

Se basta a vos irar tanto um pecado,
 A abrandar-vos sobeja um só gemido:
 Que a mesma culpa, que vos há ofendido,
 Vos tem para o perdão lisonjeado.

Se uma ovelha perdida e já cobrada
 Glória tal e prazer tão repentino
 Vos deu, como afirmais na sacra história,

Eu sou, Senhor, a ovelha desgarrada:
 Cobrai-a, e não queirais, pastor divino,
 Perder na vossa ovelha a vossa glória.

Considere as seguintes afirmações sobre os dois textos.

- I. Tanto Padre Vieira quanto Gregório de Matos dirigem-se a Deus mediante a segunda pessoa do plural (vós, vos): Gregório argumenta que o Senhor está empenhado em perdoá-lo, enquanto Vieira dirige-se a Deus (E que fizestes vós...) para impedir que Jó seja perdoado.
- II. Padre Vieira vale-se das palavras e do exemplo de Jó, figura do Velho Testamento, para argumentar que o homem abusa da misericórdia divina ao pecar, e que Deus, de acordo com a ocasião e os argumentos fornecidos por Jó, inclina-se para o castigo no lugar do perdão.
- III. Tanto Padre Vieira como Gregório de Matos argumentam sobre a misericórdia e a glória divinas: assim como Jó, citado por Vieira, declara que Deus lhe deverá a glória por tê-lo perdoado, Gregório compara-se à ovelha desgarrada que, se não for recuperada, pode pôr a perder a glória de Deus.
- Qual(is) está(ão) correta(s)?
- A) Apenas I.
 B) Apenas III.
 C) Apenas I e II.
 D) Apenas II e III.
 E) I, II e III.

03.

94NK



(UFPR) O soneto “No fluxo e refluxo da maré encontra o poeta incentivo pra recordar seus males”, de Gregório de Matos, apresenta características marcantes do poeta e do período em que ele o escreveu.

Seis horas enche e outras tantas vaza
A maré pelas margens do Oceano,
E não larga a tarefa um ponto no ano,
Depois que o mar rodeia, o sol abrasa.

Desde a esfera primeira opaca, ou rasa
A Lua com impulso soberano
Engole o mar por um secreto cano,
E quando o mar vomita, o mundo arrasa.

Muda-se o tempo, e suas temperanças.
Até o céu se muda, a terra, os mares,
E tudo está sujeito a mil mudanças.

Só eu, que todo o fim de meus pesares
Eram de algum minguante as esperanças,
Nunca o minguante vi de meus azares.

De acordo com o poema, é correto afirmar:

- A temática barroca do desconcerto do mundo está representada no poema, uma vez que as coisas do mundo estão em desarmonia entre si.
- A transitoriedade das coisas terrenas está em oposição ao caráter imutável do sujeito, submetido a uma concepção fatalista do destino humano.
- A concepção de um mundo às avessas está figurada no soneto através da clara oposição entre o mar que tudo move e a lua imutável.
- A clareza empregada para exposição do tema reforça o ideal de simplicidade e bucolismo da poesia barroca, cujo lema fundamental era a *aurea mediocritas*.
- A sintonia entre a natureza e o eu poético embasa as personificações de objetos inanimados aliadas às hipérboles que descrevem o sujeito.

04. (UEL-PR) Leia o texto, analise a figura e responda à questão.

Há a propensão para uma forma que se abre em indeterminação de limites e imprecisão de contornos, apelando para os recursos da impressão sensorial, que não quer apenas conter a informação estética, mas sobretudo, comunicá-la sob um alto grau de tensão que transporte o receptor, o espectador, da simples esfera da plenitude intelectual e contemplativa para uma estesia mais franca e envolvente – mais do que isso, para o êxtase dos sentidos sugestivamente acesos e livres.

ÁVILA, A. *O lúdico e as projeções do Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 20.



ATAÍDE, M. C. Pintura do forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto (MG).

In: ÁVILA, A.; GONTIJO, J. M. M.;

MACHADO, R. G. *Barroco mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação*. São Paulo: FJP / FRM / CEN, 1980. p. 198.

