

Platão & Fiorin

LIÇÕES DE TEXTO

leitura e redação



DADOS DE COPYRIGHT

Sobre a obra:

A presente obra é disponibilizada pela equipe [Le Livros](#) e seus diversos parceiros, com o objetivo de oferecer conteúdo para uso parcial em pesquisas e estudos acadêmicos, bem como o simples teste da qualidade da obra, com o fim exclusivo de compra futura.

É expressamente proibida e totalmente repudiável a venda, aluguel, ou quaisquer uso comercial do presente conteúdo

Sobre nós:

O [Le Livros](#) e seus parceiros disponibilizam conteúdo de domínio público e propriedade intelectual de forma totalmente gratuita, por acreditar que o conhecimento e a educação devem ser acessíveis e livres a toda e qualquer pessoa. Você pode encontrar mais obras em nosso site: [LeLivros.org](#) ou em qualquer um dos sites parceiros apresentados [neste link](#).

"Quando o mundo estiver unido na busca do conhecimento, e não mais lutando por dinheiro e poder, então nossa sociedade poderá enfim evoluir a um novo nível."



Versão impressa

Editor-chefe

Carlos S. Mendes Rosa

Editores assistentes

Frank de Oliveira e Tatiana Corrêa Pimenta

Coordenadora de revisão

Ivany Picasso Batista

Revisor

Maurício Katayama

Estagiária

Monise Martinez

Editor de arte

Vinicius Rossignol Felipe

Diagramadora

Leslie Moraes

Editoração eletrônica

Vinicius Rossignol Felipe

Versão ePUB 2.0.1

Tecnologia de Educação e Formação de Educadores

Ana Teresa Ralston

Gerência de Pesquisa e Desenvolvimento

Roberta Campanini

Coordenação geral

Antônia Brandao Teixeira e Rachel Zaroni

Coordenação do projeto

Eduardo Araujo Ribeiro

Estagiária

Olivia Do Rego Monteiro Ferragutti

Revisão

Marina Lazaretti

Ao comprar um livro, você remunera e reconhece o trabalho do autor e de muitos outros profissionais envolvidos na produção e comercialização das obras: editores, revisores, diagramadores, ilustradores, gráficos, divulgadores, distribuidores, livreiros, entre outros. Ajude-nos a combater a cópia ilegal! Ela gera desemprego, prejudica a difusão da cultura e encarece os livros que você compra.



CIP - BRASIL. CATALOGAÇÃO NA FONTE SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ.

F553L | 1.ed. Savioli, Francisco Platão & Fiorin, José Luiz Lições de texto : leitura e redação / Francisco Platão Savioli, José Luiz Fiorin. - 1.ed. - São Paulo : Ática, 2011.

Inclui bibliografia: 1. Língua portuguesa (Ensino médio). 2. Língua portuguesa - Composição e exercícios. 3. Língua portuguesa - Explicação textual. I. Savioli, Francisco Platão, 1944-. II. Título.

06-2424. | CDD 469.8 | CDU 811.134.3'27| 015217

1ª Edição - Arquivo criado em 10/08/2011

e-ISBN 9788508149353

Platão & Fiorin

LIÇÕES DE TEXTO
leitura e redação

José Luiz Fiorin

Doutor em Letras e
Professor Livre-Docente do
Depto. de Linguística da USP

Francisco Platão Savioli

Professor-Assistente Doutor do
Depto. de Comunicações e
Artes da ECA — USP

Professor e Coordenador do
Curso de Gramática e Interpretação de
Texto do Anglo Vestibulares — São Paulo



Fontes das imagens

p. 15 — WESCHER, H. *La historia del collage*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977. p. 17 — Uffizi — Florença. São Paulo, Melhoramentos, s.d. (col. Enciclopédia dos Museus). p. 18 — McSHINE, K. *Andy Warhol — A Retrospective*. Nova York, The Museum of Modern Art, 1989. p. 19 — 16º Anuário de criação. São Paulo, Clube de Criação de São Paulo, 1991. p. 21 — BOSI, Alfredo e outros. *Machado de Assis*. São Paulo, Ática, 1982 (col. Escritores Brasileiros). p. 26 — BECKETT, S. W. *The Story of Painting*. Londres, Dorling Kindersley, 1994. p. 27 — 4º Centenário da 1ª edição de *Os lusíadas*. Lisboa, Secretaria de Estado da Informação e Turismo, 1972. p. 28 — *Lisboa e a expansão marítima — Séculos XV e XVI*. Lisboa, Ministério da Educação, 1990. p. 30 — 19º Anuário de criação. São Paulo, Clube de Criação de São Paulo, 1994. p. 31 — DEBRET, J. B. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Edusp, 1989 (col. Reconquista do Brasil). p. 40 — *Revista Striptiras*. São Paulo, Circo, s.d., n. 9. p. 41 — HECK, J. G. *The Complete Encyclopedia of Illustration*. Nova York, Crown, 1979. p. 43 — *Coleção Pirelli de Fotografias de 1995*. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, 1995 (v. 5). p. 51 — *O Museu de Valores do Banco Central do Brasil*. São Paulo, Banco Safra, 1988. p. 53 — a) *Noel Rosa*. São Paulo, Abril, 1970 (col. Música Popular Brasileira); b) ANDREATO, Elifas. *Impressões*. Curitiba, Bamerindus, 1993. p. 58 — HENDRICKSON, J. *Roy Lichtenstein*. Colônia, Taschen, 1988. p. 59 — RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1947. p. 62 — a) *Dictionnaire Encyclopédique de la Peinture*. Paris, Bookking International, 1994; b) CLAY, J. *De L'Impressionisme a L'Art Moderne*. Paris, Hachette, 1975. p. 68 — JAGUAR. *Átila, você é bárbaro*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968. p. 69 — *Pássaros*. Rio de Janeiro, JB, 1986. p. 71 — *Brasilien — Entdeckung und Selbstentdeckung*. Zurique, Benteli, 1992. p. 74 — *Klee*. Tóquio, Shueisha, 1971 (col. L'Art Moderne du Monde). p. 75 — TITÃS. *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*. São Paulo, BMG Ariola, s.d. p. 78 — *Renoir — Joie de Vivre — 1996 Calendar*. Paris, Graphique de France, 1995. p. 79 — idem p. 62a. p. 83 — FINKELSTEIN, Lucien. *Naïfs brasileiros de hoje*. São Paulo, Câmara Brasileira do Livro, 1994 (col. Brasiliana de Frankfurt). p. 86 — *Ernst/Miró*. Tóquio, Shueisha, 1972 (col. L'Art Moderne du Monde). p. 87 — idem p. 41. p. 89 — TERRY, W. & RENNERT, J. *100 Years of Dance Posters*. Nova York, Darien House, 1975. p. 90 — DEICHER, S. *Piet Mondrian*. Colônia, Taschen, 1975. p. 96 — WREDE, S. *The Modern Poster*. Nova York, The Museum of Modern Art, 1988. p. 97 — a) DRUET, R. & GRÉGOIRE, H. *La Civilization de L'Écriture*. Paris, Fayard et Dessain et Tolra, 1976; b) SCHWANDNER, J. G. *Calligraphy*. Nova York, Dover, 1958. p. 99 — *Bienal Brasil século XX*. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1994. p. 103 — VAN DE BEUQUE, Jacques. *Arte popular brasileira*. São Paulo, Câmara Brasileira do Livro, 1994 (col. Brasiliana de Frankfurt). p. 108 — *Reclames da Bayer — 1911-1942*. São Paulo, Bayer do Brasil, 1986. p. 109 — ALCÂNTARA MACHADO, António. *Novelas paulistanas*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1971. p. 110 — QUINO. *Hombres de bol-sillo*. Barcelona, Lumen, 1977. p. 112 — LOPES NETO, Simões. *Contos gauchescos*. Porto Alegre, Globo, 1983. p. 113 — ANGELI. *FHC — Biografia não autorizada*. São Paulo, Ensaio/Circo, 1995. p. 117 — PONTUAL, Roberto. *Entre dois séculos — Arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand*. Rio de Janeiro, JB, 1987. p. 124 — 18º Anuário de criação. São Paulo, Clube de Criação de São Paulo, 1993. p. 125 — *Fábulas de La Fontaine*. São Paulo, Edigraf, s.d. p. 127 — DUNCAN, D. D. *O mundo privado de Pablo Picasso*. Nova York, The Ridge Press, 1958. p. 129 — a) GEANDRÉ. *A ovelha negra de Geandré*. São Paulo, Global, 1975; b) idem p. 124. p.130 — *O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*. São Paulo,

Banco Safra, 1990. p. 132 — *Gustave Doré: La Bible*. Liubliana, Prosveta-Beograd, 1989. p. 139 — idem p. 51. p. 141 — *Revista Photo-Italia*. Milão, Publimedia, 1989 (ano XIV, n. 169). p. 143 — *Illustrators 31*. Nova York, The Society of Illustrators, 1990. p. 144 — a) SCHULZ, C. M. *Segurança é um polegar e um cobertor*. São Paulo, Hemus, s.d.; b) DAVIS, J. *The Garfield Gallery 3*. Londres, Hodder and Stoughton, 1987. p. 146 — a) *Coleção Pirelli de Fotografias de 1993*. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, 1993 (v. 3); b) *Zélio Alves Pinto*. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, 1977. p. 147 — *17º Anuário de criação*. São Paulo, Clube de Criação de São Paulo, 1992. p. 148 — idem p. 71. p. 154 — *Bienal fotojornalismo brasileiro — 1990-1995*. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1995. p. 155 — *Revista Popular Photography*. Nova York, Ziff-Davis, 1980. v. 87, n. 5. p. 158 — *Gilberto Gil*. São Paulo, Abril, 1977 (col. Música Popular Brasileira). p. 160 — a) YASABURO, K. *Trademarks & Symbols of the World — Pictogram & Sign Design*. Tóquio, Kashiwashobo, 1989 (pictogramas de esportes); b) STIEBNER, E. D. & URBAN, D. *Signs + Emblems*. Munique, Bruckmann, 1987 (pictogramas de terminais de transporte). p. 172 — idem p. 26. p. 173 — HARTER, J. *Transportation — A Pictorial Archive from Nineteenth-Century Sources*. Nova York, Dover, 1984. p. 174 — *Revista Action Comics n. 1* (fac-símile). São Paulo, Abril Jovem, s.d. p. 182 — idem p. 30. p. 185 — *Fábulas de Esopo*. São Paulo, Companhia das Letrinhas, 1994. p. 190 — idem p. 154. p. 191 — ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo, Martins, 1941. p. 193 — *J. Carlos — 100 Anos*. Rio de Janeiro, Funarte, 1984. p. 197 — BANDEIRA, Manuel. *Pasárgada*. Rio de Janeiro, Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, 1960. p. 198 — a) *Coleção Pirelli de Fotografias de 1992*. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, 1992 (v. 2); b) idem p. 146a. p. 199 e 202 — idem p. 71. p. 203 — DANON, D. D. & TOLEDO, B. L. *São Paulo: “Belle Époque”*. São Paulo, Nacional/Edusp, 1974. p. 206 — *Belo Horizonte, a cidade revelada*. Belo Horizonte, Fundação Emílio Odebrecht, 1989. p. 208 — Foto de Homem de Melo & Troia Design. p. 209 — PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986. p. 210 — idem p. 147. p. 218 — *Arte moderna brasileira — Uma seleção da coleção Roberto Marinho*. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, 1994. p. 224 — KOIKE, K. & KOJIMA, G. *Lobo Solitário*. São Paulo, Nova Sampa, 1991 (n. 4). p. 225 — idem p. 41. p. 231 — BLACHON. *Sport*. Paris, Seghers, 1988. p. 234 — idem p. 83. p. 239 — QUINN, G. *The Clip Art Book*. Nova York, Crescent Books, 1990. p. 241 — *Jornal Folha de S. Paulo*. São Paulo, Folha da Manhã, 1973. p. 243 — idem p. 41. p. 248 — a) *Arte arteira: brinquedos, brinquedeiros, brincadeiras*. São Paulo, MD Comunicações, 1992; b) *Revista Radio Race Car International*. Worcestershire (Inglaterra), Traplet, 1996 (n. 148). p. 251 — idem p. 160a. p. 254 e 255 — JARRASSÉ, D. *Rodin — A Passion for Movement*. Paris, Terrail, 1992. p. 257 — *Museus Castro Maya*. Rio de Janeiro, Agir, 1994. p. 266 — WATTERSON, B. *O progresso científico deu “tilt”*. São Paulo, Best, 1991 (v. 1). p. 267 — *Cerrado — Vastos espaços*. Rio de Janeiro, Alumbramento, 1992/3. p. 271 — RENNEN, R. G. *Edward Hopper*. Colônia, Taschen, 1992. p. 276 — idem p. 109. p. 280 — *Revista Life*. Nova York, Time, 1988 (n. especial: 150 Years of Photography). p. 287 — *Revista Fotoptica*. São Paulo, Bela Vista, 1985 (n. 124). p. 292 — idem p. 30. p. 304 — *Imagem e violência*. São Paulo, Senac, 1994. p. 305 — idem p. 113. p. 306 — *20. Anuário de criação*. São Paulo, Clube de Criação de São Paulo, 1995. p. 310 — QUINO. *Gente*. Lisboa, Dom Quixote, 1985. p. 311 — FERNANDES, Millôr. *Desenhos*. São Paulo, Raízes, 1981. p. 312/3 — idem p. 19 (anúncio cria-do pela agência W/Brasil). p. 320 — GLAUCO. *Abobrinhas da Brasilônia*. São Paulo, Circo, 1985. p. 326 — idem p. 124. p. 327 — *Claes Oldenburg: An Anthology*. Nova York, Guggenheim Museum, 1995. p. 328 — CARVALHO, José Cândido de. *O coronel e o lobisomem*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1985. p. 336 — idem p. 224 (n. 3). p. 337 — *Folheto Trem de Prata*. São Paulo, Trem de Prata, 1996. p. 340 — *A Pinacoteca do Estado*. São Paulo, Banco Safra, 1994. p. 342 — SPARKE, P. *Design in Context*. Secaucus (EUA), Chartwell Books, 1987. p. 343 —

idem p. 99. p. 347 — *João Câmara — 27 Fotografer*. Copenhagen, Charlottenborg, 1994. p. 350 — LIVINGSTONE, M. *Pop Art*. Londres, Royal Academy of Arts, 1991. p. 356 — *Artistas da escultura brasileira*. São Paulo, Volkswagen do Brasil, 1986. p. 357 — JOHNSON, J. *French Fashion Plates of the Romantic Era*. Nova York, Dover, 1991. p. 359 — a) *Animais e filhotes*. Tóquio, Aplauso, 1981; b) KLINTOWITZ, Jacob. *Aldemir Martins — Natureza a traços e cores*. São Paulo, Valoart, 1989. p. 368 — Catálogo *The Worldwide Exhibit System Design*. Stuttgart, Burkhardt Leitner, s.d. p. 375 — Gráfico de Homem de Melo & Troia Design. p. 377 — a) Folheto *Belo Horizonte*. Belo Horizonte, BeloTur, 1996; b) idem p. 41. p. 380 — Revista *Elle*. São Paulo, Abril, 1992 (ano 5, n. 8). p. 394 — ZERBST, R. *Antoni Gaudí*. Colônia, Taschen, 1993. p. 395 — ANDRADE, Oswald de. *Cadernos de poesia do aluno Oswald (Poesia reunida)*. São Paulo, Círculo do Livro, s.d. p. 399 — a, b, c, d) *O Metrô de São Paulo — 1987-1991*. São Paulo, Companhia do Metropolitano de São Paulo, 1991; e) idem p. 208 (totem de identificação da estação).

PREFÁCIO

É consensual o reconhecimento de que a escola brasileira não tem cumprido satisfatoriamente o compromisso de ensinar o aluno a compreender e produzir textos com proficiência. Ao final do ensino fundamental e do ensino médio, o estudante não tem se mostrado capaz de extrair do texto os sentidos que ele transporta nem de redigir textos que produzam o resultado planejado.

Submetidos a provas de avaliação junto com alunos de outros países, os nossos têm sido classificados nos últimos lugares. Esse resultado não seria tão preocupante se afetasse apenas o orgulho nacional e não comprometesse os três objetivos centrais perseguidos pelo ensino escolar em qualquer país: a preparação para o mundo do trabalho, para o exercício da cidadania e para a autonomia do aprendiz. Essa última meta da educação formal, da qual dependem em grande parte as duas primeiras, tem estreita relação com o aprendizado da compreensão e da produção de textos.

A capacidade de compreender textos com autonomia é indispensável para acompanhar os constantes e rápidos avanços do conhecimento, sem o que não há possibilidade de exercício competente da profissão; a de produzir textos é condição necessária para quem deseja ter participação ativa nas diversas esferas de atividade da vida em sociedade.

A força de tais evidências nos obriga a aceitar que compete à escola, em qualquer estágio do percurso do aprendizado, empenhar-se para melhorar cada vez mais o desempenho do aluno na compreensão e na produção de textos. A respeito desse objetivo existe unanimidade. As divergências surgem principalmente quando se discutem as competências consideradas necessárias para atingi-lo.

Há quem julgue vão o esforço de oferecer resposta para isso, pois as competências exigidas são tantas que a tentativa de enumerá-las não escaparia ao reducionismo que fatalmente obrigaria o texto a comprimir-se para caber em moldes.

Por outro lado, há aqueles que rejeitam a hipótese de uma leitura única, definitiva ou correta, mas não descartam a possibilidade de leituras cada vez mais ricas e abrangentes; que não acreditam na redação do texto perfeito, mas incentivam o esforço de aperfeiçoá-lo indefinidamente. É entre estes que se colocam os autores deste livro, que foi escrito para confirmar – e não para negar – a crença de que a compreensão do texto é um processo gradual e ininterrupto e de que a sua redação é sempre passível de melhora.

É preciso ressaltar, no entanto, que o reconhecimento dessa evolução gradual e contínua não implica a aceitação de que essa competência seja mero resultado da ação espontânea do tempo e da conjugação de motivações aleatórias, refratárias a qualquer esforço de sistematização.

Modernos estudos de análise do discurso e do texto descreveram inúmeros procedimentos de construção textual que se repetem com regularidade em qualquer texto. Conhecê-los pode aumentar consideravelmente a possibilidade de explorá-los com mais versatilidade, de aumentar o grau de controle sobre eles. Isso tanto para a compreensão quanto para a produção do texto.

Desse modo, se não é possível definir um conjunto limitado de fórmulas que, aplicadas, produzem automaticamente uma leitura definitiva, ao menos é possível sugerir procedimentos gerais, capazes de evitar desvios ou distorções no trabalho com o texto.

Sabe-se que nunca é possível atingir a leitura ou a construção perfeita de um texto, mas é sempre possível controlar interpretações que não encontram sustentação no texto ou redirecionar redações que se desviam do resultado desejado pelo enunciador. É esse o propósito destas *Lições de texto*.

Os autores

SUMÁRIO

LIÇÃO 1



CONSIDERAÇÕES SOBRE A NOÇÃO DE TEXTO

Tira *As cobras*,
Luís Fernando Veríssimo

TEXTO COMENTADO:
Anúncio publicitário

EXERCÍCIOS

PROPOSTAS DE REDAÇÃO

LIÇÃO 2



VOZES PRESENTES NO TEXTO

Os lusíadas, Camões

TEXTO COMENTADO:
Sermões, Pe. Antônio Vieira

EXERCÍCIOS

PROPOSTAS DE REDAÇÃO

LIÇÃO 3



VOZES MOSTRADAS E DEMARCADAS NO TEXTO

Satélite, Manuel Bandeira

TEXTO COMENTADO:
Quincas Borba, Machado de Assis

EXERCÍCIOS

PROPOSTA DE REDAÇÃO

LIÇÃO 4



VOZES MOSTRADAS E NÃO

DEMARCADAS NO TEXTO

Vidas secas, Graciliano Ramos

TEXTO COMENTADO:

Macunaíma: o herói sem nenhum caráter,
Mário de Andrade

EXERCÍCIOS

PROPOSTA DE REDAÇÃO

LIÇÃO 5



ORGANIZAÇÃO FUNDAMENTAL

Comida, Arnaldo Antunes,
Marcelo Fromer, Sérgio Brito

TEXTO COMENTADO:

A cidade e as serras, Eça de Queirós

EXERCÍCIOS

PROPOSTA DE REDAÇÃO

LIÇÃO 6



TEXTOS TEMÁTICOS E TEXTOS FIGURATIVOS

O escorpião e o sapo, fábula/
Texto dos autores

TEXTO COMENTADO:

Odes de Ricardo Reis,
Fernando Pessoa

EXERCÍCIOS

PROPOSTAS DE REDAÇÃO

LIÇÃO 7



O ENCADEAMENTO DE FIGURAS OU DE TEMAS

Profissão de fé, Olavo Bilac

TEXTO COMENTADO:

Triste fim de Policarpo Quaresma,
Lima Barreto

EXERCÍCIOS

PROPOSTA DE REDAÇÃO

LIÇÃO 8



FIGURATIVIDADE E VARIAÇÃO LINGUÍSTICA

Novelas paulistas,
Antônio de Alcântara Machado

TEXTO COMENTADO:

Grande sertão: veredas,
Guimarães Rosa

EXERCÍCIOS

PROPOSTAS DE REDAÇÃO

LIÇÃO 9



AS VÁRIAS POSSIBILIDADES DE LEITURA DE UM TEXTO

O lobo e o cordeiro, La Fontaine

TEXTO COMENTADO:

A noite dissolve os homens,
Carlos Drummond de Andrade

EXERCÍCIOS

PROPOSTAS DE REDAÇÃO

LIÇÃO 10



MODOS DE COMBINAR FIGURAS E TEMAS

Memórias póstumas de Brás Cubas,

Machado de Assis

TEXTO COMENTADO:

Sermões, Pe. Antônio Vieira

EXERCÍCIOS

PROPOSTAS DE REDAÇÃO

LIÇÃO 11



ALTERAÇÃO DO SENTIDO DAS PALAVRAS

É a vaidade, Fábio...,
Gregório de Matos

TEXTOS COMENTADOS:

Língua portuguesa, Olavo Bilac

Língua, Caetano Veloso

EXERCÍCIOS

PROPOSTA DE REDAÇÃO

LIÇÃO 12



PRESENÇA DO NARRADOR NO TEXTO

Dom Casmurro, Machado de Assis

TEXTO COMENTADO:

Memórias póstumas de Brás Cubas,
Machado de Assis

EXERCÍCIOS

PROPOSTAS DE REDAÇÃO

LIÇÃO 13



PERSONAGENS E ESPAÇO

Iracema, José de Alencar

TEXTO COMENTADO:

O guarani, José de Alencar

EXERCÍCIOS

PROPOSTAS DE REDAÇÃO

LIÇÃO 14



TEMPO

Pobre velha música!, Fernando Pessoa

TEXTO COMENTADO:

Profundamente, Manuel Bandeira

EXERCÍCIOS

PROPOSTA DE REDAÇÃO

LIÇÃO 15



NARRAÇÃO

O senhor embaixador, Érico Veríssimo

TEXTO COMENTADO:

Memórias de um sargento de milícias,
Manoel Antônio de Almeida

EXERCÍCIOS

PROPOSTAS DE REDAÇÃO

LIÇÃO 16



DESCRIÇÃO

A escrava Isaura,
Bernardo Guimarães

TEXTO COMENTADO:

O cortiço, Aluísio Azevedo

EXERCÍCIOS

PROPOSTAS DE REDAÇÃO

**DISSERTAÇÃO**

Viagens de Gulliver, Jonathan Swift

TEXTO COMENTADO:

Raízes do Brasil,
Sérgio Buarque de Holanda

EXERCÍCIOS**PROPOSTAS DE REDAÇÃO****OS ESTADOS DE ALMA DAS PERSONAGENS**

Leito de folhas verdes, Gonçalves Dias

TEXTO COMENTADO:

Noite de almirante,
Machado de Assis

EXERCÍCIOS**PROPOSTAS DE REDAÇÃO****ARGUMENTAÇÃO**

Texto de vídeo educativo

TEXTO COMENTADO:

Sermões, Pe. Antônio Vieira

EXERCÍCIOS**PROPOSTAS DE REDAÇÃO****INFORMAÇÕES IMPLÍCITAS**

Reportagem de Liliana Pinheiro

TEXTO COMENTADO:

Anúncio publicitário

EXERCÍCIOS

PROPOSTA DE REDAÇÃO

LIÇÃO 21



DIZER UMA COISA PARA SIGNIFICAR OUTRA

Anúncios classificados

TEXTO COMENTADO:

O coronel e o lobisomem,
José Cândido de Carvalho

EXERCÍCIOS

PROPOSTA DE REDAÇÃO

LIÇÃO 22



O PLANO SONORO E A DISPOSIÇÃO

DAS PALAVRAS NO TEXTO

Trilha nostálgica, reportagem

Cana caiana, Ascenso Ferreira

TEXTO COMENTADO:

Debussy, Manuel Bandeira

EXERCÍCIOS

PROPOSTA DE REDAÇÃO

LIÇÃO 23



TEXTO LITERÁRIO E TEXTO NÃO LITERÁRIO

Efeito Cinderela, matéria jornalística

A valsa, Casimiro de Abreu

TEXTO COMENTADO:

Poema tirado de uma notícia de jornal,

Manuel Bandeira

EXERCÍCIOS

PROPOSTA DE REDAÇÃO

LIÇÃO 24



COESÃO TEXTUAL

Bolo de arroz, receita culinária

TEXTO COMENTADO:

Texto de Eça de Queirós

EXERCÍCIOS

PROPOSTAS DE REDAÇÃO

LIÇÃO 25



COERÊNCIA E PROGRESSÃO TEXTUAL

Trechos escolhidos,

Oswald de Andrade

TEXTOS COMENTADOS:

Poemas de José Paulo Paes

EXERCÍCIOS

PROPOSTAS DE REDAÇÃO

BIBLIOGRAFIA

RESPOSTAS DOS EXERCÍCIOS

LIÇÃO 1



Não é amontoando os ingredientes que se prepara uma receita; assim também não é superpondo frases que se constrói um texto.

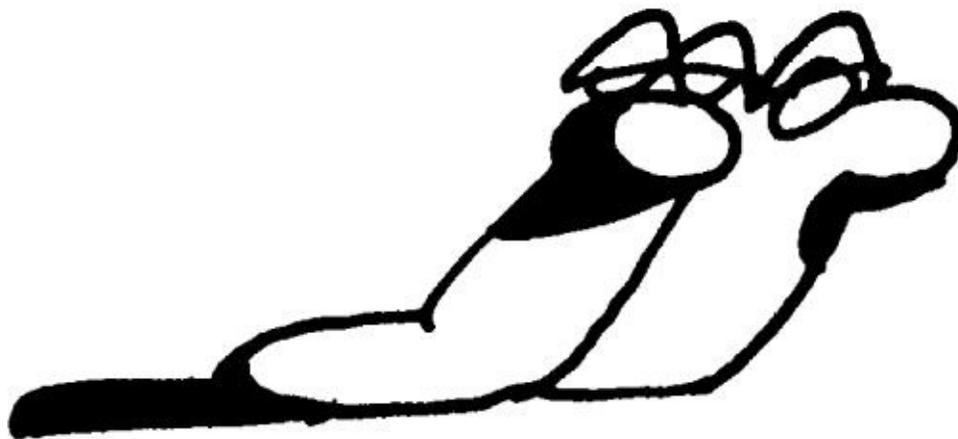


O significado de uma imagem isolada pode ser completamente diverso daquele que ela assume encaixada num contexto. Esta foto documenta um ato público em favor da anistia realizado em 1979. Combinada com a multidão ao fundo, a imagem da pomba deixa de ser a simples foto de uma ave, como na página anterior, e passa a ser interpretada como um símbolo da paz; a imagem da manifestação, associada à pomba em primeiro plano, deixa de ser um mero registro do fato, e passa a ser interpretada como um clamor coletivo pelo perdão e pela concórdia.

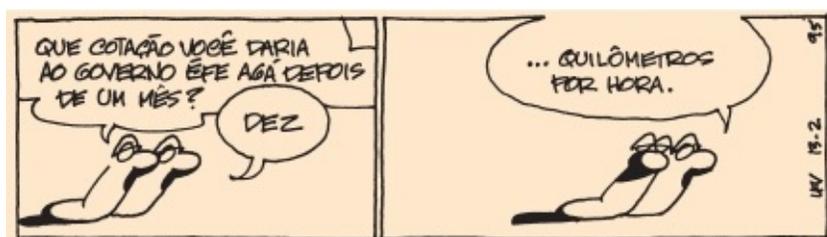
Ato público pela anistia, foto de Maurício Simonetti(Agência F4), 15 de agosto de 1979(fragmento).

LIÇÃO 1

CONSIDERAÇÕES SOBRE A NOÇÃO DE TEXTO



Leia o texto abaixo, uma tira de *As cobras*, de Luís Fernando Veríssimo:



Zero Hora. Segundo Caderno, 13 fev. 1995.

A leitura do primeiro quadrinho, isolado do segundo, deixaria o presidente Fernando Henrique e sua equipe muito gratificados, já que sua administração recebe nota máxima (dez) na avaliação de um dos interlocutores do diálogo aí transcrito.

Confrontado com o segundo, no entanto, o significado do quadrinho um se altera consideravelmente e provoca decepção. *Dez* passa a ser lido como um indicador de velocidade e não como a nota máxima de uma escala convencional. Com a quebra de expectativa criada pelo quadrinho um, produz-se um efeito de humor, e o texto, no seu todo, passa a ser uma sátira à lentidão com que se tomam as decisões do governo.

Essa tirinha é exemplar para demonstrar dois dados importantíssimos na leitura de um texto:

a) num texto, o significado de uma parte não é autônomo, mas depende das outras com que se relaciona. Tanto é verdade que, no caso da tirinha acima, fomos obrigados a reinterpretar o sentido do quadrinho um, quando o confrontamos com o dois.

b) o significado global de um texto não é o resultado de mera soma de suas partes, mas de uma certa combinação geradora de sentidos. Não fosse esse dado, o pequeno texto humorístico admitiria a seguinte leitura: que o governo de FHC merece nota dez e que anda a dez quilômetros por hora. Qualquer leitor médio de texto diria que interpretá-lo dessa forma significa não tê-lo entendido.

Em síntese, num texto o sentido de cada parte é definido pela relação que mantém com as demais constituintes do todo; o sentido do todo não é mera soma das partes, mas é dado pelas múltiplas relações

que se estabelecem entre elas.

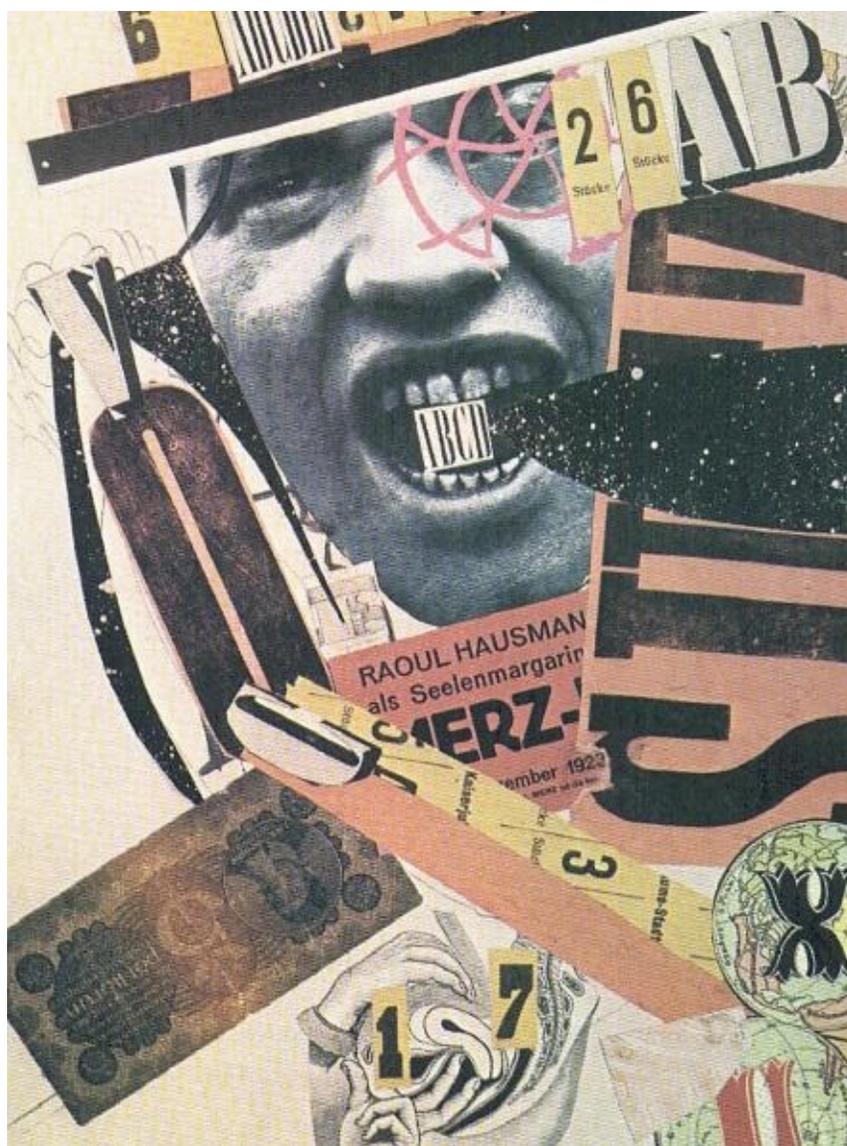
Ao explicar o sentido da tira aqui reproduzida, usamos diversas vezes a palavra *texto*. Mas o que é um texto? Essa palavra é bastante usada na escola e mesmo fora dela. É muito frequente ouvirmos frases como *seu texto ficou muito bom; o texto sobre o qual versaram as questões da prova de Português era muito longo e complexo; os atores de novela devem decorar textos enormes todos os dias; o texto constitucional desceu a detalhes que deveriam estar em leis ordinárias*. Apesar do uso corrente da palavra, o conceito de texto não é tão simples: mesmo para aquelas pessoas habituadas a empregar esse termo com frequência.

Começemos por definir quais são as propriedades de um texto:

1

A primeira é que ele tem coerência de sentido. Isso quer dizer que ele não é um amontoado de frases, ou seja, nele, as frases não estão pura e simplesmente dispostas umas após as outras, mas estão relacionadas entre si. É por isso que, nele, o sentido de uma frase depende do sentido das demais com que se relaciona. O exemplo do texto com que iniciamos esta lição mostra de maneira simples e clara que o sentido de qualquer passagem de um texto é dado pelo todo. Se não levarmos em conta as relações de uma frase com as outras que compõem o texto, corremos o risco de atribuir a ela um sentido oposto àquele que ela efetivamente tem.

Uma mesma frase pode ter sentidos distintos dependendo do contexto dentro do qual está inserida. Precisemos um pouco melhor o conceito de contexto. É a unidade maior em que uma unidade menor está inserida. Assim, a frase (unidade maior) serve de contexto para a palavra; o texto, para a frase, etc. O contexto pode ser explícito, quando é expresso com palavras, ou implícito, quando está embutido na situação em que o texto é produzido. Quando Lula disse a Collor no primeiro debate do segundo turno das eleições presidenciais de 1989 *Eu sabia que você era collorido por fora, mas caído por dentro*, todos os brasileiros entenderam que essa frase não queria dizer *Você tem cores por fora, mas é revestido de cal por dentro*, mas *Você apresenta um discurso moderno, de centro-esquerda, mas é reacionário*. Como foi possível entender a frase dessa maneira? Porque ela foi colocada dentro do contexto dos discursos da campanha presidencial. Nele, o adjetivo *collorido* significava “relativo a Collor”, “adepto de Collor”; Collor apresentava-se como um renovador, como alguém que pretendia modernizar o país, melhorar a distribuição de renda, combater os privilégios dos mais favorecidos; Ronaldo Caiado era o candidato mais à direita, defendia a manutenção do *statu quo*, etc. As frases ganham sentido, porque estão correlacionadas umas às outras.



ABCD, colagem de Raoul Hausmann, de 1923.

O princípio da coerência de sentido pode ser observado mesmo em quadros construídos a partir de fragmentos aparentemente desconexos. Nesta colagem do início do século, a profusão de elementos traduz o atordoamento do homem da época diante do massacre, por vezes indiscriminado, de informações.

Um texto é, pois, um todo organizado de sentido. Dizer que ele é um todo organizado de sentido implica afirmar que o texto é um conjunto formado de partes solidárias, ou seja, que o sentido de uma depende das outras.

Que é que faz que um conjunto de frases forme um texto e não um amontoado desorganizado? São vários os fatores. Citemos por enquanto dois. O primeiro é a coerência, isto é, a harmonia de sentido de modo que não haja nada ilógico, nada contraditório, nada desconexo, que nenhuma parte não se solidarize com as demais. A base da coerência é a continuidade de sentido, ou seja, a ausência de discrepâncias. Em princípio, seria incoerente um texto que dissesse *Pedro está muito doente. O quadrado da hipotenusa é igual à soma do quadrado dos catetos*. Essa incoerência seria dada pelo fato de que não se percebe a relação de sentido entre as duas frases que compõem o texto. Um outro fator é a ligação das frases por certos elementos que recuperam passagens já ditas ou garantem a concatenação entre as partes. Assim, em *Não chove há vários meses. Os pastos não poderiam, portanto, estar verdes*, o termo *portanto* estabelece uma relação de decorrência lógica entre uma e outra frase. Esse segundo fator é menos importante que o primeiro, pois, mesmo sem esses elementos de conexão, um conjunto de frases pode ser coerente e, por conseguinte, um todo organizado de sentido. Observe o texto abaixo, de Carlos

Drummond de Andrade:

O QUE SE DIZ

Que frio! Que vento! Que calor! Que caro! Que absurdo! Que bacana! Que tristeza! Que tarde! Que amor! Que besteira! Que esperança! Que modos! Que noite! Que graça! Que horror! Que doçura! Que novidade! Que susto! Que pão! Que vexame! Que mentira! Que confusão! Que vida! Que talento! Que alívio! Que nada...

Assim, em plena floresta de exclamações, vai-se tocando pra frente.

Carlos Drummond de Andrade. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1983. p. 1 379.

Faltam elementos de ligação entre as partes no primeiro parágrafo, mas a última frase, *Assim, em plena floresta de exclamações, vai-se tocando pra frente*, produz a unidade de sentido. O texto deixa de ser um amontoado aleatório de exclamações, adquirindo coerência e, dessa forma, mostrando o caráter estereotipado de nossa linguagem cotidiana.

2

A segunda característica de um texto é que ele é delimitado por dois brancos. Se o texto é um todo organizado de sentido, ele pode ser verbal (um conto, por exemplo), visual (um quadro), verbal e visual (um filme) etc. Mas, em todos esses casos, será delimitado por dois espaços de não sentido, dois brancos, um antes de começar o texto e outro depois. É o espaço em branco no papel antes do início e depois do fim do texto; é o tempo de espera para que o filme comece e o que está depois da palavra *Fim*; é o momento antes que o maestro levante a batuta e o momento depois que ele a abaixa, etc.



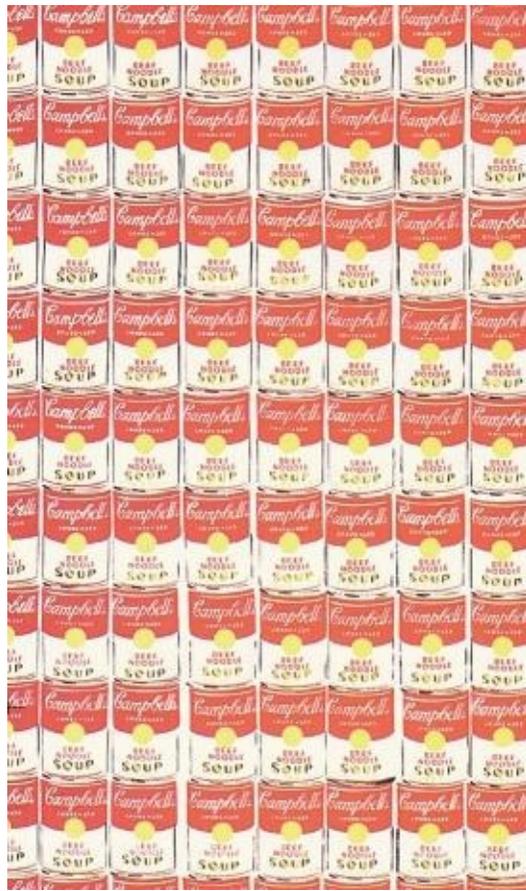
Sagrada Família, pintura de Michelangelo, de 1504.

Durante séculos, a moldura dos quadros cumpriu a função de isolá-los do entorno, visando a estabelecer com nitidez um campo para o olhar, ou seja, um espaço de significação, da mesma forma que os brancos antes e depois de um texto verbal.

3

O texto é produzido por um sujeito num dado tempo e num determinado espaço. Esse sujeito, por pertencer a um grupo social num tempo e num espaço, expõe em seus textos as ideias, os anseios, os temores, as expectativas de seu tempo e de seu grupo social. Todo texto tem um caráter histórico, não no sentido de que narra fatos históricos, mas no de que revela os ideais e as concepções de um grupo social numa determinada época. Cada período histórico coloca para os homens certos problemas e os textos

pronunciam-se sobre eles. Por exemplo, em nossa época, em que os recursos naturais do planeta correm o risco de esgotar-se, aparece o discurso ecologista que mostra a necessidade de preservar a natureza com vistas à manutenção da espécie humana.



Cem latas, pintura de Andy Warhol, de 1962.

O próprio fato de escolher um produto de consumo diário — no caso, uma lata de sopa — para com ele construir uma pintura é uma forma de representar certo estágio de desenvolvimento atingido por uma sociedade.

Não há texto que não mostre o seu tempo. Cabe lembrar, no entanto, que uma sociedade não produz uma única forma de ver a realidade, um único modo de analisar os problemas colocados num dado momento. Como ela é dividida em grupos sociais, que têm interesses muitas vezes antagônicos, produz ideias divergentes entre si. A mesma sociedade que gera a ideia de que é preciso pôr abaixo a floresta amazônica para explorar suas riquezas, produz a ideia de que preservar a floresta é mais rentável. Cabe lembrar, no entanto, que algumas ideias, em certas épocas, exercem domínio sobre outras, ganhando o estatuto de concepção quase geral na sociedade.

É necessário entender as concepções existentes na época e na sociedade em que o texto foi produzido para não correr o risco de compreendê-lo de maneira distorcida.

Como as ideias só podem ser expressas por meio de textos, analisar a relação do texto com sua época é estudar as relações de um texto com outros.

Poderíamos dizer que um texto é, pois, um todo organizado de sentido, delimitado por dois brancos e produzido por um sujeito num dado espaço e num dado tempo.

Duas conclusões podemos tirar dessa noção:

a) uma leitura não pode basear-se em fragmentos isolados do texto, já que o significado das partes é determinado pelo todo em que estão encaixadas;

b) uma leitura, de um lado, não pode levar em conta o que não está no interior do texto e, de outro,

deve levar em consideração a relação, assinalada, de uma forma ou de outra, por marcas textuais, que um texto estabelece com outros.

TEXTO COMENTADO



APROVEITE QUE OS RUSSOS
NÃO ENTENDEM
NADA SOBRE LUCRO.
ELES AINDA FAZEM
CARROS QUE DURAM
PELO MENOS 20 ANOS.

Se existe alguma coisa que os russos não sabem fazer direito é ganhar dinheiro. Eles ainda pensam que é um bom negócio fazer um carro moderno, confortável, resistente, com chapa de aço belga, um motor simples, que qualquer mecânico mexe e que ainda por cima não dá manutenção. É que os russos que fabricam os Lada estão acostumados a consumidores que ficam de 10 a 15 anos com o mesmo carro, que vendem para outros consumidores que também ficam um tempão com o mesmo carro, que vendem para outros. Na Rússia, o carro que não resistir a tantos consumidores não é bom. E olhe que não deve ser fácil fazer um carro que funcione perfeitamente por tantos anos em um país onde só 15% das estradas são pavimentadas. Mas você não mora na Rússia e, com certeza, não tem um carro russo. Então, você deve estar pensando em trocar de carro daqui a pouco. Espere só até novembro e compre os primeiros Lada que vão chegar ao Brasil. Porque do jeito que os russos aprendem rápido, logo, logo eles podem aprender a ganhar dinheiro.

LADA

Anúncio criado pela agência Young & Rubican, de 1990.

O texto que segue é um anúncio publicitário publicado pela revista *Veja*.

O produto anunciado são os carros russos Lada, que acabavam de entrar no mercado brasileiro.

**APROVEITE QUE OS RUSSOS
NÃO ENTENDEM NADA SOBRE LUCRO.
ELES AINDA FAZEM CARROS
QUE DURAM PELO MENOS 20 ANOS.**

Se existe alguma coisa que os russos não sabem fazer direito é ganhar dinheiro. Eles ainda pensam que é um bom negócio fazer um carro moderno, confortável, resistente, com chapa de aço belga, um motor simples, em que qualquer mecânico mexe e que ainda por cima não dá manutenção. É que os russos que fabricam os Lada estão acostumados a consumidores que ficam de 10 a 15 anos com o mesmo carro, que vendem para outros consumidores que também ficam um tempão com o mesmo carro, que vendem para outros. Na Rússia, o carro que não resistir a tantos consumidores não é bom. E olhe que não deve ser fácil fazer um carro que funcione perfeitamente por tantos anos em um país onde só 15% das estradas são pavimentadas. Mas você não mora na Rússia e, com certeza, não tem um carro russo. Então, você deve estar pensando em trocar de carro daqui a pouco. Espere só até novembro e compre os primeiros Lada que vão chegar ao Brasil. Porque, do jeito que os russos aprendem rápido, logo, logo eles podem aprender a ganhar dinheiro.

Veja, 7 nov. 1990.

Para demonstrar que, num texto, o significado de uma parte depende de suas relações com as outras, vamos interpretar, isoladamente, o significado das duas primeiras linhas do texto acima. Quando se diz “Aproveite que os russos não entendem nada sobre lucro”, a frase remete para o fato de que a Rússia

era o país líder do bloco socialista e de que lá, portanto, não havia necessidade de buscar o lucro, como nos países capitalistas. Como esse texto é de 1990, quando eram notórias as dificuldades econômicas por que passava a então União Soviética, pode-se pensar que a concepção sobre a qual o texto vai trabalhar é a da superioridade da economia capitalista sobre a socialista, ou seja, pode-se imaginar que o texto considerará negativo o fato de os russos não entenderem nada sobre lucro.

As duas linhas seguintes começam a mostrar que essa hipótese interpretativa não é verdadeira. Seus carros não estão submetidos à obsolescência crescente planejada pela indústria capitalista para que o consumo seja sempre maior: eles duram pelo menos vinte anos.

O texto em letras menores confirma essa última hipótese de leitura: os russos não sabem ganhar dinheiro, porque pensam que bom negócio é fabricar um carro moderno, confortável, resistente (com chapa de aço belga, que dura muito tempo e passa de um dono a outro, que suporta estradas não pavimentadas), com motor simples (em que qualquer mecânico mexe), que não dá manutenção.

Agora o sentido se apresenta em toda a plenitude e é contrário ao que as duas primeiras linhas, isoladas do contexto, davam a entender. Bom negócio, para o industrial capitalista, é fabricar um carro que não dure muito tempo e, por conseguinte, precise ser trocado. Daí decorre que o lucro, segundo o texto, é algo que se obtém à custa do consumidor, é fruto da ganância. O lucro é a mola do capitalismo. Já os russos, por não serem capitalistas, não visam ao lucro e fabricam, por isso, produtos de grande durabilidade. O lucro e, por extensão, o sistema que o produz são negativos para o consumidor, enquanto não entender de lucro é positivo para ele, pois não o submete à obsolescência planejada.

O texto é uma publicidade dos carros russos Lada, veiculada na época em que começaram a ser vendidos no Brasil. A estratégia de persuasão do texto é transformar o que sempre se considerou um ponto negativo da economia socialista em ponto positivo para o consumidor. A última frase conclama o comprador potencial a efetuar o negócio rapidamente, acenando com o perigo das transformações por que passa a Rússia. Transformando-se em economia submetida às chamadas leis do mercado, os russos aprenderão a ganhar dinheiro e, por conseguinte, o consumidor estará submetido à obsolescência planejada, não tendo mais bens bastante duráveis.

LIÇÃO 1 EXERCÍCIOS

O texto que segue é o capítulo LXVIII do livro *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis.

O VERGALHO

Tais eram as reflexões que eu vinha fazendo, por aquele Valongo fora, logo depois de ver e ajustar a casa. Interrompeu-mas um ajuntamento; era um preto que vergalhava outro na praça. O outro não se atrevia a fugir; gemia somente estas únicas palavras:

— “Não, perdão, meu senhor; meu senhor, perdão!” Mas o primeiro não fazia caso, e, a cada súplica, respondia com uma vergalhada nova.

— Toma, diabo! dizia ele; toma mais perdão, bêbado!

— Meu senhor! gemia o outro.

— Cala a boca, besta! replicava o vergalho.

Parei, olhei... Justos céus! Quem havia de ser o do vergalho? Nada menos que o meu moleque Prudêncio, — o que meu pai libertara alguns anos antes. Cheguei-me; ele deteve-se logo e pediu-me a

bênção; perguntei-lhe se aquele preto era escravo dele.

— É, sim, nhonhô.

— Fez-te alguma coisa?

— É um vadio e um bêbado muito grande. Ainda hoje deixei ele na quitanda, enquanto eu ia lá embaixo na cidade, e ele deixou a quitanda para ir na venda beber.

— Está bom, perdoa-lhe, disse eu.

— Pois não, nhonhô. Nhonhô manda, não pede. Entra para casa, bêbado!

Saí do grupo, que me olhava espantado e cochichava as suas conjeturas. Segui caminho, a desfiar uma infinidade de reflexões, que sinto haver inteiramente perdido; aliás, seria matéria para um bom capítulo, e talvez alegre. Eu gosto dos capítulos alegres; é o meu fraco. Exteriormente, era torvo o episódio do Valongo; mas só exteriormente. Logo que meti mais dentro a faca do raciocínio achei-lhe um miolo gaiato, fino, e até profundo. Era um modo que o Prudêncio tinha de se desfazer das pancadas recebidas, — transmitindo-as a outro. Eu, em criança, montava-o, punha-lhe um freio na boca, e desancava-o sem compaixão; ele gemia e sofria. Agora, porém, que era livre, dispunha de si mesmo, dos braços, das pernas, podia trabalhar, folgar, dormir, desagrilhoado da antiga condição, agora é que ele se desbancava: comprou um escravo, e ia-lhe pagando, com alto juro, as quantias que de mim recebera. Vejam as sutilezas do maroto!

Machado de Assis. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo, Ática, 1995. p. 100-1.



Ilustração de Portinari para o conto *O vergalho*.

QUESTÃO 1

Os dois personagens centrais dessa narrativa vêm indicados por duas designações iniciais: *um preto ... outro* (“*era um preto que vergalhava outro na praça*”). Como no interior de um texto, uma passagem explica outra, cada um desses personagens vem designado por outras palavras assim distribuídas ao longo do texto:

UM PRETO	OUTRO
meu senhor; meu senhor (linha 7)	o outro (linha 5)
o primeiro (linha 8)	diabo (linha 11)
ele (linha 11)	bêbado (linha 12)
meu senhor (linha 13)	o outro (linha 13)
o vergalho (linhas 14-5)	besta (linha 14)
o do vergalho (linha 17)	aquele preto, escravo (linha 21)
o meu moleque Prudêncio (linhas 17-8)	vadio, bêbado (linha 24)

o que meu pai libertara (linhas 18-9)	ele (linha 25)
ele (linha 19)	ele (linha 26)
lhe (linha 21)	lhe (linha 28)
dele (linha 21)	bêbado (linha 30)
te (linha 23)	a outro (linha 43)
o Prudêncio (linhas 41-2)	um escravo (linha 50)
o, lhe (linha 44)	lhe (linha 51)
o, ele (linha 45)	
de si mesmo (linha 47)	
ele, se (linha 50)	
do maroto (linhas 52-3)	

Como se pode notar, esses dois grupos de palavras servem para costurar entre si várias passagens do texto e também para o narrador ir construindo o perfil de cada uma das personagens. Na coluna 1, além dos pronomes (*ele, lhe, dele, te* etc.), que servem para evitar repetições enfadonhas e para indicar correlações entre passagens do texto, ocorrem palavras e expressões com que o narrador dá informações sobre Prudêncio e traduz o modo como este trata o outro preto.

- Que informações importantes o narrador nos dá sobre Prudêncio?
- Como define o modo de Prudêncio tratar o escravo que adquirira depois de libertado?

QUESTÃO 2

Na coluna 2, ao lado dos pronomes que se referem ao escravo que era açoitado, existem palavras que, de um lado, servem para confirmar o autoritarismo e a crueldade de Prudêncio, de outro, servem para indicar a imagem que Prudêncio fazia de seu escravo.

- Cite algumas dessas palavras.
- Qual é a imagem que criam do escravo segundo Prudêncio?

QUESTÃO 3

As palavras ou frases exclamativas servem para exprimir sentimentos de variados tipos: horror, espanto, desespero, raiva, medo etc.

No interior do texto (linha 16) ocorre a seguinte exclamação: “*Justos céus!*”

- De que personagem procede esse grito?
- Que tipo de sentimento exprime?
- Que tipo de ocorrência provocou tal sentimento no narrador?

QUESTÃO 4

- Quais são as palavras que o homem chicoteado usa para tratar o seu atual senhor?
- Quais as que Prudêncio usa para se dirigir ao narrador? Qual o seu significado?
- Considerando o grau de formalidade próprio de cada uma dessas expressões, quem é que demonstra menos intimidade no trato com o seu superior hierárquico?

QUESTÃO 5

Na sua opinião, o capítulo em questão mostra um narrador preocupado com a instituição escravagista ou apenas preocupado em revelar formas do comportamento humano?

QUESTÃO 6

O narrador diz que gosta dos capítulos alegres.

- a) O capítulo em questão é alegre?
- b) Fundamente sua resposta.

QUESTÃO 7

No diálogo entre Nhonhô e Prudêncio, a linguagem do ex-escravo é marcada por desvios da norma culta da língua, em contraste com a do seu ex-senhor, absolutamente ajustada às prescrições gramaticais: a colocação pronominal e a coerência no uso das pessoas do pronome e do verbo são índices disso (“*Fez-te*”; “*perdoa-lhe*”).

- a) Cite, na fala de Prudêncio, alguns desvios da língua culta escrita.
- b) Considerando que, num texto, todas as ocorrências contribuem com o sentido global, tente interpretar a função desses desvios da língua culta para a caracterização da personagem Prudêncio.

QUESTÃO 8

Levando em conta o texto na sua totalidade, podemos dizer que nele:

- a) o narrador ironiza, com certo amargor, o procedimento do seu ex-escravo.
- b) Prudêncio, a julgar por esse espetáculo, é tão severo com o seu escravo quanto com o seu ex-senhor.
- c) o narrador apresenta plenas justificativas para o mau comportamento do seu ex-escravo.
- d) o narrador tenta explicar os motivos que levam um homem a odiar outro.
- e) o narrador se mostra surpreso com a reação do homem chicoteado perante as vergalhadas de seu senhor.

QUESTÃO 9 (VUNESP)

A maior injustiça que eu ainda vi desenfreada e às soltas na face da terra foi a que prendeu os senhores Almeida e Manuel Caetano, a propósito de uma tentativa de roubo ao senhor Lobo da Reboleira.

Vinham aqueles inofensivos cidadãos pelo seu caminho, mansos e quietos, e desprendidos de cobiça. Passaram à porta do capitalista no momento em que o senhor Lobo escorregava nas escadas íngremes e oleosas de sua casa, gritando que andavam ratoneiros lá dentro. O senhor Almeida, quando tal ouviu, receou que o tomassem por um dos salteadores, e estugou o passo. O senhor Manuel Caetano, menos amedrontado das suspeitas, mas temeroso de ser chamado como testemunha, fugiu também. Os vizinhos do senhor Lobo, vendo fugirem dois homens, e ouvindo os gritos da criada do milionário, correram atrás deles, e, auxiliados pela guarda do Banco, apanharam-nos. São o queixoso e sua criada, convidados a reconhecer os ladrões, e não os conhecem. São chamados os vizinhos, que os perseguiram, e asseveram a

identidade das pessoas.

Aqui está a história contada pelos presos, únicos, a meu ver, que a podem contar como ela foi. Mas haverá de oito meses que estão esperando que os julguem. Tomou cargo de defesa Marcelino de Matos.

Se o júri provar a inocência destes dois homens, qual é o artigo da lei que impõe no ministério público o sacratíssimo dever de os indenizar?

Camilo Castelo Branco. *Memórias do cárcere*. Lisboa, A. M. Pereira, 1966. v. 2, p. 120-1.

No excerto que lhe apresentamos, há pelo menos duas palavras que não são comuns no português coloquial brasileiro: *ratoneiro* e *estugar*. O contexto, no entanto, permite entender o que significam.

Releia o texto de Camilo, e a seguir indique:

- a) o sentido das duas palavras;
- b) os elementos contextuais que permitem entender tal sentido.

QUESTÃO 10 (FUVEST)

Aquela senhora tem um piano

Que é agradável mas não é o correr dos rios

Nem o murmúrio que as árvores fazem...

Por que é preciso ter um piano?

O melhor é ter ouvidos

E amar a natureza.

Alberto Caeiro (heterônimo de Fernando Pessoa).

Que simboliza o piano no poema?

PROPOSTAS DE REDAÇÃO

1) No capítulo XI de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o narrador, falando de sua infância, confessa-se um “*menino diabo*”, teimoso e birrento. Entre algumas de suas crueldades faz alusão a esta, que diz respeito ao modo como tratava o seu então escravo Prudêncio:

(...) Prudêncio, um moleque de casa, era o meu cavalo de todos os dias; punha as mãos no chão, recebia um cordel nos queixos, à guisa de freio, eu trepava-lhe ao dorso, com uma varinha na mão, fustigava-o, dava mil voltas a um e outro lado, e ele obedecia, — algumas vezes gemendo — mas obedecia sem dizer palavra, ou, quando muito, um — “ai, nhonhô!” — ao que eu retorquia: — “Cala a boca, besta!”

Machado de Assis, op. cit., p. 32-3.

No capítulo LXVIII, o mesmo narrador observa que, ao deixar o grupo, este o olhava espantado e cochichava as suas conjecturas, isto é, fazia suposições sobre a cena que acabava de presenciar.

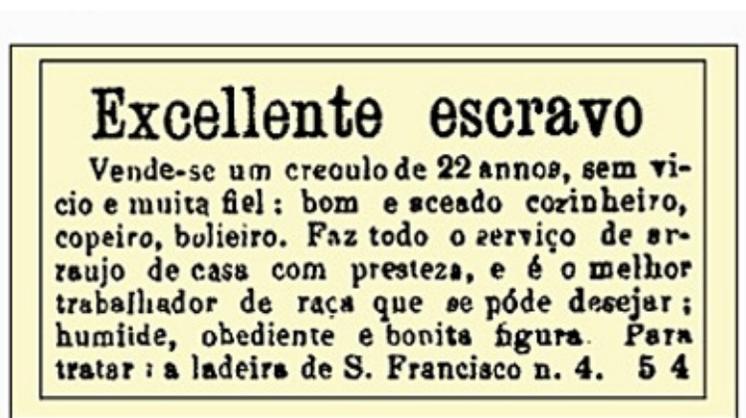
Suponha que, entre as pessoas que cochichavam, havia uma que soubesse do passado de Prudêncio. Ela ouviu calada as suposições e comentários do grupo e, depois de um certo tempo, resolveu contar o que sabia.

Conforme se viu, num texto, o significado de uma passagem depende de informações contidas em passagens anteriores.

Redija um texto, expondo os comentários que os integrantes do grupo faziam:

- a) antes de terem informações sobre o passado de Prudêncio;
- b) depois de saberem que ele repetia ali, com seu atual escravo, as mesmas crueldades que seu ex-senhor fazia com ele.

2)



EXCELENTE ESCRAVO

Vende-se um creoulo de 22 annos, sem vicio e muita fiel: bom e aceado cozinheiro, copeiro, bolieiro. Faz todo o serviço de arranjo de casa com presteza, e é o melhor trabalhador de raça que se póde desejar; humilde, obediente e bonita figura. Para tratar na ladeira de S. Francisco n. 4. 54

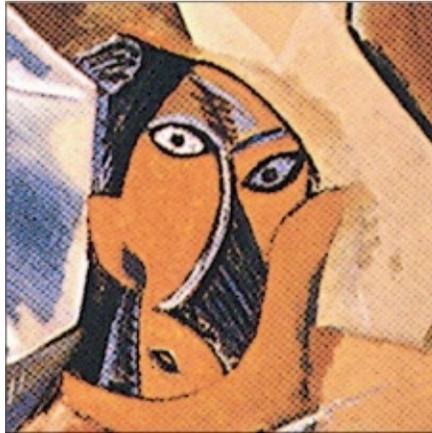
100 anos de Propaganda. São Paulo, Abril Cultural, 1980. p. 5.

Este anúncio é verídico e foi transcrito do jornal *A Província de São Paulo* — antigo nome do atual *O Estado de S. Paulo* — do dia 21 de dezembro de 1878. *Memórias póstumas de Brás Cubas* veio à luz no ano de 1881, data bem próxima à da publicação do anúncio. Essa coincidência serve para revelar que todo texto, mesmo o de ficção, reflete temas do contexto histórico em que é produzido.

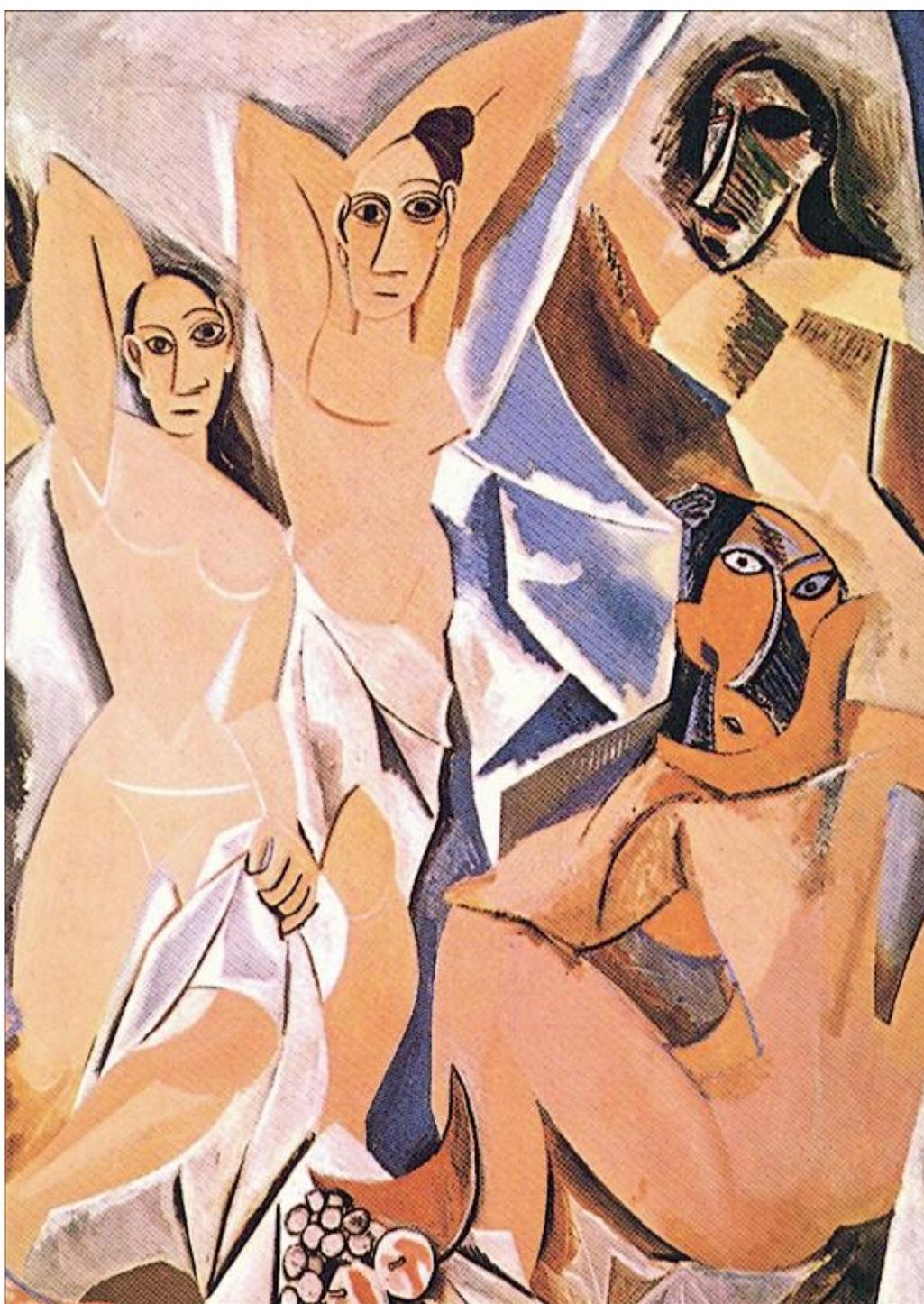
Imagine-se no tempo em que o texto de Machado de Assis e o anúncio do jornal foram escritos. Levando em conta os dados sugeridos por eles, escreva uma narração supondo a seguinte situação:

O “*Excelente escravo*” do anúncio foi comprado por uma viúva com cinco herdeiros ambiciosos, dona de muitos bens e cheia de particularidades a esconder.

LIÇÃO 2



Todo texto é produto de uma criação coletiva: a voz do seu produtor se manifesta ao lado de um coro de outras vozes que já trataram do mesmo tema e com as quais se põe em acordo ou desacordo.



Neste, que é considerado o quadro mais representativo da pintura moderna, pode ser observada a convivência de diversas “vozes”. Nas duas moças à esquerda, quem fala ainda é a pintura de herança renascentista, na qual se observa uma certa harmonia de traços. Já nas duas moças à direita, está evidente a influência das máscaras africanas, que Picasso havia conhecido pouco tempo antes, e que viriam a influenciar decisivamente sua maneira de pintar.

***Les Femmes d'Alger*, pintura de Pablo Picasso, de 1907(fragmento).**

LIÇÃO 2

VOZES PRESENTES NO TEXTO

Leia o texto abaixo, a estrofe 94 do canto IV de *Os lusíadas*, de Camões:

Oh glória de mandar! Oh vã cobiça
Desta vaidade, a quem chamamos fama!
Oh fraudulento gosto, que se atiça
Com uma aura popular, que honra se chama!
Que castigo tamanho, e que justiça
Fazes no peito vão que muito te ama!
Que mortes, que perigos, que tormentas,
Que crueldades neles experimentas!

Camões. *Os lusíadas*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1931. IV, 94.



Camões retratado por Gustave Doré, em gravura do século XVIII.

estrofe acima pertence ao canto IV de *Os lusíadas* e faz parte do célebre episódio intitulado “O velho do

A Restelo”. Nele, narra-se que, estando a armada portuguesa para partir em busca do caminho das Índias, num clima de festa, com os soldados vestidos de várias cores, com os estandartes tremulando ao vento, toma a palavra um velho de aspecto venerando, que estava na praia, entre as pessoas que assistiam à partida. Esse velho, descontente com o empreendimento português de *buscar do mundo novas partes*, põe-se contra ele, destruindo ponto por ponto os ideais que levaram à epopeia das grandes navegações. Começa por desmistificar o ideal da fama, dizendo que ela nada mais é que vontade de poder, que é uma fraude com que os poderosos atizam as massas para fazê-las apoiar sua política expansionista. *Chamam-te Fama e Glória soberana, / Nomes com que se o povo néscio engana* (id., ibid., IV, 96). Esse desejo de mandar só produz danos. O velho vai, então, mostrar que o projeto ultramarino será um desastre para a sociedade portuguesa, ocasionando o despovoamento e o enfraquecimento do país, já que os homens válidos estarão mortos ou em outras terras e, em Portugal, estarão os velhos, as mulheres, os órfãos. Para ele, a empresa navegadora produzirá somente pobreza, adultério, desamparo. Execra ainda os chamados heróis civilizadores, aqueles que fizeram progredir a sociedade humana: por exemplo, Prometeu, que roubou o fogo do céu e o deu aos homens, Dédalo, grande arquiteto que fabricou para seu filho Ícaro umas asas, presas com cera aos ombros, com cujo auxílio pretendeu voar. Considera todo progresso material e todo avanço técnico intrinsecamente maus, porque ocasionam a ruína de seus empreendedores.

O discurso do velho do Restelo está em oposição a certas concepções dominantes na sociedade portuguesa da época dos grandes descobrimentos, expressas pelo discurso de exaltação da empresa navegadora posta em marcha pela Coroa lusitana. Neste, celebra-se a glória da epopeia portuguesa das grandes navegações, o esplendor de Portugal, a fama dos heróis lusitanos. Nele, justifica-se esse empreendimento como um meio de propagar a fé cristã entre os infiéis e de aumentar o Império, isto é, o território português. É esse o discurso que aparece nas três primeiras estrofes do canto I de *Os Lusíadas*:



Vista do porto de Lisboa em pintura do século XVIII.

As armas e os barões assinalados,
Que da ocidental praia Lusitana,
Por mares nunca dantes navegados,
Passaram ainda além da Taprobana:
Em perigos e guerras esforçados,
Mais do que prometia a força humana;

Entre gente remota edificaram
Novo reino, que tanto sublimaram:
E também as memórias gloriosas
Daqueles Reis, que foram dilatando
A Fé, o Império; e as terras viciosas
De África, e de Ásia andaram devastando;
E aqueles que por obras valerosas
Se vão da lei da morte libertando;
Cantando espalharei por toda parte,
Se a tanto me ajudar o engenho e a arte.
Cessem do sábio Grego, e do Troiano
As navegações grandes que fizeram,
Cale-se de Alexandre e de Trajano
A fama das vitórias que tiveram:
Que eu canto o peito ilustre Lusitano,
A quem Netuno e Marte obedeceram:
Cesse tudo o que a Musa antiga canta,
Que outro valor mais alto se alevanta.

Camões, op. cit., I, 1-3.

O discurso do velho do Restelo constitui-se em oposição a esse ponto de vista que exalta a expansão colonial portuguesa. Procura desmascarar esse discurso que fala de altos ideais, mostrando que tudo não passa de desejo de mando, que trará consequências funestas e não coisas boas para Portugal. Ao ler o que diz o velho, vê-se que havia diferentes perspectivas na sociedade sobre a aventura ultramarina portuguesa e que elas estavam em relação polêmica umas com as outras.

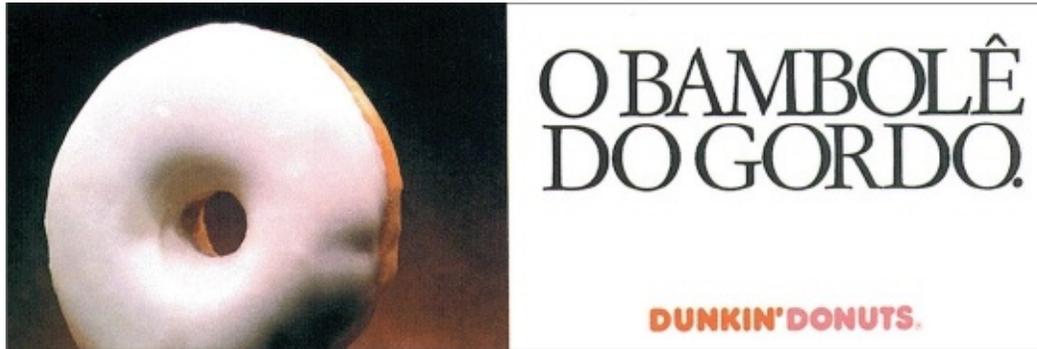
Esse exemplo mostra uma propriedade fundamental da linguagem: a heterogeneidade constitutiva. Os textos têm a propriedade intrínseca de se constituir a partir de outros textos. Por isso, todos eles são atravessados, ocupados, habitados pelo discurso do outro. Por conseguinte, a linguagem é fundamentalmente, constitutivamente heterogênea. Um texto remete a duas concepções diferentes: aquela que ele defende e aquela em oposição à qual ele se constrói. Nele, ressoam duas vozes, dois pontos de vista. Sob as palavras de um discurso, há outras palavras, outro discurso, outro ponto de vista social. Para constituir sua concepção sobre um dado tema, o falante leva sempre em conta a de outro, que, de certa forma, está, pois, também presente no discurso construído.

Essa heterogeneidade, isto é, esses dois pontos de vista, não está marcada no fio do discurso, as duas perspectivas em oposição não estão mostradas no interior do texto. Na passagem que contém o ponto de vista do velho do Restelo sobre a expansão colonial portuguesa, por exemplo, ele não diz que está em desacordo com o discurso de sua exaltação. No entanto, nossa memória discursiva leva-nos a perceber que ele se constrói nessa relação polêmica. Lemos, no início de *Os lusíadas*, o discurso de glorificação dos grandes descobrimentos e, quando chegamos ao trecho que considera as descobertas um empreendimento funesto, verificamos que um se opõe ao outro. Quando lemos um texto a favor da

abolição da escravatura, percebemos que ele só pode ter surgido numa formação social em que há discursos a favor da escravatura; um discurso antirracista só pode constituir-se numa sociedade em que existe um discurso racista; um discurso feminista só pode ser gerado num tempo em que existe um discurso machista.

Esses pontos de vista são sociais, são as posições divergentes que se estabelecem numa dada sociedade sobre uma determinada questão. Como uma sociedade é sempre dividida em grupos sociais com interesses divergentes, não há uma perspectiva única sobre uma dada questão. Os indivíduos, em seus textos, defendem uma ou outra posição gerada no interior da sociedade em que vivem. O discurso é sempre a arena em que lutam esses pontos de vista em oposição. Um deles pode ser dominante, isto é, pode contar com a adesão de um número maior de pessoas. Isso, no entanto, não elimina o fato de que concepções contrárias se articulam sobre o mesmo assunto. Um discurso é sempre, pois, a materialização de uma maneira social de considerar uma questão.

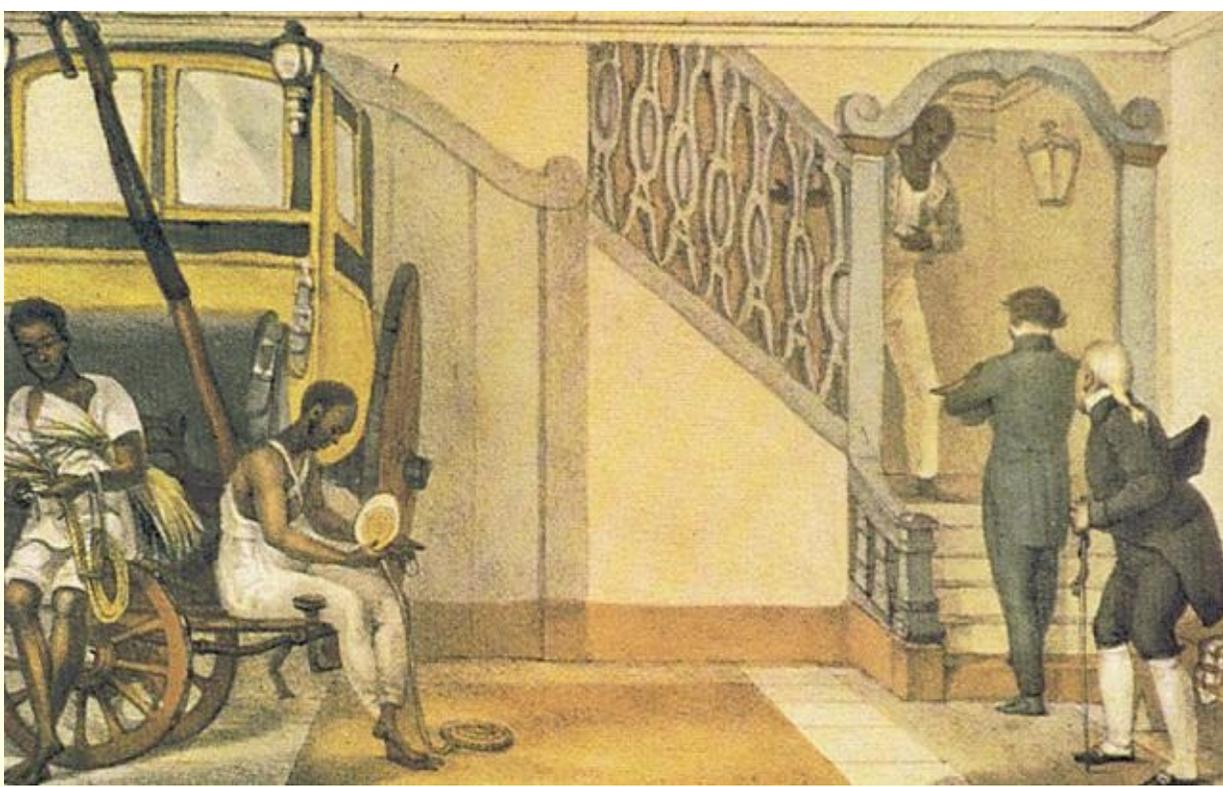
Ao longo da história de uma sociedade, estabelecem-se esses pontos de vista contraditórios. Por isso, os discursos estão em relação polêmica uns com os outros. Nesse sentido, todo discurso é histórico. Num texto, está o outro em oposição ao qual, num dado momento, ele se constituiu. A historicidade de um texto é estudada analisando-se essa relação polêmica em que ele se construiu.



Anúncio criado pela agência DM9, em 1993.

Este anúncio de um fabricante de doces só pode ser compreendido a partir de sua oposição ao discurso da preservação da boa forma física por meio de exercícios constantes e hábitos alimentares saudáveis. Satirizando esse tipo de concepção, o anúncio convida o público a entregar-se ao prazer de uma guloseima.

TEXTO COMENTADO



Aquarela de Debret, do século XIX, representando o interior de uma casa abastada brasileira. Acervo dos Museus Castro Maya, Rio de Janeiro.

O texto que segue é um fragmento do sermão do quinto domingo da Quaresma, de Vieira.

Como estamos na corte, onde das casas dos pequenos não se faz caso, nem têm nome de casas, busquemos esta fé em alguma casa grande e dos grandes. Deus me guie.

O escudo desta portada em um quartel tem as quinas, em outro as lises, em outro as águias, leões e castelos; sem dúvida este deve ser o palácio em que mora a fé cristã, católica e cristianíssima. Entremos e vamos examinando o que virmos, parte por parte. Primeiro que tudo vejo cavalos, liteiras e coches; vejo criados de diversos calibres, uns com libré, outros sem ela; vejo galas, vejo joias, vejo baixelas; as paredes vejo-as cobertas de ricos tapizes; das janelas vejo ao perto jardins, e ao longe quintas; enfim, vejo todo o palácio e também o oratório; mas não vejo a fé. E por que não aparece a fé nesta casa? Eu o direi ao dono dela. Se os vossos cavalos comem à custa do lavrador, e os freios que mastigam, as ferraduras que pisam e as rodas e o coche que arrastam são dos pobres oficiais, que andam arrastados sem poder cobrar um real, como se há de ver a fé na vossa cavalaria? Se o que vestem os lacaios e os pajens, e os socorros do outro exército doméstico masculino e feminino depende do mercador que vos assiste, e no princípio do ano lhe pagais com esperanças e no fim com desesperações, a risco de quebrar, como se há de ver a fé na vossa família? Se as galas, as joias e as baixelas, ou no Reino, ou fora dele, foram adquiridas com tanta injustiça ou crueldade, que o ouro e a prata derretidos, e as sedas se se espremeram, haviam de verter sangue, como se há de ver a fé nessa falsa riqueza? Se as vossas paredes estão vestidas de preciosas tapeçarias, e os miseráveis a quem despistes para as vestir a elas, estão nus ou morrendo de frio, como se há de ver a fé, nem pintada nas vossas paredes? Se a Primavera está rindo nos jardins e nas quintas, e as fontes estão nos olhos da triste viúva e órfãos, a quem nem por obrigação, nem por esmola satisfazeis, ou agradeceis o que seus pais vos serviram, como se há de ver a fé nessas flores e alamedas? Se as pedras da mesma casa em que viveis, desde os telhados até os alicerces estão chovendo os suores dos jornaleiros, a quem não fazíeis a fêria, e, se queriam ir buscar a vida a outra parte, os prendíeis e obrigáveis por força, como se há de ver a fé, nem sombra dela na vossa casa?

Antes de começar o comentário, vejamos algumas informações sobre certos termos de heráldica¹ que aparecem no texto:

quartel: cada uma das quatro partes em que se divide um escudo;

escudo: brasão de nobreza;

águia: figura estilizada dessa ave presente num brasão;

castelo: figura, em escudo, que representa uma fortaleza;

lis/lises: figura, em escudo, do lírio.

quina: cada um dos cinco pequenos escudos que figuram nas armas de Portugal e cuja origem está na primeira bandeira portuguesa, a das quinas, adotada por Dom Afonso Henriques, primeiro rei de Portugal; essa bandeira era branca com cinco escudetos, que, segundo a lenda, simbolizavam os cinco reis mouros destruídos por Dom Afonso Henriques na batalha de Ourique, em 1139, que marca, de acordo com a tradição, a fundação do reino de Portugal, pois Dom Afonso Henriques teria sido aclamado rei no próprio campo de batalha; pode-se dizer que, posteriormente, as quinas presentes nas armas portuguesas passaram a representar a fundação de Portugal.

Nesse texto, Vieira está falando do que é a fé e resolve mostrá-la no palácio (*alguma casa grande*) de um nobre (*dos grandes*). Simula ele estar entrando, juntamente com os ouvintes por ele convidados, em um palácio de fidalgos muito ricos cujo escudo no alto da grande porta de entrada (*portada*) mostra os signos heráldicos (quinas, lises, águias, leões e castelos) da *fé cristã, católica e cristianíssima* da família. Vai, então, mostrando, de um lado, as riquezas da casa, os objetos de luxo, os cavalos e coches, a multidão de criados, as belezas dos jardins e das quintas etc.; de outro, os seres humanos explorados para que essa riqueza possa existir: os pequenos proprietários de terra, a quem não se paga o que os cavalos comem; os artesãos, a quem não se pagam os objetos (freios, ferraduras, rodas e coches) que fizeram; os mercadores, a quem não se pagam as mercadorias que forneceram; os criados, a quem não se pagam os salários; os diaristas (*jornaleiros*), a quem não se paga *a féria* (a diária); as viúvas e os órfãos de criados, a quem se deixa no abandono.

Vieira mostra, então, que não pode haver fé sem que se leve uma vida em conformidade com ela, ou seja, deixa claro que não há fé sem as obras correspondentes. Ora, a fé cristã, segundo o pregador, implica a justiça com os que trabalham, implica que o trabalho seja remunerado, que a riqueza não se construa sobre a exploração do outro. O sermão de Vieira constitui-se em oposição ao discurso feudal, que defendia os privilégios da nobreza e as relações servis de trabalho, em que os servos tinham obrigação de prestar serviços ao senhor e não podiam mudar de trabalho, mas estavam presos a uma propriedade (... *se quieram ir buscar a vida a outra parte, os prendieis e obrigáveis por força*). Em oposição ao discurso que defendia os privilégios da nobreza, dados por seu nascimento, Vieira tem o ponto de vista da sociedade mercantil, que valoriza o trabalho dos operários e dos burgueses (mercadores etc.), que condena as relações servis de trabalho e defende o assalariamento, em que o operário tem a liberdade de fazer contrato de trabalho com quem quiser, que preconiza que o valor de cada homem não é dado por seu nascimento, mas por sua ação no mundo. Condena vivamente os que dizem ter fé mas não praticam as obras correspondentes. Para ele, a fé sem as obras não existe. O sermão de Vieira faz parte do discurso jesuítico, que pregava que o ser humano se define por sua ação no mundo. Opõe-se ao discurso jansenista, segundo o qual a fé basta para salvar o homem, mesmo que desacompanhada das obras. O discurso religioso de Vieira manifesta uma voz ativista e pragmática, que

se constitui numa relação polêmica com o que foi chamado quietismo, que sustenta que a perfeição consiste na anulação da vontade, na indiferença total em relação aos acontecimentos e na união contemplativa com Deus. Num outro sermão, o do terceiro domingo do Advento, Vieira explicita ainda mais esse ponto de vista pragmático:

Cada um é suas ações, e não é outra cousa. Oh que grande doutrina esta para o lugar em que estamos! Quando vos perguntarem quem sois, não vades revolver o nobiliário de vossos avós, ide ver a matrícula de vossas ações. O que fazeis, isso sois, nada mais. Quando ao Batista lhe perguntaram quem era não disse que se chamava João, nem que era filho de Zacarias; não se definiu pelos pais, nem pelo apelido. Só de suas ações formou a sua definição: *Ego vox clamantis* (Eu sou a voz que clama).

A. Vieira, op. cit., v. 1, t. 1, p. 212.

LIÇÃO 2 EXERCÍCIOS

O texto que vem a seguir é uma montagem feita pelos autores, a partir de fragmentos de uma reportagem de Wagner Carelli, publicada pela revista *Carta Capital* (15 :12-25, out. 1995).

Sob o título “Pequeno Tratado do Malcriado Brasileiro”, o jornalista expõe e comenta o comportamento social de um tipo de brasileiro pertencente à elite econômica do país. Foi sobre essa forma de comportamento que o pesquisador americano Michel Lind elaborou uma tese acadêmica, editada em livro sob o título de *The Next American Nation* (traduzindo literalmente, “A próxima nação americana”). Nessa obra, o autor cria o neologismo “*brasilianização*” para designar um fenômeno social que se originou e se implantou no Brasil, e que constitui, segundo ele, a maior ameaça para a sociedade norte-americana do século XXI.

Para destacar com nitidez os diferentes fragmentos extraídos da reportagem, cada um deles vem precedido de um número romano que não consta no texto original.

I. Marcos G., publicitário bem-sucedido, rico, 38 anos, deu uma *mountain bike* importada — preço por volta de seus R\$500,00 — para o filho Bruno G., 9 anos. Era um presente de aniversário. Marcos e família moram em Alphaville, um condomínio da alta classe média da região periférica de São Paulo, concebido dentro dos padrões dos melhores subúrbios americanos; aí, as bicicletas das crianças costumam corresponder em estilo, origem e preço aos carros dos pais. Passada uma semana do aniversário, Marcos notou que o filho brincava a pé. Perguntou pelo presente, e o menino desconversou. Confessou depois muito embaraçado que a bicicleta fora, ahn, expropriada por Pedro A. C., 10 anos, filho do bem-sucedido empresário da construção civil Carlos Alberto C., rico, por volta dos 40, 42 anos, morador daquela casa enorme na quadra de cima. Marcos bateu à casa de Carlos Alberto. O próprio Carlos Alberto atendeu. “ Vim buscar a bicicleta do Bruno, que o Pedro tomou emprestada”, disse Marcos. Carlos Alberto não gostou: “Me diz o preço dessa m.. aí que eu pago”. Marcos disse que a bicicleta não estava à venda, entrou para pegá-la, e voltou para casa.

Malcriado Brasileiro

Ele é rico, indiferente à miséria, vive atrás de muralhas, julga-se o dono do mundo, desconhece vida além da sua, invade e suja o espaço alheio e não reconhece culpa. Seu mau exemplo rendeu tese nos EUA e se dissemina

Por Wagner Carelli
Fotos de Felipe Reis

Os brasilianizados

Perto dos olhos, longe do coração: a miséria ao redor de uma classe afluente encastelada em condomínios privados. A cara da *brasilianização*, fenômeno que se originou e instituiu no Brasil, e que um *scholar* entende como a maior ameaça à sociedade dos EUA no século 21

II. Alphaville é apenas um dos enclaves sociais de elite que se disseminam pelas grandes cidades brasileiras, espécies de guetos às avessas, que variam nas características e concordam no propósito. No gueto chique do Morumbi, na Zona Sul de São Paulo, por exemplo, o afastamento é determinado por lombadas e cancelas — uma das formações defensivas mais comuns aos bairros nobres das capitais do país. Com um acintoso agravante: aí o espaço de defesa é tomado à cidade. Em dezenas de ruas públicas e centrais do bairro, lombadas a cada cem metros e cancelas às extremidades, operadas por guardas armados, lembram ao caminhante eventual — caso lhe deem passagem — que trafega em propriedade alheia. As ruas foram *expropriadas* à comunidade, como a bicicleta do menino em Alphaville, para o erguimento da paliçada. O chamado fosso social nunca foi tão explícito.

III. O fenômeno chegou a ser observado além-fronteiras e nos Estados Unidos mereceu a tese de um *scholar*, Michael Lind, editor de influente publicação americana, o *The New Republic*. Aí ganhou caráter de perigosa tendência social e um nome: em seu livro *The Next American Nation*, ainda sem edição brasileira, Lind chama o processo de entrincheiramento das elites de *brasilianização*. Ele cunhou o termo para explicar “a crescente retirada das classes superiores para trás das barricadas de uma própria nação dentro da nação, um mundo de bairros privados, escolas privadas, polícia privada, saúde privada e até mesmo ruas privadas, muradas contra a miséria ao redor”.

Lind refere-se às evidências ainda escassas — que considera ameaçadoras — da tendência nos Estados Unidos, mas reconhece no Brasil sua origem e sua forma instituída.

IV. Sob a rubrica desse egoísmo terminal — que não apenas usa o outro, mas o elimina — é possível sistematizar e catalogar um rol de atitudes típicas, até então aparentemente desconectadas. O caso do lixo, por exemplo: na cabine do sempre limpíssimo carro — importado, nacional, velho ou novo, o carro é alma da célula *brasilianizada* — o lixo não fica; fora, pode ficar, já que o lado de fora, viu-se, é um lugar que não existe. Abre-se a porta do elevador e o malcriado, único desenvolvido no país, não espera

que as pessoas saiam lá de dentro: ele caminha diretamente rumo ao fundo do elevador, como se entre almas. O sinal fecha, o motorista mais malcriado em todo o mundo interrompe o cruzamento do tráfego transversal; fora da sua própria cabine em movimento não há tráfego: esse indivíduo que não acredita em vida além da sua produz 50 mil mortes, anualmente, quase a metade em atropelamentos.

QUESTÃO 1

No trecho I, há uma passagem que ilustra exemplarmente a expressão “Malcriado Brasileiro”, que consta do título da reportagem.

- Transcreva essa passagem.
- Que indicadores de má-criação estão presentes nessa passagem?
- Opondo-se a esse discurso do “brasileiro malcriado”, circula, dentro da nossa cultura, um outro discurso que serve para demonstrar que, por trás do ponto de vista defendido por um, existe um ponto de vista contrário, mesmo que não venha explícito.

Qual é o discurso que afirma um ponto de vista oposto ao que vem explícito no trecho I?

QUESTÃO 2

Há uma concepção segundo a qual a riqueza é fruto da injustiça e, por isso, não deve ser motivo de exibicionismo mas de culpa por parte de quem a possui. É o que diz este pensamento de Montesquieu: *“As riquezas são uma injustiça que se deve reparar, e poder-se-ia dizer: ‘Desculpem-me, se sou rico’”*.

Meus pensamentos. Apud RÓNAI, Paulo. *Dicionário universal Nova Fronteira de citações*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985. p. 852.

- Ainda no trecho I, há uma passagem que se opõe frontalmente a esse ponto de vista. Transcreva-a.
- Explique a sua resposta.

QUESTÃO 3

O trecho que vem a seguir, retirado da revista *Veja*, é exemplar para demonstrar a heterogeneidade de vozes (pontos de vista) presentes no discurso:

Patrões de um lado, empregados de outro. Os primeiros sobem e descem pelo elevador social. No de serviço, com sacos de lixo e carrinhos de compras, vão as empregadas domésticas, os motoristas e os entregadores de pizza. Essa divisão já é considerada contravenção em São Paulo. É o que garante o projeto de lei elaborado pela vereadora Aldaíza Sposati (PT) e sancionado pelo prefeito Paulo Maluf. A partir de agora, quem impedir a empregada de usar o elevador social ou obrigar a manicure a subir pelo de serviço poderá pagar uma multa de 1185 reais.

Revista *Veja*, :39, 24 jan. 1996.

Como se vê, numa sociedade complexa, uma questão posta em debate gera opiniões divergentes, variando de grupo para grupo.

No texto de *Veja*, estão explícitos dois pontos de vista opostos sobre uma única questão:

- Quais são esses pontos de vista?
- Qual desses pontos de vista corresponde ao do “brasileiro malcriado”? Explique por quê.

c) No trecho II, o autor da reportagem da revista *Carta* faz um relato sobre “O gueto chique do Morumbi”. O que vem relatado aí opõe-se a qual dos pontos de vista explícitos no trecho da revista *Veja*? Explique sua resposta e transcreva uma passagem que sirva para ilustrá-la.

QUESTÃO 4

Observe a citação que segue, um fragmento do livro *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda:

[...] daremos ao mundo o “homem cordial”. A lhanza no trato, a hospitalidade, a generosidade [...]

representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro...

Sérgio Buarque de Holanda. *Raízes do Brasil*. 5. ed., rev. Rio de Janeiro, José Olympio, 1969. p. 106.

No trecho III, o termo *brasilianização* confirma ou nega o conteúdo da citação acima? Por quê?

QUESTÃO 5

No discurso do homem que se chama de civilizado, a palavra *urbanidade* designa a qualidade própria da pessoa bem-educada, polida, que age com decência. O termo *rústico*, por oposição, indica qualidade de quem é grosseiro, rude, malcriado. Trata-se de palavras carregadas de preconceito social, já que, segundo a origem latina, *urbanidade* é a qualidade de quem vive na cidade (*urbs* em latim = cidade); *rústico* é próprio de quem vive no campo (*rus* em latim = campo, região agrária, espaço rural).

a) Levando em conta esses dados, os relatos contidos no trecho IV se opõem ou se ajustam ao conceito de urbanidade do discurso do homem que se diz civilizado?

b) Dentro do discurso do homem urbanizado, a boa educação se caracteriza por certas atitudes como: polidez (= delicadeza, cortesia); altruísmo (o oposto do egoísmo, consideração e respeito pelo outro); a compaixão (= sentimento humanitário, preocupação com o bem-estar do próximo, aflição com a dor alheia).

Transcreva, do trecho IV, atitudes que contrariam: a polidez; o altruísmo; a compaixão.

QUESTÃO 6

Da leitura dos quatro trechos, pode-se concluir que:

a) o autor da reportagem dá mostras claras de que se opõe ao ponto de vista daqueles que defendem o discurso favorável ao fenômeno da “brasilianização”.

b) o autor da reportagem se opõe ao ponto de vista de Michael Lind sobre o discurso da “brasilianização”, considerando que não se trata de um fenômeno exclusivo do Brasil e, por isso, o autor americano é injusto para com os brasileiros.

c) entre o ponto de vista do autor da reportagem e o do intelectual americano Michael Lind não há nenhuma oposição já que ambos consideram a “brasilianização” como uma ameaça futura para o Brasil e para os Estados Unidos.

d) o autor da reportagem faz questão de repetir muitas vezes o fato de que, ao lado do brasileiro malcriado, existe um outro tipo de brasileiro cordial, afável e generoso.

e) o texto todo da reportagem adverte que nos Estados Unidos o fenômeno da “brasilianização” é mais disseminado do que no Brasil e, por isso, não há razão para designar tal conduta social com um nome que

ofende o nosso sentimento de nacionalidade.

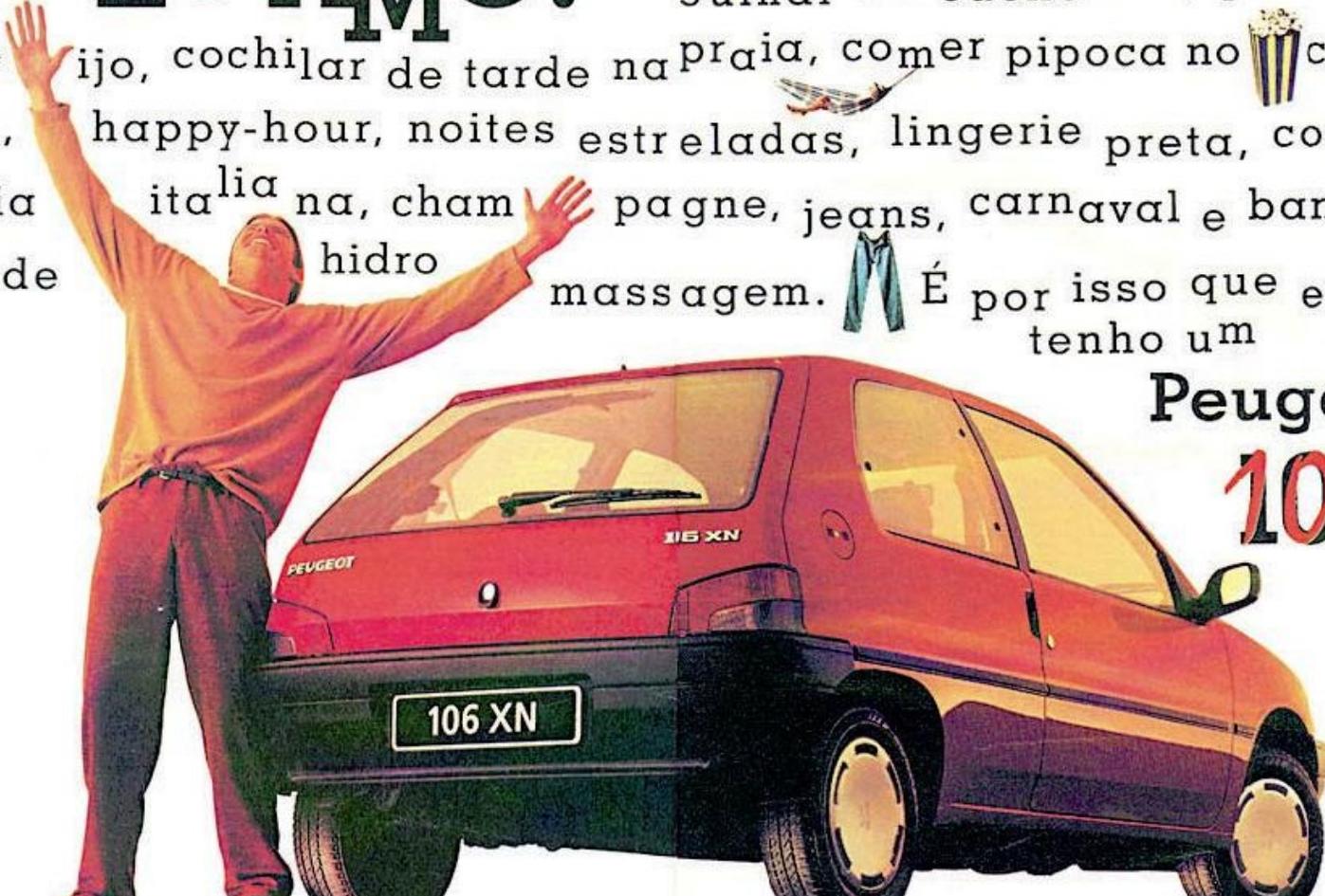
PROPOSTAS DE REDAÇÃO

1) O discurso publicitário procura adaptar-se integralmente ao ponto de vista (à visão de mundo) do consumidor que ele pretende seduzir para comprar determinado produto.

Na propaganda abaixo, por exemplo, o texto diz que o carro Peugeot 106 é perfeitamente ajustado a um tipo de consumidor cujo ideal de felicidade vem expresso num discurso em que a sensação de prazer é produzida por satisfações de natureza exclusivamente individual.



EU AMO: mergulhar na cachoeira, pão de queijo, cochilar de tarde na praia, comer pipoca no cinema, happy-hour, noites estreladas, lingerie preta, comédia italiana, champagne, jeans, carnaval e banheira de hidromassagem. É por isso que eu tenho um Peugeot 106.



Revista *Vêja*, 34 :24-5, 23 ago. 1995.

Não há, nesse discurso, nenhuma preocupação com os problemas do homem, da sociedade e do mundo. Para usar uma expressão da gíria popular, o Peugeot 106 é para um consumidor “cuca fresca”.

Como todo tipo de discurso, esse também se opõe a um outro tipo que defende pontos de vista diferentes. É o caso do que diz o filósofo Bertrand Russell no Prólogo de sua autobiografia: Três paixões, simples, mas irresistivelmente fortes, governaram-me a vida: o anseio do amor, a busca do conhecimento e a dolorosa piedade pelo sofrimento da humanidade.

Autobiografia de Bertrand Russell, 1872-1914. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967. v. 1, p. 1.

Procure redigir um pequeno texto semelhante ao da publicidade acima, revelando outro tipo de discurso, que seja, como o de Bertrand Russell, oposto ao que vem nela exposto.

2) Os exames vestibulares, nas provas de redação, têm explorado largamente a característica da diversidade de vozes presentes no discurso, sugerindo para discussão textos que se opõem entre si. É o caso da proposta de redação que vem a seguir, extraída de um vestibular da Fuvest.

- Leia atentamente os textos dados, procurando identificar a questão neles tratada.
- **ESCREVA UMA DISSERTAÇÃO EM PROSA**, relacionando os dois textos e expondo argumentos que sustentam seu próprio ponto de vista.

TEXTO 1

Entre os Maoris, um povo polinésio, existe uma dança destinada a proteger as sementeiras de batatas, que quando novas são muito vulneráveis aos ventos do leste: as mulheres executam a dança, entre os batatais, simulando com o movimento dos corpos o vento, a chuva, o desenvolvimento e o florescimento do batatal, sendo esta dança acompanhada de uma canção que é um apelo para que o batatal siga o exemplo do bailado. As mulheres interpretam em fantasia a realização prática de um desejo. É nisto que consiste a magia: uma técnica ilusória destinada a suplementar a técnica real. Mas essa técnica ilusória não é vã. A dança não pode exercer qualquer efeito direto sobre as batatas, mas pode ter (como de fato tem) um efeito apreciável sobre as mulheres. Inspiradas pela convicção de que a dança protege a colheita, entregam-se ao trabalho com mais confiança e mais energia. E, deste modo, a dança acaba, afinal, por ter um efeito sobre a colheita.

George Thomson

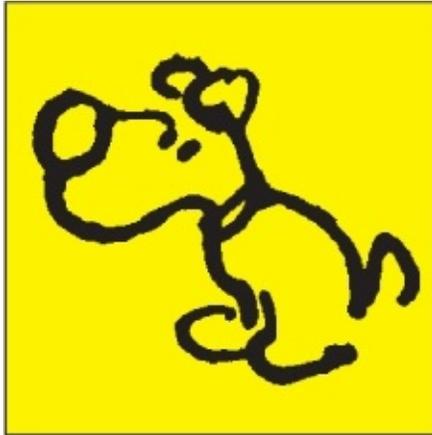
TEXTO 2

A ciência livra-nos do medo, combatendo com respostas objetivas esse veneno subjetivo. Com um bom para-raios, quem em casa teme as tempestades? Todo ritual mítico está condenado a desaparecer; a função dos mitos se estreita a cada invenção, e todo vazio em que o pensamento má-gico imperava está sendo preenchido pelo efeito de uma operação racional. Quanto à arte, continuará a fazer o que pode: entreter o homem nas pausas do seu trabalho, desembaraçada agora de qualquer outra missão, que não mais é preciso lhes atribuir.

Hercule Granville

1 heráldica: estudo dos brasões de nobreza ou escudos.

LIÇÃO 3



Há diferentes formas de mostrar a presença das múltiplas vozes num texto: deixá-las implícitas, por conta da memória do leitor, ou trazê-las para a cena, demarcando explicitamente seu lugar e seu limite.

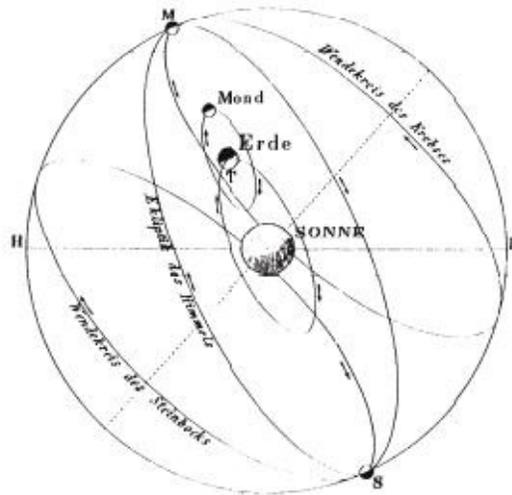


As histórias em quadrinhos usam com frequência o discurso direto. Nessa linguagem, a fala de cada personagem é associada diretamente à sua imagem. Isso permite ao leitor apreender com facilidade as vozes mostradas no texto.

Os vizinhos, quadrinho de Laerte (fragmento).

LIÇÃO 3

VOZES MOSTRADAS E DEMARCADAS NO TEXTO



Leia este poema de Manuel Bandeira:

SATÉLITE

Fim de tarde.
No céu plúmbeo
A Lua baça
Paira
Muito cosmograficamente
Satélite.

Desmetaforizada,
Desmitificada,
Despojada do velho segredo de melancolia,
Não é agora o golfão de cismas,
O astro dos loucos e enamorados,
Mas tão somente
Satélite.

Ah Lua deste fim de tarde,
Demissionária de atribuições românticas,
Sem show para as disponibilidades sentimentais!

Fatigado de mais-valia,
Gosto de ti assim:
Coisa em si,
— Satélite.

Manuel Bandeira. *Estrela da vida inteira*. 4. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1973. p. 232.

Nos versos de 1 a 6, o poeta constrói uma figura da lua, situando-a num *fim de tarde*, num *céu plúmbeo* (cor de chumbo), atribuindo-lhe a qualidade de *baça*, isto é, “fosca”, “embaçada”, e dizendo que ela *paira muito cosmograficamente*. Como cosmografia é a astronomia descritiva, principalmente referente ao sistema solar, o que o poeta quer dizer com *paira muito cosmograficamente* é que a lua está no alto pura e simplesmente como um astro. O poeta sintetiza essa imagem numa palavra: *Satélite*. Com essa figura, o poeta pretende enfatizar o conceito “puro” de lua, despojado de qualquer tipo de associação paralela, sem as impressões sentimentais que evoca.

O uso reiterado do prefixo *des*, que indica ação contrária (*desmetaforizada*, *desmitificada*, *despojada*), e a afirmação de que a lua *não é agora o astro dos loucos e dos enamorados* pressupõem que, no passado, ela foi metaforizada, mitificada, considerada como o depósito do *velho segredo de melancolia*, como um *golfão de cismas*, como o *astro dos loucos e enamorados*. A negação, tanto a indicada pelo prefixo *des*, quanto a feita pelo advérbio *não*, implica a presença de duas vozes, dois pontos de vista a respeito da lua: um que a vê como uma fonte e um repositório de sentimentos, de mitos e de metáforas; outro que a vê em sua realidade nua indicada pela palavra *satélite*.

Uma negação implica duas perspectivas distintas sobre uma dada questão, pois ela se opõe a uma afirmação anterior, refuta a posição afirmativa correspondente. Em nosso texto, quando se diz, por exemplo, que a lua agora não é o *golfão de cismas*, o *astro dos loucos e enamorados*, o poeta nega um ponto de vista anterior, de que a lua é o *golfão de cismas*, o *astro dos loucos e enamorados*. Diferentemente do caso estudado na lição anterior em que não havia marcas linguísticas a delimitar as duas concepções implicadas no texto, mas elas eram percebidas apenas pelo nosso conhecimento a respeito das diferentes opiniões que circulavam numa determinada sociedade sobre uma dada questão, nesse texto de Manuel Bandeira, os operadores linguísticos da negação (o prefixo *des* e o advérbio *não*) demarcam os dois pontos de vista, as duas vozes mostradas no texto.

Apesar de essas duas perspectivas estarem delimitadas pela negação, precisamos ainda nos valer de nossa memória discursiva, de nosso conhecimento dos textos literários, para entender bem o que o poeta está refutando. As expressões “*golfão de cismas*” e “*astros dos loucos e enamorados*” remetem-nos a uma estrofe do poema “*Plenilúnio*”, de Raimundo Correia:

Há tantos anos olhos nela arroubados,
No magnetismo do seu fulgor!
Lua dos tristes e enamorados,
Golfão de cismas fascinador.

Raimundo Correia. *Poesia*. 4. ed. Rio de Janeiro, Agir, 1976. p. 65.

Ao opor-se a uma concepção a respeito da lua, atribuída a um literato do passado, podemos concluir não que o poeta esteja lamentando o fim dos bons tempos românticos e criticando a frieza do mundo moderno, mas que é avesso aos exageros sentimentais de uma certa literatura em torno da lua. Quando ele diz *sem show para as disponibilidades sentimentais*, quer dizer que a lua à qual dirige seus versos não

está mais a exhibir-se para pessoas predispostas a vê-la de maneira sentimental. Se levarmos em conta que a *mais-valia* se define como a diferença entre o custo da força de trabalho e o valor do produto produzido pelo trabalhador, ao dizer *fatigado de mais-valia*, o poeta manifesta sua aversão aos exageros próprios de literatos de épocas passadas, que consistem em explorar a lua, roubando dela significados que ela não comporta. O poeta manifesta sua predileção pela concepção moderna (*Gosto de ti assim: / Coisa em si, / — Satélite*).

Por meio das negações, e da negação de um texto poético, o poeta circunscreve no texto dois pontos de vista a respeito da poesia. Contesta uma poesia que idealiza a realidade, assume como sua uma concepção de poética como busca da essência da realidade.

Há diversos mecanismos linguísticos que servem para mostrar diferentes vozes no interior de um texto, demarcando nitidamente esses distintos pontos de vista. Estudemos alguns deles.

O primeiro desses mecanismos é a **negação**, pois, como se disse, nela estão implicadas duas vozes: uma que afirma e outra que refuta a afirmação anterior. Assim, quando Brás Cubas diz, no final de suas *Memórias póstumas, Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria*, temos dois tipos de negação: a primeira (*Não tive filhos*), chamada negação descritiva, é aquela que aparentemente nega um dado da realidade, mas na verdade rejeita o que poderia ser a visão de alguém sobre ela (no caso, *teve filhos*); a segunda é denominada negação polêmica, pois expressa claramente uma oposição a um dado ponto de vista presente na sociedade (no caso, *ter filhos é transmitir a uma criatura tudo o que existe de bom*), afirmando uma concepção contrária (no texto, a de que *ter filhos é transmitir a alguma criatura o legado da miséria da humanidade*).



Na linguagem fotográfica também podem ser demarcados diferentes discursos no interior da imagem. Nesta foto, o contraste é explicitado visualmente: de um lado, a afirmação de luxo e ostentação na fantasia carnavalesca; de outro, o discurso de pobreza e precariedade da moradia que abriga a personagem.

Outro expediente linguístico para mostrar diferentes vozes bem demarcadas no texto são o **discurso direto** e o **indireto**. Num texto, as personagens falam, conversam entre si, expõem suas ideias. Quando o narrador conta o que elas disseram, insere na narrativa uma fala que não é de sua autoria, cita o discurso alheio. O discurso direto e o indireto são procedimentos de reprodução do discurso das personagens.

Observe o texto que segue, extraído do romance *Ana em Veneza*, de João Silvério Trevisan:

Estavam agora diante de uma bandeja de queijos variados.

— Ah, o Brasil, essa imensa ilha... — dizia o conde Basucello, entretido em cortar um pedaço de *sbrinz* dos Alpes.

— De fato — aparteou Nepomuceno — estamos muito isolados na América. A língua mas também...

— Oh, não. Não me refiro a isso, que não deixa de ser verdadeiro — retrucou o conde, acabando de mastigar. — Falo de uma dessas ilhas utópicas cuja lenda se perde na noite dos tempos. Os senhores talvez não saibam, mas o nome Brasil em geografia já existe desde o período medieval.

— Mas o Brasil só foi descoberto bem depois... Não é mesmo, Herr Nepo? — admirou-se Júlia, entretida com um delicioso queijo *stracchino* lombardo.

— Sim, mas antes do atual Brasil já existia na Idade Média uma ilha chamada Brasil — asseverou Basucello. — Bem existiam muitas ilhas míticas imaginadas pelos povos de então. Todas representavam o paraíso terrestre, onde não haveria discórdia nem velhice nem doenças ou morte. Eram tão perfeitas que seus habitantes não precisavam sequer trabalhar para comer. Numa dessas ilhas, imaginem, as frutas caíam do pé pontualmente às nove horas, para poupar os homens do trabalho de colhê-las.

João Silvério Trevisan. *Ana em Veneza*. 2. ed. São Paulo, Best Seller, (1994). p. 465-6.

Nesse texto, o narrador indica a fala das personagens, dizendo *dizia o conde Basucello, entretido em cortar um pedaço de sbrinz dos Alpes; aparteou Nepomuceno; retrucou o conde, acabando de mastigar; admirou-se Júlia, entretida com um delicioso queijo stracchino lombardo; asseverou Basucello*, e como que passa a palavra a elas, o conde Basucello, Nepomuceno e Júlia, e deixa-as falar. O **discurso direto** é o modo de citação do discurso alheio em que o narrador indica o discurso do outro e, depois, reproduz literalmente a fala dele.

As marcas do discurso direto são:

a) a fala das personagens é anunciada por um verbo (no nosso exemplo, *dizia, aparteou, retrucou, admirou-se, asseverou*) denominado **verbo de dizer** (outros exemplos são *responder, retorquir, replicar, acrescentar, obtemperar* etc.), que pode vir antes, no meio ou depois da fala da personagem (no nosso caso, veio depois ou no meio) ou ainda estar subentendido (depois da fala de uma personagem, o simples fato de aparecer outro travessão indica que outra personagem tomou a palavra);

b) a fala das personagens aparece nitidamente separada da fala do narrador por aspas ou por dois-pontos e travessão;

c) os pronomes pessoais e possessivos, os tempos verbais e as palavras que indicam tempo e espaço,

como, por exemplo, pronomes demonstrativos e advérbios de lugar e de tempo, são usados tendo como referência tanto o narrador como as personagens: assim tanto o narrador como as personagens dizem *eu*, denominam a pessoa com quem falam *tu*, chamam o espaço em que cada um está *aqui* e em função dele organizam os demais espaços (*aí, lá*), marcam o tempo em que cada um fala como *agora* e a partir dele ordenam os outros tempos.

Observe agora o fragmento do conto “O inimigo”, de Rubem Fonseca, que aparece abaixo:

É segunda-feira; estou triste pois no domingo cheguei para Aspásia e recitei para ela em espanhol, “La casada infiel”; depois de ouvir sorridente o que deveria (achava eu) comovê-la até as lágrimas, ela encerrou o assunto dizendo que o meu espanhol era nojento.

Rubem Fonseca. *Contos reunidos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994. p. 58.

Nesse caso, o narrador, para citar o que Aspásia lhe disse, usa outro procedimento: não dá a palavra à personagem, mas comunica, com suas palavras, o que ela disse. A fala de Aspásia não chega diretamente ao leitor, mas por via indireta, isto é, por meio das palavras do narrador. Por essa razão, esse expediente chama-se **discurso indireto**.

As principais marcas do discurso indireto são:

a) o que a personagem disse vem também introduzido por um verbo de dizer;

b) o que a personagem disse constitui uma oração subordinada substantiva objetiva direta do verbo de dizer e, portanto, é separada da fala do narrador por uma partícula introdutória, que pode ser uma conjunção como o *que* ou o *se* (Ele disse que não sabe), um advérbio (Não disse onde estará) ou um pronome interrogativo (Pergunto por que ele não veio);

c) como apenas o narrador toma a palavra, apenas ele diz *eu*; somente a pessoa com quem ele fala é designada por *tu*; só o lugar onde ele está é chamado *aqui* e, a partir dele, os demais espaços são organizados; apenas o tempo em que ele fala é marcado como *agora* e em função dele são ordenados os outros tempos.

Façamos um confronto entre a citação da mesma fala alheia em discurso direto e em discurso indireto:

Pedro disse:

— Eu estarei aqui amanhã.

No discurso direto, a personagem Pedro toma a palavra, depois da introdução feita pelo narrador, dizendo *eu*; *aqui* é o lugar em que ela está; *amanhã* é o dia seguinte ao dia em que ela fala.

Se passarmos essa frase para o discurso indireto ficará assim:

Pedro disse que estaria lá no dia seguinte.

No discurso indireto, *eu* passa a *ele*, porque indica não mais quem fala, mas alguém a respeito de quem o narrador diz alguma coisa; *estaria* é futuro do pretérito, que é um tempo que indica posterioridade em relação a um momento pretérito, indicado por *disse*, e não posterioridade ao momento presente em que a personagem está falando, como o faz *estarei*; *lá* é o espaço em que está a personagem — distinto do *aqui* em que se acha o narrador; *no dia seguinte* é o dia posterior ao momento pretérito em que se deu a fala da personagem.

Na passagem do discurso direto para o indireto, deve-se observar o seguinte:

a) as frases que, no discurso direto, têm a forma interrogativa, exclamativa ou imperativa convertem-se, no discurso indireto, em orações declarativas:

Ela me perguntou:

— Quem está aí?

Ela me perguntou *quem estava lá*.

b) as interjeições e os vocativos do discurso direto desaparecem no discurso indireto ou seu valor semântico é explicitado, isto é, traduz-se o significado que eles expressam:

O papagaio disse:

— Oh! Lá vem a raposa.

O papagaio disse admirado [explicitação do valor semântico da interjeição *oh*] que ao longe vinha a raposa.

c) se o discurso citado (fala da personagem) comporta um *eu* ou um *tu* que não se encontram entre as pessoas do discurso citante (fala do narrador), eles são convertidos num *ele*; se os pronomes demonstrativos (*este*, *esse*, *aquela*) e os advérbios de espaço (*aqui*, *aí*, *lá*) do discurso citado não corresponderem aos do discurso citante devem ajustar-se a estes:

Pedro me disse lá em Paris:

— Aqui eu estou sentindo-me bem, pois nesta cidade tudo é bonito.

Pedro me disse em Paris que lá ele estava se sentindo bem, pois naquela cidade tudo era bonito.

Eu converte-se em *ele*, porque Pedro, a personagem que disse *eu* em discurso direto, não é a pessoa que fala no discurso citante, mas é a pessoa de quem se fala. *Aqui* e *nesta* transformam-se, respectivamente, em *lá* e *naquela*, porque no discurso citado indicam o lugar em que estava Pedro, quando falou, mas, como agora o narrador está falando de outro lugar, Paris é indicado por *lá*, e o advérbio de espaço e o pronome demonstrativo têm de se ajustar a esse lugar.

d) se as pessoas do discurso citado, isto é, da fala da personagem, têm um correspondente no discurso citante, seu estatuto é o mesmo neste último:

Maria declarou-me:

— Eu te amo.

Maria declarou-me que me amava.

O *te* do discurso citado corresponde ao *me* do citante. Por isso, o *te* converte-se em *me*.

e) no que se refere aos tempos, só há alteração quando o tempo do discurso citante estiver no pretérito e os tempos do discurso citado forem o presente, o pretérito perfeito e o futuro do pretérito; em outros casos, não há qual-quer mudança. Se o verbo de dizer estiver no pretérito perfeito, as conversões são as seguintes:

discurso direto		discurso indireto
presente	—————>	pretérito imperfeito
pretérito perfeito	—————>	pretérito mais-que-perfeito
futuro do presente	—————>	futuro do pretérito

Exemplos:

1) Joaquim *disse*:

— *Compro* tudo isso.

Joaquim disse que *comprava* tudo aquilo.

2) Joaquim *disse*:

— *Comprei* tudo isso.

Joaquim disse que *comprara* tudo aquilo.

3) Joaquim *disse*:

— *Comprarei* tudo isso.

Joaquim disse que *compraria* tudo aquilo.

O **discurso direto** é uma espécie de teatralização da fala dos outros. Por isso, produz um efeito de sentido de verdade. O leitor ou o ouvinte tem a impressão de que quem cita preservou a integridade do discurso citado e de que, portanto, é autêntico o que ele reproduziu. É como se ouvisse a pessoa citada falar com suas próprias palavras e com a mesma carga de subjetividade.