Sobre o texto e a figura, é correto afirmar:

- O texto apresenta as principais características do Rococó e a figura refere-se à pintura do Barroco, principal movimento artístico do Período Colonial brasileiro.
- Enquanto a figura representa a arte colonial brasileira, o texto discorre sobre a projeção do Barroco na arte concreta e sua busca por um envolvimento mais efetivo e completo do espectador com a obra.
- Não é possível afirmar que o texto e a imagem estejam relacionados ao mesmo assunto, pois a figura é do Barroco mineiro, mas o texto trata do Barroco baiano.
- Tanto o texto como a imagem tratam da arte neoclássica no momento máximo de sua penetração na cultura brasileira como um todo e não sobre algo específico.
- O texto explicita as principais características da pintura barroca tal qual foi praticada em Minas Gerais no século XVIII, muitas delas presentes na obra de Manoel da Costa Ataíde.

Instrução: Texto para as questões 05 e 06.

Lira 83

Que diversas que são, Marília, as horas,
que passo na masmorra imunda e feia,
dessas horas felizes, já passadas
na tua pátria aldeia!

Então eu me ajuntava com Glauceste;
e à sombra de alto cedro na campina
eu versos te compunha, e ele os compunha
à sua cara Eulina.

Cada qual o seu canto aos astros leva;
de exceder um ao outro qualquer trata;
o eco agora diz: Marília terna;
e logo: Eulina ingrata.
Deixam os mesmos sátiros as grutas:
um para nós ligeiro move os passos,
ouve-nos de mais perto, e faz a flauta
cos pés em mil pedaços.
– Dirceu – clama um pastor – ah! bem merece
da cândida Marília a formosura.
E aonde – clama o outro – quer Eulina
achar maior ventura?
Nenhum pastor cuidava do rebanho,
enquanto em nós durava esta porfia;
e ela, ó minha amada, só findava
depois de acabar-se o dia.
À noite te escrevia na cabana
os versos, que de tarde havia feito;
mal tos dava e os lia, os guardavas
no casto e branco peito.
Beijando os dedos dessa mão formosa,
banhados com as lágrimas do gosto,
jurava não cantar mais outras graças
que as graças do teu rosto.
Ainda não quebrei o juramento;
eu agora, Marília, não as canto;
mas inda vale mais que os doces versos
a voz do triste pranto.

GONZAGA, T. A. *Marília de Dirceu & Cartas chilenas*.
São Paulo: Ática, 1997. p. 126-127.

- 05.** (UEL-PR) O ideal horaciano da “áurea mediocridade”, tão cultivado pelos poetas árcades, faz-se presente pelo registro
- de uma existência em contato com seres míticos, como é o caso dos sátiros.
 - de uma vida racionante expressa por meio de linguagem elaborada metaforicamente.
 - da aceitação obstinada dos reveses da vida impostos pela política.
 - do prazer suscitado pelas situações difíceis a serem disciplinadamente encaradas.
 - de uma vida tranquila e amorosa em contato com a natureza sempre amena.

- 06.** (UEL-PR) Assinale a alternativa que enumera corretamente as características do Arcadismo brasileiro presentes no poema de Tomás Antônio Gonzaga.
- A presença do ambiente rústico; a transmissão da palavra poética ao autor; a celebração da vida familiar; a engenhosa elaboração pictórica do poema de maneira a dominarem as figuras de linguagem.
 - A presença do ambiente nacional; a supressão da palavra poética; a celebração da vida familiar; a construção pictórica do poema de maneira a dominarem as figuras de linguagem.
 - A presença do ambiente urbano; a transmissão da palavra poética ao autor; a celebração da vida rústica; a elaboração predominantemente hiperbólica do poema.
 - A presença de ambiente bucólico; a delegação da palavra poética a um pastor; a celebração da vida simples; a clareza, a lógica e a simplicidade na construção do poema.
 - A presença do ambiente nacional; a delegação da palavra poética a um pastor; a celebração da vida em sociedade; a construção racional do poema enfatizando o decoro e a discrição.

Instrução: Leia o soneto de Cláudio Manuel da Costa para responder às questões **07** e **08**.

Onde estou? Este sítio desconheço:
Quem fez tão diferente aquele prado?
Tudo outra natureza tem tomado;
E em contemplá-lo tímido esmoreço.

Uma fonte aqui houve; eu não me esqueço
De estar a ela um dia reclinado;
Ali em vale um monte está mudado:
Quanto pode dos anos o progresso!

Árvore aqui vi tão florescentes,
Que faziam perpétua a primavera:
Nem troncos vejo agora decadentes.

Eu me engano: a região esta não era;
Mas que venho a estranhar, se estão presentes
Meus males, com que tudo degenera!

Obras. 1996.

- 07.** (UNIFESP) No soneto, o eu lírico expressa-se de forma
- eufórica, reconhecendo a necessidade de mudança.
 - contida, descortinando as impressões auspiciosas do cenário.
 - introspectiva, valendo-se da idealização da natureza.
 - racional, mostrando-se indiferente às mudanças.
 - reflexiva, explorando ambiguidades existenciais.

- 08.** (UNIFESP) São recursos expressivos e tema presentes no soneto, respectivamente,
- metáforas e a ideia da imutabilidade das pessoas e dos lugares.
 - sinestesias e a superação pelo eu lírico de seus maiores problemas.
 - paradoxos e a certeza de um presente melhor para o eu lírico que o passado.
 - hipérbolos e a força interior que faz o eu lírico superar seus males.
 - antíteses e o abalo emocional vivido pelo eu lírico.

- 09.** (UPF-RS-2017) Considere as informações a seguir em relação ao período de formação da literatura brasileira.



- Ao longo do século XVI, a literatura brasileira é formada, predominantemente, por textos informativos sobre a natureza e o homem brasileiro, escritos por viajantes e missionários europeus.
- Nos séculos XVII e XVIII, verificam-se influências do Barroco europeu na incipiente literatura brasileira e, também, nas artes plásticas e na música nacionais, sendo que as produções relativamente originais dessas últimas artes permitem que se fale de um "Barroco brasileiro".
- De meados do século XVIII até a eclosão do Romantismo, na primeira metade do século XIX, o estilo literário dominante nas letras nacionais é o Arcadismo, caracterizado por uma oposição sistemática ao avanço do racionalismo iluminista, cuja influência busca neutralizar através da celebração da natureza e da vida no campo.

Está correto apenas o que se afirma em

- I e III.
 - II.
 - III.
 - I e II.
 - II e III.
- 10.** (UFTM-MG) Leia o poema de Cláudio Manuel da Costa:

Destes penhascos fez a natureza
 O berço em que nasci: oh quem cuidara,
 Que entre penhas tão duras se criara
 Uma alma terna, um peito sem dureza!

Amor, que vence os Tigres, por empresa
 Tomou logo render-me, ele declara
 Contra o meu coração guerra tão rara,
 Que não me foi bastante a fortaleza.

Por mais que eu mesmo conhecesse o dano,
 A que dava ocasião minha brandura,
 Nunca pude fugir ao cego engano;
 Vós, que ostentais a condição mais dura,
 Temei penhas, temei; que Amor tirano,
 Onde há mais resistência, mais se apura.

Analisando a concepção de amor apresentada pelo eu lírico:

- Explique como ele entende o amor, justificando sua resposta com trechos do poema.
- Explique o conselho que o eu lírico dá às penhas, justificando sua resposta com trechos do poema.

- 11.** (PUC Rio) Navegava Alexandre em uma poderosa armada pelo Mar Eritreu a conquistar a Índia, e como fosse trazido à sua presença um pirata que por ali andava roubando os pescadores, repreendeu-o muito Alexandre de andar em tão mau ofício; porém, ele, que não era medroso nem lerdado, respondeu assim. – Basta, senhor, que eu, porque roubo em uma barca, sou ladrão, e vós, porque roubais em uma armada, sois imperador? –

Assim é. O roubar pouco é culpa, o roubar muito é grandeza; o roubar com pouco poder faz os piratas, o roubar com muito, os Alexandres. Mas Sêneca, que sabia bem distinguir as qualidades e interpretar as significações, a uns e outros definiu com o mesmo nome: *Eodem loco pone latronem et piratam, quo regem animum latronis et piratae habentem*. Se o Rei de Macedônia, ou qualquer outro, fizer o que faz o ladrão e o pirata, o ladrão, o pirata e o rei, todos têm o mesmo lugar, e merecem o mesmo nome.