Como há dois tipos de discurso indireto (o que analisa o conteúdo e o que analisa a expressão), esse procedimento de citação do discurso alheio pode criar diferentes espécies de efeitos de sentido. Dado que o primeiro tipo elimina os elementos emocionais ou afetivos presentes no discurso direto (por exemplo, as interrogações, as exclamações, as formas imperativas, as interjeições), produz um efeito de sentido de **objetividade analítica**. Nele o narrador revela somente o conteúdo do discurso da personagem e não o modo como ela o disse. Com isso, o narrador estabelece uma distância entre sua posição e a da personagem, abrindo caminho para a réplica e o comentário. Esse tipo de discurso indireto despersonaliza o discurso citado em nome da objetividade. Cria, assim, a impressão de que o

narrador analisa o discurso citado de maneira racional e isenta de envolvimento emocional. O discurso indireto, nesse caso, não se interessa pela individualidade do falante revelada no modo como ele diz as coisas. Por isso, é a forma preferida nos textos de natureza filosófica, científica e política com a finalidade de criticar, rejeitar ou acolher as posições expressas pelos outros.

O segundo tipo de discurso indireto serve para analisar as palavras, o **modo de dizer** dos outros e não o conteúdo do que dizem. Nesse caso, as palavras ou expressões ressaltadas aparecem entre aspas. Veja-se este exemplo, extraído de *Eça de Queirós*:

... descobrira de repente, uma manhã, que não devia trair Amaro, “porque era papá do seu Carlinhos”. E disse-o ao abade; fez corar os sessenta e quatro anos do bom velho...

Eça de Queirós. *O crime do padre Amaro*. São Paulo, Ática, 1993. p. 326.

Nesse caso, Amélia disse que não devia trair Amaro, “porque era papá do seu Carlinhos”. O que está entre aspas é a expressão usada pela personagem.

Ao usar o discurso indireto para analisar o modo de falar de uma personagem, o narrador o faz para dar relevo a uma típica expressão dela e, assim, manifestar uma particularidade dela. Nesse caso, o discurso indireto revela peculiaridades por meio de formas de falar. Além disso, mostra a posição do narrador em relação a elas (ironia, condescendência, desagrado, desdém etc.).

Outro recurso linguístico para demarcar a voz alheia no texto é o **uso das aspas**. Nesse caso, o produtor do texto coloca entre aspas palavras ou expressões que ele não quer assumir como suas, que ele não julga muito apropriadas ao seu texto, que ele considera apenas aproximativas em relação ao que pretende dizer, que não pertencem à língua em que o texto está sendo escrito nem ao nível de linguagem que se está utilizando (por exemplo, uso de um termo chulo num discurso elaborado em outro nível de linguagem). Pôr aspas significa manter certas palavras ou expressões a distância. Veja o exemplo abaixo:

Hoje, quando o desemprego aumenta, muitos operários teriam o máximo prazer em submeter-se à “exploração capitalista”.

O que o produtor do texto está querendo dizer com as aspas é que a expressão *exploração capitalista* não pertence a seu discurso, mas ao dos comunistas, que consideram toda relação de trabalho no modo de produção capitalista uma exploração. Ao dizer que os operários, numa época de desemprego, gostariam de submeter-se ao que o discurso comunista considera exploração, ele está ridicularizando esse discurso.

O uso ou não de aspas em certas expressões cria uma imagem do locutor. Suponhamos a seguinte frase “*Acessou*” as informações no computador, mas aí ele se atrapalhou e “*deletou*” tudo o que estava arquivado. Se o locutor usa *acessou* e *deletou* entre aspas cria a imagem de alguém que conhece bem o português, que sabe que essas palavras são neologismos criados pela Informática e que ainda não são acolhidos pela norma culta. Se não as usa entre aspas pode criar a imagem de alguém que está sempre pronto a acolher todas as novidades que aparecem.

O último recurso de demarcação da voz do outro são as **glosas do locutor**, ou seja, comentários e explicações sobre o seu dizer. Elas são usadas para marcar uma inadequação dos termos (por exemplo, *se se pode dizer, digo metaforicamente*), para se autocorrigir (por exemplo, *ou antes, deveria ter dito*), para confirmar (por exemplo, *é exatamente o que estou querendo dizer*), para pedir permissão para empregar certos termos (por exemplo, *se me permitem dizer*), para corrigir antecipadamente um possível erro de interpretação (por exemplo, *isso nos dois sentidos da palavra, no sentido próprio, no sentido figurado*), para marcar palavras e expressões que pertencem a outro discurso (por exemplo, *como diz o outro*), para assinalar hesitações na busca do termo exato (por exemplo, *como eu diria?, creio que é melhor dizer, não acho a palavra, essa é a palavra exata*). O falante usa as glosas seja para prevenir a manifestação de um ponto de vista distinto da pessoa com quem fala (por exemplo, quando se usa *se me permite dizer*), seja para evitar que ela compreenda diferentemente uma dada posição (por exemplo, quando se utiliza *você notou a palavra, entende o que eu quero dizer*), seja para mostrar que certas palavras e expressões não pertencem ao discurso que está sendo produzido ou não são adequadas a ele. Cada glosa é um debate com as palavras, mostrando que elas podem dar margem a duas interpretações, manifestar dois pontos de vista, revelar duas vozes.

Muitas vezes, combinam-se as aspas e as glosas. Por exemplo:

Todo mundo “de uma certa idade”, como se diz, sabe que nada é melhor para trazer de volta os velhos bons tempos do que uma memória fraca.

Veja, 1360 :138, 5 out. 1994.

TEXTO COMENTADO

O texto que segue é o fragmento inicial do romance *Quincas Borba*, de Machado de Assis:

Rubião fitava a enseada, — eram oito horas da manhã. Quem o visse, com os polegares metidos no cordão do chambre, à janela de uma grande casa de Botafogo, cuidaria que ele admirava aquele pedaço de água quieta; mas, em verdade, vos digo que pensava em outra cousa. Cotejava o passado com o presente. Que era há um ano? Professor. Que é agora! Capitalista. Olha para si, para as chinelas (umas chinelas de Túnis, que lhe deu recente amigo, Cristiano Palha), para a casa, para o jardim, para a enseada, para os morros e para o céu; e tudo, desde as chinelas até o céu, tudo entra na mesma sensação de propriedade.



Vista do ancoradouro do porto do Rio de Janeiro estampada no verso da cédula de quinhentos mil réis, do final do século XIX.

— Vejam como Deus escreve direito por linhas tortas, pensa ele. Se mana Piedade tem casado com Quincas Borba, apenas me daria uma esperança colateral. Não casou; ambos morreram, e aqui está tudo comigo; de modo que o que parecia uma desgraça...

Que abismo que há entre o espírito e o coração! O espírito do ex-professor, vexado daquele pensamento, arrepiou caminho, buscou outro assunto, uma canoa que ia passando; o coração, porém, deixou-se estar a bater de alegria. Que lhe importa a canoa nem o canoeiro, que os olhos de Rubião acompanham, arregalados? Ele, coração, vai dizendo que, uma vez que a mana Piedade tinha de morrer, foi bom que não casasse; podia vir um filho ou uma filha... — Bonita canoa! — Antes assim! — Como obedece bem aos remos do homem! — O certo é que eles estão no céu.

Machado de Assis. *Quincas Borba*. São Paulo, Ática, 1992. p. 13.

Analisemos os efeitos de sentido produzidos pelo uso do discurso direto e do discurso indireto nesse texto. Depois de mostrar Rubião, às oito horas da manhã, à janela de sua casa em Botafogo, com os polegares metidos no cordão do chambre, o narrador diz que ele estava pensando na transformação que acontecera em sua vida. Rubião tornara-se capitalista por ter herdado a fortuna de Quincas Borba. Dessa forma, o narrador afasta o ponto de vista de alguém que poderia pensar que Rubião estava admirando o mar. Em seguida, descreve o olhar de Rubião, que vai do mais próximo ao mais longínquo, de baixo para o alto, examinando a si mesmo, as chinelas que trazia nos pés, a casa, o jardim, a enseada, os morros e o céu, e diz que tudo entra na mesma sensação de propriedade. Esse texto foi escrito no período do capitalismo nascente no Brasil. Com a figura do olhar de Rubião, que engloba tudo na sensação de propriedade, o narrador define o capitalista como aquele que vê o mundo pela ótica da propriedade.

Em seguida, o narrador dá a palavra a Rubião, que, em discurso direto, parece estar pensando diante de nós. O recurso do discurso direto faz que acompanhem o desenrolar de seus pensamentos. Como,

certa vez, Quincas Borba quis casar com sua irmã Piedade, o que Rubião está pensando é que foi bom eles não terem casado, porque poderiam ter um filho, que seria então o herdeiro da fortuna que ele recebeu. As reticências indicam a suspensão do pensamento mais importante: que foi bom eles terem morrido, pois assim ele pôde herdar tudo. O que parecia uma desgraça foi, na verdade, ótimo, do ponto de vista de Rubião. Com o relato dos pensamentos da personagem em discurso direto o narrador cria um efeito de sentido de verdade e, assim, acrescenta mais uma característica na imagem que está construindo do capitalista: é aquele que avalia todos os fatos do ponto de vista do lucro e não dos valores e dos sentimentos. Com o discurso direto, o narrador está dizendo-nos que isso não é um ponto de vista dele, foi a personagem quem o revelou.

Mas aí o narrador vai mostrar que há um abismo entre o espírito e o coração, entre a consciência, onde estão os valores morais aprendidos, e os sentimentos. Rubião envergonha-se, quando se dá conta de que estava a achar que a morte de sua irmã e de seu melhor amigo fora uma coisa boa, e procura, por isso, pensar em outra coisa, distrair-se observando uma canoa que vai passando. No entanto, se repugna à consciência esse pensamento, não pode deixar de sentir alegria pelo fato de eles terem morrido. Depois de relatar, em discurso indireto, o que o coração vai repetindo, criando um efeito de sentido de objetividade, o narrador cria um pequeno diálogo, em discurso direto, entre a consciência e o sentimento. Espírito e coração são as duas personagens que falam. Aquele quer afastar esse pensamento que ele repudia, falando a respeito da canoa e do canoeiro; este continua a afirmar que foi melhor assim e conclui que estão no céu, o que justificaria que a morte deles foi ótima.

Esse diálogo entre o espírito e o coração termina de desenhar a imagem do capitalista. Ele é um ser dividido em dois pontos de vista distintos. Não é que ele apenas raciocina a partir dos interesses, ele sente a partir do lucro. Mesmo que à consciência repugnem certos sentimentos, porque são incompatíveis com os valores morais, ele os têm, porque vê, pensa e sente os acontecimentos sob a ótica do lucro. Sem o diálogo entre o espírito e o coração, a imagem do ser dividido entre valores morais e o valor do lucro, em que este valor suplanta aqueles, não teria a força que tem.

LIÇÃO 3 EXERCÍCIOS

Observação: Os dois textos que seguem foram transcritos do vestibular da Unesp-1994. As questões foram reelaboradas pelos autores, exceto a sétima, mantida literalmente como constava na prova.



PRA QUE MENTIR?

Vadico e Noel Rosa

Pra que mentir

Se tu ainda não tens

Esse dom de saber iludir

Pra quê? Pra que mentir,

Se não há necessidade

De me trair?

Pra que mentir
Se tu ainda não tens
A malícia de toda mulher?
Pra que mentir, se eu sei
Que gostas de outro
Que te diz que não te quer?

Pra que mentir tanto assim
Se tu sabes que eu sei
Que tu não gostas de mim?
Se tu sabes que eu te quero
Apesar de ser traído
Pelo teu ódio sincero
Ou por teu amor fingido?

*Noel — Songbook (produzido por Almir Chediak),
CD Lumiar Discos, 1991.*



DOM DE ILUDIR
Caetano Veloso

Não me venha falar da malícia
de toda mulher,
Cada um sabe a dor e a delícia
de ser o que é.
Não me olhe como se a polícia
andasse atrás de mim.
Cale a boca, e não cale na boca
notícia ruim.

Você sabe explicar
Você sabe entender, tudo bem.
Você está, você é, você faz,
Você quer, você tem.
Você diz a verdade, e a verdade
é seu dom de iludir.
Como pode querer que a mulher
vá viver sem mentir.

Pelo conhecimento que se tem da vida de Noel Rosa, sabe-se que a composição “Pra que mentir?” foi motivada por uma de suas relações amorosas, talvez a mais marcante de toda a sua agitada vida passional. Ceci, que Noel conheceu no cabaré Apollo, Rio de Janeiro, numa festa de São João, e de quem nunca mais se desligou, é a fonte de inspiração dessa canção de parceria com Vadico.

Na ocasião em que Noel compôs a música, Ceci dividia seu coração com ele e Mário Lago, o famoso compositor de “Saudades da Amélia”. Apesar de Ceci não confessar para Noel o novo romance, ele já sabia de tudo, pois a conhecia pelo olhar, pelo tom de voz e lhe dizia com frequência: “Você ainda não aprendeu a mentir...”.

QUESTÃO 1

No texto de Noel está presente uma outra voz com que ele dialoga e que afirma pontos de vista opostos ao dele.

- a) Há, disseminados pelo texto, pronomes que indicam o interlocutor ao qual se destina a canção “Pra que mentir?”. Transcreva-os.
- b) Além disso, há indicadores de que esse interlocutor é uma personagem feminina. Transcreva dois desses indicadores.

QUESTÃO 2

- a) Em “Dom de iludir”, há também pronomes que indicam o interlocutor a quem o texto se dirige em resposta. Transcreva-os.
- b) Transcreva indicadores de que esse interlocutor é uma personagem masculina.

QUESTÃO 3

- a) “Pra que mentir?” é uma interrogação que contém em si uma negação, que pode ser introduzida assim: Tu não deves mentir, já que não tens motivo para isso.

Essa interrogação de caráter negativo pressupõe que a personagem feminina, de fato, procede contrariamente ao ponto de vista da personagem masculina. Em que consiste, pois, o ponto de vista da mulher amada?

- b) Na primeira estrofe há duas negações:

I — “... tu ainda não tens
Esse dom de saber iludir”
II — “... não há necessidade
De me trair? ”

Na segunda estrofe, há as explicações correlatas a cada uma dessas duas negações. Transcreva as passagens que servem de argumento para essas negações.

QUESTÃO 4

Ao dizer: “*tu ainda não tens / A malícia de toda mulher*”, a personagem masculina deixa implícitos dois pontos de vista, um sugerido pelo advérbio *ainda*, outro pela negação.

a) Quais são esses dois pressupostos?

b) No texto de Caetano Veloso (“Dom de iludir”), a personagem feminina reage energicamente contra a afirmação da “*malícia de toda mulher*”.

Cite, da primeira estrofe, a frase que contém a reação mais vigorosa contra essa afirmação e procure explicar o motivo dessa irritação feminina.

QUESTÃO 5

A personagem feminina admite que, no território da relação amorosa, a mentira faz parte do comportamento feminino. Mas não exclui o homem desse jogo, ainda que ele o faça de forma dissimulada.

a) Transcreva a frase do texto de Caetano que contém tal acusação.

b) Como se pode traduzir de maneira mais clara essa contradição?

QUESTÃO 6

Todo texto, além de dialogar com diferentes vozes inscritas no seu interior por meio de vários mecanismos linguísticos, dialoga também com a sociedade, na medida em que o leitor, ao apreender os sentidos contidos no texto, julga-os em função das crenças e dos valores assumidos como verdadeiros dentro da cultura em que o texto foi produzido.

Nos versos de Noel, a personagem masculina declara seu amor pela mulher, apesar de reconhecer-se traído: “... *tu sabes que eu te quero / Apesar de ser traído*”.

Levando em conta as crenças e valores de nossa cultura a propósito da infidelidade no amor, a tolerância do homem para com a traição da mulher pode ser interpretada de acordo com múltiplos pontos de vista, já que uma sociedade abriga agrupamentos humanos muito diversificados ideologicamente.

a) Como seria interpretada essa tolerância por um representante médio da mentalidade masculina típica do nosso meio cultural?

b) Há, na linguagem chula, palavras ou expressões que traduzem, com crueldade e deboche, o pensamento daqueles que acham inconcebível essa tolerância. Transcreva alguns exemplos.

c) Como interpretaria a mesma atitude um representante do sexo masculino preocupado em libertar-se de preconceitos generalizadores e disposto a considerar cada caso em particular (como foi, aliás, o de Noel Rosa com Ceci)?

d) Como essa atitude foi interpretada pela personagem feminina que fala na canção “Dom de iludir”?

QUESTÃO 7 (VUNESP)

Se considerarmos a designação “machismo” como atitude ou comportamento de quem se vê como superior, e não aceita a igualdade potencial e de direitos para o homem e a mulher, discuta, a partir de elementos textuais, o componente machista da personagem masculina

- a) tal como se revela, apesar de certa dissimulação, em “Pra que mentir?”;
- b) tal como é visto em “Dom de iludir”.

QUESTÃO 8

O confronto dos dois textos permite-nos afirmar que:

- a) a mulher desqualifica e contesta o que lhe diz o homem em “Pra que mentir?”.
- b) segundo a personagem masculina, a mulher não teria necessidade de mentir se de fato soubesse o que é amar.
- c) em “Dom de iludir”, a mulher responde ao homem que ele também mente sem necessidade de ocultar a infidelidade.
- d) não há verdade nem mentira quando se ama.
- e) em “Dom de iludir” a mulher não reconhece que ela também se ilude.

QUESTÃO 9



Certo: O JORNAL é informação precisa, captada por gente dinâmica e de mentalidade jovem. Certo: O IBOPE e o IVC comprovam que O JORNAL se tornou o terceiro matutino da Guanabara, dobrando sua circulação. Que é agora de 40.000 exemplares (aos domingos: 73.000).

Certo: segundo o IBOPE, o Suplemento Feminino fez o O JORNAL preferido pela dona de casa. Tudo ótimo. Já somos o 3º matutino da Guanabara, e o que mais cresce. Só que tem uma coisa, cá entre nós que ninguém nos ouça: no duro, no duro, nós estamos mesmo é de olho no 2º lugar.

100 anos de propaganda. São Paulo, Abril Cultural, 1980. p. 147.

Num curioso jogo argumentativo, esse texto contém duas vozes: uma, explícita pela expressão “*todo mundo*”, é a voz dos possíveis leitores do jornal; outra, expressa pelo pronome *nós*, é a voz dos proprietários e editores do mesmo jornal. Trata-se, pois, de duas

vozes coletivas.

- a) De início, o texto em letras grandes manifesta uma relação de oposição entre essas duas vozes, marcada sobretudo pela palavra *menos* na expressão “*Todo mundo, menos nós*”. De que oposição se

trata?

b) No texto em letras menores, há uma simulação de diálogo em que uma das vozes (*nós*) manifesta os itens em que concorda com a outra voz (*todo mundo*). Há dois adjetivos que manifestam essa concordância. Quais são?

c) No último parágrafo do texto transcrito embaixo e à direita em letras menores, após a expressão “*só que*”, a voz coletiva representada pelo *nós* expõe a razão da discordância com a outra voz (“*todo mundo*”). Qual é essa razão?

d) Evidentemente esse jogo com a linguagem é uma simulação em que a mesma voz (a dos proprietários e editores do jornal) se reparte em duas, mascarando um diálogo. Por meio desse jogo, no entanto, o texto publicitário consegue fazer propaganda do produto de maneira bastante simpática e eficiente.

Em que consiste esse jogo?

PROPOSTA DE REDAÇÃO

A leitura competente de um texto prevê que se localizem as diferentes vozes com que ele dialoga e os diferentes pontos de vista que elas manifestam.

Quando se escreve, é preciso também levar em conta o fato de que escrever não é um ato de isolamento mas de participação.

O texto escrito contém o ponto de vista de alguém sobre uma questão posta em debate. Trata-se, portanto, de uma voz que se manifesta ao lado de outras vozes participantes de um amplo diálogo estabelecido dentro do contexto em que o texto é produzido.

E o que define o valor de um texto escrito não é a opinião que ele dá, nem o ponto de vista que defende. As questões postas em debate são polêmicas, isto é, não existe sobre elas apenas uma opinião aceitável. Em vista disso, é perfeitamente possível que dois textos de igual valor defendam opiniões radicalmente opostas. Isso não deve causar estranheza: questões polêmicas são complexas e essa complexidade permite abordá-las a partir de ângulos diferentes e até opostos. Os textos literários espelham bem as diferentes possibilidades de interpretar um mesmo fenômeno.

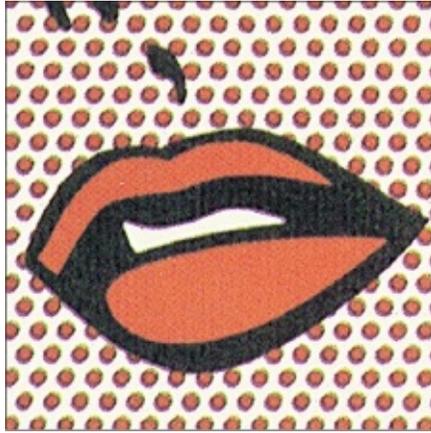
O poema-canção de Vadico e Noel Rosa foi escrito em 1934 e contém uma versão da relação amorosa entre homem e mulher; o de Caetano, em 1982, e manifesta outra versão do mesmo tema.

Já se passaram cinco décadas desde a composição de Vadico e Noel; mais de uma década desde o poema-canção de Caetano.

Agora é a sua vez de entrar nesse debate.

Escreva um texto em resposta ao texto de Noel e Vadico ou ao de Caetano ou ainda aos dois. Procure fazer uso da negação, das aspas, do discurso direto, do discurso indireto ou de outros expedientes marcadores de opinião ou ponto de vista alheio.

LIÇÃO 4



As diferentes vozes que se fazem presentes no percurso de certos textos misturam-se de tal modo com a do produtor que não se percebem com nitidez os seus limites.



Vicky, pintura de Roy Lichtenstein, de 1964(fragmento).

Nesta obra, temos um diálogo da pintura com outra linguagem, que não está demarcada, a das histórias em quadrinhos. O desenho feito de traços pretos e bem definidos e os pontos usados para colorir a face da personagem são característicos do sistema de impressão das revistas da época. O artista desloca essas características para a pintura e transforma uma imagem de dimensões reduzidas num gigantesco retrato.

LIÇÃO 4

VOZES MOSTRADAS E NÃO DEMARCADAS NO TEXTO



Ilustração de Santa Rosa para capa do romance *Vidas secas*.

Leia o texto abaixo, um fragmento do romance *Vidas secas*, de Graciliano Ramos:

O soldado magrinho, enfezadinho, tremia. E Fabiano tinha vontade de levantar o facão de novo. Tinha vontade, mas os músculos afrouxavam. Realmente não quisera matar um cristão: procedera como quando, a montar bravo, evitava galhos e espinhos. Ignorava os movimentos que fazia na sela. Alguma coisa o empurrava para a direita ou para a esquerda. Era essa coisa que ia partindo a cabeça do amarelo. Se ele tivesse demorado um minuto, Fabiano seria um cabra valente. Não demorara. A certeza do perigo surgira — e ele estava indeciso, de olho arregalado, respirando com dificuldade, um espanto verdadeiro no rosto barbudo coberto de suor, o cabo do facão mal seguro entre os dois dedos úmidos.

Tinha medo e repetia que estava em perigo, mas isto lhe pareceu tão absurdo que se pôs a rir. Medo daquilo? Nunca vira uma pessoa tremer assim. Cachorro. Ele não era dunga na cidade? não pisava os pés dos matutos, na feira? não botava gente na cadeia? Sem-vergonha, mofino.

Graciliano Ramos. *Vidas secas*. 29. ed. São Paulo, Martins, 1971. p. 144-5.

Esse texto foi retirado do capítulo do romance *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, intitulado “O soldado amarelo”. Nele, narra-se o encontro de Fabiano com o soldado amarelo, que, um ano antes, o levava para a cadeia, onde ele fora surrado e passara a noite. O primeiro impulso foi de matá-lo. Em seguida, tomou consciência de que o soldado era uma autoridade. Aí começou a hesitar entre assassiná-lo ou não.

Nesse trecho, são relatados os pensamentos de Fabiano. Há, então, duas vozes no texto: a do narrador,

que conta o encontro de Fabiano com o soldado, e a de Fabiano, por meio da qual ficamos sabendo seus pensamentos. A técnica usada pelo narrador para mostrar o que a personagem estava pensando é a do chamado **discurso indireto livre**. Nessa forma de citação do discurso alheio, misturam-se duas vozes. Não há indicadores, como, por exemplo, os dois-pontos e o travessão no discurso direto ou a conjunção integrante *que* no discurso indireto, para demarcar nitidamente onde começa a fala do narrador e onde inicia a da personagem.

Percebe-se, por exemplo, que um trecho como *mas isto lhe pareceu tão absurdo que se pôs a rir* é claramente uma fala do narrador, que está a contar a atitude de Fabiano diante do pensamento de que estava com medo. Já certas passagens como *Medo daquilo?* ou *Cachorro* ou *Sem-vergonha, mofino* são, nitidamente, interrogações e exclamações feitas por Fabiano. São dois tons diferentes que permitem perceber duas vozes distintas: o tom sereno da narração a simplesmente relatar o que acontecia e o tom irritado de Fabiano, que estava enfurecido com o modo como o soldado procedia na cidade.

Há frases, no entanto, que poderiam ser dos dois. O período *E Fabiano tinha vontade de levantar o facão de novo* poderia ser atribuído na forma em que está ao narrador; na forma *Eu tenho vontade de levantar o facão de novo*, a Fabiano.

Há procedimentos linguísticos que servem para mostrar diferentes vozes no texto, mas que não demarcam com precisão os limites entre elas. Um deles é o **discurso indireto livre**. Em *Vidas secas*, o uso desse recurso destina-se a dar verossimilhança ao texto, a criar uma impressão de verdade. Os pensamentos da personagem não poderiam aparecer em discurso direto, porque ela não os estava verbalizando; não poderiam ser relatados em discurso indireto, porque o narrador não poderia saber o que a personagem estava pensando. O discurso indireto livre, ao misturar os procedimentos do discurso direto e do indireto, faz com que a voz da personagem se mescle à do narrador e seus pensamentos vão surgindo nem relatados pelo narrador, nem falados pela personagem.

Para perceber melhor o que é o discurso indireto livre, confrontemos uma frase do texto com a correspondente em discurso direto e indireto:

Discurso direto

Fabiano pensou:

— Eu estou indeciso.

Discurso indireto

Fabiano pensou que estava indeciso.

Discurso indireto livre

Ele estava indeciso.

As características do discurso indireto livre são:

a) as falas das personagens não são introduzidas por verbo de dizer (observe que não há, antes das falas que podem ser atribuídas à personagem, expressões como *Fabiano disse*, *Fabiano respondeu*, *Fabiano perguntou* etc.);

b) elas não são separadas da fala do narrador por conjunções como *que* ou *se*, como no discurso indireto, ou por sinais de pontuação, como no direto;

c) contém, como no discurso direto, orações interrogativas, imperativas e exclamativas (observe no texto acima a interrogação *Medo daquilo?* ou a exclamação *Cachorro*), bem como interjeições ou outros

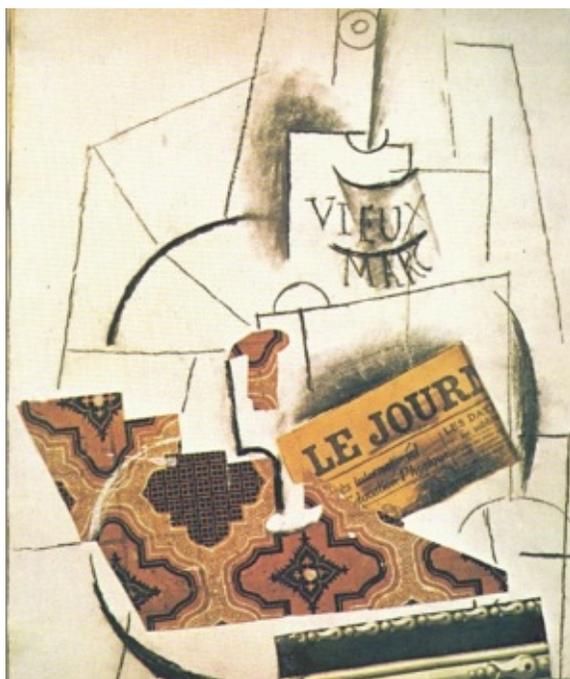
elementos expressivos;

d) os pronomes pessoais, as palavras indicativas de tempo e espaço são usados da mesma forma que no discurso indireto (*eu* aparece como *ele*, o presente do indicativo é mudado para o pretérito imperfeito e assim por diante).

O discurso indireto livre fica a meio caminho da subjetividade e da objetividade. Tem muitas funções. No exemplo citado, como já dissemos, dá verossimilhança a um texto que pretende manifestar pensamentos, desejos, enfim a vida interior de uma personagem.

Outro procedimento em que se mostram duas vozes não nitidamente demarcadas no texto é a **imitação**. Pode-se imitar um texto determinado ou dado estilo. Por outro lado, quando a imitação procura desqualificar o texto ou o estilo imitado, ridicularizá-lo, negá-lo, temos uma **imitação por subversão** (também chamada por certos autores **paródia**); quando se imita sem o desejo de desqualificar o texto ou estilo imitados, temos uma **imitação por captação** (também denominada **estilização**). Na **subversão**, imita-se para acentuar as diferenças entre o texto que imita e o imitado; na **captação**, para mostrar semelhanças.

Para perceber qual o texto ou o estilo imitados, precisamos valer-nos de nossa memória textual, isto é, de nossos conhecimentos a respeito de textos já produzidos ou de maneiras de escrever.



Acima, *Garrafa de vinho*, colagem de Pablo Picasso, de 1912. Abaixo, *Natureza morta sobre a mesa*, colagem de Georges Braque, de 1913.

Durante um certo período, a convivência de Braque e Picasso foi tão íntima, suas visões de pintura foram tão semelhantes, que se torna difícil estabelecer uma distinção entre a obra de um e de outro. Neste caso, não se trata exatamente de imitação, mas de uma profunda identidade estética entre dois artistas.



Leia os dois textos que seguem: o primeiro é de Joaquim Manuel de Macedo, escritor romântico; o segundo, de Manuel Bandeira, poeta contemporâneo:

Mulher, Irmã, escuta-me: não ames,
Quando a teus pés um homem terno e curvo
Jurar amor, chorar pranto de sangue,
Não creias não, mulher: ele te engana!
As lágrimas são galas da mentira
E o juramento manto da perfídia.

Joaquim Manuel de Macedo. Apud BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. 4. ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira/INL, 1984. p. 94.

Teresa, se algum sujeito bancar o sentimental em cima de você
E te jurar uma paixão do tamanho de um bonde
Se ele chorar
Se ele se ajoelhar
Se ele se rasgar todo
Não acredita não, Teresa
É lágrima de cinema
É tapeação
Mentira
CAI FORA

Manuel Bandeira, op. cit., p. 94.

Para entender a imitação de estilo, é preciso verificar o que é estilo. Essa palavra tem uma utilização bastante ampla. Usa-se esse termo para falar de um escritor (o estilo de Vieira, de Camões, de Alencar, de Machado de Assis), de uma “escola” literária ou artística (o estilo barroco, o estilo romântico, o estilo dos impressionistas), de um criador qualquer (o estilo de Chanel, o estilo de Portinari), de uma época (o estilo dos anos 60), de um tipo de linguagem (o estilo jurídico, o estilo diplomático), de uma atividade humana qualquer (o estilo de governar do presidente Fernando Henrique). Qual é o sentido de base dessa palavra, que propicia esses diferentes usos?

Estilo é o conjunto de traços particulares que define desde as coisas mais banais até as mais altas criações artísticas. É o conjunto de características que determina a singularidade de alguma coisa; ou, em termos mais exatos, é o conjunto de traços recorrentes do plano do conteúdo ou da expressão por meio dos quais se caracteriza um autor, uma época etc. O termo *estilo* alude, então, a um fato diferencial:

diferença de um autor em relação a outro, de um pintor relativamente a outro, de uma época em relação a outra etc.

Exemplifiquemos o que são esses traços recorrentes. São características do plano do conteúdo, por exemplo, a reiteração de certos temas (os temas da transitoriedade da vida e da inevitabilidade da morte repetem-se na poesia barroca; a ideia de aproveitar o presente é uma recorrência na poesia de Ricardo Reis, um dos heterônimos de Fernando Pessoa). São características do plano da expressão, por exemplo, as formas de organizar as palavras no texto ou determinadas construções. Assim, vemos que a antítese é uma constante nos sermões de Vieira; o uso intenso de aliterações é uma característica da poesia simbolista. Lembre-se bem de que o que determina um estilo é o conjunto de traços reiterados e não uma particularidade isolada.

Os imitadores, os que parodiam, os falsificadores em pintura, os *covers* etc. “copiam” exatamente esse conjunto de traços, o estilo daquele que é imitado, falsificado etc. Por outro lado, é esse conjunto de características que permite dizer, quando lemos um texto ou vemos um quadro cujo autor não conhecemos: *parece Vieira, soa a Machado, é um Toulouse-Lautrec*.

Manuel Bandeira escreveu uma série de poemas denominados *À maneira de...*, em que imita o estilo de certos poetas, não para desqualificá-los, mas como um exercício de escrita. Trata-se, pois, de casos de imitação de estilo por captação ou de estilização. Leia o poema intitulado “À maneira de Alberto de Oliveira”:

Esse que em moço ao Velho Continente
Entrou de rosto erguido e descoberto,
E ascendeu em balão e, mão tenente,
Foi quem primeiro o sol viu mais de perto;

Águia da Torre Eiffel, da Itu contente
Rebento mais ilustre e mais disertor,
É o florão que nos falta (e não no tente
Glória maior), Santos Dumont Alberto!

Ah que antes de morrer, como soldado
Que mal-ferido da refrega a poeira
Beija do chão natal, me fora dado

Vê-lo (tal Febo esplende e é luz e é dia)
Na que chamais de Letras Brasileira,
Ou melhor nome tenha, Academia.

Manuel Bandeira. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1983. p. 434.

Alberto de Oliveira é um dos mais célebres poetas do parnasianismo brasileiro. Quais as características de sua poesia captadas por Manuel Bandeira? A forma poética preferida de Alberto de Oliveira é o soneto. Além disso, frequentemente, traça um quadro, uma cena, em que procura fixar a sensação de um detalhe ou a memória do fragmento de um determinado acontecimento. Observe que Manuel Bandeira, num soneto, busca compor a cena do brasileiro que, chegado à Europa, voa, pela

primeira vez, com um instrumento mais pesado do que o ar, ao redor da Torre Eiffel. Esse tema é tratado, como sempre faz Alberto de Oliveira, com objetividade. O fato é simplesmente narrado. Além disso, faz-se no soneto uma referência à mitologia clássica: usa-se a expressão *tal Febo esplende* para significar “o sol brilha” (*Febo* é uma palavra que vem do grego *fóibos*, que quer dizer “brilhante”; era a alcunha dada a Apolo, o mais belo dos deuses, deus do dia e do sol). Na poesia dos parnasianos em geral, utilizam-se muitas imagens ou expressões extraídas da mitologia clássica para descrever coisas e acontecimentos do mundo cotidiano. A métrica usada é o decassílabo heroico, acentuado fundamentalmente na sexta e na décima sílabas, mas com possibilidade de ter acentuações secundárias na oitava e numa das quatro primeiras sílabas. As rimas são todas graves, ou seja, rimam palavras paroxítonas. Ademais, são sempre ricas, ou seja, são feitas com palavras de classe gramatical diferente ou de finais pouco frequentes. Contraem-se sistematicamente as vogais, fazendo com que duas ou mais sílabas gramaticais se transformem numa única sílaba poética (por exemplo, no primeiro verso, temos *essi quem moço*, em que *que* e *em* formam um ditongo). No domínio da sintaxe, usa-se abundantemente a inversão da ordem habitual das palavras (por exemplo, o objeto direto precede o verbo em *a poeira beija, o sol viu mais de perto*; anteposição do determinante ao determinado de *Letras Brasileira (...) Academia*). O léxico é preciosista (por exemplo, *diserto* = que se exprime com facilidade, simplicidade e elegância; *florão* = ornato de ouro ou de pedras preciosas, à feição de uma flor). Todos esses traços dos níveis fônico (métrica, rima etc.), léxico e sintático são recorrentes na poesia de Alberto de Oliveira. Cabe lembrar ainda que uma imagem semelhante a *ver o sol mais de perto*, para quem se eleva às alturas, foi usada por Alberto de Oliveira no poema “Aspiração”:

Ser palmeira! existir num píncaro azulado,

Vendo as nuvens mais perto e as estrelas em bando.

Como se vê, Bandeira não imitou um texto específico de Alberto de Oliveira, mas seu estilo.

TEXTO COMENTADO

O texto que segue é um fragmento do livro *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade:

Senhoras:

Não pouco vos surpreenderá, por certo, o endereço e a literatura desta missiva. Cumpre-nos, entretanto, iniciar estas linhas de saúdade e muito amor com desagradável nova. É bem verdade que na boa cidade de São Paulo — a maior do universo no dizer de seus prolixos habitantes — não sois conhecidas por “icamiabas”, voz espúria, sinão que pelo apelativo de Amazonas; e de vós se afirma cavalgades belígeros ginetes e virdes da Hélade clássica; e assim sois chamadas. Muito nos pesou a nós, Imperator vosso, tais dislates de erudição, porém heis de convir conosco que, assim, ficais mais heroicas e mais conspícuas, tocadas por essa pátina respeitável da tradição e da pureza antiga.

Mas não devemos desperdiçarmos vosso tempo fero, e muito menos conturbarmos vosso entendimento, com notícias de mau calibre; passemos, pois, imediato, ao relato de nossos feitos por cá.

Nem cinco sóis eram passados que de vós nos partíramos, quando a mais temerosa desdita pesou sobre nós. Por uma bela noite dos idos de maio do ano translato, perdíamos a muraquitã; que outrém grafara muraquitã, e, alguns doutos, ciosos de etimologias esdrúxulas, ortografam muyrakitam e até mesmo muraquéitã, não sorriais! Haveis de saber que este vocábulo, tão familiar a vossas trompas de Eustáquio,

é quasi desconhecido por aqui. Por estas paragens mui civis, os guerreiros chamam-se polícias, grilos, guardas-cívicas, boxistas, legalistas, mazorqueiros etc.; sendo que alguns desses termos são neologismos absurdos — bagaço nefando com que os desleixados e petimetres conspurcam o bom falar lusitano. Mas não nos sobra já vagar para discretearmos “sub tegmine fagi”, sobre a língua portuguesa, também chamada lusitana. O que vos interessará, por sem dúvida, é saberdes que os guerreiros de cá não buscam mavórticas damas para o enlace epitalâmico, mas antes as preferem dóceis e facilmente trocáveis por voláteis folhas de papel a que o vulgo chamará dinheiro, o “curriculum vitae” da civilização a que hoje fazemos ponto de honra em pertencermos.

Mário de Andrade. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos; São Paulo, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978. p. 71-2.

O trecho faz parte do capítulo “Carta pras icamiabas”. O remetente dessa carta é Macunaíma, o próprio herói do romance; o lugar em que está é a cidade de São Paulo; o destinatário são as icamiabas, ou seja, as Amazonas, mulheres guerreiras, que, segundo a lenda, viviam na região hoje denominada Amazônia. Deve-se lembrar que o termo *icamiabas* é de origem indígena, enquanto a palavra *Amazonas* provém do grego.

Esse texto, logo à primeira vista, parece ter sido escrito num período anterior ao modernismo, em que se cultivava uma forma “clássica” de escrever. Os traços que permitem afirmar isso são:

- a) uso da segunda pessoa do plural para tratamento;
- b) emprego sistemático do plural majestático (*nós* em lugar de *eu*);
- c) utilização do objeto indireto pleonástico, em *Muito nos pesou a nós* (com a finalidade de realçar o objeto indireto, pode-se repetir a forma pronominal tônica pela átona correspondente);
- d) uso de um léxico preciosista (vocábulos de emprego muito raro) e até de sabor arcaizante (*voz* por “palavra”, *missivas* por “cartas”, *Hélade* por “Grécia”, *belígeros ginetes* por “cavalos de guerra”, *dislates* por “asneiras”, *conspícuas* por “ilustres”, “respeitáveis”, *pátina* por “envelhecimento”, *fero* por “feroz”, *idos* por “dia 15”¹, *translato* por “passado”, *petimetre* por “homem que se veste com apuro exagerado”, *discretear* por “discorrer calmamente”, *enlace epitalâmico* por “casamento”, *vulgo* por “povo”, *mavórticas*² por “guerreiras”);
- e) utilização de perífrases que chegam ao ridículo, para falar de coisas bastante banais (*trompas de Eustáquio* por “ouvidos”);
- f) emprego de formas da sintaxe clássica, como, por exemplo, oração reduzida de infinitivo em casos em que no português moderno se utiliza uma oração desenvolvida (por exemplo, *de vós se afirma cavalgades belígeros ginetes* e **virde** *da Hélade clássica*);
- g) uso do infinitivo flexionado em locuções verbais ou junto de auxiliares causativos (por exemplo, *não devemos esperdiçarmos; fazemos ponto de honra pertencermos*);
- h) emprego das normas portuguesas antigas de acentuação (por exemplo, *saùdade* em lugar de *saudade*, *epitalâmico* em vez de *epitalâmico*);
- i) citação de dois versos de *Os lusíadas*, com que se inicia o célebre episódio do Gigante Adamastor:

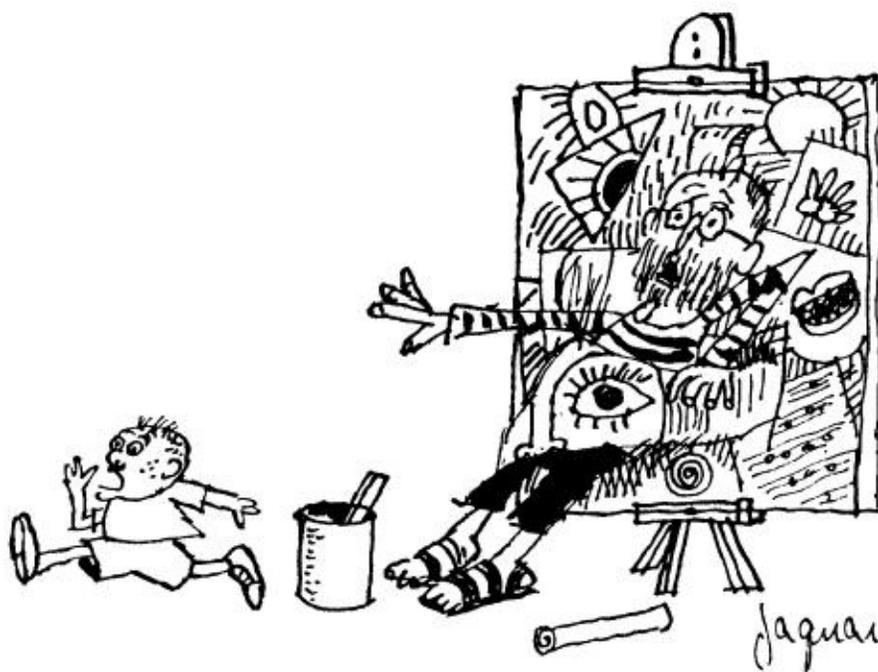
Porém já cinco sóis eram passados

Que dali nos partíramos cortando (V, 37, 1-2).

j) citação de um pedaço do primeiro verso das *Bucólicas*, de Virgílio: *sub tegmine fagi*, que significa “debaixo de copada faia”.

O texto surpreende no contexto do romance, porque o narrador rompe com a modalidade espontânea de linguagem que vinha utilizando até então e adota um registro marcadamente formal. Ao optar por um léxico e uma sintaxe já desusados, muito a gosto dos parnasianos (Rui Barbosa, Coelho Neto, Bilac), o narrador imita o estilo desses autores, para ridicularizar a literatura brasileira do período anterior ao modernismo e, por conseguinte, toda a cultura brasileira dessa época, já que esse estilo correspondia ao gosto da moda. Ao satirizar o caráter anacrônico e formal da linguagem da época, escarnece do caráter ultrapassado e solene de nossa cultura urbana em geral. Ironiza as discussões etimológicas, ou seja, sobre a origem das palavras, muito apreciadas então. Ao dizer que as palavras da gíria ou da linguagem familiar são *neologismos absurdos*, *bagaço nefando*, com que se conspurca a língua portuguesa, satiriza os puristas, que queriam preservar a pureza do português. Ridiculariza uma certa norma do português, o que era tido por “português castiço” no período. Ironiza uma forma de escrever, em que, sem o menor propósito, se cita a literatura clássica. É um caso de imitação de estilo por subversão (chamada também paródia), pois o narrador desqualifica o estilo imitado no próprio movimento de imitação.

As colagens cubistas características de uma determinada fase de Braque e de Picasso são o tema da paródia realizada pelo cartum de Jaguar.



Mamãe! Papai ficou preso na colagem outra vez!

LIÇÃO 4 EXERCÍCIOS

Os poemas que seguem são três canções do exílio: a primeira é de Gonçalves Dias; a segunda, de Murilo Mendes; a terceira, de Carlos Drummond de Andrade:

TEXTO 1

CANÇÃO DO EXÍLIO

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;
As aves, que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores.

Em cismar, sozinho, à noite,
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Minha terra tem primores,
Que tais não encontro eu cá;
Em cismar — sozinho, à noite —
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá;
Sem que desfrute os primores
Que não encontro por cá;
Sem qu'inda aviste as palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Gonçalves Dias. *Gonçalves Dias: poesia*. Por Manuel Bandeira.
Rio de Janeiro, Agir, 1975. p. 11-2. (Nossos clássicos, 18).

TEXTO 2

CANÇÃO DO EXÍLIO

Minha terra tem macieiras da Califórnia
onde cantam gaturamos de Veneza.
Os poetas da minha terra
são pretos que vivem em torres de
 [ametista,
os sargentos do exército são monistas,
 [cubistas,
os filósofos são polacos vendendo a
 [prestações.
A gente não pode dormir

com os oradores e os pernilongos.
Os sururus em família têm por
[testemunha a Gioconda.

Eu morro sufocado
em terra estrangeira.
Nossas flores são mais bonitas
nossas frutas mais gostosas
mas custam cem mil réis a dúzia.
Ai quem me dera chupar uma
[carambola de verdade
e ouvir um sabiá com certidão
[de idade!

Murilo Mendes. *Poesias (1925-1955)*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1959. p. 5.

TEXTO 3

NOVA CANÇÃO DO EXÍLIO

Um sabiá
na palmeira, longe.
Estas aves cantam
um outro canto.

O céu cintila
sobre flores úmidas.
Vozes na mata
e o maior amor.

Só, na noite,
seria feliz:
um sabiá,
na palmeira, longe.

Onde é tudo belo
e fantástico,
só, na noite,
seria feliz.
(Um sabiá,
na palmeira, longe.)

Ainda um grito de vida e
voltar
para onde tudo é belo

e fantástico:
a palmeira, o sabiá,
o longe.



Carlos Drummond de Andrade. *Reunião: 10 livros de poesia*. 6.
ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1974. p. 94-5.

O texto 1 é um poema escrito em 1843, quando Gonçalves Dias estudava em Coimbra, Portugal, e contava 20 anos de idade.

O título, “Canção do exílio”, associado ao tema da saudade da pátria serviu de sugestão para outros poetas, como Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade, que também escreveram a sua canção do exílio.

QUESTÃO 1

No texto 1, o eu-lírico opõe dois espaços, marcados cada um pelos advérbios *aqui* e *lá*.

Qual dos dois espaços é mais valorizado sob o ponto de vista do eu-lírico?

QUESTÃO 2

No texto 2, de Murilo Mendes, há um paradoxo, ou seja, o espaço da terra natal (o *aqui*) coexiste com o da terra estrangeira (o *lá*). Cite dois trechos que confirmem esta afirmação.

QUESTÃO 3

Há passagens do poema de Murilo Mendes que lembram outras do poema de Gonçalves Dias.

Comprove esta afirmação transcrevendo do texto de Murilo trechos similares aos de Gonçalves Dias.

QUESTÃO 4

No poema de Gonçalves Dias, ao lado da glorificação da pátria, existe também o reconhecimento de aspectos desfavoráveis dentro dela? No poema de Murilo Mendes ocorre o mesmo procedimento?

QUESTÃO 5

Pode-se dizer que o poema de Gonçalves Dias é nacionalista ao passo que o de Murilo Mendes é antinacionalista?

QUESTÃO 6

No poema de Gonçalves Dias a exaltação da pátria é baseada sobretudo em aspectos da natureza ou da cultura?

QUESTÃO 7

No poema de Murilo Mendes há também exaltação da pátria como no poema de Gonçalves Dias?

QUESTÃO 8

Ambos os poemas terminam com uma manifestação solene do desejo de cada um dos enunciadores.

a) Qual é esse desejo no poema de Gonçalves Dias?

b) Qual é esse desejo em Murilo Mendes?

QUESTÃO 9

A “Nova canção do exílio” (texto 3), de Drummond, contém, como a de Gonçalves Dias, cinco estrofes. É possível afirmar que ambas são semelhantes sob o ponto de vista da metrificação?

QUESTÃO 10

Os dois versos de Gonçalves Dias “*Minha terra tem palmeiras / Onde canta o Sabiá*” vêm retomados por dois versos da “Nova canção do exílio”, os quais se repetem várias vezes no percurso do poema. De que versos se trata?

QUESTÃO 11

Os dois versos referidos na questão anterior contêm três noções que se repetem durante o poema. De que noções se trata? Procure descrever o que significam no poema.

QUESTÃO 12

Os dois versos finais da primeira estrofe de Drummond dizem: “*Estas aves cantam / um outro canto.*” O pronome *estas* indica algo próximo da pessoa que fala (tanto no espaço quanto no tempo). Referido

a *aves*, indica as que estão próximas do eu-lírico.

O pronome *outro* pressupõe a existência de ao menos um diferente dele.

- a) Ao dizer que *estas* aves cantam um *outro* canto, o enunciador pode estar querendo dizer que há uma oposição entre as aves a que se refere o poema de Gonçalves Dias e aquelas a que se refere esta “nova canção do exílio”?
- b) Pode-se dar a esse possível confronto uma conotação política e interpretá-lo como manifestação de que a realidade idílica descrita por Gonçalves Dias está longe de ser verdadeira para o momento em que a “nova canção do exílio” foi escrita?

QUESTÃO 13

Os dois versos: “*Em cismar, sozinho, à noite / Mais prazer encontro eu lá*” são recuperados por estes dois: “*Só, na noite, / seria feliz*”.

Nos dois versos de Drummond há uma ambiguidade que parece intencional.

- a) Quais são os dois sentidos que podem ser atribuídos aos dois versos?
- b) Ambos os significados se encaixam com coerência no texto de Drummond?

QUESTÃO 14

Na quinta estrofe, o desejo manifestado pelo eu-lírico no poema de Drummond é similar ao de Gonçalves Dias?

QUESTÃO 15

Comenta-se que um dos traços mais marcantes do poema de Gonçalves Dias é a concisão, a densidade de sentido em poucas palavras.

Pode-se dizer o mesmo do texto de Drummond?

QUESTÃO 16

A “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, enaltece o solo pátrio sob o ponto de vista de seus encantos naturais; a de Murilo Mendes é uma paródia e satiriza a descaracterização da pátria sob o ponto de vista cultural.

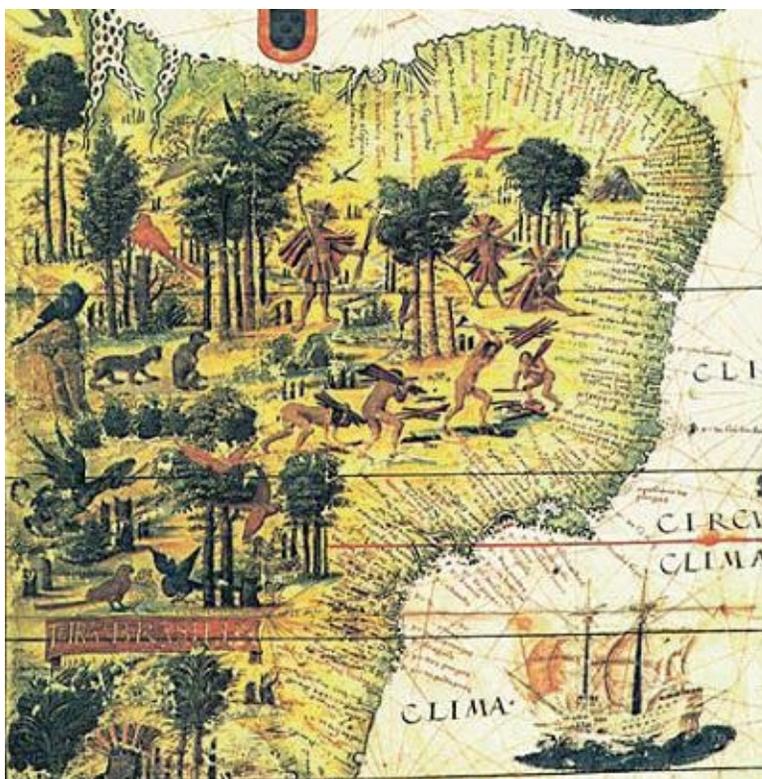
- a) A “Nova canção do exílio”, de Drummond, aproxima-se mais do poema de Gonçalves Dias ou da paródia de Murilo Mendes?
- b) Pode-se dizer que o poema de Drummond tem também intenção de subverter o sentido do poema de

PROPOSTA DE REDAÇÃO

Leia com atenção o trecho que vem a seguir, um fragmento da *História da América portuguesa*, de Rocha Pita (1660-1738):

Em nenhuma outra região se mostrou o céu mais sereno, nem madruça mais bela a aurora; o sol em nenhum outro hemisfério tem os raios tão dourados, nem os reflexos noturnos tão brilhantes; as estrelas são as mais benignas, e se mostram sempre alegres; os horizontes, ou nasça o sol ou se sepulte, estão sempre claros; as águas, ou se tomem nas fontes pelos campos, ou dentro das povoações nos aquedutos, são as mais puras; é enfim o Brasil terrenal Paraíso descoberto, onde têm nascimento e curso os maiores rios, domina salutaríssimo clima, influem benignos astros e respiram auras novíssimas, que o fazem fértil e povoado de inúmeros habitantes.

Rocha Pita (1660-1738), *História da América portuguesa*.



Esse texto de Rocha Pita alinha-se ao lado de muitos outros textos da nossa cultura que tomam o Brasil como “Paraíso terrestre”.

Levando em consideração o que você conhece do Brasil atual, você vai tomar por base o fragmento de Rocha Pita e construir um texto que se relacione com ele por imitação ou por subversão.

Como subsídio para a sua reflexão, compare o que diz Rocha Pita com o que diz Gilberto Amado no texto que segue:

Em todas as nações devemos ver e procurar antes de tudo aquilo em que elas nos possam ser úteis e defendermo-nos, é claro, contra o que nos possa prejudicar e nos ameaçar, olhar a marcha dos eventos de olhos abertos e não escurecidos pelas lentes de deformação fornecidas por uma ótica intencional, qualquer que seja a procedência. O patriotismo deve preservar sua pureza e não degenerar em patacoadas de aparência, (...). Sobre este ponto vou ainda citar-me numa frase que versava esse tema,

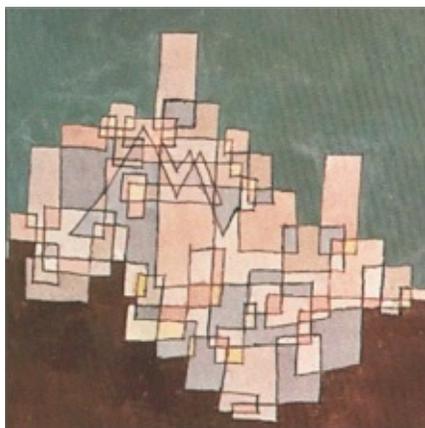
condenando o que chamei o nosso patriotismo de palavras que doura tudo “que é nosso e recorta na deformação sentimental do entusiasmo tudo que possuímos” (...), ao qual opunha eu “o patriotismo que observa com rigor para levantar sobre o que é mau a perspectiva do que é bom, para tirar do que é bom a possibilidade do melhor”. Esse patriotismo (...), feito de inquietação e de zelo, deve ser sobretudo o dos diplomatas, que são a placa sensível do país exposta às impressões do exterior, suas antenas em contato com as correntes elétricas do mundo.

Discurso de paraninfo proferido em 1955, por ocasião da formatura dos novos diplomados do Instituto Rio Branco.

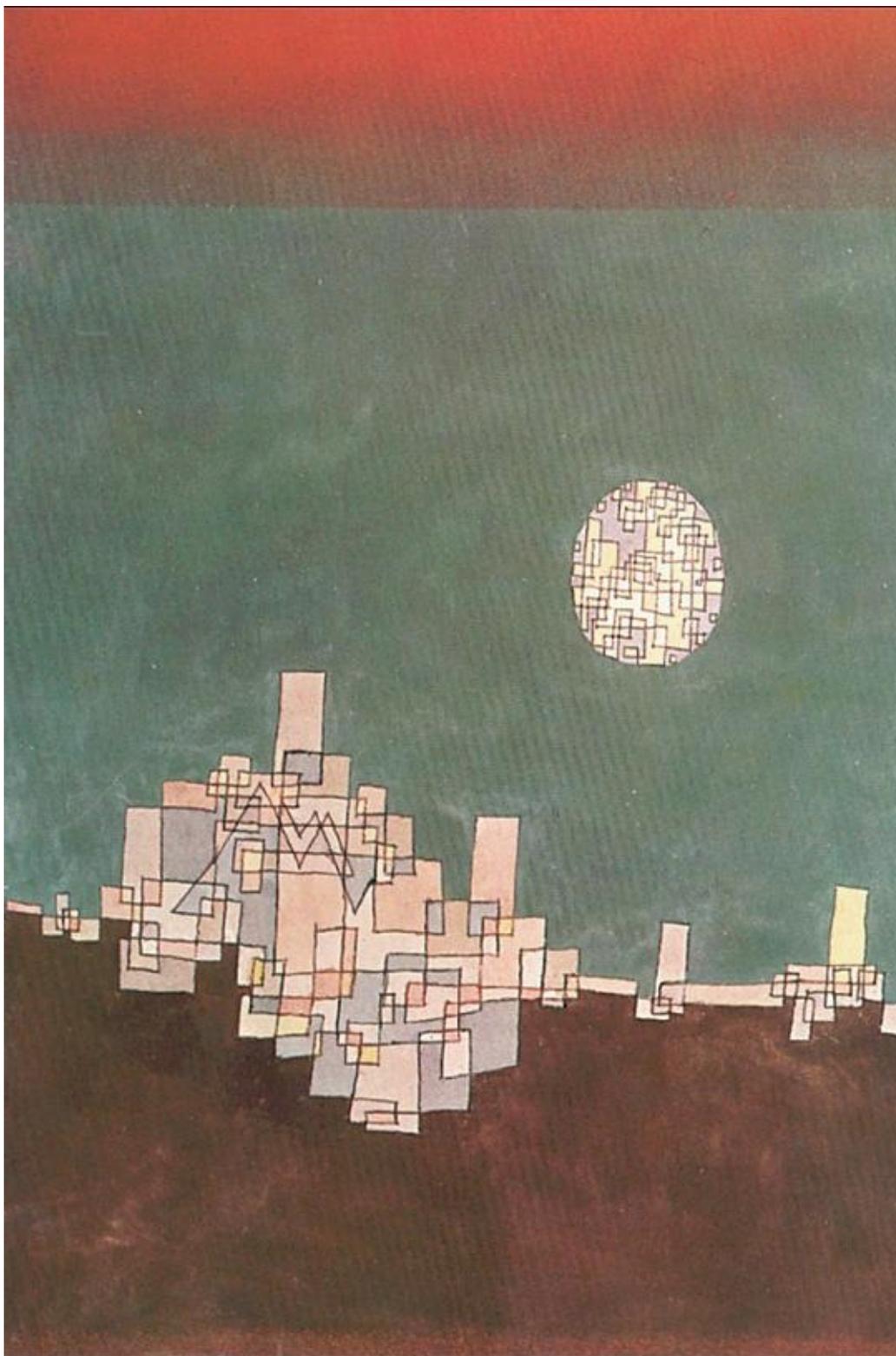
1 No antigo calendário romano, os idos eram o dia 15 dos meses de março, maio, julho e outubro e o dia 13 dos outros meses.

2 Adjetivo derivado de *Mavorte*, forma epentética (= resultante de epêntese, ou seja, do acréscimo de sons no meio de uma palavra) de *Marte*.

LIÇÃO 5



Na superfície do texto, em geral, flutuam significados tão diversos que se tem a impressão de desordem. Tal sensação, no entanto, desaparece quando se percebe que, por trás da aparente dispersão, existem significados mais abstratos que dão unidade aos da superfície.

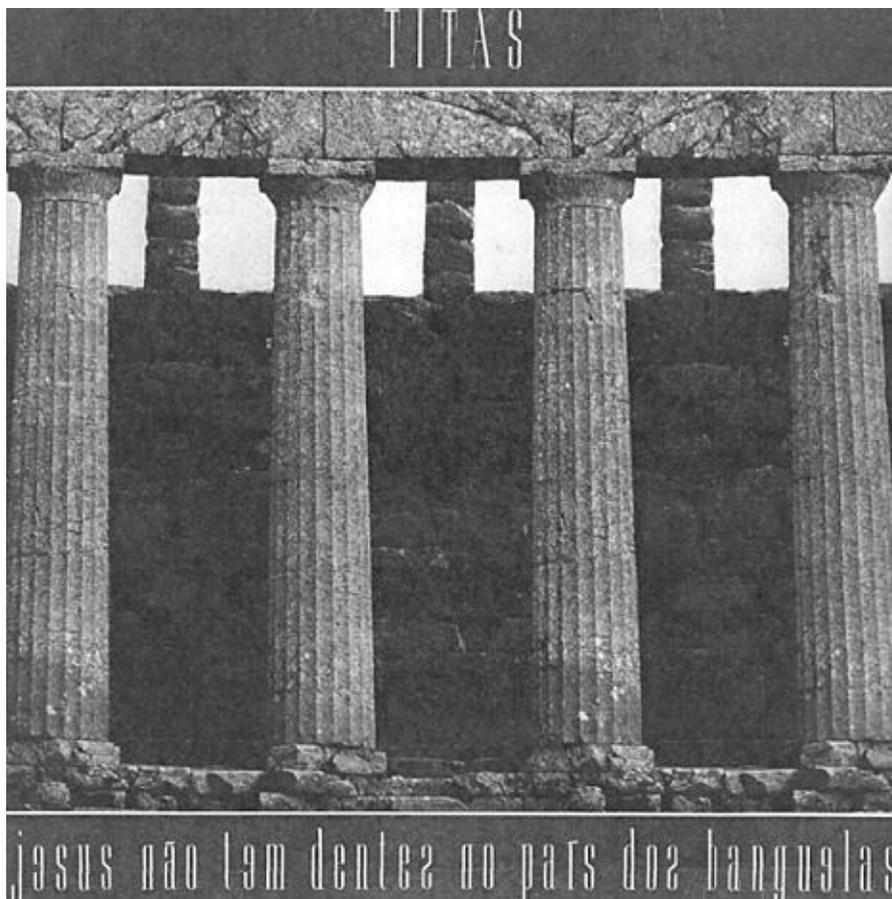


Nesta pintura, os dois elementos principais da imagem opõem-se de diversas maneiras: pela forma — um é uma figura geométrica, o outro é irregular; pelos limites — um tem contornos definidos, o outro, irregulares; e pela inserção no espaço — um flutua no ar, o outro está assentado no solo. Com o objetivo de criar um efeito de unidade visual e permitir a comparação entre eles, o artista criou a trama ortogonal que dá estrutura a ambos.

Auserwählte Stätte, pintura de Paul Klee, de 1927.

LIÇÃO 5

ORGANIZAÇÃO FUNDAMENTAL



Capa de Sérgio Brito.

Leia o texto abaixo, letra de uma das músicas dos Titãs:

COMIDA

bebida é água.

comida é pasto.

você tem sede de quê?

você tem fome de quê?

a gente não quer só comida,

a gente quer comida, diversão e arte.

a gente não quer só comida,

a gente quer saída para qualquer parte.

a gente não quer só comida,

a gente quer bebida, diversão, balé.

a gente não quer só comida,

a gente quer a vida como a vida quer.

bebida é água.

comida é pasto.

você tem sede de quê?

você tem fome de quê?

a gente não quer só comer,

a gente quer comer e quer fazer amor.

a gente não quer só comer,

a gente quer prazer pra aliviar a dor.

a gente não quer só dinheiro,

a gente quer dinheiro e felicidade.

a gente não quer só dinheiro,

a gente quer inteiro e não pela metade.

Arnaldo Antunes; Marcelo Fromer; Sérgio Brito. *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*, Titãs, 1987.

Observamos que esse texto se constrói sobre uma oposição entre *aquilo que se quer mas não é o bastante e aquilo que se deseja e é suficiente*. São aparentados os termos *comida, comer, dinheiro e metade*, pois apresentam um traço comum de significado: “o que se quer, mas não basta para saciar o ser humano”; de outro lado, agrupam-se, com base num traço idêntico de significado, “o que sacia o ser humano”, os termos: *comida, diversão, arte, saída para qualquer parte, bebida, diversão, balé, a vida como a vida quer, comer, fazer amor, prazer pra aliviar a dor, dinheiro e felicidade, inteiro*. Poderíamos reduzir esse traço comum a cada grupo a uma oposição semântica, expressa por duas palavras: parcialidade X totalidade. O texto mostra, de um lado, aquilo que é necessário, mas não suficiente (por isso, *parte, metade*), para que alguém viva como ser humano, dado que, como lembram os dois primeiros versos com as palavras *água* e *pasto*, as necessidades que são satisfeitas com esses elementos são comuns aos homens e aos animais; de outro, aquilo que é necessário e suficiente (por isso, *todo, inteiro*), para que a vida humana tenha plenitude (*comida, bebida, dinheiro, mas também lazer, arte, prazer, felicidade*). Nesse texto, a oposição parcialidade X totalidade regula e ordena os diferentes elementos que aparecem no texto. Por isso, é considerada sua organização fundamental.

Um texto organiza-se em torno de oposições de sentido do tipo liberdade X submissão, unicidade X multiplicidade, vida X morte, natureza X civilização. O objetivo final da análise de um texto não é encontrar apenas a oposição que constitui sua organização fundamental, pois isso seria reduzir a quase nada a riqueza de suas significações. No entanto, é importante apreendê-la, já que ela dá unidade aos elementos de superfície, que, à primeira vista, parecem caóticos e dispersos. Para detectar a oposição ou oposições de base de um texto, devemos listar os elementos que, nele, estão em oposição (no texto com que iniciamos esta lição verificamos que, de um lado, estava o que não era bastante e, de outro, o que era suficiente) e, depois, encontrar um denominador semântico comum para eles. Esse denominador comum para os elementos que se acham em oposição no texto é o que se chama nível fundamental, organização fundamental, oposição de base.

Um dos polos dessa oposição semântica aparece sempre investido de uma apreciação positiva, enquanto o outro é valorizado negativamente. No nosso exemplo, o polo da *parcialidade* tem um valor negativo, como se depreende de sua associação com aquilo que pode satisfazer o gado, *água, pasto*, enquanto o da *totalidade* é considerado positivo. Observe que a valorização é dada pelo texto e não pelo leitor.

Observe mais uma coisa no texto com que principiamos esta lição: ele nega a *parcialidade* (*a gente não quer só*) e afirma a *totalidade* (*a gente quer*). A negação pressupõe uma afirmação anterior. Só se

pode negar uma coisa quando ela foi, implícita ou explicitamente, afirmada. Por exemplo, só se diz que não está chovendo, se antes houver uma afirmação explícita ou implícita de que está chovendo. Assim também só se pode dizer que não se quer alguma coisa depois de, implícita ou explicitamente, ter sido afirmado que ela é desejada. No texto temos o seguinte esquema de encadeamento dos conteúdos: afirmação da *parcialidade*, negação da *parcialidade*, afirmação da *totalidade*. Assim se encadeiam os termos da organização fundamental: afirma-se um dos termos, nega-se o que fora afirmado antes e afirma-se o outro.

Assim como a oposição de base ordena os diferentes sentidos que estão presentes na superfície textual, esse esquema básico de afirmação de 1, negação de 1 e afirmação de 2 explicita o movimento do texto, ou seja, mostra a organização fundamental do encadeamento dos significados.

TEXTO COMENTADO

O texto que segue é um fragmento do romance *A cidade e as serras*, de Eça de Queirós:

Nem este meu supercivilizado amigo compreendia que longe de armazéns servidos por três mil caixeiros; e de mercados onde se despejam os vergéis¹ e lezírias² de trinta províncias; e de bancos em que retine o ouro universal; e de fábricas fumegando com ânsias, inventando com ânsia; e de bibliotecas abarrotadas, a estalar, com a papelada de séculos; e de fundas milhas de ruas, cortadas, por baixo e por cima, de fios de telégrafos, de fios de telefones, de canos de gases, de canos de fezes; e da fila atroante dos ônibus, tramas³, carroças, velocípedes, calhambeques, parelhas de luxo; e de dois milhões duma vaga humanidade, fervilhando, a ofegar, através da Polícia, na busca dura do pão ou sob a ilusão do gozo — o homem do século XX pudesse saborear, plenamente, a delícia de viver!

Quando Jacinto, no seu quarto do 202, com as varandas abertas sobre os lilases, me desenrolava estas imagens, todo ele crescia, iluminado. Que criação augusta, a da cidade! Só por ela, Zé Fernandes, só por ela, pode o homem soberbamente afirmar sua alma!... (...) Aí tens tu, o fonógrafo!... Só o fonógrafo, Zé Fernandes, me faz verdadeiramente sentir a minha superioridade de ser pensante e me separa do bicho. Acredita, não há senão a cidade, Zé Fernandes, não há senão a cidade.



Acima, *O Moinho da Galette*, pintura de Renoir, de 1876.

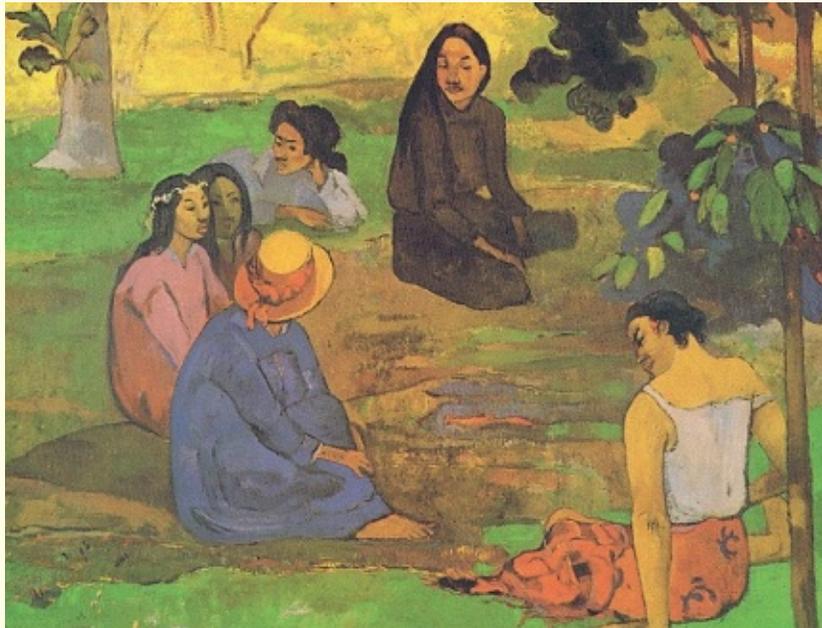
Ao lado, *A conversa*, pintura de Paul Gauguin, de 1891.

A mesma oposição civilização-natureza presente no texto de Eça de Queirós pode ser observada na pintura da época. De um lado, a Paris de Renoir, na qual as pessoas se reúnem numa atmosfera de vibração e movimento. De outro, o Taiti de Gauguin, no qual o encontro de pessoas transcorre numa atmosfera de calma e tranquilidade.

E depois (acrescentava) só a cidade lhe dava a sensação, tão necessária à vida como o calor, da solidariedade humana. (...)

Ao contrário no campo, entre a inconsciência e a impassibilidade da natureza, ele tremia com o terror de sua fragilidade e da sua solidão. Estava aí como perdido num mundo que lhe não fosse fraternal; nenhum silvado encolheria os espinhos para que ele passasse; se gemesse com fome nenhuma árvore, por mais carregada, lhe estenderia o seu fruto na ponta compassiva dum ramo. Depois, em meio da natureza, ele assistia à súbita e humilhante inutilização de todas as suas faculdades superiores. De que servia, entre plantas e bichos — ser um gênio ou ser um santo? As searas não compreendiam as *Geórgicas*⁴; e fora necessário o socorro ansioso de Deus, e a inversão de todas as leis naturais, e um violento milagre para que o lobo de Agúbio⁵ não devorasse São Francisco de Assis, que lhe sorria e lhe estendia os braços e lhe chamava “meu irmão lobo!” Toda a intelectualidade nos campos se esteriliza, e só resta a bestialidade. Nesses reinos crassos do vegetal e do animal duas únicas funções se mantêm vivas, a nutritiva e a procriadora. Isolada, sem ocupação, entre focinhos e raízes que não cessam de sugar e de pastar, sufocando no cálido bafo da universal fecundação, a sua pobre alma toda se engelhava⁶, se reduzia a uma migalha de alma, uma fagulhazinha espiritual a tremeluzir, como morta, sobre um saco de matéria; e nessa matéria dois instintos surdiam, imperiosos e pungentes, o de devorar e o de gerar. Ao cabo de uma semana rural, de todo o seu ser tão nobremente composto só restava um estômago e por baixo um falo! A alma? Sumida sob a besta. E necessitava correr, reentrar na cidade, mergulhar nas ondas

lustrais⁷ da civilização, para largar nelas a crosta vegetativa, e ressurgir reumanizado, de novo espiritual e jacíntico!



E estas requintadas metáforas do meu amigo exprimiam sentimentos reais — que eu testemunhei, que muito me divertiram, no único passeio que fizemos ao campo, à bem amável e bem sociável floresta de Montmorency. Oh delícias de entremez⁸, Jacinto entre a natureza! Logo que se afastava dos pavimentos de madeira, do macadame, qualquer chão que os seus pés calcassem o enchia de desconfiança e de terror. Toda a relva, por mais crestada, lhe parecia resumir uma unidade mortal. De sob cada torrão, da sombra de cada pedra, receava o assalto de lacraus⁹, de víboras, de formas rastejantes e viscosas. No silêncio do bosque sentia um lúgubre despovoamento do universo. Não tolerava a familiaridade dos galhos que lhe roçassem a manga ou a face. Saltar uma sebe era para ele um ato degradante que o retrogradava ao macaco inicial. Todas as flores que não tivesse já encontrado em jardins, domesticadas por longos séculos de servidão ornamental, o inquietavam como venenosas. E considerava duma melancolia funambulesca¹⁰ certos modos e formas do ser inanimado, a pressa esperta e vã dos regatinhos, a careca dos rochedos, todas as contorções do arvoredado e o seu resmungar solene e tonto.

Depois duma hora, naquele honesto bosque de Montmorency, o meu pobre amigo abafava, apavorado, experimentando já esse lento minguar e sumir de alma que o tornava como um bicho entre bichos. Só desanuviou quando penetramos no lajedo e no gás de Paris — e a nossa vitória quase se despedaçou contra um ônibus retumbante, atulhado de cidadãos. Mandou descer pelos *boulevards*, para dissipar, na sua grossa sociabilidade, aquela materialização em que sentia a cabeça pesada e vaga como a dum boi. E reclamou que eu o acompanhasse ao teatro das Variedades para sacudir, com os estribilhos da *Femme à Papa*, o rumor importuno que lhe ficara dos melros cantando.

Eça de Queirós. *A cidade e as serras*. Porto, Lello, 1966. p. 378-80.

O romance *A cidade e as serras*, de onde foi retirado esse texto, é a história de Jacinto, português radicado em Paris, contada por seu amigo José Fernandes. Na primeira parte, cuja ação transcorre em Paris, traça-se um perfil de Jacinto e mostra-se a vida que levava na capital francesa. Nesse texto, observamos que o narrador vai historiar as concepções e os sentimentos da personagem a respeito da cidade e do campo. Uma leitura, ainda que superficial, revela-nos que no texto o que se refere à cidade está em oposição ao que diz respeito ao campo. Registremos os elementos em oposição para chegar à organização fundamental do texto.

O primeiro parágrafo mostra que a possibilidade de aproveitar a vida (*saborear, plenamente, a delícia de viver*) está relacionada a *armazéns servidos por três mil caixeiros, mercados onde se despejam os vergéis e lezírias de trinta províncias, bancos, fábricas fumegando, bibliotecas abarrotadas, fundas milhas de ruas, fios de telégrafos, fios de telefones, canos de gases, canos de esgotos, fila atroante de ônibus, tramas, carroças, velocípedes, calhambeques, parelhas de luxo, dois milhões de pessoas*. Isso significa que só se pode viver plenamente na cidade e que no campo não se saboreia a alegria de viver.

No parágrafo seguinte, Jacinto associa à cidade e ao fonógrafo, ou seja, artefatos construídos pelo engenho humano, a afirmação da alma e o sentimento de superioridade e de diferença em relação aos bichos. No que vem a seguir, a solidariedade humana é ligada à cidade.

No quarto parágrafo, vê-se que, na concepção de Jacinto, a falta de solidariedade (*mundo não fraternal*) tem relação com o campo, pois as plantas são incapazes dos menores gestos de solidariedade que os humanos podem realizar (*nenhum silvado encolheria os espinhos para que ele passasse; se gemesse com fome nenhuma árvore, por mais carregada, lhe estenderia o seu fruto na ponta compassiva de um ramo*). Por outro lado, têm ligação com a cidade as faculdades superiores (genialidade, inteligência, santidade: *as searas não compreendem as Geórgicas; o lobo de Agúbio só não devorou São Francisco por milagre; toda a intelectualidade nos campos se esteriliza*). No campo prevalecem as funções do corpo, devorar, sugar, pastar e gerar. Nele, a alma reduz-se a uma *migalha*, a uma *fagulhazinha a tremeluzir como morta*, enquanto avulta o papel do estômago e do falo; a alma some sob o corpo. A cidade está relacionada à civilização, às faculdades da inteligência, do espírito, enquanto o campo está ligado a tudo o que é instintivo, às funções do corpo.

No parágrafo seguinte, expõem-se os sentimentos de Jacinto em relação à natureza: desconfiança, terror (*relva, por mais crestada, lhe parecia ressumar umidade; receava o assalto de lacraus, de víboras, de formas rastejantes e viscosas; julgava as plantas venenosas, etc.*). Na cidade, sentia confiança e alegria, pois só tinha desconfiança e terror quando se afastava dos *pavimentos de madeira e do macadame*, e serenava quando penetrava na cidade (*no lajedo e no gás de Paris*). Gostava de flores, mas de jardins, ou seja, *domesticadas por longos séculos de servidão ornamental*, apreciava o que era cultivado pelo homem. O campo fazia sua alma sumir, minguar, tornava-o um bicho entre os bichos, a cidade fazia sua alma agigantar-se, fazia dele um ser humano. A música do teatro de Variedades é o símbolo de tudo o que é feito pelo homem, enquanto o canto dos melros nos choupos altos simboliza tudo o que está na natureza. O que é próprio da natureza produz uma turvação da inteligência (*rumor importuno*), que é varrida com o que é feito pelo homem (*sacudir*).

Poderíamos resumir desse modo o longo conjunto de oposições do texto:

Cidade	Campo
aproveitar a vida	gastar a vida inutilmente
afirmação das faculdades do espírito (inteligência, genialidade) e dos sentimentos elevados (santidade, solidariedade)	afirmação das funções do corpo (alimentar-se e copular) e dos sentimentos mais baixos (individualismo, bestialidade)
humanização	animalização

Podemos sintetizar os traços comuns aos elementos em oposição presentes no texto. De um lado, temos o que é produzido pelo homem, criado pelo homem, próprio do homem; de outro, o que é instintivo, o que não é fruto da ação humana, aquilo que o homem tem em comum com os outros animais. Resumindo essa oposição em duas palavras, poderíamos dizer que o texto confronta *cultura X natureza*, pois aquela

significa tanto o “desenvolvimento de certas faculdades do espírito” quanto o conjunto de “formas adquiridas de comportamento nas sociedades humanas”, enquanto esta quer dizer seja “o que no universo se produz espontaneamente, sem a intervenção do homem”, seja “o conjunto dos caracteres inatos próprios de uma espécie”. *Cultura* associa-se a tudo o que é positivo; *natureza*, a tudo o que tem valor negativo. Por isso, aquela é valorizada positivamente, e esta, negativamente.

Há no texto dois encadeamentos da categoria *cultura X natureza*:

- a) afirmação da cultura: 1º a 3º parágrafo, em que se associa a cidade a uma série de valores positivos;
- b) negação da cultura: essa operação de negação é dada pela expressão *ao contrário no campo*;
- c) afirmação da natureza: todo o trecho em que se liga o campo a uma série de valores negativos.

Depois de o narrador ter exposto as concepções de Jacinto, conta, nos dois últimos parágrafos, um caso acontecido com os dois (uma visita à floresta de Montmorency), para mostrar que o amigo não dizia essas coisas da boca para fora, mas acreditava profundamente nelas. Nesse episódio, organiza-se assim o componente fundamental:

- a) afirmação da natureza com seus valores materializadores, quando se afastam da cidade e chegam ao campo;
- b) negação da natureza, quando entram de volta na cidade (*desanuviou quando penetramos no lajedo e no gás de Paris*);
- c) afirmação da cultura, com seus valores humanizadores, quando estão na cidade.

É interessante notar que as concepções de Jacinto sobre a natureza e a cultura vão mudar radicalmente ao longo da obra. Vai ele passar a valorizar positivamente a natureza e negativamente a cultura. Esse teria que ser realmente o desenvolvimento da organização fundamental do romance, já que o livro *A cidade e as serras* está inserido no universo ideológico que afirmava que o homem é bom e a sociedade é que o corrompe, ou seja, que a natureza é fonte do que é elevado, e a sociedade, daquilo que é baixo.

LIÇÃO 5 EXERCÍCIOS



Saída da procissão de Santa Bárbara, pintura do artista popular Joaquim Pedroso.

O texto que vem a seguir é um fragmento da peça *Auto da compadecida*, de Ariano Suassuna:

CHICÓ — Mas, padre, não vejo nada de mau em se benzer o bicho.

JOÃO GRILO — No dia em que chegou o motor novo do major Antônio Moraes o senhor não benzeu?

PADRE — Motor é diferente, é uma coisa que todo mundo benze. Cachorro é que eu nunca ouvi falar.

CHICÓ — Eu acho cachorro uma coisa muito melhor do que motor.

PADRE — É, mas quem vai ficar engraçado sou eu, benzendo o cachorro. Benzer motor é fácil, todo mundo faz isso, mas benzer cachorro?

JOÃO GRILO — É, Chicó, o padre tem razão. Quem vai ficar engraçado é ele e uma coisa é benzer motor do major Antônio Moraes e outra benzer o cachorro do major Antônio Moraes.

PADRE — (mão em concha no ouvido) Como?

JOÃO GRILO — Eu disse que uma coisa era o motor e outra o cachorro do major Antônio Moraes.

PADRE — E o dono do cachorro de quem vocês estão falando é Antônio Moraes?

JOÃO GRILO — É. Eu não queria vir, com medo de que o senhor se zangasse, mas o major é rico e poderoso e eu trabalho na mina dele. Com medo de perder meu emprego, fui forçado a obedecer, mas disse a Chicó: o padre vai se zangar.

PADRE — (desfazendo-se em sorrisos) Zangar nada, João! Quem é um ministro de Deus para ter direito de se zangar? Falei por falar, mas também vocês não tinham dito de quem era o cachorro!

JOÃO GRILO — (cortante) Quer dizer que benze, não é?

PADRE — (a Chicó) Você o que é que acha?

JOÃO GRILO — (a Chicó) Você o que é que acha?

CHICÓ — Eu não acho nada de mais.

PADRE — Nem eu. Não vejo mal nenhum em se abençoar as criaturas de Deus.

Ariano Suassuna. *Teatro moderno; Auto da compadecida*. 8. ed. Rio de Janeiro, Agir/INL, 1971. p. 32-4.

QUESTÃO 1

No início do texto, há uma discussão entre Chicó, João Grilo e o padre sobre a legitimidade de benzer um cachorro.

Quem dos três debatedores é a autoridade mais credenciada para decidir sobre a questão posta em debate? Explique por quê.

QUESTÃO 2

Levando em conta as opiniões que circulam durante a discussão:

- qual é o parecer do padre sobre a validade de benzer o cachorro?
- qual é o parecer de Chicó e de João Grilo?
- qual é o argumento usado pelo padre para apoiar sua opinião?
- e o argumento de Chicó e João Grilo a favor de benzer o cachorro?

QUESTÃO 3

Neste início de conversa, João Grilo apela para uma relação de equivalência como argumento para persuadir o padre a benzer o cachorro.

- Como se poderia traduzir esse argumento de João Grilo?
- Como o padre se defende desse argumento para recusar-se a benzer o cachorro?

c) Pode-se dizer que, insidiosamente, João Grilo já antecipa o argumento de autoridade que vai ser usado posteriormente para desmascarar a segurança do padre ao dialogar com ele.

Em que consiste esse argumento?

QUESTÃO 4

Até esta altura do debate, o padre demonstra autonomia ou submissão ao expor seus pontos de vista?

QUESTÃO 5

Numa outra intervenção, João Grilo apela nesta altura de maneira explícita para um argumento de autoridade.

- a) Qual é esse argumento?
- b) O padre como reage diante do argumento?

QUESTÃO 6

Ao proceder assim, o padre reafirma ou nega a sua postura inicial de autonomia?

QUESTÃO 7

Na penúltima fala de João Grilo, ele revela que não queria vir mas veio por pura submissão ao major, pois sabia que o padre ia zangar-se.

- a) O padre se zangou, conforme previa João Grilo?
- b) Neste momento o padre afirma sua autonomia ou sua submissão?
- c) “*Não vejo mal nenhum em se abençoar as criaturas de Deus.*” Ao proferir estas palavras, o padre confirma ou nega sua submissão ao major?

QUESTÃO 8

Como se vê, o texto, na sua estrutura fundamental, operou com dois conceitos opostos: autonomia X submissão.

Qual dos dois polos é avaliado como negativo no texto?

QUESTÃO 9

Como se sabe, Ariano Suassuna é um escritor católico. Sobre sua religiosidade assim se manifesta o crítico Sábato Magaldi: “(sua religiosidade) pode espantar aos cultores de um catolicismo

acomodatício, mas responde às exigências daqueles que se conduzem por uma fé verdadeira”.

Confrontando essa passagem do crítico com o texto lido, podemos afirmar que:

- a) o comportamento do padre é apresentado como exemplo daqueles que se conduzem por uma fé verdadeira.
- b) os padres que se conduzem por uma fé verdadeira não procederiam como procedeu o padre neste fragmento de Ariano Suassuna.
- c) na verdade, o procedimento do padre neste fragmento é apresentado para ilustrar como os padres são vítimas da falta de autenticidade dos seus paroquianos.
- d) João Grilo e Chicó representam aqueles católicos que, por não procederem de acordo com a fé verdadeira, tentam envolver o padre em uma cilada.
- e) neste fragmento não está implícita nenhuma crítica aos padres mas à figura do coronel nordestino, às suas artimanhas.

PROPOSTA DE REDAÇÃO

Você vai alterar o roteiro desse texto, transformando o padre em herói.

Para isso, você deverá construir um texto narrativo que tenha, na estrutura fundamental, a seguinte organização:

- a) afirmação da submissão do padre;
- b) negação da submissão do padre;
- c) afirmação da autonomia do padre.

Os fatos e episódios apropriados para cada uma dessas instâncias deverão ser escolhidos por você, levando em conta que, no percurso da narrativa, deve ocorrer um motivo suficientemente forte para que o padre deixe de ser uma personagem marcada pela submissão e passe a agir com autonomia, isto é, de acordo com princípios em que crê de fato e não de acordo com as determinações do major Antônio Moraes ou quaisquer outras imposições alheias às suas convicções de sacerdote.

1 vergéis: pomares.

2 lezírias: terra plana e alagadiça, nas margens de um rio.

3 tramas: bondes.

4 *Geórgicas*: obra do poeta latino Virgílio, que se destinava a incentivar a volta à agricultura.

5 Agúbio: cidade italiana da região da Umbria, que atualmente se chama Gubbio.

6 engelhar: criar gelhas (os cereais); enrugar-se; murchar.

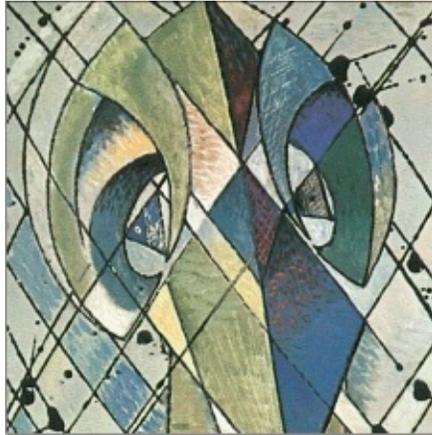
7 lustral: (água) que se usa para purificar.

8 entremez: pequena farsa, que termina geralmente com um número musical cantado, cujas origens remontam ao século XII.

9 lacrau: escorpião.

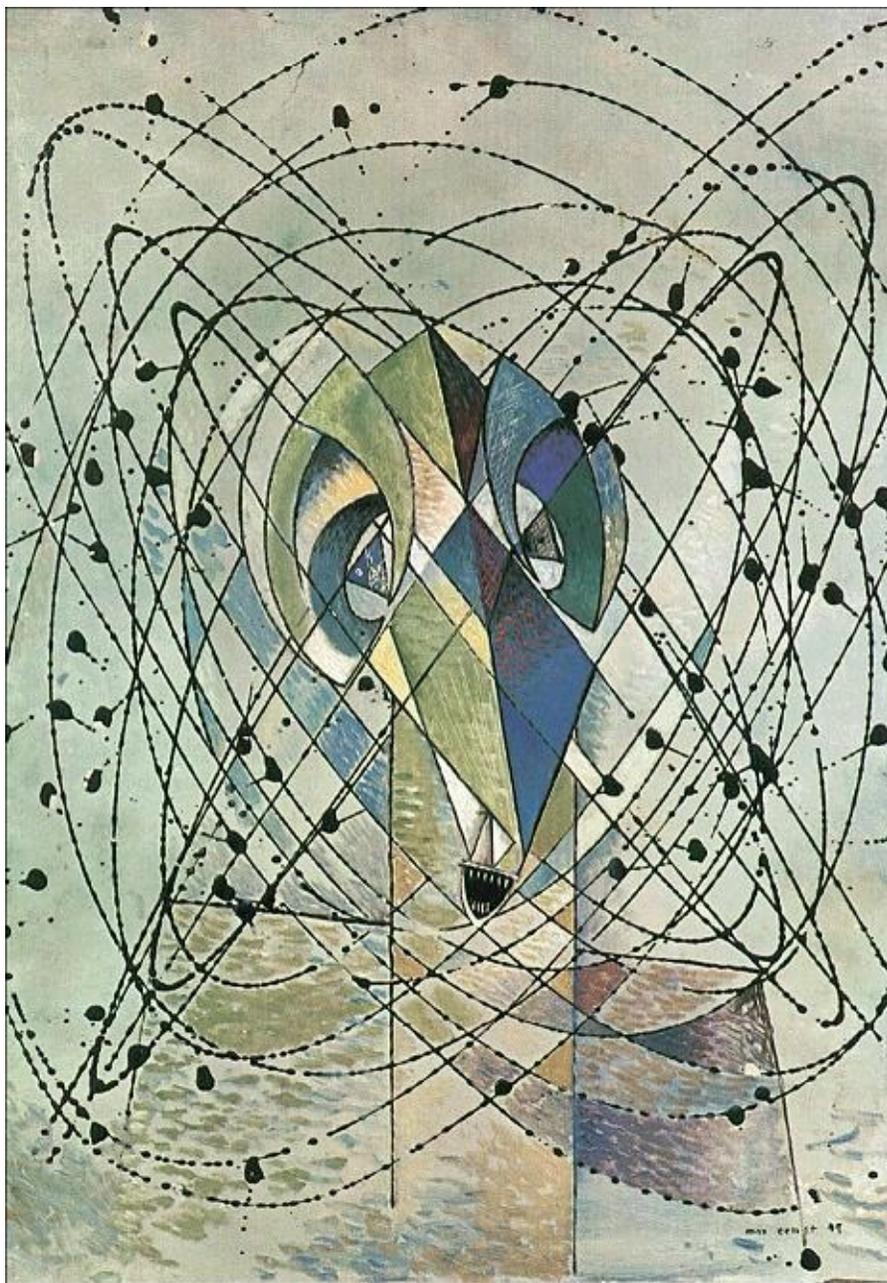
10 funambulesco: extravagante, excêntrico.

LIÇÃO 6



A ignorância é sempre tolerante com a ignorância.
ou
Um asno esfrega o outro.
(provérbio latino)

Trata-se de duas maneiras de se traduzir o mesmo significado.

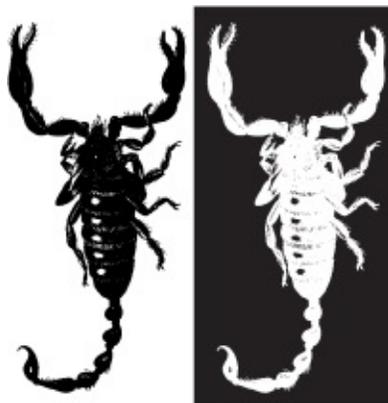


Nesta pintura de Max Ernst, temos um meio caminho entre a figuração e a abstração. Por um lado, reconhecemos uma cabeça no centro do quadro, meio humana, meio animal; por outro, percebemos também que alguma coisa se move ao redor dela, e esse conceito de movimento incessante é transmitido pelas linhas e pontos negros.

Jovem intrigado pelo voo de uma mosca não euclidiana, pintura de Max Ernst, de 1947.

LIÇÃO 6

TEXTOS TEMÁTICOS E TEXTOS FIGURATIVOS



Vêm a seguir dois textos: o primeiro é um conto popular; o segundo foi criado pelos autores deste livro. Leia-os atentamente:

Era uma vez um escorpião que estava na beira de um rio, quando a vegetação da margem começou a queimar. Ele ficou desesperado, pois, se pulasse na água, morreria afogado e, se permanecesse onde estava, morreria queimado. Nisso, viu um sapo que estava preparando-se para saltar no rio e, assim, livrar-se do fogo. Pediu-lhe, então, que o transportasse nas costas para o outro lado. O sapo respondeu-lhe que não faria de jeito nenhum o que ele estava solicitando, porque ele poderia dar-lhe uma ferroada, levando-o à morte por envenenamento. O escorpião retrucou que o sapo precisaria guiar-se pela lógica; ele não poderia dar-lhe uma ferroada, pois, se o sapo morresse, ele também morreria, porque se afogaria. O sapo disse que o escorpião estava certo e concordou em levá-lo até a outra margem. No meio do rio, o escorpião pica o sapo. Este, sentindo a ação do veneno, vira-se para aquele e diz que só gostaria de entender os motivos que fizeram que ele o picasse, já que o ato era prejudicial também ao escorpião. Este, então, responde que simplesmente não podia negar a sua natureza.

Cada ser humano tem uma índole, uma propensão natural, e ela não muda, manifesta-se em todas as circunstâncias da vida, até mesmo quando essa manifestação contraria o bom senso.

Os dois textos dizem basicamente a mesma coisa. Falam da imutabilidade do caráter do homem, mostram que o homem age de acordo com sua índole, quaisquer que sejam as circunstâncias. Apesar disso, os dois textos são muito distintos um do outro. Onde reside essa diferença?

O primeiro é construído predominantemente com **termos concretos**: *escorpião, sapo, margem, rio, fogo, água* etc. O segundo é composto basicamente de **termos abstratos**: *índole, propensão natural, circunstância* etc.

Antes de continuar, vamos refletir um pouco sobre a questão das palavras concretas e abstratas. Desde os primeiros anos de escola, aprendemos que os substantivos classificam-se em concretos e abstratos. Duas ideias ficaram dessa lição: só os substantivos têm essa característica; as palavras isoladas (fora do contexto) é que têm a propriedade de ser concretas e abstratas. Começemos por definir esses termos:

concreto é todo termo que remete a algo presente no mundo natural;

abstrato é toda palavra que não indica algo presente no mundo natural, mas uma categoria que ordena o que está nele manifesto.

A primeira advertência a fazer no tocante a essa definição é que concreto e abstrato não são categorias da realidade, mas da linguagem. Por conseguinte, a expressão *mundo natural* não é somente a realidade exterior, visível, sensível, mas as realidades criadas pelo discurso. Assim, não há o menor propósito em perguntar se *Deus*, *fada* ou *saci* são concretos ou não e em responder que isso depende da crença que se tenha neles. Eles são concretos, porque *Deus* é um ser efetivamente presente no universo criado pelo discurso religioso, *fada* tem existência na realidade criada pelo conto maravilhoso, *saci* ganha o estatuto de ser nas narrativas folclóricas.

A consequência de nossa definição de termo concreto e abstrato é que não só os substantivos se dividem de acordo com essa categoria, mas todas as palavras lexicais. Assim, temos substantivos, adjetivos e verbos concretos e abstratos: *sol* remete a algo efetivamente existente num dos mundos naturais, enquanto *raiva* não (com efeito, o que é concreto e, por conseguinte, ordenado por esse substantivo abstrato é, por exemplo, gritar, ficar vermelho, dar murro na mesa etc.; esses atos concretos são englobados na categoria *raiva*); *branco* é um adjetivo concreto, pois expressa uma qualidade imediatamente perceptível do mundo natural, enquanto *inteligente* é abstrato, pois é o termo que designa uma série de elementos concretos (aprender rapidamente, compreender tudo o que é explicado etc.); *plantar* é um verbo concreto, enquanto *envergonhar-se* é abstrato, pois o que é concreto são as manifestações da vergonha, como, por exemplo, corar. Na verdade, em lugar de pensar que concreto e abstrato são dois polos, deveríamos conceber a relação entre concreto e abstrato como um contínuo que vai do mais abstrato ao mais concreto, passando pelo mais ou menos abstrato, um pouco mais concreto, e assim por diante.

Por que as línguas têm essa categoria? Porque há duas formas básicas de discurso: os predominantemente concretos e os preponderantemente abstratos. Os primeiros são chamados **figurativos**, e os segundos, **temáticos**. Aqueles são construídos com *figuras*, ou seja, termos concretos; estes, com *temas*, isto é, palavras abstratas. Quando dizemos que um texto é temático ou figurativo não queremos dizer que ele é construído só com temas ou apenas com figuras, mas que é composto *dominantemente* com temas ou figuras. Como se vê, a categoria concreto/abstrato tem um papel muito importante, porque é ela que permite elaborar esses dois tipos de texto. Cabe agora uma pergunta: por que há duas formas básicas de construção de textos?

Cada um dos tipos tem uma função distinta. Os textos figurativos produzem um efeito de realidade e, por isso, representam o mundo, criam uma imagem do mundo, com seus seres, seus acontecimentos etc.; os temáticos explicam as coisas do mundo, ordenam-nas, classificam-nas, interpretam-nas, estabelecem relações e dependências entre elas, fazem comentários sobre suas propriedades. Os primeiros criam um efeito de realidade, porque trabalham com o concreto; os segundos explicam, porque operam com aquilo que é apenas conceito. Os primeiros têm uma função representativa; os segundos, uma função interpretativa. Nos textos que iniciam esta lição, isso fica evidente: enquanto, no primeiro, a imutabilidade da índole do ser humano é representada por um escorpião que ferroa um sapo que o salvava da morte, no segundo, temos a explicação de que cada ser humano tem uma índole e de que ele sempre procederá, independentemente das circunstâncias, de acordo com ela, mas não se mostra como

concretamente isso ocorre.

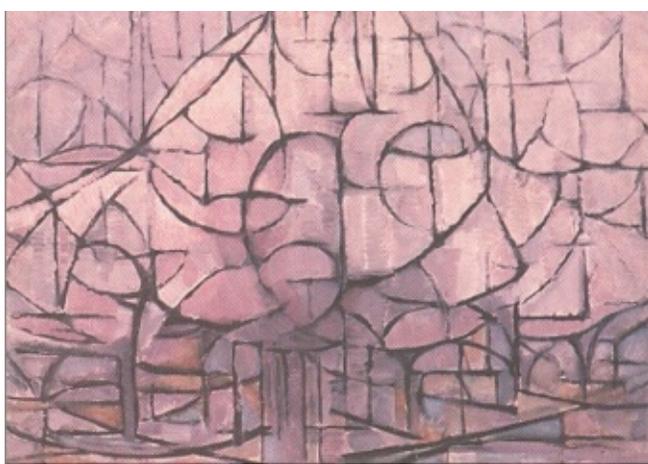


Nestes dois cartazes de dança, temos exemplos do uso de recursos figurativos e temáticos na linguagem visual. No cartaz de cima, uma construção figurativa realizada por meio da imagem da silhueta de uma dançarina. No de baixo, o que está representado não é o movimento em si, mas a ideia de movimento.

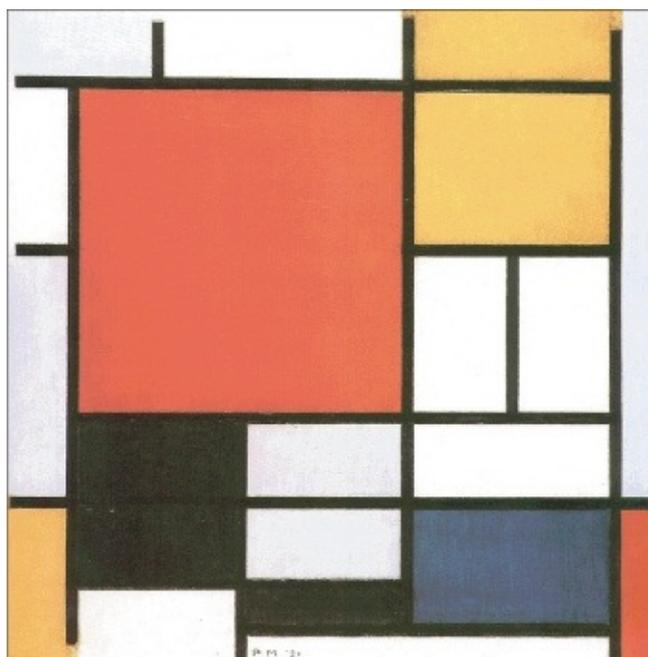
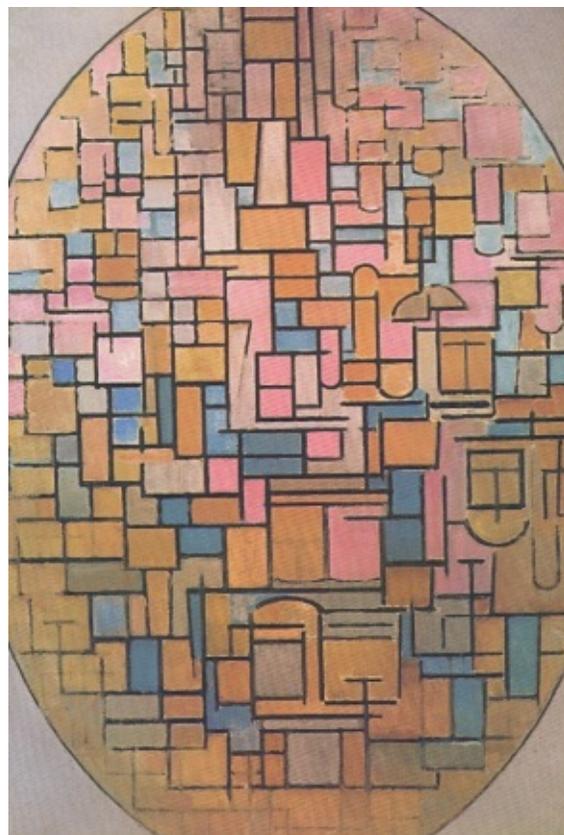


A árvore cinzenta, e Árvores em flor, de 1912, ambas de Mondrian.





Quadro III, de 1914, e *Composição com vermelho, amarelo, azul e preto*, de 1921, ambas de Mondrian.



Ao longo de dez anos de trabalho incessante, o artista plástico Mondrian percorreu um caminho que partiu do figurativo e chegou até as obras abstratas que o celebrizaram. Desde a representação da árvore, de 1912, é possível identificar a busca dos elementos essenciais que a estruturam. Na obra *Composição com vermelho, amarelo, azul e preto*, de 1921, o artista já abandonou qualquer referência figurativa e explora os conceitos de assimetria, de equilíbrio dinâmico e de autonomia das cores em relação ao desenho.

Tematização e figurativização são dois níveis de concretização do sentido. Isso significa que o texto temático não tem a cobertura figurativa, mas o figurativo tem um nível temático subjacente. Um publicitário, por exemplo, parte de um tema e procura uma cobertura figurativa para ele. Suponhamos que ele vá associar uma dada bebida ao tema da saúde. Deve apresentá-la, então, com as figuras de jovens, jogando tênis, num dia ensolarado, numa quadra colocada no meio de muito verde etc. Já o leitor de um texto figurativo, seja uma publicidade, seja um texto literário etc., precisa apreender o tema subjacente. O leitor ingênuo permanece no nível figurativo e não é capaz, como faz o leitor mais avisado, de perceber os significados mais abstratos que estão sob os termos concretos. Se pegasse o primeiro texto desta lição e não entendesse seu tema — *a imutabilidade da índole do ser humano* —, acharia uma bobagem essa história do sapo e do escorpião.

Nos textos temáticos, um grande tema abarca os temas parciais, disseminados ao longo do texto, e dá coerência a eles.

TEXTO COMENTADO

O texto que segue é um poema de Ricardo Reis, um dos heterônimos de Fernando Pessoa:

Quando, Lídia, vier o nosso Outono
Com o Inverno que há nele, reservemos
Um pensamento, não para a futura
Primavera, que é de outrem,
Nem para o Estio¹, de quem somos mortos,
Senão para o que fica do que passa,
O amarelo atual que as folhas vivem
E as torna diferentes.

Fernando Pessoa. *Odes de Ricardo Reis*. Lisboa, Ática, 1959. p. 108.

Ricardo Reis foi criado por Fernando Pessoa como um poeta de formação clássica. Por isso, sua obra trabalha temas da poesia greco-latina.

O texto é figurativo, pois se constrói fundamentalmente com termos concretos ou figuras: *outono*, *inverno*, *estio*, *primavera*, *folha*, *amarelo* etc. O conjunto das figuras refere-se às estações do ano. *Outono* aparece ligado ao possessivo *nosso*. Quando se fala em *nosso outono*, vemos que os termos *primavera*, *outono*, *inverno* e *estio* não indicam mais as estações do ano, mas as fases da existência. O poeta dirige-se, então, a Lídia não para falar das estações do ano, mas da existência humana. A expressão *quando vier* mostra que ambos não estão ainda no outono da vida, na idade madura, mas que ele virá inexoravelmente. Temos então os primeiros temas subjacentes a esse texto: a fugacidade do tempo e a efemeridade da juventude.

Ao comparar a existência humana às estações do ano, poderíamos pensar que o poeta quer mostrar que

as fases da existência humana são circulares como as épocas do ano, que se sucedem indefinidamente. No entanto, as figuras *que é de outrem, de quem somos mortos, para o que fica do que passa* manifestam o tema da irreversibilidade das fases da vida humana. Uma fase vivida por um indivíduo não volta mais para ele. O termo *futura*, referindo-se a *primavera*, mostra que a circularidade na humanidade é diferente da que ocorre na natureza. O que se sucede na humanidade são as gerações. Por isso, diz o poeta que a futura primavera é de outrem.

Poderíamos pensar, então, que se trata de um lamento pela inevitabilidade da maturidade e da velhice (observe-se que o inverno já está contido no outono: *com o inverno que há nele*) e pela inexorabilidade da morte. No entanto, a articulação das figuras do texto não permite apreender esse tema. Com efeito, o poeta diz a Lídia que, quando o outono vier, não se deve pensar na primavera ou no estio, ou seja, na juventude e na idade em que se está em pleno vigor, já que os jovens são outros (*primavera, que é de outrem*) e a idade de plena força já passou (*estio, de quem somos mortos*), mas naquilo que o tempo deixa quando passa. O que o tempo deixa é representado pela figura *o amarelo das folhas*. Lembremos de que, principalmente nos países onde as estações são bem marcadas, as folhas amarelecem no outono, antes de cair. O amarelo não é pior nem melhor que o verde que elas exibem na primavera e no verão, é diferente. O que o poeta quer mostrar, pois, ao comparar as fases da vida com as estações é que, na vida, perde-se também o viço da juventude e adquire-se o tom amarelo da proximidade da morte. Essa fase, no entanto, não é melhor nem pior que as outras quadras da existência, é diferente.

O poema não é, portanto, um lamento. É um convite para aproveitar cada uma das fases da vida no que elas têm de específico, de singular, de diferente. O tema central do poema é o *carpe diem* (aproveita o momento), tema frequente na poesia de Horácio, autor latino que é um dos modelos de Ricardo Reis. Ao mostrar a irreversibilidade das fases da existência humana em oposição à reversibilidade das estações da natureza, o poeta quer assinalar que o homem precisa fruir, gozar cada um dos instantes da vida.

LIÇÃO 6 EXERCÍCIOS

O texto que vem a seguir é de Jorge de Lima:

O CURURU

Tudo quieto, o primeiro cururu surgiu na margem, molhado, reluzente na semi-escuridão. Engoliu um mosquito; baixou a cabeçorra; trouxe um cascudinho; mergulhou de novo, e bum-bum! Soou uma nota soturna do concerto interrompido. Em poucos instantes, o barreiro ficou sonoro, como um convento de frades. Vozes roucas, foi não foi, tãs-tãs, bum-buns, choros, esgoelamentos finos de rãs, acompanhamentos profundos de sapos, respondiam-se.

Os bichos apareciam, mergulhavam, arrastavam-se nas margens, abriam grandes círculos na flor d'água. (...) Daí a pouco, da bruta escuridão, surgiram dois olhos luminosos, fosforescentes, como dois vaga-lumes. Um sapo cururu grelou-os² e ficou deslumbrado, com os olhos esbugalhados, presos naquela boniteza luminosa. Os dois olhos fosforescentes se aproximavam mais e mais, como dois pequenos holofotes na cabeça triangular da serpente. O sapo não se movia, fascinado. Sem dúvida queria fugir; previa o perigo, porque emudecera; mas já não podia andar, imobilizado; os olhos feiíssimos, agarrados aos olhos luminosos e bonitos como um pecado. Num bote a cabeça triangular abocanhava a boca imunda do batráquio. Ele não podia fugir àquele beijo. A boca fina do réptil arreganhava-se desmesuradamente; envolveu o sapo até os olhos. Ele se baixava dócil entregando-se à morte tentadora, apenas agitando docemente as patas sem provocar nenhuma reação ao sacrifício. A barriga disforme e negra desapareceu

na goela dilatada da cobra. E, num minuto, as perninhas do cururu lá se foram, ainda vivas, para as entranhas famélicas. O coro imenso continuava sem dar fé do que acontecia a um dos seus cantores.

Jorge de Lima. *Calunga; O anjo*. 3. ed. Rio de Janeiro, Agir, 1959. p. 160-1.

QUESTÃO 1

Numa primeira leitura percebemos que o texto trata de animais: o cururu (certo tipo de sapo), o cascudinho, o mosquito e a serpente.

Mas, num segundo momento, sabe-se que tais animais são representações de seres humanos. Quais são os indicadores que, no texto, nos permitem interpretar esses bichos como seres humanos?

QUESTÃO 2

Entre os personagens do texto, há relações de dominação.

- Quem é o dominador? Quem é o dominado?
- Cite passagens do texto em que ocorram figuras concretas que simbolizam o tema da dominação.

QUESTÃO 3

O texto fala de diferentes formas de dominação: um tipo de dominação exercida unilateralmente, isto é, o dominador não conta com o consentimento do dominado; há outro tipo, bilateral, isto é, o dominador exerce o seu domínio com a aceitação do dominado.

- Qual é a forma de dominação unilateral?
- Qual é a forma de dominação bilateral?
- Qual é a estratégia usada pelo dominador para incutir no outro o desejo de ser dominado?

QUESTÃO 4

Como se pode interpretar, dentro do contexto, o significado da passagem: “*O coro imenso continuava sem dar fé do que acontecia a um dos seus cantores*” ?

QUESTÃO 5

No texto, a noção de pecado vem associada a estados afetivos contraditórios, que levam a reações e impulsos contraditórios. Cite algumas dessas contradições.

QUESTÃO 6

Como se sabe, depreende-se o significado das figuras pelo contexto em que elas aparecem, pelas correlações estabelecidas entre as diferentes figuras espalhadas pelo texto. Levando em conta esse dado, assinale a alternativa em que é adequada a relação entre as figuras transcritas e o tema a que estão associadas.

- “*Tudo quieto, o primeiro cururu surgiu na margem, molhado, reluzente na semiescuridão.*” O trecho pode ser considerado como a figurativização do tema da sedução.
- “*Engoliu um mosquito; baixou a cabeçorra; tragou um cascudinho; mergulhou de novo, e bum-*

- bum!*” Trata-se da figurativização do tema da dominação primária, sem nenhuma estratégia de sedução.
- c) “*Em poucos instantes, o barreiro ficou sonoro, como um convento de frades.*” É a figurativização do tema da alegria, do canto, da confraternização.
- d) “*Os bichos apareciam, mergulhavam, arrastavam-se nas margens, abriam grandes círculos na flor d’água.*” Pode-se interpretar como a figurativização do tema da tentação pela ameaça.
- e) “*Daí a pouco, da bruta escuridão, surgiram dois olhos luminosos, fosforescentes, como dois vagalumes.*” É a figurativização do tema da transparência, da verdade plena.

PROPOSTAS DE REDAÇÃO

1) O texto temático (ou dissertativo) é muito usado para fazer comentários sobre dados da realidade, manifestar e defender determinados pontos de vista a respeito de acontecimentos variados.

O texto figurativo por seu lado é muito usado para criar uma representação da realidade.

Nas colunas de nossos jornais é comum o texto temático ser usado em companhia de texto figurativo, cada um cumprindo o seu papel. Leia, por exemplo, o texto que segue, extraído da *Folha de S. Paulo*.

AMORES, ÓDIOS

Luiz Caversan

RIO DE JANEIRO — O caso de Daniella Perez³ e o da senhora que matou seu analista “por amor” predominam no noticiário e dão bem a medida da deterioração das relações humanas neste fim de século e milênio. Os limites entre o amor e o ódio talvez nunca estiveram tão tênues. E na linha tortuosa dos referenciais perdidos surge a violência, sempre ela.

Daniella Perez e o psiquiatra Bernardo Blay Neto⁴ têm um espaço na mídia correspondente à sua projeção pessoal, claro. Mas a tragédia passional não é privilégio de ricos e famosos e está aí, na rua, no cotidiano dos mais simples. Eis alguns exemplos:

Na última quinta-feira, Terezinha da Silva Goni, 48, se entregou à polícia. Uma semana antes ela matara o marido, Sérgio, de 52 anos. Sua história: em busca de carinho, teria ouvido do marido que era “magra e não servia para nada”. Afirmou à polícia que ele chegou a rasgar sua camisola no extremo da rejeição. Transtornada, pegou o revólver e matou o homem, pondo fim a uma vida de humilhações. A empregada da casa disse na polícia que presenciara os maus-tratos.

Solange Valéria de Souza, 30, está desaparecida. Também na quinta-feira ela se desentendeu com o marido, José, 37. Acabou com seu drama a machadadas.

O último caso chega a ser patético. Desempregado, Francelino da Silva tentou matar Aparecida, sua mulher. Provavelmente achando que tinha chegado às vias de fato, não suportou o peso da desgraça e se suicidou. Aparecida está internada em estado grave e se quer sabe que agora é viúva.

Folha de S. Paulo, 23 jan. 1993, p. 1-2.

Levando em conta os comentários e os dados contidos no texto acima, elabore um texto temático, com base na seguinte sugestão:

Que estranha forma de amor é essa que chega ao extremo de aniquilar a pessoa amada?

2) O texto que segue é de Mário Quintana:

DAS ALIANÇAS DESIGUAIS

Gato do Mato e Leão, conforme o combinado,

Juntos caçavam corças pelo mato.

As corças escaparam... Resultado:

Não escapou o Gato.

Mário Quintana. *Prosa e verso*. 2. ed. Porto Alegre, Globo, 1980. p. 41.

Há textos figurativos muito sintéticos, como o que foi transcrito acima.

Traduzindo-o num texto temático, poderíamos assim exprimi-lo: alianças entre forças desiguais prejudicam sempre a mais fraca.

Redija agora um texto narrativo, procurando expandi-lo num percurso figurativo maior, tendo como base o mesmo tema acima exposto. Imagine o diálogo em que o leão e o gato fazem a aliança; descreva o cenário em que se deu a caça; relate a perseguição das corças; o desapontamento do leão com o insucesso da caça; o possível diálogo final entre ele e o gato etc.

1 estio: verão.

2 gelar: fitar profundamente os olhos em; espiar, observar.

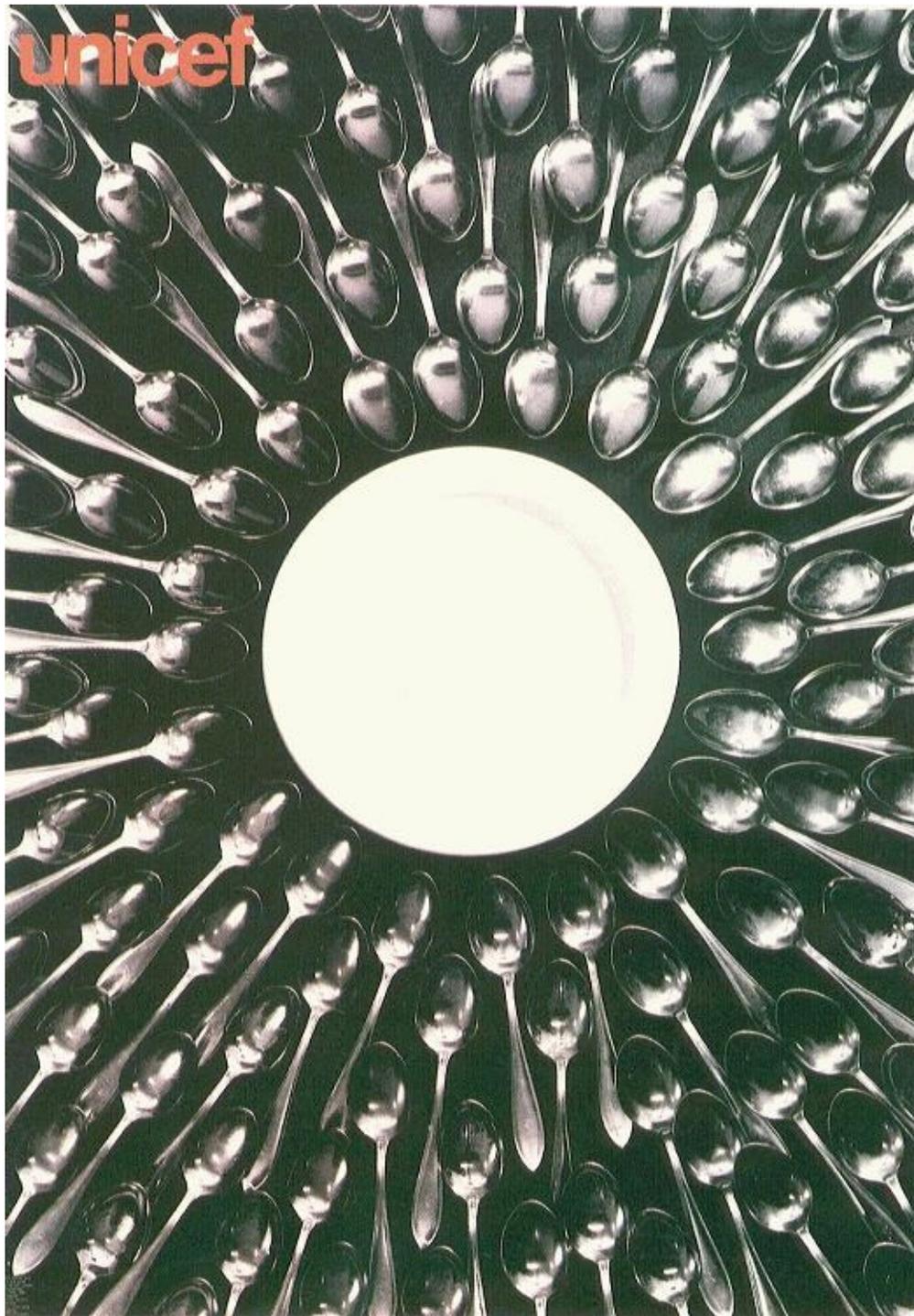
3 Daniella Perez era uma atriz muito jovem, que foi assassinada no Rio de Janeiro em 1992. O ator Guilherme de Pádua, que, na época do assassinato, contracenava com ela na novela *De corpo e alma*, confessou o crime.