VIEIRA, Pe. Antônio. *Sermão do bom ladrão*. [Fragmento]

Uma das mais importantes características da obra do Padre Antônio Vieira refere-se à presença constante em seus sermões das dimensões social e política, somadas à religiosa. Comente essa afirmativa em função do texto anterior.

- 12.** (UFMG) Leia os dois poemas de Gregório de Matos:

Texto I

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

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

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

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

Texto II

Discreta, e formosíssima Maria,
Enquanto estamos vendo a qualquer hora
Em tuas faces a rosada Aurora,
Em teus olhos, e boca o Sol, e o dia:

Enquanto com gentil descortesia
O ar, que fresco Adônis te namora,
Te espalha a rica trança voadora,
Quando vem passear-te pela fria:

Goza, goza da flor da mocidade,
Que o tempo trota a toda ligeireza,
E imprime em toda a flor sua pisada.

Oh não aguardes, que a madura idade
Te converta essa flor, essa beleza
Em terra, em cinza, em pó, em sombra, em nada.

Redija um texto, explicando como ideias comuns aos dois poemas justificam o conselho dado pelo poeta no segundo poema.

SEÇÃO ENEM

01. (Enem)

Soneto VII

Onde estou? Este sítio desconheço:
Quem fez tão diferente aquele prado?
Tudo outra natureza tem tomado;
E em contemplá-lo tímido esmoreço.

Uma fonte aqui houve; eu não me esqueço
De estar a ela um dia reclinado:
Ali em vale um monte está mudado:
Quanto pode dos anos o progresso!

Árvores aqui vi tão florescentes,
Que faziam perpétua a primavera:
Nem troncos vejo agora decadentes.

Eu me engano: a região esta não era;
Mas que venho a estranhar, se estão presentes
Meus males, com que tudo degenera!

COSTA, C. M. *Poemas*. Disponível em:
www.dominiopublico.gov.br. Acesso em: 07 jul. 2012.

No soneto de Cláudio Manuel da Costa, a contemplação da paisagem permite ao eu lírico uma reflexão em que transparece uma

- A) angústia provocada pela sensação de solidão.
- B) resignação diante das mudanças do meio ambiente.
- C) dúvida existencial em face do espaço desconhecido.
- D) intenção de recriar o passado por meio da paisagem.
- E) empatia entre os sofrimentos do eu e a agonia da terra.

02. (Enem)

Casa dos contos

& em cada conto te cont
o & em cada enquanto me enca
nto & em cada arco te a
barco & em cada porta m
e perco & em cada lanço t
e alcanço & em cada escad
a me escapo & em cada pe
dra te prendo & em cada g
rade me escravo & em ca
da sótão te sonho & em cada
esconso me affonso & em
cada cláudio te canto & e
m cada fosso me enforco &

ÁVILA, A. *Discurso da difamação do poeta*.
São Paulo: Summus, 1978.

O contexto histórico e literário do período barroco-árcade fundamenta o poema "Casa dos contos", de 1975. A restauração de elementos daquele contexto por uma poética contemporânea revela que

- A) a disposição visual do poema reflete sua dimensão plástica, que prevalece sobre a observação da realidade social.
- B) a reflexão do eu lírico privilegia a memória e resgata, em fragmentos, fatos e personalidades da Inconfidência Mineira.
- C) a palavra "esconso" (escondido) demonstra o desencanto do poeta com a utopia e sua opção por uma linguagem erudita.
- D) o eu lírico pretende revitalizar os contrastes barrocos, gerando uma continuidade de procedimentos estéticos e literários.
- E) o eu lírico recria, em seu momento histórico, numa linguagem de ruptura, o ambiente de opressão vivido pelos inconfidentes.