4 Bernardo Blay Neto, famoso psiquiatra de São Paulo, foi assassinado por uma de suas pacientes, uma viúva de 70 anos de idade, que se confessava apaixonada por ele.

LIÇÃO 7



Um chapéu sobre a cabeça de um camponês é um simples utilitário de proteção contra o sol; sobre a cabeça de uma dama numa cerimônia, é um adorno; na fronte de um cardeal, é um símbolo de poder; na mão estendida de um mendigo, quer dizer um pedido de auxílio. Em síntese: o significado é definido por relação.

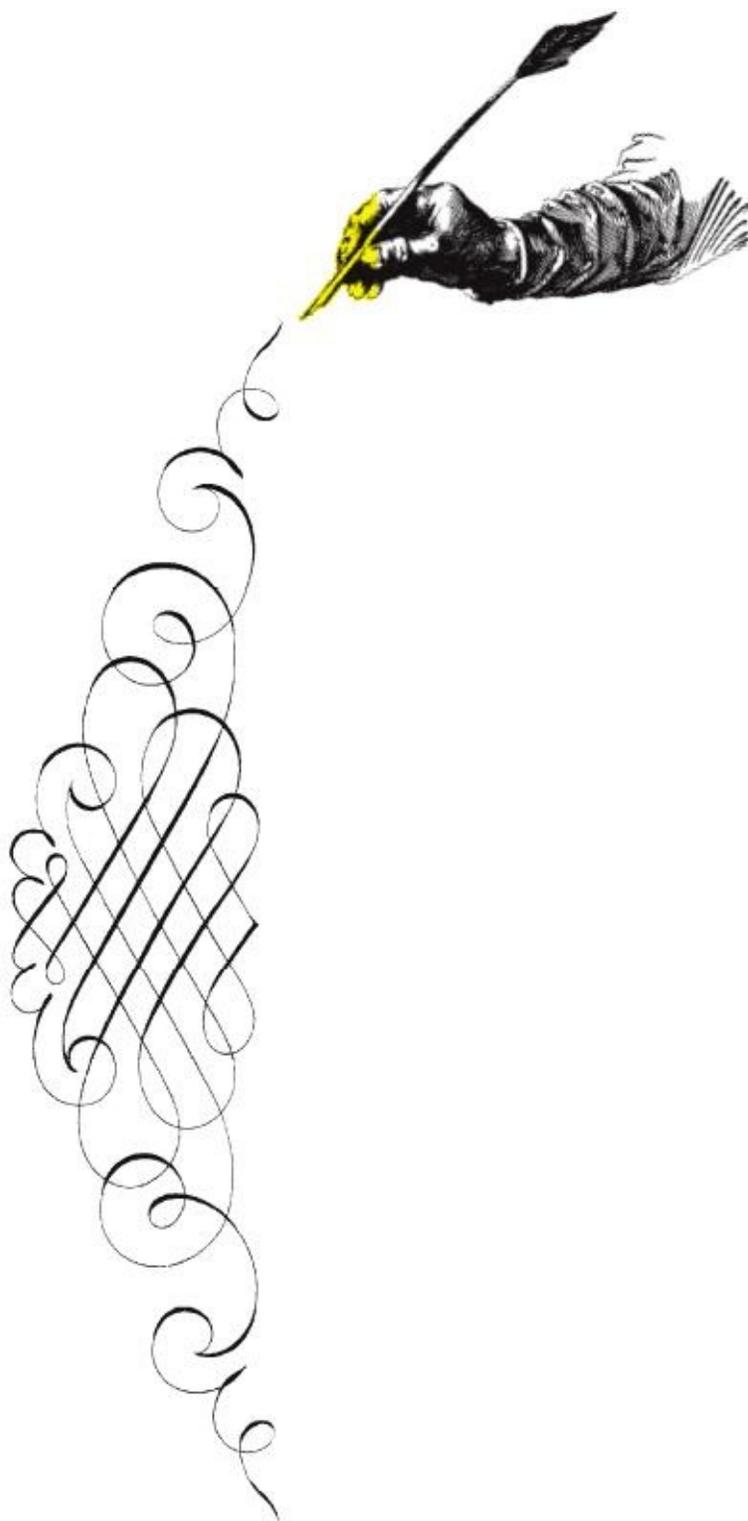


Este cartaz do Unicef contra a fome está baseado na articulação de duas figuras muito simples: a colher e o prato. A maneira de encadeá-las dá força e impacto à mensagem: todas as colheres estão convergindo para o mesmo ponto, o centro, no qual está o prato — vazio.

Cartaz de Jukka Veistola, de 1969.

LIÇÃO 7

O ENCADEAMENTO DE FIGURAS OU DE TEMAS



Vinheta caligráfica do século XVIII.

Leia o texto abaixo, poema de Olavo Bilac:

PROFISSÃO DE FÉ

Não quero o Zeus Capitolino,
Hercúleo e belo,
Talhar no mármore divino
Com o camartelo¹.
Que outro — não eu! — a pedra corte Para, brutal,
Erguer de Athene o altivo porte
Descomunal.
Mais do que esse vulto extraordinário,
Que assombra a vista,
Seduz-me um leve relicário²
De fino artista.
Invejo o ourives quando escrevo:
Imito o amor
Com que ele, em ouro, o alto-relevo
Faz de uma flor.
Imito-o. E, pois, nem de Carrara
A pedra firo:
O alvo cristal, a pedra rara,
O ônix³ prefiro.
Por isso, corre, por servir-me,
Sobre o papel
A pena, como em prata firme
Corre o cinzel⁴.
Corre; desenha, enfeita a imagem,
A ideia veste:
Cinge⁵-lhe ao corpo a ampla roupagem
Azul-celeste.
Torce, aprimora, alteia⁶, lima⁷
A frase; e, enfim,
No verso de ouro engasta⁸ a rima,
Como um rubim⁹.
Quero que a estrofe cristalina,
Dobrada ao jeito
Do ourives, saia da oficina
Sem um defeito:
E que o lavor¹⁰ do verso, acaso,
Por tão sutil,
Possa o lavor lembrar de um vaso
De Becerril¹¹.

O texto acima é figurativo. Observe que as figuras têm uma organização. Há um grupo delas que se refere à escultura: *talhar no mármore, Zeus Capitolino* (estátua de Júpiter), *camartelo* (ferramenta com que o escultor desbasta a pedra), *cortar a pedra, descomunal, vulto extraordinário* (referência ao tamanho das esculturas), *ferir a pedra de Carrara* (alusão à cidade italiana famosa pela qualidade e beleza de seu mármore); outro que diz respeito à ourivesaria: *leve relicário, fino artista, ourives, fazer o alto-relevo de uma flor em ouro, preferir o alvo cristal, a pedra rara, o ônix, correr o cinzel em prata firme, limar, engastar, rubim, jeito do ourives, oficina, labor, vaso de Becerril*; um terceiro que concerne ao fazer poético: *escrever, correr a pena sobre o papel, imagem, frase, verso, rima, estrofe*. O poeta diz que o fazer poético não se assemelha ao trabalho do escultor, mas ao do ourives. Por isso ele tem que burilar a forma como o ourives quando faz uma joia; prefere as pedras raras ao mármore (pedras raras aqui são as palavras nobres); realça o verso de ouro (o último verso era chamado *chave de ouro*, no parnasianismo) com uma grande imagem e com uma rima preciosa, ou seja, aquela que é difícil de encontrar; não publica verso defeituoso (*saia da oficina sem um defeito*), busca a delicadeza na composição do verso (veja a última estrofe). O poeta identifica as figuras referentes ao fazer poético com as figuras relacionadas à ourivesaria, para manifestar o tema do *culto à forma*, fundamento da poética parnasiana. Cultivava ela as formas fixas, a métrica perfeita, a rima rara, o preciosismo na seleção lexical. Por isso, o trabalho do poeta é comparado ao do ourives. Tudo isso era a negação da poesia romântica, com seus versos livres e brancos, ou seja, não metrificados e não rimados.

Observe que as figuras não são jogadas de qualquer maneira num texto, mas são organizadas em grupos, encadeadas umas às outras. Essa rede de figuras chama-se **percurso figurativo**. São os percursos figurativos que manifestam os temas subjacentes aos textos.

Para encontrar o(s) tema(s) que está(estão) por baixo das figuras de um texto, é preciso ver como estas estão organizadas. Uma figura isolada não tem um significado em si mesma. Cada uma delas implica ideias muito variadas, pode estar virtualmente relacionada a temas diferentes. Assim, por exemplo, o *sol* pode ser usado tanto como figura da vida quanto da morte. É o seu encadeamento com outras figuras disseminadas pelo texto que vai definir com que tema ela está associada concretamente num contexto dado. Em outras palavras, como num texto tudo é relação, as figuras organizam-se numa rede. Perceber o sentido de um conjunto articulado de figuras é apreender o tema subjacente a ele. As figuras ganham unidade exatamente por serem a manifestação de um tema. Assim, o *sol* expressa o tema da *vida*, quando estiver em oposição a figuras como *tempestades terríveis e continuadas, nuvens negras no céu, inundações, destruição de casas, águas furiosas* etc.; exprime *morte*, quando estiver ligado a *ausência de chuvas, plantas crestadas, gado morto, grama seca, calor intenso* etc.



Acima, *Mamoeiro*, de 1925; abaixo, *São Paulo*, de 1924, ambos de Tarsila do Amaral.



Acervo da Pinacoteca do Estado, São Paulo.

Para caracterizar as diferenças entre as paisagens rural e urbana do Brasil da época, a artista Tarsila do Amaral construiu percursos figurativos distintos. Na paisagem rural, árvores frutíferas e casas espalhadas pelos morros, crianças passeando, roupas estendidas no varal. Na cidade, árvores e edifícios, altos e rigidamente ordenados, bonde, bombas de gasolina — e nenhuma pessoa.

Encontrar o tema de um texto figurativo, então, pressupõe apreender redes coerentes formadas pelas figuras. Um mesmo tema pode ser figurativizado de diferentes maneiras. Quando uma mensagem publicitária associa a um produto o tema da *aventura*, pode figurativizá-lo, por exemplo, com o percurso de uma caçada de animais selvagens, ou o de viagens a lugares exóticos, ou ainda o da prática de esportes radicais. No entanto, não se pode pôr no meio do percurso da prática de esportes radicais a figura de dois jovens jogando xadrez, pois isso quebraria a coerência do percurso.

A quebra da coerência interna de um percurso figurativo cria um texto inverossímil. Um texto não terá verossimilhança se, para um tema como *condições de vida na Antártida*, se articularem figuras como *sol brilhante*, *mulheres de biquíni na praia* etc. No entanto, é preciso ficar bem atento para o fato de que se pode quebrar a coerência de um percurso, para criar novos sentidos. Por exemplo, tome-se o seguinte encadeamento de figuras: *floresta*, *pássaros cantando*, *animais correndo em liberdade*, *rios de águas muito límpidas*, *o farfalhar das folhas* etc. Poder-se-ia pensar que o tema desse conjunto seja a *paz da natureza*. Se se introduzirem aí as figuras *ruído das motosserras*, *árvores caindo*, *garimpo*, altera-se o tema inicial, e o texto passa a tratar da *agressão do homem à natureza*. Cabe lembrar, no entanto, que, como uma figura isolada não tem sentido, a quebra da coerência figurativa com a introdução de uma única figura não pertencente ao percurso que está sendo desenvolvido não cria novos sentidos: dá apenas a impressão de que quem produziu o texto não é capaz de escrever coerentemente. Para criar novos sentidos, é preciso introduzir no texto um novo percurso figurativo.

Vejamos agora como se encadeiam os temas. Observe o texto que vem a seguir, retirado do discurso de *O grande ditador*, de Charles Chaplin:

Criamos a época da velocidade, mas nos sentimos enclausurados dentro dela. A máquina, que produz abundância, tem-nos deixado na penúria. Nossos conhecimentos fizeram-nos céticos; nossa inteligência, empedernidos e cruéis. Pensamos em demasia e sentimos bem pouco. Mais do que de máquinas, precisamos de humanidade. Mais do que de inteligência, precisamos de afeição e doçura. Sem essas virtudes a vida será de violência e tudo estará perdido.

Discurso de *O grande ditador*, de Charles Chaplin.

Esse texto é temático, pois é composto basicamente de termos abstratos, como *velocidade*, *sentimos*, *céticos*, *conhecimentos* etc. Mesmo um termo como *máquina* está usado em sentido abstrato significando “capacidade produtiva da máquina”.

Como vimos, quando se está diante de um texto figurativo, é necessário compreender o encadeamento das figuras com vistas ao entendimento do tema subjacente. Nele, o tema está num patamar mais profundo. Num texto não figurativo, o tema apresenta-se à superfície. Para entendê-lo é preciso englobar num tema mais geral todos os temas (termos abstratos) disseminados ao longo do texto.

No trecho acima, temos os seguintes temas: a paralisação do homem, apesar da velocidade; sua penúria, não obstante a abundância criada pelas máquinas; seu ceticismo, a despeito de seus conhecimentos; sua dureza e crueldade, apesar de sua inteligência; pensamento em excesso e sentimento em falta; necessidade maior de humanidade, de afeição e de doçura do que de máquinas ou de inteligência; violência produzida pela ausência de sentimentos. Todos esses temas parciais apresentam um elemento comum: há uma oposição entre sentimento e inteligência, e o primeiro termo da oposição é visto como positivo e o segundo, como negativo. Observando o que é comum aos subtemas, chega-se ao tema geral do texto: o excesso de racionalidade sufoca o sentimento e conduz à perda da humanidade.

Assim como as figuras, os temas também se encadeiam em percursos, isto é, em conjuntos organizados. São os **percursos temáticos**. Para apreender o tema geral, é preciso perceber esse encadeamento dos temas e depreender a unidade subjacente à diversidade. Os encadeamentos temáticos também devem manter uma coerência interna. Quebrá-la significa construir um texto incoerente ou alterar o tema geral.

Suponhamos que estejamos discorrendo, por exemplo, sobre a função que tem o Estado moderno de proteger as pessoas mais indefesas. O tema geral seria, pois, a proteção do Estado aos indefesos. Poderíamos enunciar, então, subtemas relativos à educação das crianças, aos cuidados com sua saúde, aos investimentos em habitação para a população de baixa renda. No entanto, se, num dado ponto do texto, disséssemos que um sistema de aposentadoria seria dispensável, pois o Estado não precisaria ocupar-se dos velhos pobres, o texto seria incoerente, uma vez que a lógica do percurso temático fora violada.

Se estivéssemos falando da excelência do serviço público e introduzíssemos o tema da necessidade de dar gorjeta aos funcionários, estaríamos alterando o tema geral, que então seria: o serviço público é bom para quem pode pagar propina.

TEXTO COMENTADO

O texto que segue é um fragmento do romance *Triste fim de Poli-carpo Quaresma*, de Lima Barreto:

[...] Dona Adelaide, a irmã de Quaresma, entrou e convidou-os a irem jantar. A sopa já esfriava na mesa, que fossem!

— O Senhor Ricardo há de nos desculpar, disse a velha senhora, a pobreza do nosso jantar. Eu lhe quis fazer um frango com *petit-pois*, mas Policarpo não deixou. Disse-me que esse tal *petit-pois* é estrangeiro e que eu o substituísse por quando. Onde é que se viu frango com quando?

Coração dos Outros (= designação de Ricardo) aventou que talvez fosse bom, seria uma novidade e não fazia mal experimentar.

— É uma mania de seu amigo, Senhor Ricardo, esta de só querer coisas nacionais, e a gente tem que ingerir cada droga, chi!

— Qual, Adelaide, você tem certas ojerizas! A nossa terra, que tem todos os climas do mundo, é capaz

de produzir tudo que é necessário para o estômago mais exigente. Você é que deu para implicar.

— Exemplo: a manteiga que fica logo rançosa.

— É porque é de leite, se fosse como essas estrangeiras aí, fabricadas com gordura de esgotos, talvez não se estragasse... É isto, Ricardo! Não querem nada da nossa terra...

— Em geral é assim, disse Ricardo.

— Mas é um erro... Não protegem as indústrias nacionais...

Comigo não há disso: de tudo que há nacional, eu não uso estrangeiro. Visto-me com pano nacional, calço botas nacionais e assim por diante.

Sentaram-se à mesa. Quaresma agarrou uma pequena garrafa de cristal e serviu dois cálices de parati.

— É do programa nacional, fez a irmã, sorrindo.

— Decerto, e é um magnífico aperitivo. Esses vermouths por aí, drogas; isto é álcool puro, bom, de cana, não é de batatas ou milho...

Ricardo agarrou o cálice com delicadeza e respeito, levou-o aos lábios e foi como se todo ele bebesse o licor nacional.

— Está bom, hein? indagou o major.

— Magnífico, fez Ricardo, estalando os lábios.

— É de Angra. Agora tu vais ver que magnífico vinho do Rio Grande temos... Qual Borgonha! Qual Bordeaux! Temos no Sul muito melhores...

E o jantar correu assim, nesse tom. Quaresma exaltando os produtos nacionais: a banha, o toucinho e o arroz; a irmã fazia pequenas objeções e Ricardo dizia: “É, é, não há dúvida” — rolando nas órbitas os olhos pequenos, franzindo a testa diminuta que se sumia no cabelo áspero, forçando muito a sua fisionomia miúda e dura a adquirir uma expressão sincera de delicadeza e satisfação.

Acabado o jantar foram ver o jardim. Era uma maravilha; não tinha nem uma flor. Certamente não se podia tomar por tal míseros beijos-de-frade, palmas-de-santa-rita, quaresmas lutulentas, manacás melancólicos e outros belos exemplares dos nossos campos e prados. Como em tudo o mais, o major era em jardinagem essencialmente nacional. Nada de rosas, de crisântemos, de magnólias — flores exóticas; as nossas terras tinham outras mais belas, mais expressivas, mais olentes, como aquelas que ele tinha ali.

Lima Barreto. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. 11. ed. São Paulo, Ática, 1993. p. 26-7.



Brincadeira, peça em cerâmica do artista popular Antônio de Oliveira, de Minas Gerais.

Percebemos nitidamente dois percursos figurativos no texto. O primeiro é o das coisas nacionais

(comida, bebida e flores) e o outro o das estrangeiras.

PERCURSOS FIGURATIVOS

Coisas nacionais	Coisas estrangeiras
a) comida: frango com quando (= tipo de bago semelhante ao feijão); manteiga de leite; banha, toucinho, arroz;	a) comida: frango com petit-pois; manteiga de gordura de esgotos;
b) bebidas: parati (álcool puro, bom, de cana); vinho do Rio Grande;	b) bebidas: vermutes (álcool de batatas ou milho); vinho de Borgonha, de Bordeaux;
c) flores: beijos-de-frade, palmas-de-santa-rita, quaresmas, manacás, outros exemplares de nossos campos e prados.	c) flores: rosas, crisântemos, magnólias.

O Major Quaresma tem um julgamento definitivo sobre as coisas nacionais e estrangeiras: aquelas são melhores que estas — *temos no Sul muito melhores* (vinhos), *exaltando os produtos nacionais, as nossas terras tinham outras* (flores) *mais belas, mais expressivas, mais olentes*. Mesmo os defeitos se devem a qualidades: a manteiga fica logo rançosa porque é feita de leite puro. Assim, colocando o percurso das coisas nacionais junto com as figuras que as exaltam e com a figura da ação de só usar coisas nacionais (comida nacional, bebida nacional, tecido nacional, calçados nacionais, flores nacionais), temos o tema do *patriotismo exacerbado*. No capítulo I, de onde retiramos esse trecho, há outras figuras que reiteram os percursos mencionados. Quaresma valoriza a modinha e o violão, só lê poetas e ficcionistas nacionais, estuda a fundo história do Brasil, vibra com as belezas de cada canto da pátria, estuda tupi, quer viajar apenas pelo Brasil, considera uma ingratidão visitar outras terras, quando se tem uma *terra tão bela, tão rica*, tem amplos conhecimentos acerca das riquezas naturais, da história, da geografia, da literatura, da política brasileiras, diz que o Amazonas é o maior rio do mundo e, para comprová-lo, vai *até o crime de amputar alguns quilômetros do Nilo e é com este rival do “seu” rio que ele mais implica*.

O tema é, então, o nacionalismo ufanista e xenófobo. Em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, o narrador ridiculariza o absurdo nacionalismo do Major Quaresma, que tem algo de quixotesco. Mostra a idealização do Brasil por um patriotismo patético; os desencontros dessa visão ideal com a realidade; os perigos do nacionalismo, quando manipulado por homens que o utilizam para justificar projetos autoritários de governo.

LIÇÃO 7 EXERCÍCIOS

As questões que vêm a seguir foram elaboradas com base nos dois textos abaixo transcritos. O primeiro é um fragmento extraído do romance *Diva*, de José de Alencar; o segundo, um trecho do romance *Casa de pensão*, de Aluísio Azevedo. Duas dessas questões foram extraídas de um dos vestibulares da Unesp; as demais foram elaboradas por nós.

TEXTO 1

Não é possível idear nada mais puro e harmonioso do que o perfil dessa estátua de moça.

Era alta e esbelta. Tinha um desses talhes flexíveis e lançados, que são hastes de lírio para o rosto gentil; porém na mesma delicadeza do porte esculpam-se os contornos mais graciosos com firme nitidez das linhas e uma deliciosa suavidade nos relevos.

Não era alva, também não era morena. Tinha sua tez a cor das pétalas da magnólia, quando vão desfalecendo ao beijo do sol. Mimosa cor de mulher, se a aveluda a pubescência juvenil, e a luz coa pelo fino tecido, e um sangue puro a escumilha de róseo matiz. A dela era assim.

Uma altivez de rainha cingia-lhe a fronte, como diadema cintilando na cabeça de um anjo. Havia em toda a sua pessoa um quer que fosse de sublime e excelso que a abstraía da terra. Contemplando-a naquele instante de enlevo, dir-se-ia que ela se preparava para a sua celeste ascensão.

José de Alencar. *Diva*. 5. ed. São Paulo, Ática, 1993. p. 18.

TEXTO 2

Era muito bem feita de quadris e de ombros. Espartilhada, como estava naquele momento, a volta enérgica da cintura e a suave protuberância dos seios produziam nos sentidos de quem a contemplava de perto uma deliciosa impressão artística.

Sentia-se-lhe dentro das mangas do vestido a trêmula carnadura dos braços; e os pulsos apareciam nus, muito brancos, chamalotados de veiazinhas sutis, que se prolongavam serpeando. Tinha as mãos finas e bem tratadas, os dedos longos e roliços, a palma cor-de-rosa e as unhas curvas como o bico de um papagaio.

Sem ser verdadeiramente bonita de rosto, era muito simpática e graciosa. Tez macia, de uma palidez fresca de camélia; olhos escuros, um pouco preguiçosos, bem guarnecidos e penetrantes; nariz curto, um nadinha arrebitado, beiços polpudos e viçosos, à maneira de uma fruta que provoca o apetite e dá vontade de morder. Usava o cabelo cofiado em franjas sobre a testa, e, quando queria ver ao longe, tinha de costume apertar as pálpebras e abrir ligeiramente a boca.

Aluísio Azevedo. *Casa de pensão*. 7. ed. São Paulo, Ática, 1992. p. 78.

QUESTÃO 1

Como se nota, os dois trechos possuem semelhanças e diferenças. Sob o ponto de vista da construção, trata-se de textos figurativos ou temáticos? Explique sua resposta.

QUESTÃO 2

Ambos os textos são também semelhantes sob o ponto de vista da imagem que constroem: ambos criam a imagem de mulher. Mas cada texto constrói um modelo diferente de feminilidade.

a) No texto 1, o percurso figurativo construído pelo narrador apresenta a mulher, vista sobretudo sob o ponto de vista de suas qualidades psíquicas. O corpo vem retratado como um todo: as partes anatômicas não são desenhadas em detalhe.

Cite duas passagens que servem para confirmar o que acaba de ser dito.

b) No texto 2, o percurso figurativo descreve o corpo da mulher sob o ponto de vista de suas qualidades físicas. Partes da anatomia feminina são expostas com detalhes.

Cite algumas passagens que servem para confirmar o que acaba de ser dito.

QUESTÃO 3

Ambas as figuras femininas são descritas como atraentes. Há, no entanto, uma diferença temática subjacente aos percursos figurativos organizados em cada texto. Essa diferença diz respeito ao que provoca atração em cada mulher descrita.

- a) No texto 1, que tema é ressaltado na figura da mulher?
- b) No texto 2, que tema é enfatizado?

QUESTÃO 4

No texto 2, ao falar do nariz, o narrador diz: “... *nariz curto, um nadinha arrebitado...*”

Que efeito de sentido provoca o diminutivo *nadinha*?

QUESTÃO 5

O confronto entre os dois textos permite-nos concluir que:

- a) o texto 1 focaliza a mulher como algo mais para ser admirado do que tocado.
- b) a personagem feminina delineada no texto 2 excita mais os sentimentos da alma do que os apetites do corpo.
- c) em ambos os textos a feminilidade vem figurativizada com objetividade e equidistância.
- d) ambos os textos focalizam a mulher sob o ponto de vista de um olhar feminino.
- e) em nenhum dos dois textos a mulher é focalizada como objeto de cobiça que excita os sentimentos carnis do homem.

QUESTÃO 6 (VUNESP)

Os dois trechos citados, que pertencem a romances de José de Alencar (1829-1877) e Aluísio Azevedo (1857-1913), têm em comum o fato de descreverem personagens femininas. Um confronto entre as duas descrições permite detectar diferenças não somente nos planos físico e psicológico das duas mulheres, mas também no modo como cada uma é concebida pelo respectivo narrador, segundo os princípios estéticos do romantismo e do naturalismo. O resultado final, em termos de leitura, é o surgimento de duas personagens completamente distintas, vale dizer, duas mulheres que causam impressões inconfundíveis no leitor. Levando em conta estas informações, procure relacionar a diferença essencial entre as duas personagens com os princípios estéticos do romantismo e do naturalismo.

QUESTÃO 7 (VUNESP)

Ao descrever a pele de sua personagem, diz Alencar: “*Tinha sua tez a cor das pétalas da magnólia, quando vão desfalecendo ao beijo do sol*”. Esta frase, como um todo, focaliza a pele da personagem sob o aspecto visual e representa uma tentativa de definição de cor. Aluísio Azevedo, em seu texto, também parte da imagem de uma flor para tentar definir a pele da personagem. Localize a passagem em que isso acontece e, a seguir, defina os aspectos sensoriais de que se utiliza o autor para caracterizar a pele da

personagem.

PROPOSTA DE REDAÇÃO

Quando se trata da elaboração de textos figurativos, é obrigatório levar em consideração as figuras prescritas na proposta. Não é possível, por exemplo, colocar a mulher figurativizada no texto 1 como uma traficante de drogas; do mesmo modo, a mulher descrita no texto 2 não é apropriada para desempenhar o papel de uma freira que dedica toda a sua vida a cuidar de crianças num orfanato.

Tanto para a interpretação quanto para a produção de textos figurativos, é necessário levar em conta que as figuras não possuem significado isoladamente: elas devem articular-se com coerência dentro de um mesmo percurso figurativo.

A proposta de redação que vem a seguir, extraída de vestibular da Unicamp, propõe a elaboração de uma narração (texto figurativo) a partir de algumas figuras exigidas como ponto de partida.

Leia a proposta e procure desenvolvê-la.

Instruções gerais:

As três personagens abaixo devem fazer parte da história.

Dorisgleison Silva: ex-investigador de polícia, com um morto em seu passado e nenhuma perspectiva de futuro.

Fátima Zoraide: dona de banca de jornal, viciada em bombons e vidente nas horas vagas.

P. P. Júnior: menino prodígio que, aos 12 anos, vale cada centavo do meio milhão de dólares exigido como resgate.

Sua narrativa deverá ser em 1ª pessoa. O narrador deverá ser, obrigatoriamente, uma das três personagens descritas.

Se achar necessário, você poderá criar outras personagens.

1 camartelo: martelo que se emprega para desbastar pedras.

2 relicário: caixa de relíquias.

3 ônix: tipo de pedra semipreciosa.

4 cinzel: instrumento cortante para gravar ou esculpir.

5 cingir: pôr à cintura; unir; cercar, rodear.

6 altear: tornar mais alto.

7 limar: polir com lima; aperfeiçoar.

8 engastar: encravar em ouro ou prata (a pedra preciosa).

9 rubim: o mesmo que *rubi*; pedra preciosa vermelha.

10 lavor: trabalho, especialmente manual, artesanal.

11 Becerril: Alonzo Becerril, escultor espanhol do final do século XVI, muito apreciado por seus trabalhos em prata, principalmente vasos sagrados, como cálices, ostensórios etc., que se caracterizavam pela extrema delicadeza.

LIÇÃO 8



“*N*as palavras, como nas modas, observa a mesma regra: / Sendo novas ou antigas demais, são igualmente grotescas. / Não sejas o primeiro a experimentar as novas, / Nem tampouco o último a encostar as antigas.”

*Pope (1688-1744). Apud Paulo Rónai,
Dicionário universal Nova Fronteira de citações.*



O Farrista

É O idolo da Mamãe e o encanto da casa. Alegre, chistoso, pandego com todos. Succede apenas, de vez em quando, que se mette na farra e chega em casa um tanto alegrete. No dia seguinte vem dór de cabeça, mal estar. Mas, que importa? Para isso ahí está a

CAFIASPIRINA

Dois comprimidos, um copo d'agua e... tudo passou. Também o papae, a mamee, as meninas quando passam noite em claro em uma "soirée" amanhecem indispostas.

CAFIASPIRINA ALLIVIA OS E LEVANTA LHES AS FORÇAS

NAO AFFECTA O CORAÇÃO NEM OS RINS



Este anúncio da década de 20 usa uma variante da língua muito diferente da atual. Mas, antes mesmo de lermos o texto, a linguagem gráfica já nos leva à mesma conclusão, tanto pela imagem do “jovem irreverente” — não tão irreverente assim para nossos padrões atuais — quanto pelos adornos e pelos tipos de letra adotados.

LIÇÃO 8

FIGURATIVIDADE E VARIAÇÃO LINGUÍSTICA

Leia o texto abaixo, fragmento do livro *Novelas paulistas*, de Ant3nio de Alc3ntara Machado:

O capital levantou-se. Deu dois passos. Parou. Meio embaraçado. Apontou para um quadro.
— Bonita pintura.
Pensou que fosse obra de italiano. Mas era de franc3s.

— *Francese?* N3o 3 feio *non*. Serve.

Embatucou. Tinha qualquer cousa. Tirou o charuto da boca, ficou olhando para a ponta acesa. Deu um balanço no corpo. Decidiu-se.

— Ia *dimenticando* de dizer. O meu filho far3 o gerente da sociedade... Sob a minha direç3o, *si capisce*.

— Sei, sei... O seu filho?

— *Si*. O Adriano. O doutor... *mi pare... mi pare* que conhece ele?

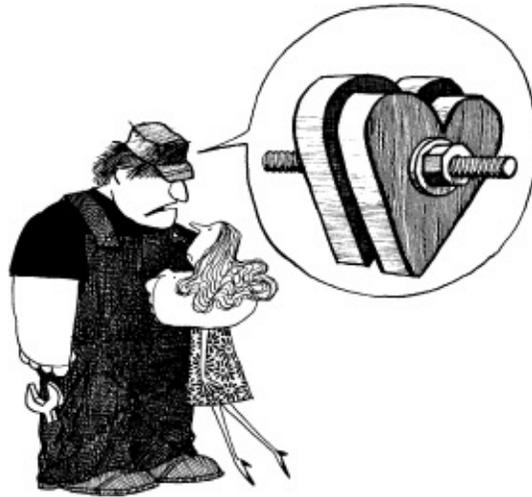
Ant3nio de Alc3ntara Machado. *Novelas paulistas*.
3. ed. Rio de Janeiro, Jos3 Olympio, 1973. p. 27.



Ilustraç3o de Poty para *Novelas paulistas*.

Temos, nesse trecho do conto “A sociedade”, um di3logo entre um paulistano quatrocent3o e um italo-brasileiro enriquecido na ind3stria t3xtil (designado por *o capital*). Alc3ntara Machado, em sua obra,

retrata a integração social dos imigrantes italianos. A linguagem dessas personagens é uma mistura de italiano e português. No trecho acima, usam-se palavras italianas no meio de falas em português: *francese, non, dimenticando* (esquecendo), *si capisce* (se entende), *mi pare* (parece-me). Na fala do imigrante italiano, ora se aportuguesa o italiano, ora se italianiza o português (observe o uso do verbo *fazer* na frase *O meu filho fará o gerente da sociedade*; nesse caso, em português, usar-se-ia o verbo *ser*). Pela sua linguagem, o escritor paulista figurativiza a identidade de suas personagens.



Uma característica de todas as línguas do mundo é que elas não são unas, não são uniformes, mas apresentam variedades, ou seja, não são faladas da mesma maneira por todos os seus usuários. Muitas pessoas dizem que isso ocorre na nossa língua, porque “os brasileiros não sabem direito o português”. Não é verdade, todas as línguas apresentam variações: o inglês, o francês, o italiano etc. Também as línguas antigas tinham variações. O português e as outras línguas românicas (o francês, o italiano, o espanhol, o romeno, o sardo, o rético, o provençal, o catalão, o franco-provençal e o dalmático) provêm de uma variedade do latim, o chamado latim vulgar (popular), muito diferente do latim culto. A variação linguística é inerente ao fenômeno linguístico.

As línguas têm formas variáveis porque as sociedades são divididas em grupos: há os mais jovens e os mais velhos, os que habitam uma região ou outra, os que têm esta ou aquela profissão, os que são de uma ou outra classe social e assim por diante. O uso de determinada variedade linguística serve para marcar a inclusão em um desses grupos, dá uma identidade para seus membros. Aprendemos a distinguir as falas variáveis, a imitá-las e a julgá-las. Quando alguém começa a falar, sabemos se é do interior de São Paulo, gaúcho, carioca ou mesmo português. Sabemos que certas expressões pertencem à fala dos mais jovens, que determinadas formas se usam em situação informal, mas não em ocasiões formais. As variedades são consideradas elegantes ou feias, certas ou erradas. Há, pois, um julgamento social sobre elas.

A variação linguística é o tema deste cartum de Quino. O efeito humorístico é obtido pela representação visual da linguagem utilizada pelo mecânico para declarar seu amor à moça.

Os dois aspectos mais facilmente perceptíveis da variação linguística são a pronúncia e o vocabulário. No entanto, a variação ocorre em todos os níveis da língua. Vamos dar alguns exemplos em cada um deles:

a) no nível dos sons: o *l* final de sílaba é pronunciado como consoante pelos gaúchos, enquanto em quase todo o restante do Brasil é vocalizado (pronunciado como um *u*); o *r* final de sílaba é pronunciado de maneira bem distinta por um carioca e por uma pessoa do interior de São Paulo; em certos segmentos sociais, troca-se o *l* pelo *r* (diz-se *arto* e não *alto*);

b) no nível da morfologia: conjugam-se muitas vezes, por analogia, os verbos irregulares como regulares (*ansio* em lugar de *anseio*, *se eu repor* em lugar de *se eu repuser*, *manteu* por *manteve*); às vezes se usa a forma do presente do subjuntivo em vez do equivalente do presente do indicativo (*nós fiquemos* em vez de *nós ficamos*);

c) no nível da sintaxe: em certos segmentos sociais e em certas situações não se realiza a concordância verbal ou a nominal (*eles bebeu* muito naquela noite; *os home*); em algumas regiões do país, usam-se formas próprias da sintaxe do italiano (*somos em seis*, *passo da sua casa*); muitas vezes, o pronome relativo, principalmente *cujo*, é substituído por um *que*, sem valor pronominal, e a função sintática que deveria ser expressa por ele é manifestada por outro termo (diz-se “A moça *que* os olhos *dela* são verdes veio aqui ontem” em lugar de “A moça *cujos* olhos são verdes veio aqui ontem);

d) no nível do léxico: *diáfano* é empregado em situações de uso de uma linguagem muito culta; *cassaco* é um termo utilizado no Nordeste para trabalhador de estrada ou de engenho; em Portugal, diz-se *comboio* em lugar de *trem*, e *miúdo* em vez de *criança*.

As línguas variam de região para região, de grupo social para grupo social, de situação para situação. O cruzamento desses fatores torna ainda mais complexo o fenômeno da variação. Assim, temos, por exemplo, um falar gaúcho e um paulista. No falar gaúcho, podemos identificar uma variante popular e uma culta. Dentro da variedade popular gaúcha, temos um falar formal e um informal.

As variações de uma região para outra são chamadas variantes **diatópicas**. Leia o trecho a seguir, escrito pelo regionalista gaúcho Simões Lopes Neto:

Vancê pare um bocadinho; componha os seus arreios, que a cincha está muito pra virilha. E vá pitando um cigarro enquanto eu dou dois dedos de prosa àquele andante... que me parece que estou conhecendo... e conheço mesmo!... É o índio Reduzo, que foi posteiro dos Costas, na estância do Ibicuí. (...)

— Vancê desculpe a demora: mas quando se encontra um conhecido do outro tempo — e então do tope deste! — a gente até sente uma frescura na alma!... Coitado, está meio acalcanhado, mas bonzão ainda.

Pois aquele cuerudo que vancê está vendo, teve grito d’armas!... Vou contar-lhe uma alarifagem em que ele andou metido, e que só depois se soube, pelo miúdo, e isso mesmo porque a própria gente do caso é que contava.

Simões Lopes Neto. *Contos e lendas*. Rio de Janeiro, Agir, 1957. p. 78-9.



O índio Reduzo, em ilustração de Nelson Boeira Faedrich.

Usa-se no conto uma variante popular gaúcha. Se observarmos apenas o nível lexical, vamos notar, por exemplo, *cincha* (peça do arreio para apertar o lombo), *posteiro* (empregado de uma estância, ou propriedade rural destinada principalmente à criação de gado), *tope* (qualidade), *cuerudo* (portador de *cueras*, isto é, marcas ou cicatrizes no lombo, provocadas pelos arreios), *alarifagem* (esperteza).

As variações de um grupo social para outro são chamadas variantes **diastráticas**. Essas variações são muito numerosas: as gírias, os jargões etc. No texto abaixo, escrito pelo maestro Júlio Medaglia, na gíria dos jovens roqueiros, procura-se transmitir um recado não só à prefeita de São Paulo, mas também a jovens roqueiros, de que é preciso valorizar a música erudita.

Pô, Erundina, massa! Agora que o maneiro Cazuzza virou nome num pedaço aqui na Sampa, quem sabe tu te anima e acha aí un point pra botá o nome de Madalena Tagliaferro, Cláudio Santoro, Jaques Klein, Edoardo de Guarnieri, Guiomar Novaes, João de Souza Lima, Armando Belardi e Radamés Gnattali. Esses caras não foi cruner de banda a la “Trogloditas do Sucesso”, mas se a tua moçada não manjar quem eles foi, dá um look aí na Enciclopédia Britânica ou no Groves International e tu vai sacá que o astral do século 20 musical deve muito a eles.

Júlio Medaglia, di-jei do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Painel do Leitor. *Folha de S. Paulo*, 4 out. 1990. Apud ABAURRE, Maria Bernadete Marques & POSSENTI, Sírio. *Vestibular Unicamp; língua portuguesa*. São Paulo, Globo, 1993. p. 32.

As variações de uma situação de comunicação para outra são denominadas variantes **diafásicas**. Todos sabemos que há situações que permitem uma linguagem bem informal (uma conversa com os amigos num bar) e outras que exigem um nível mais formal de linguagem (um jantar de cerimônia). Cada uma dessas situações tem construções e termos apropriados. Observe no texto a seguir, retirado do romance *Agosto*, de Rubem Fonseca, o uso de expressões e construções da linguagem coloquial:

Um homem magro, de bigodinho e cabelo glostorado, apareceu:

“Ah, comissário Pádua... Que prazer! Que alegria!”

“Não quero papo-furado, Almeidinha. Quero falar com dona Laura.”

“Ela no momento está muito ocupada. Não pode ser comigo?”

“Não, não pode ser com você. Dá o fora e chama logo a Laura.”

“Vou mandar servir um uisquinho.”

“Não queremos nenhum uisquinho. Chama a dona.”

Rubem Fonseca. *Agosto*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990. p. 64.



Neste cartum de Angeli, o efeito humorístico resulta da passagem brusca de uma linguagem formal e respeitosa para uma informal e agressiva. Simultânea ao efeito de humor, há uma denúncia do caráter postiço e falso da linguagem cerimoniosa que o deputado queria simular.

Ainda dentro do fenômeno da variação linguística, é preciso considerar que as línguas não são estáticas, mas mudam ao longo do tempo. Basta comparar um romance escrito no século XIX com um produzido agora, para percebermos que a língua se altera. Alguns dizem que a língua está em decadência. Cabe observar, porém, que línguas não decaem, mudam. As variações de uma época para outra são chamadas variantes **diacrônicas**. Os termos e construções que estão em desuso são chamados arcaísmos; os criados muito recentemente são denominados neologismos. Leia um texto em português arcaico, um trecho de uma cantiga composta por d. Dinis, para ver a diferença entre a língua portuguesa medieval e a atual.

— Ai flores, ai flores do verde pino, se sabedes novas do meu amigo?
Ai, Deus, e u é?

Ai flores, ai flores do verde ramo, se sabedes novas do meu amado?
Ai, Deus, e u é?

Se sabedes novas do meu amigo, aquel que mentiu do que pôs comigo?
Ai, Deus, e u é?

Se sabedes novas do meu amado, aquel que mentiu do que m'á jurado?
Ai, Deus, e u é?

Observamos nesse trecho diversas variantes diacrônicas: *pino* (pinheiro), *sabedes* (2ª pessoa do plural do presente do indicativo do verbo *saber*, atualmente *sabeis*), *u* (onde), *é* (está), *aquel* (aquele), *pôs* (combinou), *á jurado* (= há jurado = jurou).

Cada uma das variedades linguísticas pode apresentar-se na modalidade escrita ou na falada. Pode-se pensar que a escrita seja a transcrição da fala. Não, a relação entre elas é mais complexa. São duas modalidades distintas de linguagem. No processo de comunicação, produz-se uma mensagem, para que ela seja recebida (lida ou ouvida) por alguém. Na fala, o texto é recebido pelo outro, enquanto vai sendo produzido; na escrita, a recepção ocorre depois da produção. Naquela, o interlocutor vai ouvindo o texto, à medida que ele é composto. Nesta, o texto é lido depois que está pronto. Daí decorrem as seguintes distinções na organização dos textos falados e escritos:

a) A fala se dá dentro de uma dada situação de interlocução; a escrita ocorre fora dela. Um ato de comunicação ocorre entre dois participantes, num dado lugar e num determinado tempo. Isso é chamado cena enunciativa. Na fala, quando se diz *eu, aqui, agora*, por exemplo, o ouvinte sabe quem está falando, que lugar é *aqui* ou quando é *agora*. Além disso, entende as frases que se referem à situação. Se alguém está jantando e diz que a cozinheira está sem paladar, seu interlocutor compreende que ele quer dizer que falta tempero ou que há tempero em excesso na comida. Na escrita, é preciso recriar a cena enunciativa e a situação de interlocução, para que o leitor saiba, por exemplo, quem está falando, que dia é, quando alguém diz *hoje*, e para que compreenda os sentidos relacionados à situação (assim, no caso da frase acima é preciso explicar que os interlocutores estavam jantando e que um, quando pôs uma colher de sopa na boca, disse que a cozinheira estava sem paladar).

b) Na fala, o planejamento e a execução do texto são simultâneos. Por isso, o texto falado é cheio de pausas, frases truncadas, repetições, correções, períodos começados e abandonados para começar um outro, desvios e voltas, acelerações. O texto escrito não contém marcas de planejamento e de execução. Elas são retiradas dele. Apresenta-se o produto pronto e não em elaboração como na fala.

c) Na fala, alternam-se os papéis do falante e do ouvinte. Por isso, o ouvinte pode interromper o falante e tomar a palavra, o falante pode usar estratégias para segurar a palavra, precisa buscar a anuência do ouvinte (dizendo, por exemplo, *né?, certo?, cê não acha?*), solicitar sua colaboração (dizendo, por exemplo, *como é mesmo que se diz?*). Na escrita, não há essa possibilidade de alternância, pois, mesmo que se crie um diálogo, ele será uma simulação de conversa e não um diálogo real, com interrupções, tentativas de não deixar o outro tomar a palavra etc.

d) Na fala, os períodos são mais curtos e simples. Na escrita, mais longos e complexos. Usam-se mais orações subordinadas. O texto escrito divide-se em parágrafos, capítulos etc., que contêm unidades de sentido. O texto falado é recortado em turnos, isto é, cada intervenção de cada interlocutor, e em tópicos, ou seja, assuntos de que se fala.

e) Na modalidade falada, há um envolvimento maior de um interlocutor no texto do outro. Eles colaboram, envolvem-se no processo de elaboração do texto, dizem que compreenderam, concordam com a continuação da fala etc. Usamos certos marcadores conversacionais para isso (por exemplo, *hum, hum; certo; é claro; ah, sim*). O falante, por sua vez, monitora nosso acompanhamento (por exemplo, *você tá me entendendo?*). Se numa conversa telefônica ficamos só ouvindo, sem manifestar nenhum acordo, o

outro logo nos pergunta: *Você está ouvindo?* Faz isso, porque é da natureza da fala a participação, o envolvimento. Na escrita, isso não ocorre.



Em jornais sensacionalistas, o uso de termos da linguagem oral é um dos recursos utilizados para aproximar o jornal de seu público, normalmente constituído de pessoas menos habituadas ao padrão da escrita.

Muitas pessoas poderiam dizer que, na escrita, pode-se tolerar o uso de certas variações léxicas, mas que a utilização de certas variantes fônicas, mórficas e sintáticas constitui erro e que, portanto, elas devem ser banidas do texto escrito. A questão não é bem assim. Precisa ser mais bem pensada.

Em primeiro lugar, é preciso substituir o conceito de *erro* pelo de *adequação*. Na escrita, usam-se as variedades não aleatoriamente, mas no processo de criação das personagens. Assim, são elas meios de *figurativizar a identidade do narrador ou das personagens*: um surfista, um homem do povo, um malandro, um pedante etc. Por isso, a variante linguística utilizada tem que ser adequada à identidade da personagem e à situação de comunicação. Como cada variante cria um dado efeito de sentido, cada uma delas é adequada a um lugar, um tempo, uma situação de interlocução e um grupo social. É tão inadequado dizer a um amigo, antes de um jogo de futebol, *A propósito de seu advento a este prélio, apreciaria que me dirimisse uma incerteza sobre a verdade de um fato*, quanto dizer numa ocasião mais formal *Aí nós pegô e deu uns amasso na mina*.

Não se escrevem da mesma maneira os artigos do *Folhateen*, suplemento para jovens do jornal *Folha de S. Paulo*, e os editoriais desse jornal; uma bula de remédio e um conto; as falas de cada personagem; a primeira página do jornal *Notícias Populares* e a primeira página do *Estadão*. No texto científico, técnico, informativo etc. a única norma admitida é a chamada norma culta. Em outros tipos de texto, as variantes, como se disse, são usadas para figurativizar a identidade do narrador ou das personagens.

Deve-se estar atento, quando se usam variantes linguísticas, para o fato de que elas devem ser adequadas à identidade de quem as utiliza (não se pode fazer um fluminense de Campos falar como um gaúcho) e de que seu uso deve ser coerente (uma personagem não pode usar uma variante e, na mesma situação, utilizar outra muito diferente; por exemplo, ora fala na variante baiana, ora na gaúcha). A mistura de variantes pode ser feita, mas é trabalho muito complicado, que exige um conhecimento muito grande da língua, para saber como combiná-las.

O texto que segue é um fragmento do romance *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa:



Detalhe da gravura *A luta dos homens*, de Gilvan Samico, mostrando a figura do diabo.

A gente viemos do inferno — nós todos — compadre meu Quelemém instrui. Duns lugares inferiores, tão monstro-medonhos, que Cristo mesmo lá só conseguiu aprofundar por um relance a graça de sua sustância alumiável, em as trevas de véspera para o Terceiro Dia. Senhor quer crer? Que lá o prazer trivial de cada um é judiar dos outros, bom atormentar; e o calor e o frio mais perseguem; e, para digerir o que se come, é preciso de esforçar no meio, com fortes dores; e até respirar custa dor; e nenhum sossego não se tem. Se creio? Acho proseável. Repenso no acampo da Macaúba da Jaíba, soante que mesmo vi e assaz me contaram; e outros — as ruindades de regra que executavam em tantos pobrezinhos arraiais: baleando, esfaqueando, estripando, furando os olhos, cortando línguas e orelhas, não economizando as crianças pequenas, atirando na inocência do gado, queimando pessoas ainda meio vivas, na beira de estrago de sangues... Esses não vieram do inferno? Saudações. Se vê que subiram de lá antes dos prazos, figuro que por empreitada de punir os outros, exemplação de nunca se esquecer do que está reinando por debaixo. Em tanto, que muitos retombam para lá, constante que morrem.. Viver é muito perigoso.

Guimarães Rosa. *Grande sertão: veredas*. 20. ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986. p. 45-6.

Observemos alguns fatos linguísticos do texto que nos chamam a atenção:

a) verbo na 1ª pessoa do plural concordando com *a gente*;

b) verbo *instruir* com valor de *ensinar* e com a regência deste último: *compadre meu Quelemém instrui [que] a gente viemos do inferno*;

c) posposição do possessivo ao termo *compadre* que acompanha um nome próprio;

d) palavra composta *monstro-medonho*, com o sentido de “monstruoso”;

e) *sustância* por *substância* (síncope [queda de um som no meio da palavra] da consoante *b*);

f) *alumiável* pela forma mais frequente *iluminável*;

g) *em as trevas* em vez de *nas trevas*;

h) *de véspera para o Terceiro Dia* por *na véspera do Terceiro Dia*;

i) forma verbal *é preciso* regendo infinitivo com *de*;

j) *acampo* com o sentido de “acampamento”, “arraial”;

- l) *soante* em lugar de *consoante* (= conforme);
- m) *economizar* com o sentido de “poupar”;
- n) *por empreitada de* no sentido de “com a finalidade de”;
- o) *exemplação* com o sentido de “ato de fazer servir de exemplo”;
- p) *retombar* no sentido de “cair novamente”;
- q) *constante que* em lugar de *assim que*.

O livro *Grande sertão: veredas* é um monólogo, em que um velho jagunço, Riobaldo, narra sua vida a um interlocutor que nunca toma a palavra. Sabemos que se trata de uma narrativa a um interlocutor por certas características muito comuns na modalidade oral: a introdução da voz do interlocutor na fala do narrador pela retomada do que ele disse (*Se creio?*) ou por perguntas dirigidas a ele (*Senhor quer crer? Esses não vieram do inferno?*).

Riobaldo, nesse trecho, tem a preocupação, como, aliás, em muitas passagens da obra, de saber se o diabo existe ou não existe. Começa o texto afirmando que todos viemos do inferno, lugar tão terrível, onde o prazer de um é judiar dos outros, onde o calor e o frio perseguem as pessoas, onde comer produz fortes dores e respirar causa sofrimento, onde o próprio Cristo foi só uma vez (aqui há uma referência ao texto do *Credo*, que diz que Cristo, quando morto, desceu aos infernos e ressuscitou no terceiro dia). Em seguida, a voz do interlocutor entra numa retomada, perguntando-lhe se crê. O velho jagunço responde que acha *proseável*, ou seja, é um assunto sobre o qual dá para conversar, que se admite. Fatos que ele presenciara e outros tantos que lhe contaram (*soante que mesmo vi e assaz me contaram*) lhe indicam que há pessoas tão más que só podem ter vindo do inferno. Elenca as maldades que fazem e diz que elas vieram de lá antes do tempo, para que, punindo os vivos, estes não se esquecessem do inferno. Muitos voltam para lá tão logo morrem. Por isso viver é muito perigoso. Nesse trecho, dá-se uma explicação para um tema importante do romance: por que o mal existe?

As frases exclamativas, as interrogações, a presença do outro a monitorar a fala do narrador, as interjeições, as frases truncadas, os desvios e retomadas indicam que se trata da modalidade falada. No entanto, trata-se não de uma fala real, mas de sua recriação na escrita. Por outro lado, essa fala construída por escrito expressa-se na variante linguística que é o falar sertanejo. No entanto, Guimarães Rosa não reproduz pura e simplesmente essa variedade do português, mas combina regionalismos com arcaísmos (isso é legítimo, porque a língua brasileira do sertão conserva fortes traços arcaicos do português), com palavras criadas por ele, seja a partir de termos emprestados de línguas estrangeiras, seja pela alteração das regras de formação de palavras da língua. A linguagem de Riobaldo é assim, de um lado, sertaneja, de outro, erudita. Essa mistura determina a identidade do narrador-personagem. Riobaldo não é só um velho jagunço, mas é um letrado, que se indaga a respeito de questões que atormentaram o ser humano ao longo dos séculos. Assim, o romance, como se vê, a partir da linguagem, está radicado no sertão, mas, ao mesmo tempo, está inserido no mundo, para mostrar a experiência universal do ser humano com as questões debatidas por Riobaldo.

LIÇÃO 8 EXERCÍCIOS

O texto que vem a seguir é a letra de uma das músicas de Adoniran Barbosa, o mesmo compositor de *Saudosa Maloca*, *O samba do Arnesto* e *Trem das onze*.

Domingo nós fumus
Num samba no Bexiga

Na rua Major
Na casa do Nicola
A “mezza notte o’clock”
Saiu uma baita duma briga
Era só pizza que avoava
Junto coas brajola

Nóis era estranho no lugar
E não quisemo se meter
Não fumo lá pra brigá
Nóis fumo lá pra comê
Na hora h se infiemo debaixo da mesa
Fiquemo ali de beleza
Vendo o Nicola brigá
Dali a pouco escuitemo a patrulha chegar
E o sargento Oliveira parlar
Num tem portância
Vô chamando as ambulância.

Aí ele disse assim:
Carma, pessoar,
A situação aqui tá
Muito cínica:
Os mais pior vai pras Crínica.

Extraído de *Elis Regina no fino da bossa*. v. 3, faixa 7, 11.V030.
V3.CD.

QUESTÃO 1

Como se sabe, é comum Adoniran usar em suas letras uma variante do português que mistura certos traços da linguagem caipira com a fala dos imigrantes italianos do Bexiga (conhecido bairro de São Paulo) para figurativizar personagens.

- Além de mesclar o italiano com a fala caipira, há no texto uma outra mistura linguística curiosa: transcreva a passagem em que o autor embaralha italiano com inglês.
- Que efeito de sentido produz essa mistura?

QUESTÃO 2

- Transcreva um trecho em que se usa uma forma verbal do italiano conjugada como um verbo português.
- Transcreva um exemplo em que, à maneira caipira, não se faz a concordância do verbo com o sujeito e um exemplo em que o substantivo não está concordando com o artigo.

QUESTÃO 3

Ao lado de *nóis fumo* (*Nóis fumo lá pra comê*), ouve-se na gravação *nós fumus* (*Domingo nós fumus*) com todos os ss. Tente elaborar uma hipótese para explicar essa incoerência, que pode ter sido intencional.

QUESTÃO 4

*Saiu uma baita дума briga
Era só pizza que avoava
Junto coas brajola.*

- O efeito de espontaneidade dessa passagem depende em grande parte da escolha de duas palavras da fala coloquial popular. Transcreva-as, substituindo-as pelas formas da língua culta escrita.
- No mesmo trecho há duas palavras próprias do léxico de um falante ítalo-brasileiro. Quais são elas?

QUESTÃO 5

*Nóis era estranho no lugar
E não quisemo se meter.*

Além da discordância entre o verbo (*era*) e o sujeito, há nesse trecho um “erro” de concordância que é próprio da língua oral espontânea. Identifique-o.

QUESTÃO 6

Quem fala, no texto, é um sujeito coletivo representado por um *nós* (ou *nóis*) que está presente em todo o percurso do texto.

Ao dizer que não quis se meter na briga (*não quisemo se meter*) esse sujeito coletivo (*nós*) apresenta dois argumentos para explicar essa recusa.

- Quais são os dois argumentos?
- O segundo argumento é para ser levado a sério ou para produzir efeito de humor?

QUESTÃO 7

O sargento Oliveira é citado em discurso direto nesta passagem:

*Carma, pessoar,
A situação aqui tá
Muito cínica:
Os mais pior vai pras Crínica.*

- Essa intervenção do sargento Oliveira faz parte do clima de humor que permeia o texto?
- Cite duas razões para justificar sua resposta.

QUESTÃO 8

A leitura global do texto permite afirmar que:

- a variante linguística usada no texto é inapropriada, pois se trata de um dialeto rural.

- b) o dialeto usado é urbano, sem nenhuma mistura com outro linguajar.
- c) o dialeto usado é formado de palavras estrangeiras misturadas com o dialeto urbano de São Paulo.
- d) o dialeto usado contém traços típicos da linguagem dos imigrantes italianos e do dialeto caipira de São Paulo.
- e) a linguagem usada no texto contém palavras e expressões típicas de um dialeto urbano misturado com palavras e expressões da língua culta escrita.

QUESTÃO 9

A variante linguística concorre, entre outros recursos, para criar a imagem social do seu usuário, sendo, por isso, considerada como um expediente de figurativização da personagem.

Esta questão, extraída do vestibular da Unicamp, aborda esse tema.

No diálogo transcrito a seguir, um dos interlocutores é falante de uma variedade de português que apresenta uma série de diferenças com relação ao português culto. Identifique, na fala desse interlocutor, as marcas formais dessas diferenças e transcreva-as. Faça, a seguir, uma hipótese sobre quem poderia ser essa pessoa (sua classe social e grau de escolaridade).

INTERLOCUTOR 1: Por que o senhor acha que o pessoal não está mais querendo tocar?

INTERLOCUTOR 2: É... a rapaziada nova agora não são mais como era quando nós ia, não senhora. Quando nós saía com o Congo¹ nós levava aquele respeito com o mestre que saía com nós, né? Então nós ficava ali, se fosse tomar alguma bebida só tomava na hora que nós vinhesse embora.

QUESTÃO 10 (UNICAMP)

O trecho seguinte foi extraído do debate que se seguiu à palestra do poeta Paulo Leminski, *Poesia: a paixão da linguagem*, proferida durante o curso Os Sentidos da Paixão (Funarte, 1986).

Observe que neste trecho é possível identificar palavras e construções características da linguagem coloquial oral. Reescreva-o de forma a adequá-lo à modalidade escrita culta.

Estudei durante seis anos muito a vida de um paulista e fiz um filme sobre ele, que é o Mário de Andrade, um puta poeta muito pouco falado pelas ditas vanguardas modernistas (...) Hoje em dia, felizmente, já existem vários trabalhos, há muita gente reavaliando a poética do Mário, que ela é muito mais importante e profunda do que aparentemente pareceu nestes últimos anos. Estudando o Mário, eu descobri que o Mário foi um exemplo do cara que morreu de amor, mas de amor pelo seu povo, pelo seu país, pela sua cultura (...) Um outro cara que eu também fiz um filme é o Câmara Cascudo. Um cara como o Câmara Cascudo morre, os jornais dão uma notinha desse tamanhinho, escondidinho, um cara que deveria ter estátua em praça pública, devia ser lido, recitado.

Os sentidos da paixão, p. 301.

QUESTÃO 11 (UNIVERSIDADE DE VIÇOSA)

(...) Suponha um aluno, dirigindo-se ao colega de classe nestes termos: “Venho respeitosamente solicitar-lhe se digne emprestar-me o livro”. A atitude desse aluno se assemelha à atitude do indivíduo que:

- a) comparece ao baile de gala trajando *smoking*.

- b) vai à audiência com uma autoridade de *short* e camiseta.
- c) vai à praia de terno e gravata.
- d) põe terno e gravata para ir falar na Câmara dos Deputados.
- e) vai ao Maracanã de chinelo e bermuda.

QUESTÃO 12

Há certas transgressões gramaticais que, embora não prejudiquem a clareza do enunciado, afetam a imagem do enunciador e sua credibilidade. Trata-se de “erros” que prejudicam consideravelmente o poder argumentativo do texto.

Não são raros os casos em que se faz uso das transgressões linguísticas para desqualificar o discurso alheio. No trecho que segue, um articulista da *Folha de S. Paulo*, no interior do seu artigo, ridiculariza o então presidente da República (Fernando Collor) pelo fato de enviar bilhetinhos ao seu porta-voz. Ressalta que se tratava de um hábito do ex-presidente Jânio Quadros, sem, entretanto, demonstrar a mesma competência.

Eis uma passagem do artigo:

Se [Collor], ao menos, fosse original, ainda vá lá. Pelo menos, não seria uma caricatura de Jânio Quadros, que, aliás, terminou como terminou.

Nem cometeria o erro de concordância praticado no novo bilhetinho ao porta-voz, agora definitivamente transformado em porta-recados.

Clóvis Rossi. *Folha de S. Paulo*, 9 nov. 1991. p. 1-2.

O referido bilhetinho, alvo da crítica do articulista, foi publicado na íntegra pelo mesmo jornal, no mesmo dia, à p. 1-6:

“Chama-me a atenção os desdobramentos do resultado da votação pelo Senado, da antecipação do plebiscito”.

- a) Transcreva a passagem onde ocorre o erro denunciado pelo jornalista.
- b) Efetue a correção.
- c) Tente explicar o motivo por que o ex-presidente cometeu o deslize.

QUESTÃO 13

O trecho que segue foi extraído da revista *Imprensa* (ano III, n. 34) e faz parte de uma extensa matéria sobre erros de português cometidos inclusive por jornalistas.

De fato, de 30 anos para cá, o ensino da língua portuguesa nas escolas primárias e secundárias teve sua qualidade perigosamente comprometida pelo descaso governamental, pela incúria dos educadores e — pior — pela garantia, na mídia, das condições de reprodução dos equívocos sintáticos e derrapadas linguísticas. De tão repetidos, assumem foros de norma estabelecida. “Vem pra Caixa você também”, propõe, por exemplo, o anúncio de um banco oficial. “No meu governo”, indigna-se Luís Edgar de Andrade, 57 anos e 35 de profissão, diretor de redação da Rede Manchete, “o presidente da Caixa Econômica Federal seria condenado ao degredo perpétuo, para aprender como se conjuga o verbo vir no imperativo.”

- a) Segundo o diretor de redação da Rede Manchete, o anúncio de um banco oficial contém um erro grave. De que erro se trata?
- b) Qual seria a forma do mesmo anúncio se o transcrevêssemos de acordo com as normas da língua culta escrita?
- c) Redigido de acordo com a norma culta, o anúncio produziria o mesmo efeito de sentido?

PROPOSTAS DE REDAÇÃO

1) Leia o texto que segue, publicado na revista *Veja São Paulo* e utilizado num vestibular da Universidade Federal de Goiás. As propostas de redação são dos autores.

É MASSA, BROTHER.

Brother, dentro dessa nova edição do *Vestibular 500 testes* tem tudo para que o próximo vestibaleiro role na maior.

Só de português são 80 questões, sendo 50 testes e 30 escritas.

Fora as questões de física, química, biologia, história, geografia, matemática e inglês.

Ah, tem uma lista de livros e uma série de dicas que você precisa ficar por dentro antes de encarar os exames.

Vestibular 500 testes, especial do *Guia do estudante*.

Desencana, brother.

Vestibular agora é manha.

Veja São Paulo, 13, 3 out. 1991.

O texto que você acabou de ler é de um anúncio publicitário. Observe que a linguagem se organiza em torno de um determinado objetivo, ou seja, o seu uso é deliberado e revela intenções. O leitor é tratado com intimidade; o coloquialismo tenta envolvê-lo.

- a) Levando em conta esses dados, elabore um texto narrativo em que ao menos uma personagem seja um falante típico da variante linguística em questão.
- b) Tente reescrever o texto publicitário da revista *Veja*, adequando-o às normas da língua culta escrita.

2)



Angeli. *Lovestórias*. *Folha de S. Paulo*, 8 abr. 1995. p. 5-1.

Na tirinha acima reproduzida, dois tipos de figura (*vestir-se mal* e *falar comendo os esses*) são usados para caracterizar diferenças entre a namorada e seu namorado. O tipo de vestimenta e a variante linguística típicos do namorado são diferenciados socialmente, tanto que a namorada os vê como obstáculo para que ela o apresente em público.

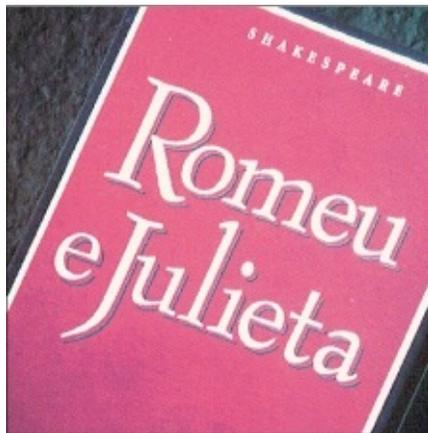
Como se vê, as variantes linguísticas têm algo em comum com a moda e a etiqueta social, funcionando como forma de manifestação da imagem social das pessoas.

Levando em conta esses dados, elabore um texto figurativo (uma narração) em que as personagens centrais sejam os dois namorados de que fala a tirinha “Chiclete com Banana”, focalizando os problemas

de adaptação que enfrentam em função das diferenças sugeridas nos quadrinhos e imaginando outras mais, correlatas às duas citadas. Procure usar o discurso direto, reproduzindo a variante linguística de cada personagem.

1 congo: dança de origem africana, que se realiza de preferência pelo Natal, pela festa de Nossa Senhora do Rosário e pela de São Benedito.

LIÇÃO 9



O duplo sentido pode ser explorado com malícia e humor, como se vê no trecho a seguir:

“Foi a primeira vez que o governo manifestou alguma preocupação genuína com a agricultura. O ministro José Serra mandou um jornalista plantar batatas”.

Declaração do deputado Delfim Neto.

Revista Veja, 3 jan. 1996.



Estes dois anúncios de um jornal popular exploram as possibilidades de diversas leituras de um mesmo texto, para tentar demonstrar que a versão sensacionalista dos fatos é inteiramente defensável.

Anúncios criados pela agência DM9, em 1992.

LIÇÃO 9

AS VÁRIAS POSSIBILIDADES DE LEITURA DE UM TEXTO



Ilustração de Gustave Doré para a fábula *O lobo e o cordeiro*.

Leia o texto abaixo, uma das fábulas de La Fontaine:

O LOBO E O CORDEIRO

Vamos mostrar que a razão do mais forte é sempre a melhor.

Um cordeiro matava a sede numa corrente de água pura, quando chega um lobo cuja fome o levava a buscar caça.

— Que atrevimento é esse de sujar a água que estou bebendo? — diz enfurecido o lobo. — Você será castigado por essa temeridade.

— Senhor — responde o cordeiro —, que Vossa Majestade não se encolerize e leve em conta que estou bebendo vinte passos mais abaixo que o Senhor. Não posso, pois, sujar a água que está bebendo.

— Você a suja — diz o cruel animal. — Sei que você falou mal de mim no ano passado.

— Como eu poderia tê-lo feito, se não havia sequer nascido? — responde o cordeiro. — Eu ainda mamoo.

— Se não foi você, foi seu irmão.

— Eu não tenho irmãos.

— Então, foi alguém dos seus, porque todos vocês, inclusive pastores e cães, não me poupam.

Disseram-me isso e, portanto, preciso vingar-me.

Sem fazer nenhuma outra forma de julgamento, o lobo pegou o cordeiro, estraçalhou-o e devorou-o.

La Fontaine. *Fables*. Tours, Alfred Mame et Fils, 1918. v. 1, p. 10.

A primeira questão que se pode propor quando se lê uma fábula é a seguinte: ela é uma história de bichos ou de gente? O leitor poderia responder precipitadamente: de gente, é claro. Se lhe perguntássemos como é que ele sabe disso, certamente responderia que lhe ensinaram na escola que as fábulas contam histórias de seres humanos representados por animais, plantas etc. Caberia então a pergunta: como é que os estudiosos chegaram a essa conclusão? Inferiram-na do fato de que há nos textos uma reiteração de traços semânticos, isto é, de elementos que compõem o significado das palavras, que obriga a ler o texto de uma dada maneira.

Vejamos o que ocorre em nossa fábula. Inicialmente, temos dois animais: o lobo e o cordeiro. Poderíamos, então, pensar que se trata de uma história de bichos. No entanto, atribuem-se a eles procedimentos próprios dos seres humanos (*dizer, castigar, responder, encolerizar-se, falar mal, não poupar, vingar-se*), qualidades e estados exclusivos dos homens (*enfurecido, temeridade, ter irmãos*), formas de tratamento utilizadas nas relações sociais estabelecidas entre os humanos (*Senhor, Vossa Majestade, você*). Essa repetição, essa recorrência, essa reiteração do traço semântico *humano* desencadeia um novo plano de leitura. O primeiro plano de leitura é história de animais. À medida, porém, que elementos com o traço *humano* se repetem, não se pode mais ler a fábula como uma história de bichos. Esses traços desencadeiam outro plano de leitura: o de uma história de homens. Nesse novo plano, o lobo é o homem forte que oprime o mais fraco, representado pelo cordeiro.

A recorrência de traços semânticos é que estabelece que leituras devem ou podem ser feitas de um texto. Uma leitura não tem origem na intenção do leitor de interpretar o texto de uma dada maneira, mas está inscrita no texto como virtualidade, como possibilidade.

Lido de modo fragmentário, o texto pode parecer um aglomerado desconexo de frases a que o leitor dá o sentido que quiser e bem entender. Não é assim: há leituras que não estão de acordo com o texto e, por isso, não podem ser feitas. Mas talvez alguém perguntasse: um texto não pode aceitar múltiplas leituras? É verdade, pode admitir várias interpretações, mas não todas. São inaceitáveis as leituras que não estiverem de acordo com os traços de significado reiterados, repetidos, recorrentes ao longo do texto.

Há textos que possibilitam mais de uma leitura. Neles, as mesmas figuras têm mais de uma interpretação, segundo o plano de leitura em que forem analisadas. Para explicar isso, tomemos como exemplo um trecho do poema “Alguns toureiros”, de João Cabral de Melo Neto.

Mas eu vi Manuel Rodriguez,
Manolete, o mais deserto,
o toureiro mais agudo,
mais mineral e desperto,
o de nervos de madeira,
de punhos secos de fibra,
o de figura de lenha,
lenha seca da caatinga,

o que melhor calculava
o fluido aceiro da vida,
o que com mais precisão
roçava a morte em sua fímbria,

o que à tragédia deu número,
à vertigem, geometria,
decimais à emoção
e ao susto, peso e medida,

sim, eu vi Manuel Rodriguez,
Manolete, o mais asceta,
não só cultivar sua flor
mas demonstrar aos poetas:

como domar a explosão
com mão serena e contida,
sem deixar que se derrame
a flor que traz escondida,

e como, então, trabalhá-la
com mão certa, pouca e extrema:
sem perfumar sua flor,
sem poetizar seu poema.

João Cabral de Melo Neto. *Antologia poética*. 7. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1989. p. 156.



Gravura de Picasso.

O poeta fala, no texto, sobre alguns toureiros que conheceu. O último de que fala é Manolete. Na primeira estrofe do trecho que transcrevemos, ele recebe qualificações de uma forma ou outra relativas a mineral; na segunda, ganha qualificações concernentes a vegetal. Seus predicados são a secura, a contenção, a agudeza. Ele é *lenha*, *madeira*, *fibra* (vegetal seco) e não *planta*; é *deserto* (figura que lembra a secura, a contenção); é *mineral* (também evoca o que é seco e agudo). Esses predicados estão presentes no interior (*nervos*) e no exterior (*figura*) do toureiro.

Seus atos são figurativizados pelo percurso da matemática. A vida apresenta uma enorme fragilidade.

Nela, a todo momento, roça-se a fímbria da morte. O poeta fala em *fluido aceiro da vida* (*aceiro* é um trecho da vegetação que se desbasta para que o fogo não salte para lugares indevidos). O ascetismo, a contenção, a secura de Manolete derivam da consciência dessa fragilidade, da certeza de que qualquer gesto menos preciso pode significar a morte. Por isso, à tragédia, à emoção, à vertigem e ao susto, que poderiam levar à ruptura com a realidade, ele contrapõe o *cálculo*, a *precisão*, o *número*, a *geometria*, os *decimais*, *peso* e *medida*. Os versos seguintes dizem que Manolete cultivava sua flor asceticamente, secamente. A flor é a emoção. É preciso conter a emotividade, domar sua explosão e, depois, trabalhá-la, não permitindo que se derrame. A emoção deve ser pouca. Não se deve nunca *perfumar a flor*, deixar que uma emotividade descontrolada se espalhe.

Essas estrofes estão referindo-se ao toureiro, cujo trabalho lhe impõe condições tais que a presença da morte é uma constante e a vida existe apesar das circunstâncias adversas.

Deixamos três versos de lado em nossa leitura: *mas demonstrar aos poetas, sem poetizar seu poema e lenha seca da caatinga*. Os dois primeiros versos não se integram ao plano de leitura proposto, o da vida de um toureiro. Como a atitude de Manolete é um ensinamento para os poetas? Esses versos determinam a criação de um outro plano de leitura: o do ato de poetar. Todas as figuras devem ser lidas agora também nesse plano. O poeta deve ser seco, contido, agudo, domar as emoções. Sua poética deve ser contida, para que, com um gesto menos calculado, não rompa ele com a realidade em que deve trabalhar.

O último dos três versos leva a um plano de leitura social. Não se trata mais do toureiro espanhol, mas do nordestino (*lenha seca da caatinga*), que, vivendo em condições tão extremas, roça a todo instante a fímbria da morte, devendo, pois, com precisão, calcular o fluido aceiro da vida. É seco, contido, doma suas emoções, pois qualquer gesto menos preciso pode significar a ruptura definitiva.

Esse texto admite, pelo menos, três leituras: a do tourear, a do poetar e a do viver no Nordeste.

As anedotas, as frases maliciosas, de duplo sentido, os textos humorísticos jogam com dois planos de leitura. Neles, lê-se o que pertence a um plano em outro. Veja, por exemplo:

— Então, o senhor sofre de reumatismo?

— É claro. O que o senhor queria? Que eu usufrísse do reumatismo, que eu desfrutasse do reumatismo, que eu fruísse do reumatismo, que eu gozasse o reumatismo?

Observe que, nessa anedota, o verbo *sofrer* está usado em dois sentidos diferentes: *sofrer + de + nome designativo de doença* significa “ter”; *sofrer + de + nome abstrato* significa “padecer”. A questão foi formulada com o primeiro sentido, que determina um plano de leitura: o das doenças que se têm. Foi, no entanto, lida pelo interlocutor no segundo sentido, que gera outro plano de leitura: o dos sofrimentos da vida.

Para que haja uma anedota, ou duplo sentido, é preciso que haja duas leituras em algum nível linguístico. Na anedota abaixo, por exemplo, enuncia-se a frase com uma entonação e ela é lida com outra.

A professora passou a lição de casa: fazer uma redação com o tema “Mãe só tem uma”.

No dia seguinte, cada aluno leu sua redação. Todas dizendo mais ou menos as mesmas coisas: a mãe nos amamenta, é carinhosa conosco, é a rosa mais linda de nosso jardim etc. etc. etc. Portanto, mãe só tem uma...

Aí chegou a vez de o Juquinha ler sua redação:

“Domingo foi visita lá em casa. As visitas ficaram na sala. Elas ficaram com sede e minha mãe pediu para mim ir buscar coca-cola na cozinha. Eu abri a geladeira e só tinha uma coca-cola. Aí eu gritei para minha mãe: ‘Mãe, só tem uma!’”.

Viaje Bem, revista de bordo da Vasp, :4, 1989. Apud ABAURRE, Maria Bernadete Marques & POSSENTI, Sírio. *Vestibular Unicamp; língua portuguesa*. São Paulo, Globo, 1993. p. 91.

Um texto pode ter várias leituras, bem como pode jogar com leituras distintas para criar efeitos humorísticos. Entretanto, o leitor não pode atribuir-lhe o sentido que bem entender. Ele contém marcas de possibilidade de mais de um plano de significação. A primeira são as palavras com mais de um significado. Elas são chamadas **relacionadores de leituras**, pois apontam para mais de um plano de sentido. É o caso do verbo *sofrer* ou da frase *Mãe só tem uma* tomados em dois sentidos nas piadas acima. A outra são palavras ou expressões que não se integram no plano de leitura proposto e, por isso, desencadeiam outro plano de sentido. São denominadas **desencadeadores de leituras**. No poema de Cabral analisado acima, são desencadeadores as palavras *poeta*, *poetizar*, *poema* e a expressão *lenha seca da caatinga*.

O leitor cauteloso abandona interpretações que não estejam apoiadas no texto e em suas recorrências.

sem esperança... Os suspiros
acusam a presença negra
que paralisa os guerreiros.
E o amor não abre caminho
na noite. A noite é mortal,
completa, sem reticências,
a noite dissolve os homens,
diz que é inútil sofrer,
a noite dissolve as pátrias,
apagou os almirantes
cintilantes! nas suas fardas.
A noite anoiteceu tudo...
O mundo não tem remédio.
Os suicidas tinham razão.

Aurora,
entretanto eu te diviso, ainda tímida,
inexperiente das luzes que vais acender
e dos bens que repartirás com todos os homens.
Sob o úmido véu de raivas, queixas e humilhações,
adivinho-te que sobes, vapor róseo, expulsando a treva noturna.
O triste mundo fascista se decompõe ao contato de teus dedos,
teus dedos frios, que ainda se não modelaram
mas que avançam na escuridão como um sinal verde e peremptório.
Minha fadiga encontrará em ti o seu termo,
minha carne estremece na certeza de tua vinda.
O suor é um óleo suave, as mãos dos sobreviventes se enlaçam,
os corpos hirtos adquirem uma fluidez,
uma inocência, um perdão simples e macio...
Havemos de amanhecer. O mundo
se tingem com as tintas da antemanhã
e o sangue que escorre é doce, de tão necessário
para colorir tuas pálidas faces, aurora.

Carlos Drummond de Andrade. *Reunião: 10 livros de poesia*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1969. p. 57-8.



Gravura de Käthe Kollwitz. Acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo.

O poema constitui-se em torno de três imagens: duas explícitas (*noite* e *aurora*) e uma implícita (*manhã*).

A primeira é a *noite*. Vai-se mostrando a chegada da noite numa gradação: *desceu, caiu, anoiteceu*. O último verbo indica que nada escapa à escuridão. A noite implica a dissolução de tudo: não se pode ver e não se pode ouvir. Ela espalha o medo e a incompreensão. A segunda imagem é a *aurora*, que é o momento da transformação das trevas em luz. É certo que a luz virá, mas a aurora é ainda indecisa. A terceira é a *manhã*, o momento de luminosidade plena. O texto é construído sobre a oposição *escuridão X luminosidade*.

O primeiro plano de leitura está estabelecido: a descida da noite com a escuridão e, depois, o aparecimento da aurora, que prenuncia a manhã. Trata-se de um nível de sentido cosmográfico.

Há, no entanto, uma série de passagens que não se encaixam no plano de leitura proposto. O que são *as ruas onde se combate, os campos desfalecidos, os guerreiros?* Por que a aurora sobe *sob o úmido véu de raivas, queixas e humilhações?* É preciso estabelecer um outro plano de leitura para explicar tudo isso. O verso *O triste mundo fascista se decompõe ao contato de teus dedos* desencadeia um plano de leitura política do poema e ele ilumina-se. A *noite* é o período do domínio do nazifascismo no mundo. Foi uma noite mortal, porque produziu uma guerra mundial, espalhou o medo, as perseguições e as intolerâncias, bloqueou o caminho para os bons sentimentos, que pareciam não ter mais lugar no mundo. Ela dissolveu as pátrias, porque os fascistas tomaram muitos países. Foi uma noite sem esperança, uma vez que parecia que esse domínio duraria mil anos. Diante dessa desesperança, parece que as únicas atitudes a tomar são a indiferença (*é inútil sofrer*), a resignação (*o mundo não tem remédio*) ou o desespero (*os suicidas tinham razão*).

A *manhã* é o mundo democrático. A *aurora* é o momento de transição do mundo fascista para o democrático. Os aliados começam a ganhar a guerra e a fazer recuar os nazifascistas (*treva*). O sangue dos mortos na guerra é necessário para a vitória da democracia (*colorir tuas pálidas faces, aurora*). Ela começa a mostrar os primeiros sinais. A democracia expelirá o medo, abrirá caminho para o amor (*as mãos dos sobreviventes se enlaçam*), acabará com a fadiga da opressão. Depois da dureza da ditadura, haverá a flexibilidade da democracia. O mundo democrático ainda não está completamente configurado (*inexperiente das luzes que vais acender e dos bens que repartirás com todos os homens; ainda se não*

modelaram), mas o poeta canta a certeza de sua vinda (*avançam na escuridão como um sinal verde e peremptório; certeza de tua vinda; havemos de amanhecer; o mundo se tinge com as tintas da antemanhã*).

O segundo plano de leitura trabalha com o par de contrários *fascismo X democracia*, homólogo à oposição *morte X vida*. O fascismo é morte, porque dissolve, porque é a rigidez, a democracia é vida, porque é fluidez.

LIÇÃO 9 EXERCÍCIOS

A múltipla possibilidade de leitura do texto pode ser usada intencionalmente pelo enunciador para que o seu texto atinja o resultado que ele tem em mente. É o caso da passagem bíblica que segue, extraída do capítulo 12 do segundo livro de Samuel. Para situá-la, convém recuperar resumidamente o que diz o capítulo anterior, que, sob o título “Pecados de Davi”, relata um episódio pouco edificante para o grande rei de Israel.

Segundo o relato, certo dia, ao entardecer, Davi avistou, do terraço do palácio real, uma mulher que tomava banho e se encantou por ela. Era Betsabeia, mulher de Urias, um dos trinta soldados mais valorosos de Davi. Estando Urias ausente de Jerusalém, Davi dormiu com Betsabeia, engravidando-a. Não tendo conseguido empurrar a paternidade da criança para Urias, Davi ordenou que Joab, seu sobrinho e comandante das tropas em guerra, colocasse Urias bem na frente de batalha, na região de maior violência e risco, para que ele morresse. Executada a ordem do soberano, Urias morreu e Davi tomou Betsabeia como esposa.

Segue então o texto que será objeto de análise.

NATÃ ACUSA DAVI, QUE SE ARREPENDE

Por isso o Senhor mandou o profeta Natã a Davi. Natã foi ter com Davi e lhe disse:

“Numa cidade havia dois homens, um rico e outro pobre. O rico tinha ovelhas e bois em quantidade. O pobre só possuía mesmo uma ovelhinha pequena que tinha comprado e criado. Ela cresceu com ele e junto com os filhos, comendo do seu bocado e bebendo da sua taça, dormindo no seu regaço, em uma palavra: tinha-a na conta de filha.

Chegou ao homem rico uma visita. Ele teve pena de tomar uma rês das suas ovelhas ou bois, a fim de preparar para a visita. Tomou a ovelhinha do homem pobre e a preparou para o visitante”.

Davi ficou furioso com este homem e disse a Natã: “Pela vida do senhor! O homem que fez isto merece a morte. Ele pagará quatro vezes a ovelha por ter feito uma coisa destas, sem ter pena”.

Então Natã replicou a Davi: “Este homem és tu...!”

Bíblia sagrada. 13. ed. Petrópolis, Vozes, 1990. p. 345.



Cena de batalha do exército de Davi, em gravura de Gustave Doré.

QUESTÃO 1

Numa primeira leitura, a narração do profeta Natã nos fala de dois homens, um rico e um pobre. Como o narrador caracteriza:

- a) a pobreza de um?
- b) a riqueza do outro?

QUESTÃO 2

Ainda numa primeira leitura, as ovelhas e bois de que fala o narrador podem ser interpretados no seu sentido literal, isto é, como animais propriamente ditos, como bens materiais de seus donos. Pelo relato do narrador depreende-se, no entanto, que há uma diferença entre o significado que a ovelhinha tem para o homem pobre e o que as ovelhas e os bois têm para o homem rico.

- a) Tente definir o que a ovelhinha tem de especial para o homem pobre.
- b) As ovelhas eram tão especiais para o homem rico quanto a ovelha para o pobre?

QUESTÃO 3

Essa diferença com que o narrador descreve a relação entre os dois homens e seus animais interfere decisivamente na direção argumentativa que ele quer dar ao seu texto. Pode-se dizer que, graças a tal diferença, o roubo e o sacrifício da ovelhinha pelo homem rico provoca mais antipatia e revolta? Explique sua resposta.

QUESTÃO 4

O homem rico é definido inicialmente como uma pessoa desconhecida do interlocutor: o narrador o trata por *ele* e a única outra indicação é que morava numa cidade.

Por meio dessa estratégia narrativa, Natã consegue obter de Davi toda a atenção sobre os episódios narrados e uma veemente e furiosa condenação do crime desse “estranho”.

- a) Qual é o julgamento que Davi faz desse homem?
- b) Qual é a penalidade que o soberano decretou para o crime cometido?

QUESTÃO 5

Tendo arrancado de Davi a condenação do procedimento do homem rico e provocado sua ira contra a perversidade cometida, Natã, num lance surpreendente e fulminante, diz que o homem rico é Davi: deixa de ser designado por *ele* e passa a ser designado por *tu*. A troca de *ele* por *tu* no final da narração remete o texto a um outro plano de significado, provocando outra versão para os acontecimentos.

Levando em conta o fato que levou Natã a procurar Davi para censurá-lo, que sentido passam a adquirir no texto:

- a) o homem pobre?
- b) a ovelhinha do homem pobre?
- c) o ato de tomar a ovelhinha do homem pobre?
- d) a condenação do homem rico?

QUESTÃO 6

Não se constrói um texto com duplo sentido sem um propósito, mas com a intenção de obter um determinado resultado.

- a) Qual a intenção de Natã ao construir essa narração?
- b) Esse propósito de Natã foi atingido?
- c) Se o profeta não adotasse a estratégia do duplo sentido para o texto, teria conseguido o mesmo efeito?

QUESTÃO 7

Os textos de humor fazem largo uso da dupla possibilidade de leitura.

É o que acontece nesta piadinha rápida:

DIÁLOGO DESENCONTRADO

Um garoto pergunta para o outro:

– Você nasceu em Pelotas¹?

– Não, eu nasci inteiro.

a) Qual o duplo sentido desse texto?

b) Qual é o dado linguístico que explica o duplo sentido?

QUESTÃO 8

DIÁLOGO DESCONTRAÍDO

Duas turistas em Paris trocam ideias sobre generalidades da viagem:

— Você acredita que estou há três dias em

Paris e ainda não consegui ir ao Louvre?

— Pois eu também. Deve ser a comida.

a) Como a segunda interlocutora entendeu a fala da primeira?

b) Qual a palavra que permitiu essa interpretação?

QUESTÃO 9

Dois pequenos goles de vinho
e um calçado certo
deixam qualquer mulher
irresistivelmente alta.

TWIN SET
PERCHET
DUMOND
CONFORT
CONFORT
DUMOND
DUMOND
TWIN SET

PAQUETA
Rua 11 de Julho, 51 - Fone: (012) 596.808
São Paulo - SP

COLEÇÃO PRIMAVERA/VERÃO

The advertisement features a woman in a white dress and sunglasses on the left, holding a glass of wine. On the right is a collage of various high-heeled shoes, each labeled with a brand name: TWIN SET, PERCHET, DUMOND, and CONFORT. The Paqueta logo and contact information are at the bottom right, and the collection name 'COLEÇÃO PRIMAVERA/VERÃO' is at the bottom left.

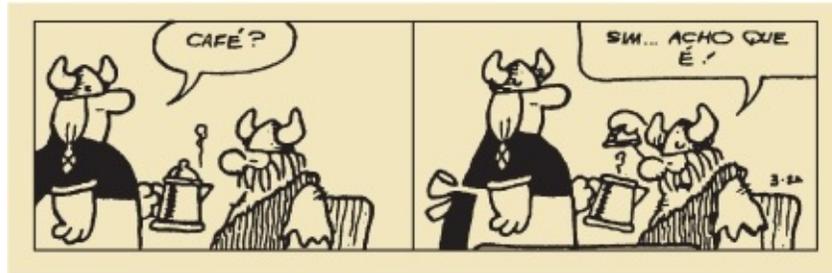
No anúncio acima, o efeito de sentido produzido é criado sobretudo pela dupla possibilidade de leitura.

- a) Qual é a dupla interpretação possível para esse texto?
b) Qual é a palavra cujo duplo sentido desencadeia essa dupla interpretação?

QUESTÃO 10

A questão que segue, extraída de vestibular da Unicamp, explora a dupla possibilidade de leitura como recurso humorístico:

Para entender a tira abaixo, é necessário dar-se conta de que a pergunta de Helga pode ter duas interpretações.



- a) No contexto, como deve ser interpretada a fala de Helga?
b) Como Hagar interpretou a fala de Helga?
c) Explique por que o comportamento linguístico de Hagar não corresponde ao de um falante comum.

QUESTÃO 11

Muitas vezes, a dupla possibilidade de leitura de um texto não é o resultado de um programa ou de uma estratégia intencional do autor, mas de um descuido, um cochilo que, se fosse percebido, seria corrigido. Nesses casos, diferentemente dos anteriores, não se trata de um recurso de construção textual, mas de defeito a ser evitado pelo seu caráter perturbador. Observe o texto que segue, publicado na *Folha Sudeste*, de 6 de junho de 1992, e utilizado num vestibular da Unicamp.

As videolocadoras de São Carlos estão escondendo suas fitas de sexo explícito. A decisão atende a uma portaria de dezembro de 91, do Juizado de Menores, que proíbe que as casas de vídeo aluguem, exponham e vendam fitas pornográficas a menores de 18 anos. A portaria proíbe ainda os menores de 18 anos de irem a motéis e rodeios sem a companhia ou autorização dos pais.

Folha Sudeste, 6 jun. 1992.

- a) Transcreva a passagem que produz efeito de humor.
b) Qual a situação engraçada que essa passagem permite imaginar?
c) Reescreva o trecho de forma a impedir tal interpretação.

PROPOSTAS DE REDAÇÃO

- 1) Leia o trecho que segue:

Certa vez uma família inglesa foi passar férias na Alemanha. No decorrer de um passeio, as pessoas da família viram uma casa de campo que lhes pareceu boa para as férias de verão. Foram falar com o proprietário da casa, um pastor alemão, e combinaram alugá-la no verão seguinte.

De volta à Inglaterra discutiram muito acerca da planta da casa. De repente a senhora lembrou-se de não ter visto o W.C. Conforme o sentido prático dos ingleses, escreveu imediatamente para confirmar tal detalhe. A carta foi escrita assim:

Gentil Pastor,

Sou membro da família inglesa que o visitou há pouco com a finalidade de alugar sua propriedade no próximo verão. Como esquecemos um detalhe muito importante, agradeceria se nos informasse onde se encontra o W.C.

O pastor alemão, não compreendendo o significado da abreviatura W.C. e julgando tratar-se da religião inglesa White Chapel, respondeu nos seguintes termos:

Gentil Senhora,

Tenho o prazer de comunicar-lhe que o local de seu interesse fica a 12km da casa. É muito cômodo, sobretudo se se tem o hábito de ir lá frequentemente; nesse caso, é preferível levar comida para passar lá o dia inteiro. Alguns vão a pé, outros de bicicleta.

Continue, dando ao texto uma progressão coerente com o fragmento transcrito.

2) “O jornal serve para informar e para embrulhar.”

Nesse trecho, o verbo *embrulhar* pode ser interpretado com dois significados diferentes. Um desses sentidos produz efeito de humor e contém uma crítica a um poder que o jornal tem sobre os seus leitores.

3) Há situações em que a falta de compreensão de uma frase produz transtornos.

No dia 8 de março de 1993, a CMTC (Companhia Municipal de Transportes Coletivos), comemorando o dia internacional da mulher, quis homenageá-la e mandou afixar no interior de seus ônibus um cartaz com esta frase de Simone de Beauvoir²:

“*Ninguém nasce mulher, torna-se*”.

Houve usuários que, por um mal-entendido, consideraram a frase como provocação.

O motorista Antônio Pereira da Silva, 37 anos, assim se pronunciou: “Só se for aqui em São Paulo, porque lá no estado da Bahia, quem nasce mulher morre mulher mesmo e quem nasce homem é cabra macho para o resto da vida”. Ele diz que muitos de seus colegas também não gostaram do cartaz, colocado logo atrás do banco do motorista. “No lugar que está, o pessoal pode ficar pensando coisas: pega mal para a gente”, reclamou.

A *Folha de S. Paulo*, no dia 9 de março do mesmo ano, fez uma reportagem enfocando os diferentes significados que os usuários de ônibus deram à frase: “Dos dez usuários entrevistados pela *Folha* ontem, só um disse ter entendido claramente a frase do cartaz.

A balconista Diana Quadros, 16, disse que a condição de mulher ‘se conquista, conforme a gente vai ficando mais forte’. Já o encanador Miguel Ezequiel da Silva, 47 anos, achou explicação mais simples: ‘A frase é meio boba, mas eu concordo: ninguém nasce mulher, nasce criança. Depois de certo tempo é que vira mulher’ ”.

“Cada um faz o que quer, né?”

“Se você nasce mulher, vai ser sempre mulher. Não entendi nada.”

(Cristina dos Santos, 17, empregada doméstica)

“Só pode ser para provocar a gente.”

(Antônio Pereira da Silva, 37, motorista da linha Largo de Pinheiros-Jardim Sampaio)

“Eu não concordo. Acho que é uma sem-vergonhice essa frase.”

(Cícero Rodrigues Barros, 23, repositor de produtos de super-mercado)

Levando esses dados em conta, coloque-se na condição de motorista de ônibus e redija um texto sobre os acontecimentos ocorridos durante o dia de trabalho.



1 Pelotas é uma importante cidade do Rio Grande do Sul.

2 Escritora francesa (Paris, 1908 - id., 1986), companheira do filósofo Jean-Paul Sartre, dedicou grande parte de sua vida ao estudo da condição da mulher.

LIÇÃO 10



“Feliz ano-novo e pás na terra aos homens de boa vontade.”

Sugestão de leitor para a Campanha de Combate à Miséria. Apud Joelmir Beting, O Estado de S. Paulo, 30 dez. 1994.

O trocadilho entre pás e paz não é casual, nem um fato isolado, mas a aplicação de um mecanismo de construção de sentido, comum na língua.



Foto de Maurilo Claretto(Agência Estado).

O impacto desta foto é obtido por meio da combinação da chupeta com o cigarro na boca do menino de rua. A simultaneidade do uso dos dois objetos tão díspares transmite a ideia da convivência, na mesma personagem, da criança indefesa — representada pela chupeta — e do jovem transgressor — representado pelo cigarro.

LIÇÃO 10

MODOS DE COMBINAR FIGURAS E TEMAS



Leia, com atenção, o texto abaixo, fragmento do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis:

...**M**arcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis; nada menos. Meu pai, logo que teve a notícia da aragem dos onze contos, sobressaltou-se deveras; achou que o caso excedia as raias de um capricho juvenil.

— Desta vez, disse ele, vais para a Europa, vais cursar uma Universidade, provavelmente Coimbra; quero-te para homem sério e não para arruador ou gatuno. E como eu fizesse um gesto de espanto: — Gatuno, sim senhor, não é outra coisa um filho que me faz isto...

Sacou da algibeira os meus títulos de dívida, já resgatados por ele e sacudiu-mos na cara. — Vês, peralta? É assim que um moço deve zelar o nome dos seus? Pensas que eu e meus avós ganhamos o dinheiro em casas de jogo ou a vadiar pelas ruas? Pelintra! Desta vez ou tomas juízo, ou ficas sem coisa nenhuma.

Estava furioso, mas de um furor temperado e curto. Eu ouvi-o calado, e nada opus à ordem da viagem, como de outras vezes fizera; ruminava a ideia de levar Marcela comigo. Fui ter com ela; expus-lhe a crise e fiz-lhe a proposta. Marcela ouviu-me com os olhos no ar, sem responder logo; como insistisse, disse-me que ficava, que não podia ir para a Europa.

Machado de Assis. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 18. ed. São Paulo, Ática, 1992. p. 44. cap. 17.

Nesse texto, o narrador conta a reação de seu pai quando descobre que ele andava pedindo dinheiro emprestado na praça, para dar presentes caros a Marcela, sua amante. O pai resolve mandá-lo para a

Europa, a fim de cursar uma universidade, separando-o, assim, de Marcela e pondo fim ao gasto excessivo de dinheiro. Ele, porém, como tem planos de levá-la consigo, não opõe objeções às determinações paternas. Quando vai falar com ela, por quem se julgava amado, ela nega-se a ir com ele para a Europa. Na verdade, ela percebera que a fonte de dinheiro secara. Marcela estava interessada em seu dinheiro. Em nenhum momento, o narrador diz que ela era interesseira. No entanto, na primeira frase do texto, diz que ela o amou *durante quinze meses e onze contos de réis*. Trata-se de uma combinação insólita de figuras. Normalmente, combinam-se com e figuras do mesmo tipo. Assim, nesse caso, deveriam combinar-se, já que são introduzidas pela palavra *durante*, figuras indicativas de tempo. Ao combinar uma figura referente à duração (*quinze meses*) e uma relativa a montante de gasto (*onze contos de réis*), o narrador está dizendo que ela era interesseira, pois o amou enquanto ele tinha muito dinheiro.

Já vimos que **figuras** são palavras que remetem a algo presente no mundo natural. São figuras vocábulos ou expressões como *títulos de dívida, calado, casa de jogo, vadiar pelas ruas*. Os **temas** são termos que explicam algo presente no mundo natural. Por exemplo, *interesseira, interesse, amor*. Os textos construídos predominantemente com figuras são chamados figurativos; os elaborados preponderantemente com temas são denominados temáticos. Os primeiros representam o mundo; os segundos explicam-no. As figuras organizam-se em percursos, para manifestar um dado tema.

A combinação de figuras de percursos figurativos diferentes, como no exemplo acima, em que se reúnem uma figura do percurso da temporalidade e uma do percurso monetário, destina-se a manifestar um novo tema, que resulta exatamente da junção de palavras de percursos distintos. O narrador chama a atenção do leitor para esse novo tema graças exatamente à estranheza da combinação figurativa. Machado de Assis empregou bastante esse recurso. Vejamos dois outros exemplos extraídos de sua obra:

E o homem empurrado, apenas sentiu o empurrão. Caminhava absorto, mas contente, espriando a alma, desabafado de cuidados e fastios. Era o diretor de banco, o que acabava de fazer a visita de pêsames ao Palha. Sentiu o empurrão, e não se zangou; *consertou o sobretudo e a alma*, e lá foi andando tranquilamente.

Machado de Assis. *Quincas Borba*. 12. ed. São Paulo, Ática, 1993. p. 112.

Aqui se mostra a ausência de caráter do diretor de banco, que arranja a alma, isto é, muda de sentimentos, da mesma forma como endireita o casaco.

Não te irrites se te pagarem mal um benefício: *antes cair das nuvens que de um terceiro andar* (p. 146).

Machado de Assis. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 146.

Nesse trecho, mostra-se que as dores morais se superam, enquanto o que atinge o físico pode ser irreversível.

Em *O Estado de S. Paulo*, de 31/3/1994, apareceu a seguinte frase:

Palmeiras perde o jogo e a cabeça na Argentina.

Há diferentes maneiras de combinar temas e figuras. Associam-se eles de modos distintos a fim de chamar a atenção do leitor para um dado aspecto da realidade. Cada uma dessas maneiras de juntar temas e figuras cria um efeito de sentido diverso. Vamos estudar quatro desses modos: a antítese, o oxímoro, a prosopopeia e a sinestesia.



Uganda, foto de M. Wells, de 1980.

Exemplo de antítese na linguagem visual. As duas mãos se opõem sob diversos aspectos: pelo tamanho, pela cor, pela aparência. Colocadas juntas, transformam-se num manifesto contra a fome e a desnutrição infantil no continente africano.

Leia o texto abaixo, retirado do romance *Esau e Jacó*, de Machado de Assis. Nessa obra, apresenta-se a história de dois gêmeos, de temperamento completamente antagônico, que amam a mesma jovem. A partir disso, o Conselheiro Aires, diplomata aposentado, expõe suas reflexões sobre, por exemplo, o destino que rege a existência humana.

Paulo era mais agressivo, Pedro mais dissimulado, e, como ambos acabavam por comer a fruta das árvores, era um moleque que ia buscar acima, fosse a cascudo de um ou com promessa de outro. A promessa não se cumpria nunca; o cascudo, por ser antecipado, cumpria-se sempre, e às vezes com repetição depois do serviço.

Machado de Assis. *Esau e Jacó*. 4. ed. São Paulo, Ática, 1993. p. 44.

Nesse texto, o narrador estabelece um confronto entre Pedro e Paulo, os gêmeos, mostrando aspectos opostos do caráter de cada um. Um preferia agir pela força, pela ameaça; o outro, pela dissimulação, pela tentação. O texto é elaborado com oposições de palavras ou expressões cujos sentidos são contrários (por exemplo, *não se cumpria nunca X cumpria-se sempre*), com vistas a melhor ressaltar o contraste entre os irmãos.

A **antítese** é o expediente que consiste em estabelecer ao longo do texto oposições entre temas e figuras.

Observe o poema abaixo, de Gregório de Matos:

*Achando-se um braço perdido do Menino Jesus de N. S. das
Maravilhas, que desacataram os infiéis na Sé da Bahia.*

O todo sem a parte não é todo,
A parte sem o todo não é parte;
Mas se a parte o faz todo, sendo parte,
Não se diga que é parte, sendo o todo.
Em todo o Sacramento está Deus todo,
E todo assiste inteiro em qualquer parte,
E feito em partes todo em qualquer parte,
Em qualquer parte sempre fica todo.
O braço de Jesus não seja parte,
Pois que feito Jesus em partes todo,
Assiste cada parte em sua parte.

Não se sabendo parte deste todo,
Um braço que lhe acharam sendo parte,
Nos diz as partes todas deste todo.

Apud RAMOS, Péricles Eugênio da Silva, org. *Poesia barroca*. São Paulo, Melhoramentos, 1966. p. 35.

Esse soneto estrutura-se sobre uma antítese (*parte X todo*), que, ao longo do poema, desfaz-se, já que nele se afirma que a parte é o todo. Nesse poema, expõe-se uma interessante concepção medieval acerca das relações entre a parte e o todo, presente na doutrina católica sobre a Eucaristia. A parte não é fração de um conjunto, mas símbolo dele, ou ainda, mais precisamente, é equivalente ao todo, representa-o. Assim, quando se divide a hóstia, nela não está presente um pedaço do corpo de Cristo, mas está o corpo inteiro. O que se parte é apenas a expressão (a hóstia) de um conteúdo incomensurável e indivisível (o corpo de Cristo). O poema mostra que a antítese existe no nível da expressão, enquanto, no do conteúdo (corpo de Cristo), a parte contém o todo, é o todo. Por outro lado, essa concepção da relação entre parte e todo conduzia a outra interessante noção. Nessa época, não existia o conceito de individualidade. A pessoa, enquanto tal, não tinha nenhum valor particular, nem direitos individuais. O que lhe dava valor, direitos e privilégios era o grupo social a que pertencia. Quanto mais alto o valor do grupo, maior o da pessoa. Por outro lado, o homem representava todo o grupo a que pertencia. Se cometia um erro, se praticava um crime, maculava, desonrava toda a corporação.

OXÍMORO OU PARADOXO

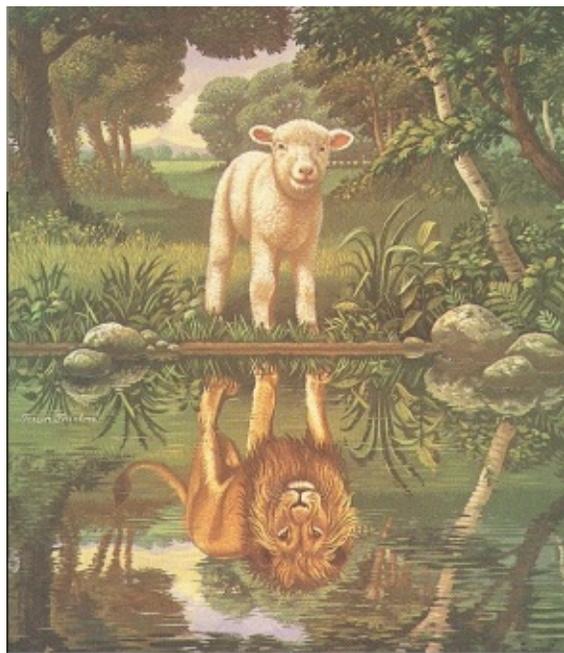


Ilustração de Teresa Fasolino para a empresa Procter & Gamble.

A imagem do cordeiro refletida na água revela o oxímoro visual: sob a aparência frágil e plácida convive um outro cordeiro, mais forte e destemido, representado pelo leão.

Observe o texto abaixo, extraído de um dos sermões de Vieira:

Agravado e satisfeito; queixoso e agradecido; ofendido e obrigado considera o meu sentimento neste dia e neste lugar a vossa encoberta Majestade, Todo-Poderoso Senhor. Agravado e satisfeito: mas como satisfeito, se agravado? Queixoso e agradecido: mas como agradecido, se queixoso? Ofendido e obrigado: mas como obrigado, se ofendido? No mesmo dia, no mesmo mistério, na mesma Pessoa de

Cristo, como podem caber juntas obrigação e ofensa; agradecimento e queixa; satisfação e agravo?

Antônio Vieira. *Os sermões*. São Paulo, Difel, 1969. p. 287.

Nesse texto, aparecem elementos contrários entre si, mas, diferentemente do que ocorre na antítese, eles são simultâneos, coexistem um ao lado do outro, estão associados numa mesma expressão. Nesse trecho do “Sermão do Santíssimo Sacramento”, Vieira diz que Cristo possuía, ao mesmo tempo, estados opostos: obrigação (= estado da pessoa que se sente obrigada em relação a outra, isto é, grata a outra) e ofensa (= estado da pessoa que se sente magoada ou ressentida com outra), agradecimento e queixa, satisfação e agravo.

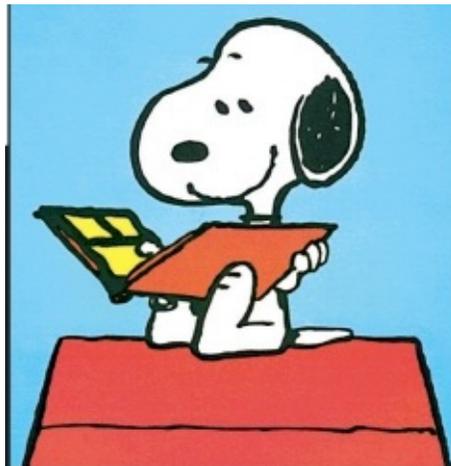
O **oxímoro** ou **paradoxo** é um procedimento de construção textual que consiste em agrupar figuras ou temas de significados contrários ou contraditórios numa mesma unidade de sentido. No poema acima, de Gregório de Matos, a antítese desfaz-se num oxímoro. A contraposição parte/todo dissolve-se na afirmação de que a parte é o todo.

A distinção entre oxímoro e antítese reside, respectivamente, na simultaneidade ou na não simultaneidade com que se apresentam os termos opostos. Por isso, a antítese serve para salientar diferenças, enquanto o oxímoro se presta para ressaltar a convivência de contrários no interior de uma realidade complexa.

Isso é o que se observa nos seguintes versos de Fernando Pessoa: Ele era um camponês / que andava preso em liberdade pela cidade (*Poemas de Alberto Caieiro*. 3. ed. Lisboa, Ática, 1958. p. 23.).

São oxímoros expressões como *um silêncio eloquente, um amargo prazer, um doce martírio, um escuro clarão, um luto jubiloso*.

PROSOPOPEIA



O cachorro *Snoopy*, personagem de Schulz.



O gato *Garfield*, personagem de Jim Davis.

A prosopopeia é o modo por excelência de a literatura infantil, as histórias em quadrinhos e os desenhos animados combinarem figuras. Com muita frequência, as personagens são animais ou objetos que agem como seres humanos. Mesmo personagens de histórias destinadas a um público mais adulto, como Snoopy e Garfield, também lançam mão desse recurso.

Leia este trecho da obra *A cidade e as serras*, de Eça de Queirós:

Espertos regatinhos fugiam, rindo com os seixos, de entre as patas da égua e do burro; grossos ribeiros açodados saltavam com fragor de pedra em pedra; fios direitos e luzidios como cordas de prata vibravam e faiscavam das alturas dos barrancos; e muita fonte, posta à beira de veredas, jorrava por uma bica, beneficentemente, à espera dos homens e dos gados...

Eça de Queirós. *Obras*; A cidade e as serras. Porto, Lello, s.d. v. 1, p. 460.

Às águas são atribuídas qualificações próprias do ser humano (os regatinhos são espertos, os ribeiros são açodados, apressados); elas são consideradas agentes de ações que são realizadas apenas por seres humanos (os regatinhos riam) ou, ao menos, por seres animados (os regatinhos fugiam); são sujeitos de estado peculiar aos humanos (a fonte está à espera dos homens e dos gados). Ao fazer essa combinação de qualificações e de ações humanas com seres que não são humanos, parece que eles se humanizam: as águas são como que crianças a correr, a rir, a esperar.

A **prosopopeia** é um modo de elaborar textos que consiste em atribuir qualidades ou acontecimentos próprios dos seres humanos a personagens não humanas (animais, plantas e coisas). Esse modo de combinar figuras destina-se a humanizar os não humanos, transferindo-lhes traços humanos.

Veja como se humaniza tudo, neste poema de Alphonsus de Guimaraens:

Por entre lírios e lilases desce
A tarde esquiva: amargurada prece
Põe-se a lua a rezar.
A catedral ebúrnea do meu sonho
Aparece, na paz do céu tristonho,
Toda branca de luar.
E o sino chora em lúgubres resposos:
“Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!”

Se com a prosopopeia humanizamos os seres não humanos, podemos também animalizar os humanos ou reificar os animados. Por isso, poderíamos dizer que temos um procedimento de animalização e um de reificação. Quando combinamos qualidades, ações e estados próprios de animais com personagens humanas, temos a **animalização**. Nesse caso, procuramos mostrar o caráter animal de uma dada pessoa.



Acervo da Coleção MASP/Pirelli de Fotografia, São Paulo.

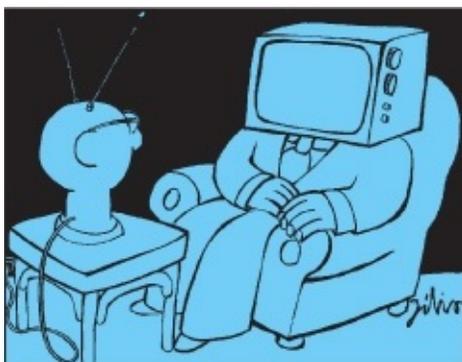
Bumba meu boi de Pindaré, MA, foto de Rosa Gauditano, de 1988.

Muitas das festas populares são animadas por personagens-bichos, como por exemplo o bumba meu boi do Maranhão, demonstrando a potencialidade lúdica da animalização.

Observe-se como Aluísio Azevedo apresenta as personagens que habitavam o cortiço: suas vozes não se distinguem, não têm significado, são apenas um zum-zum, um ruído como os de insetos; sua movimentação é como uma fermentação de vermes; têm a gula viçosa de plantas rasteiras; toda a sua vida consiste em atos animais (respirar, simplesmente existir):

O rumor crescia, condensando-se; o zum-zum de todos os dias acentuava-se; já se não destacavam vozes dispersas, mas um só ruído compacto que enchia todo o cortiço. Começavam a fazer compras na venda; ensarilhavam-se discussões e resingas; ouviam-se gargalhadas e pragas; já se não falava, gritava-se. Sentia-se naquela fermentação sanguínea, naquela gula viçosa de plantas rasteiras que mergulham os pés vigorosos na lama preta e nutriente da vida, o prazer animal de existir, a triunfante satisfação de respirar sobre a terra.

Aluísio Azevedo. *O cortiço*. 25. ed. São Paulo, Ática, 1992. p. 36.



Neste cartum de Zélio sobre a influência da televisão, temos um exemplo de humor gerado a partir do recurso da reificação: a cabeça do homem transforma-se no próprio aparelho de TV.

Quando se atribuem qualificações e eventos peculiares dos inanimados a seres animados (homens ou animais) ocorre uma **reificação**, usada para tornar como que inanimados os animados.

É o que ocorre nesta estrofe de Cesário Verde:

Milady, é perigoso contemplá-la,
Quando passa aromática e normal,
Com seu tipo tão nobre e tão de sala,
Com seus gestos de neve e de metal.

Cesário Verde. *Poesia*. 3. ed. Rio de Janeiro, Agir, 1975. p. 33.

SINESTESIA



Anúncio criado pela agência DM9, em 1991.

Anúncios de alimentos e bebidas procuram resgatar, na linguagem visual, sensações derivadas de outros sentidos. É o caso, por exemplo, do uso de gotículas nas garrafas de refrigerante, ou de fumaça saindo de xícaras de café, com a intenção de transmitir visualmente as sensações de temperatura das bebidas.

Observe esta estrofe de um poema de Alphonsus de Guimaraens:

Nasce a manhã, a luz tem cheiro... Ei-la que assoma
Pelo ar sutil... Tem cheiro a luz, a manhã nasce...
Oh sonora audição colorida do aroma!

Alphonsus de Guimaraens. Apud: CANDIDO, Antonio & CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*. 4. ed. São Paulo, Difel, 1972. v. 2, p. 307.

Nesse terceto, as sensações não estão separadas por esferas sensoriais, mas misturadas. A sensação visual (*luz*) também é olfativa (*tem cheiro*). A olfativa (*aroma*) é auditiva (*sonora audição*) e visual (*colorida*). Nesse caso, temos uma sinestesia.

Sinestesia é um mecanismo de construção textual que consiste em associar numa só unidade figuras designativas de sensações relativas a diferentes órgãos dos sentidos. O termo significa “percepção simultânea”. Na língua corrente, usamos várias sinestesias: *cheiro-verde*, *cor berrante*, *luz fria*. A funcionalidade desse modo de combinação de figuras consiste em provocar um efeito de totalidade pela associação de sons, cores, cheiros, gostos, texturas etc.

TEXTO COMENTADO

O trecho que vem a seguir faz parte de um sermão de Quarta-Feira de Cinzas pregado por Vieira em

Roma, na igreja de Santo Antônio dos Portugueses, no ano de 1672:



Ex-voto nordestino, de 1968(coleção Van de Beuque).

Ora suposto que já somos pó, e não pode deixar de ser, pois Deus o disse; perguntar-me-eis, e com muita razão, em que nos distinguimos logo os vivos dos mortos? Os mortos são pó, nós também somos pó; em que nos distinguimos uns dos outros? Distinguiamo-nos os vivos dos mortos, assim como se distingue o pó do pó. Os vivos são pó levantado, os mortos são pó caído; os vivos são pó que anda, os mortos são pó que jaz: *Hic jacet*¹. Estão essas praças no verão cobertas de pó: dá um pé de vento, levanta-se o pó no ar e que faz? O que fazem os vivos, e muito vivos. Não aquietam o pó, nem pode estar quedo; anda, corre, voa; entra por esta rua, sai por aquela; já vai adiante, já torna atrás, tudo enche, tudo cobre, tudo envolve, tudo perturba, tudo toma, tudo cega, tudo penetra; em tudo e por tudo se mete, sem aquietar nem sossegar um momento, enquanto o vento dura. Acalmou o vento: cai o pó, e onde o vento parou, ali fica; ou dentro de casa, ou na rua, ou em cima de um telhado, ou no mar, ou no rio, ou no monte, ou na campanha. Não é assim? Assim é. E que pó, e que vento é este? O pó somos nós: *Quia pulvis es*²; o vento é nossa vida: *Quia ventus est vita mea*³. Deu o vento, levantou-se o pó; parou o vento, caiu. Deu o vento, eis o pó levantado; estes são os vivos. Parou o vento, eis o pó caído; estes são os mortos. Os vivos pó, os mortos pó; os vivos pó levantado; os mortos pó caído; os vivos pó com vento, e por isso vãos; os mortos pó sem vento, e por isso sem vaidade. Esta é a distinção e não há outra.

Antônio Vieira. *Os sermões*. São Paulo, Difel, 1968. p. 198-9.

O sermão gira em torno da frase que o sacerdote pronuncia ao impor as cinzas na cabeça dos fiéis: *Memento, homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris* (= Lembra-te, ó homem, que és pó e em pó te hás de tornar).

O sermão é um brilhante jogo para explicar que o homem já é pó no presente e que se há de tornar pó no futuro. Esse aparente paradoxo (tornar-se o que já é) é o que a Igreja lembra aos fiéis na Quarta-Feira

de Cinzas e é o que o pregador pretende elucidar.

Vieira constrói uma antítese opondo o presente (és pó) ao futuro (em pó te hás de tornar). Essa oposição corresponde à que existe entre vivos e mortos e, por conseguinte, à que se estabelece entre levantados (de pé) e caídos (deitados), dinamicidade e estaticidade, mobilidade e imobilidade. O pó vivo movimenta-se; o morto está quieto.

Uma antítese é o estabelecimento de diferenças entre dois termos (no nosso caso, entre vivos e mortos). Perceber diferenças significa apreender dois termos como simultaneamente presentes, bem como a relação que se estabelece entre eles. Para que dois termos possam ser opostos, é preciso que tenham algo em comum (no texto, vivos e mortos *são pó*); e, ao mesmo tempo, é necessário que sejam diferentes, sem o que a antítese não se realiza (no caso, eles opõem-se porque os primeiros são dinâmicos, e os segundos, estáticos).

A vida é vista como um sopro. O vento está relacionado à respiração. Quando fala dos vivos, Vieira dispõe as palavras de forma a chamar a atenção do leitor. Elabora gradações ([o pó] *anda, corre, voa; tudo enche, tudo cobre, tudo envolve, tudo perturba, tudo toma, tudo cega, tudo penetra*), antíteses entre palavras (*entra por esta rua, sai por aquela; já vai adiante, já torna atrás*). Vivos e mortos são pó, mas levantado e caído. Há ainda uma outra diferença entre eles: os vivos têm vaidade, e os mortos não. Para o pregador, a vaidade é inerente à vida (*os vivos pó com vento, e por isso vão*). Os mortos despiram-se dela.

O texto é construído sob a forma antitética, explicando por que o homem é pó e em pó se há de tornar. O paradoxo aclara-se, uma vez que o primeiro *pó* é distinto do segundo.

LIÇÃO 10 EXERCÍCIOS

O texto que segue é um fragmento do poema “Vozes d’África”, de Castro Alves:

VOZES D’ÁFRICA

Deus! ó Deus! onde estás que não
[respondes?

Em que mundo, em qu’estrela tu
[t’escondes

Embuçado⁴ nos céus?

Há dois mil anos te mandei meu grito, Que embalde desde então corre o
[infinito...

Onde estás, Senhor Deus?...

Qual Prometeu⁵ tu me amarraste
[um dia

Do deserto na rubra penedia⁶

— Infinito: galé⁷!...

Por abutre — me deste o sol candente,

E a terra de Suez⁸ — foi a corrente

Que me ligaste ao pé...

O cavalo estafado do Beduíno⁹
Sob a vergasta¹⁰ tomba ressupino¹¹
E morre no areal.

Minha garupa sangra, a dor poreja,
Quando o chicote do *simoun*¹² dardeja¹³
O teu braço eternal.

Minhas irmãs são belas, são ditosas...
Dorme a Ásia nas sombras voluptuosas
Dos *haréns* do Sultão,
Ou no dorso dos brancos elefantes,
Embala-se coberta de brilhantes, Nas plagas do Hindustão¹⁴.
Por tenda tem os cimos do Himalaia¹⁵...
O Ganges¹⁶ amoroso beija a praia
Coberta de corais...
A brisa de Misora¹⁷ o céu inflama;
E ela dorme nos templos do Deus
[Brama¹⁸,
— Pagodes¹⁹ colossais...

A Europa é sempre Europa,
[a gloriosa!...
A mulher deslumbrante e caprichosa,
Rainha e cortesã.
Artista — corta o mármore de Carrara²⁰;
Poetisa — tange os hinos de Ferrara²¹,
No glorioso afã!...

Sempre a láurea²² lhe cabe no litígio...
Ora uma *c'roa*, ora o *barrete-frígio*
Enflora²³-lhe a cerviz²⁴.
O Universo após ela — doudo amante
Segue cativo o passo delirante
Da grande meretriz.

.....
Castro Alves. *Castro Alves — Poesia*. Rio de Janeiro, Agir, 1972. p. 87-9.

No conhecido poema “Vozes d’África”, o continente africano, dirigindo-se a Deus, lamenta a sua má fortuna.

Há várias passagens indicadoras de que aquele que fala, no poema, é a África. Cite algumas delas.

QUESTÃO 2

Disseminadas pelo poema, existem várias passagens em que a África é tratada como uma pessoa ou com traços próprios de ser humano.

Como se chama o recurso retórico que usa esse artifício?

QUESTÃO 3

Cite algumas passagens em que ocorre prosopopeia e explique por que se trata dessa figura.

QUESTÃO 4

No caso deste fragmento de Castro Alves, qual o efeito de sentido que a prosopopeia produz?

QUESTÃO 5

O lamento da África, no poema, tem duas dimensões: de um lado, o castigo de que se considera vítima; de outro, a carência de privilégios que couberam aos dois outros continentes.

- a) Qual é o castigo a que o texto se refere?
- b) Qual o privilégio de que se considera privada?

QUESTÃO 6

Na estrofe 6, há belos exemplos de prosopopeia. Comente um.

QUESTÃO 7

Na estrofe 7, há duas metonímias: *c’roa* (ou *coroa*) e *barrete frígio*. *Barrete frígio* é um tipo de gorro usado na França quando se aboliu a monarquia e semelhante ao que usavam os frígios. São símbolos de duas formas de governo. Quais são essas formas?

QUESTÃO 8

Que sentido adquire, no contexto, a passagem “*Sempre a láurea lhe cabe no litígio...*” (estrofe 7)?

QUESTÃO 9

A leitura global do texto nos leva a concluir que:

- a) o poema fala das mágoas e dos ressentimentos da África contra os que habitavam suas terras.
- b) há, no poema, um lamento contra a incapacidade dos africanos na luta pela soberania e uma acusação aos europeus que os subjugavam.

- c) no poema, ecoam lamentos contra a má fortuna do continente africano em confronto com a ventura dos outros continentes do planeta.
- d) o texto fala de mitos e heróis do mundo greco-romano, comparando-os aos do mundo africano para menosprezar estes e glorificar aqueles.
- e) trata-se de um poema épico, isto é, canta as glórias de um povo.

QUESTÃO 10

O texto publicitário ao lado contém uma combinação de figuras que funde simultaneamente significados opostos.

- a) Quais são os significados que se opõem simultaneamente?
- b) Como se chama essa combinação?
- c) Como explicar que um mesmo ser (uma criança) possa ao mesmo tempo admitir qualificações opostas?



TEXTO PARA AS QUESTÕES 11 E 12.

O texto reproduz o diálogo entre dois números: o Um e o Zero.

(FAAP) Tema A

NÚMEROS

Eu valho muito pouco, sou sincero,
dizia o Um ao Zero,
no entanto, quanto vales tu? Na prática
és tão vazio e inconcludente
quanto na matemática.
Ao passo que eu, se me coloco à frente
de cinco zeros bem iguais
a ti, sabes acaso quanto fico?

Cem mil, meu caro, nem um tico
a menos, nem um tico a mais.
Questão de números. Aliás é aquilo
que sucede com todo ditador
que cresce em importância e valor
quanto mais são os zeros a segui-lo.

Trilussa (poeta italiano que viveu no tempo de Mussolini).

QUESTÃO 11

- Aponte, no texto, marcas de que tais números são tomados como pessoas.
- Como se chama a figura que consiste em atribuir traços humanos a seres inanimados?
- O enunciador do texto usa, com malícia, um dado matemático válido para as relações entre o Um e o Zero com a intenção de caracterizar a relação entre o ditador e seus submissos.

Qual é essa relação?

QUESTÃO 12

Pode-se dizer que a relação entre o poder de um ditador e o poder dos cidadãos que o cercam, segundo o texto, caracteriza uma antítese. Que efeito de sentido produz o uso dessa combinação de figuras?

PROPOSTAS DE REDAÇÃO

1) Aproveitando-se de princípios matemáticos conhecidos, tente redigir um texto narrativo, fazendo uso da prosopopeia para demonstrar como funcionaria uma sociedade em que o tirano fosse o Um e os cidadãos, Zero. Digamos que um dia, sob a ameaça de uma invasão externa por exemplo, o Um precisasse multiplicar-se por zero, somar com zero ou dividir seu poder por zero. Que ocorreria?

2) É comum, até na literatura popular oralmente transmitida, o uso da antítese para traduzir as contradições a que estão sujeitos os homens e a sociedade em que vivem.

Eis um exemplo:

O mundo está de tal forma

Que ninguém pode entender:

Uns devem, porém não pagam,

Outros pagam sem dever.

Leonardo Mota. *Adagiário brasileiro*. Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Edusp, 1987. p. 384.

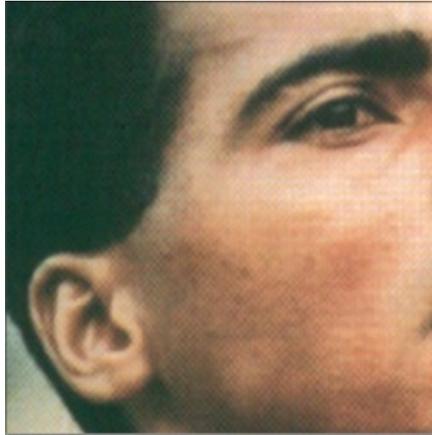
Redija um texto que sirva para ilustrar a antítese contida na quadrinha popular acima transcrita.

3) Elabore um texto narrativo em que os dois “atores” da foto participem como personagens, tentando esclarecer os desejos que se escondem no coração de um doce tigre e onde se esconde o poder de sedução de um frágil pintinho.



- 1 *Hic jacet*: Aqui jaz.
- 2 *Quia pulvis es*: Que és pó.
- 3 *Quia ventus est vita mea*: Que minha vida é vento.
- 4 embuçado: encoberto.
- 5 Prometeu: semideus da mitologia grega. Segundo a lenda, Prometeu roubou o fogo dos deuses e o deu aos homens. Por essa razão foi punido por Zeus, que lhe acorrentou numa rocha. Um abutre lhe devorava constantemente o fígado, que crescia durante a noite.
- 6 penedia: rocha, rochedo.
- 7 galé: indivíduo sentenciado a trabalhos forçados.
- 8 Suez: cidade do Egito junto ao mar Vermelho, lugar em que a África se prende ao continente asiático.
- 9 beduíno: árabe do deserto.
- 10 vergasta: chicote.
- 11 ressupino: deitado de costas.
- 12 *simoun*: vento desértico, quente e seco, que sopra sobre o Saara, acompanhado de turbilhões de areia.
- 13 dardejar: lançar dardos.
- 14 Hindustão: palavra persa que significa “terra dos indianos”.
- 15 Himalaia: a mais alta cadeia de montanhas do mundo, situada na Ásia entre a China e a Índia.
- 16 Ganges: rio da Índia formado por torrentes que provêm do Himalaia.
- 17 Misora (ou Misore): região da Índia.
- 18 Brama: Deus criador.
- 19 pagode: templo que alguns povos asiáticos destinam ao culto de seus deuses.
- 20 Carrara: cidade da Toscana, Itália, famosa, desde a Antiguidade, pelos seus mármore brancos e coloridos.
- 21 Ferrara: cidade da Itália, um dos centros mais brilhantes do Renascimento.
- 22 láurea: coroa de louros; prêmio; distinção.
- 23 enflorar: ornar de flores, engrinaldar.
- 24 cerviz: parte posterior do pescoço; por extensão, cabeça.

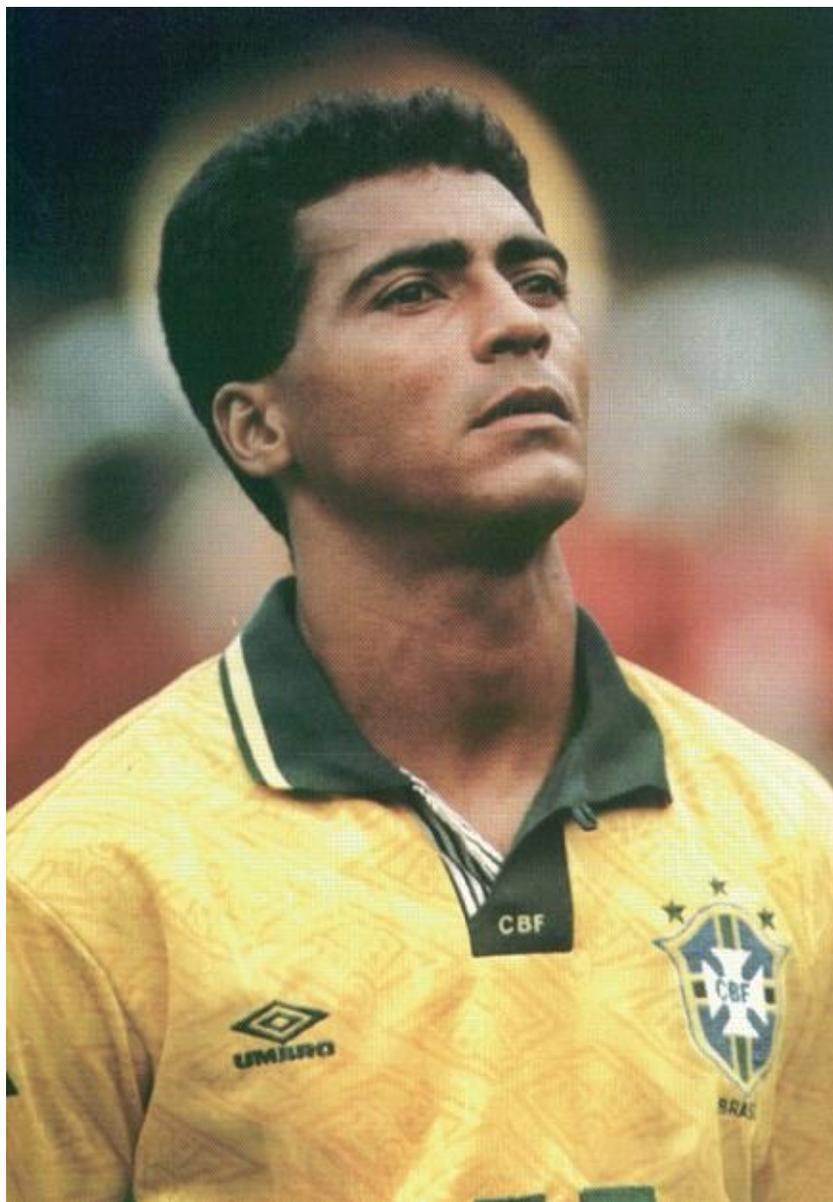
LIÇÃO 11



“De repente, na altura, a manhã gargalhou: um bando de maitacas passava, tinindo guizos, partindo vidros, estralejando de rir.”

Guimarães Rosa, “A hora e a vez de Augusto Matraga”, Sagarana.

A originalidade do trecho acima, embora inegável, é resultado do uso de mecanismos de alteração de sentido comuns na língua.



Nesta imagem de Romário, produzida na época em que o jogador participou da Copa de 1994, o alinhamento entre a câmara fotográfica, sua cabeça e um refletor do estádio produziu uma auréola em torno de sua cabeça, dando um novo sentido para a imagem: Romário transformou-se no anjo que deu ao Brasil o título de tetracampeão.

Foto de Antonio Gaudério(Folha de S. Paulo), de 1994.

LIÇÃO 11

ALTERAÇÃO DO SENTIDO DAS PALAVRAS

Leia o texto abaixo, soneto composto por Gregório de Matos:

É a vaidade, Fábio, nesta vida, Rosa, que da manhã lisonjeada, Púrpuras mil, com ambição
[dourada,

Airosa¹ rompe, arrasta presumida.

É planta, que de abril favorecida, Por mares de soberba² desatada, Florida galeota³ empavesada⁴, Sulca
ufana⁵, navega destemida.

É nau enfim, que em breve
[ligeireza,

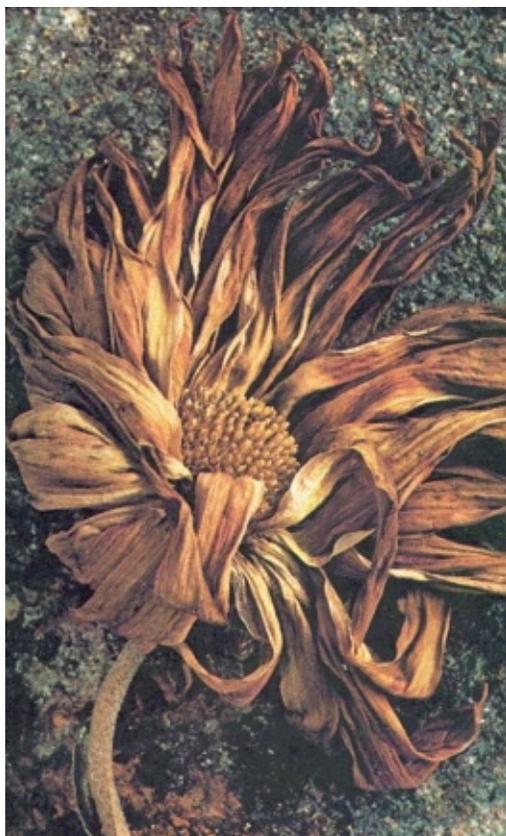
Com presunção de Fênix generosa, Galhardias⁶ apresta⁷, alentos⁸ preza:

Mas ser planta, ser rosa, nau
[vistosa,

De que importa, se aguarda
[sem defesa

Penha⁹ a nau, ferro a planta,
[tarde a rosa?

Gregório de Matos. Apud CANDIDO, Antonio & CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*. São Paulo, Difel, 1973. v. 1, p. 73-4.



Nesse texto, o poeta vai explicar a Fábio o que é a vaidade. No primeiro quarteto, afirma que ela é *rosa*; no segundo, que é *planta*; no primeiro terceto, que é *nau*. Essas três palavras significam, no soneto, “vaidade”. Para que o leitor entenda por que *rosa*, *planta* e *nau* têm esse sentido no texto, o poeta vai explicar a relação que estabelece entre o significado de cada um desses termos e o do vocábulo *vaidade*.

No primeiro quarteto, diz que a vaidade é rosa, mas não qualquer uma. É aquela lisonjeada pela manhã, ou seja, a rosa recém-aberta e que, portanto, está em todo seu esplendor. O que o poeta quer dizer, então, é que a vaidade é a beleza aparente, que se exhibe, brilha e seduz (*Púrpuras mil, com ambição dourada / Airosa rompe, arrasta presumida*). No segundo quarteto, o poeta afirma que a vaidade é planta, mas em pleno esplendor da primavera, já que é *de abril favorecida* (abril é o mês em que, no hemisfério norte, a primavera está em seu apogeu). A vaidade é, então, esplendor (*planta de abril favorecida*) e ornamentos (*florida galeota empavesada*) que se exibem pela vida (*por mares de soberba desatada*) com orgulho (*sulca ufana*) e arrojo (*navega destemida*). No primeiro terceto, ao dizer que a vaidade é *nau*, o poeta mostra que o ser humano vaidoso é aquele que, apesar de ter a presunção da perpetuidade (*Fênix* é a ave que renascia das próprias cinzas), valoriza os brilhos exteriores (*galhardias apresta*) e momentâneos (*alentos preza*). Podem-se perceber, agora, traços comuns de sentido entre as palavras *rosa*, *planta*, *nau* e o termo *vaidade*. Existe uma relação de intersecção entre seus significados: o homem vaidoso exhibe suas belezas, como a rosa recém-aberta; mostra apenas seus esplendores, como a planta na primavera; valoriza o que é exterior e passageiro, como a nau, embora tenha a presunção de perpetuidade.

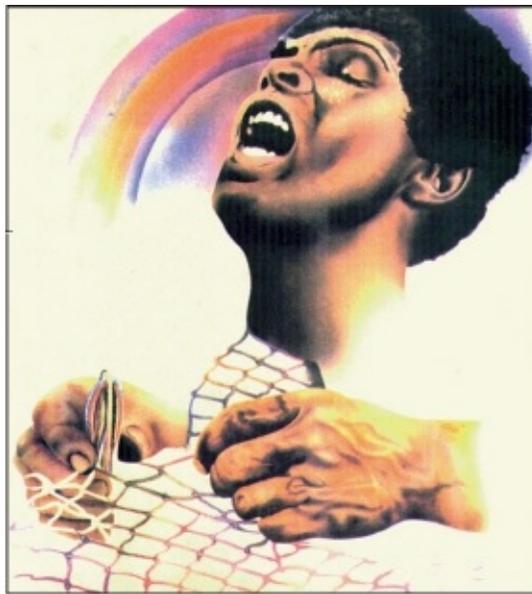
No último terceto, o termo *penha* significa o naufrágio do navio. Como *penha* pode ter esse sentido? O penhasco é a causa do naufrágio, que é seu efeito. Dá-se à causa o significado do efeito. Entre esses dois sentidos há uma relação de contiguidade (de união, proximidade, adjacência, vizinhança e, por conseguinte, de coexistência, de interdependência, de implicação), isto é, um efeito aparece unido, relacionado a uma causa. O vocábulo *ferro* significa o corte da planta. Aqui a alteração do significado se faz em duas etapas. *Ferro* é o material de que é feito o machado; *ferro* quer, pois, dizer “machado”. No caso, o material de que um objeto é feito está designando o próprio objeto. Entre os dois significados há uma relação de contiguidade. Em seguida, *machado* passa a significar “corte”. Utiliza-se, portanto, o instrumento com que uma ação é feita para designar a ação. Entre a ação e o instrumento, há também uma relação de contiguidade, pois o segundo está proximamente relacionado à primeira. A palavra *tarde* significa o fenecer, o murchar da rosa. Usa-se, pois, o momento pelo evento que nele ocorre. Entre os dois significados, há uma relação de contiguidade, pois o evento está intrinsecamente unido a um dado momento. No entanto, como *nau*, *planta* e *rosa* não estão no soneto usadas no seu sentido próprio, mas significam o “homem vaidoso”, os significados “naufrágio”, “corte” e “fenecimento”, contaminados pelo valor semântico das três palavras contíguas, ficam acrescidos do significado “morte”. Entre os significados “naufrágio”, “corte” e “fenecimento”, de um lado, e “morte”, de outro, há uma relação de semelhança, ou de intersecção, já que todos contêm o traço semântico /acabamento/, /fim/. O que o poeta pergunta, pois, no segundo terceto, é: de que vale ser vaidoso, se a morte é inexorável (*se aguarda sem defesa / Penha a nau, ferro a planta, tarde a rosa*)? O soneto trata, então, de temas muito caros ao barroco: o caráter passageiro da vida e a inevitabilidade da morte.

O **signo linguístico** é uma unidade constituída pela união de um conteúdo com uma expressão (os sons) que o veicula. A essa expressão chama-se **significante**; ao conteúdo, **significado**. As palavras *rosa*, *planta* e *nau*, que são signos linguísticos, têm dois significados: um, o sentido próprio, habitual (respectivamente, “flor da roseira, de um odor suave, ornamental, cujo tipo primitivo é de um vermelho

bem claro”, “vegetal em geral”, “construção flutuante, de forma alongada, destinada ao transporte por mar”), e outro, o sentido que ganham no texto (“ vaidade”). A mesma coisa acontece com *penha*, *ferro* e *tarde*, que habitualmente significam “rochedo”, “metal branco acinzentado” e “parte do dia mais próxima da noite” e que, no texto, primeiro, passam a significar “naufrágio”, “corte” e “fenecimento” e, depois, “morte”. O segundo sentido acrescenta-se ao primeiro. Quando se une um significante a um significado, temos um **signo denotado**; quando ao primeiro significado ajunta-se um segundo, temos um **signo conotado**. Pode-se perguntar, então, por que não se pode falar simplesmente em troca de um significado por outro, mas se deve dizer que se acrescenta um segundo significado ao primeiro. Nesse caso, o que se está indagando é: que é que permite alterar os sentidos das palavras, dando a elas um valor conotado?

Em primeiro lugar, é preciso ter bem claro que se fala em acréscimo de significado, porque uma palavra não pode ter qualquer significado; é preciso que o segundo significado tenha alguma relação com o primeiro. Assim, a alteração de sentido pelo acréscimo de um novo significado deriva de uma relação que o produtor do texto vê entre o significado usual e o novo. Essa relação pode ser de **semelhança** (ou de **intersecção**) ou de **contiguidade**. Por exemplo, entre *rosa* e *vaidade*, como já explicamos acima, existe uma relação de semelhança, pois ambas possuem o traço semântico “beleza que se exhibe”; já entre *penha* e *naufrágio*, a relação é de contiguidade, pois se usa a causa pelo efeito e esses conceitos estão intimamente implicados. São esses dois tipos de relação que permitem a alteração de sentido. Há, pois, dois tipos básicos de mudança de sentido: a que se elabora por uma relação de semelhança entre o significado de base e o acrescentado, ou **metáfora**, e a que se faz por uma relação de contiguidade entre eles, ou **metonímia**. Vamos estudá-las mais detidamente. Antes, porém, é necessário fazer duas observações.

Para que se alteram os sentidos das palavras? No caso da metáfora, para apresentar uma nova maneira, mais viva, de ver as coisas do mundo, privilegiando certos traços semânticos usualmente deixados de lado; no caso da metonímia, para mostrar a essência das coisas, ou seja, aquilo que é percebido como fundamental num objeto, num evento etc. Veja, por exemplo, o que diz Gilberto Gil, numa música intitulada *Metáfora*, a respeito da função desse mecanismo de mudança de sentido:



Gilberto Gil em ilustração de Elifas Andreato.

Uma lata existe para conter algo,
Mas quando o poeta diz lata
Pode estar querendo dizer o incontível

Uma meta existe para ser um alvo,
Mas quando o poeta diz meta
Pode estar querendo dizer o inatingível

Por isso não se meta a exigir do poeta
Que determine o conteúdo em sua lata
Na lata do poeta tudo-nada cabe,
Pois ao poeta cabe fazer
Com que na lata venha a caber
O incabível

Deixe a meta do poeta, não discuta,
Deixe a sua meta fora da disputa
Meta dentro e fora, lata absoluta
Deixe-a simplesmente metáfora

Como, neste livro, chamamos *figura* a todos os termos que remetem a algo presente no mundo natural (mesa, livro, sorvete, árvore, flor, branco, andar), denominaremos a metáfora e a metonímia de **recursos retóricos** e não figuras de palavras, como são habitualmente chamadas.

METÁFORA

Observe este trecho de um poema de Cecília Meireles:

Treva da noite,
lanosa capa
nos ombros curvos
dos altos montes
aglomerados...

Cecília Meireles. *Obra poética*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1985. p. 547.

Nesse texto, que pertence ao último poema do *Romanceiro da Inconfidência*, *capa*, *lanosa* e *ombros* não significam, respectivamente, “vestimenta sem manga, que se usa sobre as roupas, para cobrir o corpo e os braços”, “que é de lã ou tem a aparência de lã” e “parte superior do braço, no lugar onde ele se liga ao tronco”, mas querem dizer “noite”, “espessa” e “cume”. Percebe-se facilmente o porquê dos segundos significados: entre os significados de base e os acrescentados há uma relação de semelhança, de intersecção de certos traços semânticos. Com efeito, a noite cobre os cumes dos montes com sua treva espessa, assim como uma capa de lã cobre bem os ombros; os cimos dos montes são semelhantes aos ombros, porque ambos apresentam uma curvatura.

Metáfora é, pois, a alteração do sentido de uma palavra, pelo acréscimo de um significado segundo, quando entre o sentido de base e o acrescentado há uma relação de semelhança, de intersecção, isto é,

quando eles apresentam traços semânticos comuns.



Nos símbolos destas duas empresas, que atuam em ramos diferentes — uma rede de lojas de artigos esportivos e uma indústria de pneus —, é usada a mesma imagem: o pé dotado de asas, como metáfora de velocidade.



METONÍMIA

O texto a seguir, extraído do romance *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis, relata que Flora não tinha interesse por qualquer rapaz que não fossem os gêmeos Pedro e Paulo.

A prova disto é que no Estado em que viveu alguns meses de 1891, com o pai e a mãe, para o fim que direi adiante, ninguém alcançou o menor dos seus olhares amigos ou sequer complacentes. Mais de um rapaz consumiu o tempo em se fazer visto e atraído dela. Mais de uma gravata, mais de uma bengala, mais de uma luneta levaram-lhe as cores, os gestos e os vidros, sem obter outra coisa que a atenção cortês e acaso uma palavra sem valor.

Flora só se lembrava dos gêmeos.

Machado de Assis. *Esaú e Jacó*. 4. ed. São Paulo, Ática, 1993. p. 126.

Nesse trecho, os rapazes que se apresentavam a Flora, tentando conquistar-lhe o coração, são mostrados pelo narrador por um traço particular: gravata, bengala, luneta, cores, gestos, vidros. Assim, esses termos significam “moços”. Gravata, bengala, luneta, com suas cores, gestos e vidros são partes da indumentária masculina. Como a parte implica o todo, coexiste no todo, a parte aqui significa o todo, isto é, um rapaz. Essas mudanças de significado que se dão em virtude de uma relação de contiguidade, de interdependência, de implicação são relações metonímicas.

Metonímia é, pois, a alteração do sentido de uma palavra ou de uma expressão pelo acréscimo de um significado segundo a um significado primeiro, quando entre ambos existe uma relação de contiguidade, de inclusão, de implicação, de interdependência, de coexistência. A **sinédoque** é um tipo de metonímia: ocorre quando se usa a parte para designar o todo ou vice-versa. No exemplo acima, *gravata*, *bengala* e *luneta* são sinédoques, ou seja, um tipo de metonímia: uma parte (*luneta*, por exemplo) significa o todo, “rapaz”.



A metonímia é um dos recursos mais utilizados na criação de sistemas de pictogramas. Para representar os esportes são utilizados detalhes dos equipamentos de cada um deles. Nos sinais para orientação de usuários em terminais de transporte, são usados os talheres para representar o restaurante, a taça para representar o bar, e assim sucessivamente.

Quando se percebe que um termo é metafórico ou metonímico? Quando o significado de base é inadequado ao contexto, o sentido deve ser outro, conotado. No texto que inicia esta lição, diz-se, por exemplo, que a vaidade é rosa. Como vaidade significa “defeito de uma pessoa, que tem uma imagem muito positiva de si mesma e que ostenta essa imagem”, não pode ser “flor da roseira”. Logo, *rosa* tem sentido figurado.

As metáforas e as metonímias, uma vez construídas, criam, respectivamente, um plano de leitura metafórico ou metonímico para o texto e, assim, outros termos vão ganhando também um sentido metafórico e metonímico. Uma metáfora ou uma metonímia permitem ler metafóricamente ou metonimicamente um texto inteiro. Veja o trecho abaixo, extraído da obra *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis:

(...) Não digo que a Universidade me não tivesse ensinado alguma; mas eu decorei-lhe só as fórmulas, o vocabulário, o esqueleto. Tratei-a como tratei o latim: embolsei três versos de Virgílio, dois de Horácio, uma dúzia de locuções morais e políticas, para as despesas da conversação. Tratei-os como tratei a história e a jurisprudência. Colhi de todas as coisas a fraseologia, a casca, a ornamentação...

Machado de Assis. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 18. ed. São Paulo, Ática, 1992. p. 55.

Verifica-se que o sentido de base é inadequado ao contexto logo neste caso: *decerei-lhe (...)* o *esqueleto*. A última palavra não significa “conjunto de ossos do corpo humano”, mas “as grandes linhas de uma disciplina”, pois aparece como objeto direto do verbo *decorar*. Há entre o sentido de base e o figurado uma intersecção, pois, nos dois sentidos, *esqueleto* é a estrutura que sustenta alguma coisa. A partir daí, outros termos, mesmo que não se perceba claramente sua inadequação ao contexto, podem ser lidos metaforicamente: *embolsei* = guardei na memória; *casca* = aparência; *ornamentação* = o que permite fazer boa figura; *despesas* = que se usa. De tudo, o narrador aprendeu apenas as grandes linhas, o que era necessário para impressionar, para fazer boa figura. O narrador aprendeu tudo superficialmente.

Há metáforas e metonímias, que, desgastadas pelo uso, viram clichê. Devem ser utilizadas com parcimônia e cuidado, pois, como dizia Voltaire, o primeiro homem a comparar a mulher com uma flor era um gênio, o segundo, um imbecil.

Voltemos agora para o texto com que iniciamos esta lição, para dar os nomes técnicos aos procedimentos utilizados. Quando o poeta diz que a vaidade é rosa, planta e nau, constrói três metáforas. No entanto, como é muito difícil perceber qual é o traço de significado comum entre *rosa*, *planta* e *nau*, de um lado, e *vaidade*, de outro, ele mostra, nos dois quartetos e no primeiro terceto, qual é a semelhança que permite a construção dessas três metáforas. No segundo terceto, constrói três metonímias (*penha*, *ferro* e *tarde*). Entre o significado primeiro dessas três palavras e o significado segundo (“naufrágio”, “corte” e “fenecimento”), há uma relação de interdependência, de implicação, de inclusão, de contiguidade. Como essas três metonímias estão ligadas às três metáforas *rosa*, *planta* e *nau*, que significam o “homem vaidoso”, elas metaforizam-se, deixando de significar o naufrágio do navio, o corte da planta e o fenecimento da rosa, para ganhar o sentido de morte. Então, o contato das metonímias com as metáforas fez que um sentido terceiro se acrescentasse ao sentido segundo, metaforizando as metonímias.

TEXTOS COMENTADOS

Os dois poemas que seguem versam sobre a língua portuguesa. O primeiro foi composto por Olavo Bilac; o segundo, por Caetano Veloso.

LÍNGUA PORTUGUESA

Última flor do Lácio, inculta e bela,
És, a um tempo, esplendor e sepultura:
Ouro nativo, que na ganga¹⁰ impura
A bruta mina entre os cascalhos vela...

Amo-te assim, desconhecida e obscura,
Tuba¹¹ de alto clangor¹², lira¹³ singela,
Que tens o trom¹⁴ e o silvo da procela¹⁵
E o arrol¹⁶ da saudade e da ternura!

Amo o teu viço agreste e o teu aroma
De virgens selvas e de oceano largo!
Amo-te, ó rude e doloroso idioma,

Em que da voz materna ouvi: “meu filho!”
E em que Camões chorou, no exílio amargo,
O gênio sem ventura e o amor sem brilho!

Olavo Bilac. *Poesia*. Rio de Janeiro, Agir, 1976. p. 86.

LÍNGUA

Gosto de sentir a minha língua roçar
A língua de Luís de Camões.

Gosto de ser e de estar
E quero me dedicar
A criar confusões de prosódia
E uma profusão de paródias
Que encurtem dores
E furem cores como camaleões.
Gosto do Pessoa na pessoa
Da rosa no Rosa,
E sei que a poesia está para a prosa
Assim como o amor está para a amizade.
E quem há de negar que esta lhe é superior?
E deixa os portugueses morrerem à míngua,
“Minha pátria é minha língua”
— Fala, Mangueira!

Flor do Lácio Sambódromo
Lusamérica latim em pó
O que quer
O que pode
Esta língua?

Caetano Veloso. *Velô*, 1984.

Os dois poemas acima tratam da língua portuguesa. O poema de Bilac é basicamente metafórico: o português é chamado *última flor do Lácio*, porque é uma língua que brotou nos confins do Império Romano. A região em que se falam línguas provindas do latim é chamada Lácio, porque esse é o nome da região que circunda Roma. Esse nome está na origem do termo *latim*. Portugal, por sua vez, ficava no extremo ocidental do Império.

O poema mostra que essa língua possui, ao mesmo tempo, qualidades contrárias entre si: é ainda grosseira, primitiva, bárbara (*inculta*), pois ainda não teve tempo de se refinar, mas é também *bela*; é vida plena (*esplendor*), mas é também morte de autores, porque é desconhecida e não permite que eles sejam lidos. Já vimos que essa atribuição de qualidades contrárias entre si ao mesmo ser é chamada oxímoro ou paradoxo e serve para chamar a atenção para a complexidade do objeto.

A língua portuguesa é preciosa (*ouro*), não misturada com outras (chama-se *nativo* ao metal que se encontra naturalmente não combinado com outro), mas contém resíduos (*ganga impura*), ou seja, elementos linguísticos de que deve libertar-se para surgir brilhante; é uma jazida inexplorada que esconde um metal precioso (*A bruta mina entre os cascalhos vela*). Observe como o poema é basicamente metafórico. Na primeira estrofe, diz-se do português: *última flor do Lácio, sepultura, ouro nativo, ganga impura, bruta mina, cascalhos*. Esse procedimento composicional vai continuar a ser utilizado ao longo do poema.

As três estrofes seguintes são uma declaração de amor à língua portuguesa, essa *desconhecida e obscura*, que exprime tanto o que é altissonante e grandioso (*tuba de alto clangor, tens o tom e o silvo da procela*), como o que é suave e singelo (*lira singela, arrola da saudade e da ternura*). Como se verifica, continuam os paradoxos. O português está próximo da natureza, tem o *viço agreste* e o *aroma das florestas virgens* do Brasil e do *oceano largo*, por onde os portugueses conquistaram o mundo. Assim, o poeta mostra que a língua está impregnada do ambiente natural (geográfico) e social (histórico) em que é falada.

Ele ainda ama sua língua, pois foi nela que ouviu as palavras ternas da mãe e a poesia lírica de Camões, considerado por muitos o maior poeta do português. Ela é o meio de expressão dos sentimentos de todos, dos mais comuns aos mais geniais.

A tessitura sonora do poema recria o conteúdo: por exemplo, à languidez do /l/ do primeiro verso sucede-se a dureza do /t/, /p/ e /d/ do segundo. É como se um oxímoro sonoro se criasse para manifestar o oxímoro significativo que aparece nesses versos.

O poema bilaquiano mostra a admiração do poeta pelas riquezas e potencialidades do idioma. O texto de Caetano é também um hino de amor à língua. Os dois poetas, entretanto, têm uma concepção muito distinta da língua e do amor a ela.

Os dois primeiros versos do poema de Caetano têm uma grande carga de sensualidade. Sua beleza reside no fato de que o termo *língua* é usado em dois sentidos diferentes. Significa, no primeiro verso, “órgão da cavidade bucal, que auxilia na produção dos sons” e, no segundo, quer dizer “idioma”. *Roçar* significa, então, “tocar, resvalar”. Nesse caso, o poeta diz que gosta de produzir os sons do português, sente um gosto físico ao pronunciá-los. No entanto, pode-se pensar também que as duas ocorrências da palavra *língua* têm o mesmo significado, “idioma”. Nessa hipótese, *roçar* significa tanto “ceifar, pôr abaixo, derrubar”, quanto “aproximar-se”. Os dois primeiros versos poderiam, então, significar tanto “gosto de fazer minha língua — o português falado no Brasil — sobrepor-se ao português de Camões, isto é, o de Portugal”, quanto “gosto de fazer o português do Brasil aproximar-se do de Portugal”.

O poeta gosta da transitoriedade e da perenidade das formas linguísticas (*ser* é o verbo que indica estados permanentes; *estar*, estados transitórios). Exprime seu desejo em relação ao trabalho com o idioma: incorporar os diferentes falares (*confusão de prosódias*) e retomar os textos dos outros de forma invertida (*profusão de paródias*). Lembramos que *paródia*, como já foi explicado, é a subversão de um texto ou do estilo de outrem. Nela, retoma-se um texto ou um estilo, para dar-lhe um sentido contrário (para ridicularizá-lo, por exemplo). *Prosódia* é o conjunto de características de uma língua no que diz respeito ao acento, à entoação e à duração dos sons. Esse trabalho de levar em conta as variedades de falares, de textos e de estilos vai diminuir dores, por ser alegre (*que encurtem dores*), ao mesmo tempo vai deixar o texto produzido pelo poeta com muitos significados (*e furtem cores como camaleões*).

O poeta toma dois nomes de grandes escritores (Fernando Pessoa, poeta português, e Guimarães Rosa, romancista e contista brasileiro) e faz um jogo com os nomes comuns correspondentes, dizendo que gosta do artista (Pessoa) em cada pessoa e da beleza (rosa) na obra de Rosa. Afirma que a prosa é superior à poesia, assim como a amizade o é ao amor.

Pluraliza o termo *Portugal*, tirando-lhe o valor de substantivo próprio. Com o verso *E deixa os portugueses morrerem à míngua*, indica seu desejo de que a imposição do legado cultural e da variante linguística de Portugal no Brasil deixe de ser feita. Usa entre aspas um verso de Fernando Pessoa: *Minha pátria é minha língua*. Pátria são lembranças, experiências, anseios, expectativas comuns e tudo isso é expresso pela língua. Por isso, se pode dizer *minha pátria é minha língua*. Depois de desejar que a

atitude lusitanista morra à língua e de afirmar que a pátria é a língua, o verso *Fala, Mangueira!* refere-se à Estação Primeira de Mangueira e ao grito com que ela inicia o carnaval, mostrando que o português de que fala Caetano é a variante brasileira, aquele que é falado no Brasil. É esse que ele ama, ele é sua pátria. Ele é lusitano, mas modificado pelo contato com os falares indígenas e africanos. Pulveriza-se (*latim em pó*), pois é português e americano (*Lusamérica*). Por isso, é *flor do Lácio*, como dizia Bilac, em seu poema solene e respeitoso, e *Sambódromo*, carnaval e samba. O demonstrativo *esta* indica algo do espaço de quem fala: no caso, já que a pátria é identificada à língua, o espaço do poeta é a variante brasileira do português, que carnavalizou o idioma lusitano. Não se sabe o que essa variante quer e pode. Resta a indagação.

O poema de Caetano também faz largo uso de metáforas (por exemplo, *roçar*, *flor do Lácio*, *Sambódromo*, *latim em pó*) ou de metonímias (por exemplo, *portugais*, o jogo com *rosa* e *Rosa*, *pessoa* e *Pessoa*), embora sua composição seja fundamentalmente metonímica, já que ela vai mostrando a implicação, a interdependência de traços definidores da variante brasileira do português.

A tessitura sonora mostra a languidez da língua com os /l/; o leve ruído do roçar com os /s/; com os /r/ depois de /p/ e /k/, o ruído das prosódias e a profusão de paródias.

O poema bilaquiano apresenta o tema da latinidade da América; o de Caetano revela o tema da sincretização cultural que aqui se instalou e que se reflete na língua. A América, bem como o português que é nela falado, é lusitana, mas é também africana e indígena.

LIÇÃO 11 EXERCÍCIOS

O texto que segue foi escrito por Machado de Assis:

UM APÓLOGO

Era uma vez uma agulha, que disse a um novelo de linha:

— Por que está você com esse ar, toda cheia de si, toda enrolada, para fingir que vale alguma coisa neste mundo?

— Deixe-me, senhora.

— Que a deixe? Que a deixe, por quê? Porque lhe digo que está com um ar insuportável? Repito que sim, e falarei sempre que me der na cabeça.

— Que cabeça, senhora? A senhora não é alfinete, é agulha. Agulha não tem cabeça. Que lhe importa o meu ar? Cada qual tem o ar que Deus lhe deu. Importe-se com a sua vida e deixe a dos outros.

— Mas você é orgulhosa.

— Decerto que sou.

— Mas por quê?

— É boa! Porque coso. Então os vestidos e enfeites de nossa ama, quem é que os cose, senão eu?

— Você? Esta agora é melhor. Você é que os cose? Você ignora que quem os cose sou eu, e muito eu?

— Você fura o pano, nada mais; eu é que coso, prendo um pedaço ao outro, dou feição aos babados...

— Sim, mas que vale isso? Eu é que furo o pano, vou adiante, puxando por você, que vem atrás obedecendo ao que eu faço e mando...

— Também os batedores vão adiante do imperador.

— Você é imperador?

— Não digo isso. Mas a verdade é que você faz um papel subalterno, indo adiante; vai só mostrando o caminho, vai fazendo o trabalho obscuro e ínfimo. Eu é que prendo, ligo, ajunto...

Estavam nisto, quando a costureira chegou à casa da baronesa. Não sei se disse que isto se passava em casa de uma baronesa, que tinha a modista ao pé de si, para não andar atrás dela. Chegou a costureira, pegou do pano, pegou da agulha, pegou da linha, enfiou a linha na agulha, e entrou a coser. Uma e outra iam andando orgulhosas, pelo pano adiante, que era a melhor das sedas, entre os dedos da costureira, ágeis como os galgos de Diana — para dar a isto uma cor poética. E dizia a agulha:

— Então, senhora linha, ainda teima no que dizia há pouco? Não repara que esta distinta costureira só se importa comigo; eu é que vou aqui entre os dedos dela, unidinha a eles, furando abaixo e acima...

A linha não respondia nada; ia andando. Buraco aberto pela agulha era logo enchido por ela, silenciosa e ativa, como quem sabe o que faz, e não está para ouvir palavras loucas. A agulha, vendo que ela não lhe dava resposta, calou-se também, e foi andando. E era tudo silêncio na saleta de costura; não se ouvia mais que o *plic-plic-plic-plic* da agulha no pano. Caindo o sol, a costureira dobrou a costura, para o dia seguinte; continuou ainda nesse e no outro, até que no quarto acabou a obra, e ficou esperando o baile.

Veio a noite do baile, e a baronesa vestiu-se. A costureira, que a ajudou a vestir-se, levava a agulha espetada no corpinho, para dar algum ponto necessário. E enquanto compunha o vestido da bela dama, e puxava a um lado ou outro, arregaçava daqui ou dali, alisando, abotoando, acolchetando, a linha, para mofar da agulha, perguntou-lhe:

— Ora, agora, diga-me, quem é que vai ao baile, no corpo da baronesa, fazendo parte do vestido e da elegância? Quem é que vai dançar com ministros e diplomatas, enquanto você volta para a caixinha da costureira, antes de ir para o balaio das mucamas? Vamos, diga- lá.

Parece que a agulha não disse nada; mas um alfinete, de cabeça grande e não menor experiência, murmurou à pobre agulha: — Anda, aprende, tola. Cansas-te em abrir caminho para ela e ela é que vai gozar da vida, enquanto aí ficas na caixinha de costura. Faze como eu, que não abro caminho para ninguém. Onde me espetam, fico.

Contei esta história a um professor de melancolia, que me disse, abanando a cabeça: — Também eu tenho servido de agulha a muita linha ordinária!

Machado de Assis. *Contos*. 18. ed. São Paulo, Ática, 1994. p. 89.

QUESTÃO 1

Nos apólogos e fábulas, como em todo processo metafórico, estabelece-se uma relação entre dois planos de significado: o significado de base ou usual e o significado acrescentado ou figurado.

- Qual é o significado usual de agulha e linha?
- Cite algumas pistas do diálogo inicial que nos obrigam a conceber a agulha e a linha como seres humanos.
- Assim como há pistas que nos levam a conceber a linha e a agulha como seres humanos, há também outras que nos levam a concebê-las no seu sentido próprio.

É esse argumento de dois planos de sentido que confere ao texto o seu caráter metafórico e nos faz classificá-lo como um apólogo ou fábula. Transcreva algumas passagens em que agulha e linha ocorrem no seu sentido próprio.

QUESTÃO 2

No caso do texto acima, a agulha e a linha são tratadas como seres humanos mas conservam também a dimensão de significado própria de agulha e linha.

Se, em vez de agulha e linha, o narrador usasse dois personagens humanos, o texto não teria a mesma expressividade.

Qual é então a expressividade que se obtém usando agulha e linha em sentido metafórico?

QUESTÃO 3

No último parágrafo, ocorre a seguinte passagem: *Também eu tenho servido de agulha a muita linha ordinária.*

- A quem essa frase é atribuída?
- Que traços comuns existem entre a agulha e o professor de melancolia?
- Nessa mesma citação, a linha é uma metáfora que remete a que tipo de pessoa?

QUESTÃO 4

As relações entre a agulha e a linha, no contexto, são apropriadas também à costureira e à baronesa. Nessa relação quais são os dois pares correlatos?

QUESTÃO 5

A relação que se estabelece entre os batedores e o imperador é do mesmo tipo que a que se estabelece entre a agulha e a linha; entre a costureira e a baronesa. Explique por quê.

QUESTÃO 6

No texto, há uma passagem que diz: *Uma e outra iam andando orgulhosas (...) entre os dedos da costureira, ágeis como os galgos de Diana — para dar a isto uma cor poética.*

Considerando que *galgo* é uma raça de cães, famosos pela rapidez e velocidade, e que *Diana* é uma deusa entre os antigos romanos, procure responder:

- que traços o narrador associa aos dedos da costureira ao compará-los com os galgos de Diana?
- esse recurso envolve o mecanismo próprio da metáfora?
- do ponto de vista da construção formal, trata-se de uma metáfora propriamente dita?

QUESTÃO 7

A leitura global do texto permite afirmar que:

- o narrador, no percurso do texto, trata com mais simpatia a linha do que a agulha.
- segundo o texto, é falsa a rivalidade entre a linha e a agulha.
- linha e agulha, segundo o texto, desempenham funções igualmente importantes.

d) a linha e a agulha são figuras que representam o mesmo tipo de pessoas: aquelas que não gostam do que fazem.

e) o apólogo figurativiza o tema da falta de equidade na distribuição das recompensas.

QUESTÃO 8

O *Jornal da Tarde* de São Paulo, no dia 9 de dezembro de 1994, por ocasião da morte de Tom Jobim saiu com a seguinte manchete na primeira página:

BRASIL PERDE O TOM

Quais os dois sentidos que se podem atribuir a essa frase?

QUESTÃO 9 (FUVEST — ADAPTADA)

Sentaram-se todos em redor da merenda, metendo a mão no cesto, à vez, sem outro resguardar de conveniências que não atropelar os dedos dos outros, agora o cego que é a mão de Baltazar, cascosa como um tronco de oliveira, depois a mão eclesiástica e macia do padre Bartolomeu Lourenço, a mão exata de Scarlatti, enfim Blimunda, mão discreta e maltratada, com as unhas sujas de quem veio da horta e andou a sachar antes de apanhar as cerejas.

José Saramago, Memorial do Convento.

Qual é a figura de linguagem que o narrador utiliza para marcar as diferenças de nível e grupo social das personagens?

Na poupança superam

Da Reportagem Local

A captação líquida da caderneta de poupança continua negativa em março, ou seja, as retiradas continuam superando os depósitos.

Segundo dados apurados ontem pelo Banco Central, os resgates líquidos até o dia 13 deste mês foram de R\$ 456,137 milhões.

Essa saída corresponde a 0,99% do saldo no final de fevereiro, que era de R\$ 46,085 bilhões. Mas ela foi inferior aos rendimentos de R\$ 723,564 milhões creditados no mesmo período.

Por isso, o saldo total das contas subiu para R\$ 46,353 bilhões no dia 13 de março.

As retiradas foram de R\$ 6,428 bilhões nos 13 primeiros dias deste mês, contra depósitos de R\$ 5,972 bilhões.

As contas de poupança com "aniversário" no dia 13 terão um rendimento de 4,81% em abril, muito acima da inflação média de 2% e 2,5% estimada para este e o próximo mês, respectivamente.

Essa rentabilidade, porém, não reverteu a tendência negativa da captação.

Os dados do BC mostram que somente no dia 13 passado as retiradas foram de R\$ 792,749 milhões e os depósitos, de R\$ 725,305 milhões, resultando numa saída líquida de R\$ 67,444 milhões.

Os indicadores do comércio varejista dão sinais de desaceleração do consumo.

Por isso, a avaliação dos técnicos do BC é de que o dinheiro poupado da poupança está sendo utilizado, principalmente, para complementar a renda mensal no pagamento das dívidas assumidas com as compras a prazo feitas em meses anteriores.

A Abecip, entidade que reúne os bancos que operam com crédito imobiliário (não entra a "poupança rural" do Banco do Brasil), registrou uma captação líquida negativa de 0,76% nos primeiros dez dias deste mês.

Feira de presentes deve vender US\$ 250 milhões

Muda regra de FGTS na ca

Imprensa. O air-bag da sociedade.

Sempre que alguém vai de encontro à democracia e à liberdade de expressão, a imprensa é a primeira a evitar a colisão. Ela é a proteção do cidadão. O meio pelo qual a sociedade exerce seu direito de defesa.

Mas quem é que defende a imprensa? No Brasil, é a Associação Brasileira de Imprensa. Que hoje completa 87 anos dedicados ao direito de informar e ser informado. Nada mais justo, portanto, que esta homenagem da Volkswagen.

Quem sempre protegeu a sociedade merece, no mínimo, um parabéns para você.

 **VOLKSWAGEN**
Você conhece, você confia.

QUESTÃO 12

Revista Imprensa, 96: 21, set. 1995.

TEXTO PARA AS QUESTÕES 10 E 11

O texto que segue, extraído de *Cadernos de João*, de Aníbal Machado, e utilizado num Vestibular da Fuvest, contém um belo exemplo de alteração do sentido da palavra.

Na última laje de cimento armado, os trabalhadores cantavam a nostalgia da terra ressecada.

De um lado era a cidade grande: de outro, o mar sem jangadas.

O mensageiro subiu e gritou:

– Verdejou, pessoal!

Num átimo, os trabalhadores largaram-se das redes, desceram em debandada, acertaram as contas e partiram.

Parada a obra.

Ao dia seguinte, o vigia solitário recolocou a tabuleta: “Precisa-se de operários”, enquanto o construtor, de braços cruzados, amaldiçoava a chuva que devia estar caindo no Nordeste.

Aníbal Machado, *Cadernos de João*.

QUESTÃO 10

- Qual é o sentido usual de *verdejou*?
- Dentro do contexto dessa narrativa, que fala de trabalhadores da construção civil numa cidade grande, saudosos da terra natal, que tiveram de abandonar por falta de chuva (*terra ressecada*), que sentido assume a palavra *verdejou*?
- Qual a relação de sentido entre *verdejou*, no seu sentido usual, e no sentido em que está usado no texto? Esse tipo de relação caracteriza que tipo de figura?

QUESTÃO 11

A notícia de que *verdejou* provoca uma mudança imediata no percurso da narrativa.

- Qual é essa mudança?
- Essa atitude diante da notícia indica o tipo de trabalho que esses trabalhadores desenvolviam no Nordeste. Que trabalho é esse?

QUESTÃO 12

Tanto a metáfora quanto a metonímia são recursos largamente usados na linguagem do cotidiano, como, por exemplo, na publicidade e no jornalismo. É o que pode ser ilustrado nos textos publicitários que seguem (questões 12, 13 e 14).

O texto ao lado comemora o dia da Imprensa (10 de setembro).

Ao designar a imprensa como o “*air-bag*”¹⁷ da sociedade, o texto transfere para a imprensa o traço de sentido dominante desse termo da linguagem automobilística.

- Como se chama esse tipo de mudança de significado?
- O texto verbal esclarece a semelhança entre um *air-bag* e a imprensa. Qual é essa semelhança?

TEXTO PARA AS QUESTÕES 13 E 14



PARA O SAFRA, TRADIÇÃO SECULAR DE SEGURANÇA É TAMBÉM INVESTIR NA NATUREZA HUMANA.

O paisagista Roberto Burle Marx viveu em função do Homem e da natureza. Multiplicou e preservou a vida em mais de 2000 projetos realizados no Brasil e no exterior. Pensando como Burle Marx, o Banco Safra



sempre investiu em seu talento através de jardins, painéis e pinturas para suas agências, e de sua concepção arquitetônica.



Detalhe do Jardim Externo no Edifício Sede - SP - Burle Marx

Valorizando a natureza humana, o Banco Safra investiu na qualidade de vida de seus Clientes e funcionários, construindo uma tradição de investimentos seguros. "Nós não vivemos isoladamente e sim em função da vida dos outros" – esta frase de Burle Marx reflete claramente nossa filosofia operacional: prestação de serviços eficiente

e informatizada, baseada na capacidade construtiva do Homem e na criação das melhores condições para sua vida e seus negócios.



Banco Safra
Tradição Secular de Segurança

Revista Imprensa, 94 :5, jul. 1995.

A foto acima mostra um espaço ajardinado, construído pela mão do homem. Na legenda, em letras grandes, faz-se referência à preocupação de uma instituição financeira em investir na natureza humana. O texto publicitário joga com mais de um mecanismo de alteração do sentido das palavras.

QUESTÃO 13

Em primeiro lugar, identifica-se, no alto da foto, o paisagista Burle Marx como autor do projeto que vem fotografado embaixo. A seguir, na legenda abaixo da foto fala-se em investir na *natureza humana*.

- Que tipo de associação nos permite designar um indivíduo (Burle Marx) por uma coletividade toda (natureza humana)?
- Como se chama a figura que se constrói com base nesse tipo de associação?

QUESTÃO 14

Em segundo lugar, na verdade o texto mostra o investimento do banco na construção de uma paisagem, e fala em investimento na natureza humana, isto é, no homem que a constrói.

- a) Que tipo de associação permite dizer que o investimento na construção de uma paisagem é um investimento na natureza humana?
- b) Como se chama a figura que se constrói na base de uma relação desse tipo?
- c) Como se sabe, faz parte da natureza do texto publicitário uma intenção de supervalorizar o objeto da propaganda. No caso desse texto, considerado no seu todo, pode-se dizer que esse jogo de associações de sentido entre palavras tem um exagero. Investir num *paisagista famoso*, a rigor, permite afirmar que se investe na *natureza humana*?

PROPOSTA DE REDAÇÃO

Leia o texto que segue, extraído da revista *Veja*:

A SAGA DOS HOMENS-CUPIM

Ao observar os tratores que rasgavam a Transamazônica na década de 70, os índios inventaram um apelido mais que adequado para aqueles cidadãos sombrios, de motosserra em punho, que abriam longas feridas na floresta. Chamaram-nos de homens-cupim. Nos últimos 100 anos, os cupins humanos devoraram florestas com eficiência de assustar seus parentes invertebrados. A marcha dos madeireiros começou no Sul do Brasil, alimentando-se das araucárias do Paraná e de Santa Catarina. Depois, atacou as reservas de jacarandá do Espírito Santo e da Bahia e, na década de 70, chegou ao Norte para roer o mogno. Agora eles avançam sobre a última terra prometida, o Amazonas, aonde o governo tenta atrair madeireiros paraenses com promessas de isenção fiscal, vastas concessões de terrenos e até sociedade com o Estado em empresas exportadoras de madeira.

Veja, :94, 8 nov. 1994.

O efeito de sentido da metáfora consiste em projetar o traço de sentido dominante de uma palavra mais marcada conotativamente para uma palavra menos marcada. No caso, a palavra *cupim*, na nossa cultura, é mais marcada pelos traços de animal nocivo, corrosivo em relação à madeira, devastador. Todos esses traços, por metáfora, são transportados para os *madeireiros*, que passam a ser vistos como *cupins*. Note-se que outras metáforas se disseminam pelo texto acima, usando para o homem termos relativos aos cupins: “*devoram florestas*”, “*parentes invertebrados*”, “*marcha dos madeireiros*”, “*alimentam-se*”, “*atacou*”, “*roer o mogno*”.

Com base nesses dados, procure construir um texto do gênero reportagem jornalística, aproveitando-se da metáfora sugerida pelos nossos índios, em que madeireiros, como um enxame de cupins, desembarcam num local da Amazônia e a devastam (ou devoram) sem critério e sem controle.

1 airoso: esbelto, gracioso.

2 soberba: orgulho, altivez.

3 galeota: pequena embarcação a remo, usada para o transporte do rei.

4 empavesado: enfeitado, adornado, guarnecido de paveses (= proteção nas embarcações).

5 ufano: que se orgulha de algo; vaidoso.

6 galhardia: garbo, elegância.

7 aprestar: preparar com prontidão.

8 alento: sopro, bafejo.

9 penha: penhasco, rochedo.

10 ganga: resíduo inaproveitável de um minério.

11 tuba: instrumento musical de sopro, semelhante à trombeta.

12 clangor: som forte, como o da trombeta.

13 lira: instrumento musical de cordas.

14 trom: som de trovão ou de canhão.

15 procela: tempestade marítima.

16 arrollo: canto para adormecer criança; arrulho.

17 *Air-bag* (literalmente traduzido = saco de ar) é um balão que se enche de ar em casos de colisão de veículos, protegendo o passageiro contra o impacto.

LIÇÃO 12



“[...] a narrativa revelará sempre a marca do narrador, assim como a mão do artista é percebida, por exemplo, na obra de cerâmica.”

Walter Benjamin



***As meninas*, pintura de Velásquez, de 1656.**

Velásquez, nesta, que é uma das mais importantes obras da história da arte, inclui a si próprio na cena retratada. Ao invés de mostrar o que está na frente da tela, o artista inverte a lógica que dominava a pintura até então e mostra o que está atrás da cena que normalmente seria o assunto principal. O narrador da cena — no caso, o artista que a pinta — ganha existência concreta e passa a ser um dos assuntos que fazem parte do universo da pintura.

LIÇÃO 12

PRESENÇA DO NARRADOR NO TEXTO

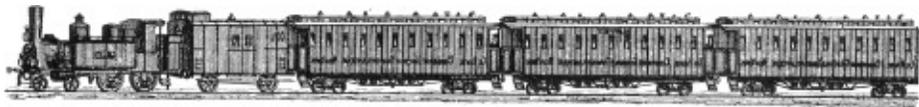
Leia o texto abaixo, fragmento do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis:

Uma noite dessas, vindo da cidade para o Engenho Novo, encontrei no trem da Central um rapaz aqui do bairro, que eu conheço de vista e de chapéu. Cumprimentou-me, sentou-se ao pé de mim, falou da lua e dos ministros, e acabou recitando-me versos. A viagem era curta, e os versos pode ser que não fossem inteiramente maus. Sucedeu, porém, que, como eu estava cansado, fechei os olhos três ou quatro vezes; tanto bastou para que ele interrompesse a leitura e metesse os versos no bolso.

(...) No dia seguinte entrou a dizer de mim nomes feios, e acabou alcunhando-me *Dom Casmurro*. Os vizinhos, que não gostam dos meus hábitos reclusos e calados, deram curso à alcunha, que afinal pegou.

(...) Não consulte dicionários. *Casmurro* não está aqui no sentido que eles lhe dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo. *Dom* veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo. Tudo por estar cochilando! Também não achei melhor título para a minha narração; se não tiver outro daqui até ao fim do livro, vai este mesmo.

Machado de Assis. *Dom Casmurro*. 26. ed. São Paulo, Ática, 1992. p. 13.



Nesse texto, que pertence ao primeiro capítulo de *Dom Casmurro*, quem conta a história relata como recebeu a alcunha (o apelido) que dá nome ao livro e narra um episódio que aconteceu consigo mesmo: um dia, no trem, quando voltava para casa, por estar muito cansado, cochilou, enquanto uma pessoa, com quem nunca tinha conversado, mas a quem apenas cumprimentava (*conhecia de vista e de chapéu*), mostrava-lhe uns poemas que tinha escrito; o poeta, furioso, atribuiu o cochilo a um certo desdém para com os outros e deu-lhe o apelido de *Dom Casmurro*; os vizinhos, que não gostavam de seus modos calados, começaram a chamá-lo assim, e o apelido pegou.

CARREGANDO LOIS EM SEUS BRAÇOS, SUPERHOMEM RUMA EM DIREÇÃO À CIDADE...



Quadrinho do primeiro número da revista *Superhomem*, de 1938.

Nas histórias em quadrinhos são frequentes as intervenções de um narrador que não é personagem, apenas uma voz que ajuda a conduzir a narrativa.

Quando lemos um texto, ele está pronto e acabado. Todavia ele só existe porque foi produzido por alguém. O produto tem existência porque existe um produtor, alguém que escreve o texto, um autor. No entanto, os textos têm um responsável interno por sua organização, aquele que conta a história, que fala, que opina, que descreve, que argumenta. Por que responsável interno? Porque ele pode colocar-se no interior do texto, dizendo *eu*. Quem conta a história, quem é responsável pela organização do texto é chamado **narrador**. Não se pode confundir narrador com autor. Aquele é a voz com que este constrói o texto. A prova de que os dois não se misturam é o fato de que o narrador pode ser uma personagem da história. No caso do texto com que iniciamos esta lição, o autor é Machado de Assis. O narrador é quem diz *eu*, ou seja, Dom Casmurro, que fala e age como personagem da história.

Mesmo que o narrador não apareça explicitamente como um eu que fala, está implicitamente presente no texto como parte integrante da narrativa. O romance *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, traz o seguinte texto:

Eram cinco horas da manhã e o cortiço acordava, abrindo, não os olhos, mas a sua infinidade de portas e janelas alinhadas.

Um acordar alegre e farto de quem dormiu de uma assentada sete horas de chumbo. Como que se sentiam ainda na indolência da neblina as derradeiras notas da última guitarra da noite antecedente, dissolvendo-se à luz loura e tenra da aurora, que nem um suspiro de saudade perdido em terra alheia.

Aluísio Azevedo. *O cortiço*. 25. ed. São Paulo, Ática, 1992. p. 35.

Não aparece, nesse trecho, ninguém dizendo *eu*, o que significa que o narrador está implícito, pressuposto pelo texto. Se há texto, há um responsável por sua organização.

Também o narrador implícito é diferente do autor. Não é Aluísio Azevedo o narrador do trecho acima. O autor é uma pessoa de carne e osso; o narrador é um ser de papel, isto é, faz parte do texto, é criado nele e por ele, e relata os fatos a partir de um determinado ponto de vista. Por isso, não se pode atribuir ao autor as ideias, as preferências e os pontos de vista do narrador. Autor e narrador podem ter ideologias e visões de mundo diferentes. Por exemplo, Paulo Honório, narrador de *São Bernardo*, tem a visão de mundo de um capitalista, enquanto Graciliano Ramos, o autor do romance, era socialista.

Há dois tipos básicos de narrador: aquele que participa da história como personagem e aquele que não toma parte nos acontecimentos. No primeiro caso, como em *Dom Casmurro*, quem conta a história participa dela. Temos, então, uma narrativa em primeira pessoa. No segundo caso, como em *O cortiço*, quem narra não é personagem. Temos, então, uma narrativa em terceira pessoa. Note bem que, quando se diz que uma narrativa é em primeira ou terceira pessoa, o que se está dizendo é se o narrador toma ou não parte nos acontecimentos, porque temos narradores “intrusos”, que, mesmo não sendo personagem da história, fazem comentários em primeira pessoa. Observe o texto abaixo, fragmento do romance *Quincas Borba*, de Machado de Assis:

Aqui é que eu quisera ter dado a este livro o método de tantos outros, — velhos todos, — em que a matéria do capítulo era posta no sumário: “De como aconteceu isto assim, e mais assim”. Aí está Bernardim Ribeiro; aí estão outros livros gloriosos.

Machado de Assis. *Quincas Borba*. 12. ed. São Paulo, Ática, 1993. p. 131.

Nesse trecho, extraído do romance *Quincas Borba*, o narrador não é personagem da história, mas toma a palavra para comentar a composição do livro. O narrador é aquele que conta a história. Pode participar dos acontecimentos relatados como personagem principal ou personagem secundária (narração em primeira pessoa) ou não tomar parte nos eventos narrados (narração em terceira pessoa). Neste caso, pode ser intruso, quando toma a palavra para comentar os fatos ou a composição da história, como no texto acima, ou neutro, quando está totalmente ausente do texto, deixando que os fatos se narrem como que por si mesmos, como no exemplo tirado de *O cortiço*.

O narrador tem diversas funções. A primeira é, conforme já explicamos, a de relatar a história. Uma outra é a função de direção, ou seja, a de marcar as articulações, as conexões, as interrelações da história, a de organizar o texto. Em *O guarani*, de Alencar, diz o narrador:

É tempo de continuar essa narração interrompida pela necessidade de contar alguns fatos anteriores.

José de Alencar. *O guarani*. 17. ed. São Paulo, Ática, 1992. p. 109.

O narrador indica, assim, que a interrupção feita na narrativa, para relatar acontecimentos ocorridos anteriormente aos fatos que estão sendo narrados e que explicam o comportamento das personagens, está terminada e a narrativa vai continuar.

Outra função do narrador é a de atestar a veracidade dos fatos relatados, o grau de precisão de suas lembranças ou os sentimentos que nele desperta um episódio. No texto abaixo, fragmento do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, o narrador, depois de relatar seu nascimento, conta como ficou sabendo os fatos que está narrando e explica por que não pode contar certos acontecimentos:

Digo essas coisas por alto, segundo as ouvi narrar anos depois; ignoro a mor parte dos pormenores daquele famoso dia. Sei que a vizinhança veio ou mandou cumprimentar o recém-nascido, e que durante as primeiras semanas muitas foram as visitas em nossa casa. Não houve cadeirinha que não trabalhasse; aventou-se muita casaca e muito calção. Se não conto os mimos, os beijos, as admirações, as bênçãos, é

porque, se os contasse, não acabaria mais o capítulo, e é preciso acabá-lo.

Item¹, não posso dizer nada do meu batizado, porque nada me referiram a tal respeito, a não ser que foi uma das mais galhardas festas do ano seguinte (...).

Machado de Assis. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo, Ática, 1992. p. 31.

Uma outra função do narrador é a ideológica, aquela em que o narrador comenta a ação, avalia-a do ponto de vista de uma visão de mundo. Neste retrato de Aristarco, o diretor do colégio, o narrador de *O Ateneu* (romance de Raul Pompeia), Sérgio, deixa entrever seu desprezo por um homem que fazia do ofício de educar um comércio:

Nas ocasiões de aparato é que se podia tomar o pulso ao homem. Não só as condecorações gritavam-lhe do peito como uma couraça de grilos: Ateneu! Ateneu! Aristarco todo era um anúncio.

Raul Pompeia. *O Ateneu*. São Paulo, Ática, 1991. p. 13.

O PONTO DE VISTA NARRATIVO

O narrador relata a partir de um dado ponto de vista, focaliza o que está sendo narrado de uma dada maneira. O ponto de vista é, pois, a maneira como são vistos os acontecimentos que estão sendo contados, a compreensão que se tem deles numa determinada altura da narração, o que se sabe ou se conhece dos fatos que ocorrem num determinado momento. É o que se costuma chamar **foco narrativo**. Temos três formas básicas de focalização.

1) Focalização parcial interna — Os fatos são compreendidos a partir do ponto de vista de uma personagem. Nesse caso, o narrador sabe mais que a personagem, mas conta apenas aquilo que a personagem conhece. Em *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, o narrador é Riobaldo. Ele, quando faz o seu relato, já sabe como tudo acaba. No entanto, ele conta a história do ponto de vista do Riobaldo personagem, que, enquanto os fatos aconteciam, não conhecia seu desfecho, não tinha conhecimento de certos dados. Quando Riobaldo se apaixona por Diadorim, seu companheiro de bando, vai-se acompanhando esse acontecimento como um amor homossexual, com a angústia que isso provoca na personagem.

(...) Eu gostava de Diadorim corretamente; gostava aumentado, por demais, separado dos meus sobejos. (...) Ao por tanto, que se ia, conjuntamente, Diadorim e eu, nós dois, como já disse. Homem com homem, de mãos dadas, só se a valentia deles for enorme. Aparecia que nós dois já estávamos cavalhando lado a lado, par a par, a vai-a-vida inteira. Que: coragem — é o que o coração bate; se não, bate falso. Travessia — do sertão — a toda travessia.

Guimarães Rosa. *Grande sertão: veredas*. 22. ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986. p. 469.

A personagem Riobaldo não sabe quem é de fato Diadorim e o que se passa no seu íntimo. Quem sabe todas as coisas é o narrador Riobaldo.

Diadorim persistiu calado, guardou o fino de sua pessoa. Se escondeu; e eu não soubesse. Não sabia que nós dois estávamos desencontrados, por meu castigo. Hoje, eu sei; isto é: padeci. O que era uma estúrdia queixa, e que fosse sobrosso eu pensei. Assim ele acudia por me avisar de tudo, e eu, em quentes me regendo, não dei tino. Homem, sei? A vida é muito discordada. Tem partes. Tem artes. Tem as neblinas de Siruiz. Tem as caras todas do Cão, e as vertentes do viver. (p. 471)

Só no final, a personagem Riobaldo descobre que Diadorim é mulher. O narrador comenta com seu interlocutor, nesse momento da narração, que não disse nada antes, para que ele soubesse “somente no

átimo” em que a personagem soubera, ou seja, ele afirma que respeitou a focalização.

E disse. Eu conheci! Como em todo o tempo antes eu não contei ao senhor — e mercê peço: — mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo somente no átimo em que eu também só soube... Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dor não pode mais do que a surpresa. A coice d’arma, da coronha... (...) Uivei. Diadorim! Diadorim era uma mulher. (p. 560)

No caso da focalização parcial interna, a ação pode ser contada de um ponto de vista de uma só personagem, como em *Grande sertão: veredas*, ou pode variar ao longo da narrativa, quando o mesmo fato é visto do ponto de vista de várias personagens ou quando fatos diferentes são narrados pela ótica das diversas personagens, como em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, em que, pelo recurso do discurso indireto livre, o ponto de vista varia de Fabiano para Sinha Vitória, para a cachorra Baleia etc. Leia os dois pequenos trechos a seguir:

A) Sinha Vitória desejava possuir uma cama igual à de Seu Tomás da bolandeira. Doidice. Não dizia nada para não contrariá-la, mas sabia que era doidice. Cambembes podiam ter luxo? E estavam ali de passagem. Qualquer dia o patrão os botaria fora, e eles ganhariam o mundo sem rumo, nem teriam meio de conduzir os cacarecos. Viviam de trouxa arrumada, dormiriam bem debaixo de um pau.

Graciliano Ramos. *Vidas secas*. 29. ed. São Paulo, Martins, 1971. p. 59.

B) Baleia respirava depressa, a boca aberta, os queixos desgovernados, a língua pendente e insensível. Não sabia o que tinha sucedido. O estrondo, a pancada que recebera no quarto e a viagem difícil do barreiro ao fim do pátio desvaneciam-se no seu espírito.

Provavelmente estava na cozinha, entre as pedras que serviam de trempe. Antes de se deitar, Sinha Vitória retirava dali os carvões e a cinza, varria com um molho de vassourinha o chão queimado, e aquilo ficava um bom lugar para cachorro descansar. O calor afugentava as pulgas, a terra se amaciava. E, findos os cochilos, numerosos preás corriam e saltavam, um formigueiro de preás invadia a cozinha.

Ibid., p. 133.

Nos dois trechos, o narrador vale-se do discurso indireto livre. No primeiro, temos o ponto de vista de Fabiano a respeito do desejo de Sinha Vitória de ter uma cama como a de Seu Tomás da bolandeira. É ele quem diz que essa vontade era uma doidice, é ele quem pergunta se cambembes podiam ter luxo etc. O episódio é narrado a partir de sua ótica. No segundo, Baleia está agonizando, porque, como estava doente, Fabiano resolvera matá-la com um tiro. Vemos, então, a cena a partir de seu ponto de vista. É ela quem não sabe se está na cozinha, é ela quem vê preás correndo e saltando pela cozinha etc.

2) Focalização parcial externa — Nesse caso, vemos apenas as ações das personagens, mas não sabemos quais são seus pensamentos e sentimentos. Focaliza-se a exterioridade da cena e não se vê a partir do íntimo de uma personagem, o que produz um efeito de sentido de neutralidade e de objetividade.

O exemplo clássico de narração com esse ponto de vista é *O falcão maltês*, de Dashiell Hammett.

O despertador estanhado marcava três e quarenta quando Spade acendeu de novo a luz do lustre. Deixou cair o chapéu e o sobretudo sobre o leito e dirigiu-se à cozinha, voltando ao quarto com um copo e uma garrafa alta de Bacardi. Despejou um trago, e bebeu-o de pé. Pôs a garrafa e o copo sobre a mesa, sentou-se na beirada da cama de frente para eles, e enrolou um cigarro. Tinha bebido o terceiro copo de Bacardi e estava acendendo o quinto cigarro, quando a campainha da porta tocou. Spade suspirou, levantou-se e dirigiu-se ao aparelho telefônico, junto à porta do banheiro, onde apertou o botão que soltava o fecho da porta da rua. Então resmungou: — Diabos a levem — e conservou-se carrancudo, junto à caixa preta do telefone, com a respiração desigual, enquanto uma vermelhidão opaca lhe subia às faces.

Dashiell Hammett. *O falcão maltês*. São Paulo, Nova Cultural, 1988. p. 16-7.

3) Focalização total — Nesse caso, não se veem os acontecimentos nem a partir do exterior nem a partir do íntimo de uma personagem. Quem vê a cena narrada é onisciente (sabe tudo), sabe mais que as personagens, conhece os sentimentos e os pensamentos de cada uma delas. É como se pairasse acima dos acontecimentos, tudo visse e tudo mostrasse ao leitor. A focalização total só pode ocorrer com narrador em terceira pessoa, porque, se uma personagem for o narrador, relatará os acontecimentos a partir de um ponto de vista parcial. Observe este texto de *O guarani*, de Alencar, em que o narrador analisa os sentimentos das três personagens, Loredano, Álvaro e Peri, que amam Cecília.

As cortinas da janela cerraram-se; Cecília tinha-se deitado.

Junto da inocente menina adormecida na isenção de sua alma pura de virgem, velavam três sentimentos profundos, palpitavam três corações bem diferentes.

Em Loredano, o aventureiro de baixa extração, esse sentimento era um desejo ardente, uma sede de gozo, uma febre que lhe requeimava o sangue; o instinto brutal dessa natureza vigorosa era ainda aumentado pela impossibilidade moral que a sua condição criava, pela barreira que se elevava entre ele, pobre colono, e a filha de D. Antônio de Mariz, rico fidalgo de solar e brasão.

(...)

Em Álvaro, cavalheiro delicado e cortês, o sentimento era uma afeição nobre e pura, cheia da graciosa timidez que perfuma as primeiras flores do coração, e de entusiasmo cavalheiresco que tanta poesia dava aos amores daquele tempo de crença e de lealdade.

(...)

Em Peri, o sentimento era um culto, espécie de idolatria fanática, na qual não entrava um só pensamento de egoísmo; amava Cecília não para sentir um prazer ou ter uma satisfação, mas para dedicar-se inteiramente a ela, para cumprir o menor dos seus desejos, para evitar que a moça tivesse um pensamento que não fosse imediatamente uma realidade.

(...)

Assim, o amor se transformava tão completamente nessas organizações, que apresentava três sentimentos bem distintos; um era uma loucura, o outro uma paixão, o último uma religião.

Loredano desejava; Álvaro amava; Peri adorava. O aventureiro daria a vida para gozar; o cavalheiro

arrostar a morte para merecer um olhar; o selvagem se mataria, se preciso fosse, só para fazer Cecília sorrir.

José de Alencar. *O guarani*. 17. ed. São Paulo, Ática, 1992. p. 51-2.



O mesmo fato — a campanha pelas eleições diretas para presidente da República, em 1984 — visto pela fotografia a partir de três pontos de vista diferentes. Ao lado, uma visão em plano geral, distanciada, onisciente, característica da focalização total e da narração em terceira pessoa. Embaixo, uma visão em plano médio, na qual podemos perceber as ações das personagens envolvidas, narradas com um tom de objetividade característico da focalização parcial externa. Mais abaixo, a visão de quem está dentro dos acontecimentos, de quem participa da ação ou pode sofrer suas consequências diretas, característica da focalização parcial interna e da narração em primeira pessoa.



Fotos de Cristina Villares(Agência Angular), 1984.



A IMAGEM DO LEITOR

Todas as vezes que falamos ou escrevemos, construímos, em nosso texto, de maneira explícita ou implícita, uma imagem de nosso interlocutor ou de nosso leitor. Por exemplo, quando nos dirigimos a alguém, dando explicações sobre fatos muito triviais com um tom condescendente, estamos deixando claro que a imagem que temos de nosso interlocutor é de alguém não muito perspicaz, a quem é preciso explicar com paciência as coisas que todos deveriam saber. Nesse caso, a imagem que criamos é implícita. Será explícita, se dissermos claramente o que pensamos dele.

Num texto escrito, o narrador pode instalar explicitamente um leitor no texto. Ele, muitas vezes, dialoga com esse leitor, que, evidentemente, não se confunde com um leitor de carne e osso. Assim como o narrador é um ser de papel, também esse leitor é um ser de ficção. O narrador cria também uma imagem

desse leitor, quando se dirige a ele. Assim como o narrador pode estar ausente do texto, deixando que os fatos se narrem como que por si mesmos, também esse leitor de papel pode não estar explicitado no texto. Mesmo assim haverá uma imagem de um leitor criado no interior dele.

Observe este texto, extraído de *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis, em que o narrador instaura um leitor no texto e fala com ele. Esse ser ficcional é uma mulher jovem ou que, pelo menos, tem um espírito jovem. O narrador diz-lhe que a velhice é um estado de espírito e deve ela negar-se a abandonar a juventude.

(...) Não é que ainda dançasse, mas sabia-lhe bem ver dançar os outros, e tinha agora a opinião de que a dança é um prazer dos olhos. Esta opinião é um dos efeitos daquele mau costume de envelhecer. Não pegues tal costume, leitora. Há outros, também ruins, nenhum pior, este é o péssimo. Deixa lá dizerem filósofos que a velhice é um estado útil pela experiência e outras vantagens. Não envelheças, amiga minha, por mais que os anos te convidem a deixar a primavera; quando muito, aceita o estio. O estio é bom, cálido, as noites são breves, é certo, mas as madrugadas não trazem neblina, e o céu aparece logo azul. Assim dançarás sempre.

Machado de Assis. *Esaú e Jacó*. 4. ed. São Paulo, Ática, 1993. p. 87.

A preocupação em falar a mesma linguagem que o leitor é uma constante na publicidade. Tanto o assunto quanto os termos usados no texto do anúncio ao lado revelam a quem se destina a mensagem.



Anúncio criado pela agência Talent, em 1993.

TEXTO COMENTADO

Os trechos que seguem são fragmentos do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis:

CAPÍTULO XV

(...) Assim foi que um dia, como eu lhe não pudesse dar certo colar, que ela vira num joalheiro, retorquiu-me que era um simples gracejo, que o nosso amor não precisava de tão vulgar estímulo.

— Não lhe perdoo, se você fizer de mim essa triste ideia, concluiu ameaçando-me com o dedo.

E logo, súbita como um passarinho, espalmou as mãos, cingiu-me com elas o rosto, puxou-me para si e fez um trejeito gracioso, um momo de criança. Depois, reclinada na marquesa, continuou a falar daquilo, com simplicidade e franqueza. Jamais consentiria que lhe comprassem os afetos. (...)

No dia seguinte levei-lhe o colar que havia recusado.

— Para te lembrares de mim, quando nos separarmos, disse eu.

Marcela teve primeiro um silêncio indignado; depois fez um gesto magnífico: tentou atirar o colar à rua. Eu retive-lhe o braço; pedi-lhe muito que não me fizesse tal desfeita, que ficasse com a joia. Sorriu e ficou.

Machado de Assis. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 18. ed. São Paulo, Ática, 1992. p. 43.

CAPÍTULO XXXVIII

(...) Lembra-vos ainda a minha teoria das edições humanas? Pois sabeis que, naquele tempo, estava eu na quarta edição, revista e emendada, mas ainda inçada de descuidos e barbarismos; defeito que, aliás, achava alguma compensação no tipo, que era elegante, e na encadernação, que era luxuosa. Dadas as voltas, ao passar pela rua dos Ourives, consulto o relógio e cai-me o vidro na calçada. Entro na primeira loja que tinha à mão; era um cubículo, — pouco mais, — empoeirado e escuro.

Ao fundo, por trás do balcão, estava sentada uma mulher, cujo rosto amarelo e bexiguento não se destacava logo, à primeira vista; mas logo que se destacava era um espetáculo curioso. Não podia ter sido feia; ao contrário, via-se que fora bonita, e não pouco bonita; mas a doença e uma velhice precoce destruíam-lhe a flor das graças. (...) Crê-lo-eis, pósteros? essa mulher era Marcela. (...)

Marcela lançou os olhos para a rua, com a atonia de quem reflete ou relembra; eu deixei-me ir então ao passado, e, no meio das recordações e saudades, perguntei a mim mesmo por que motivo fizera tanto desatino. Não era esta certamente a Marcela de 1822; mas a beleza de outro tempo valia uma terça parte dos meus sacrifícios? Era o que eu buscava saber, interrogando o rosto de Marcela. O rosto dizia-me que não; ao mesmo tempo os olhos me contavam que, já outrora, como hoje, ardia neles a flama da cobiça. Os meus é que não souberam ver-lha; eram olhos da primeira edição.

Id., *ibid.*, p. 70.

Nessa obra de Machado, a narrativa é em primeira pessoa. O narrador toma a palavra e conta fatos que aconteceram com ele: sua paixão por Marcela e seu encontro com ela, depois de alguns anos. Quando jovem, tornou-se amante de Marcela e começou a endividarse para dar-lhe presentes caros. No momento em que seu pai ficou sabendo de tudo, pagou as dívidas e mandou-o estudar na Europa.

A focalização é parcial interna. Vejamos. A história é contada por Brás Cubas, mas do ponto de vista do Brás Cubas personagem. Assim, na ocasião em que ele se apaixona por Marcela não percebe que ela quer apenas seu dinheiro e não o ama. Ao contrário, para ele, Marcela não queria presentes caros, zangava-se se ele lhe dava algum. No entanto, ela acabava por recebê-los, segundo ele, para agradecer-lhe. O jovem Brás Cubas não percebe que essa aparência não corresponde à realidade.

No segundo texto, em que se relata o encontro do narrador com Marcela, temos a perspectiva do homem maduro sobre o que acontecera. Explicita, então, essa diferença de perspectiva, dizendo que nos olhos dela ardia, como sempre ardeu, a flama da cobiça, mas que ele não a soubera ver, como via agora.

Mostra essa diferença de perspectiva com a bela metáfora da teoria das edições. Diz que o ser humano é como um livro, com muitas edições, que vai sendo corrigido, emendado, melhorado a cada uma delas. Na primeira, tem muitos defeitos, não consegue compreender bem as coisas que se passam. À medida que a experiência aumenta, vai tendo outra visão das coisas, vai percebendo aquilo que não percebera antes. A diferença de ponto de vista que o homem tem, ao longo de sua vida, resulta do amadurecimento.

O narrador sabe mais que a personagem, pois, quando conta sua paixão por Marcela, já sabe o que aconteceu depois. No entanto, respeita a focalização: a personagem no momento em que vivia sua paixão por Marcela não sabia que ela era interesseira, não conhecia o desfecho do que ela julgava ser uma grande paixão. A focalização parcial interna restringe a apresentação dos fatos ao nível do conhecimento da personagem. Essa visão do que se passara se amplia mais tarde numa demonstração da teoria das edições humanas e o narrador coteja os dois pontos de vista sobre os acontecimentos.

Como vimos, o narrador deixa, espalhados pelo texto narrado, indícios de sua presença (implícitos ou explícitos).

O texto que segue é uma crônica curiosa de Carlos Drummond de Andrade. Nela há dois narradores: um (João Alves) que redigiu um anúncio para o jornal do seu povoado à procura de uma besta (uma mula) desaparecida alguns dias antes da publicação do anúncio; outro (Drummond) que se põe a comentar, admirado, as notáveis qualidades do texto do narrador João Alves.

ANÚNCIO DE JOÃO ALVES

Figura o anúncio em um jornal que o amigo me mandou, e está assim redigido:

À procura de uma besta. — A partir de 6 de outubro do ano cadente, sumiu-me uma besta vermelho-escura com os seguintes característicos: calçada e ferrada de todos os membros locomotores, um pequeno quisto na base da orelha direita e crina dividida em duas seções em consequência de um golpe, cuja extensão pode alcançar de 4 a 6 centímetros, produzido por jumento.

Essa besta, muito domiciliada nas cercanias deste comércio, é muito mansa e boa de sela, e tudo me induz ao cálculo de que foi roubada, assim que não são falhas todas as indagações.



Quem, pois, apreendê-la em qualquer parte e a fizer entregue aqui ou pelo menos notícia exata ministrar, será razoavelmente remunerado.

Itambé do Mato Dentro, 19 de novembro de 1899. (a) *João Alves Júnior*.

55 anos depois, prezado João Alves Júnior, tua besta vermelho-escura, mesmo que tenha aparecido, já é pó no pó. E tu mesmo, se não estou enganado, repousas suavemente no pequeno cemitério de Itambé. Mas teu anúncio continua um modelo no gênero, se não para ser imitado, ao menos como objeto de admiração literária.

Reparo antes de tudo na limpeza de tua linguagem. Não escreveste apressada e toscamente, como seria de esperar de tua condição rural. Pressa, não a tiveste, pois o animal desapareceu a 6 de outubro, e só a 19 de novembro recorreste à *Cidade de Itabira*. Antes, procedeste a indagações. Falharam. Formulaste depois um raciocínio: houve roubo. Só então pegaste da pena, e traçaste um belo e nítido retrato da besta.

Não disseste que todos os seus cascos estavam ferrados; preferiste dizê-lo “de todos os seus membros locomotores”. Nem esqueceste esse pequeno quisto na orelha e essa divisão da crina em duas seções, que teu zelo naturalista e histórico atribui com segurança a um jumento.

Por ser “muito domiciliada nas cercanias deste comércio”, isto é, do povoado e sua feirinha semanal, inferiste que não teria fugido, mas antes foi roubada. Contudo, não o afirmas em tom peremptório: “tudo me induz a esse cálculo”. Revelas aí a prudência mineira, que não avança (ou não avançava) aquilo que não seja a evidência mesma. É cálculo, raciocínio, operação mental e desapaixonada como qualquer outra, e não denúncia formal.

Finalmente — deixando de lado outras excelências de tua prosa útil — a declaração final: quem a apreender ou pelo menos “notícia exata ministrar”, será “razoavelmente remunerado”. Não prometes recompensa tentadora; não fazes praças de generosidade ou largueza; acenas com o razoável, com a justa medida das coisas, que deve prevalecer mesmo no caso de bestas perdidas e entregues.

Já é muito tarde para sairmos à procura de tua besta, meu caro João Alves do Itambé; entretanto essa criação volta a existir, porque soubeste descrevê-la com decoro e propriedade, num dia remoto, e o

jornal a guardou e alguém hoje a descobre, e muitos outros são informados da ocorrência. Se lesse os anúncios de objetos e animais perdidos, na imprensa de hoje, ficaria triste. Já não há essa precisão de termos e essa graça no dizer, nem essa moderação nem essa atitude crítica. Não há, sobretudo, esse amor à tarefa bem feita, que se pode manifestar até mesmo num anúncio de besta sumida.

Para Gostar de Ler: Crônicas. São Paulo, Ática, 1980, v. 5, p. 21.

QUESTÃO 1

O texto de João Alves, transcrito no início da crônica, é apropriado para ilustrar a diferença entre autor (João Alves em pessoa) e narrador (aquele que se mostra a partir do fato que narra). Levando isso em conta, procure responder:

- Qual era a intenção do cidadão João Alves, o obscuro morador de Itambé do Mato Dentro, ao redigir o anúncio para o jornal do povoado?
- Não se sabe se o cidadão João Alves recuperou ou não sua mula perdida, mas o narrador João Alves saiu da obscuridade e sua fama transpôs os limites do seu povoado porque ele, enquanto narrador, produziu, com seu texto, um resultado provavelmente não planejado, mas de fato executado. Que resultado foi esse?

QUESTÃO 2

- O cronista não conhece o cidadão João Alves e talvez nunca irá conhecê-lo. Qual é a passagem do texto que permite fazer essa afirmação?
- Apesar de não conhecê-lo como pessoa, o cronista dialoga com João Alves durante toda a crônica, chamando-o de *tu* (pronomes que indicam a pessoa com quem se fala). Sob que ponto de vista João Alves está vivo a ponto de ser o interlocutor do cronista?

QUESTÃO 3

Após a transcrição do texto encontrado no jornal de Itambé, o cronista se põe a comentar, uma por uma, as diferentes manipulações de linguagem que marcam a presença do narrador na construção do texto narrado.

Logo no início do comentário, o cronista faz três observações: uma sobre a besta; outra sobre o proprietário da besta; outra sobre o próprio anúncio.

Em que consiste cada observação?

QUESTÃO 4

O narrador, ao comentar o anúncio de João Alves, deixa transparecer um ar de simpatia e de carinho por ele. Transcreva duas passagens em que estão implícitos tais sentimentos.

QUESTÃO 5

O narrador, ao comentar a linguagem usada no anúncio, mostra-se surpreso.

a) Qual a razão da surpresa?

b) Transcreva a passagem que fala dessa surpresa.

QUESTÃO 6

“*Reparo antes de tudo na limpeza de tua linguagem.*”

Que sentido se pode atribuir a *limpeza* neste contexto?

QUESTÃO 7

Uma das qualidades apontadas no texto de João Alves é a ausência de pressa.

Qual é o dado que funciona como indício dessa ausência?

QUESTÃO 8

Ao dizer “... *traçaste um belo e nítido retrato da besta*”, o narrador-comentarista faz elogios a João Alves pela sua competência de descrever o animal.

Logo a seguir põe em relevo qualidades dessa descrição. Cite ao menos uma delas.

QUESTÃO 9

“*Nem esqueceste esse pequeno quisto na orelha e essa divisão da crina em duas seções, que teu zelo naturalista e histórico atribui com segurança a um jumento.*”

O que quer dizer o comentarista com

a) zelo naturalista?

b) zelo histórico?

QUESTÃO 10

Uma das qualidades do raciocínio de João Alves é a “*prudência mineira*”, que “*não avança (ou não avançava) aquilo que não seja a evidência mesma*”.

a) O que o comentarista quer dizer com “*não avança*”?

b) Por que a hesitação entre *avança* (no presente) e *avançava* (no passado)?

QUESTÃO 11

O narrador-comentarista elogia João Alves pelo fato de não fazer afirmações em tom peremptório, isto é, em caráter definitivo e irrevogável. Além disso, destaca certas propriedades da sua conduta mental: “*É cálculo, raciocínio, operação mental e desapaixorada como qualquer outra, e não denúncia formal*”.

Levando esses dados em conta, tente responder:

a) Qual é o procedimento mental valorizado como positivo?

b) Qual é o procedimento considerado como negativo?

QUESTÃO 12

Entre as hipóteses de fuga ou roubo, o narrador concorda com João Alves que a possibilidade de roubo é mais aceitável.

Por quê?

QUESTÃO 13

Para compreender o significado de certas palavras ou expressões não basta consultar o dicionário. É preciso, além disso, levar em conta o contexto em que ocorrem. Considerando esse dado, qual é o significado que se pode atribuir à expressão “*fazer praça de generosidade ou largueza*” na seguinte passagem: “*Não prometes recompensa tentadora; não fazes praças de generosidade ou largueza...*” ?

QUESTÃO 14

No final, entre as várias qualidades do texto de João Alves, o narrador põe em destaque uma.

- a) Qual é essa qualidade?
- b) Qual é a palavra que dá a essa qualidade maior importância que às demais?

QUESTÃO 15

Levando em conta o significado global do texto, pode-se afirmar que:

- a) segundo o comentário do narrador, o texto de João Alves vale mais pela escolha das palavras do que pela veracidade das suas afirmações.
- b) o texto de João Alves destaca-se mais pelo modo de dizer do que pelo que diz.
- c) o que mais impressiona no texto de João Alves é o cuidado com seu animal de estimação.
- d) embora originário da zona rural, a cultura de João Alves era superior à das pessoas da cidade.
- e) a prosa de João Alves não deve ser imitada mas sim admirada.

PROPOSTAS DE REDAÇÃO

1) Sabe-se que o narrador, ao construir o seu relato, deixa nele marcas do seu ponto de vista acerca do fato relatado.

Em outras palavras, a forma de narrar interfere na significação do episódio relatado.

Na proposta de redação que vem a seguir, extraída do vestibular da Unicamp, estão expostas várias formas distintas de narrar o mesmo fato. Procure optar por uma delas, levando em conta suas particularidades.

Escolha um dos fragmentos do texto constantes na coletânea abaixo, e redija uma *narração*, isto é, um texto em que você contará uma história, na qual se encaixe o fragmento escolhido. Elabore a sua redação de acordo com a significação representada pelo fragmento que escolheu.

COLETÂNEA

Fragmento 1: “A vizinha sai de casa todos os dias às 5 horas da tarde”.

Fragmento 2: “Dizem que a vizinha sai de casa todos os dias às 5 da tarde”.

Fragmento 3: “A vizinha? Sai de casa todos os dias às 5 horas da tarde...”

Fragmento 4: “A vizinha sai de casa todos os dias às 5 horas da tarde?”

Fragmento 5: “A vizinha sai de casa todos os dias às 5 horas da tarde!”

2) O narrador, ao construir o seu texto, relata os acontecimentos a partir de sua visão de mundo, de suas concepções e de seus condicionamentos.

É o que vem ilustrado nesta passagem de Fernando Pessoa:

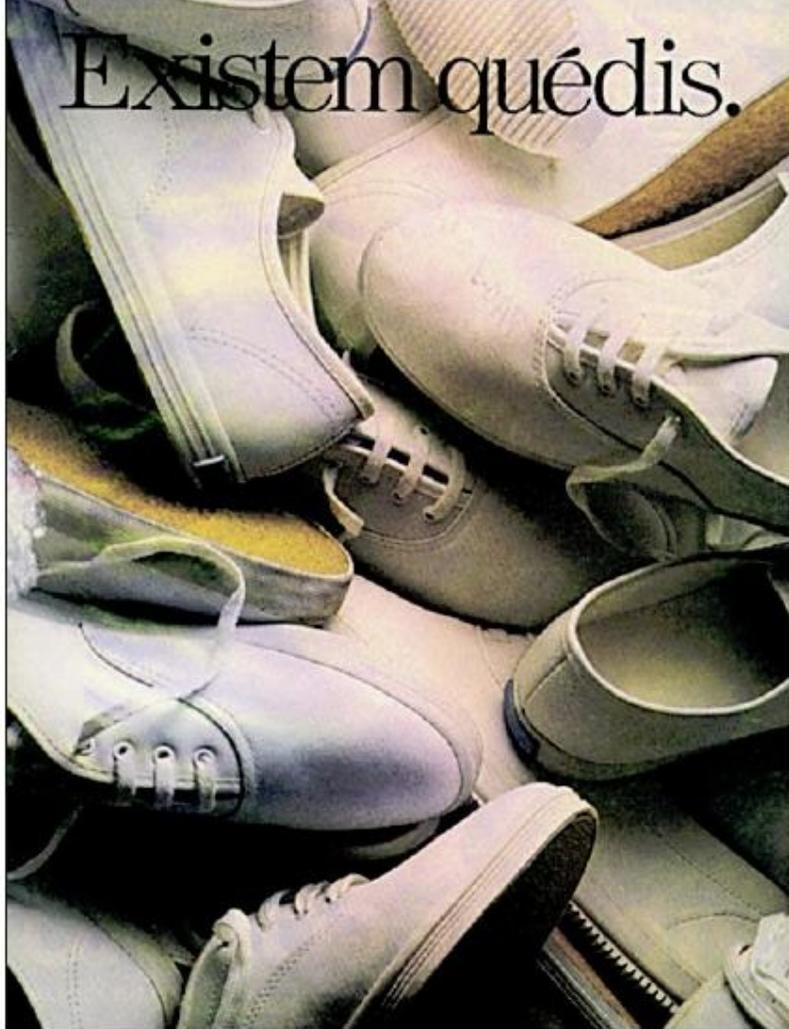
O Tejo é mais belo que o rio que corre
[pela minha aldeia,

Mas o Tejo não é mais belo que o rio
[que corre pela minha aldeia

Porque o Tejo não é o rio que corre pela
[minha aldeia...

Fernando Pessoa. *Poemas de Alberto Caetano*. Lisboa, Ática, 1958. p. 44.

Confronte agora o texto de Fernando Pessoa com o texto que vem a seguir:



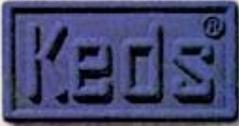
Existem quédis.

E **Keds**.

Você tem uma cópia da Mona Lisa em casa? Usa calça Zumz? Toma Whisky Paraguai? Não? Então por que usar um quédis? Só Keds tem qualidade em cada detalhe, desde a matéria-prima até o acabamento, dando muito mais conforto e durabilidade. E Keds é o único que você pode lavar e secar à máquina, que ele recupera todas as suas características de novo.

Tudo isso porque Keds — o original — é marca registrada.

Um clássico desde 1916. E nem com mais de 70 anos de atraso as imitações vão conseguir fazer uma cópia tão bem feita.



O original

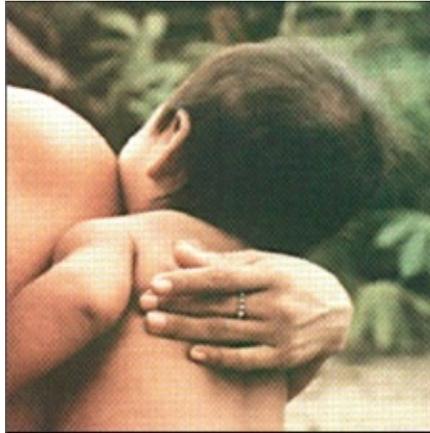
Revista da Folha, 1.. abr. 1993.

Elabore um texto narrativo, de acordo com as seguintes instruções:

- a) O narrador do primeiro texto deve ser personagem do texto narrado (foco em 1ª pessoa) com a mesma ideologia expressa aí.
- b) Outra personagem deve ser um cidadão que, dentro de sua pátria, prefere usar *keds* em vez de quédis.
- c) O conflito entre as duas formas de ver o mundo deve ficar claro no percurso do texto.

1 item: da mesma forma.

LIÇÃO 13



Fumar cachimbo na poltrona do escritório indica circunspeção e tranquilidade; no volante de um veículo, extravagância; no interior de um quarto de hospital, desrespeito e insensibilidade. No mundo mágico da ficção, o lugar interfere no significado das ações da personagem.



A harmonia entre a jovem mãe índia e seu ambiente é tal que ela chega a alimentar um animal silvestre com o leite de seu próprio seio. Nesta foto, a relação entre personagem e espaço atinge um grau quase mágico de identidade.
Foto de Pisco del Gaiso(*Folha de S. Paulo*), de 1992.

LIÇÃO 13

PERSONAGENS E ESPAÇO



Ilustração de Anita Malfatti para o romance *Iracema*.

Leia o texto abaixo, passagem do romance *Iracema*, de José de Alencar:

Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema. Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira.

O favo da jati¹ não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado.

Mais rápida que a ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, da grande nação tabajara. O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas.

Um dia, ao pino do sol, ela repousava em um claro da floresta. Banhava-lhe o corpo a sombra da oiticica, mais fresca que o orvalho da noite. Os ramos da acácia silvestre esparziam flores sobre os úmidos cabelos. Escondidos na folhagem, os pássaros ameigavam o canto.

Iracema saiu do banho; o aljôfar² d'água ainda a roreja³, como à doce mangaba que corou em manhã de chuva. Enquanto repousa, empluma das penas do gará⁴ as flechas de seu arco, e concerta com o sabiá da mata, pousado no galho próximo, o canto agreste.

A graciosa ará⁵, sua companheira e amiga, brinca junto dela. Às vezes sobe aos ramos da árvore e de lá chama a virgem pelo nome; outras, remexe o uru⁶ de palha matizada, onde traz a selvagem seus perfumes, os alvos fios do crautá⁷, as agulhas da juçara com que tece a renda, e as tintas de que matiza o algodão.

Nesse texto, o narrador apresenta ao leitor a personagem Iracema. Como ele a constrói? Começa por dar-lhe um nome próprio, Iracema, que significa “lábios de mel” (do tupi *ira* = mel, e *tembe*, que na composição passa a *ceme* = lábios), e por dizer onde nasceu, num lugar longínquo e um tanto quanto indeterminado. Em seguida, descreve-a, atribuindo-lhe uma série de traços qualificacionais. Compara-os com elementos da natureza, para mostrar que, na personagem, eles eram, em geral, mais intensos que no mundo que a cercava: seus cabelos eram mais negros que a asa da graúna, seu talhe era como o de uma palmeira, seu sorriso era mais doce do que o favo da jati (= uma pequena abelha), seu hálito era mais perfumado do que a baunilha, ela era mais veloz que a ema selvagem, mal tocava a relva quando corria, seu pé era gracioso. Nos três últimos parágrafos, mostra que a personagem vivia em perfeita harmonia com a natureza: a sombra da oiticica, mais fresca que o orvalho da noite, cobria-lhe o corpo; as acácias silvestres espalhavam flores sobre seus cabelos; os pássaros tornavam seu canto mais doce, ela canta juntamente com o sabiá da mata; uma ará (= periquito) fazia-lhe companhia, não tendo nenhum temor dela. O narrador atribui todos esses traços à personagem para mostrar que ela é um elemento da natureza americana. Isso tem importância central no livro, pois Iracema vai ter um filho, Moacir, com o português Martim. Dessa forma, cria-se uma fábula do surgimento da raça brasileira: a natureza americana penetrada pelo colonizador português faz surgir uma raça mestiça.

Uma das funções do narrador é povoar o texto de personagens. Para começar a entender o que é uma personagem, é preciso distingui-la de pessoa. Pessoa é um ser vivo, de carne e osso; personagem é um ser ficcional, um ser de papel. Aquela habita o mundo; esta, o texto. É preciso não confundir essas duas instâncias. Certos atores de telenovelas que interpretam personagens más contam que, muitas vezes, são xingados e mesmo agredidos nas ruas por alguns telespectadores, que misturam ficção e vida real, personagem e pessoa:

A reação do público não foi tão amena assim quando Marcos Paulo interpretou um dos maiores papéis de sua carreira — o protagonista da minissérie “Primo Basílio”, que destrói o casamento e a vida da prima.

“Uma velhinha me parou na rua e, com ódio nos olhos, disse ‘eu te odeio’”, lembra o ator.

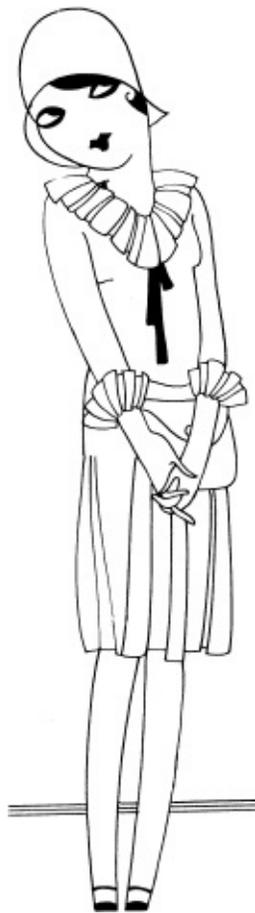
Ele também sofreu quando viveu o malvado advogado Sérgio Santarém na novela global “Despedida de Solteiro”.

O ator conta que, quando foi comprar uma bicicleta para sua filha, uma cliente disse para a balconista: “Quando esse homem sair daqui, eu volto”.

TV Folha. *Folha de S. Paulo*, :6, 25 dez. 1995.

A personagem do texto linguístico não existe fora das palavras, é uma construção do narrador. Mas existe alguma relação entre as personagens e as pessoas reais? Sim, de certa forma, elas simulam pessoas, representam as paixões, as ações, as manipulações presentes no universo humano. No entanto, é preciso entender bem o que significa dizer que as personagens são simulacros de pessoas. Elas não são a imitação de um determinado ser efetivamente existente, com CIC e RG, mas são a representação de alguém que poderia perfeitamente existir no mundo real. O narrador vai construindo, diante dos olhos do leitor, de acordo com as exigências particulares do texto, a personagem.

Se a personagem é uma construção de palavras e não uma cópia da realidade, não precisa ser verídica, mas verossímil. Um dos conceitos de verdade é o de adequação à realidade. Ora, se a personagem precisasse ser verídica, deveria ser a cópia de uma pessoa. No entanto, ela precisa ser verossímil, ou seja, ser adequada ao conjunto de relações que se constituem na obra. O narrador não reproduz o que existe, mas compõe possibilidades. Nos romances de aventura, como os de James Bond, o agente 007 vive aventuras incríveis, como, por exemplo, equilibrar-se em cima de um avião voando. Esses acontecimentos não são verdadeiros, mas são verossímeis dentro do romance de aventura, pois a lógica desse gênero exige que o herói vença seus inimigos em lutas acima das possibilidades do ser humano normal. Uma personagem não é, pois, uma cópia de pessoas efetivamente existentes. Por outro lado, ela não é também a representação do universo psicológico ou social do autor. Por exemplo, uma personagem revoltada com sua condição social não indica que seu criador seja inconformado com sua posição social. Uma personagem é um simulacro feito de palavras, que contém as possibilidades das ações e paixões do ser humano.



A melindrosa, personagem criada pelo cartunista J. Carlos, representando a moça dos anos 20.

Um texto é, como já dissemos, um tecido, o que quer dizer que é um universo organizado, coerente, lógico. Nele, portanto, todos os elementos devem estar interligados. Assim, as personagens estão ligadas aos demais elementos do texto, como, por exemplo, tempo, espaço, ações. É isso que confere a elas verossimilhança. Por exemplo, num romance como *Iracema*, que pretende falar do surgimento da raça brasileira, não se pode pensar que as personagens que dão origem a ela sejam um casal de portugueses; é preciso que o filho desse casal seja mestiço e, portanto, Iracema deve ser uma índia. Sendo uma índia e não uma europeia, deve ser retratada como um elemento da natureza e não como produto de uma longa tradição cultural. Daí, as comparações com a natureza para traçar seu perfil.

As personagens podem ser tipos ou não. As personagens que não são tipos são multifacetadas, expressam toda a contradição presente no ser humano, unem contrários, evoluem ao longo da trama,

representam a totalidade social ou individual que é sempre cheia de contradições. São fortes e fracas, capazes de grandes gestos e de baixezas e mesquinhas, têm virtudes e defeitos. Heitor, o herói troiano da *Ilíada*, é extremamente corajoso, mas tem medo de morrer. Aquiles lamenta ter aceitado morrer jovem e heroico em vez de velho e medíocre. As personagens-tipo são aquelas que não apresentam contradições, são compostas em torno de uma só característica ou ideia. São aquelas que são só más, só boazinhas, só corajosas, só medrosas etc. Embora quem abuse dos tipos seja a literatura de massa (histórias em quadrinhos, telenovelas, fotonovelas etc.), que, em geral, não constrói nenhuma personagem mais complexa, os grandes escritores também construíram tipos, que, servindo de contraponto a personagens complexas, mostravam algum aspecto de uma sociedade ou uma característica específica de um conjunto de seres humanos. Em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, o narrador constrói personagens de uma extrema complexidade (por exemplo, Bentinho, Capitu, Escobar, personagens centrais da trama, em quem, real ou supostamente, convivem, respectivamente, confiança e desconfiança, amor e infidelidade, amizade e traição) e, ao lado delas, compõe a personagem-tipo José Dias, o agregado, que vive de favores e que passa a vida a agradar os que o sustentam. Em *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, encontramos o Conselheiro Acácio, tipo de espírito medíocre, pomposo, metucioso, sentencioso, solene. O tipo ficou tão famoso que o adjetivo *acaciano*, em português, tem o valor semântico de “pomposidade vazia”, de “lugar-comum dito com solenidade”, de “constatação óbvia”. Quando se exagera na caracterização do tipo, geralmente com intenções satíricas, temos a caricatura. A personagem Sinhozinho Malta, representada por Lima Duarte na novela *Roque Santeiro*, é a caricatura dos chamados coronéis nordestinos.

Como se compõe uma personagem? Em primeiro lugar, cabe dizer que o narrador coloca no texto um *eu*, quando quem narra é também personagem, já que *eu* se refere à pessoa que fala, e vários *ele*, pessoas de quem o narrador fala, cuja história nos conta. Assim, as personagens são o narrador e “pessoas” de quem ele fala ou, quando ele não é também personagem, só “pessoas” de quem ele fala. Iracema é um *ele*, “pessoa” de quem fala o narrador. Ponciano de Azeredo Furtado (*O coronel e o lobisomem*, de José Cândido de Carvalho) é uma personagem *eu*, porque é o narrador a contar sua vida. Observe o trecho com que ele inicia sua história:

A bem dizer, sou Ponciano de Azeredo Furtado, coronel de patente, do que tenho honra e faço alarde. Herdei do meu avô Simeão terra de muitas medidas, gado do mais gordo, pasto do mais fino. Leio no corrente da vista e até uns latins arranhei em tempos verdes da infância, com uns padres-mestres a dez tostões por mês. Digo, modéstia de lado, que já discuti e joguei no assoalho do Foro mais de um doutor formado. Mas disso não faço glória, pois sou sujeito lavado de vaidade, mimoso no trato, de palavra educada.

José Cândido de Carvalho. *O coronel e o lobisomem*. 8. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1971. p. 3.

Uma personagem exerce, na narrativa, vários papéis, que podem ser resumidos por substantivos como, por exemplo, *pai, mãe, filho, amante, pescador, aluno* etc. Esses papéis vão sendo compostos ao longo do texto. Ademais, o narrador cria uma figura da personagem: dá-lhe um nome próprio (às vezes, a personagem não tem nome para mostrar que ela vale apenas enquanto papel social — a criada, por exemplo —, ou para mostrar que ela não é um ser humano pleno: em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, os filhos de Fabiano e de Sinha Vitória são chamados apenas *menino mais velho* e *menino mais novo*, o que está bem adequado ao tema da degradação do ser humano retratado no romance); pode descrever seus traços físicos ou morais, suas roupas, sua linguagem, seus gestos etc. Em síntese, uma personagem é criada traço a traço ao longo da obra, por meio de traços qualificacionais (dados na descrição de gestos, características físicas ou morais etc.) ou funcionais (representados pelos papéis e apreendidos do relato

das ações e das falas das personagens). É no jogo da linguagem, portanto, que a personagem se materializa, ganha vida.

Sobre os nomes das personagens, é preciso ainda dizer que, muitas vezes, eles fazem parte da própria composição da personagem, tendo quase que um valor de nome comum. Por exemplo, *Iracema* significa “lábios de mel”, como já dissemos. O nome faz parte dessa personagem integrada à natureza, que se caracteriza pela comparação com elementos do mundo natural. Em *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, opõem-se as personagens que habitam o cortiço às que vivem no sobrado. Os nomes destas indicam sempre o que está no alto: Miranda (do latim *miranda*, gerundivo do verbo *miror* = o que deve ser admirado), Estela (do latim *stella* = estrela), Zulmira (= a excelsa), Henriquinho (do radical *rik* = poderoso, rico, príncipe).

OS ESPAÇOS

Leia os dois textos abaixo. O primeiro é um fragmento de um poema de Casimiro de Abreu, o segundo, uma passagem de um conto de Eça de Queirós.

a) Eu nasci além dos mares:

Os meus lares,

Meus amores ficam lá!

— Onde canta nos retiros

Seus suspiros,

Suspiros o sabiá!

Casimiro de Abreu. *Poesia*. 4. ed. Rio de Janeiro, Agir, 1974. p. 11.

b) Na clareira, em frente à mouta que encobria o tesouro (e que os três tinham desbastado a cutiladas), um fio d’água, brotando entre as rochas, caía sobre uma vasta laje escavada, onde fazia como um tanque claro e quieto, antes de se escoar para as relvas altas. E ao lado, na sombra de uma faia, jazia um velho pilar de granito, tombado e musgoso.

Eça de Queirós. *Obras*; O tesouro. Porto, Lello, 1966. v. 1, p. 763.

No primeiro texto, o poeta fala de um *lá* distinto do *aqui*, implícito, em que ele se encontra (lembramos que *aqui* é o lugar em que se acha aquele que fala). O espaço de um texto pode, então, organizar-se a partir do ponto em que fala o narrador, em *aqui* e *lá*. No segundo texto, o espaço é organizado a partir de pontos instalados no texto: a clareira estava em frente à moita em que estava o tesouro; o velho pilar de granito estava ao lado do tanque.

O narrador cria os espaços onde se movem as personagens. São organizados em função do lugar em que fala o narrador ou de um ponto instalado no interior do texto. Os espaços podem ser coincidentes ou não com esses marcos espaciais. Por exemplo, um *lá* não coincide com o espaço em que se encontra o falante, é um lugar diverso daquele em que o falante se acha.

Esses espaços são figurativizados. Eles são altos ou baixos (por exemplo, montanhas ou vales), interiores ou exteriores (por exemplo, casas e jardins), luxuosos ou rústicos, cidades ou campos etc. No poema “Vou-me embora pra Pasárgada”, de Manuel Bandeira, o *lá* é figurativizado como Pasárgada, cidade lendária da antiga Pérsia, lugar onde o poeta é amigo do rei, tem a mulher que quiser na cama que escolher, pode andar de bicicleta, subir no pau de sebo etc.

Essas figuras estão correlacionadas aos temas do prazer, da incosequência, da liberdade presentes na

infância. Pasárgada é, pois, o espaço de evasão da realidade cotidiana triste e rotineira. Leia um trecho do poema:

Vou-me embora pra Pasárgada
Lá sou amigo do rei
Lá tenho a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada

Vou-me embora pra Pasárgada
Aqui eu não sou feliz
Lá a existência é uma aventura
De tal modo inconsequente
Que Joana a Louca de Espanha
Rainha e falsa demente
Vem a ser contraparente
Da nora que nunca tive



E como farei ginástica
Andarei de bicicleta
Montarei em burro brabo
Subirei no pau de sebo
Tomarei banhos de mar!

E quando estiver cansado
Deito na beira do rio

Mando chamar a mãe-d'água

Pra me contar as histórias

Que no tempo de eu menino

Rosa vinha me contar

Vou-me embora pra Pasárgada

Ilustração de Aldemir Martins para edição especial de *Pasárgada*.

Manuel Bandeira. Poesia completa e prosa. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1983. p 222.

Os espaços, numa narrativa, não precisam ter veracidade geográfica. Assim como as personagens, eles não são cópias do real. No filme *Morte sobre o Nilo*, cujo roteiro foi extraído do livro de mesmo nome, escrito por Agatha Christie, as personagens estão hospedadas num hotel que se situa em Assuã e pegam uma charrete para fazer uma excursão de um dia nas ruínas de Luxor. Ocorre que um lugar dista mais de 200 quilômetros do outro e são apresentados como se estivessem a poucos quilômetros um do outro. Isso não tem nenhuma importância, dado que na composição do espaço não se busca a veracidade. O que o narrador procura construir, em geral, é uma correlação entre espaço e comportamento das personagens, entre figurativização do espaço e certos temas. Por exemplo, num texto poder-se-ia opor o porão ao telhado. Àquele poderiam correlacionar-se a irracionalidade, o medo, o mistério, o lado oculto e sinistro das personagens; a este, a liberdade e a racionalidade.

Em certos textos, o espaço pode ter uma importância menor; em outros, tem um papel determinante. Há casos em que as personagens são submetidas à tirania do meio. Por exemplo, em *O cortiço*, o português trabalhador e metódico torna-se, quando vem para os trópicos, indolente e indisciplinado. Isso está de acordo com o postulado naturalista de que um dos fatores que determinam o comportamento humano é o meio.



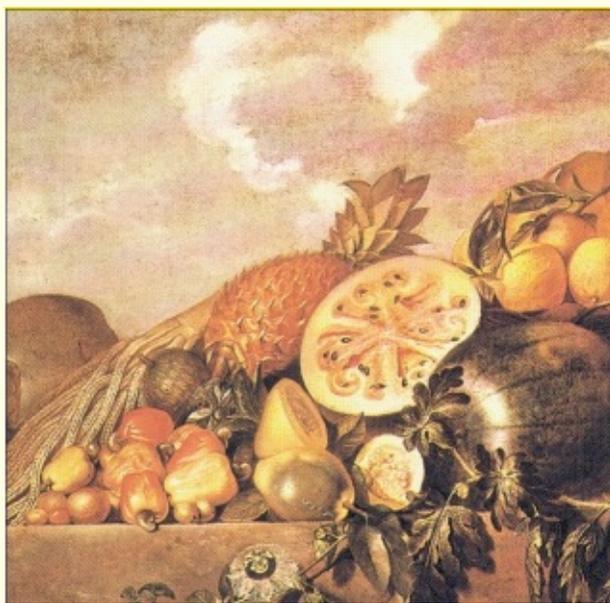
Acima, *Tajás*, foto de Luiz Braga, de 1988. Abaixo, *Poloneses no Paraná, Colônia Santana*, foto de João Urban, de 1987.



As duas fotos pertencem ao acervo da Coleção MASP/Pirelli de Fotografia, São Paulo.

Dois exemplos de fotos que revelam uma relação de identidade entre a personagem e o ambiente. Ao lado, a imagem de uma moradora do Pará, em sua casa pintada de cores vivas e cercada por uma vegetação exuberante. Abaixo, o interior da casa de uma colônia de poloneses no Paraná, num ambiente caracterizado pela profusão de pequenos objetos cuidadosamente arranjados nas paredes.

TEXTO COMENTADO



Pintura de Albert Eckhout, do século XVII.

O texto abaixo é um fragmento do romance *O guarani*, de José de Alencar:

CENÁRIO

De um dos cabeços da *Serra dos Órgãos* desliza um fio de água que se dirige para o norte, e engrossado com os mananciais, que recebe no seu curso de dez léguas, torna-se rio caudal.

É o *Paquequer*: saltando de cascata em cascata, enroscando-se como uma serpente, vai depois se espreguiçar na várzea e embeber no Paraíba, que rola majestosamente em seu vasto leito.

Dir-se-ia que, vassalo e tributário desse rei das águas, o pequeno rio, ativo e sobranceiro contra os rochedos, curva-se humildemente aos pés do suserano. Perde então a beleza selvática; suas ondas são

calmas e serenas como as de um lago, e não se revoltam contra os barcos e as canoas que resvalam sobre elas: escravo submisso, sofre o látigo⁸ do senhor.

Não é neste lugar que ele deve ser visto; sim três ou quatro léguas acima de sua foz, onde é livre ainda, como o filho indômito desta pátria da liberdade.

Aí, o *Paquequer* lança-se rápido sobre o seu leito, e atravessa as florestas como o tapir, espumando, deixando o pelo esparso pelas pontas do rochedo, e enchendo a solidão com o estampido de sua carreira. De repente, falta-lhe o espaço, foge-lhe a terra; o soberbo rio recua um momento para concentrar as suas forças, e precipita-se de um só arremesso, como o tigre sobre a presa.

Depois, fatigado do esforço supremo, se estende sobre a terra, e adormece numa linda bacia que a natureza formou, e onde o recebe como em um leito de noiva, sob as cortinas de trepadeiras e flores agrestes.

A vegetação nestas paragens ostentava outrora todo o seu luxo e vigor; florestas virgens se estendiam ao longo das margens do rio, que corria no meio das arcarias de verdura e dos capitéis formados pelos leques das palmeiras.

Tudo era grande e pomposo no cenário que a natureza, sublime artista, tinha decorado para os dramas majestosos dos elementos, em que o homem é apenas um simples comparsa.