03. (Enem)

Quando Deus redimiu da tirania
Da mão do Faraó endurecido
O Povo Hebreu amado, e esclarecido,
Páscoa ficou da redenção o dia.

Páscoa de flores, dia de alegria
Àquele Povo foi tão afligido
O dia, em que por Deus foi redimido;
Ergo sois vós, Senhor, Deus da Bahia.

Pois mandado pela alta Majestade
Nos remiu de tão triste cativoiro,
Nos livrou de tão vil calamidade.

Quem pode ser senão um verdadeiro
Deus, que veio estirpar desta cidade
O Faraó do povo brasileiro.

DAMASCENO, D. (org.). *Melhores poemas*: Gregório de Matos.
São Paulo: Globo, 2006.

Com uma elaboração de linguagem e uma visão de mundo que apresentam princípios barrocos, o soneto de Gregório de Matos apresenta temática expressa por

- A) visão cética sobre as relações sociais.
- B) preocupação com a identidade brasileira.
- C) crítica velada à forma de governo vigente.
- D) reflexão sobre os dogmas do cristianismo.
- E) questionamento das práticas pagãs na Bahia.

SEÇÃO FUVEST / UNICAMP / UNESP



GABARITO

Aprendizagem

Meu aproveitamento

Acertei _____ Errei _____

- 01. C
- 02. C
- 03. C
- 04. Para o eu lírico, mais valioso que os bens materiais que Marília possa ter, como os coches e tesouros, é o fato de ela ser cantada e eternizada em versos, como Laura e Clorinda. Os versos a seguir indicam isso: "Se não houvesse Tasso, nem Petrarca, / Por mais que qualquer delas fosse linda, / Já não sabia o mundo se existiram / Nem Laura, nem Clorinda. / É melhor, minha bela, ser lembrada / Por quantos hão de vir sábios humanos, / Que ter urcos, ter coches e tesouros, / Que morrem com os anos. / Só podem conservar um nome eterno / Os versos, ou a história." Ou seja, Marília será eterna enquanto seu nome for lembrado naqueles versos. O eu lírico cita o exemplo de outras mulheres que somente são lembradas por terem sido mencionadas nos versos de Petrarca e Tasso, afirmando que a beleza delas não bastaria para torná-las eternas. E essa visão ainda é reforçada na última estrofe, ao afirmar: "É melhor, minha bela, ser lembrada [...] / Que ter urcos, ter coches e tesouros, / Que morrem com os anos." Ou seja, é melhor ser lembrada do que dispor de tesouros que se perdem com os anos.

Propostos

Acertei _____ Errei _____

- 01. B
- 02. B
- 03. B
- 04. E
- 05. E
- 06. D
- 07. E
- 08. E
- 09. D
- 10.
 - A) O amor é dominador, tem uma força extraordinária; tirano, vence qualquer obstáculo, como se observa nos trechos: "Amor, que vence os tigres, por empresa", "tomou logo render-me..."
 - B) Que as penhas (rochedos), mesmo ostentando a condição mais dura, pode ser dobrada pela fortaleza do amor. "Onde há mais resistência, mais se apura". O amor eleva, sublima tudo.
- 11. O fragmento é um bom exemplo da preocupação do Padre Antônio Vieira com temas de caráter social e de dimensão política. A aproximação e a comparação da figura de Alexandre Magno, grande conquistador do Mundo Antigo, com a do pirata saqueador evidenciam a crítica aos valores morais e a visão ideológica do autor.
- 12. Tanto o texto I quanto o texto II, ambos de Gregório de Matos, tratam da inconstância das coisas, retratada através de antíteses. A luz, o dia, a alegria, a beleza feminina, tudo é breve e passageiro e, por isso, deve ser aproveitado ao máximo, pois logo chegarão a escuridão, a noite, a tristeza e a velhice. Diante do caráter efêmero de todas as coisas, inclusive da beleza e da juventude, o eu lírico aconselha sua interlocutora a gozar o momento presente.

Seção Enem

Acertei _____ Errei _____

- 01. E
- 02. E
- 03. C



Total dos meus acertos: _____ de _____ . _____ %