No ano da graça de 1604, o lugar que acabamos de descrever estava deserto e inculto; a cidade do Rio de Janeiro tinha-se fundado havia menos de meio século, e a civilização não tivera tempo de penetrar o interior.

Entretanto, via-se à margem direita do rio uma casa larga e espaçosa, construída sobre uma eminência, e protegida de todos os lados por uma muralha de rocha cortada a pique.

A esplanada, sobre que estava assentado o edifício, formava um semicírculo irregular que teria quando muito cinquenta braças quadradas; do lado do norte havia uma espécie de escada de lajedo feita metade pela natureza e metade pela arte.

Descendo dois ou três dos largos degraus de pedra da escada, encontrava-se uma ponte de madeira solidamente construída sobre uma fenda larga e profunda que se abria na rocha. Continuando a descer, chegava-se à beira do rio, que se curvava em seio gracioso, sombreado pelas grandes gameleiras⁹ e angelins¹⁰ que cresciam ao longo das margens.

Aí, ainda a indústria do homem tinha aproveitado habilmente a natureza para criar meios de segurança e defesa.

De um e outro lado da escada seguiam dois renques de árvores, que, alargando gradualmente, iam fechar como dois braços o seio do rio; entre o tronco dessas árvores, uma alta cerca de espinheiros tornava aquele vale impenetrável.

José de Alencar. *O guarani*. 17. ed. São Paulo, Ática, 1992. p. 15-6.

O texto é uma descrição do cenário onde está situada a casa de d. Antônio de Mariz, fidalgo português, que fora um dos fundadores da cidade do Rio de Janeiro, e onde se passarão os acontecimentos relatados no romance *O guarani*. Esse espaço não está organizado a partir de um *aqui*, mas de um marco espacial inscrito no texto, três ou quatro léguas acima da foz do Paquequer.

A figurativização desse espaço é feita com figuras recorrentes na tradição literária, para criar o que foi denominado *locus amoenus* (lugar ameno): beleza e exuberância da natureza, abundância de sombras,

águas, flores, presença de árvores protetoras. Não é preciso elencar todas as figuras do percurso figurativo do lugar ameno. Basta que citemos algumas: *linda bacia, cortinas de trepadeiras, flores agrestes, florestas virgens se estendem ao longo das margens do rio, corria no meio das arcarias de verdura e dos capitéis formados pelos leques das palmeiras*. A segunda característica que chama a atenção na figurativização do lugar é que a natureza é vista como um ser vivo. Os movimentos do Paquequer são comparados aos de animais: *enroscando-se como uma serpente; se espreguiçar; atravessa as florestas como o tapir, espumando e deixando o pelo esparsos pelas pontas do rochedo, e enchendo a solidão com o estampido de sua carreira; recua um momento para concentrar as suas forças, e precipita-se de um só arremesso, como o tigre sobre sua presa; fatigado; adormece*. Além disso, os elementos da natureza são antropomorfizados, isto é, vistos como se fossem seres humanos. Observe-se que ao Paquequer são atribuídos adjetivos que se aplicam aos humanos (*livre, soberbo, ativo, sobranceiro*), ele é comparado a seres humanos (*como o filho indômito desta pátria da liberdade; escravo submisso, sofre o látigo do senhor*). A natureza é denominada de *sublime artista*. A relação do Paquequer com o Paraíba é considerada como a de um vassalo com seu suserano, com seu rei. A vassalagem é uma relação de subordinação existente entre o vassalo e seu suserano no sistema feudal. Este era o senhor que concedia um feudo (domínio dado ao vassalo por um senhor) em troca de certas obrigações da parte daquele. Uma outra característica que se observa na figurativização do espaço é que elementos da natureza são comparados a artefatos feitos pelo homem: a bacia onde o Paquequer adormece é vista como um *leito de noiva*; as trepadeiras e flores agrestes, como *cortinas*; os galhos das árvores, como *arcos*; os leques das palmeiras, como *capitéis*.

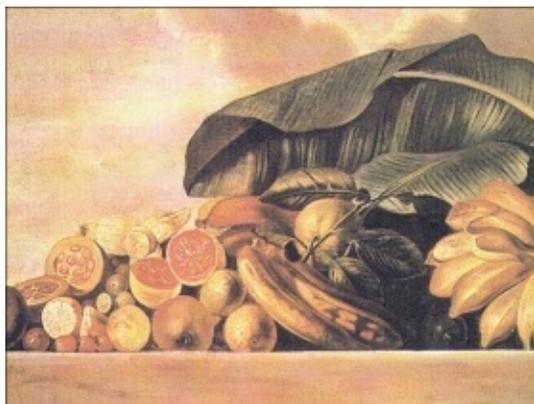
No meio dessa natureza antropomorfizada, animizada, culturalizada (não nos esqueçamos de que cultura é tudo aquilo que é feito pelo homem, tudo aquilo que não é instintivo: os objetos, as instituições sociais, a produção literária, as religiões, as formas de pensar o mundo etc.), aparece claramente um elemento humano: a casa de d. Antônio de Mariz. Observando as figuras que constroem a imagem dessa casa, vê-se que ela aparece como um castelo medieval: no alto, protegida de todos os lados por uma muralha cortada a pique.

O narrador mostra que, no cenário que está compondo, intervêm a natureza e a cultura, isto é, o ser humano. Diz, por exemplo, que a escada de lajedo fora *feita metade pela natureza e metade pela arte*; que *a indústria do homem tinha aproveitado habilmente a natureza para criar meios de segurança e de defesa*.

A figurativização permite-nos dizer que o cenário criado pelo narrador manifesta o tema da integração da natureza e da cultura, a harmonia entre a natureza e a cultura. Ademais, *O guarani* tem um componente das novelas medievais de cavalaria, já que, no romantismo, havia um culto à Idade Média, pois, em oposição ao neoclassicismo, que exaltava a humanidade, sua racionalidade, e, portanto, os modelos greco-latinos, os românticos dinamizam o mito das nacionalidades e vão, pois, buscar no período medieval as matrizes culturais e ideológicas das nações que estavam surgindo. No romance alencariano, as personagens pautam sua conduta por normas cavaleirescas. D. Antônio é um senhor feudal: habita um castelo, que abriga vassalos em torno do suserano. O código de honra desses homens fundamenta-se na lealdade ao senhor. O espaço, em que a relação dos dois rios é apresentada com uma relação de vassalagem, está, assim, perfeitamente integrado ao substrato romanesco que orienta as ações das personagens.

A harmonia do cenário, em que se integram natureza e cultura, representa o paraíso terrestre, o éden, onde o homem vivia em perfeita integração com a natureza. Nele, porém, surge a serpente e produz-se a queda, com a expulsão do homem do espaço edênico. Também em *O guarani* haverá uma serpente:

Loredano, que acaba produzindo conflitos, que levam à destruição da casa de d. Antônio e à morte de quase todas as personagens. Como se observa, há uma perfeita integração entre espaço e ação romanesca. Note que as descrições que aparecem nos romances têm uma funcionalidade, e só um leitor primário, que se interessa apenas pela história e não pela construção romanesca, pode pular esses trechos como se fossem desnecessários para entender a obra.



Pintura de Albert Eckhout, do século XVII.

As naturezas-mortas pintadas pelos primeiros viajantes estrangeiros que visitaram o Brasil revelam a tentativa de conciliar natureza e cultura. Por um lado, temos a afirmação da exuberância dos frutos tropicais; por outro, notamos o cuidadoso arranjo desses frutos realizado pela mão do homem, na tentativa de enquadrá-los dentro do padrão ditado pela herança cultural europeia.

LIÇÃO 13 EXERCÍCIOS

O trecho que segue foi extraído de *Amar, verbo intransitivo*, romance de Mário de Andrade cujo enredo gira em torno dos seguintes episódios. Um pai de família, o sr. Sousa Costa, contrata uma governanta, Fräulein, para ensinar ao filho Carlos a arte do amor. Para Fräulein, sua missão era encarada com seriedade e envolvia relações mais complexas do que a simples relação sexual; não se tratava de um pacto clandestino mas de um contrato feito às claras, que Sousa Costa prometera não ocultar de Laura, sua esposa, promessa não cumprida. O trecho que segue relata o episódio em que d. Laura, temendo o envolvimento de Carlos com Fräulein, vai ter com ela para despedi-la do emprego.



Desenho de Diana Dorothea Danon

Pancadas na porta de Fräulein. Virou assustada, resguardando o peito. Abotoava a blusa:

— Quem é?

— Sou eu, Fräulein. Queria lhe falar.

Abriu a porta e dona Laura entrou.

— Queria lhe falar. Um pouco...

— Estou às suas ordens, minha senhora.

Esperou. Dona Laura mal respirava muito nervosa, não sabendo principiar.

— É por causa do Carlos...

— Ah... Sente-se.

— Não vê que eu vinha lhe pedir, Fräulein, pra deixar a nossa casa. Acredite: isto me custa muito porque já estava muito acostumada com você e não faço má ideia de si, não pense! mas... Creio que já percebeu o jeito de Carlos... ele é tão criança!... Pelo seu lado, Fräulein, fico inteiramente descansada... Porém esses rapazes... Carlos...

— Já vejo que o senhor seu marido não lhe disse o que vim fazer aqui.

Dona Laura teve uma tontona, escancarou os olhos parados:

— Não!

— É lamentável, minha senhora, o procedimento do senhor seu marido, evitaria esta explicação desagradável. Pra mim. Creio que pra senhora também. Mas é melhor chamar o seu marido. Ou quer que desçamos pro hol?

Foram encontrar Sousa Costa na biblioteca. Ele tirou os olhos da carta, ergueu a caneta, vendo elas entrarem.

— O senhor me prometeu contar a sua esposa a razão da minha presença aqui. Lamento profundamente que o não tenha feito, senhor Sousa Costa.

Sousa Costa encafifou, desacochado por se ver colhido em falta. Riscou uma desculpa sem inteligência:

— Queira desculpar, Fräulein. Vivo tão atribulado com os meus negócios! Demais: isso é uma coisa de tão pouca importância!... Laura, Fräulein tem o meu consentimento. Você sabe: hoje esses mocinhos... é tão perigoso! Podem cair nas mãos de alguma exploradora! A cidade... é uma invasão de aventureiras agora! Como nunca teve! COMO NUNCA TEVE, Laura... Depois isso de principiar... é tão perigoso! Você compreende: uma pessoa especial evita muitas coisas. E viciadas! não é só bebida não! Hoje não tem mulher da vida que não seja eterômana, usam morfina... E os moços imitam! Depois as doenças!... Você vive na sua casa, não sabe... é um horror! Em pouco tempo Carlos estava sifilítico e outras coisas horríveis, um perdido! É o que eu te digo, Laura, um perdido! Você compreende... meu dever é salvar o nosso filho... Por isso! Fräulein prepara o rapaz. E evitamos quem sabe? até um desastre!... UM DESASTRE!

Repetia o “o desastre” satisfeito por ter chegado ao fim da explicação. Passeava de canto a canto. Assim se fingem as cóleras, e os machos se impõem, enganando a própria vergonha. Dona Laura sentara numa poltrona, maravilhada. Compreendia! Porém não juro que compreendesse tudo não. Aliás isso nem convinha pra que pudesse ceder logo. Fräulein é que estava indignada. Que diabo! atos da vida não é arte expressionista, que pode ser nebulosa ou sintética. Não percebera bem a claridade latina daquela explicação. O método germanicamente dela e didática habilidade no agir não admitiam tal fumarada de palavras desconexas. Aquelas frases sem dicionário nem gramática irritaram-na ainda mais. Queria, exigia sujeito verbo e complemento. Só uma coisa julgara perceber naquele ingranzéu, e, engraçado! justamente o que Sousa Costa pensava, mas não tivera a intenção de falar: pagavam só pra que ela se sujeitasse às

primeiras fomes amorosas do rapaz.

Mário de Andrade. *Amar, verbo intransitivo*. 19. ed. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro, Villa Rica Editores Reunidos, 1993. p. 75-7.

QUESTÃO 1

Quando se constrói uma personagem, faz parte dessa construção a escolha do nome dado a ela. Fräulein, que em alemão significa “senhorita”, é a forma como a empregada Elza é tratada. Trata-se de uma escolha adequada para designar esta personagem e seu papel no romance? Explique sua resposta.

QUESTÃO 2

Sousa Costa não é nome, mas sobrenome: Felisberto Sousa Costa.

- Em nossa cultura é cabível chamar o chefe de família pelo sobrenome da família?
- D. Laura, esposa de Sousa Costa, tem o mesmo sobrenome do marido. Seria tão natural chamá-la pelo sobrenome como o é para o marido?

QUESTÃO 3

Como se sabe, o vocativo serve, entre outros papéis, para indicar o tipo de relação que o falante quer estabelecer com o interlocutor. No caso desse texto, a personagem Fräulein usa o vocativo “minha senhora” para tratar com a patroa (d. Laura).

Levando em conta outros dados contidos no texto, o uso desse vocativo pode ser interpretado como uma forma de ironia ou como manifestação de formalidade e respeito?

QUESTÃO 4

Esse trecho do livro reproduz uma conversa a três: d. Laura, Fräulein e Sousa Costa. O assunto da conversa é delicado. Levando em conta o contexto global do livro:

- Qual é o motivo real que leva d. Laura a despedir Fräulein?
- No desenrolar da conversa, percebe-se que os dois patrões se sentem mais constrangidos do que a empregada com o tema posto em discussão. Como explicar essa diferença de comportamento?
- Qual é o recurso, próprio da linguagem escrita, utilizado pelo narrador para indicar a interrupção das frases provocada pelo constrangimento e pela hesitação de d. Laura e seu marido?

QUESTÃO 5

A segurança e a desinibição de Fräulein em confronto com a insegurança e a inibição dos patrões não constituem um exemplo de incoerência narrativa?

QUESTÃO 6

Pelo papel que assume no romance, a personagem interpretada por Fräulein é complexa, original e sujeita a contradições.

- a) Seu papel de amante paga para dar lições de amor é, dentro de nossa cultura, compatível com o espaço doméstico (do lar)?
- b) Sousa Costa precisou de um forte argumento para trazer Fräulein para dentro do espaço doméstico. Qual foi esse argumento?

QUESTÃO 7

Fräulein se movimenta com grande liberdade e desenvoltura dentro do espaço em que reside com outras personagens: abriu seu quarto sem problemas para conversar com d. Laura; encarou com igual naturalidade chamar Sousa Costa para dentro do seu quarto ou descer até o “hol”; acabou indo conversar com Sousa Costa na biblioteca. Essa liberdade de locomover-se e de circular por vários espaços pode ser interpretada como índice de um traço da personalidade da personagem. De que traço se trata?

QUESTÃO 8

O narrador intervém mais de uma vez para comentar e avaliar atitudes das personagens.

- a) Que avaliação faz das explicações que Sousa Costa dá para d. Laura para justificar a presença de Fräulein em sua casa?
- b) Que comentário faz sobre d. Laura diante das explicações dadas pelo marido?

QUESTÃO 9 (UNICAMP)

Em *Amar, verbo intransitivo*, depois do encontro explicativo entre Fräulein, Sousa Costa e d. Laura, o narrador observa:

É certo que Fräulein tinha esclarecido muito o que veio fazer na casa deles, porém dona Laura, que tinha percebido tudo com a explicação de Felisberto, agora não compreendia mais nada. Afinal: o que era mesmo que Fräulein estava fazendo na casa dela!

- a) Segundo Sousa Costa, com que finalidade tinha sido contratada Fräulein?
- b) Segundo Fräulein, qual era seu papel junto a Carlos?
- c) Relacione o mal-entendido mencionado acima com as características de cada uma das três personagens.

QUESTÃO 10

Levando em conta a compreensão global do texto, podemos afirmar que, segundo o narrador:

- a) as explicações de Sousa Costa foram perfeitamente claras e compreensíveis.
- b) Fräulein não compreendeu nada das explicações dadas por Sousa Costa.
- c) de tudo o que Sousa Costa disse, Fräulein compreendeu com mais clareza aquilo que ele não queria revelar.
- d) apesar da “clareza latina” da fala de Sousa Costa, Fräulein só compreendeu uma coisa: que toda aquela explicação servia apenas para provocar a indignação de d. Laura.

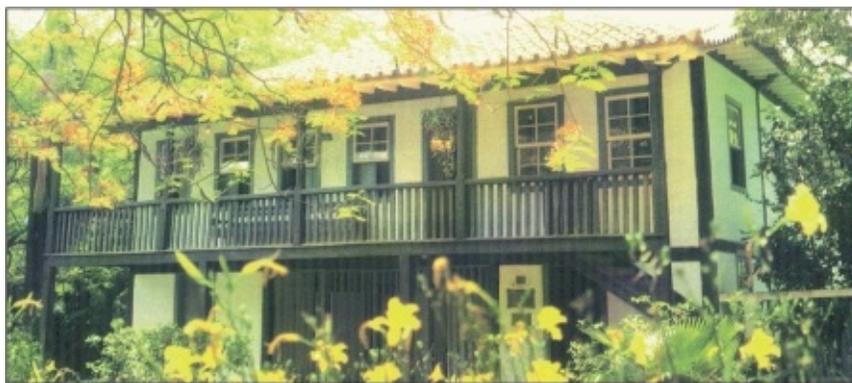
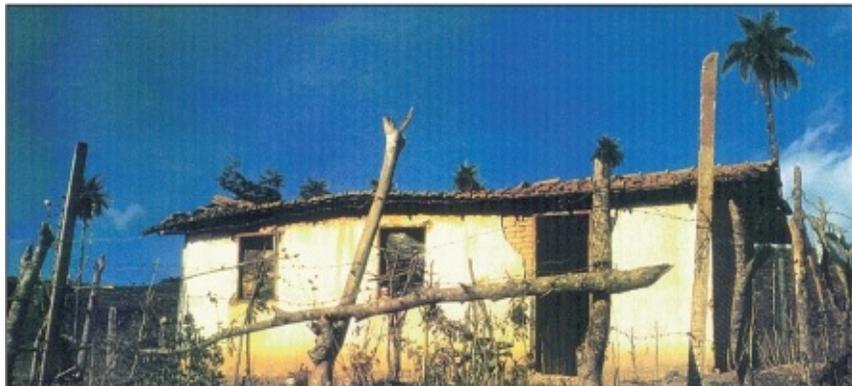
e) Sousa Costa não possuía a didática e a clareza de Fräulein e por isso foi mal-sucedido na tentativa de convencer d. Laura a não despedir Fräulein.

PROPOSTAS DE REDAÇÃO

1) Observe os dois espaços retratados na página seguinte:

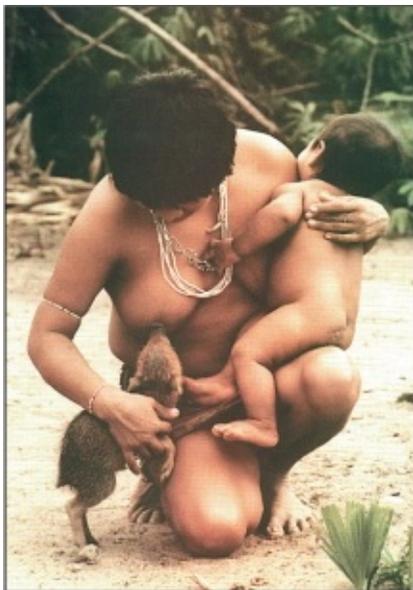
Pela diferença entre os dois locais, é possível presumir a diferença entre os seus respectivos moradores.

Redija dois pequenos textos, relatando um episódio (um acontecimento, uma notícia) que tenha causado grande alegria em cada conjunto de moradores.



2) Construa um texto narrativo, obedecendo ao seguinte roteiro:

- Dê um nome à índia da foto.
- Descreva alguns traços característicos da sua personalidade e de seu físico, compatíveis com o papel que ela vai interpretar na narrativa.
- Caracterize o espaço em que vive e como ela age dentro dele.
- Suponha que, dada a repercussão que teve a publicação de sua foto nos jornais e revistas, ela seja convidada a vir para um grande centro urbano (do Brasil ou do exterior) a fim de participar de uma campanha publicitária promovida por uma grande organização ecologista mundial. Ela fica hospedada num hotel de luxo.
- Mostre como ela se sente e como age dentro do novo espaço.



Folha de S. Paulo, 20 dez. 1992. p. 1-1.

1 jati: pequena abelha.

2 aljôfar: gota d' água.

3 rorejar: molhar com pequenas gotas, borrifar.

4 gará: espécie de ave.

5 ará: periquito.

6 uru: cesto com alça.

7 crautá: planta cujas fibras são próprias para tecer.

8 látigo: chicote.

9 gameleira: árvore leitosa, figueira-brava.

10 angelim: árvore leguminosa, de madeira muito rija.

LIÇÃO 14



O tempo em que se situam os episódios narrados faz parte integrante da construção do significado de um texto narrativo.



Na paisagem da cidade, vários tempos convivem simultaneamente. Fruto da ação do homem ao longo dos anos, a arquitetura das cidades reflete a cultura das épocas em que seus edifícios foram concebidos e construídos. A vivência cotidiana de seus habitantes transforma-se, dessa maneira, numa convivência de diversos tempos culturais simultâneos.

LIÇÃO 14

TEMPO



Fernando Pessoa em desenho de Almada Negreiros

Leia o poema de Fernando Pessoa que segue:

Pobre velha música!
Não sei por que agrado,
Enche-se de lágrimas
Meu olhar parado.

Recordo ouvir-te.
Não sei se te ouvi
Nessa minha infância
Que me lembra em ti.

Com que ânsia tão raiva
Quero aquele outrora!
E eu era feliz? Não sei;
Fui-o outrora agora.

No texto, a presença da música faz as vezes de interlocutor do poeta, para que ele construa o poema, onde o tempo cronológico cede lugar a um tempo interior, em que passado e presente se fundem. Assim, o poeta resgata seu passado distante. O último verso é um paradoxo, já que nele se unem os advérbios *outrora*, relativo ao passado, e *agora*, referente ao presente. No verso anterior, o poeta diz que não sabe se foi feliz no passado. Com o oxímoro, no entanto, ele mostra que no presente (*agora*), ao reviver um passado (*outrora*) presentificado pela memória, sentiu-se feliz. A sensação de felicidade não foi dada por algo do presente. Se o fosse, ele diria *Sou feliz agora*. Ao se utilizar do pretérito perfeito e do advérbio *outrora* revela que a felicidade surge da presentificação do passado.

Como se observa, os tempos linguísticos não são imitações do tempo cronológico, medido por dias, meses e anos, mas são construções do falante que possibilitam expressar uma gama muito vasta de experiências temporais: presentificar o passado ou o futuro, tornar passado o presente etc. A ordenação dos tempos num texto é um complexo jogo, para criar determinados efeitos de sentido.

O tempo é expresso na língua principalmente pelos tempos verbais e pelos advérbios de tempo. A temporalidade situa os acontecimentos em relação ao momento da fala, que é sempre um *agora*, dado que *agora* significa “o momento em que se fala”, ou em relação a marcos temporais inscritos no texto. Esses marcos podem ser pretéritos ou futuros em relação ao momento da fala. Assim, quando alguém diz *Ontem a chuva provocou grandes estragos*, está situando o acontecimento como anterior em relação ao momento em que está falando. Quando afirma *No dia 2 de janeiro de 1989, choveu dezesseis horas seguidas*, instalou no texto o marco temporal *2 de janeiro de 1989*, pretérito em relação ao momento em que está falando, e situa o acontecimento *chuva* como algo concomitante ao marco temporal. Se dissesse *No ano 2000, terei terminado a faculdade*, teria estabelecido no texto um marco temporal futuro (*no ano 2000*) e situado o acontecimento *terminar a faculdade* como algo anterior ao marco temporal.

Os tempos são, pois, indicações de que os acontecimentos são anteriores, posteriores ou concomitantes ao momento da fala ou a um marco temporal pretérito ou futuro instalado no texto. Há, portanto, dois modos básicos de ordenar os tempos num texto: 1) em relação ao momento da fala; 2) em relação a um marco temporal instaurado no texto.

TEMPOS VERBAIS



Anúncio criado pela agência DM9, em 1991.

Neste texto publicitário, o tempo verbal, associado aos advérbios *agora* e *depois*, manifesta a oposição entre simultaneidade e posterioridade. Com isso, acentua uma importante característica desse veículo de comunicação, que é a velocidade com que a informação chega ao ouvinte.

ORDENAÇÃO EM RELAÇÃO AO MOMENTO DA FALA

1) Quando o acontecimento for concomitante ao momento da fala, temos o **presente**:

Como você vê, agora jogo xadrez.

O presente serve para exprimir:

a) aquilo que se dá no momento da fala;

Agora estou muito ocupado.

b) aquilo que tem uma duração muito grande no tempo — note que nesse caso só se usa o presente se a duração do acontecimento abranger o momento da fala;

Neste século a humanidade progride muito.

c) o que é considerado eterno.

O quadrado da hipotenusa é igual à soma do quadrado dos catetos.

O português usa uma perífrase verbal, formada do presente do indicativo do verbo *estar* mais o gerúndio do verbo que se está conjugando, para expressar a concomitância em relação ao momento da fala, e a forma do presente, para expressar o que se repete no tempo ou o que tem uma duração muito grande. Assim, pode-se fazer uma oposição entre dois presentes:

O Edmundo joga bem, mas hoje não está jogando nada.

2) Quando o acontecimento é anterior ao momento da fala, temos o **pretérito perfeito**:

Ontem fui ao cinema.

3) Quando o fato é posterior ao momento da fala, temos o **futuro do presente**:

Daqui a pouco terminarei meu trabalho.

ORDENAÇÃO EM RELAÇÃO A UM MARCO TEMPORAL

1) Quando o marco temporal estiver no **passado**, os fatos podem ser concomitantes, anteriores ou posteriores a ele.

A) Se os fatos forem concomitantes ao marco temporal passado, podemos usar dois tempos verbais:

a) o **pretérito perfeito**, quando estabelecemos limites na duração do fato. Por exemplo, *No dia 7 de setembro de 1822, d. Pedro proclamou a independência*. Nesse caso, o acontecimento *proclamação da independência* é concomitante ao marco temporal pretérito *no dia 7 de setembro de 1822*, mas é considerado como algo acabado dentro de um limite temporal;

b) o **pretérito imperfeito**, quando consideramos o acontecimento em sua duração, portanto, quando o vemos como não limitado no tempo. Por exemplo, *Naquele dia, chovia muito*. Nesse caso, a chuva é concomitante ao marco temporal pretérito *naquele dia*, mas é vista em sua duração em relação a ele.

B) Quando o fato é anterior ao marco temporal pretérito, temos o **pretérito mais-que-perfeito**:

Quando chegou às margens do riacho do Ipiranga, no dia 7 de setembro de 1822, d. Pedro I tinha visitado Santos.

A visita a Santos é anterior ao marco temporal pretérito *chegada às margens do Ipiranga no dia 7 de*

setembro de 1822.

C) Quando o fato é posterior ao marco temporal pretérito, temos o **futuro do pretérito**:

No dia 7 de setembro de 1822, d. Pedro vinha com sua comitiva de Santos. Nesse mesmo dia, receberia os emissários da Corte e proclamaria a independência.

Receber os emissários da Corte e proclamar a independência são acontecimentos posteriores em relação ao acontecimento concomitante ao marco temporal pretérito, *a vinda de Santos para São Paulo*.

2) Quando o marco temporal inscrito no texto for **futuro**, os acontecimentos podem ser também concomitantes, anteriores ou posteriores a ele.

A) No primeiro caso, temos o que poderíamos chamar um **presente do futuro**, constituído em geral do verbo *estar* no futuro do presente mais o gerúndio do verbo que está sendo conjugado.

Quando você chegar, estarei ainda vendo tevê.

O marco temporal futuro é *quando você chegar*, e *ver tevê* é concomitante a ele.

B) Quando o acontecimento for anterior a um marco temporal futuro, temos o chamado **futuro anterior**, que na Nomenclatura Gramatical Brasileira é chamado futuro do presente composto (verbo *ter* no futuro do presente mais o particípio do verbo que está sendo conjugado):

Quando você chegar, já terei ido dormir.

O *ir dormir* é anterior ao marco temporal futuro *quando você chegar*.

C) Quando o fato for posterior a um marco temporal futuro, temos o que poderíamos denominar **futuro do futuro**. Em geral, para expressá-lo, usamos a palavra *depois* junto ao marco temporal e o futuro do presente.

Depois que chegar do trabalho, tomarei um banho e um uisquinho para relaxar.

Tomar um banho e um uisquinho é posterior ao marco temporal futuro *o momento da chegada a casa*, o que é indicado pela locução conjuntiva *depois que*.

ADVÉRBIOS E EXPRESSÕES ADVERBIAIS DE TEMPO

Os dois modos de organizar o tempo — em relação ao momento da fala e a marcos temporais pretéritos ou futuros inscritos no texto — estão presentes também nos advérbios de tempo. Por exemplo, diz-se *Nos próximos dois meses estarei em férias*, para referir-se aos dois meses posteriores em relação ao momento da fala, mas emprega-se *seguintes*, para fazer referência ao que sucedeu num tempo posterior em relação a um marco inscrito no enunciado (por exemplo, *No mês de julho deste ano começou uma seca que durou os quatro meses seguintes*).

1) Advérbios e expressões de valor adverbial que situam os acontecimentos **em relação ao momento da fala**:

Anterior	Concomitante	Posterior
----------	--------------	-----------

há pouco	agora	daqui a pouco/logo
ontem	hoje	amanhã
há um(a)/ dois(duas) etc. semana(s)/mês(es)/ ano(s) etc.	neste momento/ nesta altura	dentro de/em um(a)/dois(duas) etc. semana(s)/mês(es)/ ano(s) etc.
no mês/ano etc. passado	no próximo dia 20, 21 etc./mês/ano etc.	no último mês/ dia 5, 6 etc.

2) Advérbios e expressões de valor adverbial que situam os acontecimentos **em relação a um marco temporal pretérito ou futuro** inscrito no texto:

Anterior	Concomitante	Posterior
na véspera na antevéspera no dia/mês/ano etc. anterior	então no mesmo dia/ mês/ano etc.	no dia/mês/ano etc. seguinte
um(a) semana/ mês/ano etc. antes		uma(a) dia/semana/ mês/ano etc. depois
		daí/dali um(a)(s) hora(s)/dia(s) etc.

USO DE UM TEMPO POR OUTRO

Num texto, em princípio, não se podem misturar advérbios que se relacionam ao momento da fala e advérbios que se referem a um marco temporal. Assim, não se pode dizer

No dia 2 de janeiro de 1985 quebrei a perna. Ontem tinha saído de viagem.

No momento em que se inscreve no texto o dia 2 de janeiro de 1985 como marco temporal, é ele quem comanda o uso dos advérbios e expressões temporais. Por isso, não se emprega *ontem*, mas *na véspera* ou *no dia anterior*.

Pode-se, para criar determinados efeitos de sentido, usar um tempo no lugar de outro. As possibilidades que a língua oferece são muitas. Vamos dar alguns exemplos.

a) A praia *ficará* a uns 4 quilômetros daqui.

Para não se engajar incondicionalmente na verdade daquilo que diz, o falante pode usar um futuro do presente em lugar de um presente.

b) É assim que gosto de fazer as coisas. Prometi que *fazia* e fiz.

O pretérito imperfeito *fazia* está no lugar do futuro do pretérito *faria*, pois o ato de fazer é posterior à promessa que marca um momento do pretérito. Usa-se o imperfeito pelo futuro do pretérito para mostrar uma consequência, tida pelo falante como inevitável, de um fato pretérito.

c) *Começa* a servir outros sete anos, Dizendo: — Mais *servira* se não fora Para tão longo amor tão curta a vida.

Esse texto é a última estrofe do célebre soneto de Camões, “Sete anos de pastor”, em que se narra que

Jacó serviu Labão, pai de Raquel e de Lia, durante sete anos, para se casar com a primeira. Ao final de sete anos de serviço, Labão recusou-lhe a mão de Raquel e quis que ele se casasse com Lia. Para poder casar-se com Raquel, Jacó começa a trabalhar mais sete anos para Labão. Observe que o fato é passado. Depois da recusa de Labão, marco temporal no pretérito, usa-se, para expressar o reinício dos outros sete anos de trabalho, que é concomitante à recusa, não o pretérito perfeito, mas o presente. Com isso, aproxima-se a narrativa do momento presente. Em relação ao dizer de Jacó, que é também pretérito, a totalidade do tempo de serviço é posterior. Essa posterioridade é manifestada não pelo futuro do pretérito (*serviria*), mas pelo pretérito mais-que-perfeito (*servira*), para criar um efeito de inevitabilidade da ação futura, já que o que será ainda realizado é visto como algo acabado.

d) Até aqui, o deputado João Alves vem indicando que pode cair, mas, segundo suas próprias palavras, *abriria o bico*. *Folha de S. Paulo*, 26 out. 1993, 1-2.

Vem indicando é concomitante em relação ao momento da fala. O *abrir o bico* é, então, posterior ao momento presente. É expresso, no entanto, pelo futuro do pretérito e não pelo futuro do presente, para indicar que o falante tem dúvida sobre a veracidade do fato. Usa-se o futuro do pretérito no lugar do futuro do presente para transmitir informações não confirmadas, conjecturas ou fatos imaginários.

e) Já aos meus 20 aninhos (na minha cabeça) *começam* os problemas de dinheiro. Antes, com mais ou menos 19 anos já *fiz* sexo (no fim do ano) e acho que com 20 já *tive* filhos (Maíra Gonçalves, 12 anos, Escola Senador Correia, Rio de Janeiro). *Veja*, 1271, :48, 20 jan. 1993.

Esse texto é uma redação de uma aluna de 12 anos. *Aos 20 aninhos* é, então, um marco temporal futuro. O narrador dessa história projeta-se no tempo e conta tudo como se já estivesse com vinte anos. Por isso, usa o presente *começam* e não o presente do futuro *começarão*, pois está supondo (diz *na minha cabeça*) que o marco temporal é o momento da fala e não um tempo futuro. O fazer sexo e o ter filhos são anteriores a esse marco. Como este é visto como o momento da fala e não como um tempo futuro, expressa-se a anterioridade pelo pretérito perfeito e não pelo futuro anterior. Ao fazer isso, cria-se um efeito de realidade, que não existe quando se narra no futuro, pois esse tempo indica apenas um desejo do falante.

É mais raro usar um advérbio com o valor de outro. No entanto, é muito frequente usar *agora*, que indica concomitância em relação ao momento da fala, no lugar de *há pouco tempo* e *dentro de alguns momentos*, respectivamente, anterioridade e posterioridade ao momento da fala, para marcar um passado recente ou um futuro iminente. Usa-se mesmo *agorinha*, para intensificar o caráter recente do passado ou iminente do futuro:

Cheguei agora.

Vou sair agorinha mesmo.

Os tempos passado, presente e futuro podem ser figurativizados. Por exemplo, pode-se marcar o passado como um tempo feliz em oposição a um presente de sofrimento, um futuro de riqueza em relação a um presente de penúria etc.

O texto abaixo é um poema de Casimiro de Abreu:

MEUS OITO ANOS

Oh! que saudades que tenho
Da aurora da minha vida,
Da minha infância querida
Que os anos não trazem mais!
Que amor, que sonhos, que flores,
Naquelas tardes fagueiras
À sombra das bananeiras,
Debaixo dos laranjais!

Como são belos os dias
Do despontar da existência!
— Respira a alma inocência
Como perfumes a flor,
O mar é — lago sereno,
O céu — um manto azulado,
O mundo — um sonho dourado,
A vida — um hino de amor!

Que auroras, que sol, que vida,
Que noites de melodia
Naquela doce alegria,
Naquele ingênuo folgar!
O céu bordado de estrelas,
A terra de aromas cheia;
As ondas beijando a areia
E a lua beijando o mar!

Oh! dias da minha infância!
Oh! meu céu de primavera!
Que doce a vida não era
Nessa risonha manhã!
Em vez das mágoas de agora,
Eu tinha nessas delícias
De minha mãe as carícias
E beijos de minha irmã!
Livre filho das montanhas,
Eu ia bem satisfeito,
Da camisa aberta ao peito,
— Pés descalços, braços nus —

Correndo pelas campinas
À roda das cachoeiras
Atrás das asas ligeiras
Das borboletas azuis!

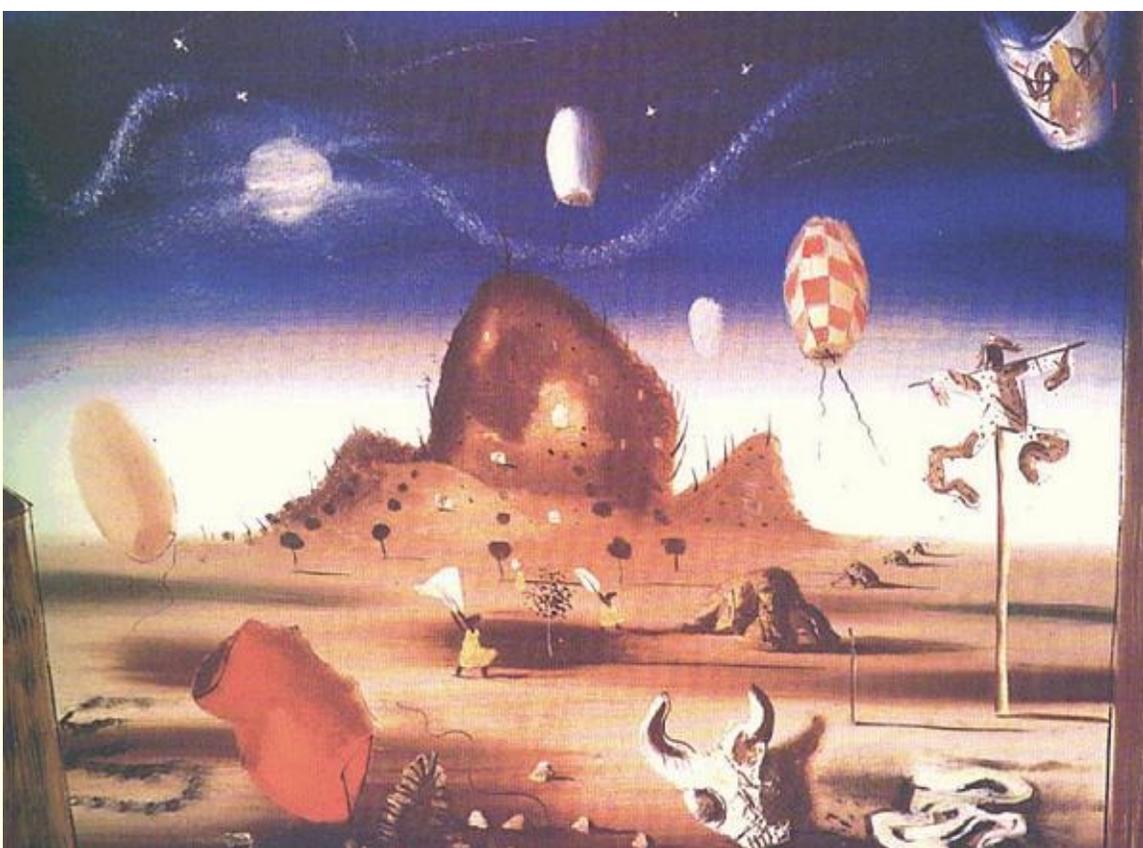
Naqueles tempos ditosos
Ia colher as pitangas,
Trepava a tirar as mangas,
Brincava à beira do mar;
Rezava as Ave-Marias,
Achava o céu sempre lindo,
Adormecia sorrindo
E despertava a cantar!

.....

Casimiro de Abreu. *Poesia*. 3. ed. Rio de Janeiro, Agir, 1967. p. 29-31.

Nesse texto, o poeta compara o tempo de agora (o presente) com um tempo do passado, o da infância. O presente, idade adulta, é um tempo de sofrimento, de mágoas. A infância aparece como um tempo de felicidade, em que o poeta se achava em harmonia com a natureza, com os outros e consigo mesmo. Observe que todas as figuras referentes à natureza ressaltam a harmonia dos elementos naturais e a perfeita integração do homem com eles: *tardes fagueiras, à sombra das bananeiras, debaixo dos laranjais; mar = lago sereno; céu = manto azulado; noites de melodia, céu bordado de estrelas, terra de aromas cheia, ondas beijando a areia, lua beijando o mar* etc. Dos outros (no caso, a mãe e a irmã) recebia beijos e carícias. O percurso figurativo de suas atividades mostra que o poeta estava em paz consigo mesmo: *satisfeito, camisa aberta ao peito, pés descalços, braços nus, correndo pelas campinas, à roda das cachoeiras, adormecia sorrindo, despertava a cantar* etc. O passado é, pois, figurativizado como tempo de beleza, alegria, felicidade, enquanto o presente, apontado pelo poeta como tempo de mágoas, poderia receber a cobertura figurativa oposta.

TEXTO COMENTADO



Espantalho, pintura de Portinari, de 1940. Acervo da Coleção Roberto Marinho.

O poema abaixo foi escrito por Manuel Bandeira:

PROFUNDAMENTE

Quando ontem adormeci
Na noite de São João
Havia alegria e rumor
Estrondos de bombas luzes de Bengala
Vozes cantigas e risos
Ao pé das fogueiras acesas.

No meio da noite despertei
Não ouvi mais vozes nem risos
Apenas balões
Passavam errantes
Silenciosamente
Apenas de vez em quando
O ruído de um bonde
Cortava o silêncio
Como um túnel.
Onde estavam os que há pouco

Dançavam
Cantavam
E riam
Ao pé das fogueiras acesas?

— Estavam todos dormindo

Estavam todos deitados

Dormindo

Profundamente

Quando eu tinha seis anos

Não pude ver o fim da festa de São João

Porque adormeci

Hoje não ouço mais as vozes daquele tempo

Minha avó

Meu avô

Totônio Rodrigues

Tomásia

Rosa

Onde estão todos eles?

— Estão todos dormindo

Estão todos deitados

Dormindo

Profundamente.

Manuel Bandeira. *Estrela da vida inteira*. 4. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1973. p. 111-2.

O poema é dividido em dois blocos, com um número desigual de versos. Ocorrem neles cenas semelhantes que se passam em tempos diferentes.

O primeiro bloco tem três estrofes. Na primeira, o poeta mostra a festa de São João. Vai enumerando detalhes visuais e auditivos para tornar vívida a descrição da euforia reinante. Na estrofe, não há nenhum sinal de pontuação, exceto o ponto-final no último verso. Observe-se principalmente a falta de vírgulas. Isso indica a simultaneidade com que as coisas ocorriam: bombas explodiam, enquanto luzes de Bengala coloriam o céu. A tessitura sonora também mostra o ruído que havia: ao estrondo do /t/ e /d/ dos dois primeiros versos seguem o agudo /i/ de *havia alegria* e os graves /u/ e /o/ de *rumor*. A repetição de sons explosivos (/t/, /d/ e /b/) combinada com os /on/ sugere o barulho das bombas a estourar. Em *luzes de Bengala*, o /u/, vogal fechada, é seguido de /a/, vogal aberta. Essa abertura mudando o /u/ em /a/ sugere a explosão de luzes a colorir o céu escuro. Continua o som agudo dos risos e cantigas, evocado pelo /i/. O ritmo rápido indica o movimento frenético da festa.

A segunda estrofe inicia-se, como a primeira, com uma marca temporal (*no meio da noite X quando ontem*). A oposição temporal, que poderíamos traduzir como *mais cedo X tarde*, está correlacionada a uma outra oposição, *adormeci X despertei*. O poeta começa a mostrar a ausência que se instalara: não

havia mais ruídos. Duas vezes ocorre a palavra *apenas*, para dizer que só havia os balões errantes e o ruído dos bondes. O ritmo pausado e lento sugere que a trepidação se foi. Os balões que passavam já se tinham desgarrado, não pertenciam mais à festa (*errantes*). A repetição do som /s/ recria o sibilo dos balões. O ruído do bonde (*de vez em quando*) era a única coisa a cortar o silêncio. Como o verbo *cortar* só pode ter como objeto nomes concretos, pode-se concluir que o termo *silêncio* está concretizado. O silêncio é tão denso que pode ser cortado. Ele é comparado a um túnel, o lugar oculto embaixo da terra por onde se passa, porque era tão grande que envolvia tudo.

Aparece então a pergunta que marca a ausência do ser humano. A resposta mostra o sono como causa dessa ausência. O ritmo realça essa resposta. A repetição do /t/ nos dois primeiros versos da terceira estrofe acompanhada da ressonância das vogais nasais cria um som pesado que sugere a profundidade desse sono.

Nesse bloco, relata-se que o menino dorme no tempo de estar desperto (o do ruído, o da festa) e fica acordado no tempo de dormir (o do silêncio). À ausência do menino corresponde a presença dos outros. O tempo passa e, quando o menino está presente, os outros estão ausentes.

Tudo o que ocorreu no primeiro bloco é relatado como tendo ocorrido num momento anterior (*ontem*) ao momento da fala.

O último verso do primeiro bloco não tem ponto, o que deve ser explicado mais tarde.

Na primeira estrofe do segundo bloco, muda a perspectiva temporal. O poeta mostra que o *ontem* do primeiro bloco é de fato *a véspera do dia de São João do ano em que tinha seis anos*. Por que então ele usou *ontem* e não *na véspera*? Porque ele faz uma evocação da festa, lembra-se dela. O lembrar é um presentificar. O poeta traz à lembrança, transfere para o presente o episódio narrado e analisa os eventos que dele fazem parte como anteriores ou concomitantes em relação ao momento da fala. Por ter presentificado o que estava no passado, usa *ontem* em lugar de *na véspera*.

Quando diz, porém, *quando eu tinha seis anos*, o poeta põe o passado no seu lugar. Instala no texto um marco temporal pretérito e o que estava presentificado se torna pretérito. O presente ocupa o lugar das recordações. Volta a pergunta *Onde estão?* Essa pergunta não está no pretérito imperfeito, como ocorre no primeiro bloco, em que se quer indicar a concomitância durativa entre o fato de estarem ausentes e o marco temporal *no meio da noite*. A questão agora é posta no presente. O poeta quer saber onde estão, no momento da fala, as pessoas que lhe eram próximas.

Na resposta, os termos *deitados* e *dormindo* adquirem um valor conotativo e significam “mortos”. A tessitura sonora pesada repete-se.

O último verso tem ponto, pois, ao contrário do verso correspondente do primeiro bloco, este é *profundamente* definitivo. O primeiro *profundamente* é o do sono, parente da morte, porém reversível; o segundo é o da morte, portanto irreversível.

O poeta outra vez está presente quando os outros não estão. A primeira presença correspondia a uma ausência passageira; a segunda, à ausência final. Presentificando o passado, num notável jogo com os tempos e os advérbios temporais, o poeta estabelece uma relação de identidade entre as ausências e identifica-se com os que se foram. Mostra, assim, que a experiência da morte é a da ausência, que ele já tivera em criança.

LIÇÃO 14 EXERCÍCIOS

O texto que vem a seguir é a letra de uma música de Chico Buarque de Holanda:

JOÃO E MARIA

Agora eu era o herói
E o meu cavalo só falava inglês
A noiva do cowboy
Era você, além das outras três
Eu enfrentava os batalhões
Os alemães e seus canhões
Guardava o meu bodoque
E ensaiava um rock para as matinês

Agora eu era o rei
Era o bedel e era também juiz
E pela minha lei
A gente era obrigado a ser feliz
E você era a princesa que eu fiz coroar
E era tão linda de se admirar
E andava nua pelo meu país

Não, não fuja não
Finja que agora eu era o seu brinquedo
Eu era o seu pião
O seu bicho preferido
Vem, me dê a mão
A gente agora já não tinha medo
No tempo da maldade
Acho que a gente nem tinha nascido

Agora era fatal
Que o faz de conta terminasse assim
Pra lá deste quintal era uma noite que
[não tem mais fim
Pois você sumiu no mundo sem
[me avisar
E agora eu era um louco a perguntar
O que é que a vida vai fazer de mim.

Sivuca & Chico Buarque. *Chico Buarque de Holanda*. São Paulo, Abril Educação, 1980. (Literatura Comentada).

QUESTÃO 1

O tempo desta narrativa é marcado por um *agora*, que indica uma ocorrência concomitante com o momento da fala. Mas o tempo verbal, em vez do esperado presente (*agora eu sou*), é o imperfeito (*agora eu era*).

- O uso de *era* em vez de *sou* cria um efeito de verdade ou uma impressão de fantasia?
- As histórias do universo do faz de conta iniciam-se em geral pela fórmula *era uma vez...* O que há de

comum entre essa fórmula e a fórmula usada nesta narrativa “*agora eu era o herói*” ?

QUESTÃO 2

Como já vimos, o narrador pode fazer parte do relato ou não.

- Nesta narrativa, qual é o tipo de participação do narrador no relato?
- Desde as primeiras estrofes, há indicadores de que o narrador participa dos acontecimentos.

Cite, nas duas primeiras estrofes, duas passagens que confirmem essa interferência.

QUESTÃO 3

Na segunda estrofe, ao lado de várias formas verbais no imperfeito (*era, andava*), ocorre uma forma no perfeito do indicativo (*fiz*).

- Conjugue a forma *fiz* no imperfeito do indicativo e reescreva o verso em que ela ocorre.
- Substituindo *fiz* pela forma do imperfeito, qual é a diferença de sentido produzida?
- Explique por que a forma *fiz* é mais adequada a este contexto.

QUESTÃO 4

Na terceira estrofe, a postura de segurança e de controle sobre a situação é alterada, o narrador assume a condição de alguém que solicita a participação da amada no jogo construído por ele.

- Quais são as formas verbais que traduzem esse pedido?
- Que tipo de participação é solicitado da amada?
- A conjugação dessas formas verbais não está de acordo com a prescrição gramatical, que exige a correlação correta das pessoas. Qual o efeito de sentido produzido por essa transgressão?

QUESTÃO 5

Ainda na terceira estrofe, ocorre uma forma verbal no presente (*acho*) e uma no mais-que-perfeito (*tinha nascido*).

- A forma *acho* indica uma ocorrência concomitante com que referencial de tempo?
- A forma *tinha nascido*, que está no mais-que-perfeito composto do indicativo, deve estar indicando uma ocorrência passada anterior a outra passada. Em relação a que ocorrência *tinha nascido* indica um evento passado?

QUESTÃO 6

Na quarta estrofe, o clima de euforia das duas primeiras é radicalmente alterado. Segundo o narrador, era inevitável que a brincadeira (*faz de conta*) terminasse como acabou (*assim*).

- Assim*, que no caso é um advérbio de modo, está indicando o modo como a história terminou. Trata-se de um final feliz ou trágico?
- No terceiro verso da quarta estrofe se lê: “*Pra lá deste quintal era uma noite que não tem mais fim*”.

Como se nota, a forma *era* (imperfeito) indica um evento concomitante com a forma *tem* (presente). Sob o ponto de vista do plano da realidade e do plano da ficção, como se pode interpretar essa aparente contradição?

c) Há, nessa estrofe, um verbo cujo significado indica uma ocorrência que fugiu do controle do narrador. De que ocorrência se trata?

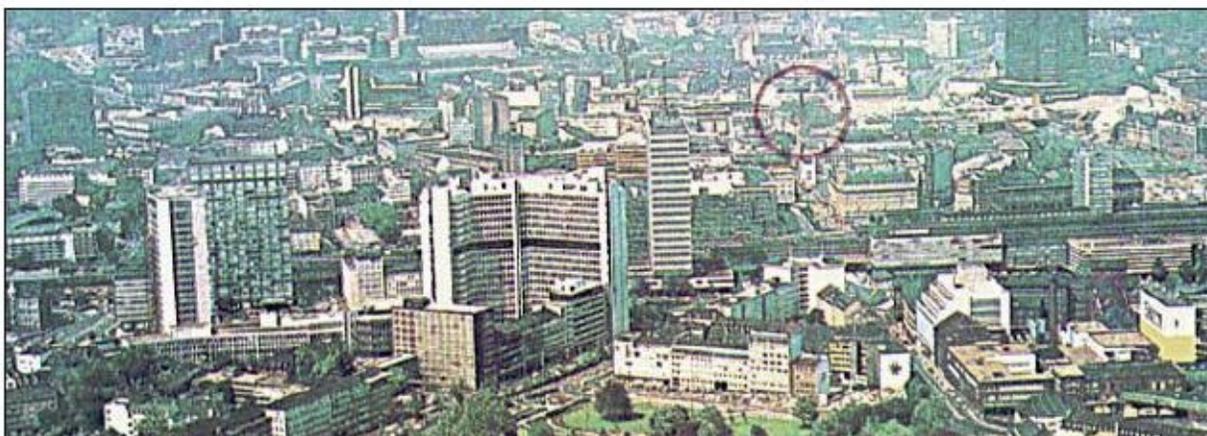
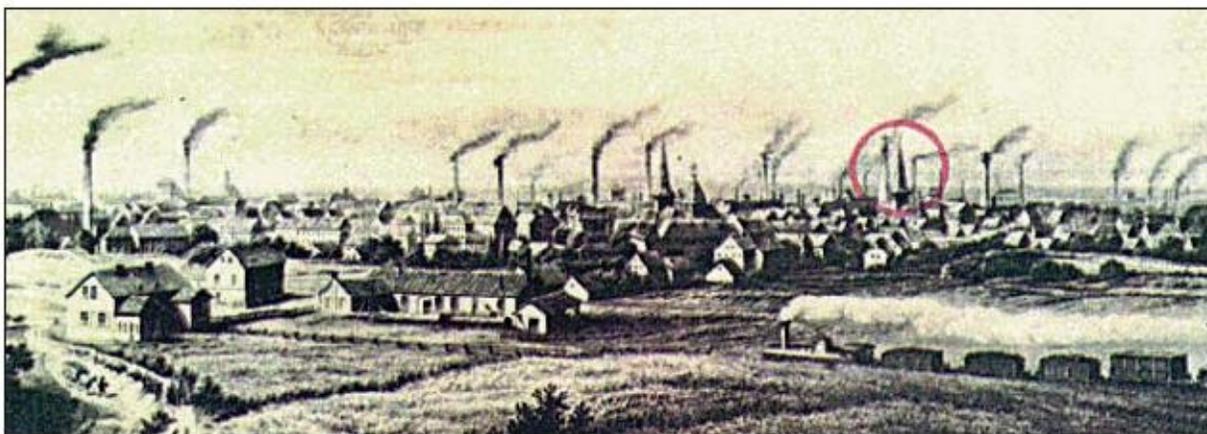
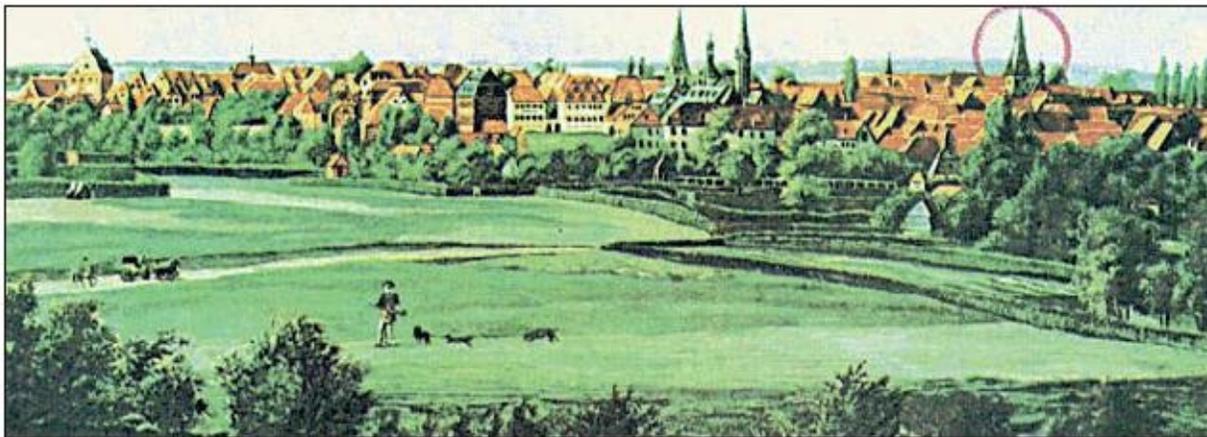
d) Tendo perdido o controle da situação e dos acontecimentos, o narrador entra em estado de loucura. Uma forma verbal que indica tempo futuro contém uma interrogação. Trata-se de uma suspeita otimista ou pessimista? Por quê?

QUESTÃO 7

A compreensão global do texto autoriza-nos a afirmar que:

- a) o mundo da ficção é mais favorável do que o da realidade, já que um não interfere no outro.
- b) entre a realidade e a ficção é preferível a realidade, já que sobre ela nós temos controle.
- c) entre a realidade e a ficção não existem fronteiras tão definidas, já que dados de um plano podem reproduzir-se no outro.
- d) o medo da realidade nos impede de desfrutá-la.
- e) nada existe fora do domínio da fantasia.

PROPOSTA DE REDAÇÃO



As três imagens ao lado mostram a cidade de Essen, na Alemanha, em três momentos: 1829, 1867 e atualmente.

A partir dessa sequência, elabore um texto narrativo, mostrando que as mudanças de tempo acarretam mudanças no espaço e nas personagens que o povoam.

Na condição de um repórter da história, transponha-se para o ano de 1867 (imagem 2).

O presente da narrativa situa-se, pois, em algum momento do ano de 1867. A imagem 1 (1829) situa-se no passado e a imagem 3 (os dias de hoje) situa-se no futuro.

Sob a forma de reportagem, usando os tempos verbais apropriados, registre um movimento de moradores de Essen (1867) que se manifestam contrários a certas obras da administração local. O objetivo delas é resolver um problema que não existia em 1829 (no passado) e vai provocar graves problemas no futuro (nos dias de hoje).

LIÇÃO 15



Ao tratar de um certo tipo de conto, Henry James fala de propriedades que, por extensão, valem para qualquer texto narrativo: “[...] sente-se de imediato que os fatos em si carecem de importância, que tudo está nas forças que os desencadearam, na malha sutil que os precedeu e os acompanha”.

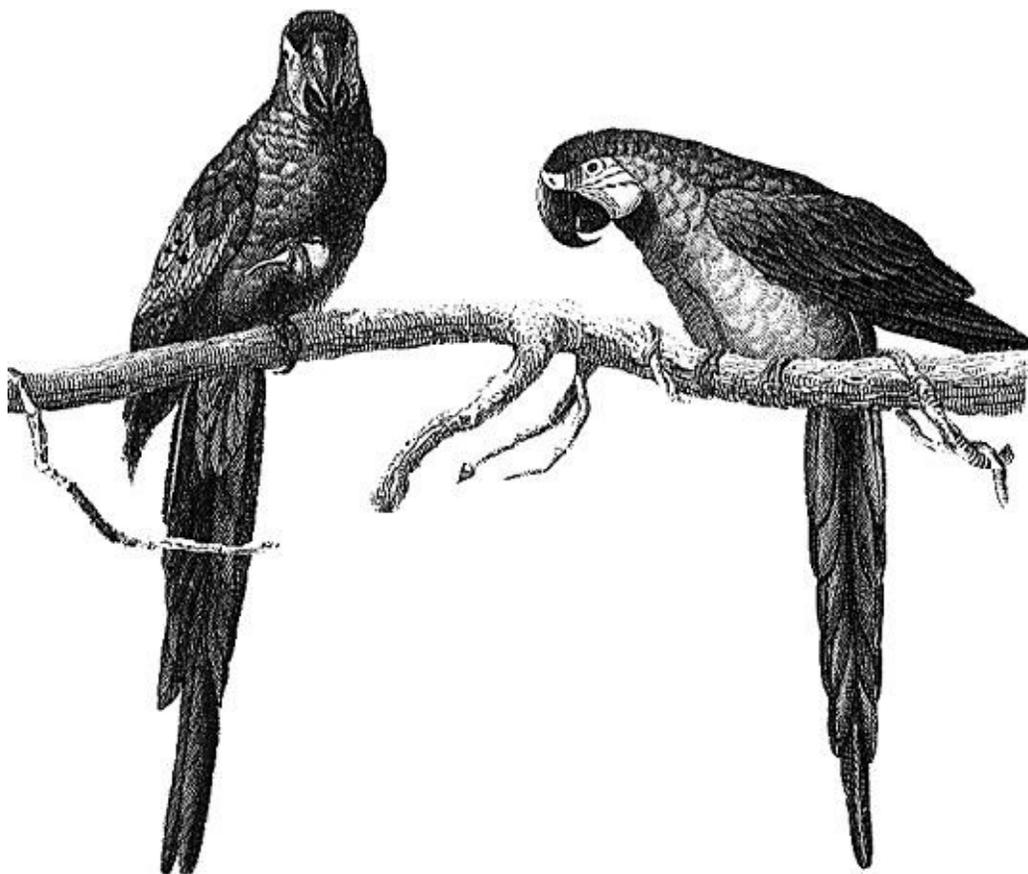


Nas histórias em quadrinhos, encontramos com frequência exemplos de narrativas exclusivamente visuais, construídas por meio de imagens sucessivas de uma ação das personagens.

Lobo Solitário, quadrinhos de Kazuo Koike e Goseki Kojima.

LIÇÃO 15

NARRAÇÃO



Leia o texto abaixo, passagem do livro *O senhor embaixador*, de Érico Veríssimo:

Foi na terceira semana de abril que o Embaixador de Sacramento tomou posse de sua cadeira no Conselho da Organização dos Estados Americanos. Ao entrar no edifício da União Pan-Americana foi logo atraído por vozes estrídulas que despertaram o menino que dormia dentro dele. Afastou-se dos assessores que o acompanhavam e precipitou-se para o Pátio Tropical, onde duas araras de cores tão rútilas que pareciam recender ainda a tinta — escarlata, verde, azul, amarelo — gíngavam e gritavam, assanhadas, nos seus poleiros. Gabriel Heliodoro aproximou-se de uma delas, tentou pegar-lhe o bico, o que excitou ainda mais a colorida criatura, e ficou depois a dizer-lhe coisas numa língua que Titito Villalba jamais ouvira em sua vida. Em vão o secretário tentava mostrar a seu chefe as outras curiosidades do pátio. Sem dar-lhe atenção, o Embaixador aproximou-se da outra arara e repetiu a brincadeira.

Érico Veríssimo. *O senhor embaixador*. 2. ed. Porto Alegre, Globo, 1967. p. 157.

Esse texto é retirado de um romance de Érico Veríssimo, cuja história se inicia na manhã em que o embaixador da República de Sacramento, país fictício da América Central, que figurativiza qualquer país latino-americano das décadas de 60 e 70, entrega suas credenciais ao presidente dos Estados Unidos. Ao longo do livro, vamos conhecendo a história de Sacramento, que era governado despoticamente por um ditador militar corrupto, apoiado por uma oligarquia rural e por companhias norte-americanas, que

desejavam apenas manter seus privilégios. Nessa obra, o narrador vai tematizar a necessidade da democracia, para que as massas miseráveis dos países latino-americanos possam melhorar suas condições de vida. Uma multiplicidade enorme de temas da realidade da América Latina é abordada: o uso da ameaça comunista como pretexto para manter as ditaduras; o papel crítico que os intelectuais devem manter, como consciência da sociedade, em relação a qualquer governo; a proeminência dos militares nos assuntos civis etc. Veja dois trechos que mostram a discussão desses temas:

Bom, seja como for, a intervenção desse cavalheiro me traz à lembrança um diálogo que mantive com um professor inglês da Universidade de Oxford. Conversávamos sobre ideologias quando, em certo trecho do diálogo, ele me disse as seguintes palavras que me surpreenderam pela sua verdade e ao mesmo tempo pela sua desarmadora simplicidade: “A antítese comunismo-democracia é falsa”. Explicou que o contrário do comunismo não é a democracia, mas o capitalismo, e a antítese da democracia não é o comunismo, mas a ditadura. O que ocorre é que, quando queremos dizer que somos capitalistas, achamos mais simpático afirmar que somos democratas! (p. 220-1)

Estou farto de tolerar a empáfia de alguns desses oficiais que pensam que farda é adjetivo qualificativo e não substantivo comum. (p. 43)

Analisemos, no entanto, do ponto de vista de sua construção, o texto com que começamos esta lição. Sua primeira característica é que se trata de um texto figurativo. Com efeito, constrói-se ele preponderantemente com termos concretos: *Embaixador do Sacramento, tomou posse, cadeira, edifício, vozes estrídulas, menino, dormia, araras, cores, rútilas, escarlate, verde* etc. O texto fala de uma personagem bem determinada, que, num tempo e num espaço bem demarcados, realiza uma série de ações.

A segunda característica é que o texto comporta uma série de mudanças de situação, de transformações de estado: tomar posse da cadeira no Conselho da União Pan-Americana é passar da situação de não pertencer ao Conselho à de fazer parte dele; despertar o menino que dormia dentro dele é passar da situação de agir como adulto à de portar-se como criança; aproximar-se da outra arara é mudar da situação de distância em relação a ela para a de proximidade. Essas mudanças de estado são ações realizadas por um dado sujeito.

A terceira característica é que as mudanças relatadas estão organizadas de maneira tal que entre elas existe sempre uma relação de anterioridade, posterioridade ou concomitância. Com efeito, entrar no edifício é anterior a ser atraído pelas vozes das aves, afastar-se dos assessores é posterior a ser atraído pelas suas vozes; tentar mostrar ao embaixador as outras curiosidades do pátio é concomitante a sua conversa com a arara, e assim por diante.

A quarta característica é que só aparecem no texto os tempos verbais do subsistema do passado: o pretérito perfeito (*foi, tomou, despertaram, afastou-se* etc.), o pretérito mais-que-perfeito (*ouvira*) e o pretérito imperfeito (*acompanhavam, gingavam, gritavam* etc.). Não ocorre no texto nenhum caso de uso do futuro do pretérito, que pertence também ao subsistema do passado. Observe-se, além disso, que os imperfeitos, que indicam uma duratividade, estão sempre correlacionados a perfeitos, que mostram uma ação acabada.

Ao longo de nossa vida, tomamos contacto com os mais variados tipos de texto: literários e

jornalísticos, em verso ou em prosa, políticos, religiosos e muitos outros. Há uma classificação que, por revelar-se útil tanto para a produção quanto para a leitura, enraizou-se na tradição escolar. Trata-se do agrupamento dos textos em narrativos, descritivos e dissertativos.

Antes de mais nada, é preciso deixar claro que frequentemente esses tipos não são encontrados em estado puro. Narração, descrição e dissertação podem alternar-se num mesmo texto. Isso não impede que, por razões didáticas, estudemos cada uma dessas classes separadamente.

A NARRAÇÃO

É preciso em primeiro lugar distinguir narrativa e narração. O que define o componente narrativo do texto é a mudança de situação, a transformação. Narrativa é, pois, uma mudança de estado operada pela ação de uma personagem. Mesmo que essa personagem não apareça no texto, está logicamente implícita. Por exemplo, quando se diz que o embaixador foi nomeado para representar seu país na União Pan-Americana, alguém o nomeou, fazendo-o passar do estado em que não era embaixador junto a esse organismo para o estado em que representa seu país junto a ele.

Há dois tipos de mudança. O primeiro é aquele em que alguém passa a ter alguma coisa que não tinha (lembre-se de que estamos falando não só de objetos materiais, mas de cargos, posições, estados de alma, como o ciúme, o amor etc.): tomar posse da cadeira de embaixador junto à OEA é passar a ter a posição de embaixador. O segundo tipo é aquele em que alguém deixa de ter alguma coisa que tinha: quando uma pessoa fica pobre deixa de ter riqueza. Assim, temos dois tipos básicos de narrativa: **de aquisição** (por exemplo, as que relatam casos em que alguém enriquece, adquire um conhecimento, se apaixonou, se torna ressentido, ganha uma eleição etc.) e **de perda** (por exemplo, as que narram eventos de término de um amor, de demissão de um posto, de enlouquecimento etc.).

Quem realiza a transformação pode ser ou não a mesma personagem que adquire ou perde o objeto. Por exemplo, quando se conta a história de alguém que herdou uma enorme fortuna, quem realiza a transformação é a personagem que legou a fortuna e quem adquire essa riqueza é o beneficiário da herança. Quando se narra que alguém roubou setenta e dois lingotes de ouro de uma seguradora, quem realiza a ação e quem passa a ter a riqueza são a mesma personagem.

Um texto narrativo não tem uma mudança apenas. São várias transformações. A narrativa típica apresenta, implícita ou explicitamente, quatro mudanças **de situação**, sejam elas mudanças de aquisição ou de perda:

a) uma em que uma personagem passa a ter um querer ou um dever, um desejo ou uma necessidade de fazer algo: quando alguém diz *me deu uma vontade enorme de tomar uma cerveja*, temos a primeira transformação, pois passou de um não querer a um querer;

b) uma em que ela adquire um saber e um poder, isto é, a competência necessária para fazer algo: se quem passou a ter vontade de tomar uma cerveja vai pegar dinheiro para comprá-la, passou de um estado de não poder tomar a cerveja para o de poder tomá-la;

c) uma que é a mudança principal da narrativa, a realização daquilo que se quer ou se deve fazer: quando quem quer tomar a cerveja a compra e a bebe, passamos da situação de não ter o prazer gustativo proporcionado pela bebida para a situação de tê-lo;

d) uma em que se constata que a transformação principal ocorreu e em que se podem atribuir prêmios ou castigos às personagens: suponhamos que a personagem que tomou a cerveja seja uma criança e que o pai, tendo constatado que ela bebeu uma bebida alcoólica, ou seja, tendo passado da situação de não saber para a de saber, aplique um castigo a ela; teremos uma transformação do estado de não castigado para o de castigado. Geralmente, os prêmios são para os bons, e os castigos, para os maus, mas há narrativas em que o bem é castigado, e o mal, premiado.

Toda narrativa tem essas quatro mudanças, mesmo que elas não sejam explicitamente mencionadas, pois elas se pressupõem logicamente. Com efeito, quando se constata a realização de uma mudança principal é porque ela se verificou e ela se efetua porque quem a realiza sabe e pode, quer ou deve fazê-la. Tomemos, por exemplo, o ato de compra de um apartamento: quando se assina a escritura realiza-se o ato de compra. Mesmo que não se narre, é necessário poder (ter dinheiro) e querer ou dever comprar (por exemplo, respectivamente, querer deixar de pagar aluguel ou ter necessidade de mudar, por ter sido despejado). Algumas mudanças são, então, necessárias, para que outras ocorram. Assim, para apanhar uma fruta é preciso, por exemplo, pegar um bambu para derrubá-la. Para ter um carro, é necessário antes conseguir dinheiro para comprá-lo.

Os exemplos que estão sendo dados são sobre tomar cerveja, comprar um apartamento, adquirir um carro, apanhar uma fruta. Alguém poderia, então, dizer: isso não são narrativas, mas ações que todos realizam. Exatamente, uma narrativa é um simulacro das ações do homem no mundo, e um estudo da narrativa é uma teoria da ação realizada em relação às coisas ou aos seres humanos.

Uma narrativa longa não tem uma única sequência das quatro transformações descritas acima. Tem várias: essas sequências coordenam-se umas às outras (numa novela, por exemplo, é comum haver casos de desencontro amoroso: entre duas personagens ricas e entre duas pobres, ou entre uma rica e uma pobre; essas narrativas não se entrelaçam, mas correm paralelas: uma está coordenada à outra); implicam umas às outras (por exemplo, uma narrativa de vingança está implicada pelo relato do mal que se fez a quem se vinga, uma vez que só há vingança se houver ofensa anterior); subordinam-se umas às outras (por exemplo, quando um homem narra seu casamento e conta o que fez para conquistar sua esposa, a segunda narrativa está subordinada à primeira, pois a conquista amorosa é meio para chegar ao casamento.).

Até agora, estamos falando em narrativa, embora a lição seja sobre narração. Existe alguma diferença entre as duas? Sim. A narratividade é um componente que pode existir em textos que não são narrações. A narratividade é a transformação de situações. Por exemplo, quando se diz

A abertura da economia brasileira é necessária, pois só a concorrência pode tornar as empresas competitivas,

temos um texto tipicamente dissertativo, que, no entanto, apresenta um componente narrativo, pois contém duas mudanças de situação: passagem do fechamento à abertura e da não competitividade para a competitividade.

Se a narratividade está presente, de uma forma ou de outra, em todos os tipos de texto, que é uma narração?

É um tipo de narrativa. Tem ela quatro características básicas:

1) é um conjunto de transformação de situações referentes a personagens determinadas, mesmo que sejam coletivas (por exemplo, o povo brasileiro), ou a coisas particulares, num tempo preciso e num espaço bem configurado (no texto com que abrimos essa lição as situações relatadas referem-se a uma personagem determinada, o Embaixador de Sacramento, no dia em que toma posse de sua cadeira na

União Pan-Americana, no pátio do prédio desse organismo);

2) como a narração opera com personagens, situações, tempos e espaços bem determinados, trabalha predominantemente com termos concretos, sendo, portanto, um texto figurativo;

3) no interior do texto narrativo, há sempre uma progressão temporal entre os acontecimentos relatados, isto é, conta ele eventos concomitantes, anteriores ou posteriores uns aos outros (observe, no entanto, que o narrador pode dispor os acontecimentos no texto na ordem em que quiser, desde que deixe claro qual é o anterior, o concomitante e o posterior; pode começar a contar uma história e, depois de dizer, por exemplo, *antes disso*, narrar eventos que sucederam antes. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, começa-se a narração pelo óbito do narrador e, depois, vêm seu nascimento, sua infância, a vida adulta etc.);

4) já que o ato de narrar ocorre, por definição, no presente, dado que, como vimos, o presente indica uma concomitância em relação ao momento da fala (no caso, fala do narrador), ele é posterior à história contada, que, por conseguinte, é anterior a ele; por isso, o subsistema do pretérito (pretérito perfeito, pretérito imperfeito, pretérito mais-que-perfeito e futuro do pretérito) é o conjunto de tempos por excelência da narração (veja que isso ocorre no texto de Érico Veríssimo).

No entanto, o narrador pode criar uma narração em que haja uma concomitância entre o tempo da narração e o dos acontecimentos narrados, para simular que eles estão acontecendo no mesmo momento em que estão sendo contados. É o que acontece quando se irradia um jogo de futebol: *Evair vai levando a bola, passa por um, passa por dois, lança para Edmundo, que ajeita e chuta para gol*. No entanto, isso é uma simulação, dado que o narrador narra depois de o lance ter acontecido, quando já é passado, embora muito recente. Nesse caso, usam-se os tempos do sistema do presente (presente, pretérito perfeito e futuro do presente).

Existe também, embora muito rara, a chamada narrativa profética, em que os acontecimentos narrados são vistos como posteriores à narração. É o que pode acontecer em horóscopos, previsões meteorológicas e profecias. Nesse caso, usa-se o subsistema do futuro (presente do futuro, futuro anterior e futuro do futuro). Cabe lembrar que, mesmo nesses textos chamados proféticos, muitas vezes usa-se o sistema do presente com valor de futuro ou, então, imagina-se o acontecimento futuro como algo já passado e faz-se uso do subsistema do passado. No livro do profeta Isaías, 30, 20-23, encontramos um exemplo de narrativa no futuro:

Quando o Senhor vos tiver dado o pão da angústia e a água da aflição, aquele que te ensina não se esconderá mais e teus olhos verão aquele que te instrui. (...) Tu acharás impuros os revestimentos de prata de teus ídolos e de ouro de tuas estátuas. Tu os rejeitarás como um objeto imundo e dir-lhes-ás: “Fora daqui”. Ele dar-te-á a chuva para a semente que tiveres semeado na terra, e o pão que proporcionará a terra será succulento e nutritivo. Teu gado pastará, nesse dia, em vastas pastagens.

Na narração, as quatro características explicadas acima (transformação de situações concretas, figuratividade, relações de posterioridade, concomitância e anterioridade entre os episódios relatados e utilização preferencial do subsistema temporal do passado) devem estar conjuntamente presentes. Um texto que tenha só uma dessas características ou duas delas não é uma narração.



Cartum de Roger Blachon.

Este cartum é um exemplo de uma sequência narrativa concentrada numa só imagem. A partir da cena retratada, podemos perceber, com base em relações de implicação, a anterioridade, a posterioridade e a concomitância das ações ocorridas: o toureiro enfrentando o touro, o touro chifrando-o na perna, o toureiro caindo, a entrada do homem para socorrer o toureiro e do juiz para repreender o touro.

TEXTO COMENTADO

O texto que segue é uma passagem do romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida:

Sua história tem pouca coisa de notável. Fora Leonardo algibebe¹ em Lisboa, sua pátria. Aborrecera-se porém do negócio, e viera ao Brasil. Aqui chegando não se sabe por proteção de quem, alcançou o emprego de que o vemos empossado, e que exercia, como dissemos, desde tempos remotos. Mas viera com ele no mesmo navio não sei fazer o que, uma certa Maria da hortaliça, quitandeira das praças de Lisboa, saloia² rechonchuda e bonitota. O Leonardo, fazendo-se-lhe justiça, não era nesse tempo de sua mocidade mal apessoado, e sobretudo era maganão³. Ao sair do Tejo, estando Maria encostada à borda do navio, o Leonardo fingiu que passava distraído por junto dela, e com o ferrado sapatão assentou-lhe uma valente pisadela no pé direito. A Maria, como se já esperasse por aquilo, sorriu-se como envergonhada do gracejo, e deu-lhe também em ar de disfarce um tremendo beliscão nas costas da mão esquerda. Era isto uma declaração em forma, segundo os usos da terra: levaram o resto do dia de namoro cerrado; ao anoitecer passou-se a mesma cena de pisadela e beliscão, com a diferença de serem desta vez um pouco mais fortes; e no dia seguinte estavam os dois amantes tão extremosos e familiares que pareciam sê-lo de muitos anos.

Quando saltaram em terra começou Maria a sentir certos enjoos: foram os dois morar juntos: e daí um mês manifestaram-se claramente os efeitos da pisadela e do beliscão; sete meses depois teve a Maria um filho, formidável menino de quase três palmos de comprimento, gordo e vermelho, cabeludo, esperneador e chorão; o qual, logo depois que nasceu, mamou duas horas seguidas sem largar o peito. E este nascimento é certamente de tudo o que temos dito o que mais nos interessa, porque o menino de quem falamos é o herói desta história.

Manuel Antônio de Almeida. *Memórias de um sargento de milícias*. 22. ed. São Paulo, Ática, 1994. p. 12-3.

O texto é figurativo. Trabalha predominantemente com termos concretos: *Lisboa, Leonardo, vir, Brasil, emprego, ferrado, sapatão, maganão, saloia, algibebe, rechonchuda, bonitota* etc.

A segunda característica do texto é a mudança de situações referentes a personagens determinadas, num espaço preciso e num tempo demarcado: mudança de Leonardo e Maria, de Portugal para o Brasil; os dois tornam-se amantes no navio que os trazia do reino para o Brasil; Maria fica grávida e, quando chegam ao Rio de Janeiro do “tempo do rei”, ambos, que não tinham filhos, têm um.

A terceira particularidade do texto é que os episódios se articulam numa relação de anterioridade e posterioridade. Vejamos alguns exemplos da sequência dos acontecimentos: aborrecimento de Leonardo com os negócios que tinha em Lisboa, embarque para o Brasil, encontro com Maria no navio, pisadela, beliscão, namoro, nova pisadela, novo beliscão, tornarem-se amantes, chegada ao Brasil, confirmação da gravidez, nascimento do filho, mamada de duas horas.

Os fatos são narrados com os tempos do subsistema do pretérito: pretérito perfeito (*alcançou, fingiu, assentou, sorriu, levaram, passou-se* etc.), pretérito imperfeito (*exercia, passava, era, estavam* etc.), pretérito mais-que-perfeito (*fora, aborrecera-se, viera* etc.). Só se usa o presente quando o narrador interfere, para comentar o que está sendo contado. Não nos esqueçamos de que o tempo do ato de narrar é o presente (*tem, vemos, é, falamos*).

Como o texto é figurativo, mostra mudanças de situação referentes a personagens determinadas, num tempo e num espaço demarcados, estabelece uma relação de anterioridade e de posterioridade entre os episódios, usa o sub-sistema de tempos do passado, é uma narração.

As quatro fases da narrativa típica estão presentes no texto. Primeira sequência: desejo de vir para o Brasil (*aborrecera-se porém do negócio*), saber e poder implícitos, transformação principal (a vinda propriamente dita), reconhecimento de que a transformação se deu (*quando saltaram em terra*); segunda sequência — desejo de manter um relacionamento sexual (pisadelas e beliscões), saber e poder implícitos, transformação principal (*no dia seguinte estavam os dois amantes tão extremos e familiares, que pareciam sê-lo de muitos anos*), reconhecimento de que a transformação principal se deu (gravidez de Maria e nascimento do filho).

Memórias de um sargento de milícias é um romance que retrata a gente do povo e não a burguesia urbana, como faziam os romances cuja ação se passava nas cidades. A personagem principal desse livro é Leonardo, filho de Leonardo e Maria. No texto, as origens de Leonardinho são narradas. Seus pais, Leonardo e Maria, são apresentados pelo ofício (*Fora Leonardo algibebe em Lisboa; Maria da hortaliça, quitandeira das praças de Lisboa*), por caracteres físicos (*rechonchuda e bonitota; não era nesse tempo mal apessoado*) e morais (*maganão*). O menino é “filho de uma pisadela e de um beliscão”, como conta com muita graça o narrador. Ainda pequeno, é abandonado pelos pais. Passa a viver com o padrinho. Sua vida é uma sequência de pequenos golpes até o final feliz, em que, nomeado sargento de milícias, casa-se com Luisinha.

Leonardo é um anti-herói, quando comparado aos heróis românticos. Muitos críticos consideram que ele é o que se poderia chamar um pícaro, protagonista de novelas picarescas, gênero literário de origem espanhola. O pícaro é um pobre, que vê as mazelas de uma sociedade com humor, malícia, ironia, cinismo; está de certa forma à margem da sociedade; seu ponto de vista é dos que estão em baixo; é astuto e mostra que os grandes senhores e as instituições mais respeitáveis têm baixeiras muito grandes; vive de expedientes para poder sobreviver.

Sobre o romance afirma Alfredo Bosi em sua *História concisa da literatura brasileira*: “O seu valor reside principalmente em ter captado, pelo *fluxo narrativo*, uma das marcas da vida na pobreza, que é a perpétua sujeição à necessidade, sentida de modo fatalista no destino de cada um. Esse contínuo esforço de driblar o acaso das condições adversas e a avidez de gozar os intervalos de boa sorte impelem os figurantes das *Memórias*, e, em primeiro lugar, o anti-herói Leonardo [...] para a roda-viva de pequenos engodos e demandas de emprego, entremeadas com ciganagens e patuscadas que dão motivo ao romancista para fazer entrar em cena tipos e costumes do velho Rio”. (São Paulo, Cultrix, 1975. p. 147.)

LIÇÃO 15 EXERCÍCIOS

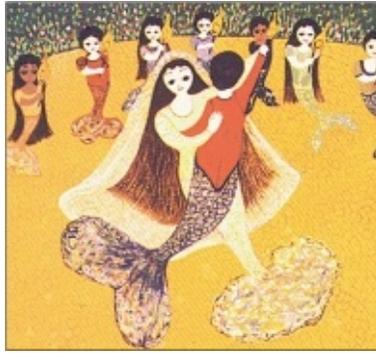
O trecho que vem abaixo é de autoria de Chico Buarque de Holanda:

VALSINHA

Um dia ele chegou tão diferente
Do seu jeito de sempre chegar.
Olhou-a de um jeito muito mais quente
Do que sempre costumava olhar
E não maldisse a vida tanto
Quanto era seu jeito de sempre falar.
E nem deixou-a só num canto
Pra seu grande espanto
Convidou-a pra rodar.
Então ela se fez bonita
Como há muito tempo não queria ousar
Com seu vestido decotado
Cheirando a guardado
De tanto esperar.
Depois os dois deram-se os braços
Como há muito tempo
Não se usava dar
E cheios de ternura e graça
Foram para a praça
E começaram a se abraçar.
E ali dançaram tanta dança
Que a vizinhança toda despertou
E foi tanta felicidade
Que toda a cidade se iluminou
E foram tantos beijos loucos
Tantos gritos roucos
Como não se ouviam mais

Que o mundo compreendeu
E o dia amanheceu em paz.

Vinícius de Moraes & Chico Buarque de Holanda. *Chico Buarque de Holanda*. São Paulo, Abril Educação, 1980. p. 30-1. (Literatura Comentada).



Grande valsa, pintura da artista popular Octacília Josefa de Melo, de 1986(fragmento).

QUESTÃO 1

Como se sabe, todo texto narrativo relata transformações que vão ocorrendo através do tempo.

Leia os dois versos iniciais:

“*Um dia ele chegou tão diferente
Do seu jeito de sempre chegar*”.

Os dois versos relatam uma transformação: ele chegava habitualmente de um jeito e passou a chegar de outro. Levando em conta os dados fornecidos pelo texto, como ele costumava chegar habitualmente?

QUESTÃO 2

Naquele dia diferente, uma das atitudes dele, de modo especial, causou surpresa a ela. Qual foi essa atitude?

QUESTÃO 3

Essa transformação que se deu com a personagem masculina (*ele*) desencadeou outra transformação na personagem feminina (*ela*).

Em que níveis de comportamento se alterou a conduta dela?

QUESTÃO 4

A disponibilidade de ambos deu origem à dança, que também pode ser interpretada como movimento do jogo amoroso.

Fazem parte desse jogo tanto o afeto, a emoção delicada, quanto a sensualidade calorosa, a paixão febril.

Encontre passagens no texto que falem:

- a) da emoção delicada;
- b) da sensualidade calorosa.

QUESTÃO 5

O gesto amoroso da dança saiu do interior da casa para a praça, da praça para a cidade, da cidade para o mundo.

- a) Como se pode interpretar essa ampliação do espaço?
- b) Qual é o efeito final desse gesto no comportamento dos homens?

QUESTÃO 6

Pode-se dizer que o texto estabelece uma relação de semelhança entre a valsa, o jogo amoroso e as relações humanas em termos mais amplos? Em caso afirmativo, explique onde reside essa semelhança.

QUESTÃO 7

Todo texto narrativo é figurativo. Isso quer dizer que por trás das figuras existe um tema implícito. Numa carta endereçada a Vinícius de Moraes, Chico Buarque discute com o seu parceiro a inconveniência de colocar o título de “Valsa hippie” (em vez de “Valsinha”), como queria o velho poeta.

Eis o trecho da carta:

“Valsa hippie” é um título forte. É bonito, mas pode parecer forçação de barra, com tudo o que há de hippie à venda por aí. “Valsa hippie”, ligado à filosofia hippie como você o ligou, é um título perfeito. Mas hippie, para o grande público, já deixou de ser a filosofia da moda pra frente, de se usar roupa e cabelo. Aí já não tem nada a ver.

Chico Buarque de Holanda. Cartas a Vinícius. *O Estado de S.Paulo*, 19 mar. 1995. p. D-16.

Qual é o tema que torna a letra de “Valsinha” compatível com a autêntica filosofia hippie?

QUESTÃO 8

Levando em conta o sentido global do texto, pode-se afirmar que:

- a) a dança, que inclui o envolvimento amoroso e o prazer, expande seus efeitos para além das pessoas que se amam.
- b) o jogo amoroso, diferentemente da dança e da valsa, só é possível com o consentimento explícito dos pares que se amam.
- c) para que a dança e o amor sejam bem-sucedidos, é preciso que, de início, exista apenas ternura de ambas as partes e só depois esse sentimento evolua para o prazer.
- d) a concepção de amor que está implícita por trás desse texto narrativo não inclui o prazer físico.
- e) só a ternura e o amor desinteressado são capazes de irradiar sua influência para além do espaço doméstico.

PROPOSTAS DE REDAÇÃO

1) Extraída do vestibular da Unicamp:

Umberto Eco faz a seguinte reflexão acerca do ato de narrar:

Entendo que para contar é necessário primeiramente construir um mundo, o mais mobiliado possível, até os últimos pormenores. Constrói-se um rio, duas margens, e na margem esquerda coloca-se um pescador, e se esse pescador possui um temperamento agressivo e uma folha penal pouco limpa, pronto: pode-se começar a escrever, traduzindo em palavras o que não pode deixar de acontecer.

Pós-Escrito a O nome da rosa.

Escreva uma narrativa utilizando os dados iniciais fornecidos por Umberto Eco.

2) O trecho que segue foi extraído de uma crônica de Rubem Braga. Transcreveu-se apenas o seu início. A tarefa proposta é que se elabore um texto narrativo coerente com os elementos contidos na introdução.

FRITZ MÜLLER, alemão, divorciado, de 42 anos presumíveis, importador, domiciliado à Rua Cinco de Julho, 422, ap. 801, Copacabana, foi encontrado morto na cozinha de seu apartamento, com a cabeça esmagada por um instrumento contundente. A vítima, que trajava apenas calção de banho, foi encontrada em decúbito dorsal, com a cara voltada para a porta exterior da cozinha. O encontro foi feito pela doméstica Severina de Araújo, de 27 anos, solteira, às 8h10m da manhã de hoje, quando chegava ao apartamento para dar início aos seus afazeres.

Rubem Braga. Ai de ti, Copacabana. 5. ed. Rio de Janeiro, 1960. p. 95.

3) Extraída do vestibular da Unicamp:

Na coletânea abaixo, há elementos para a construção de **um texto narrativo em que se tematiza o relacionamento entre duas pessoas, o cruzamento de duas vidas**. Sua tarefa será desenvolver essa narrativa, segundo as Instruções Gerais.

A tragédia deste mundo é que ninguém é feliz, não importa se preso a uma época de sofrimento ou de felicidade. A tragédia deste mundo é que todos estão sozinhos. Pois uma vida no passado não pode ser partilhada com o presente.

Alan Lightman. Sonhos de Einstein. 1993.

CENA A⁴: UM HOMEM, UMA MULHER.

Uma mulher deitada no sofá, cabelos molhados, segurando a mão de um homem que nunca voltará a ver.

Luz do sol, em ângulos abertos, rompendo uma janela no fim da tarde. (...) Uma imensa árvore caída, raízes esparramadas no ar, casca e ramos ainda verdes.

O cabelo ruivo de uma amante, selvagem, traiçoeiro, promissor.

Um rosto estranho no espelho, grisalho nas têmporas.

As sombras azuis das árvores numa noite de lua cheia. O topo de uma montanha com um vento forte constante.

CENA B: UM PAI, UM FILHO.

Uma criança à beira do mar, enfeitiçada pela primeira visão que tem do oceano.

Um barco na água à noite, suas luzes tênues na distância, como uma pequena luz vermelha no céu negro.

Um livro surrado sobre uma mesa ao lado de um abajur de luz branda.

Uma chuva leve em um dia de primavera, em um passeio que será o último passeio que um jovem fará no lugar que ele ama.

Um pai e um filho sozinhos em um restaurante. Um trem com vagões vermelhos, sobre uma grande ponte de pedra, de arcos delicados, o rio que sob ela corre, minúsculos pontos que são casas a distância.

Instruções Gerais

Escolha os elementos de **apenas uma** das cenas apresentadas (**A** ou **B**), para construir: as **duas** personagens, o cenário, o enredo e o tempo de sua narrativa.

O foco narrativo deverá ser em 3ª pessoa.

O desenvolvimento do enredo, a partir da cena escolhida por você, **deverá levar em consideração** o trecho de Alan Lightman, que introduz a coletânea.

1 algibebe: aquele que fabrica e vende roupa de fazenda ordinária.

2 saloia: camponesa das cercanias de Lisboa.

3 maganão: brincalhão, atrevido.

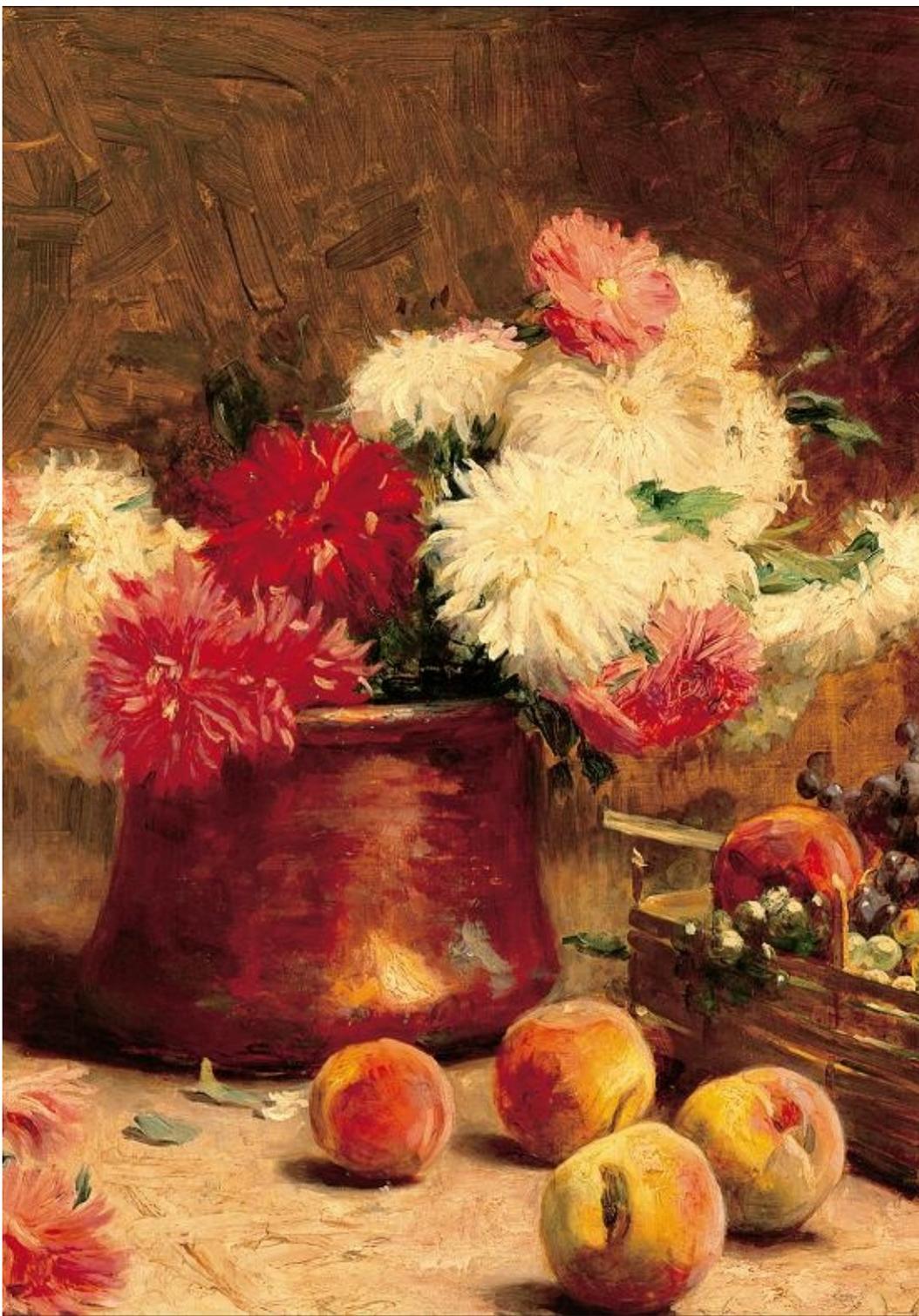
4 Os fragmentos das cenas **A** e **B** também foram extraídos de A. Lightman.

LIÇÃO 16



“Toda descrição reduz-se à enumeração das partes e dos aspectos de uma coisa vista, e esse inventário pode ser elaborado numa ordem qualquer, o que introduz na execução uma espécie”

Paul-Valéry



Naturezas-mortas e retratos são temas recorrentes nas artes plásticas. São obras que têm caráter essencialmente descritivo, o que não significa que deixem de representar a maneira particular de o artista ver o mundo.

Frutase flores, pintura de Pedro Alexandrino Borges (fragmento), pertencente ao acervo da Pinacoteca do Estado, São Paulo.

LIÇÃO 16

DESCRIÇÃO

O trecho que vem a seguir foi retirado do romance *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães:

(...) Acha-se ali sozinha e sentada ao piano uma bela e nobre figura de moça. As linhas do perfil desenham-se distintamente entre o ébano da caixa do piano, e as bastas madeixas ainda mais negras do que ele. São tão puras e suaves essas linhas, que fascinam os olhos, enlevam a mente, e paralisam toda análise. A tez é como o marfim do teclado, alva que não deslumbra, embaçada por uma nuança delicada, que não sabereis dizer se é leve palidez ou cor-de-rosa desmaiada. O colo donoso e do mais puro lavor sustenta com graça inefável o busto maravilhoso. Os cabelos soltos e fortemente ondulados se despenham caracolando pelos ombros em espessos e luzidios rolos, e como franjas negras escondiam quase completamente o dorso da cadeira, a que se achava recostada. Na frente calma e lisa como mármore polido, a luz do ocaso esbatia um róseo e suave reflexo; di-la-íeis misteriosa lâmpada de alabastro guardando no seio diáfano o fogo celeste da inspiração. Tinha a face voltada para as janelas, e o olhar vago pairava-lhe pelo espaço.

Os encantos da gentil cantora eram ainda realçados pela singeleza, e diremos quase pobreza do modesto trajar. Um vestido de chita ordinária azul-clara desenhava-lhe perfeitamente com encantadora simplicidade o porte esbelto e a cintura delicada, e desdobrando-se-lhe em roda em amplas ondulações parecia uma nuvem, do seio da qual se erguia a cantora como Vênus nascendo da espuma do mar, ou como um anjo surgindo dentre brumas vaporosas. Uma pequena cruz de azeviche presa ao pescoço por uma fita preta constituía o seu único ornamento.



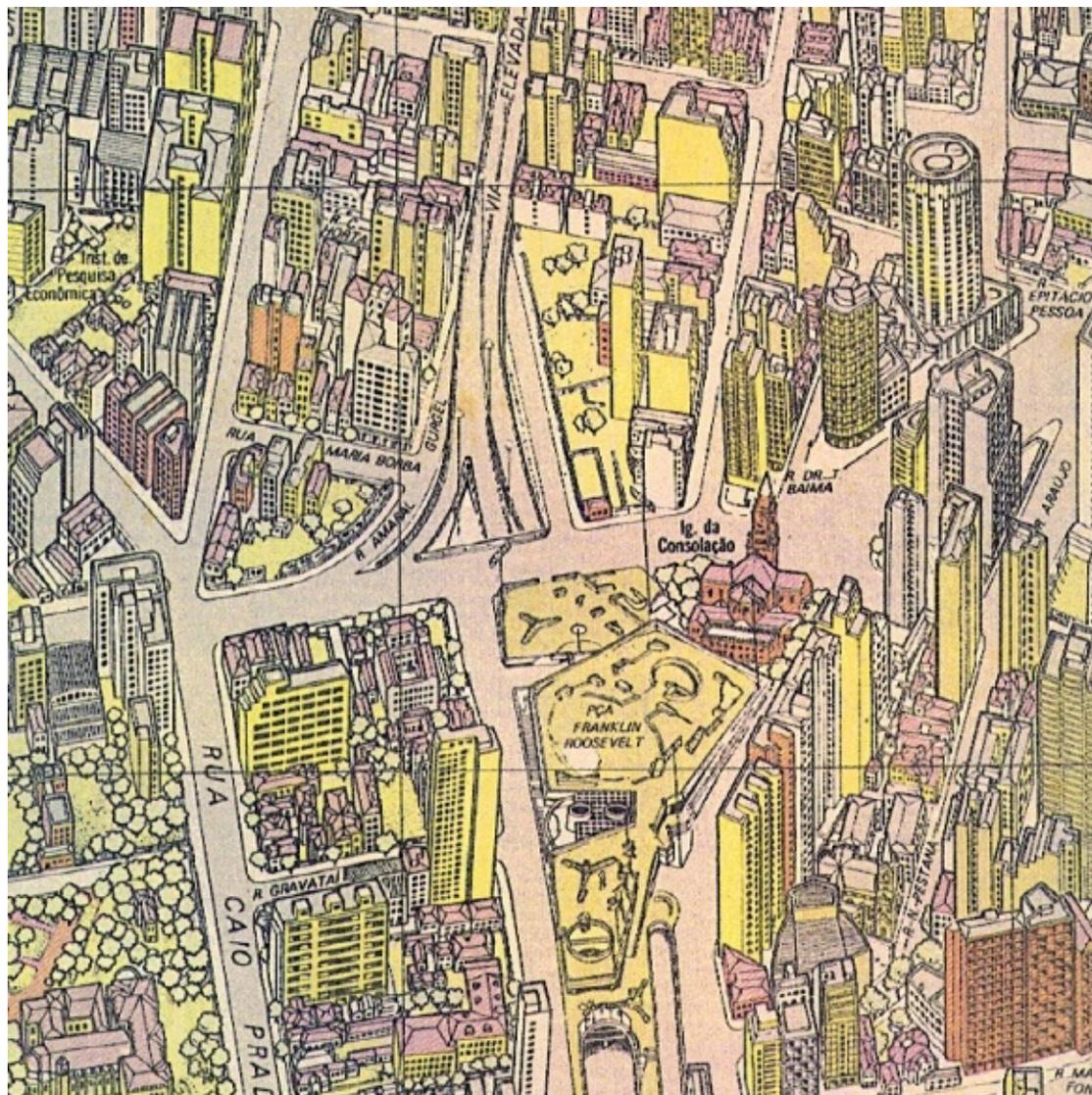
Bernardo Guimarães. *A escrava Isaura*. 19. ed. São Paulo, Ática, 1993. p. 13-4.

Esse texto mostra-nos Isaura, a personagem principal do romance. Sua primeira característica é que é um **texto figurativo**. Constrói-se predominantemente com termos concretos: *piano, moça, perfil, ébano, madeixas, negras, tez, marfim, teclado, despenham-se, caracolar* etc. Retrata ele, pois, uma personagem concreta.

A segunda característica é que todas as frases expõem **ocorrências simultâneas** (ao mesmo tempo que está sozinha e sentada ao piano, seu perfil desenha-se entre o ébano da caixa do piano e os cabelos mais negros do que ele, tem a face voltada para as janelas, o olhar vago paira pelo espaço, traja um vestido de chita, traz uma cruz de azeviche ao pescoço). Ademais, as características da moça ocorrem todas concomitantemente: tez alva, busto maravilhoso, fronte calma e lisa como o mármore polido. Por isso, não existe uma ocorrência que possa ser considerada cronologicamente anterior à outra do ponto de vista do relato. Evidentemente, no nível dos acontecimentos, pode-se dizer que sentar-se ao piano é cronologicamente anterior a voltar a face para a janela. No nível do relato, no entanto, a ordem dessas duas ocorrências é indiferente: o narrador quer retratar uma personagem e não traçar a cronologia de suas ações. Poderia, perfeitamente, dizer primeiro *tinha as faces voltadas para as janelas* e depois *acha-se ali sozinha e sentada ao piano*, sem que isso alterasse o sentido básico do texto. Se invertêssemos a sequência dos enunciados não correríamos o risco de alterar nenhuma relação cronológica.

A terceira característica é que no texto aparecem basicamente **verbos de estado** (por exemplo, *acha-se, são, é, sustenta, tinha*). Quando aparecem verbos que poderiam ser considerados de ação (por exemplo, *despenhar-se, esbater, desenhando*), estão, como aliás também os verbos de estado, no presente ou no pretérito imperfeito, os dois tempos verbais básicos da descrição. Esses são os tempos fundamentais para construir um texto descritivo porque indicam uma concomitância: o presente em relação ao momento da fala; o pretérito imperfeito em relação a um marco temporal pretérito instalado no texto. No exemplo dado acima, o narrador oscila entre usar o presente, para simular que estamos como

que em presença da moça, que está sendo retratada, no próprio momento em que se acha sentada ao piano, e o pretérito imperfeito, para mostrar que, de fato, essa cena ocorreu no marco temporal pretérito instalado no texto, *nos primeiros anos do reinado do Sr. D. Pedro II (...)* numa linda e calma tarde de outubro. Esses dois tempos, por indicarem concomitância, não denotam transformação de estado. A transformação narrativa está então implícita. Se a personagem está sentada ao piano é porque se sentou, isto é, passou do estado de estar de pé para o de estar sentada; se ela está trajando um vestido de chita é porque o vestiu, ou seja, passou da situação de não estar trajada com aquela roupa para a de estar etc.



O mapa constitui um exemplo privilegiado de descrição da linguagem visual. Ao fazer um mapa, o cartógrafo tem por objetivo produzir a descrição mais fiel e precisa possível de uma determinada porção de território, seja ele uma rua, uma cidade, um país ou o globo terrestre.

Mapa de São Paulo, de 1973(fragmento).

Outra característica é que primeiro se descreve o corpo (cabelos, tez, colo etc.) para depois se retratar o que o envolve (traje, adorno). O texto **organiza-se**, então, **espacialmente**. Mostra-se a moça do conteúdo para o continente, do corpo para aquilo que o envolve.

O texto com que iniciamos esta lição é descritivo.

Descrição é o tipo de texto em que se expõem características de seres concretos (pessoas, objetos, situações etc.) consideradas fora da relação de anterioridade e de posterioridade.

Vejamos as características do texto descritivo:

a) como o texto narrativo, é figurativo;

b) ao contrário do texto narrativo, não relata propriamente mudanças de situação, mas propriedades e aspectos simultâneos dos elementos descritos, considerados, pois, numa única situação;

c) como o que se descreve é visto como simultâneo, não existe relação de anterioridade e posterioridade entre seus enunciados;

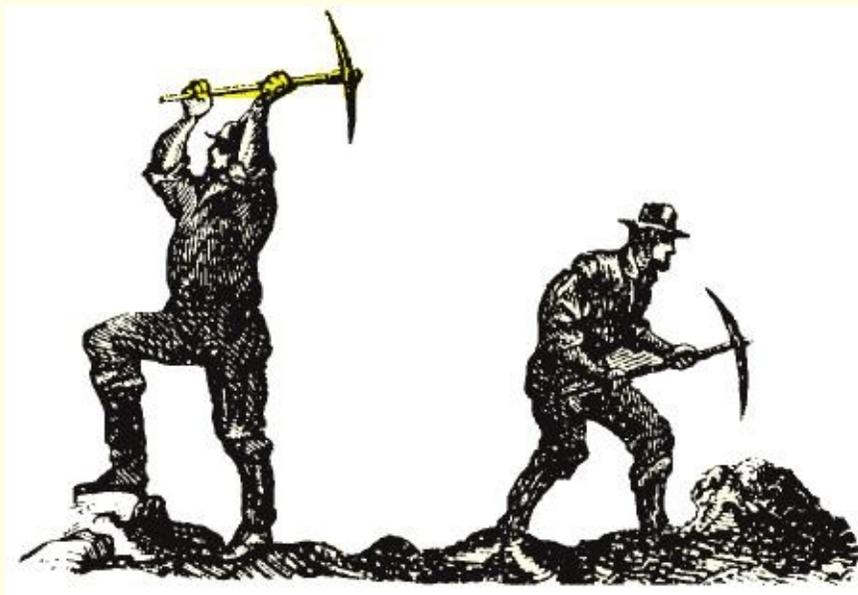
d) como a simultaneidade é a característica central da descrição, os tempos verbais básicos nela utilizados são o presente ou o pretérito imperfeito (às vezes, ambos), pois o primeiro expressa concomitância em relação ao momento da fala, e o segundo, em relação a um marco temporal pretérito instalado no enunciado;

e) como não se organiza o texto numa progressão temporal, como na narrativa, com muita frequência, sua organização é espacial, descreve-se de cima para baixo, da esquerda para a direita, de dentro para fora, do conteúdo para o continente, etc.

Insistimos no fato de que a característica fundamental de um texto descritivo é a inexistência de progressão temporal. Tudo o que é descrito é considerado como simultâneo, não podendo, portanto, um enunciado ser considerado anterior ou posterior a outro. Pode-se apresentar numa descrição até mesmo ações ou movimentos, desde que eles sejam sempre simultâneos, não indicando uma progressão de uma situação anterior para uma posterior. Para transformar uma descrição numa narração, bastaria introduzir um enunciado que indicasse a passagem de um estado anterior para um posterior. No caso do nosso exemplo, poderíamos dizer: A moça sentou-se ao piano e começou a tocar. A simples mudança do presente para o perfeito indica que não se está considerando a ação em sua continuidade, mas como algo acabado e, por conseguinte, o que se está levando em conta é a mudança de estado. Pelo fato de a descrição apresentar um estado, que sofrerá mudanças, é muito comum que os textos comecem com uma descrição e, depois, convertam-se numa narração. A descrição serve para apresentar personagens, lugares, estados, que, no curso da ação, sofrerão transformações. Por isso, o texto descritivo não relata mudanças de situação; nele, ações e qualidades são vistas como um estado único.

TEXTO COMENTADO

O fragmento que segue foi extraído do romance *O cortiço*, de Aluísio Azevedo:



Daí à pedreira restavam apenas uns cinquenta passos e o chão era já todo coberto por uma farinha de pedra moída que sujava como a cal.

Aqui, ali, por toda a parte, encontravam-se trabalhadores, uns ao sol, outros debaixo de pequenas barracas feitas de lona ou de folha de palmeira. De um lado cunhavam pedra cantando; de outro a quebravam a picareta; de outro afeiçoavam¹ lajedos a ponta de picão²; mais adiante faziam paralelepípedos a escopro³ e macete⁴. E todo aquele retintim de ferramentas, e o martelar da forja, e o coro dos que lá em cima brocavam a rocha para lançar-lhe fogo, e a surda zoada ao longe, que vinha do cortiço, como de uma aldeia alarmada; tudo dava a ideia de uma atividade feroz, de uma luta de vingança e de ódio. Aqueles homens gotejantes de suor, bêbedos de calor, desvairados de insolação, a quebrarem, a espicaçarem, a torturarem a pedra, pareciam um punhado de demônios revoltados na sua impotência contra o impassível gigante que os contemplava com desprezo, imperturbável a todos os golpes e a todos os tiros que lhe desfechavam no dorso, deixando sem um gemido que lhe abrissem as entranhas de granito. O membrudo cavouqueiro havia chegado à fralda do orgulhoso monstro de pedra; tinha-o cara a cara, mediu-o de alto a baixo, arrogante, num desafio surdo.

A pedreira mostrava nesse ponto de vista o seu lado mais imponente. Descomposta, com o escalavrado flanco exposto ao sol, erguia-se altaneira e desassombrada, afrontando o céu, muito íngreme, lisa, escaldante e cheia de cordas que mesquinamente lhe escorriam pela ciclópica nudez com um efeito de teias de aranha. Em certos lugares, muito alto do chão, lhe haviam espetado alfinetes de ferro, amparando, sobre um precipício, miseráveis tábuas que, vistas cá de baixo, pareciam palitos, mas em cima das quais uns atrevidos pigmeus de forma humana equilibravam-se, desfechando golpes de picareta contra o gigante.

Aluísio Azevedo. *O cortiço*. 25. ed. São Paulo, Ática, 1992. p. 48-9.

A primeira característica desse texto é que é figurativo. É construído fundamentalmente com termos concretos: *pedreira, chão, farinha, pedra, sujava, cal, trabalhadores, lona, folhas de palmeira, cunhavam, cantando, gotejantes de suor, bêbedos de calor* etc. Retrata ele uma pedreira determinada, o conjunto de trabalhadores específicos que nela trabalham, suas ações em relação a ela.

A segunda característica é que ações e qualificações são vistas como simultâneas, não havendo entre elas relação de anterioridade e de posterioridade. Ao mesmo tempo que uns cunhavam pedra cantando, outros a quebravam a picareta, outros afeiçoavam lajedos a ponta de picão, outros faziam paralelepípedos a escopro e macete. A pedreira era, ao mesmo tempo, íngreme, lisa e escaldante. Os homens estavam, simultaneamente, gotejantes de suor, bêbedos de calor e desvairados de insolação.

No entanto, cabe notar que há dois pequenos trechos narrativos no meio dessa descrição. São narrativos justamente por relatarem uma transformação de estado.

O membrudo cavouqueiro havia chegado à fralda do orgulhoso monstro de pedra; tinha-o cara a cara; mediu-o de alto a baixo, arrogante, num desafio surdo.

Em certos lugares, muito alto do chão, lhe haviam espetado alfinetes de ferro...

No primeiro caso, temos a passagem do não estar na fralda da pedreira para o estar; a transformação

do não examinar o monstro de pedra para o examiná-lo. No segundo, temos a mudança do não ter alfinetes de ferro espetado para o ter. Isso confirma o que dissemos antes: que um texto descritivo, narrativo ou dissertativo puro ocorre muito raramente. No entanto, a dominância de elementos descritivos leva-nos a classificar esse texto como uma descrição.

A terceira característica é que, como os enunciados indicam propriedades ou ações simultâneas, não existe relação de posterioridade e de anterioridade entre eles. Com efeito, poderíamos inverter os enunciados sem que isso produzisse qualquer alteração do ponto de vista cronológico, mesmo porque a cronologia está ausente do texto. Poder-se-ia dizer tanto *de um lado cunhavam a pedra cantando; de outro a quebravam a picareta* quanto *de um lado quebravam a pedra a picareta; de outro a cunhavam cantando*.

A quarta é que, com exceção dos dois trechinhos considerados narrativos, em que aparecem dois pretéritos mais-que-perfeitos (*havia chegado, haviam espetado*) e um pretérito perfeito (*mediu*), os verbos do texto estão no pretérito imperfeito para indicar concomitância em relação a um marco temporal pretérito instalado no texto: o dia em que a personagem Jerônimo vai procurar serviço na pedreira.

A quinta é que a ordenação do texto é feita espacialmente. Observe que os elementos são dispostos com os termos espaciais *aqui, ali, de um lado, de outro, mais adiante* etc. O texto é, pois, descritivo.

Temos, nesse texto, uma descrição de uma pedreira e do trabalho que nela executam os operários. Os termos com que o autor descreve a pedreira são tipicamente humanos: *gigante, contemplava com desprezo, imperturbável, dorso, deixando sem um gemido que lhe abrissem as entranhas, monstro, altaneira, desassombrada, afrontando o céu*. São metáforas, que, em seu conjunto, constroem uma prosopopeia, que tem a função de mostrar a pedreira não como algo inanimado que os homens poderiam dominar sem dificuldade, mas como um ser humano, dotado das características de grande força (*gigante, monstro*), de impassibilidade (*contemplava com desprezo, deixando sem um gemido que lhe abrissem as entranhas*), de coragem (*desassombrada*) etc. Ela é vista como alguém que tem todas as qualidades, mas elevadas ao mais alto grau, que têm aqueles que querem dominá-la. Isso já mostra a dificuldade do trabalho na pedreira. Por outro lado, as metáforas que servem para descrever os homens e seus instrumentos são *pigmeus, palitos, alfinetes, teias de aranha*. O que há de comum entre o sentido primeiro desses termos e o sentido segundo, ou seja, “trabalhadores da pedreira” e “instrumentos de trabalho” é o traço semântico “pequenez”. De um lado, a pedreira é apresentada com adjetivos (por exemplo, *imponente*) e metáforas que contêm o traço semântico “grandeza”; de outro, o ser humano é apresentado por termos que possuem o traço “pequenez”.

Daí decorre que, na visão do descritor, há uma oposição entre homem e natureza, em que o primeiro se acha em situação de inferioridade em relação à segunda. O trabalho é visto como *atividade feroz, como luta de vingança e de ódio*. No entanto, é uma luta desigual, os operários são *revoltados em sua impotência contra o impassível gigante que os contemplava com desprezo*. O trabalho é, como diz Alfredo Bosi, em sua *História concisa da literatura brasileira*, “o exercício de uma atividade cega, instintiva” (São Paulo, Cultrix, 1975. p. 212).

O homem aparece como alguém inferior à natureza, que o domina. Observe-se, por exemplo, que o sol deixa-os *gotejantes de suor, bêbedos de calor, desvairados de insolação*. Os homens são impotentes diante dela.

É importante ressaltar que uma descrição não é algo supérfluo ou ornamental num texto, mas tem uma funcionalidade, pois fixa caracteres, dá qualificações para personagens, espaços, tempos. Esses elementos presentes na descrição terão um papel no desenvolvimento da trama narrativa. Uma descrição

não é algo neutro, pois, a partir dos elementos selecionados e da forma como são apresentados, revela uma visão de mundo.

LIÇÃO 16 EXERCÍCIOS

O texto que vem a seguir é letra de uma música de Caetano Veloso:

LUA DE SÃO JORGE

lua de são jorge
lua deslumbrante
azul verdejante
cauda de pavão

lua de são jorge
cheia branca inteira
oh minha bandeira
solta na amplidão

lua de são jorge
lua brasileira
lua do meu coração
lua de são jorge

lua maravilha
mãe irmã e filha
de todo esplendor
lua de são jorge

brilha nos altares
brilha nos lugares
onde estou e vou

lua de são jorge
brilha sobre os mares
brilha sobre o meu amor

lua de são jorge
lua soberana
nobre porcelana
sobre a seda azul

lua de são jorge
lua da alegria

não se vê um dia
claro como tu

lua de são jorge
serás minha guia
no brasil de norte a sul

Caetano Veloso. *Caetano Veloso*. Sel. de textos, notas, est. biogr., hist. e crít. e exerc. por Paulo Franchetti e Alcir Pécora. São Paulo, Abril Educação, 1981. p. 84. (Literatura Comentada).

QUESTÃO 1

Toda descrição retrata um objeto particularizado, neste caso, a lua de São Jorge, que vem repetida no início de todas as estrofes do texto.

No espaço cultural brasileiro, que crenças dão margem ao uso da expressão *lua de São Jorge*?

QUESTÃO 2

O texto descreve muitas facetas da lua de São Jorge.

- Os adjetivos *deslumbrante*, *azul verdejante* bem como a metáfora *cauda de pavão* fazem referência basicamente a que aspectos da lua?
- Há passagens no texto que associam lua e religiosidade. Cite dois versos em que isso se dá.

QUESTÃO 3

Ao mesmo tempo que a lua é tratada como um objeto situado na imensidão do cosmo, ela é tratada também como um objeto próximo, caseiro.

- Cite algumas passagens em que o poeta trata a lua como objeto próximo.
- Cite passagens em que a lua é tratada como objeto longínquo.

QUESTÃO 4

Ao tratá-la como objeto distante e remoto ao mesmo tempo que como um objeto próximo e familiar, o poeta sugere duas formas diferentes de o homem relacionar-se com o mesmo objeto. Quais são as duas formas?

QUESTÃO 5

A descrição constrói certa imagem do objeto descrito. No caso do presente texto a imagem criada é positiva ou negativa?

QUESTÃO 6

A lua é descrita como um objeto de múltiplas faces. Pode-se dizer que, neste poema, ela é tratada inclusive como pessoa? Explique sua resposta.

QUESTÃO 7

A leitura do texto permite afirmar que:

- a) a lua possui múltiplas faces, umas belas e graciosas, outras disformes e grotescas.
- b) a lua de São Jorge só é bela na aparência.
- c) a lua é ambígua: na exterioridade é uma, na interioridade é outra.
- d) por mais bela que seja, a lua de São Jorge é motivo de espanto e temor para quem a contempla a distância.
- e) as múltiplas faces da lua de São Jorge são todas dignas de apreço e admiração.

PROPOSTAS DE REDAÇÃO

1) Leia com atenção o texto que segue, conto de Dalton Trevisan:

APELO

Amanhã faz um mês que a Senhora está longe de casa. Primeiros dias, para dizer a verdade, não senti falta, bom chegar tarde, esquecido na conversa da esquina. Não foi ausência por uma semana: o batom ainda no lenço, o prato na mesa por engano, a imagem de relance no espelho.

Com os dias, Senhora, o leite primeira vez coalhou. A notícia de sua perda veio aos poucos: a pilha de jornais ali no chão, ninguém os guardou debaixo da escada. Toda a casa era um corredor deserto, e até o canário ficou mudo. Para não dar parte de fraco, ah, Senhora, fui beber com os amigos. Uma hora da noite eles se iam e eu ficava só, sem o perdão de sua presença a todas as aflições do dia, como a última luz na varanda.

E comecei a sentir falta das pequenas brigas por causa do tempero da salada — meu jeito de querer bem. Acaso é saudade, Senhora? Às suas violetas, na janela, não lhes poupei água e elas murcham. Não tenho botão na camisa, calço a meia furada. Que fim levou o saca-rolhas? Nenhum de nós sabe, sem a Senhora, conversar com os outros: bocas raivosas mastigando. Venha para casa, Senhora, por favor.

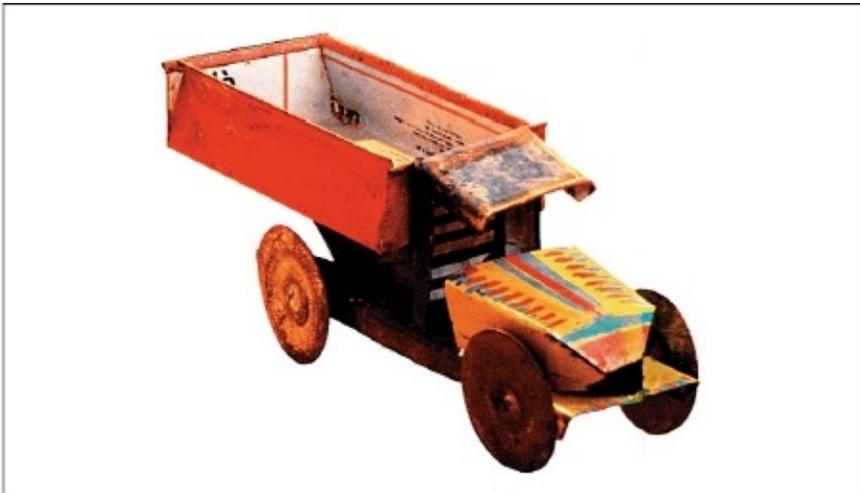
Dalton Trevisan. Apelo. In: BOSI, Alfredo, org. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1975. p. 190.

Como se vê, trata-se de um texto narrativo em que a personagem masculina relata, em primeira pessoa, dois momentos distintos após a separação da mulher: os primeiros dias, em que a ausência dela não chegava a causar grandes desconfortos; um mês após, quando a ausência provocava dor e solidão.

Levando esses dados em conta, redija dois parágrafos, descrevendo o espaço interno da casa e seus acessórios:

- a) na primeira semana;
- b) um mês após.

2) Usando sua competência de criar pela linguagem, coloque essas duas “ilustres personagens” conversando e destaque o momento da conversa em que uma descreve para a outra o ambiente em que “vive”.



- 1 afeiçoar: dar forma ou figura a.
- 2 picão: ferramenta para lavrar a pedra.
- 3 escopro: instrumento para lavrar pedra, madeira etc.; cinzel.
- 4 macete: espécie de martelo usado por escultores.

LIÇÃO 17



Os textos narrativos e descritivos produzem uma representação do mundo; os dissertativos analisam, interpretam, explicam e avaliam dados da realidade.

veja **ISTOÉ**

E L L E **VOGUE**

TRIP

SKATIN'

ZÉ CARIOCA

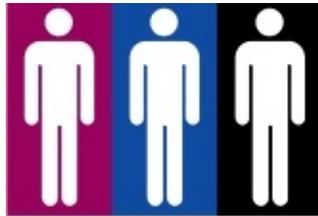
mônica

Os logotipos de revistas procuram, por meio do desenho de suas letras, traduzir as propriedades

abstratas que definem o caráter da publicação e, ao mesmo tempo, criar uma relação de identidade com o público a que se destinam. Trata-se, portanto, de um discurso visual de caráter dissertativo. No caso de *Veja* e *Isto É*, revistas de conteúdo jornalístico, os logotipos procuram transmitir objetividade e seriedade. Já em *Elle* e *Vogue*, dirigidas ao público feminino, a forma das letras cria um efeito de delicadeza e sofisticação. Em *Trip* e *Skatin'*, endereçadas ao público adolescente, os logotipos sugerem descontração e irreverência, enquanto em *Zé Carioca* e *Mônica*, destinadas ao público infantil, a atmosfera é de brincadeira e agitação. As escolhas dos títulos também se casam com as intenções dos esquemas visuais. Nas duas revistas femininas, os nomes em francês (*Elle* = ela; *Vogue* = aquilo que está na moda) exploram o prestígio da cultura francesa no domínio da moda sofisticada. Os títulos em inglês das duas revistas para adolescentes (*Trip* = viagem curta e descomprometida; *Skating* = patinação, movimento sobre um “skate”) exploram o interesse dessa faixa etária por manifestações culturais expressas nessa língua. Nas revistas com título em português, as duas que se destinam a um público adulto (*Veja* e *Isto É*) apelam para a necessidade de ter os olhos abertos para a realidade e a competência para interpretá-la. As duas revistas infantis usam um apelo mais imediato e concreto: os nomes das personagens principais de cada uma das publicações (*Zé Carioca* e *Mônica*).

LIÇÃO 17

DISSERTAÇÃO



Observe o texto que segue, extraído da obra *Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift:

Há três métodos pelos quais pode um homem chegar a ser primeiro-ministro. O primeiro é saber, com prudência, como servir-se de uma pessoa, de uma filha ou de uma irmã; o segundo, como trair ou solapar os predecessores; e o terceiro, como clamar, com zelo furioso, contra a corrupção na corte. Mas um príncipe discreto prefere nomear os que se valem do último desses métodos, pois os tais fanáticos sempre se revelam os mais obsequiosos e subservientes à vontade e às paixões do amo. Tendo à disposição todos os cargos, conservam-se no poder esses ministros subordinando a maioria do senado, ou grande conselho, e, afinal, por via de um expediente chamado anistia (cuja natureza lhe expliquei), garantem-se contra futuras prestações de conta e retiram-se da vida pública carregados com os despojos da nação.

Jonathan Swift. *Viagens de Gulliver*. São Paulo, Abril Cultural, 1979. p. 234-5.

Esse texto explica os três métodos pelos quais um homem chega a ser primeiro-ministro, aconselha o príncipe discreto a escolhê-lo entre os que clamam contra a corrupção na corte e justifica seu conselho.

A primeira característica desse texto é que ele é temático, pois analisa e interpreta a realidade com termos abstratos (*método, prudência, corrupção, discreto, vontade, paixões* etc.). Quando se vale de termos concretos (*homem, primeiro-ministro*), toma-os em seu valor genérico. Não fala de um homem particular e do que faz para chegar a ser primeiro-ministro, como seria em uma narração, mas do homem em geral e dos métodos que qualquer homem utiliza para chegar ao poder.

A segunda característica é que existe transformação de situação no texto (por exemplo, a mudança de atitude dos que clamam contra a corrupção da corte, que, quando chegam ao poder, tornam-se corruptos).

A progressão dos enunciados obedece a uma relação lógica e não cronológica. Um enunciado é anterior a outro não por causa de uma progressão temporal, mas por causa de uma concatenação lógica. Assim, o enunciado que diz que o príncipe discreto escolhe o primeiro-ministro entre os que clamam contra a corrupção na corte é anterior ao que diz que os que clamam contra a corrupção são mais obsequiosos e subservientes às vontades e às paixões do amo, porque o segundo é uma explicação para a afirmação contida no primeiro.

Como o texto pretende falar de algo que ele apresenta como uma verdade válida para todos os homens, em todos os tempos e lugares, constrói-se com o presente em seu valor atemporal. Todos os verbos do texto estão nesse tempo.

Esse texto é dissertativo. **Dissertação** é o tipo de texto que analisa, interpreta, explica e avalia os dados da realidade.

As características do texto dissertativo são:

a) ao contrário do texto narrativo e do descritivo, ele é **temático**, ou seja, não trata de episódios ou seres concretos e particularizados, mas de análises e interpretações genéricas válidas para muitos casos concretos e particulares; opera predominantemente com termos abstratos;

b) como o texto narrativo, mostra ele **mudanças de situação**;

c) ao contrário do texto narrativo, cuja ordenação é cronológica, ele tem uma **ordenação que obedece às relações lógicas**: analogia, pertinência, causalidade, coexistência, correspondência, implicação etc.;

d) já que a dissertação pretende expor verdades gerais válidas para muitos fatos particulares, o tempo por excelência da dissertação é o **presente no seu valor atemporal**; admite-se nela ainda o uso de outros tempos do sistema do presente, a saber, o presente com valor temporal, o pretérito perfeito e o futuro do presente.

Cabe agora perguntar por que existem estes três tipos básicos de texto, a narração, a descrição e a dissertação. Cada um deles tem uma função distinta. Os textos narrativos e descritivos são figurativos. Eles representam o mundo, simulam-no.

A narração mostra mudanças de situação de um ser particular, com os enunciados dispostos numa progressão temporal, numa relação de anterioridade e de posterioridade. A narração capta o mundo em sua mudança, no dinamismo de suas transformações.

A descrição expõe propriedades e aspectos de um ser particular (por exemplo, o céu estrelado numa determinada noite, um rosto sofrido, a hora do *rush*, um pôr do sol, uma personagem qualquer) numa relação de simultaneidade; nela não há mudanças. Ela apresenta, então, um ser tal como é visto num dado momento, fora do dinamismo da mudança.

O texto dissertativo é temático. Explica, analisa, classifica, avalia os seres concretos. Por isso, sua referência ao mundo faz-se por conceitos amplos, modelos genéricos, muitas vezes abstraídos do tempo e do espaço. Por isso, embora apareçam nele mudanças de situação, não têm maior importância as relações de posterioridade e de anterioridade entre os enunciados, mas as relações lógicas entre eles. O texto dissertativo é mais abstrato que os outros dois, ele explica os dados concretos da realidade. Por isso, numa dissertação, as referências a casos concretos e particulares, ou seja, narrações ou descrições que aparecem em seu interior, ocorrem apenas para ilustrar afirmações gerais ou para argumentar a favor delas ou contra elas. A dissertação fala também de mudanças de estado, mas aborda essas transformações de maneira diferente da narração. Enquanto a finalidade central desta é relatar mudanças, a daquela é explicar e interpretar as transformações relatadas. O discurso dissertativo típico é o da ciência, o da filosofia, o dos editoriais dos jornais etc.

Geralmente se pensa que é só na dissertação que o produtor do texto expressa seu ponto de vista sobre o objeto posto em discussão. Isso não é verdade. Também na narração e na descrição estão presentes os pontos de vista de quem elabora o texto. O que é diferente em cada tipo de texto é o modo como o produtor apresenta seus pontos de vista. Como a dissertação é um texto temático, os pontos de vista, nela, são explícitos. Na descrição, o ponto de vista é manifestado, entre outros, pelos aspectos selecionados para serem descritos e pelos termos escolhidos. Nela, o produtor do texto transmite, por exemplo, uma visão positiva ou negativa do que está sendo descrito. Vimos na lição anterior, na descrição da pedreira, que, pela seleção das palavras referentes à pedreira e aos seres humanos, o descritor mostra que o

homem está inferiorizado em relação à natureza. Na narração, um dos meios mais eficientes de manifestar um ponto de vista é o encadeamento de figuras, a contraposição de percursos figurativos. A *Veja SP*, de 19 de outubro de 1994, publicou uma reportagem sobre Celso Russomano, repórter do *Aqui e agora* e candidato a deputado federal mais votado nas eleições de 1994. Depois de narrar episódios que mostram sua atuação como defensor dos consumidores, conta o seguinte:



Os burgueses de Calais, escultura de Rodin, de 1895.



Retrato de Georges Clemenceau, escultura de Rodin, de 1911.



O pensador, escultura de Rodin, de 1889.

Três esculturas criadas pelo mesmo artista, cada uma delas caracterizada por diferentes ênfases na escolha do tema e no tratamento dado a ele. A primeira peça, no alto à esquerda, representa uma célebre cena da Guerra dos Cem Anos, no século XIV, na qual um grupo de burgueses de Calais é obrigado a entregar as chaves da cidade ao vitorioso rei inglês. O caráter dessa obra é eminentemente narrativo. A segunda peça, à esquerda, é um busto do estadista francês Georges Clemenceau. Do mesmo modo que os retratos na pintura, bustos são eminentemente descritivos. A terceira peça, reproduzida acima, intitulada *O pensador*, é uma das mais conhecidas obras da história da arte. Ao contrário de representar um determinado homem pensando, procura qualificar a atitude de pensar como o traço definidor do ser humano, ou seja, procura transmitir uma mensagem de caráter abstrato e generalizante, característica da dissertação.

A casa em que mora, na rua Adalívia de Toledo, perto do Palácio dos Bandeirantes, no Morumbi, é um espinho na sua biografia de bom moço. Construída no estilo dos anos 60, com abundância de vitrais e de vãos, a casa tem piscina e dois andares. Pela cotação de mercado, vale 400 000 dólares. Em dezembro do ano passado, Russomano fechou o negócio por 300 000 dólares, com a facilidade de que a proprietária da casa é mãe do segundo marido de sua sogra, Márcia Torres. O contrato foi assinado por Berenice Ribeiro, cunhada de Márcia e procuradora da mãe. A dívida deveria ter sido quitada até junho em cinco parcelas. Nesse período, ele pagou apenas 10 000 dólares e se recusava a discutir o restante até Berenice ameaçar levar o caso à imprensa.

Russomano deu mais 34 000 dólares e teria ameaçado matar outro irmão de Berenice, José Carlos, se

o caso se tornasse público (p. 18).

Ao contrapor o percurso figurativo do defensor dos consumidores ao do mau pagador e do homem que faz toda sorte de violência para manter uma imagem pública, o narrador está manifestando um ponto de vista sobre a personagem.

Não podemos esquecer-nos de que narrações e descrições são textos figurativos e de que por trás das figuras existe um tema implícito.

TEXTO COMENTADO

O texto que segue foi retirado da obra *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda:

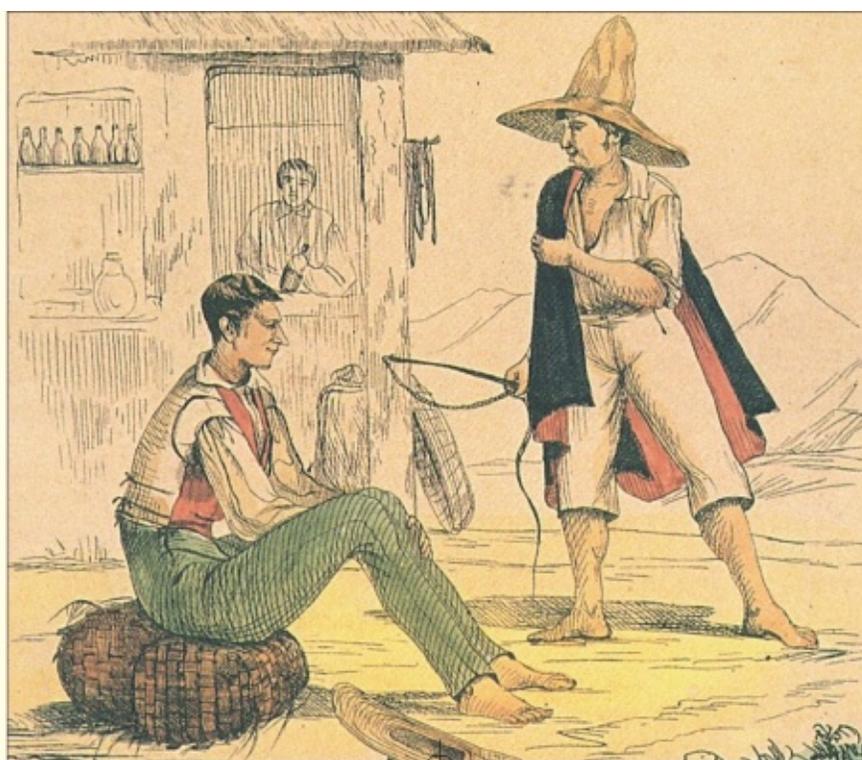
Nas formas de vida coletiva podem assinalar-se dois princípios que se combatem e regulam diversamente as atividades dos homens. Esses dois princípios encarnam-se nos tipos do aventureiro e do trabalhador. Já nas sociedades rudimentares manifestam-se eles, segundo sua predominância, na distinção fundamental entre os povos caçadores ou coletores e os povos lavradores. Para uns, o objeto final, a mira de todo esforço, o ponto de chegada, assume relevância tão capital que chega a dispensar, por secundários, por supérfluos, todos os processos intermediários. Seu ideal será colher o fruto sem plantar a árvore.

Esse tipo humano ignora as fronteiras. No mundo tudo se apresenta a ele em generosa amplitude e onde quer que se erija um obstáculo a seus propósitos ambiciosos, sabe transformar esse obstáculo em trampolim. Vive dos espaços ilimitados, dos projetos vastos, dos horizontes distantes.

O trabalhador, ao contrário, é aquele que enxerga primeiro a dificuldade a vencer, não o triunfo a alcançar. O esforço lento, pouco compensador e persistente, que, no entanto, mede todas as possibilidades de desperdício e sabe tirar o máximo proveito do insignificante, tem sentido nítido para ele. Seu campo visual é naturalmente restrito. A parte, maior do que o todo.

Existe uma ética do trabalho, como existe uma ética da aventura. Assim, o indivíduo do tipo trabalhador só atribuirá valor moral positivo às ações que sente ânimo de praticar e, inversamente, terá por imorais e detestáveis as qualidades próprias do aventureiro — audácia, imprevidência, irresponsabilidade, instabilidade, vagabundagem — tudo, enfim, quanto se relacione com a concepção *espaçosa* do mundo, característica desse tipo.

Por outro lado, as energias e esforços que se dirigem a uma recompensa imediata são enaltecidos pelos aventureiros; as energias que visam à estabilidade, à paz, à segurança pessoal e os esforços sem perspectiva de rápido proveito material passam, ao contrário, por viciosos e desprezíveis para eles. Nada lhes parece mais estúpido e mesquinho do que o ideal do trabalhador.



Tropeiros, gravura de Frederico Briggs, do século XIX. Acervo dos Museus Castro Maya, Rio de Janeiro.

O texto de Sérgio Buarque de Holanda é temático, pois é construído basicamente com termos abstratos: *princípio, tipo, sociedades, predominância, ética, proveito, insignificante* etc. Fala ele de algo genérico, válido para todos os tempos e lugares: dos princípios que regulam as atividades dos homens na vida coletiva, ou seja, da existência de uma ética do trabalho e de uma ética da aventura.

O texto aborda uma transformação: a passagem do não realizado ao realizado, operado de duas maneiras distintas. Na primeira, a do trabalhador, as realizações são produto de um trabalho lento, metódico, persistente; na segunda, a do aventureiro, elas são fruto da audácia etc. A ordenação do texto é feita com base nas relações de comparação: compara-se o modo de ser do trabalhador com o do aventureiro. O tempo verbal básico utilizado no texto é o presente com valor atemporal (por exemplo, quando se diz *Esse tipo humano ignora as fronteiras*, não se está dizendo que, nesse momento, ele faz isso, mas que faz, fez e fará sempre isso). Se o texto é temático, mostra mudanças de situação, constrói sua progressão com base nas relações lógicas entre seus enunciados e usa basicamente o presente com valor atemporal, é uma dissertação.

Nele, a questão posta em debate é da existência de dois tipos humanos bem definidos: o trabalhador, aquele que prefere o esforço persistente, o trabalho paciente, e o aventureiro, aquele que valoriza mais o resultado do que os meios de alcançá-lo, que despreza a monotonia do cotidiano, que tem necessidade de projetos grandiosos. O primeiro realiza um trabalho sem buscar recompensa imediata; o segundo, ao contrário, deseja resultados instantâneos.

Sérgio Buarque de Holanda pretende mostrar, a partir do estabelecimento desses dois tipos humanos e das duas éticas que regulam suas ações, que o trabalhador teve um papel muito reduzido na obra de conquista e colonização da América, pois ela foi um trabalho realizado por aventureiros, que tinham pouca disposição para o trabalho metódico, sem compensação próxima, mas queriam prosperar a qualquer custo, obter posições e riquezas fáceis. É isso que explica, para o autor, algumas das características do caráter nacional brasileiro. O gosto pela aventura é responsável por certos “defeitos” dos brasileiros (o desejo de se “arranjar”, de ganhar a vida sem muito trabalho etc.), mas também por

certas de suas qualidades (a audácia para enfrentar desafios etc.).

Com muita frequência, ouvimos que o brasileiro tem certas características que o distinguem dos outros povos: é alegre, um tanto quanto irresponsável, consegue “bagunçar” todas as coisas etc. Essa concepção parte da ideia de que certas características psicológicas dos brasileiros determinam um certo tipo de desenvolvimento histórico e social. No entanto, a questão deveria ser pensada de maneira diferente. As condições de vida é que determinam certas características psicológicas de grupos e classes no interior da sociedade. Mudadas essas condições, essas características alteram-se. Além disso, nos diferentes grupos humanos, características opostas existem. Guimarães Rosa, usando a figura da mandioca, discute essas questões no texto que segue, expressa suas dúvidas sobre elas:

... Melhor se arrepare: pois, num chão, e com igual formato de ramos e folhas, não dá a mandioca mansa, que se come comum, e a mandioca-brava, que mata? Agora, o senhor já viu uma estranhez? A mandioca-doce pode de repente virar azangada — motivos não sei; às vezes se diz que é por replantada no terreno sempre, com mudas seguidas, de manaíbas — vai em amargando, de tanto em tanto, de si mesma toma peçonhas. E, ora veja: a outra, a mandioca-brava, também é que às vezes pode ficar mansa, a esmo, de se comer sem nenhum mal. E que isso é?

Grande sertão: veredas. 20. ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986. p. 10.

LIÇÃO 17 EXERCÍCIOS

QUESTÃO 1

A esta altura das lições, tendo já tratado dos textos narrativo, descritivo e dissertativo, vamos confrontá-los e observar suas marcas típicas.

Os três textos que seguem são exemplos de cada um dos três tipos de textos referidos nesta lição e nas duas anteriores. Leia-os com atenção, classifique-os segundo esses três tipos e explique a classificação dada. O primeiro texto foi montado com passagens e dados extraídos da *Folha de S. Paulo* (20 nov. 1991).

TEXTO 1

Aos 100 anos, a Avenida Paulista permanece uma janela aberta para a modernidade.

Seus 2,6km de extensão (ou 3 818 passos) são percorridos diariamente por 1 milhão de pessoas, em sua maioria mulheres, como revela pesquisa da companhia que mantém o metrô correndo sob seu asfalto. A Paulista fala 12 línguas, em 18 consulados ali instalados. Ao lado de poucos casarões do passado, ela abriga edifícios “inteligentes” e torres de rádio e TV iluminadas como um marco futurista.

Veja agora o texto que segue, também montado com passagens e dados da *Folha de S. Paulo* (20 nov. 1991).

TEXTO 2

No início do século, a Paulista era a avenida mais espaçosa da cidade, com três pistas separadas para bondes, carruagens e cavaleiros. Era a mais bela, com quatro fileiras de magnólias e plátanos. Era um fim de mundo, no final da Ladeira da Consolação. Lá residiam os imigrantes recém-enriquecidos: Martinelli, Crespi, Matarazzo, Riskallah, Von Bullow. Após isso, aí pelos anos 50 e 60, o acelerado

processo de urbanização da cidade varreu dali os 24 casarões, como o que ocupava o nº 46 da avenida. No seu lugar, surgiram prédios, alguns deles enquadrados entre os mais modernos do mundo, como o Citibank e o Banco Sudameris.

Já completamente ladeada de prédios de porte, foi a recente inauguração do metrô que lhe conferiu novo charme.

Com todos esses antecedentes, ela é hoje, apesar das contradições, a avenida mais moderna, mais dinâmica, mais nervosa da cidade, eleita pelos próprios moradores como o mais fiel retrato de São Paulo.

Por fim, leia agora o texto 3, que contém interpretações e análises inspiradas no livro *A casa e a rua*, do antropólogo Roberto da Mata.

TEXTO 3

No âmbito da cultura brasileira, a Rua e a Casa ocupam lugares nitidamente distintos, que, por sua vez, condicionam comportamentos francamente diferenciados: o que se faz na Rua não se faz em Casa e vice-versa.

Se a Casa é o espaço do aconchego e da proteção, a Rua é o do desamparo e do abandono. “Sentir-se em casa” é uma expressão da nossa língua que significa “estar à vontade”, “sentir-se abrigado, protegido”; ao contrário, “ir para o olho da rua” denota “desamparo social, exposição ao risco, solidão”.

A Rua é o espaço da transgressão, onde vivem os malandros e marginais; é o território do salve-se quem puder, onde prevalece a lei do cada um por si. Domínio do anonimato e da despersonalização, é na Rua que um cidadão de bem pode ser molestado por autoridades de segurança pública e tratado como um criminoso.

QUESTÃO 2 (FUVEST)

FILOSOFIA DOS EPITÁFIOS

Saí, afastando-me dos grupos, e fingindo ler os epitáfios. E, aliás, gosto dos epitáfios; eles são, entre a gente civilizada, uma expressão daquele pio e secreto egoísmo que induz o homem a arrancar à morte um farrapo ao menos da sombra que passou. Daí vem, talvez, a tristeza inconsolável dos que sabem os seus mortos na vala comum; parece-lhes que a podridão anônima os alcança a eles mesmos.

Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Do ponto de vista da composição, é correto afirmar que o capítulo “Filosofia dos epitáfios”

- é predominantemente dissertativo, servindo os dados do enredo e dos ambientes como fundo para a digressão.
- é predominantemente descritivo, com a suspensão do curso da história dando lugar à construção do cenário.
- equilibra em harmonia narração e descrição, à medida que faz avançar a história e cria o cenário de sua ambientação.
- é predominantemente narrativo, visto que o narrador evoca os acontecimentos que marcaram a sua saída.

e) equilibra narração e dissertação, com o uso do discurso indireto para registrar as impressões que o ambiente provoca no narrador.

TEXTO PARA AS QUESTÕES DE 3 A 10

O texto que segue é o trecho de um artigo de Ricardo B. de Araújo:

A torcida possui a propriedade de reunir, “na mesma massa”, pessoas situadas em posições sociais diversas, homogeneizando, em torno de clubes, as suas diferenças. Nesse processo, um mecanismo extremamente importante é o uniforme de cada clube: ao mesmo tempo que separa e distingue cada uma das torcidas, ele “despe” cada torcedor da sua identidade civil, e o integra em um novo contexto, profundamente indiferenciado.

Nesse contexto de massa que é a torcida, inexitem desigualdades, pelo menos em princípio. Todos estão ali reunidos pela paixão, para torcer por um dos clubes e, portanto, cada torcedor tem, nesse momento, os mesmos direitos que qualquer outro.

Este último ponto é de grande importância, pois nos leva, de certa forma, da igualdade à liberdade. Com efeito, se todos os torcedores são considerados moralmente iguais, abre-se, então, a possibilidade para que cada um deles possa, com toda a legitimidade, ter uma visão inteiramente pessoal do andamento da partida, da escalação dos times, enfim, de qualquer aspecto relacionado ao mundo do futebol.

Qualquer torcedor pode, inclusive, discordar das “autoridades” em futebol, os técnicos, dirigentes ou comentaristas, sem que sua interpretação seja considerada insolente ou descabida. Este é um contexto em que, de alguma forma, todo mundo tem opinião, e todos têm o direito de exprimi-la, ou seja, são livres para explicitá-la sem sofrer qualquer constrangimento. É exatamente por isso que as discussões sobre o futebol são consideradas “intermináveis”. Na verdade, esta impressão é causada pela própria dificuldade de se chegar a algum consenso num ambiente tão pluralista e democrático.

Existe, portanto, no futebol, uma área de decisão privada, na qual cada torcedor tem liberdade para julgar e escolher segundo suas próprias inclinações, sem ter que sofrer qualquer interferência. Lembremo-nos de que a própria opção por se torcer por determinado clube, de trocá-lo por outro, ou mesmo de se desinteressar do futebol, são resoluções de “foro íntimo”, que não interessam a ninguém, e que devem, assim, ser tomadas com toda a independência.

Ricardo B. de Araújo. Força estranha. *Ciência Hoje*, ano I, 1, jul./ago. 1982.

QUESTÃO 3

O texto acima transcrito, de caráter jornalístico, está abordando um tema associado à sociologia do futebol.

- O articulista está tratando do comportamento específico da torcida de um clube num jogo em particular ou do comportamento genérico de qualquer torcida em qualquer jogo?
- Esse dado pode ser considerado como uma característica de textos dissertativos?

QUESTÃO 4

O redator, ao expor seus pontos de vista, usa conceitos abstratos, apresentando suas opiniões e comentários de maneira explícita, o que é próprio dos textos de caráter temático.

Cite algumas passagens que contenham conceitos desse tipo.

QUESTÃO 5

Os verbos do texto estão no presente.

- Qual é o significado do tempo presente no percurso de todo o texto?
- Esse uso do presente é típico do texto dissertativo? Explique por quê.

QUESTÃO 6

No nível de sua estrutura fundamental, esse texto contém as seguintes instâncias:

- afirmação da diversidade;
- negação da diversidade;
- afirmação da igualdade.

Cite ao menos uma passagem que sirva para ilustrar que nas torcidas

- existe a diversidade.
- nega-se a diversidade.
- afirma-se a igualdade.

QUESTÃO 7

No texto dissertativo, a relação de anterioridade e posterioridade entre os enunciados é determinada por relações de natureza lógica e não de natureza cronológica. Observe, por exemplo, a seguinte passagem: “*pois nos leva, de certa forma, da igualdade à liberdade*”.

Qual é o evento logicamente anterior que serve de fundamento para dizer que da igualdade passamos a adquirir liberdade? Explique sua resposta.

QUESTÃO 8

Num texto dissertativo, podem ocorrer passagens figurativas, isto é, formadas por palavras de sentido concreto. Em geral, essas passagens são inseridas para funcionar como argumentos destinados a comprovar opiniões gerais expressas sob a forma de conceitos abstratos (temas).

No quarto parágrafo, há uma passagem figurativa para ilustrar a afirmação de que nas torcidas o torcedor tem direito a agir livremente e de maneira pessoal. Cite essa passagem.

QUESTÃO 9

O conector *portanto* serve para introduzir uma conclusão relativa ao que se disse anteriormente. Como se sabe, uma conclusão só é legítima quando coloca explicitamente dados ou eventos já contidos implicitamente em passagens anteriores.

Que dados anteriores servem de suporte para se afirmar: “*Existe, portanto, no futebol, uma área de*

decisão privada, na qual cada torcedor tem liberdade para julgar e escolher segundo suas próprias inclinações, sem ter que sofrer qualquer interferência”?

QUESTÃO 10

A leitura global do texto permite-nos concluir que:

- a) a torcida de futebol é um exemplo de organização social, pois entre os torcedores não existe diferença de classes.
- b) se toda a sociedade seguisse o exemplo de uma torcida de futebol, não se chegaria nunca a decisão nenhuma, pois toda discussão seria interminável.
- c) do ponto de vista desse texto, a torcida é um mecanismo social de participação e não de alienação.
- d) numa organização democrática, como é uma torcida de futebol, tudo se iguala, o que induz a comportamentos padronizados, sem nenhum traço de originalidade.
- e) as decisões pessoais dentro de uma organização semelhante à de uma torcida de futebol são sempre desencontradas, pois não respeitam nenhuma hierarquia.

PROPOSTAS DE REDAÇÃO

1) (Unicamp)

Coletânea de textos:

- Os textos foram tirados de fontes diversas e apresentam fatos, dados, opiniões e argumentos relacionados com o tema. Eles não representam a opinião da banca examinadora: são textos como aqueles a que você está exposto na sua vida diária de leitor de jornais, revistas ou livros, e que você deve saber ler e comentar. Consulte a coletânea e utilize-a segundo as instruções específicas dadas para o tema. Não a copie.

- Ao elaborar sua redação, você poderá utilizar-se também de outras informações que julgar relevantes para o desenvolvimento do tema escolhido.

Atenção: SE VOCÊ NÃO SEGUIR AS INSTRUÇÕES RELATIVAS AO TEMA, SUA REDAÇÃO SERÁ ANULADA.

Em momentos de crise, o homem procura desesperadamente encontrar saída. Cientistas sociais, filósofos, políticos afirmam que é preciso alterar as condições econômicas, sociais, educacionais, para que os indivíduos possam resolver seus problemas; místicos, esotéricos e defensores de várias formas de autoajuda prometem saídas pessoais, por vezes rápidas e eficazes. Na coletânea abaixo você encontra elementos relevantes para a análise dessa questão. Com base nos fragmentos dessa coletânea¹, redija um **texto dissertativo** sobre o seguinte tema:

“Saídas milagrosas para a crise: solução ou ilusão?”

1. A autoajuda contém uma filosofia do senso comum, uma espécie de refinamento do que se vê nos para-choques de caminhão. “Sorria para a vida e ela sorrirá para você”, por exemplo. Ou então: “Toda jornada começa com um passo”. É possível discordar disso?

2.

OS MAIS VENDIDOS

FICÇÃO	NÃO FICÇÃO
<p>1 - O alquimista, Paulo Coelho (8-212*)</p> <p>2 - Escrito nas Estrelas, Sidney Sheldon (1-4)</p> <p>3 - Memorial de Maria Moura, Rachel de Queiroz (3-31*)</p> <p>4 - O Dossiê Pelicano, John Girisham (4-10*)</p> <p>5 - Recomeço, Danielle Steel (5-3)</p> <p>6 - A Firma, John Grisham</p> <p>7 - O Parque dos Dinossauros, Michael Crichton (4-9)</p> <p>8 - Bala na Agulha, Marcelo Rubens Paiva (8-39*)</p> <p>9 - As Valkírias, Paulo Coelho (2-53)</p> <p>10 - Noite sobre as Águas, Ken Follet (10-55*)</p>	<p>1 - Emagreça comendo, Lair Ribeiro (1-6)</p> <p>2 - O Sucesso Não Ocorre por Acaso, Lair Ribeiro (2-56)</p> <p>3 - Prosperidade, Lair Ribeiro (3-37*)</p> <p>4 - Comunicação Global, Lair Ribeiro (5-50)</p> <p>5 - À Sombra das Chuteiras Imortais, Nelson Rodrigues (6-5)</p> <p>6 - Pequeno Manual de Instrução da Vida, Jackson Brown (7-18)</p> <p>7 - Minutos de Sabedoria, Torres Pastorino (8-8*)</p> <p>8 - Arte & Manhas da Sedução, Marion Vianna Penteado (9-12)</p> <p>9 - Na Sala com Danuza, Danuza Leão (4-48*)</p> <p>10 - Manual do Orgasmo, Marilene Cristina Vargas (7-5*)</p>

Os números entre parênteses indicam: a) cotação do livro na semana anterior; b) há quantas semanas o livro aparece na lista; (*) semanas não consecutivas. Esta lista não inclui os livros vendidos em bancas.

Fonte da tabela: Veja, 25 ago. 1993.

3. O arcebispo de São Paulo, dom Paulo Evaristo Arns, acredita que os livros de Paulo Coelho sejam uma espécie de ponto de apoio dos desacreditados na religião. “Eles oferecem um mundo espiritualizado para o vazio deixado pelo materialismo da máquina e ensinam a felicidade que cada um busca”, diz dom Paulo.

A conversão do mago, *Isto É*, 3 ago. 1994.

4. Para quem ainda não sabe, a grande tábua de salvação chama-se programação neurolinguística, PNL, tem menos de vinte anos de vida e é um sucesso planetário, sozinha ou somada a outras técnicas. Nada que é humano, de crises de claustrofobia a paixões por doces, lhe é estranho. Tudo é importante, tudo tem remédio. Ensina que o negócio não é ver para crer, mas crer para ver. (...) Andam dizendo que introduziu nos trópicos o conceito de felicidade portátil, do faça você mesmo agora (...).

Imagine-se, vendo para crer, uma plateia de cinquenta pessoas reunidas num hotel (...) para ouvir o doutor Lair Ribeiro: “O cérebro é uma máquina sofisticadíssima que vem sem um manual de instruções.

(...) Ele foi programado para te dar o que você quer para ele você quer tudo o que pensa. (...) Repita: dinheiro cresce como árvore. Dinheiro é limpo. Contribui para a felicidade. Pessoas ricas são abençoadas. O ser humano nasceu para ser próspero.

5. Há também quem veja utilidade em tudo isso, como o psicanalista carioca Luiz Alberto Py. Ele acha que a autoajuda é um caso de *down-trading*, uma característica do mercado de cigarros em que muitas vezes uma marca barata supera a venda das campeãs porque o preço delas subiu demais. “A psicanálise é cara. Comprar um livro de autoajuda é mais barato e pode funcionar”, diz.

6. **VEJA** — É possível recuperar a autoestima brasileira, perdida na década de 80?

S. **KANITZ** (ECONOMISTA) — Os brasileiros foram cobaias de experimentos econômicos por quase dez anos, o que baixa a autoestima de qualquer um. O Lair Ribeiro é resultado disso. Se as pessoas não estivessem de astral tão baixo, ele não venderia tantos livros. A autoestima começa a melhorar quando você tem controle sobre sua vida econômica.

A crise já era, *Veja*, 12 out. 1994.

7. As modernas listas de *best-sellers* ilustram a imensa necessidade que temos desses livros de iniciação, verdadeiros manuais de sobrevivência para a travessia da vida. Mas a arte de viver adulta, envergonhada, costuma se apoiar em dois álibis: ou na psicologia, e então temos as lições positivas de Lair Ribeiro, ou na religião, e temos aqui as fábulas esotéricas de Paulo Coelho. Não ousamos ainda nos apegar a uma arte de viver sem muletas, moldada diretamente pela própria vida.

José Castello. *O Estado de S. Paulo*, 8 nov. 1994. Caderno 2.

8. A crise criou discursos que se digladiam pelos louros do acerto. No discurso clamor à nação, o orador pede a uma Razão secreta que desperte, tipo “Deus, onde estás que não respondes?”. Tende para o religioso, para o sagrado horror, já que não há nenhuma Central da Razão que tome providência. (...) A crise é boa para aumentar o contato com o absurdo, logo, com o mistério da vida. Nesse sentido, a crise é filosófica.

Arnaldo Jabor. A crise é a salvação de muitos brasileiros. *Os canibais estão na sala de jantar*. Adaptado.

9. Os homens fazem a sua própria história, mas não a fazem arbitrariamente, em circunstâncias escolhidas por eles mesmos, e sim em circunstâncias diretamente dadas e herdadas do passado.

Karl Marx, *O 18 brumário de Luís Bonaparte*.

10. Vivi puxando difícil de difícil, peixe vivo no moquem: quem mói no asp’ro, não fantasêia. (...) Viver é muito perigoso...

Palavras de Riobaldo, personagem de *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa.

2) (Unicamp)

VEJA — Um de seus ensaios termina com uma frase provocativa de Darwin: “Se a miséria de nossos pobres for causada não pelas leis da natureza mas por nossas instituições, grande é o nosso pecado”. Mais de 100 anos depois já se pode determinar sobre que ombros colocar o grande pecado da miséria humana?

Stephen J. Gould — Darwin já sabia a resposta. Ela está implícita no enunciado da frase (...) Ele

sabia que as instituições humanas podem produzir miséria. De maneira mais geral, a lição que permanece até hoje é que as instituições não são imutáveis. Sermos cruéis uns com os outros não é uma determinação natural. É uma invenção das instituições que pode ser mudada (...)

VEJA — A permanência da miséria no mundo moderno pode ser tomada como demonstração de sua tese de que o simples passar dos anos não traz progresso?

Gould — Quando digo que não existe progresso, estou me referindo apenas à evolução dos seres vivos ao longo das eras. Digo que não há progresso, no sentido de que as espécies, incluindo a humana, não sofrem variações com o objetivo de ser cada vez melhores. Elas variam ao acaso. Na natureza não há progresso como o experimentado pelas culturas e pelo conhecimento humano, que são cumulativos. Ou seja, o que se aprende em uma geração é transmitido a outra, que trabalha sobre a herança recebida e passa adiante algo potencialmente melhor. Na natureza não há esse trabalho. As variações ocorrem ao acaso e, se o ambiente as favorecer, os portadores e seus descendentes terão mais chance de sobreviver.

Veja, 22 set. 1993.

Na entrevista acima, o biólogo Stephen J. Gould defende a ideia de que as variações que sofrem as espécies não visam a torná-las “melhores”. Segundo ele, as variações ocorrem ao acaso.

Abaixo você encontra duas opiniões relativas à possibilidade de aprimoramento da espécie humana.

TEXTO 1

VEJA — (...) Você é nazista?

Victor Fasano — Algumas ideias nazistas são excelentes. Por exemplo: quando desenvolvo uma espécie no meu criadouro de animais, procuro no acasalamento não misturar o sangue de um macho todo ferradinho com o de uma fêmea maravilhosa. O burro, o incompetente, o que foi comido pelo leão não vai passar o gene para frente. Nisso, Hitler tinha razão.

VEJA — Dentro desse ponto de vista, a escolha de Maitê Proença — loura, linda e de olhos claros — para mãe de seu filho é perfeita?

Victor Fasano — (...) Quero ter uma cria para ensiná-la a praticar esportes e a amar a natureza. Morro de medo de que ela se ligue em computadores. Por isso gostaria que meu filho nascesse de uma mãe que pensasse como eu. Acho que Maitê é essa pessoa.

Veja, 11 out. 1995.

TEXTO 2

Hitler, antes de se matar no famoso “bunker” em que se refugiava na Chancelaria do Reich, escreveu o mais sinistro dos capítulos da história. Não há, (...) em nenhum outro texto trágico da saga da humanidade, nada que se compare ao que fizeram Hitler, Goebbels, Himmler e o sinistro Mengele em termos de ódio puro ao homem que não cabia nos conceitos “raciais do arianismo”. (...)

Caso Hitler houvesse ganho a guerra que perdeu em 1945, nosso mundo seria hoje inteiramente diverso do que é.

A gente se irrita com a miséria que grassa no Brasil, com a guerra da Europa Central, (...) mas nada disso nos dá uma ideia, pálida que seja, do mundo em que estaríamos vivendo caso a guerra tivesse sido ganha por Adolf Hitler. (...)

Garanto a Victor Fasano que mal valeria a pena estar vivo em tal mundo. Nem com Maitê Proença

embalando um berço com uma bonita criança dentro.

Antonio Callado, *Folha de S. Paulo*, 28 out. 1995.

Tomando por base uma leitura cuidadosa dos textos 1 e 2, e considerando a entrevista do biólogo Stephen J. Gould, reflita sobre os aspectos considerados na questão da evolução da espécie humana, e:

- caso você discorde das ideias defendidas pelo sr. Victor Fasano, escreva-lhe uma carta procurando convencê-lo de que não se pode tratar a questão do aprimoramento da espécie humana apenas do ponto de vista biológico.

- caso você concorde com as ideias do sr. Victor Fasano, escreva uma carta ao sr. Antonio Callado procurando convencê-lo de que o aprimoramento biológico é um fator importante no processo evolutivo da espécie humana.

1 Os fragmentos 1, 4 e 5 foram extraídos de: A felicidade portátil, *Veja*, 24 nov. 1993.

LIÇÃO 18



Os estados de alma (as paixões) das personagens, paralelos às transformações que vão se sucedendo ao longo do texto narrativo, também vão se alterando: agravam-se, atenuam-se, negam-se, deslocam-se...



Nas histórias em quadrinhos os desenhistas são capazes de, com poucos traços, caracterizar o estado de alma de uma personagem: alegria, raiva, satisfação, desânimo...

Calvin, personagem criado por Bill Watterson.

LIÇÃO 18

OS ESTADOS DE ALMA DAS PERSONAGENS



Foto de Claus Meyer.

O poema que segue é de Gonçalves Dias. Leia-o com atenção:

LEITO DE FOLHAS VERDES

Por que tardas, Jatir, que tanto a custo
À voz do meu amor moves teus passos?
Da noite a viração, movendo as folhas,
Já nos cimos do bosque rumoreja.

Eu sob a capa da mangueira altiva
Nosso leito gentil cobri zelosa
Com mimoso tapiz de folhas brandas
Onde o frouxo luar brinca entre as flores.

Do tamarindo a flor abriu-se, há pouco,
Já solta o bogari mais doce aroma!
Como prece de amor, como estas preces,

No silêncio da noite o bosque exala.

Brilha a lua no céu, brilham estrelas,
Correm perfumes no correr da brisa,
A cujo influxo mágico respira-se
Um quebranto de amor, melhor que a vida!

A flor que desabrocha ao romper d'alva
Um só giro do sol, não mais, vegeta:
Eu sou aquela flor que espero ainda
Doce raio do sol que me dê vida.

Sejam vales ou montes, lago ou terra,
Onde quer que tu vás, ou dia ou noite,
Vai seguindo após ti meu pensamento;
Outro amor nunca tive: és meu, sou tua!

Meus olhos outros olhos nunca viram,
Não sentiram meus lábios outros lábios,
Nem outras mãos, Jatir, que não as tuas
A arazoia na cinta me apertaram.

Do tamarindo a flor jaz entreaberta,
Já solta o bogari mais doce aroma;
Também meu coração, como estas flores,
Melhor perfume ao pé da noite exala!

Não me escutas, Jatir! nem tardo acodes
À voz do meu amor, que em vão te chama!
Tupã! lá rompe o sol! do leito inútil
A brisa da manhã sacuda as folhas.

Antônio Gonçalves Dias. *Poesia*. 4. ed. Rio de Janeiro, Agir, 1967. p. 52-3. (Nossos Clássicos).

Esse poema fala da espera do amado, que não vem. A mulher prepara um leito de folhas verdes (estrofe 2), que se revela inútil (estrofe 9). Diz ela que, como *a flor que desabrocha ao romper d'alva*, só tem vida no amor de Jatir, o sol que lhe dá vida (estrofe 5). É um amor que implica a posse total de um amante pelo outro (estrofe 6) e a fidelidade total da mulher a Jatir (estrofe 7). À noite, a expectativa de receber o amante faz que seu coração exale o melhor perfume (estrofe 8). O dia nasce, Jatir não veio, o leito foi inútil. Ela deseja que a brisa dissipe a expectativa amorosa frustrada, ao sacudir o leito de folhas verdes. O poema relaciona o percurso do tempo à mudança dos sentimentos da mulher. A passagem da noite para a manhã é homóloga à mudança do estado de esperança para o de frustração. A natureza expressa os mesmos sentimentos que a personagem: à noite, com seus sensuais perfumes, a natureza conota o desejo e o pendor amoroso da mulher; a manhã indica que a predisposição para o amor foi varrida com a noite.

Nesse breve comentário do poema, falamos em sentimentos da mulher. Sentimento é um estado afetivo complexo, que pode ser chamado estado de alma ou paixão. Na linguagem cotidiana, paixão é quase sempre sinônimo de amor ardente. No entanto, a palavra tem outros significados, pois significa também qualquer estado de alma, qualquer estado afetivo: o amor, mas também a curiosidade, o entusiasmo, a cólera, a indignação, a decepção. Durante muitos séculos, o homem refletiu sobre os diferentes estados passionais. A discussão filosófica esmiuçou a natureza e a influência desses estados na conduta humana. Os artistas nunca deixaram de analisá-los, de pô-los em cena em suas obras: o ciúme de Otelo, a avareza de Gobseck, a inveja de Caim, e tantos outros estados de alma de célebres personagens da literatura mundial.

Já estudamos que a característica básica da narratividade é uma mudança de situação, uma alteração de estado. Já vimos também que, para alguém fazer alguma coisa, ou seja, para realizar uma mudança de estado, precisa querer e/ou dever fazer essa coisa e também saber e poder fazê-la. Assim, por exemplo, um sujeito deseja comprar uma casa, passar de um estado de não ter uma casa para o de ter. Para realizar essa ação, precisa primeiro querer (não desejar mais pagar aluguel) ou dever comprar (ter sido despejado e não achar casa para alugar); depois, necessita saber (por exemplo, deve ter conhecimento sobre que casas estão à venda, quanto custam) e poder fazê-lo (ter dinheiro). Um sujeito, para quem a mudança se realiza, pode querê-la ou não, pode ser forçado a ela por uma necessidade ou não, pode ter conhecimento ou não sobre sua realização, pode acreditar que a mudança se dará ou não. Uma mudança pode ser possível ou não, necessária ou não. A combinatória de desejos, necessidades, possibilidades, conhecimentos ou crenças em relação às mudanças produz um efeito de sentido chamado estado de alma ou paixão. Cada estado afetivo ou de alma recebe um nome na língua: raiva, tristeza, alegria etc. O sentido de cada uma dessas palavras é constituído da combinação dos elementos expostos acima.

As paixões podem ser classificadas em simples e complexas. As primeiras são aquelas em que um sujeito simplesmente deseja ou não uma mudança de estado (por exemplo, a *cobiça* é um desejo de ter alguma coisa; a *avareza* é um desejo de não se separar do dinheiro; o *medo* é um não querer que alguma coisa se realize). Nelas, não entram combinações de crenças, conhecimento, possibilidades etc. O que está em jogo é unicamente um querer. As segundas são aquelas em que um encadeamento de situações conduz a um determinado estado de alma. Vejamos como isso se dá. Um sujeito quer que uma alteração de estado se dê. Não faz nada para conseguir isso, mas acredita poder contar com um outro sujeito para realizar a mudança desejada. Mantém com o outro uma relação baseada na confiança. Têm eles uma espécie de contrato, seja ele real ou imaginário. Por ele, o primeiro espera que o segundo cumpra os deveres estabelecidos por essa espécie de acordo, realize a mudança pretendida. Quando isso acontece, ele sente satisfação e sua confiança é renovada. Ao saber que será impossível realizar seu desejo e que, portanto, é infundada a crença depositada no outro de que ele operaria a transformação, sente insatisfação e decepção. A insatisfação decorre do conhecimento de que um dado desejo não se realizará; uma decepção deriva do conhecimento de que a crença em alguém não tem razão de ser. Como se vê, uma paixão complexa é um arranjo de desejos, necessidades, conhecimentos, crenças e possibilidades. Por exemplo, para que haja uma insatisfação é preciso que se combine a certeza de que algo não ocorrerá, isto é, de que é impossível, com o desejo de que ocorra. Não se pode ter insatisfação com a não realização de algo que não se deseja. Vê-se, por conseguinte, que há compatibilidades e incompatibilidades entre os estados de alma. Assim, decepção está relacionada a confiança em alguém. Se não se espera nada de uma pessoa, não se pode ter decepção em relação a ela.

Continuemos a analisar o percurso passional, o encadeamento de paixões. Os estados de alma da insatisfação e da decepção podem conduzir a uma volta da situação inicial de confiança e de crença na

mudança (por alguma coisa que acontece, o sujeito começa de novo a confiar e a crer) ou desdobrar-se em novos estados afetivos: pode-se aceitar o que aconteceu, porque se percebe que não há possibilidade de alterar a situação (não poder mudar) e, então, temos as paixões da resignação, do conformismo; pode-se não aceitar o que ocorreu e desejar o mal a quem se julga responsável pela frustração e pela decepção e, então, temos estados de alma como o ódio, a aversão, a animosidade etc. Se, além de querer causar mal a alguém, pode-se fazê-lo e põe-se em prática a ação malévola, temos a vingança.

Um estado de satisfação e confiança pode prolongar-se no desejo de fazer o bem a quem é visto como o responsável pelo estado de alma positivo do sujeito. Nesse caso, temos paixões como a amizade, o afeto, a estima etc.

Observamos que diferentes estados afetivos são definidos pela mesma combinatória de desejo ou não querer, de possibilidade ou impossibilidade, de crença ou descrença etc. Nesse caso, como se distinguem os estados de alma resultantes de um mesmo arranjo de elementos de sentido básicos? Diferenciam-se, por exemplo, por:

a) intensidade do desejo: por exemplo, tanto *antipatia* quanto *aversão* definem-se por um não ter desejo de fazer nenhum bem a alguém, mas a aversão é mais forte do que a antipatia;

b) tipo de objeto que se deseja: por exemplo, a *curiosidade* e a *ambição* são determinadas por um querer, mas, na primeira, deseja-se ter um saber, enquanto, na segunda, um bem material ou o poder;

c) tensão ou relaxamento que provocam: por exemplo, a *aflição* é resultado de uma espera tensa de algo que se quer; a *tranquilidade* é fruto de uma espera relaxada do que se deseja;

d) orientação para o passado ou para o futuro: por exemplo, o *remorso* ocorre por alguma coisa que se fez, enquanto o *temor*, por algo que poderá acontecer.

Voltemos ao texto “Leito de folhas verdes”. Temos dois estados de alma da personagem: o primeiro é o amor; o segundo, a frustração e a decepção. Jatir provoca na personagem feminina do poema um estado de satisfação e de confiança, que se desdobra num desejo de estar unida a ele e de fazer-lhe o bem (amor) e numa reiteração de um estado de satisfação e de confiança (crença de que o outro continuará a dar a ela esse estado de satisfação). Jatir não corresponde a essa expectativa da mulher que o espera, pois não vem. Esse desejo do encontro amoroso e o saber que ele não se realizará produz a insatisfação; por outro lado, o saber que Jatir não cumpriu o que se espera dele desencadeia a frustração.

Os estados de alma formam, como vimos, um percurso ao longo da narrativa. Eles encadeiam-se, modificam-se, influenciam-se, determinam-se ao longo da história. É preciso estar atento para essa “lógica” dos estados de alma.



Anonimato, pintura de Edward Hopper, de 1927.

Os ambientes nos quais as personagens são colocadas podem ser elementos definidores de seu estado de alma. O pintor norte-americano Hopper celebrou-se pelos cenários cuja desolação contamina as personagens que neles se situam.

TEXTO COMENTADO

O trecho que segue é um fragmento do conto “Noite de almirante”, de Machado de Assis:

Deolindo Venta-Grande (era uma alcunha de bordo) saiu do Arsenal de Marinha e enfiou pela Rua de Bragança. Batiam três horas da tarde. Era a fina flor dos marujos e, demais, levava um grande ar de felicidade nos olhos. A corveta dele voltou de uma longa viagem de instrução, e Deolindo veio à terra tão depressa alcançou licença. Os companheiros disseram-lhe rindo:

— Ah! Venta-Grande! Que noite de almirante vai você passar! ceia, viola e os braços de Genoveva. Colozinho de Genoveva...

Deolindo sorriu. Era assim mesmo, uma noite de almirante, como eles dizem, uma dessas grandes noites de almirante que o esperava em terra. Começara a paixão três meses antes de sair a corveta. Chamava-se Genoveva, caboclinha de vinte anos, esperta, olho negro e atrevido. Encontraram-se em casa de terceiro e ficaram morrendo um pelo outro, a tal ponto que estiveram prestes a dar uma cabeçada, ele deixaria o serviço e ela o acompanharia para a vila mais recôndita do interior.

A velha Inácia, que morava com ela, dissuadiu-os disso; Deolindo não teve remédio senão seguir em viagem de instrução. Eram oito ou dez meses de ausência. Como fiança recíproca, entenderam dever fazer um juramento de fidelidade. (...)

Lá vai ele agora, pela Rua de Bragança, Prainha, Saúde, até ao princípio da Gamboa, onde mora Genoveva. (...) Ao mesmo tempo lembra as mulheres que viu por esse mundo de Cristo, italianas, marselesas ou turcas, muitas delas bonitas, ou que lhe pareciam tais. Concorda que nem todas seriam para os beijos dele, mas algumas eram, e nem por isso fez caso de nenhuma. Só pensava em Genoveva. (...) Nisto chegou à Gamboa, passou o cemitério e deu com a casa fechada. Bateu, falou-lhe uma voz

conhecida, a da velha Inácia, que veio abrir-lhe a porta com grandes exclamações de prazer. Deolindo, impaciente, perguntou por Genoveva. (...)

— Está com um mascate, José Diogo. Conheceu José Diogo, mascate de fazendas? Está com ele. Não imagina a paixão que eles têm um pelo outro. (...)

— Onde mora ela?

— Na Praia Formosa, antes de chegar à pedreira, uma rótula pintada de novo.

Deolindo não quis ouvir mais nada. (...) Deixo de notar o que pensou em todo o caminho; não pensou nada. As ideias marinhavam-lhe no cérebro, como em hora de temporal, no meio de uma confusão de ventos e apitos. Entre elas rutilou a faca de bordo, ensanguentada e vingadora. Tinha passado a Gamboa, o Saco do Alferes, entrara na Praia Formosa. Não sabia o número da casa, mas era perto da pedreira, pintada de novo, e com o auxílio da vizinhança poderia achá-la. Não contou com o acaso que pegou de Genoveva e fê-la sentar à janela, cosendo, no momento em que Deolindo ia passando. Ele conheceu-a e parou; ela, vendo o vulto de um homem, levantou os olhos e deu com o marujo.

— Que é isso? exclamou espantada. Quando chegou? Entre, seu Deolindo.

E, levantando-se, abriu a rótula e fê-lo entrar. Qualquer outro homem ficaria alvoroçado de esperanças, tão francas eram as maneiras da rapariga; podia ser que a velha se enganasse ou mentisse; podia ser mesmo que a cantiga do mascate estivesse acabada. Tudo isso lhe passou pela cabeça, sem a forma precisa do raciocínio ou da reflexão, mas em tumulto e rápido. Genoveva deixou a porta aberta, fê-lo sentar-se, pediu-lhe notícias da viagem e achou-o mais gordo; nenhuma comoção nem intimidade. Deolindo perdeu a última esperança. Em falta de faca, bastavam-lhe as mãos para estrangular Genoveva, que era um pedacinho de gente, e durante os primeiros minutos não pensou em outra coisa.

— Sei tudo, disse ele.

— Quem lhe contou?

Deolindo levantou os ombros.

— Fosse quem fosse, disseram-lhe que eu gostava muito de um moço?

— Disseram.

— Disseram a verdade.

Deolindo chegou a ter um ímpeto; ela fê-lo parar só com a ação dos olhos. Em seguida disse-lhe que, se lhe abrisse a porta, é porque contava que era homem de juízo. Contou-lhe então tudo, as saudades que curtira, as propostas do mascate, as suas recusas, até que um dia, sem saber como, amanhecera gostando dele. (...)

Deolindo seguiu, praia fora, cabisbaixo e lento, não já o rapaz impetuoso da tarde, mas com um ar velho e triste, ou, para usar outra metáfora de marujo, como um homem “que vai do meio caminho para a terra”. Genoveva entrou logo depois, alegre e barulhenta. Contou à outra a anedota dos seus amores marítimos, gabou muito o gênio do Deolindo e os seus bonitos modos; a amiga declarou achá-lo grandemente simpático.

— Muito bom rapaz, insistiu Genoveva. Sabe o que ele me disse agora?

— Que foi?

— Que vai matar-se.

— Jesus!

— Qual o quê! Não se mata, não. Deolindo é assim mesmo; diz as cousas, mas não faz. Você verá que não se mata. (...)

A verdade é que o marinheiro não se matou. No dia seguinte, alguns dos companheiros bateram-lhe no ombro, cumprimentando-o pela noite de almirante e pediram-lhe notícias de Genoveva, se estava mais bonita, se chorara muito na ausência etc. Ele respondia a tudo com um sorriso satisfeito e discreto, um sorriso de pessoa que viveu uma grande noite. Parece que teve vergonha da realidade e preferiu mentir.

Machado de Assis. *Obra completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1979. v. 2, p. 446-51.

Vamos analisar os percursos passionais mais importantes presentes no conto “Noite de almirante”. O conto é bastante complexo do ponto de vista dos estados de alma nele desenvolvidos. Fizemos um recorte para mostrar apenas alguns deles.

O marinheiro Deolindo, ao voltar de uma longa viagem de instrução, *levava um grande ar de felicidade nos olhos*, porque uma *noite de almirante* (= uma grande noite, uma noite muito especial) o esperava em terra. Três meses antes de começar a viagem, conhecera Genoveva, ambos apaixonaram-se perdidamente e ele partira em viagem depois de um juramento de fidelidade. Temos aqui uma situação de espera: Deolindo crê que Genoveva lhe é fiel e que, logo, ele poderá usufruir do amor que ela lhe dedica. A espera não é tensa, pois Deolindo não apresenta o estado de alma da aflição. Ao contrário, é relaxada, pois o marujo está feliz. A felicidade é um efeito de satisfação produzido pela crença na possibilidade de que Genoveva cumpriria o contrato e de que o amor de ambos se realizaria.

Quando Deolindo chega à casa em que morava Genoveva, a velha Inácia diz-lhe que ela estava com outro, morando na Praia Formosa. Altera-se, então, o estado de alma do marinheiro. Agora, sabe que Genoveva não cumpriu o contrato, que não o ama mais. De sujeito crédulo e confiante passa a insatisfeito e decepcionado. Esse sentimento evolui para a raiva. Passa a querer fazer mal a quem lhe infligiu o sofrimento que sente. Começa a maquirar uma vingança: *As ideias marinhavam-lhe no cérebro, como em hora de temporal, no meio da confusão de ventos e apitos. Entre elas rutilou a faca de bordo, ensanguentada e vingadora.*

Quando o marujo chega à Praia Formosa, Genoveva recebe-o com maneiras francas. Diante disso, Deolindo volta a ter esperança, reassume a confiança, pois podia não ser verdade o que ficara sabendo ou poderia não mais estar com o outro. Genoveva, no entanto, não manifesta *nenhuma comoção nem intimidade*, ou seja, mantém-se indiferente e distante. Diante desse estado de alma, Deolindo deixa de crer na possibilidade de ter o amor de Genoveva, perde a esperança. Com isso, ressurgem o desejo de vingar-se: *Em falta de faca, bastavam-lhe as mãos para estrangular Genoveva*. Contém seu desejo e diz-lhe que sabe de tudo. Ela não mente. Deolindo tem um ímpeto, a cólera, e com ela o desejo de vingança aflora novamente. Genoveva para-o com os olhos, diz-lhe que, *se lhe abrisse a porta, é porque contava que era homem de juízo*, isto é, que não se deixava levar por paixões momentâneas e violentas. Em seguida, conta-lhe do amor que sentira por ele, mas diz que seu coração mudara. Alterara-se o objeto de seu querer.

Sai cabisbaixo e lento, sem o ímpeto anterior. Seu estado de alma é de infelicidade, gerada por saber que alguma coisa que deseja é impossível. Mas, nesse momento, que é impossível? A resposta virá em

seguida. Genoveva entrou em casa alegre e barulhenta. Tinha a satisfação pelo fato de saber que Deolindo a amava e lhe fora fiel. Conta à amiga que ele dissera que iria suicidar-se. De certa forma, suicidar-se era realizar a vingança desejada, pois infligiria a Genoveva a dor do remorso, reequilibrando, assim, a situação passional: faria sofrer aquela que é responsável pelo seu sofrimento. A vingança é, então, o desejo de infligir dor equivalente à sentida. Diante do espanto da amiga, Genoveva mostra que sabe que ele não é capaz de fazer o que prometera, pois ele não é dotado das paixões fortes que levam um sujeito a vingar-se. Ao contrário, é dotado apenas das paixões fracas da malevolência, em que um sujeito quer fazer o mal, mas não passa à ação. *Qual o quê! Não se mata, não. Deolindo é assim mesmo; diz as cousas, mas não faz. Você verá que não se mata.*

No dia seguinte, diante de seus colegas, Deolindo manifesta o estado de alma da satisfação, derivado do saber que o que ele desejava se realizou. Nota, no entanto, o narrador que se trata de uma mentira: Deolindo parece satisfeito, mas não está, a aparência não corresponde à realidade. Por que mentiu? Porque parece que teve vergonha da realidade. Vergonha é “um sentimento penoso de inferioridade, de indignidade ou de humilhação diante de outrem, de rebaixamento na opinião dos outros”. Deriva da reprovação própria ou alheia, quando alguém, que aceita plenamente as normas do grupo social, não age de acordo com elas ou quando não possui as qualidades exigidas para um papel que deveria exercer. A vergonha é uma paixão da ordem do saber: um sujeito sabe que agiu em desacordo com as normas do grupo social ou não possui certas qualidades que deveria ter. É importante que o sujeito aceite, como um ideal a ser seguido, essas normas sociais ou o perfil que se exige dele, pois, se não dá nenhuma importância a eles, não será atingido pelo sentimento de vergonha. Se um sujeito viola ostensivamente comportamentos sociais, pois não lhes dá nenhuma importância, podemos ter a insolência, o atrevimento, não a vergonha.

Voltemos a Deolindo. Diz o narrador: *A verdade é que o marinheiro não se matou. No dia seguinte, alguns dos companheiros bateram-lhe no ombro, cumprimentando-o pela noite de almirante, e pediram-lhe notícias de Genoveva, se estava mais bonita, se chorara muito na ausência etc. Ele respondia a tudo com um sorriso satisfeito e discreto, um sorriso de pessoa que viveu uma grande noite. Parece que teve vergonha da realidade e preferiu mentir.* A vergonha opera sob o signo do segredo. Ele não parece infeliz, mas está. Avalia negativamente o fato de não ter conseguido realizar sua vingança. Por que não o fez? Porque não foi capaz, não tem as qualidades necessárias para passar do desejo de vingança à ação. No entanto, nas normas sociais que, naquele tempo, regiam as relações homem/mulher, um homem deveria matar a mulher que o traía. Deolindo é dotado, porém, apenas das paixões fracas do querer. Não age, portanto, de acordo com as expectativas do grupo social. Para não permitir que sua vergonha seja exposta, opta pela mentira, por aparentar o que não é. Na aparência, mostra a satisfação; no íntimo, sente insatisfação e decepção. A decepção, no entanto, não é com Genoveva, mas consigo mesmo, pois não fora capaz de responder à traição conforme a expectativa de seu grupo.

LIÇÃO 18 EXERCÍCIOS

O trecho que segue foi extraído da obra *Novelas paulistanas*, de Antônio de Alcântara Machado:



Ilustração de Poty para a obra *Novelas paulistanas*.

LISETTA

Quando Lisetta subiu no bonde (o condutor ajudou) viu o urso. Felpudo, felpudo. E amarelo. Tão engraçadinho.

Dona Mariana sentou-se, colocou a filha em pé diante dela.

Lisetta começou a namorar o bicho. Pôs o pirulito de abacaxi na boca. Pôs mas não chupou. Olhava o urso. O urso não ligava.

Seus olhinhos de vidro não diziam absolutamente nada. No colo da menina de pulseira de ouro e meias de seda parecia um urso importante e feliz.

— Olhe o ursinho que lindo, mamãe!

— Stai zitta!¹

A menina rica viu o enlevo e a inveja da Lisetta. E deu de brincar com o urso. Mexeu-lhe com o toquinho do rabo: e a cabeça do bicho virou para a esquerda, depois para a direita, olhou para cima, depois para baixo. Lisetta acompanhava cada manobra. Sorrindo fascinada. E com um ardor nos olhos! O pirulito perdeu definitivamente toda a importância.

Agora são as pernas que sobem e descem, cumprimentam, se cruzam, batem umas nas outras.

— As patas também mexem, mamãe. Olha lá!

— Stai ferma!²

Lisetta sentia um desejo louco de tocar no ursinho. Jeitosamente procurou alcançá-lo. A menina rica percebeu, encarou a coitada com raiva, fez uma careta horrível e apertou contra o peito o bichinho que custara cinquenta mil-réis na Casa São Nicolau.

— Deixa pegar um pouquinho, um pouquinho só nele, deixa?

— Ah!

— Scusi³, senhora. Desculpe por favor. A senhora sabe, essas crianças são muito levadas. Scusi. Desculpe.

A mãe da menina rica não respondeu. Ajeitou o chapeuzinho da filha, sorriu para o bicho, fez uma carícia na cabeça dele, abriu a bolsa e olhou o espelho.

Dona Mariana, escarlate de vergonha, murmurou no ouvido da filha:

— In casa me lo pagherai!⁴

E pespegou por conta um beliscão no bracinho magro. Um beliscão daqueles.

Lisetta então perdeu toda a compostura de uma vez. Chorou. Soluçou. Chorou. Soluçou. Falando sempre.

— Hã! Hã! Hã! Hã Eu que...ro o ur...so! O ur...so! Ai, mamãe! Ai, mamãe! Eu que...ro o...o...o...Hã! Hã!

— Stai ferma o ti amazzo, parola d'onore!⁵

— Um pou...qui...nho só! Hã! E...hã! E...hã! Um pou...qui...

— Senti, Lisetta. Non ti porterò più in città! Mai più!⁶

Um escândalo. E logo no banco da frente. O bonde inteiro testemunhou o feio que Lisetta fez. O urso recomeçou a mexer com a cabeça. Da esquerda para a direita, para cima e para baixo.

— Non piangere più adesso!⁷

Impossível.

O urso lá se fora nos braços da dona. E a dona só de má, antes de entrar no palacete estilo empreiteiro português, voltou-se e agitou no ar o bichinho. Para Lisetta ver. E Lisetta viu!

Dem-dem! O bonde deu um solavanco, sacudiu os passageiros, deslizou, rolou, seguiu. Dem-dem!

— Olha à direita!

Lisetta como compensação quis sentar-se no banco. Dona Mariana (havia pago uma passagem só) opôs-se com energia e outro beliscão.

A entrada de Lisetta em casa marcou época na história dramática da família Garbone.

Logo na porta um safanão. Depois um tabefe. Outro no corredor. Intervalo de dois minutos. Foi então a vez das chineladas. Para remate. Que não acabava mais.

O resto da gurizada (narizes escorrendo, pernas arranhadas, suspensórios de barbante) reunido na sala de jantar sapeava de longe.

Mas o Ugo chegou da oficina.

— Você assim machuca a menina, mamãe! Coitadinha dela!

Também Lisetta não aguentava mais.

— Toma pra você. Mas não escache.

Lisetta deu um pulo de contente. Pequerrucho. Pequerrucho e de lata. Do tamanho de um passarinho. Mas urso.

Os irmãos chegaram-se para admirar. O Pasqualino quis logo pegar no bichinho. Quis mesmo tomá-lo à força. Lisetta berrou como uma desesperada:

— Ele é meu! O Ugo que me deu!

— Correu para o quarto. Fechou-se por dentro.

QUESTÃO 1

Lisetta, logo que viu o urso, enamorou-se dele, ficou fascinada e passou a querer tocá-lo, querer desfrutar do brinquedo da menina rica.

- Pode-se dizer que Lisetta estava movida pelo estado de alma característico do anseio?
- Ela contava com a colaboração da menina rica, acreditava que a proprietária do urso ia permitir que ela o tocasse. Essa crença gera que tipo de estado de alma em Lisetta?

QUESTÃO 2

Levando em consideração as reações da menina rica em face do desejo de Lisetta:

- elas corresponderam à expectativa de Lisetta?
- Lisetta conformou-se ou insistiu em pegar o urso?

QUESTÃO 3

Diz o narrador que dona Mariana pediu desculpas à mãe da menina do ursinho e, cheia de vergonha, ameaça castigar a filha em casa.

- O que é que provocou em dona Mariana o sentimento de vergonha?
- Em que consiste o sentimento de vergonha?

QUESTÃO 4

Inconformada com a insistência de Lisetta, a mãe pregou-lhe um beliscão.

- Qual o sentimento que levou dona Mariana a tomar essa atitude?
- Em que consiste esse sentimento ou estado de alma?

QUESTÃO 5

Quando levou o beliscão de dona Mariana em represália à sua tentativa de brincar com o animalzinho, Lisetta perdeu a compostura de uma vez e, segundo o narrador, chorou e soluçou copiosamente.

- Após essa choradeira, a dona do urso comoveu-se com a atitude de Lisetta?
- A partir daí, pode-se dizer que Lisetta resignou-se diante da impossibilidade de brincar com o ursinho?
- Em que consiste o sentimento de resignação?

QUESTÃO 6

Movida mais uma vez pelo sentimento de raiva, a mãe espancou dramaticamente a filha.

- O irmão Ugo, ao entrar, concorda com a severidade da mãe?
- Que sentimento a surra de Lisetta despertou em Ugo?
- Em que consiste esse estado de alma?

QUESTÃO 7

- a) Ao receber o presente de Ugo, qual o sentimento que acometeu Lisetta?
- b) Como se pode descrever esse estado de alma?
- c) Diante da investida do irmão Pasqualino, Lisetta berrou como uma desesperada e trancou-se no quarto. Que estado de alma provocou essa reação?

QUESTÃO 8

A leitura do conto permite-nos afirmar que:

- a) o conto relata um drama que envolve a ostentação de quem pode realizar o seu desejo *versus* a frustração de quem não pode fazê-lo.
- b) o texto relata a vergonha daqueles que não são capazes de controlar-se e o orgulho dos que o são.
- c) o grande desejo de Lisetta consistia em privar sua antagonista do prazer de brincar com o ursinho.
- d) Lisetta, ao contrário de sua mãe, foi capaz de compreender rapidamente as verdadeiras intenções da sua antagonista.
- e) o conflito inicial, que envolvia estados de alma opostos entre si, resolveu-se pacificamente no final do conto.

PROPOSTAS DE REDAÇÃO

1) Você vai elaborar um texto narrativo, jogando com dois estados de alma: o amor e o medo.

Imagine uma personagem masculina, vítima do medo; uma personagem feminina afetada pelo amor.

Suponha o seu texto constituído de três momentos distintos:

1º momento: em que prevalece o medo;

2º momento: em que o medo é negado e superado;

3º momento: em que prevalece o amor.

2) Redija um texto narrativo em que estejam presentes ao menos duas personagens: uma, movida por um sentimento de verdadeira obstinação pela posse de um determinado objeto de desejo: uma pessoa (paixão amorosa), um evento (uma viagem, uma certa carreira profissional) ou uma coisa (uma joia, um carro); outra personagem que se opõe à realização desse desejo teimosamente. Procure explicitar o duelo de paixões envolvidas nesse conflito.

1 Stai zitta!: Cala-te!

2 Stai ferma!: Fica quieta!, Sossega!

3 Scusi: Desculpa-me.

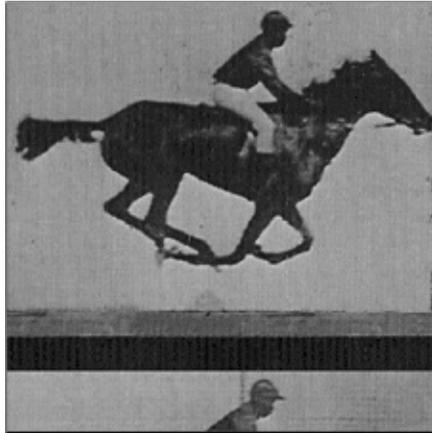
4 In casa me lo pagherai!: Em casa, tu me pagarás!

5 Stai ferma o ti amazzo, parola d'onore!: Fica quieta ou te estrangulo, palavra de honra!

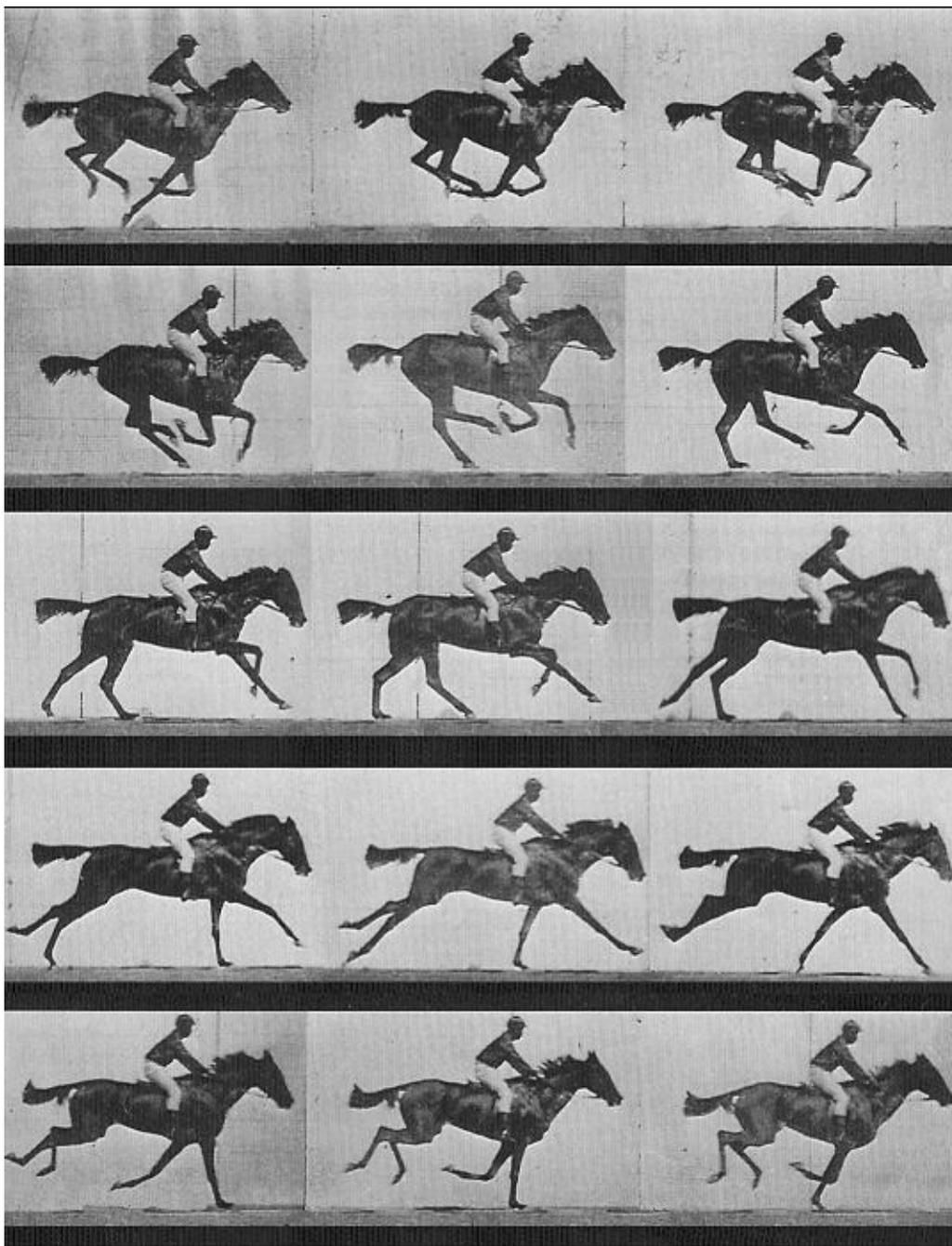
6 Senti, Lisetta. Non ti porterò più in città! Mai più!: Presta atenção, Lisetta. Não te trarei mais à cidade! Nunca mais!

7 Non piangere più adesso!: Não chores mais agora!

LIÇÃO 19



Um argumento não é necessariamente uma prova de verdade. Trata-se, acima de tudo, de um recurso de natureza linguística destinado a levar o interlocutor a aceitar os pontos de vista daquele que fala.



Os movimentos do cavalo durante o galope foram motivo de polêmica no século XIX. Acreditava-se que as patas dianteiras e traseiras se moviam sempre em sentidos opostos e que, durante todo o movimento, pelo menos uma das patas mantivesse contato com o solo. O aperfeiçoamento da tecnologia fotográfica permitiu que, em 1870, fossem produzidas fotos sucessivas em intervalos de tempo muito pequenos. Elas forneceram o argumento definitivo para sepultar ambas as crenças.

Sequência de fotos de Eadweard Muybridge, de 1872.

LIÇÃO 19

ARGUMENTAÇÃO



O ator Plínio Marcos em cena do vídeo.

Leia o texto abaixo, fragmento extraído de um vídeo exibido na Casa de Detenção de São Paulo, para ensinar aos detentos formas de prevenção contra a aids:

Aqui é bandido: Plínio Marcos. Atenção, malandrage! Eu num vô pedir nada, vô te dá um alô! Te liga aí: aids é uma praga que rói até os mais fortes, e rói devagarinho. Deixa o corpo sem defesa contra a doença. Quem pegá essa praga está ralado de verde e amarelo, de primeiro ao quinto, e sem vaselina. Num tem dotô que dê jeito, nem reza brava, nem choro, nem vela, nem ai, Jesus. Pegou aids, foi pro brejo! Agora sente o aroma da perpétua: aids pega pelo esperma e pelo sangue, entendeu?, pelo esperma e pelo sangue! (Pausa)

Eu num tô te dando esse alô pra te assombrá, então se toca! Não é porque tu tá na tranca que virou anjo. Muito pelo contrário, cana dura deixa o cara ruim! Mas é preciso que cada um se cuide, ninguém pode valê pra ninguém nesse negócio de aids. Então, já viu: transá, só de acordo com o parceiro, e de camisinha! (Pausa)

Agora, tu aí que é metido a esculachá os outros, metido a ganhá o companheiro na força bruta, na congesta! Para com isso, tu vai acabá empestado! Aids num toma conhecimento de macheza, pega pra lá, pega pra cá, pega em home, pega em bicha, pega em mulhé, pega em roçadeira! Pra essa peste num tem bom! Quem bobeia fica premiado. E fica um tempão sem sabê. Daí, o mais malandro, no dia da visita, recebe mamão com açúcar da família e manda pra casa o aids! E num é isto que tu qué, né, vago mestre? Então te cuida. Sexo, só com camisinha. (Pausa)

Quem descobre que pegô a doença se sente no prejuízo e quer ir à forra, passando pros outros. (Pausa)

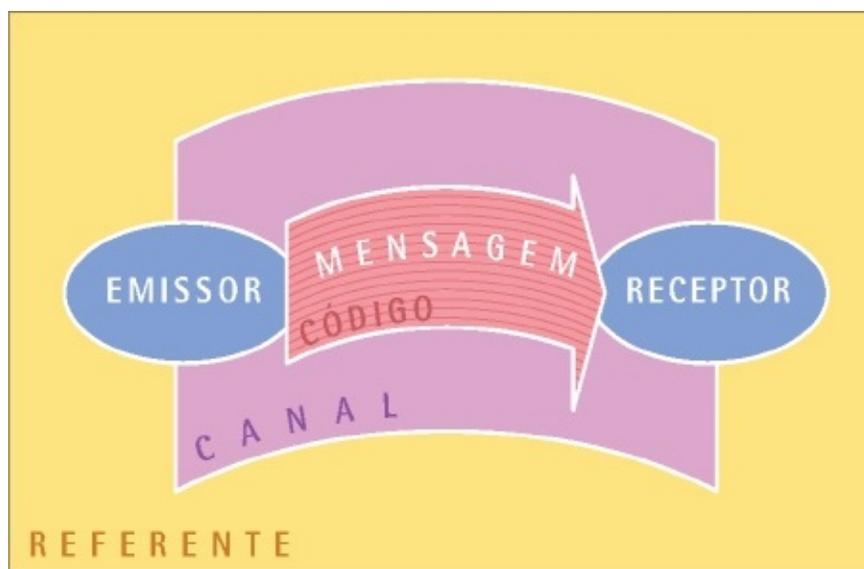
Sexo, só com camisinha! Num tem escolha, transá, só com camisinha.

Quanto a tu, mais chegado ao pico, eu tô sabendo que ninguém corta o vício só por ordem da chefia. Mas escuta bem, vago mestre, a seringa é o canal pra aids. No desespero, tu não se toca, num vê, num qué nem sabê que, às vezes, a seringa vem até com um pingo de sangue, e tu mete ela direto em ti. Às vezes, ela parece que vem limpona, e vem com a praga. E tu, na afobação, mete ela direto na veia. Aí tu dança. Tu, que se diz mais tu, mas que diz que num pode aguentá a tranca sem pico, se cuida. Quem gosta de tu é tu mesmo. (Pausa) E a farinha que tu cheira, e a erva que tu barrufa enfraquece o corpo e deixa tu chué da cabeça e dos peitos. E aí tu fica moleza pro aids! Mas o pico é o canal direto pra essa praga que está aí. Então, malandro, se cobre. Quem gosta de tu é tu mesmo. A saúde é como a liberdade. A gente dá valor pra ela quando já era!

Vídeo exibido na Casa de Detenção de São Paulo. Agência: Adag; Realização: TV Cultura, 1988.

Esse texto, falado por Plínio Marcos, trata o problema da aids de maneira realista, sem qualquer idealização. Pretende ele levar os presos a usar camisinha em todas as relações sexuais, a não ter relações sem consentimento do parceiro e a não usar droga injetável. Para isso, compara a saúde à liberdade. Faz isso porque a liberdade é o bem mais prezado por aqueles que dela estão privados. Equiparando a saúde à liberdade, quer alertar para a necessidade de preservar aquela que, ao contrário desta, ainda não está perdida. O texto dá uma informação básica: que a transmissão do vírus da aids se faz por meio do esperma e do sangue. No entanto, o que importa no texto é persuadir os presidiários a adotar meios de prevenção. Quais são os recursos de que se vale o enunciador para realizar a persuasão? Procura identificar-se com seus destinatários, para que sua mensagem se torne confiável para eles. Como faz isso? Em primeiro lugar, apresentando-se como um deles, como um bandido. Em seguida, tratando-os com os vocativos que os marginais empregam entre si: *malandrage, malandro, vago mestre*. Em terceiro, usando a linguagem com que estão habituados: variante não culta, em sua modalidade oral (observe, por exemplo, a omissão do *r* nas formas verbais: *ganhá, valê, qué, transá* etc.); substituição da expressão *não é* por *né*; uso de formas populares de pronúncia (*num*, em vez de *não*, *dotô, mulhé, vô, tá*); inadequação no uso das formas pronominais (ora o interlocutor é tratado por *tu*, ora por *você*) e da concordância verbal (sujeito de segunda pessoa e verbo na terceira: *tu não se toca, tu cheira* etc.); utilização das formas pronominais retas em função de complemento (*gosta de tu*); uso do termo *aids* como masculino (*o aids*); e gíria da marginalidade (*congesta, pico, tranca, ganhá na força bruta, barrufa* etc.).

A partir desse texto, podemos pensar o que é realmente argumentação. Normalmente, pensa-se que comunicar é simplesmente transmitir informações. A teoria da comunicação diz que, para haver um ato comunicativo, é preciso que seis fatores intervenham: o emissor (aquele que produz a mensagem), o receptor (aquele a quem a mensagem é transmitida), a mensagem (elemento material, por exemplo, um conjunto de sons, que veicula um conjunto de informações), o código (sistema linguístico, por exemplo, uma língua, ou seja, conjunto de regras que permite produzir uma mensagem), o canal (conjunto de meios sensoriais ou materiais pelos quais a mensagem é transmitida, por exemplo, o canal auditivo, o telefone) e o referente (situação a que a mensagem remete). No entanto, simplifica ela excessivamente o ato de comunicação, pois concebe o emissor e o receptor pura e simplesmente como polos neutros que devem produzir, receber e compreender a mensagem.



As coisas são mais complicadas no ato comunicativo. Há uma diferença bem marcada entre comunicação recebida e comunicação assumida. Como comunicar é agir sobre o outro, quando se comunica não se visa somente a que o receptor receba e compreenda a mensagem, mas também a que a aceite, ou seja, a que creia nela e a que faça o que nela se propõe. Comunicar não é, pois, somente um fazer saber, mas também um fazer crer e um fazer fazer. A aceitação depende de uma série de fatores: emoções, sentimentos, valores, ideologia, visão de mundo, convicções políticas etc. A persuasão é então o ato de levar o outro a aceitar o que está sendo dito, pois só quando ele o fizer a comunicação será eficaz.

Em geral, pensa-se que argumentar é extrair conclusões lógicas de premissas colocadas anteriormente, como no silogismo, forma de raciocínio em que de duas proposições iniciais se extrai uma conclusão necessária:

Todo homem é mortal.
Pedro é homem.
Logo, Pedro é mortal.

No entanto, podemos convencer uma pessoa de alguma coisa com raciocínios que não são logicamente demonstráveis, mas que são plausíveis. Quando a publicidade do Banco do Brasil diz que ele serve o cliente há mais de cem anos, o raciocínio implícito é que, se ele é tão antigo, deve prestar bons serviços. Essa conclusão a que a publicidade encaminha não é necessariamente verdadeira, mas possivelmente correta. Por isso, argumenta-se não só com aquilo que é necessariamente certo, mas também com o que é possível, provável, plausível.

Argumento aqui será então usado em sentido lato. Observemos a origem do termo: vem do latim *argumentum*, que tem tema *argu*, cujo sentido primeiro é “fazer brilhar”, “iluminar”. É o mesmo tema que aparece nas palavras *argênteo*, *argúcia*, *arguto* etc. Pela sua origem, podemos dizer que argumento é tudo aquilo que faz brilhar, cintilar uma ideia. Assim, chamamos argumento a todo procedimento linguístico que visa a persuadir, a fazer o receptor aceitar o que lhe foi comunicado, a levá-lo a crer no que foi dito e a fazer o que foi proposto.

Nesse sentido, todo texto é argumentativo, porque todos são, de certa maneira, persuasivos. Alguns se apresentam explicitamente como discursos persuasivos, como a publicidade, outros se colocam como discursos de busca e comunicação do conhecimento, como o científico. Aqueles usam mais a argumentação em sentido lato; estes estão mais comprometidos com raciocínios lógicos em sentido estrito. Seja a argumentação considerada em sentido mais amplo ou mais restrito, o que é certo é que,

quando bem feita, dá consistência ao texto, produzindo sensação de realidade ou impressão de verdade. Acharmos que o texto está falando de coisas reais ou verdadeiras. Acreditamos nele.

São inúmeros os recursos linguísticos usados com a finalidade de convencer. Trataremos de alguns tipos de argumento.

1. ARGUMENTO DE AUTORIDADE

É a citação de autores renomados, autoridades num certo domínio do saber, numa área da atividade humana, para corroborar uma tese, um ponto de vista. O uso de citações, de um lado, cria a imagem de que o falante conhece bem o assunto que está discutindo, porque já leu o que sobre ele pensaram outros autores; de outro, torna os autores citados fiadores da veracidade de um dado ponto de vista. Observe a introdução de um texto de Ulisses Guimarães, em que invoca a autoridade da Bíblia, do padre Antônio Vieira, de provérbios e de Camões, para reprovar a falta de palavra do presidente Collor, que lhe prometera manter-se neutro na votação de emenda constitucional que estabelecia o sistema parlamentarista e, na surdina, trabalhou pela sua rejeição:

O FIO DO BIGODE

Para nossos avós, o fio do bigode garantia a palavra empenhada. Não precisava de tabelião, firma reconhecida e testemunhas.

Depilou, negócio fechado.

Os bigodes rarearam, a palavra não.

A Terra é filha da palavra, reza o Gênesis. O Evangelho segundo São João recorda: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus e o Verbo era Deus”.

Padre Vieira tem na agulha bala certa: “Palavras sem obras são tiro sem bala: atroam mas não ferem. A funda de Davi derrubou o gigante, mas não o derrubou com o estalo, senão com a pedra”.

Para os súditos confiantes “palavra de rei não volta atrás”. O adágio prevalece para os presidentes da República, que são os reis de plantão durante os respectivos mandatos. O fraco rei faz fraca a forte gente. Secularmente adverte Camões. [...]

Presidente Collor: esse negócio de palavra é fogo. Com fogo não se brinca, principalmente chefe de governo.

Folha de S. Paulo, 18 nov. 1991, p. 1-3.

Se é verdade que o argumento de autoridade tem força, é preciso levar em conta que tem efeito contrário a utilização de citações descosturadas, sem relação com o tema, erradas, feitas pela metade, mal compreendidas.

2. ARGUMENTO BASEADO NO CONSENSO

As matemáticas trabalham com axiomas, que são proposições evidentes por si mesmas e, portanto,

indemonstráveis: o todo é maior do que a parte; duas quantidades iguais a uma terceira são iguais entre si, etc. Outras ciências trabalham também com máximas e proposições aceitas como verdadeiras, numa certa época, e que, portanto, prescindem de demonstração, a menos que o objetivo de um texto seja demonstrá-las. Podem-se usar, pois, essas proposições evidentes por si ou universalmente aceitas, para efeitos de argumentação. Por exemplo:

A educação é a base do desenvolvimento.

Os investimentos em pesquisa são indispensáveis, para que um país supere sua condição de dependência.

Não se deve, no entanto, confundir argumento baseado no consenso com lugares-comuns carentes de base científica, de validade discutível. É preciso muito cuidado para distinguir o que é uma ideia que não mais necessita de demonstração e a enunciação de preconceitos do tipo: o brasileiro é indolente, a aids é um castigo de Deus, só o amor constrói.

3. ARGUMENTOS BASEADOS EM PROVAS CONCRETAS

As opiniões pessoais expressam apreciações, pontos de vista, julgamentos, que exprimem aprovação ou desaprovação. No entanto, elas terão pouco valor se não vierem apoiadas em fatos. É muito frequente em campanhas políticas fazerem-se acusações genéricas contra candidatos: incompetente, corrupto, ladrão etc. O argumento terá muito mais peso se a opinião estiver embasada em fatos comprobatórios. Se dissermos *A administração Fleury foi ruinosa para o Estado de São Paulo*, um partidário do ex-governador poderá responder simplesmente que não foi. No entanto, se dissermos *A administração Fleury foi ruinosa para o Estado de São Paulo, porque deixou dívidas, junto ao Banespa, de 8,5 bilhões de dólares, porque deixou de pagar os fornecedores, porque acumulou dívidas de bilhões de dólares, porque inchou a folha de pagamento do Estado com nomeações de afilhados políticos, porque desestruturou a administração pública etc.*, o partidário do ex-governador, para argumentar, terá que responder a todos esses fatos.

Os dados apresentados devem ser pertinentes, suficientes, adequados, fidedignos. Por exemplo, se alguém disser que um determinado candidato não é competente administrativamente porque não sabe português, estará fazendo um raciocínio falacioso, porque o fato de saber português não é pertinente para a conclusão de que alguém seja competente para administrar, uma vez que não há implicação necessária entre o conhecimento linguístico de alguém e a qualidade de bom administrador. Por outro lado, se alguém diz que todo político é ladrão, porque a imprensa divulgou que dezenas de deputados fizeram emendas ao orçamento para tirar proveito pessoal, os dados são insuficientes para fazer a generalização, pois do fato de alguns (ou muitos) terem sido apontados como desonestos não decorre necessariamente que todos o sejam. Aliás, é preciso tomar muito cuidado com esses argumentos que fazem apelo a uma totalidade indeterminada, pois basta um único caso em contrário, para derrubá-los. Se alguém diz *Nenhum europeu toma banho todos os dias*, basta que se cite um que o faça, para que o argumento deixe de ter validade. No geral, essas generalizações feitas com base em dados insuficientes revelam apenas nossos tabus e preconceitos. Se um determinado candidato diz que seu adversário é racista, porque, quando era diretor de uma certa companhia, não permitia que se contratassem funcionários negros, essa afirmação, a menos que venha acompanhada de provas, será considerada não fidedigna, pois quem a veicula tem interesse em desmoralizar a pessoa que está sendo acusada. Se o prefeito de São Paulo diz que é preciso investir em pontes, viadutos, túneis e alargamento de ruas e avenidas, para melhorar o

transporte coletivo, uma vez que, se o fluxo do tráfego aumentar, crescerá também a velocidade dos ônibus, seu argumento é fraco. Veja que se pode rebatê-lo, dizendo que nele não se relacionam dados adequados, visto que a melhoria da velocidade do transporte coletivo se faria, na verdade, com um custo mais baixo, implantando-se corredores exclusivos de ônibus e restringindo-se a circulação do transporte individual.

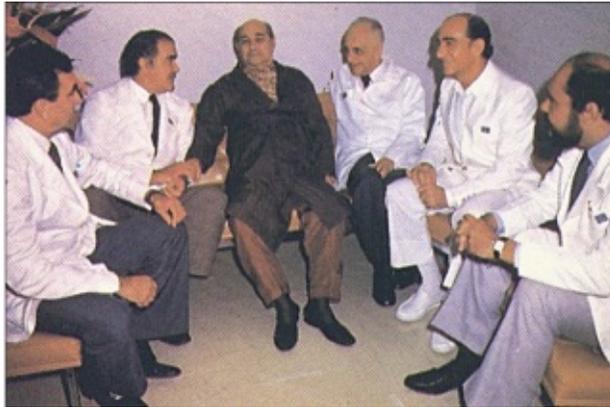


Foto de Gervásio Batista (Manchete), de 1985.

Por constituir um recurso quase irresponsável numa argumentação, a fotografia pode ser usada também para forjar supostas provas concretas. Um dos episódios mais marcantes da doença de Tancredo Neves foi a tentativa de, por meio de uma foto, convencer a população da melhora de seu estado de saúde. Quem olha a imagem não percebe que, atrás do sofá, esconde-se uma enfermeira responsável por segurar um frasco de soro, medicamento que não podia deixar de ser ministrado, dada a gravidade do estado de saúde do presidente eleito. A farsa não pôde ser sustentada, e Tancredo faleceu um mês depois.

Não se podem fazer generalizações sem apoio em dados consistentes, fidedignos, suficientes, adequados, pertinentes. As provas concretas podem ser cifras e estatísticas, dados históricos, fatos da experiência cotidiana etc. Esse tipo de argumento, quando bem feito, cria a sensação de que o texto trata de coisas verdadeiras e não apresenta opiniões gratuitas. Veja este texto, em que se acusa a Central Brasileira de Medicamentos de realizar compras com preços superfaturados e se comprova o superfaturamento com publicações do *Diário Oficial* e com notas de empenho assinadas pelo presidente do órgão:

É o que acaba de fazer, com dinheiro da Central de Medicamentos, Antônio Carlos dos Santos, presidente dessa estatal apanhado em flagrante de compras irregulares com custo bilionário.

O leitor que me desculpe, mas se trata, ainda, da compra de 1.600 litros de inseticida por Cr\$ 2.169.115.200,00, ao preço, portanto, de Cr\$ 1.355.697,00 por litro. Notícia cuja veracidade está comprovada no *Diário Oficial* de 19 de abril e na “nota de empenho” com que o presidente da Ceme liberou a verba.

Jânio de Freitas. *Folha de S. Paulo*, 14 maio 1991. p. 1-5.

Afirmações generalizantes exigem dados ou fatos que lhes sirvam de suporte. Por outro lado, não se podem fazer generalizações indevidas. Um tipo de generalização indevida é tomar o que é acidental, ou seja, acessório, ocasional, como se fosse essencial, isto é, inerente, necessário. Mostrar um erro médico (ou vários) e concluir que todos os médicos são charlatães é generalizar indevidamente, porque o erro por descuido, negligência ou imperícia não é inerente à profissão médica. Também não o é a corrupção à

atividade política etc. A maioria das sentenças judiciosas do senso comum são generalizações indevidas. Usar argumentos desse tipo (por exemplo, político não presta, brasileiro não sabe votar, pobre não gosta de trabalhar, engenheiro é bitolado, artista vive num outro mundo, jornal só conta mentira, funcionário público não trabalha, roqueiros são todos drogados) revela um autor acrítico, preso a lugares-comuns, imerso num universo conceitual muito pobre.

No caso de argumentos por provas concretas, podem-se muitas vezes usar casos singulares para comprovar verdades gerais. Tem-se a argumentação por ilustração, quando se enuncia um fato geral e, em seguida, narra-se um caso concreto para comprová-la; na argumentação pelo exemplo, parte-se de um exemplo concreto e daí se extrai uma conclusão geral. Temos o primeiro caso, quando se diz que, no Brasil, há políticos que se valem de fraude para eleger-se e, em seguida, conta-se o caso de um esquema montado por um candidato a deputado para alterar os mapas eleitorais durante as apurações. Nesse caso, o que não se pode é dar à afirmação geral um alcance que a ilustração não permite. Por exemplo, se tivéssemos dito que todos os deputados se valem de fraude para eleger-se, a ilustração com um único caso não serviria para comprovar o alcance da proposição geral.

Temos argumentação pelo exemplo, quando partimos de casos de fraude contra a previdência social, para chegar à afirmação de que o sistema previdenciário brasileiro está sujeito a esse tipo de ilícito e, por isso, precisa passar por profundas reformulações saneadoras. Nesse tipo de argumentação, é preciso cuidado para não chegar a generalizações indevidas, a conclusões que nada têm a ver com os fatos relatados, a conclusões que são contrárias aos fatos relatados. Vamos dar apenas um exemplo. Um narrador conta que foi a uma festa, onde não conseguiu conversar com ninguém, não se divertiu, ficou sozinho e, em seguida, diz que é muito bom ir a festas, pois novos relacionamentos sempre nos enriquecem.

4. ARGUMENTOS COM BASE NO RACIOCÍNIO LÓGICO

Embora no item anterior já tenhamos tratado disso, ao dizer que não se podem tirar conclusões incompatíveis com os dados apresentados, ilustrar afirmações gerais com dados inadequados etc., o que chamamos aqui argumentos com base em raciocínio lógico diz respeito às próprias relações entre proposições e não à adequação entre proposições e provas. Vejamos um exemplo. Num artigo intitulado “Todo poder aos professores”, Otávio Frias Filho discute a filosofia pedagógica de estímulo à criatividade, que se implantou em nossas escolas a partir da década de 60. Depois de analisar o lado positivo dessa proposta, desvela o seu lado perverso. Num certo ponto do artigo, mostra a comodidade de organizar um curso com base em seminários, a dificuldade de reverter esse processo, a necessidade de rever grande parte das mudanças do ensino nestes trinta anos. Dá depois de cada uma dessas proposições as razões que motivam sua afirmação. A argumentação baseia-se nas relações de causa e consequência.

Além de ser mais chique, do ponto de vista ideológico, o seminário é mais cômodo para ambos os lados: nem o professor prepara a aula, nem o aluno estuda, e ambos entram com sua cota de “participação crítica”.

O mais grave é que onde esse processo se instalou não há como reverter-lo, pois as facilidades se transformam em direito adquirido. (...)

Já que o mundo passa por uma histeria de volta ao passado, ao menos em relação ao que parecia “futuro” nos anos 60, talvez fizéssemos bem em rever grande parte das mudanças do ensino nestes 30 anos.

Porque os resultados, mesmo nas boas escolas, não parecem encorajadores. A ideologia do ensino crítico está produzindo gerações de tontos. A lassidão, o vale-tudo, a falta de autoridade professoral desestimula a própria rebeldia do estudante.

Folha de S. Paulo, 17 nov. 1994, p. 1-2.

Um dos defeitos na argumentação com base no raciocínio lógico é fugir do tema. Esse expediente é muito usado por políticos, para evitar questões embaraçosas, ou advogados, quando não têm como refutar as acusações imputadas a seu cliente. Um prefeito da capital paulista a quem perguntaram por que, em seu governo, uma determinada obra pública estava custando tão caro, respondeu que ela seria muito importante para a cidade, porque eliminaria as enchentes numa dada região. Um homem matou sua mulher por ciúmes, como ficara comprovado. Seu advogado, para comover os jurados, começa a dizer que o acusado era um homem trabalhador, um cidadão exemplar, um pai dedicado, uma pessoa sempre disposta a ajudar os amigos. Cabe lembrar enfaticamente que esse procedimento é um defeito de argumentação apenas do ponto de vista lógico. Da perspectiva da persuasão em sentido amplo, pode ser eficaz, pois pode convencer os ouvintes, levando-os a relacionar aquilo que não tem relação necessária.

Outro problema é a tautologia (erro lógico que consiste em aparentemente demonstrar uma tese, repetindo-a com palavras diferentes), que ocorre quando se dá, como causa de um fato, o próprio fato exposto em outras palavras. Apresenta-se, nesse caso, a própria afirmação como causa dela mesma, toma-se como demonstrado o que é preciso demonstrar. Por exemplo: o fumo faz mal à saúde porque prejudica o organismo (prejudicar o organismo é exatamente fazer mal à saúde); essa criança é mal-educada porque os pais não lhe deram educação.

Outro problema é tomar como causa, explicação, razão de ser de um fato o que, na verdade, não é causa dele. Uma causa é alguma coisa que ocasiona outra. Por isso, é preciso que haja uma relação necessária entre ela e seu efeito. Frequentemente, usa-se como causa de um fato algo que veio antes. Ora, o que vem depois não é necessariamente efeito do que aconteceu antes. Quando se passa debaixo de uma escada e, depois, se cai e se quebra uma perna, não se pode concluir que passar debaixo da escada é causa do acidente. As superstições baseiam-se nessa falsa causalidade.

Nada é pior para convencer do que um texto sem coerência lógica, que diz e desdiz-se, que apresenta afirmações que não se implicam umas às outras, que está eivado de contradições.

5. ARGUMENTO DA COMPETÊNCIA LINGUÍSTICA

Em muitas situações de comunicação (discurso político, religioso, pedagógico etc.) deve-se usar a variante culta da língua. O modo de dizer dá confiabilidade ao que se diz. Utilizar também um vocabulário adequado à situação de interlocução dá credibilidade às informações veiculadas. Se um médico não se vale de termos científicos ao fazer uma exposição sobre suas experiências, desconfiamos da validade delas. Se um professor não é capaz de usar a norma culta, achamos que ele não conhece sua

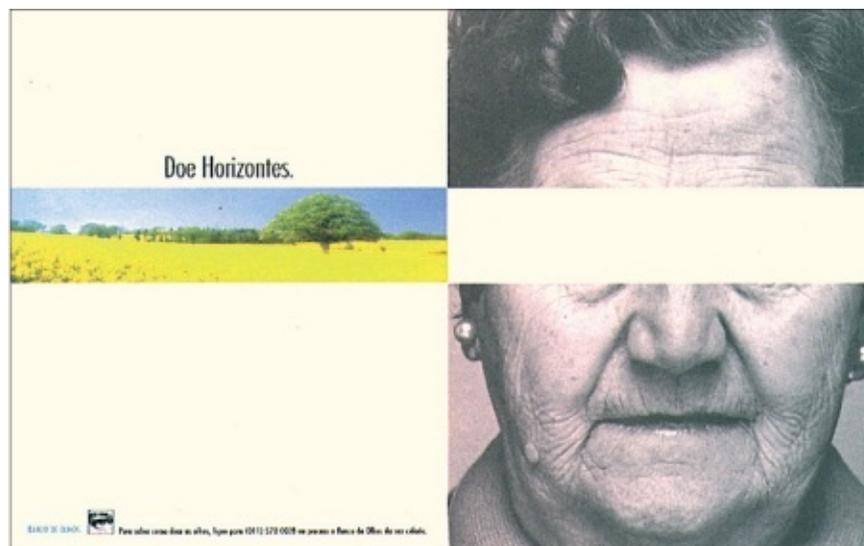
disciplina. Além disso, contribui para persuadir a utilização de diferentes mecanismos linguísticos (alguns deles serão estudados nas próximas duas lições).

Hélio Schwartzman, num artigo intitulado “FHC, o filme”, publicado na *Folha de S. Paulo* de 10/1/1995, p. 1-2, quer convencer o leitor de que foi um equívoco do presidente Fernando Henrique Cardoso ter sancionado a lei de biossegurança, porque ela “consegue, a um só tempo, proibir no Brasil a principal aplicação da terapia genética (...), dificultar a vida dos casais que desejam um bebê de proveta (...) e não criar nenhum mecanismo efetivo contra abusos no campo da engenharia genética”. Observe, no trecho que vem a seguir, o valor argumentativo do uso, em latim, de uma expressão vulgar em português:

Não sou biólogo e tenho que puxar pela memória dos tempos de colegial para recordar a diferença entre uma mitocôndria e uma espermatozóide. Ainda lembro bastante para qualificar a canetada de FHC de “defecatio maxima” (este espaço é nobre demais para que nele se escrevam palavras de baixo calão, como em latim tudo é elevado...).

ESTRATÉGIAS ARGUMENTATIVAS

Como vimos no início desta lição, seis fatores intervêm no processo de comunicação (emissor, receptor, mensagem, código, canal e referente). Temos diferentes estratégias persuasivas, que se assentam sobre um ou mais de um desses fatores.



Anúncio criado pela agência DM9, em 1993.

Exemplo de estratégia argumentativa baseada na mensagem visual. O anúncio mostra uma imagem sedutora de paisagem, reproduzida em cores, e um rosto sem a faixa onde ficam os olhos, reproduzido em preto e branco. Procura com isso convencer as pessoas da gravidade da privação representada pela deficiência visual. O fato de a faixa de paisagem encaixar-se perfeitamente na faixa branca sobre o rosto cria o sentido de que, com a doação de olhos, objetivo da campanha, essa deficiência seria sanada.

Uma estratégia persuasiva baseada no emissor é aquela que o credencia para um dado tipo de comunicação. No texto com que começamos esta lição, vimos que o emissor se qualificava junto aos receptores dizendo que era um bandido. No discurso eleitoral, os emissores apresentam-se como dotados de experiência administrativa ou parlamentar. Nessa estratégia discursiva, citam-se realizações, cria-se uma imagem favorável. Dizer, por exemplo, num debate, *esse é um assunto que conheço bem, que já estudei profundamente* é identificar-se como voz autorizada a falar. No discurso suplicatório, quando se pede uma esmola, por exemplo, alguém se apresenta como digno da ajuda, contando fatos da vida

pessoal, desgraças, dificuldades. Com isso, não está exibindo defeitos, mas colocando-se como vítima do destino.

A estratégia baseada no receptor é aquela que cria imagens favoráveis daquele a quem se deseja persuadir. O Banespa criou há alguns anos uma publicidade do cheque especial, em que mostrava pessoas cometendo toda sorte de grosserias e, depois, o apresentador comentava que elas não tinham cheque especial Banespa. Com isso, o que se queria era criar uma imagem favorável do usuário do cheque especial: você é bem-educado, fino etc. O discurso publicitário faz largo uso dessa estratégia.

A estratégia baseada no referente é aquela que cita provas concretas, dados da situação, estatísticas, experimentos, dados da realidade, conhecimento do mundo. É a estratégia básica, por exemplo, dos editoriais de jornais. No entanto, mesmo alguns discursos publicitários se valem dela. A Vila Romana publicou em 1992 um anúncio que dizia: *25 de Dezembro com Preço da 25 de Março*. Para entender essa publicidade, é preciso conhecer um dado do comércio de São Paulo: a 25 de Março é uma rua onde está um comércio popular, de baixos preços.

A estratégia baseada na mensagem é aquela que procura convencer com base na construção rigorosamente concatenada do texto ou na articulação textual bem feita. Um enunciado bem construído fala por si mesmo. Por exemplo: *Motoqueiro, o capacete é sua segurança. Ponha isso na sua cabeça* (*outdoor* da campanha de segurança no trânsito).

A estratégia baseada no código é aquela que busca explorar as oposições linguísticas, os significados antigos das palavras, as virtualidades da língua. Veja este anúncio publicitário: *Finalmente uma revista semanal que trata a mulher como dona da casa, não de casa. Dia 26 nas bancas (Folha de S. Paulo, 17 abr. 1992)*. Toda força argumentativa desse anúncio está na oposição entre *dona de casa* e *dona da casa*, que se baseia, por sua vez, na ausência e presença do artigo definido. *Dona de casa* significa “mulher que dirige o lar”, *dona da casa* é “proprietária da casa”. A presença/ausência de artigo definido para distinguir significados é um mecanismo do português. Aparece, por exemplo, em *Rua de ouro* e *Rua do Ouro*.

A estratégia baseada no canal é aquela que valoriza o veículo transmissor. É frequente no discurso do senso comum dar como prova da veracidade de um fato o seguinte argumento: *Deu na televisão...* Observe como no texto abaixo a estratégia argumentativa se baseia na autoridade de meios de comunicação e personalidades de prestígio:

Mas Tom Jobim era também uma unanimidade universal, digno da reverência de músicos norte-americanos, ingleses, franceses, italianos, de jornais como o *N. Y. Times*, o *Corriere della Sera*, da Itália, ou de especialistas em jazz nos EUA e Europa.

Jornal da Tarde, 9 dez. 1994, p. 8-A.

Certas estratégias argumentativas baseiam-se em mais de um fator. Um deles, no entanto, é dominante.

Para tornar o texto convincente, pouco adiantam manifestações de sinceridade do autor ou declarações de certeza expressas por construções como *tenho certeza, estou seguro, creio sinceramente, afirmo com toda convicção, é claro, é óbvio, é evidente*. Num texto, não se prometem sinceridade e convicção. Constrói-se o texto de forma que ele pareça sincero e verdadeiro. A argumentação é exatamente a exploração de recursos com vistas a fazer o texto parecer verdadeiro, para levar o leitor a crer.

TEXTO COMENTADO

O texto que vem a seguir faz parte do célebre *Sermão da Sexagésima*, em que Vieira, a partir da parábola do semeador (Mateus, XIII, 4-23), em que Cristo compara a pregação à sementeira, elabora uma

teoria do ato de pregar:

O sermão há de ter um só assunto e uma só matéria. Por isso Cristo disse que o lavrador do Evangelho não semeara muitos gêneros de sementes, senão uma só: *Exiit, qui seminat, seminare semen*¹. Semeou uma só semente, e não muitas, porque o sermão há de ter uma só matéria, e não muitas matérias. Se o lavrador semeara primeiro trigo, e sobre o trigo semeara centeio, e sobre o centeio semeara milho grosso e miúdo, e sobre o milho semeara cevada, que havia de nascer? Uma mata brava, uma confusão verde. Eis aqui o que acontece aos sermões deste gênero. Como semeiam tanta variedade, não podem colher cousa certa. Quem semeia misturas, mal pode colher trigo. Se uma nau fizesse um bordo para o norte, outro para o sul, outro para leste, outro para oeste, como poderia ser a viagem? Por isso nos púlpitos se trabalha tanto, e se navega tão pouco. Um assunto vai para um vento, outro assunto vai para outro vento, que se há de colher senão vento? O Batista convertia muitos em Judeia, mas quantas matérias tomava? Uma só matéria: *Parate viam Domini*²; a preparação para o reino de Cristo. Jonas converteu os Ninivitas, mas quantos assuntos tomou? Um só assunto: *Adhuc quadraginta dies, ei Ninive subvertetur*³: a subversão da cidade. De maneira que Jonas em quarenta dias pregou um só assunto, e nós queremos pregar quarenta assuntos em uma hora? Por isso não pregamos nenhum. O sermão há de ser de uma só cor, há de ter um só objeto, um só assunto, uma só matéria.

Há de tomar o pregador uma só matéria, há de defini-la para que se conheça, há de dividi-la para que se distinga, há de prová-la com a Escritura, há de declará-la com a razão, há de confirmá-la com o exemplo, há de amplificá-la com as causas, com os efeitos, com as circunstâncias, com as conveniências que se hão de seguir, com os inconvenientes que se devem evitar, há de responder às dúvidas, há de satisfazer às dificuldades, há de impugnar e refutar com toda a força da eloquência os argumentos contrários, e depois disto há de colher, há de apertar, há de concluir, há de persuadir, há de acabar. Isto é sermão, isto é pregar, e o que não é isto, é falar de mais alto. 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 troncos, 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 não 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 e o fim a que se há de or-denar 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 verças. 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 árvores. Assim que nesta árvore, a 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*.

Antônio Vieira. *Sermões*. Porto, Lello, 1959. v. 1, p. 20-3.

Nesse sermão, Vieira pretende ensinar como fazer que uma prédica seja eficiente, ou seja, que atinja o objetivo pretendido, que é persuadir os homens, levá-los a crer na palavra de Deus e a fazer uma

mudança em suas vidas. Nele está, pois, desenvolvida uma teoria da persuasão a serviço da eloquência sagrada. Vieira analisa as causas de ineficiência dos sermões e mostra como se deve fazer uma boa pregação. Segundo ele, as razões do sucesso ou do insucesso de uma prédica podem estar ligadas a cinco circunstâncias: a pessoa do pregador, sua ciência, a matéria de que trata, o estilo que segue, a voz com que fala. O trecho que escolhemos é o que trata da matéria.

A proposição de Vieira é que, para que um sermão obtenha êxito, é preciso que trate de um só assunto, caso contrário, os ouvintes não poderão entendê-lo dada a confusão que se cria. Vejamos como procura Vieira persuadir o leitor a acreditar em sua tese.

Depois de declará-la, apresenta um primeiro argumento, que é de autoridade. No discurso religioso, nada é mais forte como argumento de autoridade que a palavra de Deus, expressa no livro sagrado. Toma um trecho do Evangelho, *Exiit, qui seminat, seminare semen*, e mostra que o próprio Cristo disse que o semeador semeou um só tipo de semente, o que significa que deve ter o sermão uma só matéria. Em seguida, amplia o raciocínio por contraste, mostrando que, se alguém semeasse trigo, centeio, milho e cevada no mesmo campo, não teria uma cultura, mas uma mata confusa, e que a mesma coisa acontece nas pregações que tratam de tudo. A seguir, estabelece uma outra analogia, entre a prédica que trata de todas as matérias e o navio que vai para todas as direções, para mostrar que esse tipo de sermão é como uma nau sem rumo e, portanto, não pode fazer nenhuma viagem. Em seguida, aduz duas ilustrações de pregação eficiente, para comprovar a afirmação feita: tanto João Batista quanto Jonas pregaram um só assunto. O primeiro falava sobre a preparação para a vinda de Cristo (*Parate viam Domini*); o segundo, sobre a destruição de Nínive por causa de seus pecados (*Adhuc quadraginta dies, ei Ninive subvertetur*). Observe que essas duas ilustrações são também argumentos de autoridade, porque são casos particulares retirados das Escrituras. Depois dessa série de recursos argumentativos, Vieira conclui como começara, dizendo que a prédica há de ter um só assunto, um só objeto, uma só matéria.

No segundo parágrafo, Vieira explica como montar um sermão. Na introdução, o pregador enuncia o assunto, define-o e expõe as partes que o compõem. No desenvolvimento, deve usar os seguintes recursos argumentativos: o argumento de autoridade (*há de prová-la com a Escritura*), o raciocínio baseado em relações lógicas (*há de declará-la com a razão; há de amplificá-la com as causas, com os efeitos, com as circunstâncias, com as conveniências que se hão de seguir, com os inconvenientes que se devem evitar*), o exemplo e a ilustração (*há de confirmá-la com o exemplo*). Além disso, em sua argumentação, deve o pregador antecipar as dúvidas e respondê-las, apontar e discutir as dificuldades para comprovar uma tese e não escamoteá-las, imaginar os argumentos contrários e refutá-los. Na conclusão, há de retomar o que foi dito (*há de colher*), resumir (*há de apertar*) e, enfim, concluir. Discute em seguida a questão da variedade, mostrando que o que é variado, num sermão, são as diversas abordagens do mesmo assunto (*variedade de discursos*) e não os assuntos.

No terceiro parágrafo, para comprovar essa ideia, argumenta por analogia, comparando a prédica a uma árvore. Só existe árvore se houver raiz, tronco, ramos, folhas, varas, flores e frutos. Também só existe sermão se partir de um texto dos Evangelhos (raiz), se tratar de uma só matéria (tronco), se abordar as diferentes maneiras como essa matéria pode ser analisada (ramos), se esses modos de abordagem forem veiculados por palavras (folhas), se servir para vergastar os vícios (varas), se for ornado de uma boa organização discursiva (flores), se conseguir atingir uma finalidade (fruto). Se não tiver tudo isso, não é sermão, assim como se uma árvore não tiver todos os componentes enunciados não é árvore. O que comanda todos os elementos da prédica é a unidade do assunto, fundado nos Evangelhos, assim como o que sustenta os componentes da árvore é o tronco, assentado nas raízes. Em seguida, Vieira vai enfatizar essa analogia entre o sermão e a árvore, com um paralelismo sintático, que associa uma à

outra: oração condicional referente a um conjunto de partes da árvore + oração negativa que afirma que esse conjunto não é sermão + oração positiva que diz o que é esse conjunto:

Se tudo são	não é	é (são)
troncos		madeira
ramos		maravalhas (= lascas, gravetos)
folhas	sermão	verças (= amontoado de folhas preparadas para a mesa)
varas		feixe
flores		ramalhete

Mostra ainda que frutos não podem existir sem árvores. Conclui essa analogia mostrando as qualidades que deve ter a prédica: o proveito do fruto, a beleza das flores, o rigor das varas, o revestimento das folhas, a extensão dos ramos, mas tudo nascido de um só tronco e este fundado nas raízes do Evangelho. Termina com uma citação da parábola do semeador, que serve, no *Sermão da Sexagésima*, para usar a metáfora de Vieira, de raiz para o tronco (como se faz uma boa pregação): *Seminare semen* (= semear a semente).

LIÇÃO 19 EXERCÍCIOS

O texto que segue é um fragmento de um artigo do endocrinologista Geraldo Medeiros, publicado na revista *Veja*:

UM ARRISCADO ESPORTE NACIONAL

Os leigos sempre se medicaram por conta própria, já que de médico e louco todos temos um pouco, mas esse problema jamais adquiriu contornos tão preocupantes no Brasil como atualmente. Qualquer farmácia conta hoje com um arsenal de armas de guerra para combater doenças de fazer inveja à própria indústria de material bélico nacional. Cerca de 40% das vendas realizadas pelas farmácias nas metrópoles brasileiras destinam-se a pessoas que se automedicam. A indústria farmacêutica de menor porte e importância retira 80% de seu faturamento da venda “livre” de seus produtos, isto é, das vendas realizadas sem receita médica.

Diante desse quadro, o médico tem o dever de alertar a população para os perigos ocultos em cada remédio, sem que, necessariamente, faça junto com essas advertências uma sugestão para que os entusiastas da automedicação passem a gastar mais em consultas médicas. Acredito que a maioria das pessoas se automedica por sugestão de amigos, leitura, fascinação pelo mundo maravilhoso das drogas “novas” ou simplesmente para tentar manter a juventude. Qualquer que seja a causa, os resultados podem ser danosos.

É comum, por exemplo, que um simples resfriado ou uma gripe banal leve um brasileiro a ingerir doses insuficientes ou inadequadas de antibióticos fortíssimos, reservados para infecções graves e com indicação precisa. Quem age assim está ensinando bactérias a se tornarem resistentes a antibióticos. Um dia, quando realmente precisar de remédio, este não funcionará. E quem não conhece aquele tipo de gripado que chega a uma farmácia e pede ao rapaz do balcão que lhe aplique uma “bomba” na veia, para cortar a gripe pela raiz? Com isso, poderá receber na corrente sanguínea soluções de glicose, cálcio, vitamina C, produtos aromáticos — tudo isso sem saber dos riscos que corre pela entrada súbita destes produtos na sua circulação.

QUESTÃO 1

Um título apropriado é sempre um bom começo. Ele deve ser a expressão sintética do tema a ser discutido e deve, se possível, ser sugestivo, atraente.

O título escolhido pelo autor tem essas propriedades? Explique sua resposta.

QUESTÃO 2

A dissertação, como qualquer texto, contém um ponto de vista do autor frente à questão posta em debate.

- Qual é a questão que o autor discute no texto?
- Qual é o ponto de vista que ele assume frente a essa questão?

QUESTÃO 3

Uma afirmação ganha mais peso quando vem acompanhada de bom argumento.

- Que argumento o autor usa para confirmar que a automedicação “*jamais adquiriu contornos tão preocupantes no Brasil como atualmente*” ?
- Trata-se de dados expressivos para provar o que se pretende? Explique sua resposta.
- Que efeito produz esse tipo de argumento no leitor?

QUESTÃO 4

Ao enunciar as causas pelas quais as pessoas se automedicam (linhas 22 a 26) o autor introduz o enunciado com o verbo *acredito*.

- Em termos de força argumentativa, essa passagem é mais convincente que os dados estatísticos apresentados nas linhas de 9 a 15? Tente explicar sua resposta.
- O uso desse tipo de argumento desqualifica o resto da dissertação?

QUESTÃO 5

As ressalvas e concessões introduzidas no interior do texto dissertativo têm uma função argumentativa importante: servem como uma forma de defesa do autor contra possíveis contra-argumentos do seu interlocutor.

No segundo parágrafo, após dizer que “*o médico tem o dever de alertar a população para os perigos ocultos em cada remédio*”, o autor faz a seguinte ressalva: “*sem que, necessariamente, faça junto com essas advertências uma sugestão para que os entusiastas da automedicação passem a gastar mais em consultas médicas*”.

Ao fazer essa ressalva, contra que objeção o autor está tentando prevenir-se? (Observe, ao responder a questão, que o autor é conhecido médico de São Paulo e se assina com o título de doutor.)

QUESTÃO 6

Muitas vezes, a forma de linguagem escolhida interfere positiva ou negativamente no peso

argumentativo, isto é, o modo de dizer confere maior ou menor confiabilidade àquilo que se diz. A respeito disso, observe as duas passagens que seguem:

a) “Com isso poderá receber na corrente sanguínea soluções de glicose, cálcio, vitamina C, produtos aromáticos — tudo isso sem saber dos riscos que corre pela entrada súbita destes produtos na circulação”.

b) Com isso poderá passar para o sangue um monte de drogas, sem noção do prejuízo que isso dá.

Qual das duas passagens confere mais autoridade à pessoa que a produziu? Explique sua resposta.

QUESTÃO 7

(Unicamp - adaptada: excluiu-se a parte c)

Defender a língua é, de modo geral, uma tarefa ambígua e até certo ponto inútil. Mas também é quase inútil e ambíguo dar conselhos aos jovens de uma perspectiva adulta e no entanto todo adulto cumpre o que julga seu dever (...) Ora, no que se refere à língua, o choque ou oposição situam-se normalmente na linha divisória do novo e do antigo. Mas fixar no antigo a norma para o atual obrigaria este antigo a recorrer a um mais antigo, até o limite das origens da língua. A própria língua, como ser vivo que é, decidirá o que lhe importa assimilar ou recusar. A língua mastiga e joga fora inúmeros arranjos de frase e vocábulos. Outros, ela absorve e integra a seu modo de ser.

Vergílio Ferreira. Em defesa da língua. *Estão a assassinar o português!* - Trecho adaptado.

a) Transcreva a **tese** de Vergílio Ferreira, isto é, a **afirmação básica** que o autor aceita como verdadeira e defende nesse trecho.

b) Transcreva o **argumento** no qual o autor se baseia para defender sua tese.

QUESTÃO 8 (UNICAMP)

Leia com atenção o trecho abaixo extraído de artigo publicado no jornal *O Estado de S.Paulo*:

Direitos humanos, liberdade, dignidade da pessoa humana, defesa do meio ambiente e tantas outras aspirações nacionais não passarão de letra morta nos discursos e na própria Constituição federal, se não forem alcançados os limites inferiores da sobrevivência condigna, infelizmente tão distantes ainda de significativa parcela da população brasileira. Basta lembrar que a cidade de São Paulo tem 56% de sua população vivendo em favelas, cortiços, habitações precárias e até mesmo sob viadutos e nos cemitérios, para que nos convençamos de que a oitava economia do mundo é um grande desastre social.

Adriano Murgel Branco. Desenvolver o país é preciso, 16 dez. 1989.

Responda:

a) Qual é, segundo o texto, a condição para que se cumpram as aspirações nacionais citadas?

b) Qual é o argumento utilizado para reforçar a afirmação de que o Brasil ainda é um grande desastre social?

QUESTÃO 9

(Unicamp - adaptada: excluíram-se os itens 2 e 3)

Identifique no texto abaixo o argumento utilizado pelo ministro do Trabalho a favor da manutenção da legislação salarial que prevê reajustes indexados e automáticos:

Não há (...) como se cogitar do abandono do sistema de reajustes indexados e automáticos. (...) Em suas linhas gerais a legislação salarial deve ser mantida, por ser tecnicamente melhor do que as suas antecessoras. Impõe-se, entretanto, um tratamento adequado ao piso salarial nacional e sua completa e definitiva desvinculação de outros salários. Exige-se, ainda, o estreitamento do amplo arco de salários. Não é justo que, enquanto muitos são pagos à razão de meio, um, dois ou três salários mínimos, outros consigam ganhar cinquenta, cem, duzentas ou trezentas vezes mais. É fundamental, finalmente, que as negociações sindicais ou com as empresas sejam livres e responsáveis, tomando como parâmetro os dados objetivos da realidade.

Almir Pazzianoto. *Folha de S. Paulo*, 30 nov. 1987.

QUESTÃO 10

Certos erros de português, sobretudo aqueles que indiciam desconhecimento da língua escrita, embora não cheguem a prejudicar a compreensão da mensagem, são arrasadores para a imagem do enunciador do texto, prejudicando totalmente o seu peso argumentativo.

Leia o trecho que vem a seguir, extraído da revista *Veja* de 22/1/86:

Quando era ministro da Educação, Passarinho recebeu correspondência de um reitor de uma universidade, solicitando verbas ao “iminente ministro”, que não pestanejou. Colocou-a de volta no correio, dizendo ao solicitante que já havia sido nomeado...

Com base no que você acaba de ler, procure responder:

- a) Qual o motivo pelo qual Passarinho (Jarbas Passarinho), ministro da Educação em 1986, devolveu a carta ao reitor?
- b) Além da devolução da carta, que outro prejuízo afetou a figura do reitor?
- c) Por que o erro linguístico, sobretudo certo tipo como esse, funciona como contra-argumento?

QUESTÃO 11

Por lei, em todo maço de cigarro e em toda publicidade desse produto deve vir afixada uma advertência como a que segue:

1. O Ministério da Saúde adverte:

Fumar é prejudicial à saúde.

Há outras variantes dessa advertência como as duas que seguem:

2. O Ministério da Saúde adverte:

Fumar provoca diversos

males à saúde.

3. O Ministério da Saúde adverte:

Fumar durante a gravidez

pode prejudicar o bebê.

Numa matéria sobre tabagismo, a revista *Veja* (10/3/93, p. 66) apresenta os seguintes dados:

4. O fumo está associado a...

120 000 mortes no Brasil

30% das doenças cardíacas

80% das mortes por câncer no pulmão

84% dos casos de câncer na laringe

75% das bronquites crônicas

Confrontando entre si esses quatro itens, procure responder:

- Entre eles há uma progressão do mais abstrato para o mais concreto ou do concreto para o abstrato?
- Bom argumento é aquele que tem maior probabilidade de ser aceito como verdade pelo interlocutor e, por força disso, de levá-lo a proceder de acordo com o conteúdo aceito como verdade. Levando em conta esse dado, pode-se dizer que cada um desses itens é mais argumentativo que o seu antecedente? Tente explicar sua resposta.
- O item 4 poderia ser usado como um argumento para dar mais aparência de verdade aos itens 1 e 2. Que tipo de argumento seria esse?

QUESTÃO 12

No livro intitulado *A abolição do homem*, o escritor americano C. S. Lewis aborda o problema da responsabilidade do adulto na educação dos jovens. Segundo seu ponto de vista, cabe à educação, portanto à atuação do adulto, a tarefa de criar nos educandos a competência de discernir aquilo que é bom daquilo que é mau; o que merece nosso apreço do que merece nossa rejeição.

Para confirmar seu ponto de vista, cita Santo Agostinho, para quem a virtude consiste na capacidade de apreciar cada objeto com o grau de afeição que lhe é apropriado; lembra que Aristóteles considera como meta da educação o desafio de fazer com que o educando saiba distinguir aquilo de que deve gostar daquilo que deve desprezar; menciona Platão, segundo o qual o jovem bem educado deve ser capaz de “ver mais claramente o que esteja defeituoso nos trabalhos malfeitos do homem ou nos frutos malformados da natureza, e com justo desgosto iria culpar e odiar o feio já nos seus primeiros anos de vida, e com justo deleite reverenciar a beleza, recebendo-a em sua alma e nutrindo-se dela, para tornar-se um homem de coração nobre”.

William J. Bennett. *O livro das virtudes*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995. p. 176.

As três citações feitas por Lewis, quanto à informação, não contêm novidades importantes em relação ao seu ponto de vista afirmado inicialmente.

- Sob o ponto de vista argumentativo são, entretanto, importantes. Por quê?
- Que tipo de argumento o autor usou para confirmar o seu ponto de vista? Qual o poder desse tipo de argumento?

PROPOSTAS DE REDAÇÃO

1) Jogar com argumentos é uma habilidade útil para qualquer pessoa que pretenda convencer o seu interlocutor de alguma coisa.

É uma forma, tida como “civilizada”, de interferir na opinião alheia, de induzir o interlocutor a agir de

acordo com nossa maneira de pensar, ou mesmo, de acordo com nossos interesses. Na vida prática, há situações em que precisamos acionar nossa competência argumentativa para fazer valer nossa opinião.

No vestibular da Unicamp, por exemplo, uma das propostas da prova de redação consiste em solicitar que o candidato escreva uma carta a um certo interlocutor, argumentando a favor ou contra determinada questão.

Leia com atenção o que vem a seguir e procure desenvolver a proposta dada, levando em conta todos os itens e exigências contidas nas instruções.

Obs.: A proposta foi extraída do vestibular da Unicamp-91. Procure, pois, fazer as adaptações das datas e dos acontecimentos situados no tempo, levando em consideração que o vestibular foi realizado em fins de 1990 e início de 1991.

Tomando como base as informações e opiniões contidas na coletânea abaixo, escreva uma **carta a um congressista**, argumentando contra a manutenção da obrigatoriedade do voto ou a favor dela e solicitando que ele, na condição de representante do povo, defenda essa posição em plenário.

1. O alistamento eleitoral e o voto são:

I - obrigatórios para os maiores de dezoito anos;

II - facultativos para:

a) os analfabetos;

b) os maiores de setenta anos;

c) os maiores de dezesseis e menores de dezoito anos.

Constituição da República Federativa do Brasil, art. 14, Parágrafo 1º.

2. O voto em branco é uma manifestação mais que perfeita do eleitor que foi votar apenas para cumprir a obrigação e evitar as penalidades que a lei impõe. Já nos casos dos nulos, seria preciso distinguir quem realmente não sabe votar e quem quis, por expressões e rabiscos, se rebelar contra esse processo eleitoral. (...) Mas continuo defendendo o voto obrigatório até como fator de educação cívica. O número de eleitores seria muito pequeno se o voto fosse facultativo.

Aristides Junqueira, procurador-geral da República, em entrevista publicada no jornal O Estado de S. Paulo, 21 out. 1990.

3. O deputado reeleito Roberto Cardoso Alves (PTB-SP) criticou o também reeleito Maurílio Ferreira Lima (PMDB-PE) pela proposta da emenda constitucional que torna o voto facultativo: — Só irão votar os eleitores de esquerda, porque os nossos, só pagando.

O Estado de S. Paulo, Coluna 3, 18 out. 1990.

4. O resultado das eleições demonstrou que a não obrigatoriedade do voto deve transformar-se na próxima conquista da liberdade democrática, inclusive como fato revelador da importância da própria função política. Assim, seria melhor dizer que todo o poder emana do povo, que o exerce por meio de representantes eleitos pelo voto consciente, livre e facultativo, sem qualquer coação.

J. I. Souza, em carta publicada no Painel do Leitor, Folha de S. Paulo, 23 out. 1990.

5. O número mais novo da cantora Madonna, 32 anos, é um anúncio de TV em que ela aparece enrolada na bandeira dos Estados Unidos. Não se trata de algum escândalo envolvendo símbolos nacionais. Madonna é a nova arma do governo americano para reduzir a abstenção nas eleições do país, onde o voto não é obrigatório e a metade dos eleitores ignora as urnas. “Votar é tão importante quanto ter relações sexuais. Sem ambas as coisas, não existe futuro”, diz ela.

Veja, ano 23, :43, 31 out. 1990.

2) Como se sabe, **o que existe**, sobretudo aquilo que está arraigado a uma cultura, é mais persuasivo do que o seu contrário. Por isso, é difícil produzir argumentos que convençam os indivíduos acostumados com o existente a agir contra ele.

O trecho que segue é o início de uma publicidade institucional financiada pela Unicef e pela Fundação Odebrecht.

Leia-o com atenção:

**Você acha normal
que uma criança carente
fracasse na escola?
Nós não.**

Os altos índices de repetência escolar só não são mais perversos que o conformismo da nossa sociedade com esse absurdo. Um absurdo que está presente de modo significativo entre as classes sociais mais ricas e de modo esmagador entre as classes mais pobres.

A verdade é que o fracasso na escola passou a ser encarado de forma tão natural quanto a chuva, o sol, o calor e o frio. Tão natural que passou a fazer parte da nossa cultura.

Veja, :52, 17 ago. 1994.

Após esses dois parágrafos iniciais, o texto procura apresentar argumentos para persuadir a população a tomar providências contra esse estado de coisas.

Redija você um pequeno texto com essa mesma orientação argumentativa.

1 Saiu quem semeia a semear a semente.

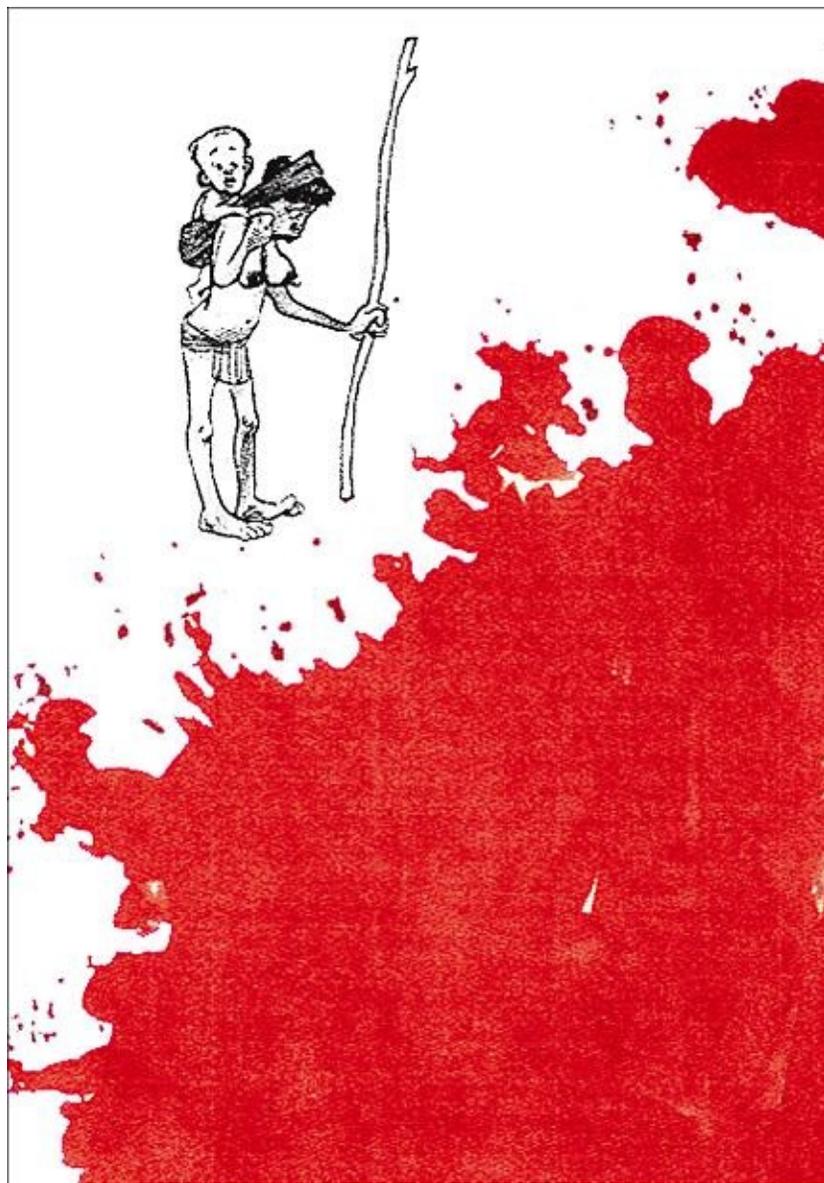
2 Preparai o caminho do Senhor.

3 Daqui a quarenta dias, Nínive será destruída.

LIÇÃO 20



“Com a reforma fiscal, até empresário vai pagar imposto.”
Nessa frase, o significado implícito é mais expressivo do que o que vem explícito.



O efeito de humor deste cartum é obtido por meio de um juízo emitido pela personagem, que fica subentendido para o leitor. Normalmente, à ideia de civilização correspondem as noções de harmonia e entendimento entre as pessoas. O fato de que a índia, ao ver o mar de sangue, supõe estar próxima da civilização deixa subentendido para o leitor que, à ideia de civilização, passam a corresponder as noções de confronto e violência. Superando o efeito de humor, o cartum passa a ter um caráter de denúncia.

Cartum de Paulo Caruso, inspirado em ideia de Millôr Fernandes.

LIÇÃO 20

INFORMAÇÕES IMPLÍCITAS



O mesmo sentido da declaração de Mário Amato citada no texto abaixo foi tematizado neste cartum de Angeli. Na suposta reunião ministerial do governo Itamar Franco, da qual Yeda Crusius participava na condição de ministra, a solicitação do café é dirigida diretamente a ela, como se coubesse à mulher, naturalmente, essa tarefa.

Leia o texto abaixo, fragmento de uma reportagem de Liliana Pinheiro, publicada em *O Estado de S. Paulo*:

Festejada por ter sido a segunda mulher a ser nomeada ministra no Brasil, em 1989, Dorothea Werneck voltará ao cargo, aos 45 anos, no Ministério da Indústria e do Comércio. Ela abriu caminho para cinco sucessoras — na área econômica, por exemplo, ninguém mais se chocou quando Zélia Cardoso de Mello ou Yeda Crusius foram escolhidas. Zélia dividiu opiniões. Yeda foi logo esquecida. Dorothea manteve-se presente no noticiário, mesmo nos curtos períodos em que ficou sem cargo no governo e partiu para a iniciativa privada. (...)

Mesmo com cuidado e seriedade no trato com a ministra, empresários e sindicalistas — dos quais ela se aproximou em busca de um pacto anti-inflacionário — nunca esqueceram que ela era uma mulher. Seu sexo foi lembrado sempre, como defeito ou qualidade. Mário Amato, então presidente da Fiesp, tentou traduzir esse sentimento e foi muito infeliz. Declarou, na frente de jornalistas: “Ela é muito inteligente apesar de ser mulher”. O empresário, com isso, ganhou a antipatia da população feminina e de um Brasil que se rendia ao carisma de Doró.

Liliana Pinheiro. *O Estado de S. Paulo*, 25 dez. 1994, p. B-1.

Esse texto é parte de uma reportagem sobre o anúncio do nome de Dorothea Werneck para o cargo de ministra da Indústria e do Comércio. Nele, o que nos interessa é analisar a declaração de Mário Amato sobre a ministra e por que ela é considerada infeliz pela articulista, bem como por que o empresário, com ela, ganhou a antipatia da população feminina e de um Brasil que se rendia ao carisma de Doró. A

afirmação de Amato é: “*Ela é muito inteligente apesar de ser mulher*”.

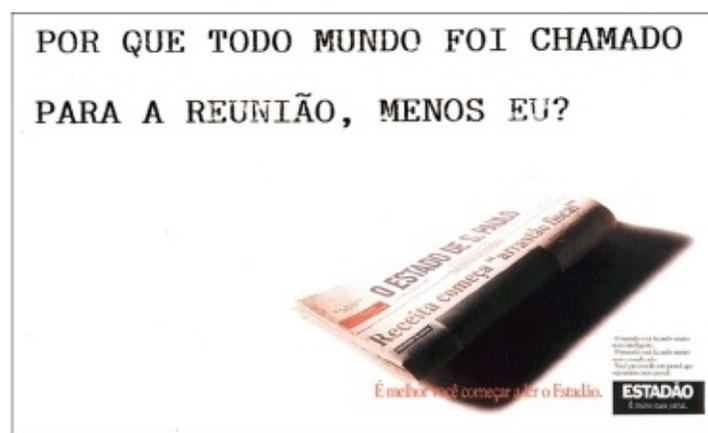
Essa frase diz explicitamente que:

- a) a ministra é inteligente;
- b) a ministra é mulher.

Ao mesmo tempo, diz implicitamente que as mulheres não são inteligentes. Essa informação implícita decorre do uso do conector *apesar de* antes do conteúdo explícito *ser mulher*. As conjunções concessivas introduzem um argumento que vai na direção contrária ao que foi dito na oração principal. Assim, as mulheres não são inteligentes, logo a ministra deveria ser burra. No entanto, é inteligente.

Em todos os textos, certas informações são transmitidas explicitamente, enquanto outras o são implicitamente, estão pressupostas ou subentendidas. Um texto diz coisas que parece não estar dizendo, porque não as diz explicitamente. Uma leitura eficiente precisa captar tanto as informações explícitas quanto as implícitas. Um leitor perspicaz é aquele capaz de ler nas entrelinhas. Se não tiver essa habilidade, passará por cima de significados importantes ou — o que é bem pior — concordará com ideias ou pontos de vista que rejeitaria se percebesse.

Dissemos que um texto pode ter dois tipos de informações implícitas: os pressupostos e os subentendidos. Estudemos cada um deles.



Anúncio criado pela agência Talent, em 1994.

A publicidade explora com frequência os significados subentendidos. Neste anúncio, a resposta que se espera à pergunta formulada é a de que o autor da frase é uma pessoa desinformada, o que não aconteceria se ela fosse leitora do jornal anunciado. Note que, para depreciar ainda mais o autor da pergunta, a frase está grafada em tipos característicos de modelos antigos de máquina de escrever, com falhas de impressão em várias letras.

PRESSUPOSTOS

Pressupostos são ideias não expressas de maneira explícita, que decorrem logicamente do sentido de certas palavras ou expressões contidas na frase. Observe as frases abaixo:

André tornou-se um antitabagista convicto.

A informação explícita é que hoje André é um antitabagista convicto. Do sentido do verbo *tornar-se*, que significa “vir a ser”, decorre, no entanto, logicamente a informação implícita de que anteriormente André não era um antitabagista convicto. Se André fosse antes um antitabagista convicto, não se poderia usar o verbo *tornar-se*.

Pedro é o último convidado a chegar à festa.

A informação explícita é que Pedro chegou depois de todos os outros convidados. Se ele foi o último a chegar, está logicamente implícito que todos chegaram antes dele.

As informações explícitas podem ser questionadas pelo ouvinte, que pode ou não concordar com elas. Assim, pode-se, por exemplo, discutir o grau da convicção antitabagista de André. Os pressupostos, porém, devem ser verdadeiros ou, pelo menos, admitidos como verdadeiros, porque é a partir deles que se constroem as afirmações explícitas. Isso significa que, se o pressuposto é falso, a informação explícita não tem cabimento. Assim, por exemplo, se Maria participa de todas as festas, não tem o menor sentido dizer

Todos vieram; até Maria.

Até, no caso, contém o pressuposto de que é inesperada ou inusitada a presença de Maria na festa.

Na leitura, é muito importante detectar os pressupostos, pois eles são um recurso argumentativo que visa a levar o leitor ou ouvinte a aceitar certas ideias. Como assim? Ao introduzir um conteúdo sob a forma de pressuposto, o falante transforma o ouvinte em cúmplice, pois a ideia implícita não é posta em discussão, é apresentada como se fosse aceita por todos, e os argumentos explícitos só contribuem para confirmá-la. O pressuposto aprisiona o ouvinte ao sistema de pensamento montado pelo falante.

A demonstração desse fato pode ser feita com as tais “verdades incontestáveis”, que estão na base de muitos discursos políticos:

Para que o Brasil se torne um país do primeiro mundo será preciso privatizar as empresas estatais, abrir a economia ao ingresso de produtos estrangeiros e terminar com os direitos trabalhistas que oneram a folha de pagamento e a Previdência Social.

O conteúdo explícito dessa frase é:

- a) o ingresso do Brasil no primeiro mundo exigirá a privatização das empresas estatais;
- b) o ingresso do Brasil no primeiro mundo exigirá a abertura da economia aos produtos estrangeiros;
- c) o ingresso do Brasil no primeiro mundo exigirá o término dos direitos trabalhistas.

Os conteúdos implícitos são:

- a) o Brasil vai ingressar no grupo de países do primeiro mundo, se preencher essas condições;
- b) no Brasil as empresas e o Estado são onerados pelos direitos trabalhistas.

Estaremos confirmando os pressupostos, se arrolarmos os seguintes argumentos contra o que está dito explicitamente:

- a) existem países do primeiro mundo que se desenvolveram com base num setor estatal muito forte, que ainda é mantido;
- b) há países do primeiro mundo, como o Japão, que mantêm uma economia muito protegida da

concorrência externa;

c) na maioria dos países do primeiro mundo, os trabalhadores têm mais direitos que no Brasil, e as empresas e o Estado, mais encargos com os trabalhadores.

No entanto, estaremos destruindo as ideias dadas como verdadeiras, se dissermos:

a) o Brasil não ingressará no primeiro mundo, mesmo que privatize o setor estatal, abra a economia e acabe com os direitos trabalhistas, porque isso depende de outros fatores;

b) encargos trabalhistas não são ônus, mas meio de manter a mão de obra viva.

A aceitação do pressuposto estabelecido pelo falante permite levar adiante o debate; sua negação compromete o diálogo, uma vez que se destrói a base sobre a qual se constroem os argumentos e daí nenhuma proposição tem mais importância ou razão de ser. Com pressupostos distintos, o diálogo não é possível ou não tem sentido. No exemplo acima, toda a argumentação de que é preciso privatizar, abrir a economia e terminar com os direitos trabalhistas se baseia no pressuposto de que o Brasil vai tornar-se um país do primeiro mundo. Se negarmos isso, o resto deixa de ter sentido.

Quais são os termos que, em geral, servem de marcadores de pressupostos?

1) Adjetivos (ou palavras similares):

Julinha foi minha *primeira* filha.

Primeira pressupõe:

a) que tenho outras filhas;

b) que não tenho filhos;

c) que as outras filhas nasceram depois de Julinha.

2) Verbos que indicam mudança ou permanência de estado (por exemplo, *permanecer, continuar, tornar-se, vir a ser, ficar, passar [a], deixar [de], começar [a], principiar [a], converter-se, transformar-se, ganhar, perder*):

Renato *continua* doente.

O verbo *continuar* indica que Renato já estava doente no momento anterior ao presente.

3) Verbos que indicam um ponto de vista sobre o fato expresso pelo seu complemento (por exemplo, *pretender, supor, alegar, presumir, imaginar*):

Hussein *pretende* que o Kuwait faça parte do território iraquiano.

O verbo *pretender* pressupõe que seu objeto direto é verdadeiro para o sujeito (no caso, Hussein) e falso para o produtor do texto.

4) Certos advérbios:

A produção agropecuária brasileira está *totalmente* nas mãos dos brasileiros.

O advérbio *totalmente* pressupõe que não há no Brasil nenhum estrangeiro produtor agrícola.

5) Orações adjetivas:

Os brasileiros, *que não se importam com a coletividade*, só se preocupam com o seu bem-estar e, por isso, jogam lixo na rua, fecham os cruzamentos etc.

O pressuposto é que todos os brasileiros não se importam com a coletividade. O mesmo período poderia, no entanto, ser redigido assim, com a oração adjetiva não separada da principal por vírgulas:

Os brasileiros *que não se importam com a coletividade* só se preocupam com seu bem-estar e, por isso, jogam lixo na rua, fecham os cruzamentos etc.

Nesse caso, o pressuposto é que alguns brasileiros não se importam com a coletividade e só esses é que fazem os atos de incivilidade arrolados.

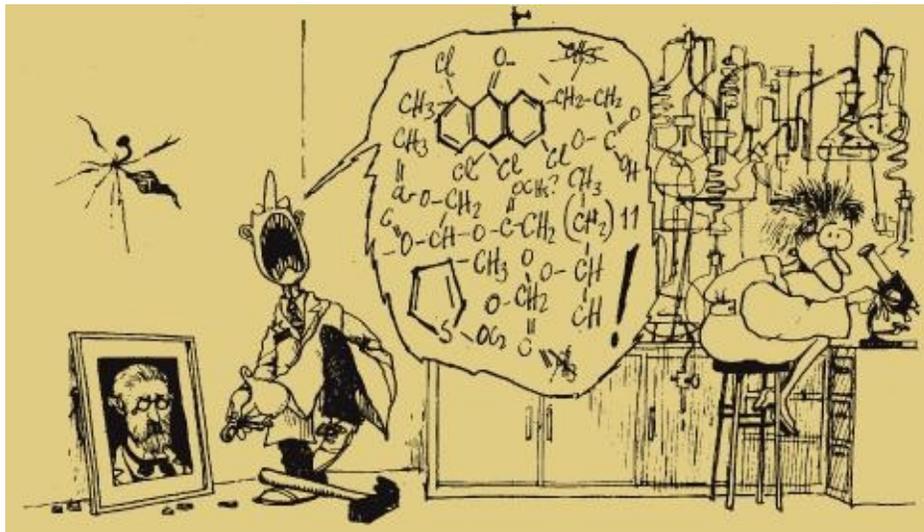
No primeiro caso, a oração é explicativa; no segundo, é restritiva. As explicativas pressupõem que o que elas expressam se refere à totalidade dos elementos do conjunto designado pelo antecedente do pronome relativo (no caso, *os brasileiros*); as restritivas, que o que elas dizem concerne apenas a parte dos elementos do conjunto expresso pelo antecedente do pronome relativo. O produtor do texto escreverá uma restritiva ou uma explicativa segundo o pressuposto que quiser comunicar.

6) Certas conjunções:

Frequentei a universidade, *mas* aprendi bastante.

O pressuposto é que na universidade não se aprende nada.

SUBENTENDIDOS



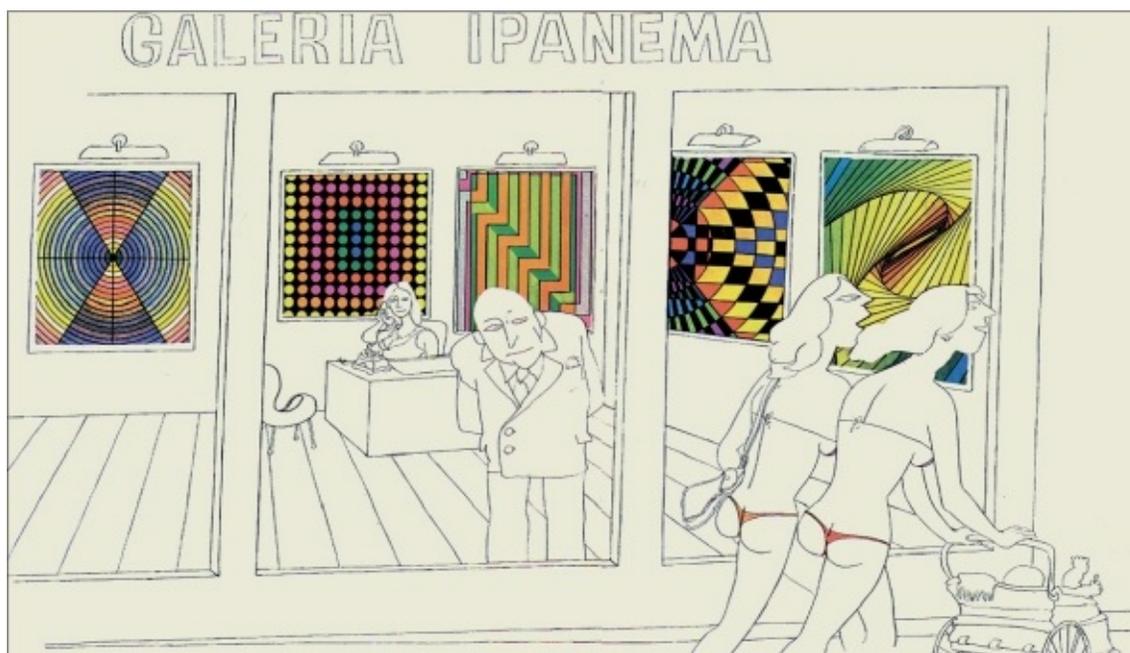
Cartum de Quino.

O efeito de humor deste cartum explora um duplo subentendido. O primeiro é o fato de a personagem masculina ser um cientista. O segundo é o fato de que, até xingando, ele usa o jargão científico.

Que são os subentendidos? São insinuações, não marcadas linguisticamente, contidas numa frase ou num conjunto de frases. Suponhamos que uma pessoa estivesse em visita à casa de outra num dia de frio glacial e que uma janela, por onde entravam rajadas de vento, estivesse aberta. Se o visitante dissesse *Que frio terrível!*, poderia estar insinuando *Feche a janela*.

Há uma diferença capital entre pressupostos e subentendidos. O primeiro é uma informação estabelecida como indiscutível tanto para o falante quanto para o ouvinte, uma vez que decorre necessariamente de algum elemento linguístico colocado na frase. Ele pode ser negado, mas o falante coloca-o de maneira implícita para que não o seja. Já o subentendido é de responsabilidade do ouvinte. O falante pode esconder-se atrás do sentido literal das palavras e negar que tenha dito o que o ouvinte depreendeu de suas palavras. Assim, no exemplo dado acima, se o dono da casa disser que é uma coisa muito pouco higiênica fechar todas as janelas, o visitante pode dizer que também acha e que apenas constatou que o frio era muito intenso.

O subentendido serve, muitas vezes, para o falante proteger-se. Com ele, transmite a informação que deseja dar a conhecer sem se comprometer. Por exemplo, uma pessoa foi promovida no lugar de outra que esperava muito ocupar o posto. Num dia, a pessoa que foi preterida diz à promovida que, naquela empresa, o mérito e a dedicação não são levados em conta, apenas a bajulação o é. Se o outro perguntar se está sendo acusado de não ter mérito nem dedicação e de ser bajulador, o preterido poderá responder que não está falando dele, mas que está falando em tese, que o caso dele é uma exceção. Na verdade, o que fez a afirmação não disse explicitamente que o outro não tinha méritos para a função, mas deu a entender, deixou subentendido para não se comprometer. O subentendido diz sem dizer, sugere, mas não diz.



Cartum de Millôr Fernandes.

Neste cartum, o humorista Millôr Fernandes cria duas mensagens subentendidas, uma mais evidente, outra mais camuflada. A mais evidente é que a personagem masculina tem maior interesse pela mulher de biquíni do que pela arte. A mensagem camuflada é a depreciação do abstracionismo geométrico, pois todos os quadros expostos na galeria pertencem a essa tendência artística.

TEXTO COMENTADO

Abaixo, a reprodução de uma publicidade do Grupo Amazonas, anunciando o lançamento de uma nova cola de sapateiro.

Este anúncio foi originariamente publicado em duas páginas inteiras de revista. Na página da esquerda concentra-se o texto verbal. Ele é complementado pelo texto visual da página da direita, composto pela foto do grupo de garotos que, pelo próprio fato de serem menores, são retratados com tarjas diante dos olhos. Tudo contribui para sugerir tratar-se de um grupo de menores que cheira cola.

Essa publicidade é sobre cola de sapateiro. Ao dizer que *tem gente que usa cola de sapateiro, mas nunca sentiu o gosto de prego de ponta fina na boca, jamais bateu meia-sola num pé de ferro, nunca remendou couro com agulha grossa e linha de cifra*, o texto pressupõe que há outras pessoas que usam cola de sapateiro, mas já sentiram o gosto de prego de ponta fina na boca, já bateram meia-sola num pé de ferro, já remendaram couro com agulha grossa e linha de cifra. A figura *sentir o gosto de prego de ponta fina na boca* revela o ofício do sapateiro, que, enquanto faz seu trabalho, mantém seguros na boca os pregos que vai usar. Reiteram esse ofício as figuras *bater meia-sola em pé de ferro e remendar couro com agulha grossa e linha de cifra*.

A AMAZONAS ESTÁ

Tem gente que usa cola de sapateiro, mas nunca sentiu o gosto de prego de ponta fina na boca, jamais bateu meia-sola num pé de ferro, nunca remendou couro com agulha grossa e linha de cifra. Infelizmente, tem gente que usa cola de

LANÇANDO UMA COLA

sapateiro não para ganhar a vida, mas para perdê-la. Felizmente, isto agora vai mudar. O Grupo Amazonas está lançando a primeira cola de sapateiro que não dá barato: Adesivo Amazonas, sem um pingo de Tolueno. A nova cola



DE SAPATEIRO QUE

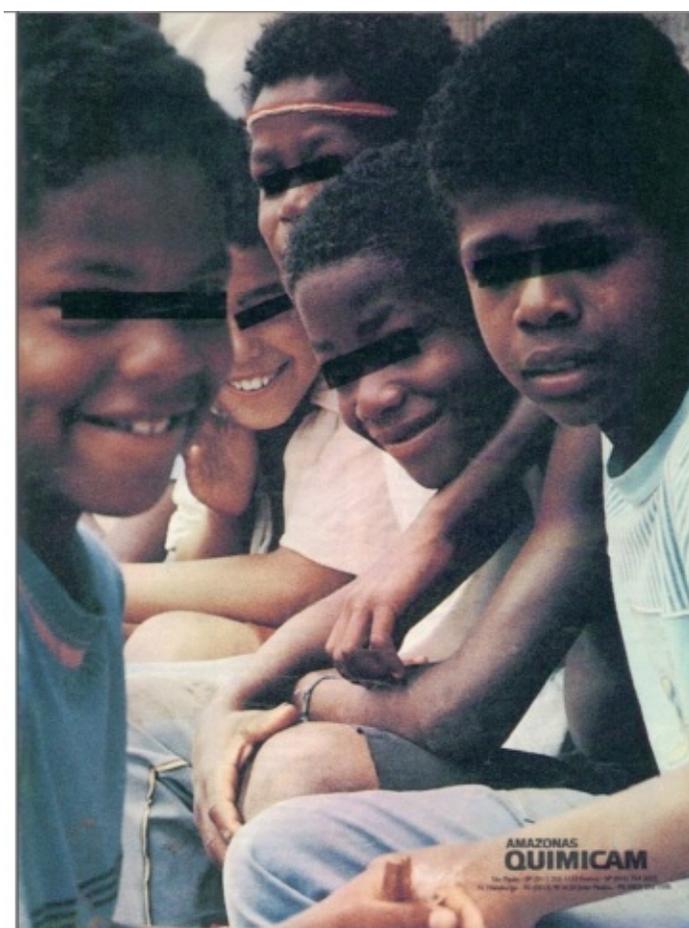
feita pela Quimicam, do Grupo Amazonas, é uma cola tão avançada que nem nos Estados Unidos nem na Europa se faz igual. Ela significa menos drogas no meio da rua e mais gente saudável dentro das sapatarias, das indústrias de calçados e

VAI FAZER ELA PERDER

de artefatos de couro. O Grupo Amazonas se orgulha de ter feito uma cola que vai ajudar as empresas e a sociedade a darem um importante passo. Não adianta nós fabricarmos o melhor solado do Brasil se o país não andar bem das pernas.

MUITOS FREGUESES.

NOVA COLA AMAZONAS. AUSÊNCIA TOTAL DE TOLUENO.



Quando se diz que *infelizmente, tem gente que usa cola de sapateiro não para ganhar a vida, mas para perdê-la*, pressupõe-se que existem pessoas que usam a cola para ganhar a vida, para obter dinheiro a fim de comprar aquilo que é necessário para a sobrevivência.

Estabelece-se uma oposição entre o que é revelado pelo conteúdo explícito e o que o é pelo conteúdo implícito. O segundo diz que há pessoas que usam a cola no trabalho e, portanto, para a vida; o primeiro afirma que há pessoas que a utilizam fora do trabalho, para a morte. Pelo percurso figurativo desenvolvido, fica claro que os que usam a cola no trabalho são os sapateiros. Fica, por outro lado, subentendido que os que a utilizam para a morte são os meninos que cheiram cola. Observe que eles nunca são explicitamente mencionados no texto verbal. No entanto, esse subentendido é reforçado pelo texto visual e por dois elementos do texto verbal: *a primeira cola de sapateiro que não dá barato; menos drogas no meio da rua*.

A Amazonas está lançando, de acordo com o texto, a primeira cola de sapateiro que não dá barato, sem um pingão de tolueno. O ordinal *primeira* pressupõe que todas as outras colas dão barato, pois têm tolueno. Todas as outras podem ser usadas tanto pelos sapateiros quanto pelos que a cheiram. Como a da Amazonas não tem tolueno, só pode ser utilizada por sapateiros. Por isso, o texto em letras maiores, em cujo interior está intercalado o texto em letras menores, diz: *A Amazonas está lançando uma cola de sapateiro que vai fazer ela perder muitos fregueses*.

Em seguida, usa-se um argumento de autoridade para mostrar a modernidade da cola. Como os Estados Unidos e a Europa são considerados os lugares mais avançados do mundo, dizer que *é uma cola tão avançada que nem nos Estados Unidos nem na Europa se faz igual* significa atestar seu grau de avanço.

Por que ela é a mais avançada? Porque ajuda a resolver um problema social. Como não dá barato, haverá mais gente saudável, o que pressupõe menos drogados, que são considerados doentes. Pessoa saudável é igual a trabalhador, como se depreende de *dentro das fábricas, das indústrias de calçados e*

de artefatos de couro.

O Grupo Amazonas orgulha-se da cola que inventou porque ela ajuda a sociedade a dar um importante passo. Termina dizendo: *Não adianta fabricarmos o melhor solado do Brasil se o país não andar bem das pernas.*

A Amazonas é conhecida pelo fabrico de solas e saltos. Ao mesmo tempo, está ajudando a resolver um problema social. Por isso, as expressões *dar um importante passo* e *não andar bem das pernas* podem ser lidas tanto no âmbito do léxico referente aos movimentos dos membros inferiores (“fazer passar o apoio do corpo de um pé a outro na caminhada” e “ter dificuldade de andar”) quanto no domínio das palavras que indicam execução de um objetivo (“cumprir uma importante etapa” e “funcionar bem”).

A frase *Não adianta nós fabricarmos o melhor solado do Brasil* subentende que a Amazonas é quem fabrica o melhor solado do Brasil, mas que não se preocupa apenas em vender e sim com os problemas sociais do país. Quer melhorar o Brasil fazendo que a cola de sapateiro sirva apenas para o trabalho e, assim, haja mais gente trabalhando.

O texto, no seu conjunto, valoriza a cola Amazonas sob três aspectos:

- a) é lucrativa, porque é de boa qualidade (não é uma *droga* no sentido de produto de baixa qualidade);
- b) é higiênica, pois não contém *droga* (no sentido de entorpecente) e, portanto, não faz mal à saúde dos que trabalham com ela;
- c) é benéfica socialmente, pois não se presta para uso daqueles que buscam nas drogas refúgio para seus problemas.

LIÇÃO 20 EXERCÍCIOS

QUESTÃO 1 (FUVEST)

Reduit é leite puro e saboroso.

Reduit é saudável, pois nele quase toda a gordura é retirada, permanecendo todas as outras qualidades nutricionais. *Reduit* é bom para os jovens, adultos e dietas de baixas calorias.

Texto em uma embalagem de leite em pó.

- a) No texto acima, a gordura pode ser entendida também como uma qualidade nutricional? Justifique sua resposta, transcrevendo do texto a expressão mais pertinente.
- b) As qualidades nutricionais de um produto, segundo o texto, sempre fazem bem à saúde? Justifique sua resposta.

TEXTO PARA AS QUESTÕES DE 2 A 4

O Ministério da Fazenda descobriu uma nova esperteza no Instituto de Resseguros do Brasil. O Instituto alardeou um lucro no primeiro semestre de 3,1 bilhões de cruzeiros, que esconde na verdade um prejuízo de dois bi. Brasil, Cuba e Costa Rica são os três únicos países cujas empresas de resseguros são estatais.

Veja, :31, 1 set. 1993.

QUESTÃO 2

O adjetivo *nova* instaura no texto um pressuposto.

- a) De que pressuposto se trata?
- b) A instauração de tal pressuposto concorre para prestigiar ou para desmoralizar o Instituto de Resseguros do Brasil?

QUESTÃO 3

Ao dizer que o Instituto *alardeou* um lucro de 3,1 bilhões de cruzeiros, a escolha do verbo (*alardeou*) cria mais um pressuposto.

- a) Qual é esse pressuposto?
- b) Esse segundo pressuposto também é desmoralizante para o Instituto?

QUESTÃO 4

Ao colocar o Brasil ao lado de Cuba e da Costa Rica, o texto deixa no ar um subentendido.

- a) Qual é ele?
- b) Pelo que se conhece da imagem de Cuba e Costa Rica, a comparação feita enaltece ou deprecia o Brasil?

QUESTÃO 5 (UNICAMP)

Na tira abaixo, a lesma Flecha manifesta duas opiniões contraditórias, uma explícita e uma implícita (isto é, subentendida).



Luís Fernando Veríssimo. As cobras. *O Estado de S. Paulo*.

- a) Explícite a opinião que Flecha deixa implícita.
- b) Segundo este texto, em qual das duas opiniões Flecha realmente acredita?
- c) Qual é a passagem da tira que permitiu que você chegasse a essa conclusão? Justifique.

QUESTÃO 6 (UNICAMP)

L. F. Veríssimo certamente ficaria satisfeito se você, mesmo nesta situação um pouco tensa, achasse graça na tira abaixo:



Luís Fernando Veríssimo. As cobras. O Estado de S. Paulo.

Para achar graça, você precisa perceber que a tira traz implícitas duas opiniões relativas a uma prática institucional de nossa sociedade.

- Quais as duas opiniões contidas na tira?
- Qual dessas opiniões pode ser considerada um argumento favorável à manutenção dessa prática institucional?

QUESTÃO 7

Leia com atenção os dois segmentos que vêm a seguir:

- Os latifúndios que são improdutivos estarão sujeitos à desapropriação.
- Os latifúndios, que são improdutivos, estarão sujeitos à desapropriação.

Os dois trechos acima não possuem o mesmo significado, pois contêm pressupostos diferentes.

Supondo que existam apenas essas duas opções para incluir num projeto de reforma agrária,

- qual delas contaria com o apoio dos latifundiários?
- qual seria apoiada pelos sem-terra?

Explique sua resposta.

QUESTÃO 8

Leia com atenção os dois segmentos que vêm a seguir:

- A versão apresentada à imprensa não é evidentemente falsa.
- Evidentemente, a versão apresentada à imprensa não é falsa.

Em ambos os enunciados o advérbio *evidentemente* estabelece o mesmo pressuposto? Explique sua resposta.

QUESTÃO 9 (FUVEST)

[...] Por que quatro ou cinco? Rigorosamente eram quatro os que falavam; mas, além deles, havia na sala um quinto personagem, calado, pensando, cochilando, cuja espórtula no debate não passava de um ou outro resmungo de aprovação. Esse homem tinha a mesma idade dos companheiros, entre quarenta e cinquenta anos, era provinciano, capitalista, inteligente, não sem instrução, e, ao que parece, astuto e cáustico. Não discutia nunca; e defendia-se da abstenção com um paradoxo, dizendo que a discussão é a forma polida do instinto batalhador, que jaz no homem, como uma herança bestial; e acrescentava que os serafins e os querubins não controvertiam nada, e, aliás, eram a perfeição espiritual e eterna. Como desse esta mesma resposta naquela noite, contestou-lha um dos presentes, e desafiou-o a demonstrar o que dizia, se era capaz. Jacobina (assim se chamava ele) refletiu um instante, e respondeu:

— Pensando bem, talvez o senhor tenha razão. [...]

Machado de Assis. O espelho.

No trecho: “... e acrescentava que os serafins e os querubins não controvertiam nada, e, aliás, eram a perfeição espiritual e eterna”, o termo *aliás* introduz:

- a) um esclarecimento, retificando a ideia defendida.
- b) uma oposição entre as ideias defendidas.
- c) uma contradição, negando a ideia defendida.
- d) uma progressão semântica, alterando a ideia apresentada.
- e) um argumento decisivo, reforçando a ideia apresentada.

QUESTÃO 10

Leia a passagem a seguir e descreva alguns pressupostos nela contidos.

É preciso que os sindicatos encaminhem as negociações com responsabilidade, com senso de patriotismo, sem induzir os trabalhadores a radicalismos inaceitáveis.

QUESTÃO 11

Observe o noticiário que segue:

Foi posto em liberdade, hoje, o maníaco do estilete, que tem espalhado pânico nas ruas de Pinheiros.

Por causa da greve do poder judiciário, prescreveu, hoje, o prazo de reclusão de criminosos detidos há mais de trinta dias.

As duas notícias, postas lado a lado, induzem a um subentendido. De que subentendido se trata?

QUESTÃO 12

- a) A igreja do bairro foi destruída para dar lugar a uma avenida.
- b) Uma igreja do bairro foi destruída para dar lugar a uma avenida.

A escolha do artigo definido (*a* igreja) ou do indefinido (*uma* igreja) estabelecem pressupostos diferentes para cada enunciado.

Quais são esses pressupostos?

QUESTÃO 13

Quando entrarmos em contacto com seres inteligentes de outros planetas, os presumíveis mistérios acerca de sua existência serão esclarecidos.

Descreva os pressupostos estabelecidos pela conjunção *quando* e pelo adjetivo *presumíveis*.

QUESTÃO 14

Os acidentados foram socorridos num pronto-socorro do INSS, mas saíram de lá sãos e salvos.

O efeito de humor e o tom satírico desse enunciado é produzido pelo uso inusitado da conjunção *mas*. Explique esse uso.

PROPOSTA DE REDAÇÃO

(PUC-MG)

Motivado(a) pela campanha publicitária da página seguinte, produza um texto dissertativo sobre a situação da infância brasileira.

Obs.: Dê um título a sua redação.



Isto É Minas, 97, 29 set. 1993.

Nota:

Como se vê, no texto publicitário proposto como motivação para a elaboração de um texto dissertativo há um subentendido carregado de um forte conteúdo irônico que enfatiza o caráter de alerta da propaganda.

LIÇÃO 21



“ **A** linguagem serve para comunicar. Mas comunicar, para os humanos, não é somente transmitir informações. Frequentemente, fala-se para não dizer nada, ou diz-se o contrário do que se quer realmente dizer, ou ainda o que o interlocutor já sabe. ”

Marina Yaguello
(linguista francesa)



Nas histórias em quadrinhos e nos desenhos animados, estamos tão habituados ao recurso de dizer uma coisa para significar outra, que muitas vezes nem sequer nos damos conta disso. Este detalhe de um cartum de Glauco, interpretado no contexto em que ocorre, quer dizer que o policial entrou numa sala com violência e rapidez e não que ele seja um prodígio de força física, capaz de, num só golpe, fazer uma porta em pedaços.

Cartum de Glauco(fragmento).

LIÇÃO 21

DIZER UMA COISA PARA SIGNIFICAR OUTRA

Leia os dois anúncios que seguem:

ÚNICO

Empreendimento de lazer no litoral sul
Totalmente pronto a 50 metros da praia
Praia do Arpoador
Condomínio fechado — Peruíbe
2 dormitórios — 3° opcional — (1 suíte)
Terraço com churrasqueira — 2 garagens e depósito privativo
no subsolo — área útil: 118 m² — área total: 230 m²
— Ampla sala-living — Suíte com terraço
— Espaçoso terraço com
No térreo:
churrasqueira
— Ampla área de repouso e lazer

O Estado de S. Paulo, 6 jan. 1995, p. B-4.

OU VOCÊ FICA COM UM 4 DORMITÓRIOS QUALQUER, NUM MORUMBI QUALQUER,

- Sala de estar só.
- 3 dormitórios reversíveis em 1.
- Sala "muito" íntima.
- Copa, cozinha e área integradíssimas.
- 1/4 de empregada.
- Vagas para exímios manobristas.

• Edifício no Morumbi, mas quase na divisa com Itapeverica da Serra.

OU FICA COM 4 SUÍTES DE VERDADE, NO MORUMBI DE VERDADE.

Em geral, um anúncio publicitário informa as características do imóvel: sua localização, suas peculiaridades, número de peças. Procura-se exaltar a excelência tanto do tamanho e das características

dos cômodos, quanto do lugar em que o imóvel foi construído (elegância, proximidade de certos lugares valorizados da cidade etc.).

É isso o que ocorre no primeiro texto. Nele, são dadas informações sobre o número de aposentos e suas características. Elogia-se a localização do imóvel e, embora o tamanho das peças não seja especificado, os adjetivos *ampla* e *espaçoso* qualificam-nas. O publicitário transmite esses dados e deseja que o leitor os compreenda da maneira como escreveu.

No segundo texto, o publicitário vai jogar com as duas características básicas dos anúncios de apartamentos: o tamanho e a localização. Ao começar a publicidade com um *ou*, introduz a ideia de alternativa. O primeiro imóvel, no que tange ao tamanho, é representado pela imagem de uma embalagem pequena de ovos e descrito da seguinte maneira: sala de estar só (todo apartamento tem uma sala de estar, mas, ao colocar o termo *só* ao lado da expressão *sala de estar*, o que se quer ressaltar é sua diminuta dimensão); 3 dormitórios reversíveis em 1 (a reversibilidade dos cômodos, ou seja, o fato de que um aposento possa, mediante adaptações, ser usado para outra finalidade é, nos anúncios publicitários, apresentado como uma vantagem; aqui, no entanto, ao dizer que 3 dormitórios se tornam um, o que se quer é dizer que eles são minúsculos); sala “muito” íntima (o fato de o apartamento ter uma sala íntima, onde a família possa estar, é sempre apresentado como uma qualidade; no entanto, ao colocar o advérbio *muito* entre aspas junto ao adjetivo *íntima*, o que se quer é dizer que a sala é tão pequena, nela cabem tão poucas pessoas que elas ficam lá sozinhas); copa, cozinha e área integradíssimas (não se trata de um elogio à funcionalidade, mas o que se quer mostrar é que elas são tão pequenas que não se pode fazer distinção entre elas); 1/4 de empregada (ao indicar o quarto da empregada por um numeral fracionário, está-se dizendo que ele é tão pequeno que não chega a ser um inteiro); vagas para exímios manobristas (ao afirmar que as vagas são para manobristas exímios, mostra-se que o tamanho da garagem é diminuto). No que se refere à localização, diz-se que ele é no Morumbi, bairro extremamente valorizado de São Paulo. No entanto, a conjunção adversativa *mas* mostra que essa localização é tomada em sentido muito amplo, pois o apartamento fica lá pelos lados do Morumbi, mas de fato quase na divisa de Itapeverica da Serra, ou seja, num local desvalorizado. A segunda alternativa apresenta um apartamento com *4 suítes de verdade*, no *Morumbi de verdade*. A expressão “*de verdade*” mostra que este último é realmente um apartamento de bom tamanho e de ótima localização e deixa subentendido que existem outros “de mentira”.

Esse anúncio também mostra que devemos ler nas publicidades de imóveis o contrário daquilo que se diz. Se lêssemos esse anúncio como um elogio do imóvel descrito e não como uma ironia aos anúncios publicitários, não teríamos entendido o texto. O que é que permite concluir que se trata de um texto irônico? Marcas linguísticas disseminadas pelo texto: a oposição entre *um 4 dormitórios qualquer* e *4 suítes de verdade*, entre *num* (o artigo indefinido indica que há muitos Morumbis quaisquer) *Morumbi qualquer* e *no* (o artigo definido mostra que há um único Morumbi) *Morumbi de verdade*, a adjunção de adjetivos e advérbios para qualificar os cômodos (*só*, “*muito*”), uso do numeral fracionário para denominar o quarto da empregada, especificação de que as vagas só podem ser operadas por exímios manobristas etc.

Normalmente, quando se produz um texto, deseja-se que os que vão lê-lo entendam tudo exatamente da maneira como foi dito. Nesse caso, ocorre uma adequação entre o que se disse e o que se quer dizer. É o caso de nosso primeiro texto.

Nem sempre, porém, acontece essa correspondência. Muitas vezes, diz-se uma coisa, mas se quer que o ouvinte entenda outra, ou seja, diz-se uma coisa para significar outra. É o que se dá com o segundo

texto. Simula-se um anúncio de imóvel e se quer que o leitor entenda o contrário daquilo que ele diz, com a finalidade, é claro, de exaltar as qualidades do apartamento que se quer vender.

Existem vários mecanismos linguísticos em que se estabelece intencionalmente um conflito entre o que se disse e o que se quer dizer. Vamos estudar alguns.

A) Leia o texto que segue, fragmento de um artigo de Jânio de Freitas:

De óculos escuros, sem óculos escuros, de bermuda, de short, Zélia e Éris estão à beira-mar, e nós estamos no pleno gozo desse acontecimento tão estupendo. Graças, é de justiça registrar, ao alto desenvolvimento tecnológico dos nossos meios de comunicação, cuja utilidade e eficiência mais uma vez se provam, em sua constante labuta para elevar o país ao merecido nível do Primeiro Mundo. Consoante, aliás, a obstinação com que o presidente Collor persegue sua promessa de acrescentar o nosso país, nos seus cinco anos de mandato, às oito potências do planeta (não nos afobemos, só por sermos ainda a octogésima primeira a caminho do centésimo lugar: o presidente já mostrou sua habilidade em ultrapassagens).

Jânio de Freitas. *Folha de S. Paulo*, 4 jan. 1991. p. A-5.

O articulista fala da cobertura das férias da ex-ministra da Economia, Zélia Cardoso de Mello, e do ex-presidente do Banco Central, Ibrahim Éris, que, em meio a sobressaltos decorrentes de intervenções do governo na economia, passavam o final do ano na praia. Mostra que cada passo das autoridades era relatado aos leitores e conclui que as férias das duas personalidades eram um acontecimento estupendo. Acrescenta ainda que a imprensa, por essa cobertura, revela-se útil e eficiente; que, assim, trabalha para elevar o país ao merecido nível do Primeiro Mundo etc. É isso que o jornalista quer que compreendamos? Não, ele quer que percebamos que está ironizando e que, portanto, temos que entender o que disse ao contrário. Por exemplo, as férias dos dois são um acontecimento banal, a imprensa está fazendo um trabalho provinciano etc.

Quando se afirma uma coisa que, na verdade, se quer negar (no caso, por exemplo, ao dizer que as férias são um acontecimento estupendo, o que se quer é dizer que elas não são um acontecimento maravilhoso), temos uma **antífrase** ou **ironia**. No caso do uso desse mecanismo linguístico, o sentido que se deve entender é o contrário do que está dito. Como sabemos que alguém está sendo irônico? Percebemos a ironia por oposições criadas no interior do texto. No nosso caso, pelo fato de o jornalista dizer que o presidente Collor prometeu levar o Brasil, nos seus cinco anos de mandato, a ocupar um lugar entre os oito países mais importantes do mundo e aduzir que não precisamos afobar-nos só por ele estar, em termos de desenvolvimento global, na octogésima primeira posição, a caminho da centésima. O sentido oposto e mutuamente excludente das duas afirmações deixa patente a ironia.

B) Quando se afirma *André não é exatamente um leão de coragem*, o que se quer dizer é que ele é covarde. Quando se nega alguma coisa de sentido positivo (no caso, corajoso), para afirmar o seu contrário, com sentido negativo, temos uma **lítótes**. Quando se nega o contrário do que se quer afirmar, diz-se menos para entender mais. É mais atenuado dizer *Renato não é bem-educado* do que *Renato é grosso*. Nesse mecanismo, diz-se de forma atenuada para que o leitor entenda de maneira enfática.

C) Neste período *Quero poupar a vocês o dissabor de saber que seus parentes são contraventores, que eles não procedem de acordo com a lei, que não agem como pessoas de bem*, diz-se uma coisa e nega-se explicitamente que se pretenda dizê-la. Informa-se que os parentes não são pessoas de bem e nega-se o desejo de fazê-lo (*quero poupar a vocês o dissabor*). Trata-se, nesse caso, do mecanismo da **preterição**. Nele, nega-se claramente que se queira dizer o que se disse, simula-se não querer dizer o que, no entanto, se disse claramente.

D) No conto D. Benedita, de Machado de Assis, aparece o seguinte trecho:

— D. Benedita naturalmente tem medo de embarcar...

— Creio que não. Já foi uma vez à Europa. Se bem me lembro, ela ficou para arranjar alguns negócios da família; mas foi ficando, ficando, e agora...

Machado de Assis. *Obra completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1979. v. 2, p. 309.

Esse trechinho aparece no meio de uma conversa em que se discute o fato de o marido de d. Benedita ter sido nomeado desembargador no Pará, ter ido para lá há dois anos e meio e a família ter permanecido no Rio de Janeiro. Cada um dos interlocutores suspende o que está sendo dito e deixa subentendido o que se queria dizer. O primeiro diz que d. Benedita tem medo de navio e deixa subentendido que é por isso que ela não vai para o Pará; o segundo nega que essa seja a razão, explica que, no início, ficara no Rio para cuidar de alguns negócios da família e, aí, deixa subentendido o motivo pelo qual ela não vai agora juntar-se ao marido. Na verdade, o que está subentendido, como se depreende do contexto, é que o desembargador Proença arrumara outra mulher. Por tratar de um assunto delicado, a conversa é toda cheia de suspensões, de dizer sem dizer. Trata-se de um caso de **reticência**. Nesse mecanismo linguístico, interrompe-se a frase, deixando, porém, patente o que se pretende dizer.

Há ainda dois mecanismos linguísticos, em que não há propriamente um conflito entre o que se diz e o que se deseja dizer, mas uma oposição entre o que se diz e os fatos narrados.

1) No poema abaixo, de Manuel Bandeira, fala-se de morte, sem nomeá-la claramente. Ela é designada por meio de expressões atenuadas: “*a indesejada das gentes*”, “*iniludível*” (aquele a quem não se pode iludir), “*a noite*”:

CONSOADA

Quando a indesejada das gentes chegar

(Não sei se dura ou caroável),

Talvez eu tenha medo.

Talvez sorria, ou diga:

— Alô, iniludível!

O meu dia foi bom, pode a noite descer.

(A noite com seus sortilégios.)

Encontrará lavrado o campo, a casa limpa, A mesa posta, Com cada coisa em seu lugar.

Manuel Bandeira. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1983. p. 307.

A atenuação do que teria intensidade maior é o **eufemismo**. Com ele, suaviza-se o que seria grosseiro ou chocante.

Sobre uma das funções do eufemismo, a de ocultar a realidade, leia este trechinho de um artigo de Mário Sérgio Conti, publicado em *Veja*, n. 981:

O poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz, ao analisar o seu país, detectou um fenômeno semelhante ao que acontece no Brasil de hoje, o da deterioração do idioma, que faz com que as ideias se transformem em fórmulas e as fórmulas em máscaras. “Quando uma sociedade se corrompe, a primeira coisa que gangrena é a linguagem”, escreveu Paz. No Brasil, a gangrena linguística, a recusa a chamar as coisas pelo nome verdadeiro sempre coincidiu com a corrupção do pensamento e dos valores. D. Pedro II preferia falar em “trabalho servil” e “importação de africanos” a dizer *escravidão* e *tráfico de escravos*. O golpe de 1964 foi batizado de “revolução”. E a ditadura preferia usar a cândida expressão “maus-tratos” à feia mas verídica palavra *tortura*.



Esta capa da revista *Veja* combina a linguagem verbal com a visual para noticiar, por meio de um eufemismo, a morte de Ulysses Guimarães em um acidente aéreo. A linguagem verbal resgata um verso do poeta inglês John Donne (1573-1631) e usa o toque do sino para fazer referência ao falecimento do político. A imagem reproduz apenas o contorno da cabeça, que, pela iluminação, sugere um corpo desmaterializado.

2) No canto II de *Os lusíadas*, estrofe 66, narram-se a tentativa dos mouros de destruir a esquadra portuguesa, a vigilância dos lusíadas e a fuga veloz dos inimigos:

Mas com vista de lincas vigiavam
Os Portugueses, sempre apercebidos.
Eles, como acordados os sentiram,
Voando e não remando *fugiram*.

Dizer que *fugiram voando* é um exagero de expressão. Diz-se que voaram para acentuar a velocidade da fuga. Quando se exagera o que é mais atenuado, temos uma **hipérbole**. Nela — ao contrário do eufemismo — intensifica-se a expressão. Na língua de todos os dias, temos muitas hipérbolés: *faz um século que o estou esperando, já lhe disse mil vezes, estou morrendo de sede, volto num segundo*.

Todos esses mecanismos linguísticos só são percebidos porque há marcas no texto que indicam que se deve entender de maneira diferente o que foi dito. Muitas vezes, em situação de comunicação oral, esses

elementos que assinalam no texto o conflito entre o que se diz e o que se quer dizer ficam implícitos, pois a situação de comunicação permite não explicitá-los. Por exemplo, se depois de uma partida de futebol, em que o goleiro de um dos times “engoliu três frangos”, alguém chega para ele e diz *Que bela atuação!*, o que possibilita compreender *bela* com valor de *péssima* é o fato de serem mutuamente excludentes a frase *Que bela atuação!* e a frase implícita *Você engoliu três frangos*. O que está implícito não precisa ser dito, porque a situação de comunicação permite depreendê-lo.



***Colher de pedreiro I*, escultura de Claes Oldenburg, de 1976.**

Diversas esculturas do artista norte-americano Claes Oldenburg colocadas em espaços públicos são exemplos de hipérboles visuais. A partir da ampliação do tamanho de objetos de uso cotidiano, como é o caso desta colher de pedreiro, o artista altera completamente a percepção habitual que temos deles.

Para que se usam esses mecanismos linguísticos em que há uma oposição entre o que se diz e o que se pretende dizer?

Quando alguém diz a outrem alguma coisa, quer, em última instância, fazer aceitar o que está sendo

dito. Para isso, vale-se de uma série de mecanismos. Os procedimentos em que se diz uma coisa para significar outra servem para chamar a atenção com vistas a fazer estar de acordo. Dizer sem ter dito, dizer menos para que se entenda mais, dizer e afirmar não ter dito, deixar subentendidamente claro o que não se disse, simular moderação para dizer enfaticamente, fingir exagero para dizer atenuadamente são meios de o produtor do texto revelar significados encobrendo-os. Com esses mecanismos, o leitor é levado a atentar melhor para o que foi dito e, assim, aceitar mais facilmente o que foi comunicado. Com eles, o produtor do texto vela significados para desvelá-los, revela sentidos para escondê-los. Para que o leitor entenda bem os textos em que isso ocorre, precisa perceber o conflito que se estabelece entre o que se diz e o que se quer dizer. Essa não correspondência é que constrói o sentido.

TEXTO COMENTADO

O texto que segue é um fragmento do romance *O coronel e o lobisomem*, de José Cândido de Carvalho:

Pois foi Ponciano arrotar vantagem e aparecer, na boca de um taquaral, aquele pedaço de onça que em medida de olho nu ganhava de um garrote em tamanho e peso. João Ramalho, braços no alto, gritou pelo santo nome de Nossa Senhora do Parto e sumiu na macega. Quando dei balancete na situação, vi que estava desprevenido de gente, sem atinar como um sujeito de porte, talqualmente Saturnino Barba de Gato, achou abrigo em mato tão ralinho, quase de não esconder nem preá. Nunca fui desajuizado de enfrentar, em campo aberto, sem maiores instruções e preparo de armas, tanto peso de onça. Sem outra espingarda que não a minha, desguarnecido de costas, piquei a navegação, um cavalinho de lombo educado e boca macia. O bichinho, atingido na curva da virilha, relinchou, ficou nas patas do coice, deu meia volta e levou Ponciano a sítio seguro — um pantaneiro de água choca, onde ninguém nem perto passava por ser covil de vermina e miasma. Se não sou expedito de sela, e não sei domar uma rédea, o tremedal dava cabo dos meus dias, pois lama sugadora nunca conheci outra de tamanha ganância. Cheguei ao Sobradinho mais água podre do que gente, numa dianteira de uma hora sobre os assustados da onça. Feita a mudança de roupa e lavagem da barba, a primeira deliberação que tomei foi sustar o cabrito:



— Sem-vergonha não come na minha mesa.

Em língua de urtiga recebi os medrosos. Vieram de rabo encolhido, vela murcha, sem vento e sem fala. Larguei de lado os veludos dos frades, as boas educações do Foro e foi um arrazoado de vazar a sala, entrar no corredor e sair na cozinha. Recriminei o covardismo deles todos até gerações passadas e por passar. Cada torcida da barba vinha acapangada de um vitupério:

O texto narra o encontro do coronel Ponciano de Azeredo Furtado com uma onça. O narrador é o próprio coronel, que, falando de si mesmo, ora diz *eu*, ora *Ponciano* (ao usar a terceira pessoa em lugar da primeira ressalta não sua pessoa, mas a personagem que encarna, o coronel valente). Por meio de uma escolha lexical bem planejada, o narrador exagera o tamanho da onça que teria de enfrentar. Expressões como *pedaço de onça* e *em medida de olho nu ganhava de um garrote em tamanho e peso* enfatizam a dimensão do animal e, por conseguinte, seu perigo.

Segundo o coronel, quem fugiu foram os outros. Para relatar a fuga deles, novamente o narrador vale-se de hipérboles: João Ramalho sumiu na macega, *braços no alto*, depois de gritar *pelo santo nome de Nossa Senhora do Parto* (observe-se que até a escolha da denominação de Nossa Senhora se destina a hiperbolizar a fuga de João Ramalho, pois ele invoca a Virgem exatamente na sua denominação de auxiliar das mulheres, o que configura que não agiu ele como homem); todos os outros esconderam-se e sumiram sem que o coronel soubesse como, uma vez que até um sujeito do tamanho de Saturnino Barba de Gato *achou abrigo em mato tão ralinho, quase de não esconder nem preá* (novamente, usa-se uma expressão hiperbólica, pois mato que não esconde nem preá não é mato de abrigar um homem).

O coronel trata diferentemente sua reação. Usa um conjunto de eufemismos, para falar de sua atitude em relação à onça. Ele fugiu como os outros, que ele considera covardes. No entanto, ao lado de cada enunciado que denota sua covardia ou imperícia, o narrador coloca outro que o suaviza, o disfarça.

Covardia e imperícia	Dissimulação
... piquei a navegação, um cavalinho de lombo educado e boca macia.	Nunca fui um desajuizado de enfrentar, em campo aberto, sem maiores instruções e preparo de armas, tanto peso de onça. Sem outra espingarda que não a minha, desguarnecido de costas...
O bichinho (...) levou Ponciano a (...) pantaneiro de água choca, onde ninguém nem perto passava por ser covil de vermina e miasma.	... levou Ponciano a sítio seguro...
Cheguei ao Sobradinho mais água podre do que gente...	Se não sou expedito de sela, e não sei domar uma rédea, o tremedal (= pântano) dava cabo dos meus dias...

O coronel trata de mostrar sua fuga como uma estratégia, e o pântano para onde foi levado, sem ver para onde ia, ao esporear o cavalo, é descrito como um lugar seguro. Além disso, para exaltar sua destreza de cavaleiro, usa uma hipérbole para falar do pântano: *lama sugadora nunca conheci outra de tamanha ganância*. Diz que é bom cavaleiro, mas foi parar na água podre.

Esse jogo de hipérboles e de eufemismos, que serve para dissimular a covardia e a imperícia do coronel, continua quando ele enfatiza a consciência que os outros tinham de sua falta de coragem (*Vieram de rabo encolhido, vela murcha, sem vento e sem fala*) e, ao mesmo tempo, atenua seus atos (*Se não sou homem de patente, com preparo de guerra, a onça fazia uma desgraça*). Ao lado disso, o coronel exagera a reprimenda que dera em seus homens (*foi um arrazoado de vazar a sala, entrar no corredor e*

sair na cozinha). Suspendeu o cabrito que estava sendo preparado para eles, recebeu-os com palavras ácidas (*em língua de urtiga*) e, deixando de lado, segundo ele, a educação que recebera no colégio de padres e no foro (*Larguei de lado os veludos dos frades, as boas educações do Foro*), vituperou-os, recriminou sua covardia.

Todo o perfeito jogo de hipérboles e eufemismos acaba por revelar que há um descompasso entre os fatos acontecidos e os fatos relatados e, assim, termina por mostrar o que Ponciano deseja ocultar.

LIÇÃO 21 EXERCÍCIOS

O texto abaixo é um fragmento do conto “Cantiga de esponsais”, de Machado de Assis:

CANTIGA DE ESPONSAIS

Imagine a leitora que está em 1813, na igreja do Carmo, ouvindo uma daquelas boas festas antigas, que eram todo o recreio público e toda a arte musical. Sabem o que é uma missa cantada; podem imaginar o que seria uma missa cantada daqueles anos remotos. Não lhes chamo a atenção para os padres e os sacristães, nem para o sermão, nem para os olhos das moças cariocas, que já eram bonitos nesse tempo, nem para as mantilhas das senhoras graves, os calções, as cabeleiras, as sanefas, as luzes, os incensos, nada. Não falo sequer da orquestra, que é excelente; limito-me a mostrar-lhes uma cabeça branca, a cabeça desse velho que rege a orquestra, com alma e devoção.

Chama-se Romão Pires; terá sessenta anos, não menos, nasceu no Valongo, ou por esses lados. É bom músico e bom homem; todos os músicos gostam dele. Mestre Romão é nome familiar; e dizer familiar e público era a mesma cousa em tal matéria e naquele tempo. “Quem rege a missa é mestre Romão”, — equivalia a esta outra forma de anúncio, anos depois: “Entra em cena o ator João Caetano”; — ou então: “O ator Martinho cantará uma de suas melhores árias”. Era o tempo certo, o chamariz delicado e popular. Mestre Romão rege a festa! Quem não conhecia mestre Romão, com o seu ar circunspecto, olhos no chão, riso triste, e passo demorado? Tudo isso desaparecia à frente da orquestra; então a vida derramava-se por todo o corpo e todos os gestos do mestre; o olhar acendia-se, o riso iluminava-se: era outro. Não que a missa fosse dele; esta, por exemplo, que ele rege agora no Carmo é de José Maurício; mas ele rege-a com o mesmo amor que empregaria, se a missa fosse sua.

Acabou a festa; é como se acabasse um clarão intenso, e deixasse o rosto apenas alumiado da luz ordinária. Ei-lo que desce o coro, apoiado na bengala; vai à sacristia beijar a mão aos padres e aceita um lugar à mesa do jantar. Tudo isso indiferente e calado. Jantou, saiu, caminhou para a Rua da Mãe dos Homens, onde reside, com um preto velho, pai José, que é a sua verdadeira mãe, e que neste momento conversa com uma vizinha.

— Mestre Romão lá vem, pai José, disse a vizinha.

— Eh! eh! adeus, sinhá, até logo.

Machado de Assis. *Contos*. 3. ed. São Paulo, Ática, 1974. p. 39-40. (Série Bom Livro).

Esse fragmento coincide com o início do conto “Cantiga de esponsais”, que relata a experiência dolorosa da dificuldade de expressão: mestre Romão, embora maestro e músico de renome, não consegue criar nenhuma obra musical, não sendo capaz nem mesmo de concluir uma cantiga de esponsais que havia iniciado antes da morte da esposa.

QUESTÃO 1

O narrador inicia o conto prometendo não chamar a atenção para certos aspectos de uma festa religiosa ocorrida na igreja do Carmo.

a) De que aspectos se trata?

b) Como se denomina esse expediente, que consiste em ir dizendo aquilo que se está prometendo não dizer?

QUESTÃO 2

Dentro do cenário da grandiosa cerimônia, para quem o narrador dirige o olhar do leitor?

QUESTÃO 3

O narrador diz que chama a atenção apenas para o velho da orquestra, mas vai nomeando detalhadamente as pessoas e as circunstâncias que as envolvem. Ao proceder assim:

a) a intenção do narrador é deixar na sombra ou ofuscar aquilo para o qual está prometendo não chamar a atenção?

b) pode-se dizer que o narrador está estabelecendo uma hierarquia entre os dois planos postos em contraste? No caso, qual dos dois planos ganha mais destaque nesse confronto?

QUESTÃO 4

Nas linhas 14 a 16, o narrador insiste em dizer: “... *limito-me a mostrar-lhes uma cabeça branca, a cabeça desse velho que rege a orquestra...*”

a) De fato, é apenas a cabeça desse velho que está em foco?

b) Ao concentrar o foco na *cabeça branca* para qual característica do regente o narrador está dando destaque?

QUESTÃO 5

Observe a passagem que segue: “*Mestre Romão é nome familiar; e dizer familiar e público era a mesma coisa em tal matéria e naquele tempo*”.

a) O que quer dizer o narrador com “*em tal matéria*”?

b) No contexto em que está inserido, que significado se pode atribuir à afirmação de que “*dizer familiar e público era a mesma coisa...*”?

QUESTÃO 6

O fato de Mestre Romão não ter nome público diferente do familiar, segundo o texto, diminuiu-lhe a importância? Explique sua resposta.

QUESTÃO 7

O narrador faz referência a um contraste importante nas atitudes de Mestre Romão. Qual é esse contraste?

QUESTÃO 8

Coerentemente com o que o narrador anuncia logo no início do conto, Mestre Romão continua sendo o foco das atenções em todo o percurso do texto?

QUESTÃO 9

A leitura do texto permite afirmar que:

- a) naquela época havia muitas formas de diversão pública na cidade do Rio de Janeiro.
- b) o Rio daquela época era palco de muitos espetáculos de companhias variadas.
- c) José Maurício era parceiro de João Romão em certas composições musicais.
- d) a missa sob a regência de João Romão era espetáculo garantido.
- e) quando se apagavam as luzes da igreja, o rosto de João Romão ficava ensombrecido.

QUESTÃO 10

Logo no início do romance *Quincas Borba*, o narrador começa a relatar a condição ambígua de Rubião, ex-professor que, pela herança recebida, passa a ser capitalista.

Na passagem que segue, o narrador reproduz em discurso direto a satisfação de Rubião pela sorte de ter herdado a fortuna de Quincas Borba.

— Vejam como Deus escreve direito por linhas tortas, pensa ele. Se mana Piedade tem casado com Quincas Borba, apenas me daria uma esperança colateral. Não casou; ambos morreram, e aqui está tudo comigo; de modo que o que parecia uma desgraça...

Logo a seguir, o narrador comenta:

Que abismo que há entre o espírito e o coração! O espírito do ex-professor, vexado daquele pensamento, arrepiou caminho, buscou outro assunto, uma canoa que ia passando; o coração, porém, deixou-se estar a bater de alegria.

Machado de Assis. *Quincas Borba*. 12 ed. São Paulo, Ática, 1993. p. 13.

As reticências, no final no discurso direto, indicam ruptura da continuidade do pensamento de Rubião.

- a) Levando em conta dados do contexto, essa ruptura foi provocada por um ato de censura. Quem é o censor, quem é o censurado?
- b) Qual seria a continuidade do discurso, caso não houvesse o corte da censura?
- c) Se em vez do uso das reticências, o narrador completasse o discurso de Rubião, produziria o mesmo efeito de sentido?

QUESTÃO 11

O texto que vem a seguir foi publicado no “Painel” da *Folha de S. Paulo*:

SEM COMENTÁRIOS

Do delegado regional do Ministério da Educação no Rio, Antônio Carlos Reboredo, ao ler ontem um discurso de agradecimento ao seu chefe, o ministro Eraldo Tinoco: “Os convênios assinados traduz (sic)¹

os esforços...”

Painel, *Folha de S. Paulo*, 12 set. 1992.

O título da nota acima, “Sem comentários”, é, na verdade, um comentário que expressa o ponto de vista do jornal, motivado por um problema gramatical no discurso lido por A. C. Reboredo.

- Que problema gramatical provocou o comentário do jornal?
- Explicita o comentário que está sugerido, neste caso específico, pela expressão “sem comentários”.

QUESTÃO 12 (UNICAMP)

A coluna “Painel” do jornal *Folha de S. Paulo* publicou a seguinte nota:

LITERALMENTE

Desde a divulgação da pesquisa Data-Folha mostrando que 79% não sabem que Fernando Henrique é o novo ministro da Fazenda, seus adversários no Congresso criaram um novo apelido para ele: “Ilustre desconhecido”.

Folha de S. Paulo, 31 maio 1993.

- Quais os sentidos da expressão “ilustre desconhecido” quando usada habitualmente em relação a alguém, e como apelido de Fernando Henrique Cardoso?
- Uma dessas duas interpretações de “ilustre desconhecido” resulta num paradoxo². Diga qual é essa interpretação e justifique.
- O título “Literalmente” é adequado à nota? Por quê?

QUESTÃO 13

Leia o trecho que segue, extraído da seção “Frases” da *Folha de S. Paulo*, onde se registram as frases que, por algum motivo, mereceram destaque no dia anterior:

EUFEMISMO

Pode haver uma redução da oferta de postos de trabalho, em função das medidas que tiveram que ser tomadas para que o Real prosseguisse seu rumo.

Marco Maciel, vice-presidente da República.

- Qual é a expressão usada pelo vice-presidente com a intenção de atenuar uma palavra socialmente destoante?
- Qual é a palavra que o vice-presidente quis evitar?
- Qual a possível intenção do jornal ao selecionar esse trecho como uma frase de destaque?

QUESTÃO 14

O texto que segue é um fragmento extraído de um inflamado discurso antiescravagista de um negro norte-americano, Frederick Douglas, pronunciado em 1852 por ocasião da comemoração do Dia da Independência. Aproveitou-se da ocasião para, com o “ferro em brasa” das suas palavras, repreender e despertar a consciência nacional comprometida com a prática da escravidão.

Ora, deveria eu argumentar que é errado sevir os homens, privá-los da liberdade, forçá-los a trabalhar sem pagamento, mantê-los ignorantes de suas relações com seus iguais, golpeá-los com pedaços de pau, açoitá-los com o chicote, algemar-lhes braços e pernas, persegui-los com cães de caça, vendê-los em leilões públicos, despedaçar suas famílias, arrancar-lhes os dentes à força bruta, queimar-lhes a pele, submetê-los à inanição da obediência e subserviência ao feitor? Deveria eu argumentar que um sistema assim manchado a sangue, e maculado pelo aviltamento, está errado? Não! Não farei isso. Tenho melhor emprego para meu tempo e minhas forças do que fariam supor argumentos desse tipo.

(...) Numa época como esta, é necessário o ferro em brasa, não o argumento convincente. Ah, se eu tivesse a habilidade, e pudesse chegar aos ouvidos da nação, iria hoje verter uma abrasadora torrente de escárnio mordaz e reproches ensurdecedores, de intimidante sarcasmo e vigorosa represália. Pois não é a luz que se faz necessária, mas o fogo; não é a chuva delicada, mas o trovão.

William Bennett. *O livro das virtudes*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995. p. 168.

- Ao dizer que não vai usar argumentos contra os abusos da escravidão, ele de fato cita vários deles. Que nome se dá a esse tipo de recurso?
- No final do primeiro parágrafo, o orador diz que tem melhor emprego para as suas forças do que usar os argumentos acima citados. O que, segundo ele, é mais produtivo que os argumentos convincentes?
- Após enumerar todas as atrocidades que se fazem com os escravos, o orador diz que esses argumentos não são necessários, apesar de os citar. Que efeito de sentido produz esse recurso?
- Ao falar daquilo que é necessário usar para convencer o povo a envergonhar-se da escravidão, o orador usa uma sequência de expressões exageradas: “ferro em brasa”, “abrasadora torrente de escárnio”, “reproches ensurdecedores”, “fogo”, “trovão”.

Que nome se dá à figura que faz uso desses exageros? Que efeito de sentido produz no texto?

PROPOSTA DE REDAÇÃO

QUEM SÃO OS HERÓIS DE NOSSA GENTE?

O que não falta na História do Brasil são heróis: Cabral, o que descobriu; Martim Afonso, o que colonizou; Anchieta, o que catequizou; Paes Leme, o que desbravou; Calabar, o que traiu; Tiradentes, o que antecipou; d. Pedro I, o que gritou; d. Pedro II, o que dançou; princesa Isabel, a que redentou; Caxias, o que espadou; Deodoro, o que proclamou; Oswaldo Cruz, o que saneou; Santos Dumont, o que voou; Bilac, o que obrigou; Getúlio, o que se matou; Pelé, o que marcou; e Roberta Close, a que mudou...

Para cada herói uma marca: os passos de nosso atraso.

Nas escolas ainda se ensina que o Brasil se tornou independente pelo grito de d. Pedro I. Aliás, tentaram de tudo para fazer de d. Pedro um herói, jogaram até um famoso ator de televisão em cima dele. Não deu certo. Suas cinzas, que estavam em Portugal (ele morreu como d. Pedro IV, rei de Portugal), foram trocadas por um volume dos *Lusíadas*, de Camões, de uma rara edição do século XVI. Os portugueses levaram a poesia. Nós, os inteligentes, ficamos com as cinzas de um herói desacreditado.

Nessa história de d. Pedro se “esquece”, por exemplo, que ele mandou fuzilar um verdadeiro líder

popular e revolucionário: Frei Caneca, que liderou a Confederação do Equador, em 1824, em Pernambuco. Também se esquecem os seus compromissos estrangeiros (principalmente com a Inglaterra) e com a classe dominante local.

Um certo exemplo que poderia ser visto é o mito do herói bandeirante. Como sabemos, as entradas e bandeiras do século XVI tinham como objetivo penetrar no território brasileiro, a partir de São Paulo, para a obtenção de metais preciosos e escravos. A ação dos bandeirantes era puramente predatória, para não dizer criminosa. Porém, no século XIX, quando se consolida em São Paulo uma aristocracia, fundamentada na exploração do café, se cria também um mito. Na verdade, ideologia: a de que essa classe tinha como antepassados figuras heroicas e desbravadoras. O que era restrito a um grupo passou a permear o todo da sociedade.

Porém, a dinâmica da sociedade paulista, num ritmo de transformações aceleradas, fez com que os próprios filhos dessa aristocracia questionassem seus mitos. E hoje os bandeirantes são vistos mais próximos do que na verdade foram.

A crítica aos heróis, por outro lado, nem sempre tem sido tranquila. Dois exemplos: em 1978, um cronista do jornal *Folha de S. Paulo* foi preso, enquadrado na Lei de Segurança Nacional, porque “ousou” comparar um simples soldado que morreu salvando uma criança num zoológico com o patrono do Exército Nacional: duque de Caxias. Acusação: ofensa aos “heróis da Pátria”. Em 1983, um jovem escritor e historiador do Rio Grande do Sul, chegou a ser ameaçado de morte por publicar um pequeno livro onde documenta que o maior “herói” rio-grandense, Bento Gonçalves, era contrabandista de cavalos e aliado das classes dominantes, dos estancieiros e latifundiários.

Martin Cezar Feijó. *O que é herói*. São Paulo, Brasiliense, 1984. p. 45-7.

Dadas essas reflexões acerca das possíveis motivações do surgimento e da consagração da figura do herói, é fácil imaginar que, no interior de vários textos, ele tenha sido alvo de sátiras e de desconcertantes ironias.

Levando em conta o seu conhecimento de mundo, escolha um herói de nossa cultura que, segundo o seu modo de ver as coisas, mereça ser alvo de ironia e construa um texto com o propósito de ironizá-lo.

1 sic: palavra latina que significa “assim”; no caso, é usada pelo jornal com o sentido de “exatamente desta forma”.

2 paradoxo: contrassenso, contradição.

LIÇÃO 22



No final do conto “O burrinho pedrês”, de Guimarães Rosa, o narrador descreve a fúria de uma enchente com as seguintes palavras, que imitam o próprio som das águas revoltas: “E, no bramido daquele mar, os muitos sons se dissociavam — grugulejos de remoinhos, sussurros de remansos, chupões de panelas, chapas de encontros de ondas, marulhar de raseiras, o tremendo assobio dos vórtices de caldeirões, circulares, e o choro apressado dos rabos-de-corredeira borborinhantes”.

Guimarães Rosa, Sagarana.



A criação de onomatopeias — palavras que procuram imitar a sonoridade produzida por um objeto ou por uma ação — é um recurso frequente nas histórias em quadrinhos. O efeito pretendido é o de recriar a sensação sonora que o leitor teria se estivesse participando diretamente da ação narrada. O desenho das letras e sua disposição na página contribuem para atingir o objetivo pretendido.

Lobo Solitário, quadrinhos de Kazuo Koike e Goseki Kojima.

LIÇÃO 22

O PLANO SONORO E A DISPOSIÇÃO DAS PALAVRAS NO TEXTO



Leia os textos que seguem: o primeiro é um fragmento de uma reportagem, publicada na revista *Veja*, sobre o Trem de Prata; o segundo, um poema de Ascenso Ferreira.

A) TRILHA NOSTÁLGICA

Diz a revista de apresentação do Trem de Prata: “O percurso de 440 quilômetros entre Rio e São Paulo é percorrido em nove horas, com o trem atingindo a velocidade média de 75 quilômetros por hora. Aqui vale lembrar que o trem terá pontualidade britânica”. Britanicamente, o trem deixou a estação Barão de Mauá, no Rio de Janeiro, com quarenta minutos de atraso. Atracou em São Paulo, na estação Barra Funda, às 7h05 da sexta-feira passada. Era esperado para as 6. Dez horas antes, quando a sirene da antiga estação Leopoldina soou e a máquina prateada começou a ranger no dormente, José Henrique Viana, superintendente do percurso, suspirou aliviado: “Trem é assim: quando começa a andar, acabam os problemas”. (...) A viagem inaugural do Trem de Prata, quase quatro anos depois da desativação do antigo Expresso Santa Cruz, começava ali. Casas verdes e rosa, favelas e bares com mesas na calçada o veriam passar entre as duas maiores cidades do país numa madrugada quente de dezembro.

Veja, :100, 14 dez. 1994.

B) O sino bate,

O condutor apita o apito,
solta o trem de ferro um grito,
põe-se logo a caminhar...

— Vou danado pra Catende,
vou danado pra Catende,

vou danado pra Catende
com vontade de chegar...

Mergulham mocambos
nos mangues molhados,
moleques, mulatos,
vêm vê-los passar...

Ascenso Ferreira. *Cana caiana*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1939. p. 65.

A linguagem estrutura-se em dois planos: o do **conteúdo**, que compreende os sentidos que se transmitem, e o da **expressão**, que é constituído pelo veículo dos sentidos. Na linguagem verbal, são os sons que veiculam os significados, que fazem chegar ao ouvinte os conteúdos que o falante quer transmitir. Constituem eles, pois, o plano da expressão.

No primeiro texto, que narra a viagem inaugural do Trem de Prata, um comboio de luxo que liga as cidades de São Paulo e Rio, o leitor não se importa com a cadeia sonora. Passa por cima do plano da expressão, para se concentrar no conteúdo. O que interessa é *o que o texto diz*. Apreendendo-se o significado, podem ser esquecidas as palavras que o veiculam, e o conteúdo pode ser apresentado com outros termos.

No segundo texto, a relação do leitor com o plano da expressão põe-se de maneira diferente. O material sonoro organiza-se de tal modo que manifesta conteúdos. Recriam-se, no plano da expressão, elementos do conteúdo. O poema está estruturado em três grupos de quatro versos. No primeiro grupo, o primeiro verso tem acento na 2ª e na 4ª sílabas; o segundo, na 4ª, na 6ª e na 8ª; o terceiro, na 1ª, na 3ª e na 5ª; o quarto, na 1ª, na 3ª e na 7ª. O segundo grupo é constituído de redondilhas maiores (versos de 7 sílabas), com acento na 3ª e na 7ª sílaba. O terceiro é composto de redondilhas menores (versos de 5 sílabas), com acento na 2ª e na 5ª sílaba. O primeiro grupo de versos não tem os acentos distribuídos de maneira uniforme. O segundo e o terceiro sim. Esse arranjo dos acentos, auxiliado pelo fato de os versos terem o mesmo número de sílabas, cria um ritmo. O acento é um fato do plano da expressão e em si não tem nenhum significado. No entanto, ao produzir um ritmo, passa a ter um papel na construção do sentido do texto.

A ausência de ritmo do primeiro grupo de versos indica as ações não ritmadas que se executam na partida do trem. O ritmo do segundo grupo e os versos de sete sílabas mostram o movimento cadenciado, mas não excessivamente rápido, do trem. Os acentos regulares e metro menor (5 sílabas) dos versos do terceiro grupo produzem um ritmo rápido, homólogo ao das coisas que passam pela janela do trem.

Como se vê, o texto, como aliás o fazem, em geral, os textos poéticos, recria no plano da expressão o plano do conteúdo. O plano do conteúdo fala do movimento do trem e das coisas que se veem de suas janelas, e o da expressão mostra o ritmo do trem e a rapidez com que as coisas passam por ele. O material sonoro contribui para produzir significação, o plano da expressão é colocado em função do conteúdo. Em outras palavras, no texto poético, os elementos da cadeia sonora recriam, de algum modo, o significado presente no plano do conteúdo.

Vamos estudar os recursos de expressão mais comumente explorados na construção de textos.

1. VALOR EXPRESSIVO DOS SONS

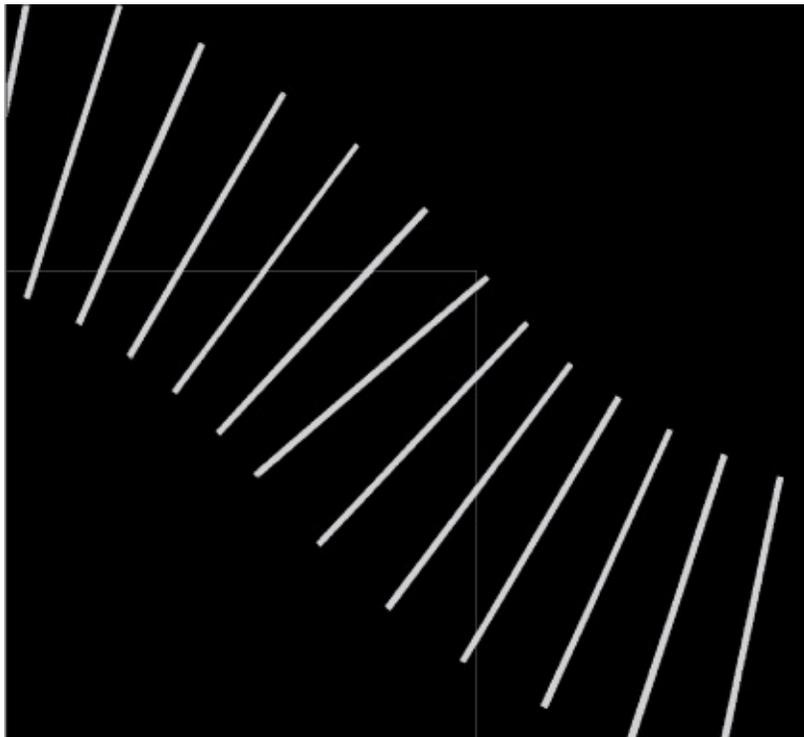
RITMO

Diz-se que o coração tem ritmo, porque ele pulsa, alternando batidas e pausas. O ritmo está, então, ligado ao caráter regular de uma marcação (no caso do coração, a batida, também chamada diástole). É a distribuição de uma duração numa sequência regular de intervalos. No poema, o ritmo deve-se à alternância regular de sílabas fortes (tônicas) e fracas (átonas).

Observe a última estrofe do poema *A tempestade*, de Gonçalves Dias:

Nos últimos cimos dos montes erguidos
Já silva, já ruge do vento o pegão,
Estorcem-se os leques dos verdes palmares,
Volteiam, rebramam, doudejam nos ares,
Até que lascados baqueiam no chão.

Essa estrofe é formada de cinco versos endecassílabos (de 11 sílabas), com acento na 2ª, na 5ª, na 8ª e na 11ª sílabas. A tempestade está agora no seu clímax. O verso longo mostra que ela a tudo abarca. O ritmo martelado indica sua fúria. É preciso ainda levar em conta que o acúmulo de consoantes sibilantes (s/z), bem como de laterais (l) e vibrantes (r) revela o silvar furioso do vento, ao passo que o das oclusivas (t/b/d/c/q) simula a queda das árvores.



Vibração ondular, pintura de Luís Sacilotto, de 1953, pertencente ao acervo da Pinacoteca do Estado, São Paulo.

A sugestão de ritmo está presente em diversas manifestações da linguagem visual, em particular na pintura abstrata. Nesta obra, tal sugestão é dada pela sucessão de elementos lineares idênticos, repetidos em intervalos regulares e ordenados no campo do quadro, simulando o movimento de uma onda.

A regularidade da posição do acento, que permite alternância de sílabas fortes e fracas, cria o ritmo do poema. Outro elemento criador de ritmo é a repetição de sons e palavras, como veremos mais adiante. A métrica (medida dos versos, ou seja, seu número de sílabas) também se destina a produzir ritmo. Os versos regulares do português têm de 1 a 12 sílabas.

Outro elemento que serve para construir o ritmo é o refrão (conjunto de versos que se repete ao longo do poema). Ele serve também para acentuar determinados elementos significativos do texto. Observe que,

nos poemas abaixo, de Cassiano Ricardo, é exatamente o refrão que permite dar a eles o nome de “Ladainha”, pois ele representa a fórmula breve, recitada ou cantada pelos que assistem à reza, depois de cada invocação que compõe essa prece. Evidentemente, no primeiro poema o nome “Ladainha” vem do refrão bem ritmado; no segundo, o refrão assemelha-se não só formalmente, mas também pelo conteúdo com a fórmula litúrgica repetida depois de cada invocação da ladainha (*Rogai por nós*).

LADAINHA	LADAINHA II
<p>Por se tratar de uma ilha [deram-lhe o nome de ilha de Vera Cruz. Ilha cheia de graça Ilha cheia de pássaros Ilha cheia de luz.</p>	<p>Por que o raciocínio, os músculos, os ossos? A automação, ócio dourado. O cérebro eletrônico, o músculo mecânico mais fáceis que um sorriso.</p>
<p>Ilha verde onde havia mulheres morenas e nuas anhangás a sonhar com [histórias de luas e cantos bárbaros de pajés em [poracés batendo os pés.</p>	<p>Por que o coração? O de metal não tornará o homem mais cordial, dando-lhe um ritmo extracorporal?</p>
<p>Depois mudaram-lhe o nome pra terra de Santa Cruz. Terra cheia de graça Terra cheia de pássaros Terra cheia de luz. A grande Terra girassol onde [havia guerreiros de [tanga e onças ruivas [deitadas à sombra das [árvores mosqueadas de sol.</p>	<p>Por que levantar o braço para colher o fruto? A máquina o fará por nós. Por que labutar no campo, na [cidade? A máquina o fará por nós. Por que pensar, imaginar? A máquina o fará por nós. Por que fazer um poema? A máquina o fará por nós. Por que subir a escada de Jacó? A máquina o fará por nós.</p>
<p>Mas como houvesse, em [abundância, certa madeira cor de sangue [cor de brasa e como o fogo da manhã [selvagem fosse um brasido no carvão [noturno da paisagem,</p>	<p>Ó máquina, orai por nós.</p> <p><small>Cassiano Ricardo. <i>Jeremias sem-chorar</i>. 2. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1968. p. 20.</small></p>
<p>e como a Terra fosse de [árvores vermelhas e se houvesse mostrado assaz [gentil, deram-lhe o nome de Brasil.</p> <p>Brasil cheio de graça Brasil cheio de pássaros Brasil cheio de luz.</p>	

RIMA

Rima é a coincidência de sons no final de versos diferentes, ou também no interior do mesmo verso.

Tem ela várias funções: assinalar ritmicamente o final dos versos; estruturar os versos em estrofes e estas em poemas; realçar a ideia contida nos termos rimados; aproximar e opor significados.

Observe o poema abaixo, de Oswald de Andrade:

RELICÁRIO

No baile da Corte
Foi o Conde d'Eu quem disse
Pra Dona Benvinda
Que farinha de Suruí
Pinga de Parati
Fumo de Baependi
É comê bebê pitá e caí

Oswald de Andrade. *Pau-Brasil*. São Paulo, Globo/Secretaria de Estado da Cultura, 1990. p. 88.

Os termos rimados referem-se a coisas que produzem o mesmo efeito: *caí*. A rima acentua esse efeito.



Projeto de Inkeri Leivo, de 1965, para empresa finlandesa.

Nesta família de objetos existem grandes diferenças na conformação geral das peças — pratos são muito diferentes de xícaras ou bules. Apesar disso, elas formam um conjunto harmônico. De maneira análoga à rima na linguagem verbal, a repetição de certos detalhes do desenho das peças é a responsável por estabelecer esse sentido de unidade e harmonia do conjunto.

ALITERAÇÃO

Aliteração é a repetição insistente da mesma consoante ou de consoantes com propriedades fônicas similares. Nos versos abaixo, de *Os lusíadas*, a repetição de consoantes oclusivas, especialmente do /t/, mostra a explosão que a tempestade produzia:

Em tempo de tormenta e vento esquivo,
De tempestade escura e triste pranto

Neste poema de Cecília Meireles, temos a sugestão do crescer e explodir da bolha com a aliteração do /lh/:



Relevo 124, obra de Sérgio Camargo, de 1966.

De maneira análoga ao recurso da aliteração na linguagem verbal, esta obra explora a repetição regular de um mesmo elemento. Neste caso, o objetivo é produzir um efeito de vibração sobre uma superfície.

BOLHAS

Olha a bolha d'água
no galho!

Olha o orvalho!

Olha a bolha de vinho
na rolha!

Olha a bolha!

Olha a bolha na mão
que trabalha!

Olha a bolha de sabão
na ponta da palha:
brilha, espelha
e se espalha.

Olha a bolha!

Olha a bolha

que molha

a mão do menino:

A bolha da chuva da calha!

Cecília Meireles. *Obra poética*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1985. p. 726.

Nesta estrofe do poema “Violões que choram”, de Cruz e Sousa, a aliteração da constrictiva lábio-dental /v/ sugere o choro do violão:

Vôzes veladas, veludosos vozes,
Volúpias dos violões, vozes veladas,
Vagam nos velhos vórtices velozes
Dos ventos, vivas, vãs, vulcanizadas.

Poesias completas. Rio de Janeiro, Ediouro, 1965. p. 99.

Outros exemplos de aliteração:

A brisa do Brasil beija e balança.

Castro Alves, *O navio negreiro*.

Como eu bato batucada Beto bate bola.

Sérgio Ricardo, *Beto bom de bola*.

ASSONÂNCIA

A assonância é a repetição reiterada das mesmas vogais ou de vogais com a mesmas propriedades fônicas. O soneto “A cavalgada”, de Raimundo Correia, principia com o verso

A lua banha a solitária estrada...

e termina com

A lua a estrada solitária banha.

Neles, a assonância do /a/, vogal muito aberta, parece indicar a claridade da lua.

Neste outro poema, de Cecília Meireles, a assonância do /i/ sugere que o frio era penetrante; a do /om, on/ indica o reboar do som do rio:

RIO NA SOMBRA

Som

frio.

Rio

sombrio.

O longo som
do rio
frio.

O frio
bom
do longo rio.

Tão longe,
tão bom,
tão frio
o claro som
do rio
sombrio!

Cecília Meireles, op. cit., p. 727.

ONOMATOPEIA

A onomatopeia ocorre quando o plano de expressão de uma palavra ou de um conjunto de palavras, isto é, os sons que os compõem, imita o som do objeto representado. São onomatopeias, por exemplo, *zás, pimba, dlindlão, plim-plim, tique-taque*. Leia este texto de Monteiro Lobato:

... a menina não fazia outra coisa senão chupar jabuticaba... Escolhia as mais bonitas, punha-as entre os dentes e tloque. E depois do tloque, uma engolidinha de caldo e plufe! caroço fora. E tloque, tloque, plufe, tloque, plufe, lá passava o dia inteiro na árvore.

Monteiro Lobato. *Reinações de Narizinho*. 2. ed. São Paulo, Brasiliense, 1950. p. 34.

Como se vê, há palavras cujos sons simulam o estouro das jabuticabas (*tloque*) ou o barulho da expulsão do caroço (*plufe*).

Veja um outro exemplo, fragmento de um poema de Manuel Bandeira:

VOZES NA NOITE

Cloc cloc cloc...

Saparia no brejo?

Não, são os quatro cãezinhos policiais bebendo água.

Manuel Bandeira. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1983. p. 300.

2. DISPOSIÇÃO DAS PALAVRAS

A disposição das palavras no texto pode servir para realçar algum elemento do plano do conteúdo. As formas mais comuns de dispor as palavras e, assim, obter algum efeito de sentido são:

GRADAÇÃO

É a disposição de uma série de elementos, em progressão crescente, do menos para o mais intenso, ou decrescente, do mais para o menos forte. A gradação destina-se a dar destaque ao último elemento, nele concentrando a força semântica maior:

Este mundo não é pátria nossa, é desterro; não é morada, é estalagem; não é porto, é mar por onde navegamos (Bernardes).

Uma palavra, um gesto, um olhar bastava, para que os filhos obedecessem.

O texto abaixo, retirado do *Sermão histórico e panegírico nos anos da rainha d. Maria Francisca Isabel de Saboia*, de Vieira, é constituído de uma série de gradações. Para ficar apenas numa delas, observe-se que o orador diz que a guerra é um *monstro que se sustenta das fazendas, do sangue, das vidas*. A gradação mostra a ordem crescente dos prejuízos que a guerra causa: acaba com os bens materiais, deixa pessoas feridas e mutiladas, tira vidas.

Começando pela desconsolação da guerra, e guerra de tantos anos, tão universal, tão interior, tão contínua: oh que temerosa desconsolação! É a guerra aquele monstro que se sustenta das fazendas, do sangue, das vidas, e quanto mais come e consome, tanto menos se farta. É a guerra aquela tempestade terrestre, que leva os campos, as casas, as vilas, os castelos, as cidades, e talvez em um momento sorve os reinos e monarquias inteiras. É a guerra aquela calamidade composta de todas as calamidades, em que não há mal algum, que, ou se não padeça, ou se não tema; nem bem que seja próprio ou seguro. O pai não tem seguro o filho, o rico não tem segura a fazenda, o pobre não tem seguro seu suor, o nobre não tem segura a honra, o eclesiástico não tem segura a imunidade, o religioso não tem segura sua cela; e até Deus nos templos e sacrários não está seguro.

Antônio Vieira. *Sermões*. Porto, Lello, 1959. v. 14, p. 361.

INVERSÕES

As alterações da ordem “normal”, habitual das palavras têm na retórica os nomes de hipérbato, anástrofe, sínquise e prolepse. No entanto, como a fronteira entre cada um desses tipos de inversão nem sempre é muito nítida, ficaremos com o termo geral *inversão*. Inverte-se a ordem chamada direta, que é a ordem sentida como mais frequente, para dar realce a um termo. Por exemplo, o predicativo vem habitualmente depois do verbo de ligação; o objeto direto vem posposto ao verbo; o adjetivo, ao substantivo; o predicado, ao sujeito. Neste exemplo de Gonçalves Dias, no entanto, eles aparecem antepostos a eles:

Em *fundos* vasos *d'alvacenta* argila

Ferve o cauim;

Enchem-se as copas, o prazer começa,

Reina o festim.

O prisioneiro, cuja morte anseiam,

Sentado está,

O prisioneiro, que *outro sol no ocaso*
Jamais verá!

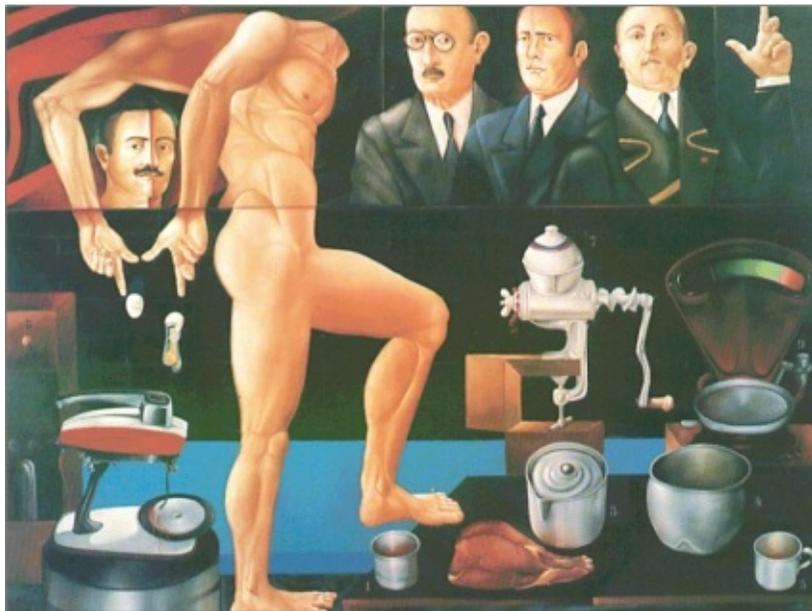
A *dura corda*, que lhe enlaça o colo,
Mostra-lhe o fim

Da vida escura, que será mais breve
Do que o festim!

Contudo os olhos *d'ignóbil pranto*
Secos estão;

Mudos os lábios não descerram queixas
Do coração.

Gonçalves Dias. *Poesia*. 4. ed. Rio de Janeiro, Agir, 1967. p. 29.



Cenas da vida brasileira — 1930, gravura de João Câmara, de 1974.

Nesta obra, o artista representa um corpo nu, com a cabeça deslocada de seu lugar natural, um recurso análogo ao da inversão na linguagem verbal. O efeito obtido é o de acentuar a atmosfera de pesadelo e brutalidade na qual a cena está mergulhada.

PARALELISMO SINTÁTICO

Nesse caso, repete-se ao longo do texto a mesma construção sintática e não as mesmas palavras. O paralelismo ou simetria destina-se a evidenciar que à construção similar correspondem conteúdos similares. Em geral, os elementos coordenados entre si devem apresentar uma simetria sintática. Não é boa construção a seguinte frase: Fiquei furioso com sua indiferença e quando me disse que não o esperasse. Tome-se o seguinte exemplo, extraído de um dos sermões de Vieira:

Diz Salomão que três cousas, ou três vias, lhe são muito dificultosas de entender: a via da serpente na pedra, a via da nau no mar, a via da águia no ar (...) E que dificuldade têm essas três vias, para que a sabedoria do mesmo Salomão as não entenda? A dificuldade é uma só, e a mesma em todas três; porque todas são vias sem rasto, nem vestígio. A via da serpente na pedra é via sem rasto, nem vestígio; porque a pedra o não admite, por ser dura e sólida; a via da nau no mar é sem rasto, nem vestígio; porque o mar o não conserva, por ser inquieto e confuso; e a via da águia no ar é via sem rasto, nem vestígio; porque o ar não o demonstra, por ser diáfano e invisível.

Trata-se de um paralelismo sintático, repete-se a construção: oração principal formada pelo sujeito *a via* + adjunto adnominal (*da* + substantivo) + adjunto adverbial (*em* + artigo + substantivo) + predicado nominal (*é via sem rasto, nem vestígio*) + oração subordinada adverbial causal formada da conjunção *porque* + sujeito (artigo + substantivo) + objeto direto pronominal (*o*) + advérbio de negação (*não*) + núcleo do predicado verbal + oração subordinada causal reduzida de infinitivo composta de *por* + verbo *ser* + predicativo do sujeito constituído de dois adjetivos coordenados entre si.

A função do paralelismo é mostrar que os significados transmitidos pelas construções paralelas são simétricos.

ENUMERAÇÃO CAÓTICA

Observe a seguinte estrofe de Whitman:

Sexo contém tudo, corpos, almas, Significações, provas, purezas, delicadezas, resultados, promulgações, Canção, ordens, saúde, orgulho, o mistério maternal e o leite seminal.

A woman waits for me. In: *Leaves of Grass and Selected Prose by Walt Whitman*. New York, Random House, 1950. p. 85.

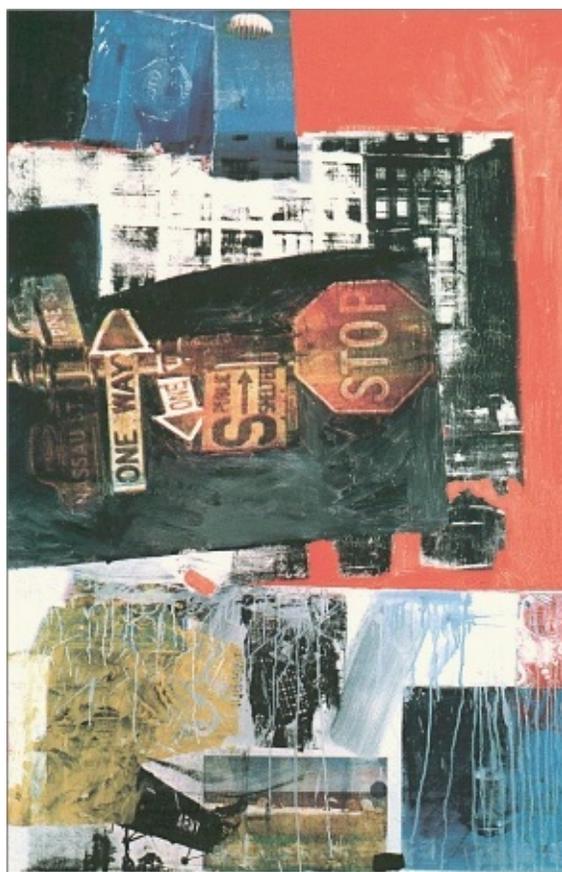
A enumeração caótica é um conjunto de termos díspares colocados, sem qualquer princípio classificatório aparente, em uma enumeração extensa. No caso do nosso texto, esses termos aparecem como elementos equivalentes, pois são atribuídos ao sujeito *sexo*. A junção dessas palavras cria uma unidade significativa, afastada do mundo analítico habitual, para explicar a complexidade e a importância do sexo.

A Ticket Restaurante publicou na *Veja* de 21/12/1994, um anúncio de várias páginas, em que mostrava sua presença no mundo, onde tem, segundo a publicidade, 543 mil estabelecimentos filiados, atende 147 mil empresas clientes e beneficia 8 milhões de trabalhadores todos os dias. Para mostrar essa presença no mundo, consagrou páginas duplas à França, à Itália, à Espanha, ao México, à Argentina e ao Brasil. Para cada um desses países, havia um texto verbal constituído de uma enumeração caótica daquilo que é relevante para caracterizá-lo. Vejamos os textos referentes à Itália e ao Brasil:

Itália de Bernini,
de Paganini, de Fetuccine,
de Rigoletto, de Via Veneto,
do Amaretto, de Puccini, de Caruso,
de Toscanini, da Cantina, de Verdi, da Sistina,
das Piazzas, de Pisa, de Pizza, da Fontana,
da Parmeggiana, da Mamma, da Nonna,
da Madonna, da Azurra, do Triplo Burro,
de Pirandello, do Coliseo, do Carabinieri, do Capuccino,
do Bambino, do Tramezzino, de Caracalla,

do Gorgonzola, da Bracciola, de Dante, do Chianti.
Itália do Ticket Restaurante.

Brasil do Guimarães, de Machado, de Amado,
de Samba, de Bamba, de Mané, de Feijão,
de João, de Zé, de Praia, de Mangueira,
da Capoeira, de Cachaça, de Cartola,
de Bola, de Carambola, de Noel,
de Tucupi, de Chorinho, da Cuíca,
do Chico, da Zica, da Paulista,
da Aquarela, do Trilegal,
do Orra meu, do Forró, do Axé,
do Redentor, do Calor, do Pandeiro,
do Mulato Inzoneiro, do Torresmo,
do Virado, dos Mil tons.
Brasil do Ticket Restaurante.



Lugar, obra de Robert Rauschenberg, de 1963.

Nesta obra, o artista norte-americano Robert Rauschenberg faz uso de um recurso análogo ao da enumeração caótica para representar a atmosfera de uma metrópole contemporânea, com sua paisagem marcada pela profusão de elementos justapostos aleatoriamente.

QUIASMO

O nome provém da letra *khi* do alfabeto grego, que se escreve em maiúscula. Consiste na colocação de palavras ou expressões em posição invertida.

Melhor é merecê-los sem os ter,

que possuí-los sem os merecer.

Camões, *Os lusíadas*, IX, 93, 7-8.

Os verbos *merecer* e *ter* (*possuir*) estão colocados em posição entrecruzada na oração.

Outros exemplos:

E zumbia, e voava, e voava, e zumbia

Machado de Assis. *A mosca azul*. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1979.

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

Carlos Drummond de Andrade. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1983. p. 80.

TEXTO COMENTADO

O trecho que segue é um poema de Manuel Bandeira:

DEBUSSY

Para cá, para lá...

Para cá, para lá...

Um novelozinho de linha...

Para cá, para lá...

Para cá, para lá...

Oscila no ar pela mão de uma criança

(Vem e vai...)

Que delicadamente e quase a adormecer o balanço

— Psio... —

Para cá, para lá...

Para cá e...

— O novelozinho caiu.

Manuel Bandeira. *Estrela da vida inteira*. 4. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1973. p. 64.

O poeta vai acompanhando o movimento pendular de alguma coisa. Os versos, como um metrônomo, têm um ritmo que acompanha o movimento: *para cá, para lá...*

Esse ritmo é interrompido e explica-se o que estava oscilando: um novelozinho de linha. Deve-se notar, no entanto, que, depois de anunciar o objeto, as reticências interrompem a comunicação. É como se o poeta estivesse a contemplar a criança que estava para adormecer e parasse o que ia dizer para contemplar novamente o novelozinho na mão da criança: *para cá, para lá...*

Diz que o novelozinho *oscila no ar pela mão de uma criança/ (...) que delicadamente e quase a adormecer o balanço*. Entre os dois versos da fala do poeta, há um verso, que aparece entre parênteses, a indicar que, enquanto o poeta fala, o movimento do novelo continua. Ele mostra que seu vaivém prossegue sempre igual: primeiro para cá (*vem*) e depois para lá (*vai*). As reticências revelam que o movimento é contínuo.

Depois de ter-nos informado que esse *para cá, para lá* (contínuo como mostram as reticências) é o movimento de um novelozinho de linha que oscila no ar pela mão de uma criança que delicadamente e quase a adormecer o balanço, o poeta impede nossa manifestação com um *psio*, para não acordarmos a criança quase adormecida.

O ritmo do verso continua a recriar o ritmo do balanço. A interrupção do verso seguinte, que mostra o

movimento apenas numa direção, significa que a criança dormiu e, portanto, derrubou o novelo. O último verso reitera esse significado para nós.

O título do poema é o nome do compositor francês Debussy, que, ligado aos movimentos simbolista e impressionista, abriu um universo sonoro inteiramente novo, em que a sugestão ocupou o lugar de uma construção temática bem definida. Uma das obras de Debussy é *Children's corner* (Recanto das crianças), coletânea de peças infantis que ele dedicou à filha. A peça mais conhecida dessa obra é “A menina de cabelos de linho”, composta por movimentos descendentes (*vem*) e ascendentes (*vai*). A cadência harmônica final tem um movimento melódico descendente (*caiu*).

LIÇÃO 22 EXERCÍCIOS

O poema que vem a seguir foi composto por Manuel Bandeira:

TREM DE FERRO

Café com pão

Café com pão

Café com pão

Virge Maria que foi isto maquinista?

Agora sim

Café com pão

Agora sim

Voa, fumaça

Corre, cerca

Ai seu foguista

Bota fogo

Na fornalha

Que eu preciso

Muita força

Muita força

Muita força

Oô...

Foge, bicho

Foge, povo

Passa ponte

Passa poste

Passa pasto

Passa boi

Passa boiada

Passa galho

De ingazeira

Debruçada

No riacho

Que vontade

De cantar!

Oô...

Quando me prendero

No canaviá

Cada pé de cana

Era um oficiá

Oô...

Menina bonita

Do vestido verde

Me dá tua boca

Pra matá minha sede

Oô...

Vou mimbora vou mimbora

Não gosto daqui

Nasci no sertão

Sou de Ouricuri

Oô...

Vou depressa

Vou correndo

Vou na toda

Que só levo

Pouca gente

Pouca gente

Pouca gente...

Manuel Bandeira. *Estrela da vida inteira*. 4. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1973. p.145-6.

QUESTÃO 1

Uma olhada panorâmica nos dá conta de que o poema contém 53 versos distribuídos em 6 estrofes de tamanhos irregulares, formadas de versos que oscilam entre 1 e 12 sílabas. Essa distribuição não é feita ao acaso, mas guarda uma relação estreita com o significado contido nos versos e nas estrofes.

A primeira estrofe contém 3 versos de 4 sílabas e é logo seguida por uma estrofe de 12 sílabas.

- O mais importante nesses três versos é o significado ou o efeito sonoro?
- As palavras que constituem tais versos e o ritmo deles reproduzem aproximadamente o som do quê?
- Qual é o nome que se dá a esse recurso imitativo de sons?

QUESTÃO 2

A segunda estrofe contém um só verso de 12 sílabas, extensão consideravelmente maior que a de todos os demais versos do poema.

- Como interpretar essa significativa desproporção?

- b) No plano do significado, a interjeição “Virge Maria” serve para exprimir uma reação emocional. De que emoção se trata?
- c) Que ocorrência pode ter provocado essa emoção?

QUESTÃO 3

O primeiro verso da terceira estrofe assinala uma mudança em relação ao verso anterior.

- a) Que palavra denota essa mudança?
- b) Essa alteração veio interferir em benefício ou em prejuízo do movimento esperado? Explique sua resposta.

QUESTÃO 4

Na estrofe 3, mostra-se que o trem reassume o movimento normal. Os versos, inicialmente de 4 sílabas, passam, a partir de um certo ponto, a ter 3, com acento na 1ª e na 3ª.

- a) Do ponto de vista da velocidade, essa alteração indica maior ou menor rapidez. Por quê?
- b) No plano do sentido, os versos começam a descrever mudança de paisagem. Cite o verso que denota isso.
- c) Ainda no plano do sentido, há versos que indicam aumento de potência da máquina. Cite-os.

QUESTÃO 5

Na estrofe 4 ocorre um verso de 2 sílabas, um de 4 e os demais de 3.

- a) O que indica o verso de 2 sílabas?
- b) Quanto ao sentido, do que falam esses versos?
- c) Do ponto de vista da sonoridade, as vogais (ó, a) das sílabas fortes desses versos são predominantemente abertas e momentâneas; as consoantes se alternam: são momentâneas (p/b/ t/d) e não momentâneas (f/g/ch/v). Quanto ao ritmo, domina o verso de 3 sílabas, com acento na 1ª e na 3ª. Que tipo de sensação criam esses recursos sonoros?

QUESTÃO 6

Na estrofe 5, há uma mudança de tema e de enunciador: não é mais a voz simulada do trem que “fala” e o tema não são mais os ruídos das engrenagens nem os objetos da paisagem.

- a) Qual é o som que se ouve agora nessa altura do percurso?
- b) Do que falam essas vozes?
- c) Nos versos iniciais e em outros dois versos da quinta estrofe, nota-se a preocupação de escrever as palavras com uma ortografia mais aproximada da oralidade (“Quando me prendero”, “Pra matá minha sede”, “Vou mimbora vou mimbora”). Que efeito de sentido produz esse procedimento?

QUESTÃO 7

Na última estrofe, de 7 versos, voltam os versos de 3 sílabas com acentos na 1ª e na 3ª .

- a) No plano do sentido, do que falam esses versos?
- b) De que voz provém essa fala?
- c) A sonoridade, nesta estrofe, é mais expressiva que o sentido das palavras?

QUESTÃO 8

Esse poema serve para exemplificar o fato de que em linguagem poética:

- a) a sonoridade das palavras é tão ou, por vezes, mais importante do que o seu sentido.
- b) o que se diz é sempre mais relevante do que o modo como se diz.
- c) o plano do conteúdo entra em conflito com o plano de expressão, resultando daí o sentido global da obra.
- d) entre o que se diz e o que se pretende dizer não há convergência.
- e) o sentido das palavras, como em qualquer forma de linguagem, é sempre mais determinante.

QUESTÃO 9

O parlamentar é um “trabalhador” privilegiado. Costuma pegar no pesado apenas às quartas e quintas. É o único a dispor de final de semana de cinco dias. E estão pedindo aumento. Justo. Muito justo. Justíssimo.

Josias de Souza. *Folha de S. Paulo*, 14 nov. 1995. p. 1-2.

- a) O adjetivo *justíssimo*, apesar de ser uma forma de grau superlativo, tanto quanto a expressão *muito justo*, possui uma conotação mais forte do que a expressão que vem antes? Pode-se dizer que há aí uma gradação?
- b) Que efeito de sentido produz essa combinação irônica de palavras?
- c) No discurso à nação que Getúlio Vargas deixou escrito, explicando os motivos de seu suicídio, encontra-se a seguinte passagem:

Tenho lutado mês a mês, dia a dia, hora a hora, resistindo a uma pressão constante.

A gradação que está presente nesse trecho é, em tudo, igual à anterior? O efeito de sentido é o mesmo?

QUESTÃO 10

A frase que segue, de autoria incerta, costuma ser citada como uma máxima com que os africanos traduzem mordazmente a exploração dos povos que os colonizaram:

Quando os colonizadores aqui chegaram, eles tinham a Bíblia e nós, a terra; quando partiram, nós ficamos com a Bíblia e eles, com a terra.

- a) Como se chama essa combinação?
- b) Que efeito de sentido produz?

PROPOSTA DE REDAÇÃO

A linguagem publicitária, como expediente de persuasão e de sedução do leitor, faz largo uso de variados recursos de sonoridade. É o caso de slogans famosos, como os que seguem:

DEU DURO, TOME UM DREHER.

KNORR É MELHOR.

ABUSE, USE C&A.

TOMOU DORIL, A DOR SUMIU.

FOGOS CARAMURU, OS ÚNICOS QUE NÃO
DÃO CHABU.

DURA LEX, SED LEX¹, NO CABELO SÓ GUMEX.

SE É BAYER, É BOM.

SE A MARCA É CICA, BONS PRODUTOS INDICA.

LAFONTE, A FECHADURA QUE FECHA E DURA.

PIRELLI É MAIS PNEU.

Suponha que você precise anexar um aviso em algum lugar e, com isso, chamar a atenção do leitor com uma frase de efeito.

Usando recursos ligados à sonoridade, elabore uma frase curta que chame a atenção e, a seguir, num texto mais ampliado, exponha mais detalhes sobre as informações que você quer transmitir.

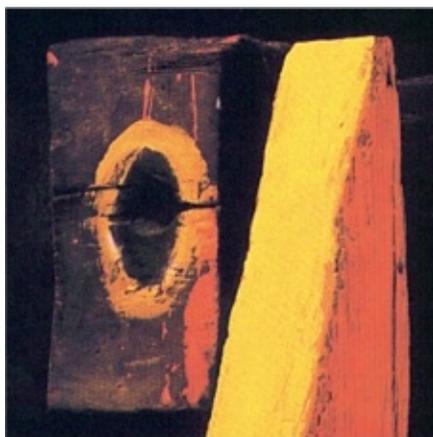
Por exemplo:

Um comunicado para ninguém esquecer de levar a carteira de identidade numa excursão ou num concurso público.

Um aviso sobre cuidados que um usuário deve tomar antes de pôr em funcionamento uma máquina...

¹ *Dura lex, sed lex* é uma expressão latina que significa: A lei é severa, mas é a lei.

LIÇÃO 23



A propósito da diferença entre texto não literário e texto literário, o poeta e ensaísta Paul Valéry diz que, num texto não literário, quando se resume, apreende-se o essencial; no literário, quando se resume, perde-se o essencial.



Nesta escultura, o artista não pretendeu transmitir nenhuma informação de caráter utilitário, mas apenas recriar esteticamente uma cabeça humana. Para isso, não obedeceu a formas, proporções ou cores habituais, mas produziu a obra segundo critérios de composição que dizem respeito à própria peça e aos materiais nela empregados.

Escultura de Mário Cravo Júnior, de 1986.

LIÇÃO 23

TEXTO LITERÁRIO E TEXTO NÃO LITERÁRIO



Leia os textos que seguem: o primeiro é um fragmento de uma reportagem, publicada pela revista *Veja*, sobre o ressurgimento de bailes de debutantes; o segundo, uma passagem do poema *A valsa*, de Casimiro de Abreu:

A) EFEITO CINDERELA

Passa da meia-noite, nos salões do Buffet França, o mais luxuoso de São Paulo. Enfiado num smoking impecável, o locutor modula a voz ao anunciar: “E agora, com vocês, aquela que nos está proporcionando todas as emoções desta noite”. Tonitruantes acordes da música *Carruagens de Fogo* sacodem o ambiente. Do fundo do corredor, um vulto de princesa avança sobre nuvens de gelo-seco. Trêmula. Lacrimosa. Fernanda ultrapassa a bruma artificial e caminha em direção ao pai, o empresário Eduardo Nersessian, sócio de uma construtora paulista. Os dois se encontram ao final de um túnel de raios laser. Eduardo tira do bolso um brilhante incrustado em platina e desliza o anel no dedo da filha — é a terceira joia que lhe dá naquela noite especial. Em seguida, valsam diante dos convivas enfatiados a rigor.

A cena aconteceu no último sábado em São Paulo e marca o renascimento de um ritual que parecia enterrado na esteira da revolução dos costumes. Consideradas cafonas pelos teenagers da década de 80, as festas de 15 anos, que no passado eram chamadas de bailes de debutantes, ressuscitam com toda a força no panteão de sonhos de adolescentes.

B) A VALSA

Tu, ontem,	Na valsa
Na dança	Tão falsa,
Que cansa,	Corrias,
Voavas	Fugias,
Co'as faces	Ardente,
Em rosas	Contente,
Formosas	Tranquila,
De vivo,	Serena,
Lascivo	Sem pena
Carmim;	De mim!

Casimiro de Abreu. Poesia. 4. ed. Rio de Janeiro, Agir, 1974, p. 49-50.

O primeiro texto começa narrando o momento da valsa da aniversariante com o pai, numa luxuosa festa de quinze anos, para mostrar que essas festas, consideradas cafonas na década de 80, voltaram à moda. Nele, não importa o plano da expressão; o leitor atravessa-o e vai direto ao conteúdo para entendê-lo. O plano da expressão é ouvido e esquecido, pois o importante é apenas reter o conteúdo.

No segundo texto, todos os versos são dissílabos, com acento na segunda sílaba. Isso dá ao poema um ritmo ternário e, assim, recria, no plano da expressão, o conteúdo, isto é, o ritmo da valsa de que fala o poeta. Por isso, o plano da expressão não pode ser desprezado.

Ouvimos muito falar em literatura. Cabe, então, perguntar que é que distingue o texto literário do não literário. Esse assunto já foi objeto de muita discussão e, apesar disso, não há respostas definitivas para ele. Podemos, no entanto, apresentar os critérios mais usados atualmente para caracterizar o texto literário.

Antes de mais nada, é preciso descartar qualquer critério que se fundamente no tema abordado pelo texto. Não há conteúdos exclusivos da literatura nem avessos a seu domínio. Nesse aspecto, a única coisa que se pode afirmar é que, em certas épocas, os textos literários privilegiam certos temas e uma determinada maneira de figurativizá-los. Por exemplo, no barroco, aparece muito nítido o tema da transitoriedade da vida e da inevitabilidade da morte; no simbolismo, não aparecem paisagens com luz chapada, ensolaradas, mas lugares enluarados, com figuras imateriais e etéreas. Se o conteúdo é questão de preferência de época, não serve de critério para estabelecer a diferença entre texto literário e não literário.

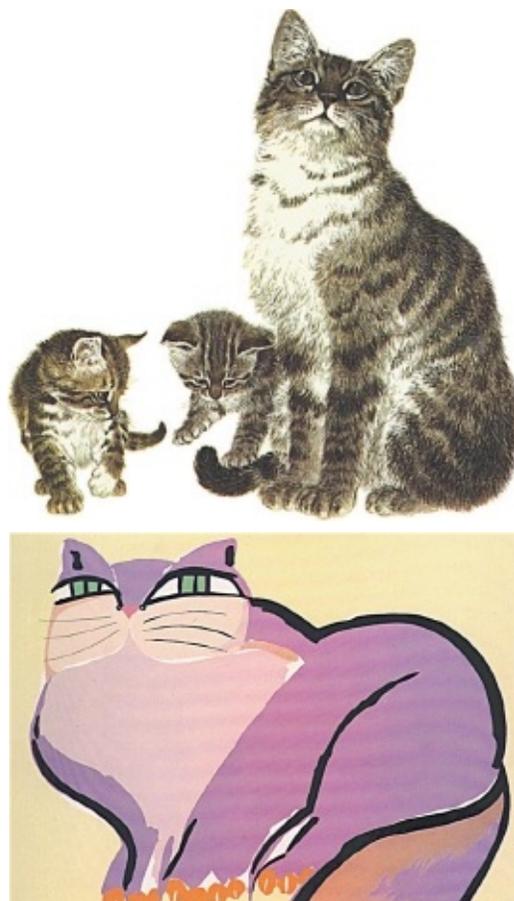
Alguns autores dizem que essa distinção se faz com base no caráter ficcional ou não ficcional dos textos. O literário é ficção; o não literário apresenta a realidade efetivamente existente. Esses autores, ao fazerem essa afirmação, não estão pensando que o texto literário não interprete aspectos da realidade, mas que o faz de maneira indireta, recriando o real num plano imaginário. Por exemplo, Graciliano Ramos, em *São Bernardo*, inventou um certo Paulo Honório e uma certa Madalena para revelar como são tantos paulos honórios e tantas madalenas, respectivamente, o burguês empreendedor, enérgico, que pretende possuir e dirigir o mundo, e o ser que se orienta por um humanismo piegas. Eça de Queirós

imaginou um certo Conselheiro Acácio que mostra como são tantos conselheiros acácios, ridiculamente sentenciosos, que falam gravemente de coisas vazias e convencionais.

Esse critério põe em evidência aspectos importantes da obra literária, mas esbarra num problema de difícil solução: como diferenciar o real do fictício em certas situações concretas? Por exemplo, a história de uma aparição da Virgem Maria ou da intervenção de um espírito provocam sorriso num cético, mas são ouvidas com respeito por um crente. Este crê, aquele não; este julga reais, aquele, fictícias estas histórias.

Em função de tudo o que se disse, a demarcação deve ser buscada em outro lugar. Modernamente, diz-se que a diferença está no fato de que o texto literário tem uma **função estética**, enquanto o texto não literário tem uma **função utilitária** (informar, convencer, explicar, responder, ordenar etc.).

Com base na oposição que estabelecemos entre os dois textos apresentados no início desta lição, podemos enunciar a primeira característica do texto literário: a relevância do plano da expressão, que, nele, serve não apenas para veicular conteúdos, mas para recriá-los em sua organização.



Gato lilás, gravura de Aldemir Martins, de 1987.

Nestas duas representações de gatos, a primeira se define pelo caráter utilitário e a segunda, pela função estética. Na primeira, quanto maior a semelhança com o animal retratado, e quanto mais neutra a linguagem utilizada para representá-lo, melhor. Na segunda, o artista se permite alterar formas, proporções e cores do animal com o propósito de tornar evidente sua maneira particular de representar o mundo.

Observe o seguinte texto, extraído de um poema de Eugênio de Castro:

UM SONHO

Na messe, que enlourece, estremece a quermesse...

O Sol, o celestial girassol, esmorece...

E as cantilenas de serenos sons amenos

Fogem fluidas, fluindo à fina flor dos fenos...

As estrelas em seus halos

Brilham com brilhos sinistros...

Cornamusas e crótalos,

Cítolas, cítaras, sistros,

Soam suaves, sonolentos,

Sonolentos e suaves

Em suaves,

Suaves lentos lamentos

De acentos

Graves,

Suaves...

Eugênio de Castro. Apud: AMORA, A. Soares. *Presença da literatura portuguesa*. 4. ed. São Paulo, Difel, 1974. p. 38-9.

Esse poema tem uma tessitura sonora bastante rica. Vamos mostrar alguns exemplos em que o plano da expressão se articula com o do conteúdo para criar a significação global do texto:

a) a sequência de palavras terminadas em *-ece* (*-esse*) e em *-enos* (*-enas*) faz pensar nos sons da festa, da música, que se repetiam;

b) a aliteração do /l/ no 4.º verso insinua o movimento do feno ao sopro da brisa;

c) a aliteração do /l/ e /lh/ dá ideia do cintilar das estrelas;

d) a assonância do /i/ no 6.º e 8.º versos evoca, respectivamente, cintilações e sons agudos;

e) a aliteração do /s/ (grafado *c* ou *s*) subentende o som repetido de instrumentos, que se prolonga, como o indicam as nasais;

f) palavras repetidas criam um ritmo langoroso, cuja languidez se manifesta nos /l/ de *lentos lamentos*.

Haveria ainda outros fatos do plano de expressão desse poema a comentar, mas esses bastam para comprovar que fruir um texto literário é perceber essas recriações do conteúdo na expressão e não só compreender os significados.

Quem escreve um texto literário não quer apenas dizer o mundo, mas recriá-lo nas palavras, de forma que, nele, importa não só o que se diz, mas também o modo como se diz.

A mensagem literária é autocentrada, isto é, o autor procura recriar certos conteúdos na organização da expressão. Múltiplos recursos são usados para isso: ritmos, sonoridades, distribuição de sequências por oposições e simetrias, repetição de palavras ou de sons (rimas) etc.

Outra característica do texto literário é sua intangibilidade, isto é, sua intocabilidade. O poeta francês Valéry, falando do texto literário, diz que o que o distingue do não literário é que, quando se resume este, apanha-se o essencial; quando se resume aquele, perde-se o essencial. De fato, por causa da relevância do plano da expressão, quando se resume um poema ou um romance, perdem eles todo o encanto. No texto literário, não se pode mudar palavras de lugar, suprimir ou acrescentar termos, mudar vocábulos por sinônimos. Dizer que a mulher amada morreu e que ela deve repousar no céu, enquanto o amado deve viver triste na terra é sem dúvida bem diferente daquilo que está dito nos seguintes versos de Camões:

Alma minha gentil, que te partiste
Tão cedo desta vida, descontente,
Repousa lá no Céu eternamente
E viva eu cá na terra sempre triste.

Sonetos. Lisboa, Europa-América, 1975. p. 120.

Outra característica é que o texto literário é conotativo, isto é, cria novos significados. Enquanto o texto não literário aspira à denotação, o texto com função estética busca a conotação. Por isso, usa largamente os mecanismos da metáfora e da metonímia. Observe, por exemplo, esta estrofe de João Cabral, onde as nuvens são tratadas metaforicamente:

são estátuas em voo
à beira de um mar;
a flora e a fauna leves
de países de vento;

As nuvens. In: *Duas águas*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956. p. 109.

Leia ainda este trecho do conto “Um erradio”, de Machado de Assis, em que a personagem Elisário, ao dar o botão de coral ao narrador, dizendo-lhe que fosse calçar-se com ele, está, na verdade, dizendo metonimicamente que o venda e com o dinheiro obtido compre sapatos:

Tendo ouvido que me faltava dinheiro para comprar sapatos, Elisário sacou o botão de coral e disse que me fosse calçar com ele.

Obras completas. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1979. v. 2, p. 591.

Outra característica é que, no uso estético da linguagem, procura-se desautomatizá-la, criarconclui afirmando novas relações entre as palavras, estabelecer associações inesperadas e insólitas entre elas, para tornar singular sua combinatória e, assim, revelar novas maneiras de ver o mundo. Quando o narrador de *Esau e Jacó*, de Machado de Assis, diz que “a dança é antes um prazer dos olhos que dos pés”, conclui afirmando que “a razão [de tal julgamento] não é só dos anos **longos e grisalhos**” (Ibid., v. 1, p. 1 006). Essa combinatória mostra que ele já não é jovem: *grisalho* intensifica a quantidade de anos.

O texto com função utilitária busca ter um único significado, enquanto a linguagem em função estética é plurissignificativa. Quando alguém diz *Você deve levar um guarda-chuva porque está ameaçando chuva*, em geral, quer que se entenda somente aquilo que disse. O poema abaixo, de João Cabral de Melo Neto, no entanto, fundado na oposição *abertura/fechamento*, cuja articulação caminha no sentido da afirmação do segundo termo, apresenta, pelo menos, dois planos de leitura: o da construção do objeto artístico e o da construção do ser humano.

FÁBULA DE UM ARQUITETO

A arquitetura como construir portas,

de abrir; ou como construir o aberto;
construir, não como ilhar e prender,
nem construir como fechar secretos;
construir portas abertas, em portas;
casas exclusivamente portas e teto.

O arquiteto: o que abre para o homem
(tudo se sanearia desde casas abertas)
portas por-onde, jamais portas-contrá;
por onde, livres: ar luz razão certa.

2

Até que, tantos livres o amedrontando,
renegou dar a viver no claro e aberto.
Onde vãos de abrir, ele foi amurando
opacos de fechar; onde vidro, concreto;
até refechar o homem: na capela útero,
com confortos de matriz, outra vez feto.

João Cabral de Melo Neto. *Obra completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994. p. 345-6.

A linguagem em função estética, que caracteriza o texto literário, apresenta, em síntese, os seguintes traços: relevância do plano da expressão, intangibilidade da organização linguística, criação de conotações, desautomatização, plurissignificação. No texto literário, o modo de dizer é tão (ou mais) importante do que o que se diz.

Não é só na literatura que se usa a linguagem em função estética. Ela é apenas o lugar privilegiado de sua utilização. Mas na publicidade, nos trocadilhos, nos jogos de palavras, nas brincadeiras infantis, o homem encanta-se com ritmos e sons:

Olha o sapo
Dentro do saco
O saco com o sapo dentro
O sapo fazendo papo
O papo fazendo vento.

Além disso, cabe destacar que a poesia é o lugar em que a função estética se manifesta no mais alto grau. Por isso, nesta lição, a quase totalidade dos exemplos é constituída de textos poéticos.

TEXTO COMENTADO

O poema que segue foi escrito por Manuel Bandeira:

POEMA TIRADO DE UMA NOTÍCIA DE JORNAL

João Gostoso era carregador de feira-livre e morava no
[morro da Babilônia num barracão sem número
Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro

Bebeu

Cantou

Dançou

Depois se atirou na Lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado.

Manuel Bandeira. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1983. p. 214.

Esse poema relata o suicídio de um homem humilde, depois de exceder-se na bebida. Contada assim, essa notícia não é literária. No jornal, ela também não seria. Entretanto, o poeta desentranhou a poesia nela existente. Transformou a tragédia de João Gostoso em texto literário. Vejamos por quê.

O nome da personagem é bastante comum, indicando tratar-se de um homem qualquer do povo, um João-ninguém. Seu sobrenome tem uma conotação sexual, o que aponta para o universo da malandragem carioca. Seu trabalho diz respeito à utilização da força física. Além disso, como é um subemprego, ajuda a reforçar a ideia de que se trata de um qualquer. O local de moradia é uma favela e seu barracão não tem nem mesmo número, o que mostra alguém totalmente à margem da assistência do poder público, da organização administrativa. A favela chama-se Babilônia, o que evoca o substantivo comum *babilônia*, que sugere o caos, a confusão, a indeterminação. A caracterização da personagem mostra um ser indiferenciado da massa humilde que povoa as grandes cidades brasileiras, um ser anônimo. No plano da expressão, essa caracterização é feita por meio de um único verso: enorme, que não cabe numa linha e, por isso, difuso, indiferenciado como um João Gostoso. Os indicadores de espaço aparecem como um todo indistinto (não há nome de rua, nem número da casa).

O segundo verso é bem menor do que o primeiro, mas ainda longo. O adjunto adverbial *uma noite* é uma fórmula introdutória de narrativa como *era uma vez*. Marca o início da narração, depois da descrição caracterizadora do primeiro verso. O bar é bem caracterizado, é o Vinte de Novembro. Não se trata do espaço indiferenciado do barracão sem número. O artigo definido que precede o termo *bar* se contrapõe ao indefinido que antecede a palavra *barracão*. João Gostoso sai do espaço indiferenciado e entra num espaço diferenciado: espaço de prazer, homólogo a seu sobrenome.

Aparece em seguida uma sequência de três versos que se distinguem dos dois primeiros e do último. São versos bem curtos, pois têm duas sílabas. São constituídos por formas de 3ª pessoa do singular do pretérito perfeito do indicativo e, portanto, são oxítonas. Têm um ritmo rápido próprio para indicar o instante de gozo e felicidade de João. Constituem uma gradação, a indicar a intensidade desse instante de alegria. A ordem alfabética das palavras (*b, c, d*) reitera a intensificação progressiva do conteúdo na expressão. Esse bloco de três versos é visualmente vertical em oposição à horizontalidade dos outros versos. Essa aparência mostra já o descer do morro (o alto) à Lagoa (o baixo).

A Lagoa Rodrigo de Freitas é um lugar de riqueza, em que as pessoas são distintas umas das outras. João Gostoso desce do meio indiferenciado e entra no meio social diferenciado. Ao mesmo tempo, dissolve-se no líquido da lagoa e, portanto, na natureza. A horizontalidade do verso sugere isso. Depois da indiferenciação social do início, temos, na morte, o instante de consagração de João Gostoso, que foi parar nas páginas do jornal. Para os João-ninguém, a vida, do ponto de vista social, está relacionada ao anonimato, à indiferenciação, enquanto a morte está ligada à consagração. Do ponto de vista natural, no entanto, a vida é a distinção e a morte, a dissolução na natureza.

O poema, na expressão e no conteúdo, mostra essa contradição inerente à vida de tantos brasileiros: só se diferenciam na dissolução, na indiferenciação da morte. O poeta, com um texto construído como uma narração em 3ª pessoa, põe a nu essa tragédia brasileira.

O soneto abaixo é de Jorge de Lima:

Essa pavana é para uma defunta
infanta, bem-amada, unvida e santa,
e que foi encerrada num profundo
sepulcro recoberto pelos ramos

de salgueiros silvestres para nunca
ser retirada desse leito estranho
em que repousa ouvindo essa pavana
recomeçada sempre sem descanso,

sem consolo, através dos desenganos,
dos reveses e obstáculos da vida,
das ventanias que se insurgem contra

a chama inapagada, a eterna chama
que anima esta defunta infanta unvida
e bem-amada e para sempre santa.

Jorge de Lima. *Obra poética*. Ed. compl., org. por Otto Maria Carpeaux. Rio de Janeiro, Getúlio Costa, 1950. p. 609.

Esse poema faz parte do *Livro de sonetos*, que contém 78 sonetos, dispostos em sequência ininterrupta, não separados por títulos, como se integrassem um único poema.

QUESTÃO 1

A pavana é uma dança da corte, do começo do século XVI, provavelmente de origem italiana. Acompanhada de música em compasso binário ou quaternário, tem andamento lento e majestoso. Depois de 1600, designava a composição instrumental que acompanhava essa dança.

A primeira observação a ser registrada é o fato de que, segundo o poeta, o poema não trata de uma pavana qualquer, mas de uma pavana particularizada (“*essa pavana*”), dedicada a uma personagem particularizada.

- Quem é essa personagem?
- Quais são os adjetivos que, logo na primeira estrofe, caracterizam essa personagem?
- As qualidades expressas por esses adjetivos contribuem para depreciar ou para enaltecer a personagem? Dê o significado de cada um deles.

QUESTÃO 2

No fim da 1ª estrofe e começo da 2ª, há referência ao lugar (espaço) que a personagem passou a ocupar.

- Qual é esse espaço?

b) Trata-se de lugares caracterizados por traços de euforia ou de depressão?

QUESTÃO 3

No sétimo verso, o poema faz uma segunda referência a “*essa pavana*”.

Sob o ponto de vista de sua duração no tempo, qual é a característica dessa música, tal qual vem definida nessa segunda ocorrência?

QUESTÃO 4

A pavana, ao mesmo tempo que uma dança e uma música, pode ser entendida como o fluxo do tempo que marca, na sua duração, a existência da personagem.

a) No texto, há marcadores de tempo que lembram o lado finito e transitório da vida. Cite, do texto, palavras ou expressões que se referem a esse aspecto do tempo.

b) Cite passagens que fazem alusão ao caráter eterno do tempo.

QUESTÃO 5

É possível afirmar que a existência da personagem também é marcada pelo caráter infinito e transitório, paradoxo que caracteriza a durabilidade do tempo? Explique sua resposta.

QUESTÃO 6

Já se falou da importância do plano de expressão no texto literário: não se trata apenas de um veículo para transportar o plano do conteúdo, mas serve para recriá-lo, isto é, representá-lo por meio das formas significantes.

a) O poema é constituído de um só período, entrecortado de pausas. Que relação pode ter isso com o significado do poema?

b) Todo o grande período que compõe o soneto é constituído de orações subordinadas que, exceto a quarta, se encaixam numa progressão tal que cada uma delas se subordina à anterior. Pode-se dizer que há similaridade entre esse processo de concatenação e a ideia de perpétuo recomeço?

QUESTÃO 7

A propósito dos sons que o constituem, o soneto contém alta frequência de vogais nasais ou nasalizadas, que são pronunciadas com maior duração da voz (pa-**va**-na, **u**-ma, de-**fun**-ta, **in**-**fan**-ta, **ben**-**a**-ma-da); mas estão presentes também vogais orais e abertas que são produzidas com mais rapidez (é, bem-a-**ma**-da, en-cer-**ra**-da, re-co-**ber**-to, sil-**ves**-tres).

Que relação se pode fazer entre esses dados e o significado global do poema?

QUESTÃO 8

No texto, há também uma alta frequência de consoantes não momentâneas (produzidas com mais demora) — essa pavana, **uma**, defunta, infanta, bem-**amada**, un**gida** e santa —, ao lado de consoantes momentâneas (**p**avana, **p**ara, defunta, infanta, bem-**a**mada, un**g**ida e santa).

Pode-se dizer que essa distribuição produz efeito similar ao das vogais orais e nasais?

QUESTÃO 9

Observe:

I) *Essa pavana é para uma defunta infanta, bem-amada, unvida e santa...*

II) *Essa pavana é para uma morta infanta, predileta, santa e unvida...*

Como se vê, são poucas as alterações entre I e II.

- Pode-se dizer que o sentido de ambas seja praticamente o mesmo?
- O encanto e a beleza do plano sonoro continuam os mesmos?
- Essa alteração serve para demonstrar um traço importante do texto literário. Qual é ele?

QUESTÃO 10

No conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa, um certo dia o pai da família, movido por um impulso misterioso, decidiu dar adeus para os familiares e ir viver no rio, sobre a canoa que encomendara. Na despedida, assim diz o conto:

Nossa mãe, a gente achou que ela ia esbravejar, mas persistiu somente alva de pálida, mascou o beijo e bramou: — *Cê vai, ocê fique, você nunca volte!*

Ficção completa. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994. v. 2, p. 409.

A fala da mãe na despedida do pai é particularmente ilustrativa de alguns traços típicos da linguagem literária.

A) Há nessa fala três formas de tratamento com que a mãe se refere ao marido: *cê*, *ocê*, *você*. Se quanto ao sentido são equivalentes, quanto ao efeito de sentido não o são.

Qual a diferença?

B) Sob o ponto de vista da sonoridade, há uma progressão entre as três formas. Em que consiste essa progressão?

C) Se fôssemos contar o número de sílabas de cada uma das três orações como se fossem versos, qual seria o resultado dessa contagem?

D) Analisando o conteúdo semântico de cada um dos três versos, qual deles sugere separação:

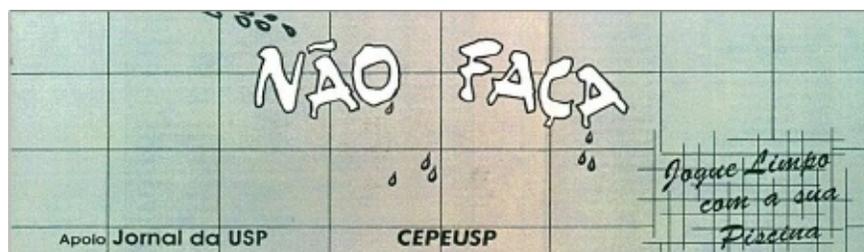
- com menor duração?
- com duração mais longa?
- com duração definitiva?

E) Levando em conta todos esses termos dispostos na progressão em que foram descritos nas letras A, B, C, D, chega-se à conclusão de que uma constante está presente em todos os casos. Qual é essa

constante e como interpretá-la?

PROPOSTA DE REDAÇÃO

Embora delicados ou constrangedores, certos assuntos não podem deixar de ser tratados. A escolha de certas formas de linguagem pode, dada a sua graça e sutileza, contornar esses inconvenientes. É o que se dá com este cartaz, que admoesta os banhistas a não fazerem xixi na piscina:



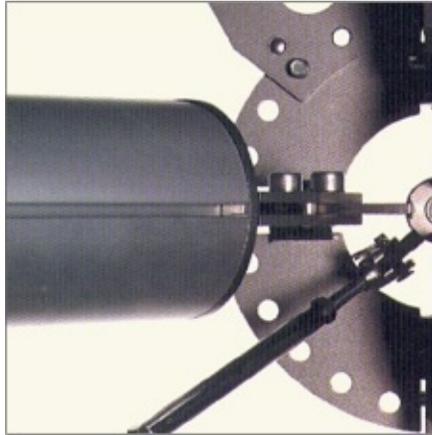
Jornal da USP, :12, 12-8 abr. 1993.

Cepeusp: Centro de Práticas Esportivas da USP.

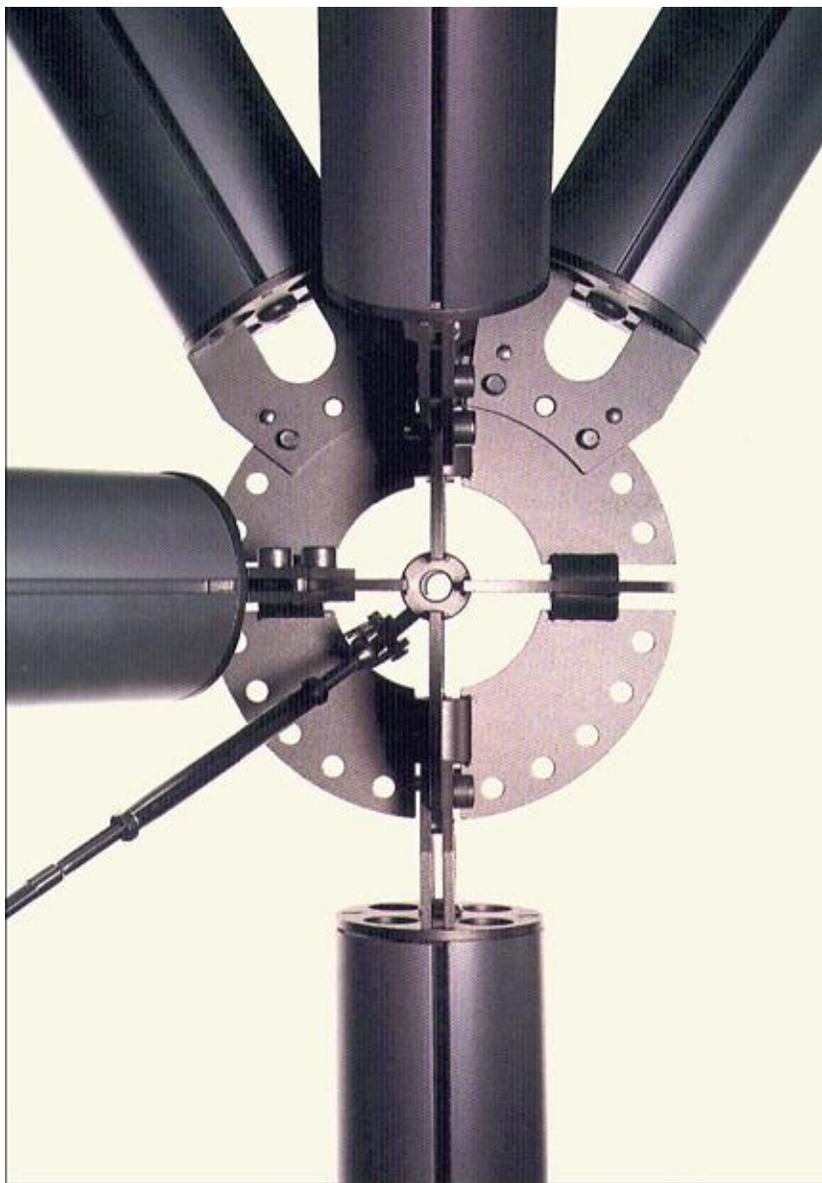
Suponha agora que você precise escrever um folheto solicitando aos frequentadores de um local turístico (uma praia, uma montanha, um camping) que não joguem lixo e detritos fora das lixeiras.

Imagine uma solução.

LIÇÃO 24



Num texto, certos elementos comparam-se aos fios que costuram entre si as partes de uma vestimenta. Cortados esses fios, o que sobra são simples pedaços de pano.



A presença de elementos destinados a garantir a coesão do discurso é comum a diversas linguagens. Nesta foto de um detalhe de uma estrutura metálica, podemos notar que a função da peça central é exatamente a de estabelecer a união entre as diversas barras que convergem para ela.

LIÇÃO 24

COESÃO TEXTUAL



Leia a receita que segue:

BOLO DE ARROZ

3 xícaras de arroz

1 colher (sopa) de manteiga

1 gema

1 frango

1 cebola picada

1 colher (sopa) de molho inglês

1 colher (sopa) de farinha de trigo

1 xícara de creme de leite

Salsa picadinha

Prepare o arroz branco, bem solto. Ao mesmo tempo, faça o frango ao molho, bem temperado e saboroso. Quando pronto, retire os pedaços, desosse e desfie. Reserve.

Quando o arroz estiver pronto, junte a gema, a manteiga e a salsa, coloque numa forma de buraco e leve ao forno.

No caldo que sobrou do frango, junte a cebola, o molho inglês, a farinha de trigo e leve ao fogo para engrossar. Retire do fogo e junte o creme de leite.

Vire o arroz, já assado, num prato. Coloque o frango no meio e despeje por cima o molho. Sirva quente.

Terezinha Terra. *Todo dia uma delícia*. São Paulo, Ática, 1993. p. 39.

Uma receita divide-se em duas partes: na primeira, apresenta-se ao leitor a série de ingredientes necessários para preparar o prato; na segunda, explica-se como ele é feito. Naquela, introduzem-se no texto entidades novas (*novos*, do ponto de vista da comunicação, são os termos, ou informações, que ainda não apareceram no texto, que estão sendo introduzidos pela primeira vez). Na segunda parte, retomam-se os termos que já foram introduzidos. Para deixar claro que se trata do arroz, da manteiga, da gema, do frango, da cebola, do molho inglês, da farinha de trigo, do creme de leite e da salsa já referidos, usa-se o artigo definido diante desses substantivos, pois tem ele a função, entre outras, de denotar que o termo que ele precede indica o mesmo ser que outro termo idêntico presente no texto já mencionara. Assim, quando se diz *o frango*, o que se está indicando é que é aquele mesmo frango já mencionado na lista de ingredientes. Observe então que as palavras e frases de um texto estão relacionadas entre si. Essa é uma das propriedades que distingue um texto de um amontoado de palavras ou frases.

A ligação, a relação, a conexão entre as palavras, expressões ou frases do texto chama-se **coesão textual**. Ela é manifestada por elementos formais, que assinalam o vínculo entre os componentes do texto. Assim, no período que começa o romance *Iracema*, de José de Alencar:

Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia na fronde da carnaúba,

o termo *onde* faz a conexão entre *verdes mares bravios de minha terra natal* e *canta a jandaia na fronde da carnaúba* e, ao fazê-lo, retoma o primeiro segmento. *Onde* é um elemento coesivo, e a conexão entre as duas partes é um fenômeno de coesão.

Há dois tipos principais de mecanismos de coesão: 1) a retomada de termos, expressões ou frases já ditos ou sua antecipação; 2) o encadeamento de segmentos do texto.

1. COESÃO POR RETOMADA OU POR ANTECIPAÇÃO

A) RETOMADA OU ANTECIPAÇÃO POR UMA PALAVRA GRAMATICAL (PRONOMES, VERBOS, NUMERAIS, ADVÉRBIOS)

Observe o trecho que segue, extraído de uma obra de Almeida Garret:

Eu darei sempre o primeiro lugar à modéstia entre todas as belas qualidades. Ainda sobre a inocência?

Ainda, sim. A inocência basta uma falta para a perder; da modéstia só culpas graves, só crimes verdadeiros podem privar. Um acidente, um acaso podem destruir aquela, a esta só uma ação própria, determinada e voluntária.

Almeida Garret. *Viagens na minha terra*. Rio de Janeiro, Ediouro, 1969. p. 58.

A palavra *aquela* retoma o substantivo *inocência*; o vocábulo *esta* recupera a palavra *modéstia*. Todos os termos que servem para retomar outros são chamados **anafóricos**. Quando esses termos antecipam, anunciam outros (por exemplo, na frase *Meu pai disse isto: vá deitar cedo, isto* antecipa *vá deitar cedo*), são denominados **catafóricos**.

São anafóricos e/ou catafóricos os pronomes demonstrativos (*este, esse, aquele*), os pronomes relativos (*que, o qual, cujo, onde*), certos advérbios e locuções adverbiais (*nesse momento, então, lá* etc.) e os verbos *ser* e *fazer*, o artigo definido, o pronome pessoal de 3ª pessoa (*ele/ela; o/a; lhe*). Vejamos alguns exemplos:

Qualquer que tivesse sido seu trabalho anterior, ele o abandonara, mudara de profissão e passara pesadamente a ensinar no curso primário: era tudo o que sabíamos dele.

O professor era grande, gordo e silencioso, de ombros contraídos.

Clarice Lispector. *A legião estrangeira*. São Paulo, Ática, 1977. p. 11.

O possessivo *seu* e o pronome pessoal reto de 3ª pessoa *ele* antecipam a expressão *o professor*. São, pois, catafóricos. O pronome pessoal oblíquo *o* retoma a expressão *seu trabalho anterior*. É um anafórico.

André e Pedro são fanáticos torcedores de futebol. Apesar disso, são diferentes. Este não briga com quem torce para outro time; aquele o faz.

O termo *isso* retoma o predicado *são fanáticos torcedores de futebol*; *este* recupera a palavra *Pedro*; *aquela*, o termo *André*; *o faz*, o predicado *briga com quem torce para o outro time*. São, portanto, anafóricos.

Façamos algumas observações sobre o uso dos anafóricos.

1) Embora em geral um anafórico só possa ser utilizado se o termo que ele retomar estiver explicitamente mencionado (por exemplo, falta coesão ao texto *Ele é meu cunhado. Casou-se com ela há pouco tempo*, porque *ela* não retoma nada explicitamente dito), admite-se, em casos em que o termo substituído for claramente inferido pelo contexto, que se faça uso de um anafórico: *Beth está namorando. Ele parece ser um cara legal*. Nesse caso, *ele* retoma *namorado*, que se infere do verbo *namorar*.

2) Em geral, o artigo indefinido serve para marcar a introdução de informações novas, que, uma vez introduzidas, passam a ser acompanhadas pelo artigo definido, quando retomadas. Não se pode usar pela primeira vez, por exemplo, o termo *amigo* em um texto, dizendo *Encontrei o amigo*. Começa-se dizendo *Encontrei um amigo*. Quando for feita uma outra referência a ele, diz-se *O amigo, então, disse-me que...*

3) Em função anafórica, o verbo *fazer* substitui verbos de ação, e o *ser*, verbos de estado:

Pedro, Ana e Carolina trabalham muito, André quase não o faz. (= trabalha)

De fato, ele ficou muito constrangido com a situação; mas não foi (= ficou) tanto quanto se poderia esperar.

Quando um elemento anafórico está empregado num contexto tal que pode referir-se a dois termos antecedentes distintos, isso rompe a coesão e, por conseguinte, provoca ambiguidade. É preciso que o leitor ou ouvinte perceba bem que palavra é retomada com o anafórico.

Na frase *O famoso jornalista desentendeu-se com o jornal por causa de sua campanha a favor do presidente*, o termo *sua* pode referir-se tanto a *famoso jornalista* quanto a *jornal*.

Para evitar ambiguidade, redige-se a frase de outro modo. Por exemplo:

A campanha do famoso jornalista em favor do presidente levou-o ao desentendimento com o jornal. / A campanha que fazia em favor do presidente levou o famoso jornalista a desentender-se com o jornal.

Vamos mostrar um outro exemplo de ambiguidade, desta vez com pronome relativo:

Jorge criticou severamente a prima de sua amiga, que frequentava o mesmo clube que ele.

Nesse caso, o pronome *que* pode estar referindo-se a *amiga* ou a *prima*.

Como já dissemos, um anafórico caracteriza-se por retomar um termo já mencionado. Se não o fizer, o enunciado fica desconexo, embora, em alguns casos, como no exemplo abaixo, fragmento de uma crônica de Armando Nogueira, a desconexão sirva para criar um efeito humorístico:

Sinceramente, não tenho palavras pra definir este momento do futebol brasileiro. Ou, por outra, tenho sim. Vou buscá-las noutra campo. Um velho amigo, ilustre psicanalista, certa vez fez um concurso entre os pacientes de um asilo de loucos, no subúrbio do Rio. A prova era simples: ganharia um presente de fim de ano aquele que desse, numa frase, a melhor definição de vida. A pergunta era singela: “Como você define a vida?”

Venceu o concurso a frase lapidar: “A vida não é senão aquela cuja nós vivemos o qual...”

Armando Nogueira. *O Estado de S. Paulo*, 16 nov. 1994, E2.

B) RETOMADA POR PALAVRA LEXICAL

(SUBSTANTIVOS, VERBOS, ADJETIVOS)

Nesse caso, pode-se retomar um termo, repetindo-o ou substituindo-o por um sinônimo, por um hiperônimo ou hipônimo ou por uma antonomásia.

Começamos o estudo desse mecanismo de coesão, explicando o que são hiperônimo, hipônimo e antonomásia. **Hiperônimo** é um termo que mantém com outro uma relação do tipo contém/está contido; **hipônimo** é uma palavra que tem com outra uma relação do tipo está contido/contém: *flor* é hiperônimo de *rosa*, que é seu hipônimo. O significado de *rosa* está contido no de *flor*, porque toda rosa é uma flor, mas nem toda flor é uma rosa. O máximo da hiperonímia são palavras que podem substituir praticamente todas as outras da mesma classe: *coisa*, *coisar*, *negócio*, *elemento*. **Antonomásia** é a substituição de um nome próprio por um comum ou de um comum por um próprio. Há antonomásia, principalmente, quando se indica uma pessoa célebre não por seu nome, mas por uma característica muito conhecida: *o ex-titã* em vez de *Arnaldo Antunes*; *ele é um joaquim silvério dos reis* em lugar de *ele é um traidor*.

Voltemos agora à questão da coesão por retomada com uma palavra lexical. No exemplo, *Lia muito*,

toda espécie de livro. Policiais, então, nem se fala, devorava, o termo livro é retomado por um hipônimo, policiais.

É preciso manejar com muito cuidado a repetição de termos lexicais, pois, se ela não estiver a serviço da criação de um efeito de sentido de intensificação, por exemplo, é considerada uma falha de estilo. À repetição de palavras, prefere-se sempre sua retomada por sinônimos, hiperônimos e hipônimos. Muitas vezes, a repetição produz belos efeitos de sentido, como nesta estrofe de um poema de Luís de Camões:

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

Luís de Camões. *Obra completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1988. p. 284.

A **elipse**, ou apagamento de um termo da frase, que puder ser recuperado pelo contexto, é também um expediente de coesão. Na elipse, temos a retomada de um termo que seria repetido, mas que é apagado, por ser facilmente depreendido do contexto. É o que ocorre neste fragmento de *Veja* sobre a despedida do ex-presidente Itamar Franco:

Itamar Franco era um homem feliz ao passar a faixa presidencial para Fernando Henrique Cardoso, mas estava tristonho ao acordar no dia seguinte. Já não era presidente da República desde 1º de janeiro e precisava deixar o Palácio do Jaburu (...) Calado, foi ao banheiro e embalou alguns objetos.

Veja, :24, 11 jan. 1995.

O sujeito do primeiro *era* é explicitamente mencionado, *Itamar Franco*. Os outros verbos do texto têm o mesmo sujeito. No entanto, ele vem elíptico, isto é, oculto, por ser facilmente depreendido do contexto. No interior do texto, qualquer termo pode vir elíptico. Por exemplo, em *A alguns, a vida oferece muito; a outros, pouco*, há elipse da forma verbal *oferece*. Pode haver também elipse por antecipação, isto é, de termos que vão ocorrer em seguida: *Era muito orgulhoso. Ofendia-se, irritava-se com qualquer brincadeira*. O complemento de *ofendia-se* (*com qualquer brincadeira*) vem elíptico por antecipação. Não se admite esse tipo de elipse, quando os dois verbos têm regência diferente. Por exemplo, *Os industriais estão apoiando e vão votar no outro candidato*. Deve-se, nesse caso, colocar o complemento no primeiro verbo e retomá-lo por um anafórico pronominal, pois a elipse apaga o complemento inteiro e, se eles são introduzidos por preposições diferentes ou se um é introduzido por preposição e outro não, fazendo-se a elipse, retoma-se a preposição indevida ou inexistente ou não se recupera a preposição. No exemplo acima, a elipse retomaria o complemento *no outro candidato* e aí teríamos uma frase assim: *Os industriais estão apoiando no outro candidato e vão votar no outro candidato*. Para evitar esse problema, deve-se dizer *Os industriais estão apoiando o outro candidato e vão votar nele*.

2. COESÃO POR ENCADEAMENTO DE SEGMENTOS TEXTUAIS

A) CONEXÃO

É feito por conectores ou operadores discursivos, que são palavras ou expressões responsáveis pela concatenação, pela criação de relações entre os segmentos do texto. São exemplos de operadores: *então, portanto, já que, com efeito, porque, ora, mas, assim, daí, dessa forma, isto é*.

É preciso levar em conta que cada um desses conectores, além de ligar as partes do texto, estabelece

uma certa relação semântica (causa, finalidade, conclusão, contradição, condição etc.), que possui uma dada função argumentativa no texto. Quando se escreve, é preciso usar o conector adequado ao tipo de relação que se quer exprimir, com vistas à elaboração da argumentação:

Este ano a chuva não foi abundante, mas as colheitas foram boas.

Mas é o conector adequado a esse período, porque contrapõe elementos com orientação argumentativa contrária. Para que a colheita seja boa, é preciso que a chuva seja abundante. Ora, como a chuva foi escassa, esperava-se uma colheita ruim. O fato de a colheita ter sido boa está em oposição às condições climáticas. Seria descabido trocar o *mas* por *portanto* ou *porque*, que indicam, respectivamente, conclusão ou causa, porque, com esses conectores, os elementos relacionados devem apresentar, do ponto de vista argumentativo, a mesma orientação.

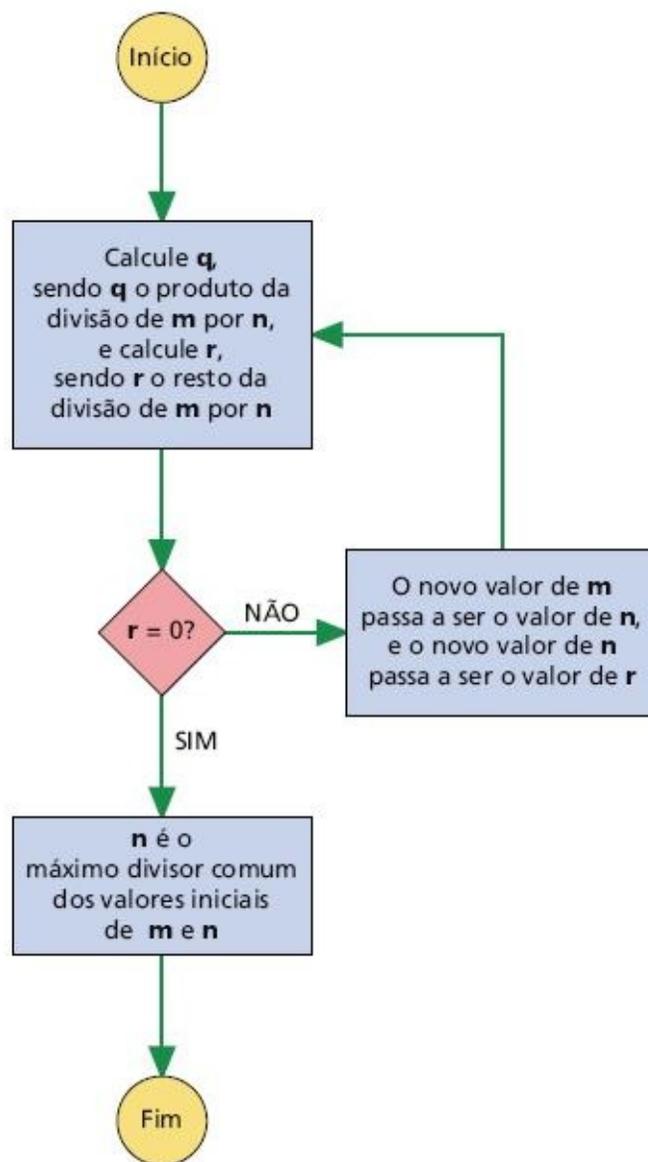
Os operadores não são elementos vazios que possam ser permutados um pelo outro, a bel-prazer de quem escreve. O uso inadequado dos conectores cria paradoxos semânticos. Vejamos os principais tipos de operadores:

1) os que marcam uma gradação numa série de argumentos orientada no sentido de uma determinada conclusão. Alguns indicam o argumento mais forte: *até, mesmo, até mesmo, inclusive*; outros introduzem um argumento, deixando subentendida a existência de uma escala com outros argumentos mais fortes: *ao menos, pelo menos, no mínimo, no máximo, quando muito*.

Algoritmo de Euclides

Matemático grego do século III a.C.

Algoritmo para cálculo do
máximo divisor comum entre **m** e **n**,
sendo **m** e **n** números inteiros e positivos
e sendo **m** maior que **n**



Nesta representação do Algoritmo de Euclides por meio de um fluxograma, as setas desempenham a função de conectores, estabelecendo a relação entre as diversas operações indicadas.

Ela tem todas as qualidades necessárias para vencer na vida: é bonita, inteligente, charmosa e até rica (nesse caso, apresentam-se os argumentos orientados no sentido da conclusão *qualidades necessárias para vencer na vida* e considera-se a riqueza o argumento mais forte dessa escala).

Ele é um político hábil. Chegará pelo menos a ser prefeito (pelo menos introduz um argumento na mesma direção de *ser um político hábil*, deixa pressuposta uma escala com outros argumentos mais fortes — ser governador, ser presidente etc. —, indica que se usou o argumento menos forte; esse tipo de operador só se combina com argumentos de valor positivo).

Ele não é muito inteligente. Nunca será um cientista. No máximo será um bom técnico (no máximo, assim como *quando muito*, introduz um argumento na mesma direção de *não ser muito inteligente*, deixa subentendida uma escala com outros argumentos mais fortes — ser um trabalhador braçal etc. —, indica que se usou o argumento menos forte; esses operadores só se combinam com argumentos de valor depreciativo).

2) os que marcam uma relação de conjunção argumentativa, isto é, que ligam argumentos em favor de uma mesma conclusão: *e, também, ainda, nem, não só ... mas também, tanto ... como, além de, além disso, a par de*.

sintaticamente, mas não argumentativamente. Nele, não há igualdade argumentativa. Se, no exemplo dado acima, se permutassem os elementos, a orientação argumentativa seria outra. Se se dissesse *Qualquer outro é tão bom quanto os que temos*, a orientação argumentativa seria no sentido de contratar, já que qualquer professor teria ao menos o nível dos atuais contratados.

6) os que introduzem uma explicação ou justificativa ao que foi dito no enunciado anterior: *porque, já que, que, pois*.

A alegria da posse de Fernando Henrique já acabou, porque os problemas já começaram (porque serve de justificativa para a afirmação de que a alegria da posse do presidente já acabou).

7) os que marcam uma relação de contrajunção, ou seja, contrapõem enunciados de orientação argumentativa contrária: conjunções adversativas (*mas, porém, contudo, todavia, no entanto, entretanto*), conjunções concessivas (*embora, ainda que, mesmo que, apesar de que*).

A Sabesp está tratando a água da represa de Guarapiranga, mas o gosto da água das regiões Sul e Sudeste da cidade não melhorou (a parte anterior ao *mas* conduz à conclusão de que o gosto da água melhorou; o *mas* introduz um enunciado de orientação argumentativa contrária à conclusão anterior implícita: o gosto não melhorou).

Embora o prefeito Paulo Maluf tenha prometido durante a campanha eleitoral não aumentar os impostos, o IPTU aumentou muito neste ano (*embora* introduz um enunciado que conduz à conclusão de que os impostos não seriam aumentados; a oração principal apresenta um enunciado oposto a essa orientação argumentativa: o imposto predial aumentou).

Se conjunções adversativas e concessivas ligam enunciados de orientação argumentativa oposta, qual é a diferença entre elas? Nas adversativas, prevalece a orientação argumentativa do segmento introduzido por *mas*. Observe a diferença entre *Romário é um bom jogador, mas é indisciplinado* e *Romário é indisciplinado, mas é um bom jogador*. No primeiro caso, a conclusão é no sentido de que é um profissional que causa mais mal do que bem à equipe em que estiver jogando; no segundo, a conclusão vai no sentido contrário. O primeiro segmento dá um argumento possível para uma dada conclusão; o segmento introduzido por *mas* dá o argumento decisivo para uma conclusão contrária. Temos, então, a seguinte estratégia argumentativa: primeiro, tornar presente uma conclusão, para introduzir o argumento que irá anulá-la. Nas concessivas, prevalece a orientação argumentativa do segmento não introduzido pela conjunção. Observe-se a diferença entre: *Romário é um bom jogador, mas é indisciplinado* (o segmento introduzido pela conjunção é o argumento decisivo) e *Embora seja um bom jogador, Romário é indisciplinado* (o segmento não introduzido pela conjunção é que é o decisivo). Temos a estratégia de anunciar que o argumento introduzido pela concessiva, embora verdadeiro, será anulado por outro mais forte, que conduz a uma conclusão contrária. Em outras palavras, à direita da adversativa vem um argumento suficientemente forte para desautorizar o anterior; à direita da concessiva vem um argumento contrário, mas não suficientemente forte, para desmentir o outro.

8) os que introduzem um argumento decisivo, apresentado como um acréscimo, como se fosse desnecessário, justamente para dar o golpe final no argumento contrário: *aliás, além do mais, além de tudo, além disso, ademais*.

Este governo está mesmo ajudando os descamisados: permitiu a elevação abusiva dos preços,

diminuiu os investimentos na área social. Além do mais, achatou os salários (além do mais introduz o argumento mais forte — o achatamento salarial — no sentido de mostrar que o governo não está ajudando os descamisados; os outros são a permissão para a elevação abusiva dos preços e a diminuição dos investimentos na área social).



No vestuário, além de sua função utilitária, os cintos são usados também para estabelecer a conexão visual entre a peça que está acima da cintura — camisa ou blusa — e a que está abaixo dela — calça ou saia.

9) os que indicam uma generalização ou uma amplificação do que foi dito anteriormente: *de fato, realmente, aliás, também, é verdade que.*

Pedro já chegou. Aliás, ele sempre chega antes da hora (aliás introduz um enunciado que generaliza o que foi dito anteriormente: não foi só hoje que ele chegou antes da hora, chega sempre).

Gostei muito de sua casa. Realmente, adorei (realmente introduz um enunciado que amplifica, intensifica o que foi dito anteriormente).

10) os que especificam ou exemplificam o que foi dito anteriormente: *por exemplo, como.*

Houve ganho real de salário com o plano de estabilização econômica. O consumo de alimentos, por exemplo, cresceu 20% (o enunciado que fala sobre o crescimento do consumo dos alimentos especifica a afirmação de ordem mais geral de que houve aumento de salário real).

Mesmo os estados tidos como mais desenvolvidos, como São Paulo, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro e Minas Gerais, estão falidos (como introduz a especificação de quais são os estados mais desenvolvidos).

11) os que marcam uma relação de retificação, de correção, isto é, os que introduzem uma correção, um esclarecimento, um desenvolvimento ou uma redefinição do conteúdo do primeiro enunciado, atenuam ou reforçam o conteúdo de verdade do enunciado: *ou melhor, de fato, pelo contrário, ao contrário, isto é, quer dizer, ou seja, em outras palavras.*

Este governo está contradizendo o programa apresentado na campanha eleitoral, isto é, não está cumprindo as promessas de campanha (isto é introduz um segmento que retifica o que se disse anteriormente: não se trata de contradição em relação ao programa, mas de descumprimento das promessas de campanha).

Vou passar de ano. Ou melhor, vou tentar (ou melhor introduz uma atenuação em relação à afirmação contida no primeiro enunciado).

12) os que servem para introduzir uma explicitação, uma confirmação ou uma ilustração do que foi dito antes: *assim, desse modo, dessa maneira.*

A política econômica do governo tem produzido uma forte recessão. Assim, o número de postos de trabalho no setor industrial é menor no final de 1994 do que no começo (assim introduz um fato — o número de postos de trabalho no setor industrial — que confirma o que foi dito antes: que a política econômica do governo é recessionista).

B) JUSTAPOSIÇÃO

Nesse caso, a coesão se faz pelo estabelecimento da sequência do texto, que é organizada com ou sem sequenciadores. Quando o texto se organiza sem sequenciadores, cabe ao leitor reconstruir, com base na sequência, os operadores discursivos que não estão presentes na superfície textual. O lugar do conector é marcado por sinais de pontuação (vírgula, ponto, dois-pontos, ponto e vírgula).

*Preciso sair imediatamente. Tenho um compromisso (no lugar do ponto-final, teríamos um *porque*, pois a segunda oração indica a causa da necessidade de sair imediatamente).*

Os operadores de sequenciação podem ser do seguinte tipo:

1) os que marcam a sequência temporal: *dois meses depois, uma semana antes, um pouco mais cedo* etc. (ocorrem principalmente nas narrações).

João Alfredo teve uma profunda decepção amorosa. Alguns anos antes, ele já vivera uma situação semelhante (alguns anos antes indica que o fato de ter vivido uma outra decepção amorosa é anterior a essa de que se está falando).

2) os que marcam a ordenação espacial: *à esquerda, atrás, na frente* etc. (ocorrem principalmente nas descrições).

À esquerda, via-se uma porta, que abria para um jardim todo florido.

3) os que servem para especificar a ordem dos assuntos no texto: *primeiramente, em seguida, a seguir, finalmente*.

Em minha exposição sobre o tempo, primeiramente explicarei como se organiza o sistema temporal no português, a seguir falarei sobre o uso de um tempo com valor de outro, finalmente discutirei a organização temporal do romance.

4) os que, na conversação, servem para introduzir um dado tema ou para mudar de assunto: *a propósito, por falar nisso, mas voltando ao assunto, fazendo um parêntese*.

Parece-me que o estado de São Paulo está falido. A propósito, que está fazendo o ex-governador Fleury?

A quantidade de conectores e sequenciadores é bastante grande. Não enumeramos todos os que existem. Arrolamos apenas os principais e explicamos sua função coesiva, para que se fique atento aos mecanismos de coesão e às suas marcas linguísticas.

Cabe ainda lembrar que, se faltam partes indispensáveis da oração e do período, o texto não terá coesão. Tomemos o seguinte período:

O homem que procurava exibir as roupas que ganhara no último Natal na ceia que ocorrera na casa de Celinha.

Temos aí:

- 1) o homem;
- 2) que procurava exibir as roupas (oração subordinada adjetiva restritiva);
- 3) que ganhara no último Natal na ceia (oração subordinada adjetiva restritiva);
- 4) que ocorrera na casa de Celinha (oração subordinada adjetiva restritiva).

A segunda oração está subordinada àquela que seria a primeira, referindo-se ao termo *homem*; a terceira é subordinada à segunda; a quarta, à terceira. A primeira oração está incompleta. Falta-lhe o predicado. Quem fez o período escreveu o termo a que se refere a segunda oração, começou uma série de orações adjetivas e “esqueceu-se” de desenvolver a primeira oração.

A escrita não exige que os períodos sejam longos, mas que sejam completos e que as partes estejam absolutamente conectadas entre si. Se faltam partes na sequência, não pode haver coesão.

Para que haja um texto, não basta a existência de coesão, pois podemos ter coesão sem que alcancemos a unidade de sentido necessária para que o texto seja um texto. Observe o exemplo que segue:

Um amigo meu veio para o Brasil, para aqui abrir um negócio.

O país foi descoberto por Pedro Álvares Cabral.

Ele apresenta uma enorme desigualdade social.

Também o Peru apresenta desigualdades geográficas.

Nesse caso, temos uma relativa coesão, já que *o país* é um hiperônimo que retoma o termo *Brasil*; *ele* é um anafórico que recupera o termo *Brasil*; *também* acrescenta um dado a favor de um determinado argumento. No entanto, como não há coerência de sentido, ou seja, unidade de sentido, o conjunto não é um texto, mas um amontoado de frases. A coesão é condição necessária, porém não suficiente, para construir um texto.

TEXTO COMENTADO

O trecho que segue é um fragmento de uma crônica de Eça de Queirós.

Há em Portugal quatro partidos: o Partido *Histórico*, o *Regenerador*, o *Reformista* e o *Constituinte*. Há ainda outros, mas anônimos, conhecidos apenas de algumas famílias. Os quatro partidos oficiais, com jornal e porta para a rua, vivem num perpétuo antagonismo, irreconciliáveis, latindo ardentemente uns contra os outros de dentro de seus artigos de fundo. Tem-se tentado uma pacificação, uma união. Impossível! Eles só possuem de comum a lama do Chiado que todos pisam e a Arcada que a todos cobre. Quais são as irritadas divergências e princípios que os separam? — Vejamos:

O Partido *Regenerador* é constitucional, monárquico, intimamente monárquico, e lembra nos seus jornais a necessidade da economia.

O Partido *Histórico* é constitucional, imensamente monárquico, e prova irrefutavelmente a urgência da economia.

O Partido *Constituinte* é constitucional, monárquico, e dá subida atenção à economia.

O Partido *Reformista* é monárquico, é constitucional, e doidinho pela economia!

Todos os quatro são católicos.

Todos os quatro são centralizadores.

Todos os quatro têm o mesmo afeto à ordem.

Todos os quatro querem o progresso, e citam a Bélgica.

Todos os quatro estimam a liberdade.

Quais são então as desinteligências? — Profundas! Assim, por exemplo, a ideia de liberdade entendem-na de diversos modos.

O Partido Histórico diz gravemente que é necessário respeitar as *liberdades públicas*. O Partido Regenerador nega, nega numa divergência absoluta, provando com abundância de argumentos que o que se deve respeitar são — as *públicas liberdades*.

A conflagração é manifesta!

Nesse texto, Eça de Queirós satiriza os partidos políticos portugueses de seu tempo, mostrando que suas divergências não são programáticas, mas dizem respeito ao mero jogo do poder. O texto é construído ironicamente. As expressões *perpétuo antagonismo*, *irreconciliáveis*, *irritadas divergências*, *princípios que os separam*, *desinteligências profundas* etc. devem ser entendidas ao contrário: não possuem eles antagonismos, nem divergências de princípios, nem desinteligências profundas, nem são irreconciliáveis. O que permite entender que, de fato, o que se afirma é negado e que, quando o narrador vai explicitar as diferenças de posição entre os partidos, o que faz é mostrar identidades programáticas: os quatro são constitucionais, monárquicos, católicos, centralizadores, dão ênfase à economia, e assim por diante. A ironia mais fina é construída quando, depois de dizer que eles concebem de diversos modos a ideia de liberdade, o cronista mostra que a divergência entre o Partido Histórico e o Regenerador no que tange às liberdades públicas está na posição do adjetivo. Aquele prega o respeito às liberdades públicas, e este, às públicas liberdades.

O mecanismo básico de construção da coesão textual é a retomada, principalmente por palavras de valor anafórico, de termos anteriormente colocados no texto. Depois de afirmar que em Portugal há quatro partidos, retoma-se, com artigo definido, o termo *partido* quatro vezes, especificando-se quais são eles. Em seguida, eles são retomados pela expressão *quatro partidos*, precedida de artigo definido, para afirmar-se que vivem em perpétuo antagonismo. Mais adiante, para mostrar as únicas coisas que possuem em comum (*a lama do Chiado que todos pisam e a Arcada que a todos cobre*), recupera-se a expressão *os quatro partidos* com o anafórico *eles*. O pronome *os* retoma a expressão *os quatro partidos*, quando se pergunta em que se baseia o desacordo entre eles.

Os quatro parágrafos seguintes começam com a repetição do nome de um dos partidos na posição de sujeito. Seu predicado fala dos princípios programáticos de cada um deles, que são absolutamente idênticos, com exceção da ênfase neles posta (*monárquico X intimamente monárquico X imensamente monárquico*), da ordem em que aparecem no programa (*constitucional, monárquico X monárquico, constitucional*) e do vocabulário usado para expô-los (*lembra a necessidade da economia X prova irrefutavelmente a urgência da economia X dá subida atenção à economia X doidinho pela economia*).

Os cinco parágrafos seguintes recuperam, com o pronome indefinido *todos* e o numeral cardinal *quatro*, a expressão *quatro partidos*, mostrando convergências entre eles. No parágrafo seguinte, retoma-se, com o sinônimo *desinteligências*, o termo *divergências*. Assim introduz um segmento que vai confirmar a existência de desinteligências profundas; *por exemplo* serve para indicar que se vai especificar um processo que é bem amplo. Para exemplificá-las, recupera-se o nome de dois dos partidos, para dizer que a diferença entre eles está no lugar do adjetivo. A palavra *conflagração* recupera o termo *antagonismo*.

Com esse procedimento de retomada por anafóricos ou por palavras lexicais, constrói-se um texto bastante coeso, o que permite que a ironia seja imediatamente captada pelo leitor.

LIÇÃO 24 EXERCÍCIOS

TEXTO PARA AS QUESTÕES 1 E 2 (FUVEST)

A chuva salvou o GP Brasil. Vinte minutos de toró, mais uma brilhante corrida de Ayrton Senna, transformaram um passeio de Alain Prost num pesadelo molhado. O francês da Williams foi derrotado pela água. (...)

Para ganhar a corrida de Interlagos, Senna contou com sorte, perícia técnica bem traçada e, sobretudo,

uma burrada sem tamanho de Alain Prost. O nanico, que largou na pole, fazia uma prova sem sustos, liderava com tranquilidade e só perderia se um raio caísse em sua cabeça. Aconteceu quase isso. Na 30ª passagem, debaixo de um belo aguaceiro, não parou para colocar pneus “biscoito” e no fim da Reta dos Boxes perdeu o controle de seu carro, batendo no Minardi de Cristian Fittipaldi.

Folha de S. Paulo, 29 mar. 1993, 5-1.

QUESTÃO 1

Há no texto várias palavras e expressões ligadas a *chuva*, como *toró*, *água*, (pesadelo) *molhado*, *aguaceiro*. Ao empregá-las, o autor procurou:

- a) relatar um acontecimento previsível, verificado durante o GP Brasil.
- b) apresentar a chuva inesperada como único fator da derrota de Prost.
- c) apresentar dois pontos de vista com relação ao fenômeno da chuva: um, ligado ao vencido, outro, ao vencedor.
- d) conseguir efeitos estilísticos que tornassem o texto mais preciso e elegante.
- e) demonstrar que, às vezes, a providência divina faz sua própria justiça.

QUESTÃO 2

Em todo o texto, os nomes de Alain Prost e Ayrton Senna nunca são retomados expressamente pelo pronome *ele*. O autor,

- a) não repetindo pronomes, caracteriza, com precisão, a personalidade de cada um dos pilotos.
- b) preferindo os recursos utilizados, deprecia Prost e evita possíveis ambiguidades.
- c) empregando a expressão “*o francês da Williams*”, subestima um possível motivo da superioridade de Prost.
- d) utilizando esse expediente, dá o máximo de informações sobre os dois pilotos rivais.
- e) optando por outras expressões, torna o texto propositadamente prolixo e confuso.

TEXTO PARA AS QUESTÕES 3 E 4 (FUVEST)

Talvez o esporte haja nascido de uma sublimação da guerra. Tanto melhor para os homens de boa vontade. A guerra só se faz com morte. E o esporte exige o máximo de vida. Guerra só traz euforia nacional ou tragédia. Esporte traz riqueza de emoções.

Se bem que ele já não seja mais tão santo, dada a violência, como também não seja mais puro, dado o poder do dinheiro. Isso explica por que, em condições normais, nenhuma seleção de basquete vença a seleção americana. Os americanos têm sob o basquete um império feito para funcionar. Mas no futebol não adiantam os impérios. Hungria, Holanda e Camarões não tinham grande tradição, e assombraram o mundo. Nada impede que um time da África venha a ser o furor da copa. A vocação futebolística é a que menos depende de estruturas e investimentos. Ela nasce casualmente. O dinheiro compra o craque, mas não faz o craque. O que faz o craque é o azar, o destino. É raro vermos uma encostada casual no basquete. No futebol, metade dos gols é acidente. Essa poética do acaso no futebol é que faz a chance dos pobres. Em qualquer subúrbio pode nascer um Dêner.

A. M. Rodrigues, *O Estado de S. Paulo*, 14 maio 1994, 0-2.

QUESTÃO 3

“Hungria, Holanda e Camarões não tinham grande tradição, e assombraram o mundo.”

Essa frase **não** terá seu sentido alterado se se substituir o **e** sublinhado por:

- a) assim como.
- b) ao passo que.
- c) caso em que.
- d) porquanto.
- e) no entanto.

QUESTÃO 4

Entre o 1º e o 2º parágrafos a locução **se bem que** estabelece uma relação de:

- a) condição.
- b) concessão.
- c) comparação.
- d) conformidade.
- e) causalidade.

QUESTÃO 5 (FUVEST)

— Haveis de entender, começou ele, que a virtude e o saber têm duas existências paralelas, uma no sujeito que as possui, outra no espírito dos que o ouvem ou contemplam. Se puserdes as mais sublimes virtudes e os mais profundos conhecimentos em um sujeito solitário, remoto de todo contato com outros homens, é como se eles não existissem. Os frutos de uma laranjeira, se ninguém os gostar, valem tanto como as urzes e plantas bravias, e, se ninguém os vir, não valem nada; ou, por outras palavras mais enérgicas, não há espetáculo sem espectador. Um dia, estando a cuidar nestas cousas, considerei que, para o fim de alumiar um pouco o entendimento, tinha consumido os meus longos anos, e, aliás, nada chegaria a valer sem a existência de outros homens que me vissem e honrassem; então cogitei se não haveria um modo de obter o mesmo efeito, poupando tais trabalhos, e esse dia posso agora dizer que foi o da regeneração dos homens, pois me deu a doutrina salvadora.

Machado de Assis, *O segredo do bonzo*.

Nos segmentos do texto “o ouvem ou contemplam”, “se eles não existissem” e “se ninguém os vir”, os pronomes **o**, **eles** e **os** referem-se, respectivamente, a:

- a) espírito, outros homens, frutos de uma laranjeira.
- b) sujeito, profundos conhecimentos, outros homens.
- c) saber, frutos de uma laranjeira, virtudes e conhecimentos.
- d) sujeito, virtudes e conhecimentos, frutos de uma laranjeira.
- e) espírito, virtudes e conhecimentos, outros homens.

QUESTÃO 6 (FUVEST)

O melhor momento do futebol para um tático é o minuto de silêncio. É quando os times ficam perfilados, cada jogador com as mãos nas costas e mais ou menos no lugar que lhes foi designado no esquema — e parados. Então o tático pode olhar o campo como se fosse um quadro-negro e pensar no futebol como uma coisa lógica e diagramável. Mas aí começa o jogo e tudo desanda. Os jogadores se movimentam e o futebol passa a ser regido pelo imponderável, esse inimigo mortal de qualquer estrategista.

L. F. Veríssimo, *O Estado de S. Paulo*, 23 out. 1993.

As expressões que retomam, no texto, o segmento “o melhor momento do futebol” são:

- a) os times ficam perfilados — aí.
- b) é quando — então.
- c) aí — os jogadores se movimentam.
- d) o tático pode olhar o campo — aí.
- e) é quando — começa o jogo.

QUESTÃO 7 (UNICAMP)

A poesia, ao contrário da filosofia, não é um conhecimento teórico da natureza humana, mas imita, narrativa ou dramaticamente, ações e sentimentos, feitos e virtudes, situações e vícios dos seres humanos. No entanto, a poesia é diferente da história, embora esta também seja uma narrativa de feitos humanos e de situações, das virtudes e dos vícios dos humanos narrados. A diferença está no fato de que AQUELA visa, por meio de uma pessoa ou de um fato, a falar dos humanos em geral (cada pessoa [...] não é ela em sua individualidade, mas é ela como exemplo universal, positivo ou negativo, de um tipo humano) e a falar de situações em geral (por meio, por exemplo, do relato dramático de uma guerra, fala sobre a guerra), enquanto ESTA se refere à individualidade concreta de cada pessoa e de cada situação. A poesia trágica não fala de Édipo ou de Eletra, mas de um destino humano; a epopeia não fala de Helena, Ulisses ou Agamenon, mas de tipos humanos. A história, ao contrário, fala de pessoas singulares e situações particulares. Por isso, diz Aristóteles, a poesia está mais próxima da filosofia do que da história, já que esta nunca se dirige ao universal.

Marilena Chauí. *Introdução à história da filosofia*. p. 336-7.

As palavras que estão em maiúsculas foram introduzidas no trecho acima em substituição a duas palavras-chave para a exposição que faz M. Chauí das ideias de Aristóteles referentes a distintas formas de conhecimento. Um leitor atento será capaz de identificar as palavras que estavam no texto original, a partir da leitura do trecho aqui apresentado.

- a) Substitua as palavras em maiúsculas pelas palavras que estavam no texto original.
- b) De acordo com o texto, como podem ser caracterizadas as formas de conhecimento referidas por essas palavras?
- c) Com base neste texto, a que se dirige a filosofia, segundo Aristóteles?

QUESTÃO 8 (UNICAMP)

Leia com atenção o diálogo abaixo e responda:

- a) a que elemento(s) do texto fazem referência os termos sublinhados?
- b) que termo você utilizaria para relacionar as duas últimas orações, de forma a manter o mesmo sentido decorrente da justaposição?

VEJA — Como o senhor avalia a situação atual do Plano Cruzado?

SARNEY — Neste momento estamos passando de um estágio emocional para um estágio racional. Em fevereiro, a inflação — mais a correção monetária — estava nos conduzindo para uma situação na qual o Brasil seria um país absolutamente ingovernável. Naquela ocasião, fizemos o que achamos que deveria ter sido feito, sem levar em consideração os custos políticos das nossas decisões, e sim o bem do povo. Convém lembrar que o ambiente político, na época, não era dos melhores. Falava-se em resistências, descontentamentos, até em greve geral. Uma vez anunciada a reforma econômica, porém, o que se viu foi uma extraordinária adesão popular. Não podíamos antever que a reação seria tão favorável. O povo tomou consciência da cidadania. Agora, oito meses depois, não estamos mais na fase dos “fiscais do Sarney” — os “fiscais do Sarney”, que na realidade eram fiscais de seus direitos, nasceram de um momento de emoção, e esse momento passou. Hoje o momento é de racionalidade e é assim que temos de vivê-lo. Fiscalizar, participar, defender seus direitos são prerrogativas do cidadão. Mas o “fiscal do Sarney” foi importante. Ele fez nascer uma consciência nova da cidadania.

Veja, 949, 12 nov. 1986.

QUESTÃO 9 (UNICAMP - ADAPTADA)

Leia com atenção o trecho a seguir:

Desinformar, ensina o dicionário, “é informar mal; fornecer informações inverídicas”. Empregada como arma de guerra, a desinformação significa trabalhar a opinião pública de modo que esta, chamada a decidir sobre ideia, pessoa ou evento, ajuíze conforme o querer do desinformado.

Não se trata de novidade. É recurso tão antigo quanto os conflitos. Porém, no Brasil, raramente foi tão hábil e eficientemente engendrada e utilizada como em 1932 em favor do Governo Provisório. Contribuiu para circunscrever o âmbito da Revolução Constitucionalista, inamistá-la em várias áreas do país e para favorecer a mobilização destinada a enfrentá-la.

Gente simples, recrutada ao Norte e ao Sul, entrou na luta acreditando combater estrangeiros que tendo se apoderado do controle econômico de São Paulo buscavam empalmar o mando político. Isso fariam ajudados por alguns paulistas antigos, egoístas, rancorosos, vingativos, intencionando fazer do estado um país independente, hostil às áreas e às classes empobrecidas do Brasil. Os intrusos e os separatistas **disfarçariam** seus propósitos com o reclamar convocação de assembleia constituinte. Uns e outros deveriam ser combatidos sem piedade.

Hernâni Donato. Desinformação, arma de guerra em 1932. *Leitura*, 11(33), jun. 1993.

- Quem são, segundo o Governo Provisório, os dois inimigos a serem combatidos?
- O que significa, e a quem se refere, no contexto, a expressão *isso fariam*?

TEXTO PARA AS QUESTÕES 10 E 11

(FUVEST - ADAPTADAS)

SENSAÇÕES ALHEIAS

Não alcancei mais nada, e para o fim arrependi-me do pedido: devia ter seguido o conselho de Capitu. Então, como eu quisesse ir para dentro, prima Justina reteve-me alguns minutos, falando do calor e da próxima festa da Conceição, dos meus velhos oratórios, e finalmente de Capitu. Não disse mal dela; ao contrário, insinuou-me que podia vir a ser uma moça bonita. Eu, que já a achava lindíssima, bradaria que era a mais bela criatura do mundo, se o receio me não fizesse discreto. Entretanto, como prima Justina se metesse a elogiar-lhe os modos, a gravidade, os costumes, o trabalhar para os seus, o amor que tinha a minha mãe, tudo isto me acendeu a ponto de elogiá-la também. Quando não era com palavras, era com o gesto de aprovação que dava a cada uma das asserções da outra, e certamente com a felicidade que devia iluminar-me a cara. Não adverti que assim confirmava a denúncia de José Dias, ouvida por ela, à tarde, na sala de visitas, se é que também ela não desconfiava já.

Machado de Assis. *Dom Casmurro*. Livraria Garnier, Rio de Janeiro, 1988.

QUESTÃO 10

O verbo *ser*, que por duas vezes aparece no texto, “*Quando não era com palavras, era com o gesto de aprovação que dava a cada uma das asserções da outra*”, está empregado em substituição de verbo anteriormente expresso, ao qual se refere e cujo sentido passa a ter. No trecho ele está substituindo

- a) insinuava.
- b) acendia.
- c) bradava.
- d) elogiava.
- e) achava.

QUESTÃO 11

No trecho “*Não adverti que assim confirmava a denúncia de José Dias*”, aparece a palavra *assim*, que faz parte do grupo de instrumentos linguísticos que ligam as partes do discurso e promovem a coesão do texto. Ela remete a algo que já foi dito, isto é, ao contexto anterior. No presente, refere-se

- a) aos elogios feitos por prima Justina.
- b) ao pedido de ajuda feito à prima Justina para não ser mandado ao seminário.
- c) à maneira como Bentinho reagira diante dos elogios de Justina a Capitu.
- d) ao fato de Bentinho não ter seguido o conselho dado por Capitu.
- e) ao receio e à discrição afetados por Bentinho.

QUESTÃO 12 (FUVEST)

A triste verdade é que passei as férias no calçadão do Leblon, nos intervalos do novo livro que venho penosamente perpetrando. Estou ficando cobra em calçadão, embora deva confessar que o meu momento calçadônico mais alegre é quando, já no caminho de volta, vislumbro o letreiro do hotel que marca a esquina da rua onde finalmente terminarei o programa-saúde do dia. Sou, digamos, um caminhante resignado. Depois dos 50, a gente fica igual a carro usado, todo o dia tem uma coisa dando errado, é a suspensão, é a embreagem, é o contrafarto do mesocárdio epidítico, a falta de serotorpina folimolecular, é o que os mecânicos e médicos disseram. Aí, para conseguir ir segurando a barra, vou acatando os conselhos. Andar é bom para mim, digo sem muita convicção a meus entediados botões, é bom para

todos.

João Ubaldino Ribeiro. *O Estado de S. Paulo*, 6 ago. 1995.

Na frase “*Aí, para conseguir ir segurando a barra, vou acatando os conselhos*”, *aí* será corretamente substituído, de acordo com seu sentido no texto, por:

- a) Nesse lugar.
- b) Nesse instante.
- c) Contudo.
- d) Em consequência.
- e) Ao contrário.

QUESTÃO 13

Leia com atenção o texto que segue:

Se o seu relacionamento com a balança anda um pouco pesado, conheça Slim Shake. Um alimento balanceado que substitui uma refeição. Slim Shake faz você emagrecer da maneira mais inteligente que existe: bem alimentado.

Porque Slim Shake tem 50% das suas calorias provenientes de proteínas, que são essenciais para um emagrecimento correto: perder gordura e nunca músculos — tecidos magros. Isso significa perder peso e não saúde. Manter a forma, mantendo o bom humor.

Além das proteínas, Slim Shake contém fibras, vitaminas e sais minerais. Enquanto uma refeição normal traz em média 1200 calorias, um copo de 250 ml de Slim Shake contém 133,21 calorias (diluído em água) ou 233,46 calorias (misturado com leite desnatado).

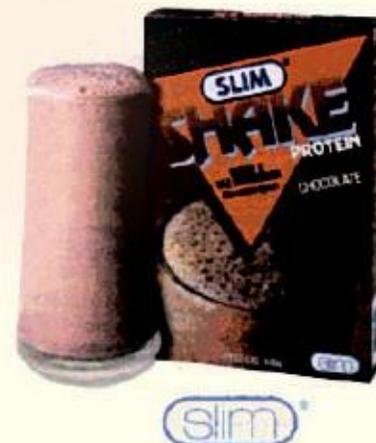
Um plano de emagrecimento de 3 semanas acompanha a embalagem do produto. Slim Shake é produzido pela Slim, fabricante do Zero-Cal. E está de acordo com o Codex Alimentarius International, da Organização Mundial de Saúde.

Se você não pode comer, beba.

Slim Shake. Chocolate, morango, baunilha ou cappuccino.

(Atendimento ao consumidor: 011-548-4766.)

EMAGREÇA
BEM
ALIMENTADO.



O advérbio *bem*, que ocorre na chamada final do texto, pode estar modificando *emagreça* ou *alimentado*.

- a) Supondo que se refira a *emagreça*, dê o significado do advérbio e transcreva passagens do texto que estão em coesão com essa relação e esse significado.
- b) Supondo que se refira a *alimentado*, proceda da mesma forma que no item a.

QUESTÃO 14

Os dois trechos que seguem foram extraídos da letra da música “Último desejo”, de Noel Rosa.

I) Perto de você me calo

Tudo penso e nada falo

Tenho medo de chorar.

Nunca mais quero o seu beijo

Mas meu último desejo

Você não pode negar

.....

II) Às pessoas que eu detesto

Diga sempre que eu não presto

Que meu lar é o botequim..

Na biografia de Noel Rosa, consta que a cantora Aracy de Almeida andou alterando a letra do ilustre compositor.

O amigo de Noel, Armênio Mesquita Veiga, deu-lhe a notícia nestes termos: “... em vez de ‘**Mas** meu último desejo’, ela canta ‘**Pois** meu último desejo’ e em lugar de ‘Que meu lar é **o** botequim’ ela diz ‘que meu lar é **um** botequim’.

Diante da informação do amigo, Noel reagiu: “Juro que nunca mais dou música minha pra ela gravar”.

João Máximo & Carlos Didier. *Noel Rosa, uma biografia*. Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1990. p. 446-52.

Tem razão o compositor Noel Rosa de ficar irritado com as alterações que a cantora Aracy de Almeida introduziu na letra de sua canção.

- a) Por que a conjunção *pois* é inadequada para exprimir a relação que vem expressa pela conjunção *mas*?
- b) Sob o ponto de vista do significado, que diferença faz trocar o artigo *o* por *um* em “*meu lar é o botequim*”?

QUESTÃO 15

O mau uso dos mecanismos de coesão pode produzir efeitos perturbadores para a compreensão do texto. É o que ocorre no caso que segue.

Engulo o uísque e vou caminhando. Tenho um encontro com um empresário e um americano antropólogo que está com ele. Cinema, grana, outros papos. O burguês amigo meu fala sem parar nas tragédias da lucratividade nacional. Meu amigo fala muito “deles... deles... deles”. Todo o mal do Brasil

é culpa deles. O mundo e o país estão sendo destruídos por eles. Até que o americano não aguenta mais de curiosidade e pergunta: “Who are they?” (Quem são eles?) Meu amigo para, travado. Quem são eles? Aí descubro o óbvio triunfal. Eles são os outros. São as forças ocultas que desculpam nossa omissão. Grande categoria descobri: eles. Todos nós falamos da desgraça nacional como se fosse feita por outros, seres impalpáveis que são responsáveis por tudo. Eles podem ser o governo, o operariado, os americanos, os jornalistas, até os judeus talvez... Todos, menos nós.

Arnaldo Jabor. *Os canibais estão na sala de jantar*. 5. ed. São Paulo, Siciliano, 1993. p. 19.

- a) Qual é o motivo de tamanha curiosidade do americano ao perguntar: “Quem são eles?”.
- b) Sob o ponto de vista argumentativo, o uso do pronome *eles/deles* seguidas vezes produziu um efeito de sentido favorável ou desfavorável para o falante? Explique sua resposta.

QUESTÃO 16

O uso descuidado dos anafóricos pode produzir ambiguidades que nos impedem de saber qual foi a intenção do redator ao escrever seu texto. É o que se dá com a passagem que vem a seguir:

Perante o tribunal, o menino identificou como seu agressor o colega do primo que frequenta a mesma escola que ele.

- a) A quem se refere o pronome relativo *que*?
- b) A quem se refere o pronome pessoal *ele*?
- c) Imagine que o pronome relativo esteja se referindo a *colega*. Reescreva o trecho, usando um pronome demonstrativo para indicar que o *colega* frequenta a mesma escola do *primo*.
- d) Imagine que o pronome relativo esteja se referindo a *primo*. Reescreva o trecho, usando um sinônimo de *colega* para indicar que o *primo* frequenta a mesma escola do *colega*.

PROPOSTAS DE REDAÇÃO

O trecho que segue faz parte de *O crime do padre Amaro*, romance de Eça de Queirós:

1) A Marquesa de Alegros ficara viúva aos quarenta e três anos, e passava a maior parte do ano retirada na sua quinta de Carcavelos. [...] As suas duas filhas, educadas no receio do céu e nas preocupações da mora, eram beatas e faziam o chique falando com igual fervor da humildade cristã e do último figurino de Bruxelas. Um jornalista de então dissera delas: — Pensam todos os dias na “toilette com que hão de entrar no Paraíso”.

Eça de Queirós. *Obras completas de Eça de Queirós*; *O crime do padre Amaro*. Porto, Lello, s/d. v. 1, p. 22.

Como se nota, as filhas da Marquesa de Alegros vêm caracterizadas satiricamente por meio de um jogo de coesão marcado pela seleção de dois conjuntos de palavras e expressões que pertencem a dois campos de significado opostos entre si: de um lado, ocorrem termos que se incluem no universo conceitual da espiritualidade; de outro, termos que se incluem no universo da materialidade.

Representando esquematicamente, temos:

UNIVERSO DA ESPIRITUALIDADE	UNIVERSO DA MATERIALIDADE
• receio do céu	preocupações com a moda
• beatas	faziam o chique

Nesses pares, o segundo termo desmente o primeiro, expondo a contradição entre eles, a qual vem ridicularizada no período final.

Procure, usando um esquema similar, satirizar a atitude de uma personagem que, devido à sua posição na sociedade ou ao cargo que exerce, tem um discurso moralista. Na vida privada, porém, contradiz de maneira chocante aquilo que prega.

2) Procure completar o trecho que segue, dando continuidade à orientação argumentativa indicada pelo conector sublinhado:

Como em qualquer outra profissão, os jornalistas não estão livres da corrupção. Há a pequena corrupção, na qual repórteres e editores aceitam presentes caros ou trocam favores com empresários e políticos. Há também, entre outras variantes, a grande corrupção, que envolve grandes somas de dinheiro ou o equivalente em espécie. Apesar disso...

Revista Imprensa, 78 :4, mar. 1994.

3) Tinha razão o camponês que declarou no VIII Congresso dos Sovietes: tudo vai bem. Mas, se a terra é para nós, o pão é para vocês, isto é, para os comissários; a água é para nós, mas o peixe para vocês; as florestas são para nós, mas a madeira para vocês.

Izvestia de Kronstadt, 25 mar. 1921. Apud ARVON, Henri. A Revolta de Kronstadt. (Fuvest-94)

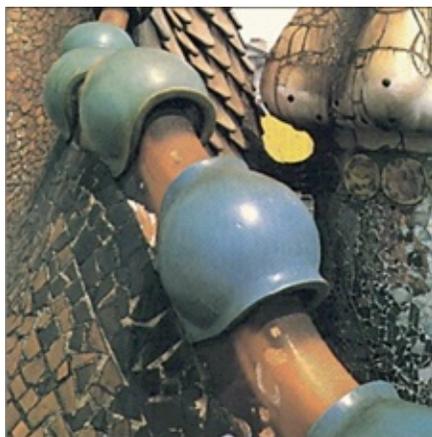
O trecho acima cria um efeito irônico por meio de um jogo argumentativo com o conector *mas*, que, como se viu, estabelece uma relação de contradição, ligando enunciados com direção argumentativa oposta. Após dizer que tudo vai bem, o camponês contrapõe a essa afirmação três sequências em que se opõem os bens de produção (terra, água, florestas) aos bens de consumo (pão, peixe, madeira). Como é próprio do *mas*, o que vem à sua direita tem um peso argumentativo maior do que o que vem à esquerda. Com isso, *reforça* a ironia, dizendo que o que pertence ao *nós* é menos vantajoso do que o que pertence ao *vocês* (os comissários).

Suponha que o texto comece assim:

Tem razão o prefeito da cidade quando diz: cumprimos todas as nossas promessas.

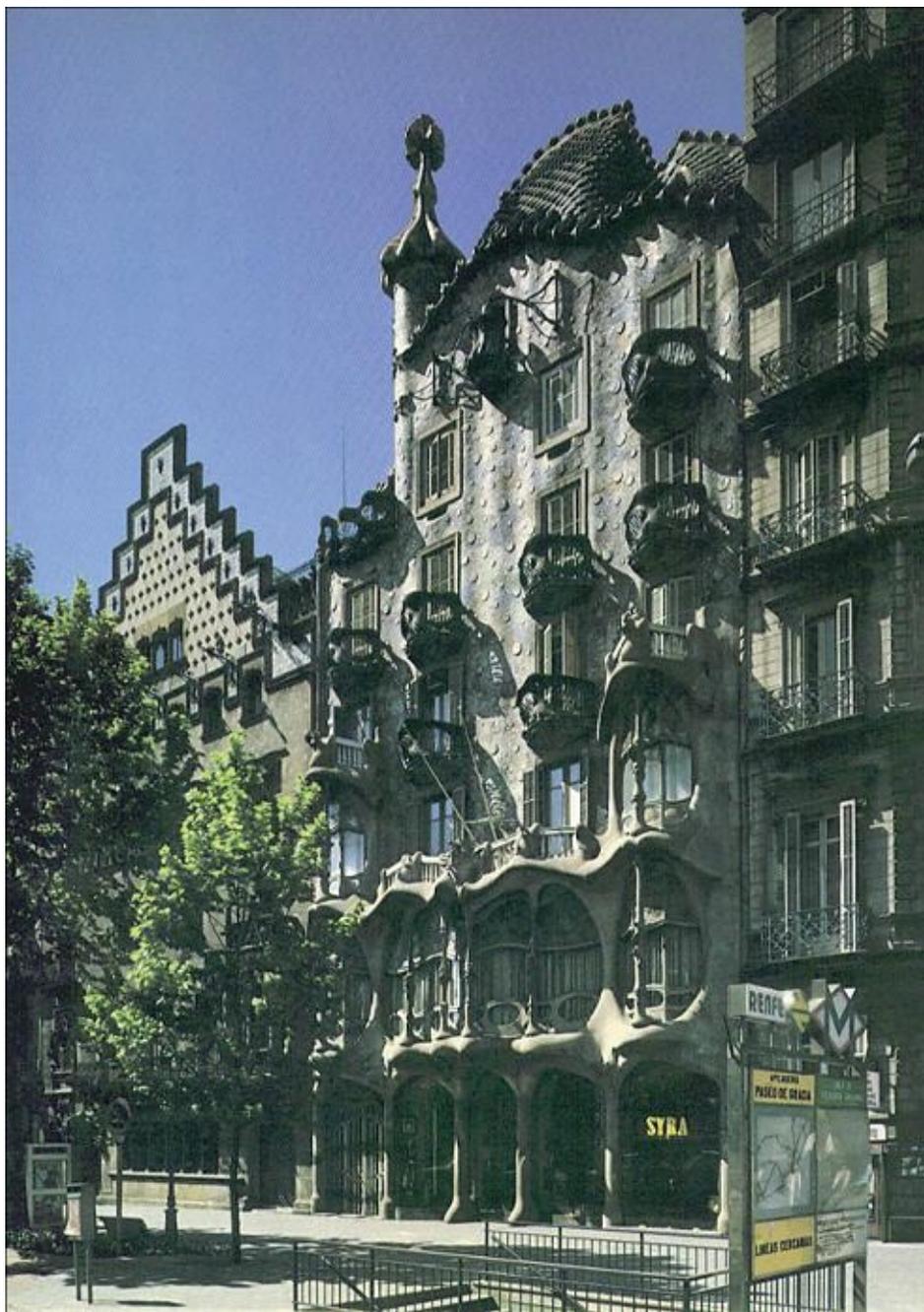
Seguindo um esquema argumentativo semelhante ao do trecho proposto para comentário no vestibular de História, construa um pequeno texto tomando como início o período acima transcrito. Dê continuação a ele com a conjunção *mas*.

LIÇÃO 25



A palavra coerência, da mesma família de aderência e aderente, provém do latim *cohaerentia* (formada do prefixo *co* = junto com + o verbo *haerere* = estar preso). Significa, pois, conexão, união estreita entre várias partes, relação entre ideias que se harmonizam, ausência de contradição.

É a coerência que distingue um texto de um aglomerado de frases.



Neste edifício do arquiteto catalão Gaudí, situado em Barcelona, há uma coerência que percorre toda a obra, partindo da fachada, passando pelo tratamento dado às superfícies e chegando até os detalhes das portas e janelas. Essa coerência é obtida por meio das estruturas sintáticas adotadas pelo arquiteto, ou seja, pelo padrão de desenho comum aos diversos elementos do edifício, caracterizado fundamentalmente pela assimetria e sinuosidade das formas.

Casa Milà, projeto do arquiteto Gaudí, de 1890.

LIÇÃO 25

COERÊNCIA E PROGRESSÃO TEXTUAL

Leia o texto de Oswald de Andrade que vem a seguir:

INFÂNCIA

O camisolão

O jarro

O passarinho

O oceano

A visita na casa que a gente sentava no sofá



ADOLESCÊNCIA

Aquele amor

Nem me fale



MATURIDADE

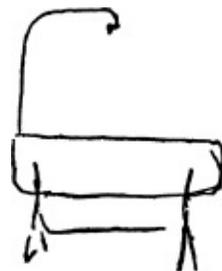
O Sr. e Sr^a Amadeu

Participam a V. Ex^a

O feliz nascimento

De sua filha

Gilberta



Oswald de Andrade. *Trechos escolhidos*. Rio de Janeiro, Agir, 1967. p. 31-2.
Os desenhos são do próprio autor.

O que chama a atenção nesse texto é que não há elementos coesivos a retomar o que foi dito antes ou a encadear os segmentos. Apesar disso, é possível atribuir um significado unitário a ele? Sem dúvida. Ao lê-lo, logo percebemos que um dos sentidos possíveis é que se trata de *flashes* de cada uma das três grandes fases da vida: a infância, a adolescência e a maturidade. A primeira é caracterizada pela descoberta do mundo (*o oceano*), por brincadeiras e travessuras (*o jarro*, que certamente o menino quebrara; *o passarinho*, que caçara) e por lembranças que deixaram marcas (*a visita* a casas em que

recebiam numa sala destinada a esse fim; *o camisolão*, que se usava para dormir); a segunda é marcada pelo início das experiências amorosas, por amores perdidos, de que se lembra com carinho; a terceira é assinalada pela formalidade e pelas responsabilidades, indicadas pela participação oficial do nascimento da filha. Se a primeira parte é uma sucessão de palavras, se a segunda é uma frase em que falta um nexos sintático e se a terceira é uma participação de nascimento da filha, por que entendemos o texto? Porque é coerente.

Frequentemente ouvimos dizer: *seu texto não está coerente; isso não é um texto, é o samba do crioulo doido; suas ideias são confusas, sem coerência*. Nunca sabemos bem o que seja coerência. Que é afinal esse requisito indispensável à existência de um texto? Coerência é a relação que se estabelece entre as partes do texto, criando uma unidade de sentido.

No poema de Oswald de Andrade acima transcrito, que é que estabelece essa unidade de sentido? Os títulos *Infância, Adolescência e Maturidade*. A partir deles, vemos que o que o poeta faz é apresentar *flashes* que caracterizam cada uma das três grandes fases da vida.

A coesão auxilia no estabelecimento da coerência, mas não é algo necessário para que ela se dê. Temos, como vimos, conjuntos linguísticos que são texto porque são coerentes, embora não tenham coesão.

Esta diz respeito ao encadeamento linear das unidades linguísticas presentes no texto, enquanto aquela concerne às relações de sentido. Assim, quando se fala em coerência, pensase na não contradição de sentidos entre passagens do texto, na existência de uma continuidade semântica. Ela é um fator de interpretabilidade do texto, pois é ela que possibilita a atribuição de um sentido unitário ao texto. Está relacionada, portanto, a sua organização subjacente. Num texto, uma ideia ajuda a compreender outra, para criar um sentido global. Cada uma das partes do texto deve estar relacionada a essa unidade semântica. A incoerência seria, pois, a violação das articulações de conteúdo de cada um dos níveis de organização do texto. Temos, por conseguinte, diferentes níveis de coerência:

a) **Coerência narrativa** é a que ocorre quando se respeitam as implicações lógicas existentes entre as partes da narrativa. Assim, por exemplo, para que uma personagem realize uma ação, é preciso que ela tenha capacidade, ou seja, saiba e possa fazê-la. Isso quer dizer que a realização de uma ação implica, pressupõe um poder e um saber. Na narrativa, o que é posterior depende do que é anterior. Constitui, portanto, incoerência narrativa relatar uma ação realizada por um sujeito que não tem condições de executá-la. Veja-se, por exemplo, esse texto de uma redação de vestibular:

Lá dentro havia uma fumaça espessa que não deixava que víssemos ninguém.

Meu colega foi à cozinha, deixando-me sozinho. Fiquei encostado na parede da sala, observando as pessoas que lá estavam. Na festa, havia pessoas de todos os tipos: ruivas, brancas, pretas, amarelas, altas, baixas etc. (Nesse caso, há uma incoerência, pois a personagem não podia ver e viu.)

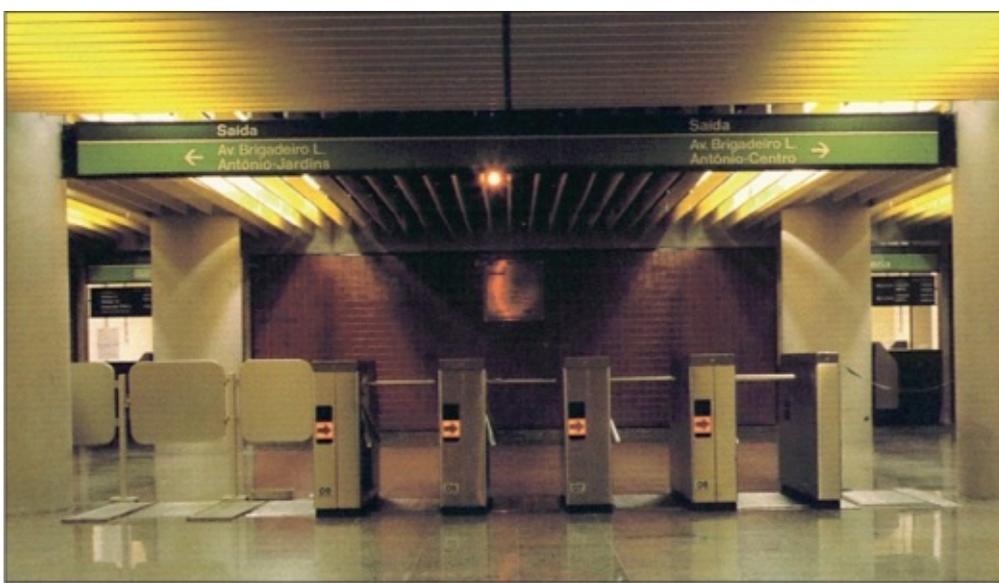
Dizer, por exemplo, que uma personagem foi a uma partida de futebol, sem nenhum entusiasmo, pois esperava ver um mau jogo e, posteriormente, saiu decepcionada com o péssimo futebol apresentado é incoerente, pois quem não espera nada não se decepciona. A decepção pressupõe o desejo de que alguma coisa aconteça, a expectativa de que, de fato, ela ocorrerá e, depois, a constatação de que não se dará.

b) A **coerência argumentativa** diz respeito às relações de implicação ou de adequação que se estabelecem entre certos pressupostos ou afirmações explícitas colocadas no texto e as conclusões que se tira deles, as consequências que se fazem deles decorrer. Se, por exemplo, o texto disser que o

descontrole orçamentário é a causa da inflação e que esta é o problema mais grave do país, será contraditório se concluir que o governo deve aumentar os gastos públicos para reaquecer a economia. Se alguém fizer o seguinte raciocínio *Todo cão come carne. Ora, o cão é uma constelação. Logo, uma constelação come carne*, haverá incoerência, pois a conclusão não é adequada às afirmações feitas anteriormente, dado que nelas se tomou o termo *cão* em dois sentidos diferentes (“animal da espécie dos canídeos” e “grupo aparente de estrelas que apresenta o aspecto de um cão e, por isso, recebe esse nome”) e a conclusão faz de conta que se trata do mesmo sentido. Será também incoerente por falta de adequação o seguinte raciocínio: *Toda cidade tem pobres. São Paulo tem pobres. Logo, São Paulo é uma cidade*. Nele, existe uma inadequação entre as afirmações anteriores e a conclusão, pois pode haver pobres em lugares que não são cidades, bem como existir cidade onde não haja pobres. Há também inadequação quando um segmento do texto não tem nenhuma relação com o que vem anteriormente: *O senhor é contra ou a favor da legalização do jogo no Brasil? O Brasil tem muitos problemas sociais que é preciso resolver. Nosso empenho é dar melhores condições de vida ao povo brasileiro*.

c) **Coerência figurativa** diz respeito à combinatória de figuras para manifestar um dado tema ou à compatibilidade de figuras entre si. Sabemos que as figuras se encadeiam num percurso, para manifestar um determinado tema e, para isso, têm que ser compatíveis umas com as outras, senão o leitor não percebe o tema que se deseja veicular. Por outro lado, há figuras que são claramente incompatíveis entre si. Num dos vestibulares da Fuvest, um aluno, ao narrar uma festa, disse que ela constava de um chá, servido numa biblioteca, onde havia estantes de mogno, livros encadernados em couro, tapetes persas, quadros de pintores famosos; que os homens estavam de terno e gravata e as mulheres de *tailleur*, blusa de seda e colar de pérolas; que o chá foi servido por um mordomo uniformizado; que o serviço de chá era de prata e de porcelana de Sèvres e que, ao fundo, tocava uma música do Agnaldo Timóteo. Qualquer pessoa pertencente a nossa cultura percebe que a figura *música do Agnaldo Timóteo* não é compatível com as demais figuras, que formam um percurso que manifesta o tema do requinte. Ela encadear-se-ia bem com figuras como sanduíche de pernil, festa no fundo do quintal, cerveja gelando no tanque etc. Na frase *Os peixes durante a gravidez ficam agressivos*, há uma incompatibilidade flagrante entre as figuras *peixe* e *gravidez*, pois sabemos que peixes não engravidam. Quando se diz *Eu não visio o trabalho ao lucro* (frase ouvida numa entrevista de rádio), há uma incompatibilidade clara entre os termos, pois *visar* não pode combinar com dois objetos inanimados. No sentido de “almejar” tem apenas um objeto inanimado introduzido por *a*. Aqui certamente a pessoa teria querido dizer *Não associo o trabalho ao lucro*. Será incoerente também combinar figuras logicamente incompatíveis como *ser casado e não ter esposa*.

d) **Coerência temporal** é aquela que respeita as leis da sucessividade dos eventos ou apresenta uma compatibilidade entre os enunciados do texto, do ponto de vista da localização no tempo. O período *Maria pôs o arroz no fogo, depois escolheu-o* é incoerente, pois subverte a sucessividade dos eventos do processo de preparo do arroz: primeiro, escolher; depois, pôr no fogo. No trecho *Quando o professor entrou, ele já tinha posto o sapo na bolsa da colega e estava sentado tranquilamente no seu lugar. O mestre pegou-o em flagrante, quando estava pondo o sapo na bolsa da colega*, há incoerência pois os enunciados são incompatíveis do ponto de vista da temporalização, já que o mesmo evento (pôr o sapo na bolsa da colega) é considerado, ao mesmo tempo, anterior (*tinha posto*) e concomitante (*estava pondo*) ao momento da entrada do professor.



Grandes empresas públicas ou privadas emitem uma enorme variedade de mensagens para seus usuários. Para sistematizá-las e dar a elas um princípio de coerência visual, costumam ser estabelecidas normas e padrões aos quais elas devem obedecer. No caso do Metrô de São Paulo, o princípio de coerência visual parte da logomarca da empresa, passa pela sinalização das estações e chega até o bilhete que o usuário carrega na mão. O resultado é uma empresa com uma identidade claramente definida, que pode dar uma solução rápida para novos problemas de comunicação que surjam, uma vez que já existem padrões definidos para responder a eles.





e) **Coerência espacial** diz respeito à compatibilidade entre os enunciados do ponto de vista da localização no espaço. Seria incoerente dizer *Embaixo do único lustre, colocado bem no meio do teto, um grupo de pessoas conversava animadamente. Quando ela entrou, todos pararam de falar e olharam para ela. Ela não se importou e foi também postar-se embaixo do lustre num dos cantos do salão*, pois, se o único lustre era no meio do salão, não poderia ser num dos cantos.

f) **Coerência no nível de linguagem** usado é a compatibilidade, do ponto de vista da variante linguística escolhida, no nível do léxico e das estruturas sintáticas utilizados no texto. Assim, é incoerente colocar expressões chulas ou da linguagem informal num texto caracterizado pela norma culta formal. Tanto sabemos que isso não é permitido que, quando vamos violar a coerência no nível de linguagem, fazemos uma ressalva, dizendo *com perdão da palavra, se me permitem o uso da palavra* etc. Veja no exemplo abaixo esse tipo de incoerência:

Magnífico Reitor da Universidade de São Paulo

Tendo tomado conhecimento pelos periódicos da capital paulista de que o Prefeito da Cidade Universitária, onde está situada a Universidade que Vossa Magnificência, com alto descortino, dirige, resolveu interditar o acesso da população ao campus nos finais de semana, ousou vir à presença de Vossa Magnificência para manifestar-lhe meu repúdio ao fato de uma instituição pública querer subtrair da população de uma cidade desumana um espaço de lazer. Francamente, achei a maior sujeira da parte da USP, sacanagem, nada a ver.

Alguém poderia perguntar qual é a instância que determina o que é ou não coerente, já que parece óbvio que, quando se cometem contradições como localizar um objeto em tal lugar do espaço e mais adiante localizá-lo noutro, a incoerência é indiscutível, mas que, em outros casos, como, por exemplo, dizer que a figura *música do Agnaldo Timóteo* não se combina com outras figuras do percurso que manifesta o tema do requinte, mas se encadeia com as que mostram o tema da breguice, pode-se pensar que o analista é que está sendo preconceituoso.

A questão da coerência está relacionada aos dois conceitos de verdade com que se trabalha. O primeiro é a adequação do que foi dito à realidade: por exemplo, se um rapaz diz à namorada que foi dormir cedo e saiu para ir a uma boate, considera-se que ele contou uma mentira, porque o que disse não está de acordo com a realidade. O segundo é a pressuposição entre os enunciados do texto, pois um não pode contradizer o outro: por exemplo, se alguém diz que os seres humanos devem ser tratados com

respeito, não podendo sofrer nenhum castigo físico e que, portanto, os pais devem bater nos filhos, violou a lógica dos enunciados, dado que uma criança é um ser humano e, por conseguinte, a primeira ideia não permitiria a conclusão de que os pais devem bater nos filhos.

Neste texto de Marcelo Paiva, publicado na *Folha de S. Paulo*, de 28 de junho de 1993, o articulista nota duas contradições do prefeito Paulo Maluf numa entrevista concedida a Jô Soares: a primeira diz respeito a uma contradição entre os enunciados da entrevista; a segunda, a uma inadequação entre o discurso e a realidade:

Paulo Maluf, em campanha para a Presidência, no Jô da última quarta-feira: “O Lula não tem experiência. Antes de se candidatar à presidência, deveria começar como prefeito de São Bernardo”. Se contradisse, logo em seguida, ao comentar sua obstinação pelo posto máximo em que pode chegar um “homem público”:

“Lincoln perdeu sua eleição para prefeito, deputado, governador, mas não só ganhou para a presidência, como fez um trabalho memorável”. “Então Lula segue os caminhos de Lincoln?”, deveria ter perguntado Jô.

Segunda contradição: “O brasileiro tem que cobrar as promessas de campanha de seus candidatos”. Maluf prometera, na campanha para prefeito, não se candidatar à presidência, mais que isso, acusou o seu oponente, Eduardo Suplicy, de carreirista e de candidato potencial a outros cargos. (6-2)

Apresentamos já diferentes níveis do texto em que precisa haver coerência: narrativo, figurativo, temporal etc. A partir dos dois conceitos de verdade que acabamos de definir, podemos dizer que há, em cada um desses níveis, dois tipos de coerência:

1) **coerência intratextual**, que é aquela que diz respeito à relação de compatibilidade, de adequação, de não contradição entre os enunciados do texto, como ocorre, por exemplo, quando respondemos o que nos foi perguntado, quando não desdizemos o que acabamos de dizer etc.

2) **coerência extratextual**, que concerne à adequação do texto a algo que lhe é exterior. Essa exterioridade pode ser:

a) o conhecimento de mundo: são aqueles dados referentes ao mundo físico, à cultura de um povo, ao conteúdo das ciências etc., que constituem o repertório a partir do qual produzimos e entendemos textos. Sabemos, em virtude de nosso conhecimento de mundo físico, que a frase *Virgem dá à luz trigêmeos* é incoerente, dado que são incompatíveis virgindade e maternidade. A figura *música do Agnaldo Timóteo* não cabe no percurso figurativo do requinte, porque, em nossa cultura, ele é considerado um compositor brega, que não faz composições requintadas. Assim, há uma inadequação do texto a um dado cultural. Se disséssemos *Portugal, jardim plantado à beira do Pacífico*, haveria uma incoerência entre as figuras *Portugal* e *Pacífico*, porque o conhecimento geográfico nos ensina que Portugal é banhado pelo Atlântico e não pelo Pacífico.

b) os mecanismos gramaticais e semânticos da língua. Observe o texto abaixo, um trecho de uma redação de vestibular, retirado do livro *A coerência textual*, de Ingedore Villaça Koch e Luiz Carlos Travaglia (São Paulo, Contexto, 1990, p. 36):

Felicidade é um viver como aprendiz. É retirar de cada fase da vida uma experiência significativa para o alcance de nossos ideais.

É basear-se na simplicidade do caráter ao executar problemas complexos; ser catarse permanente de doação sincera e espontânea.

Nesse texto, usa-se *executar* no lugar de *resolver*; utiliza-se *catarse*, que significa “reação de liberação ou liquidação de afetos por muito tempo recalçados no subconsciente e responsáveis por um trauma”, indevidamente, pois se dá a essa palavra o complemento *de doação sincera e espontânea*. Não se pode atribuir um sentido unitário a esse texto, porque ele não está adequado aos mecanismos que, na língua, regem o encadeamento dos significados.

Passemos agora a uma outra questão. Às vezes, temos aparentes incoerências. Nesses casos, o texto em que ocorrem ganha uma unidade de sentido devido a uma série de fatores, que devem ser levados em conta na atribuição do significado:

1) o contexto (unidade linguística maior, responsável pela atribuição de sentido a uma unidade menor que está inserida nela: assim, a frase constitui o contexto da palavra, o texto, o da frase, etc.). Quando lemos a manchete *Canadá em São Paulo* (*Jornal da Tarde*, 1.º jul. 1992), achamos que ela é incoerente, pois nosso conhecimento de mundo nos diz que o Canadá não se localiza em São Paulo. A leitura do texto que vem abaixo do título desfaz essa aparente incoerência:

CANADÁ EM SÃO PAULO

Parque canadense será inaugurado hoje

São Paulo ganha hoje um parque que reúne duas grandes “paixões” do paulistano: o verde e a água. O verde está na farta arborização do novo local de lazer: 2100 árvores, de 120 espécies diferentes. E a água está no lago que recobre 70% dos 110 mil metros quadrados de área do parque Cidade de Toronto.

A vegetação procura fazer jus ao nome do novo local de lazer. Batizado com este nome graças ao Programa Municipal de Intercâmbio Profissional firmado entre São Paulo e Toronto — que doou parte das verbas necessárias à sua construção —, o parque, situado na zona Oeste, presta uma homenagem à cidade canadense através da vegetação típica de clima temperado, como o pinheiro e o plátano, introduzida junto às plantas nativas.

Os outros dados contidos no texto ajudam a compreender que não há nenhuma incoerência no título, pois, nele, a palavra *Canadá* não está sendo usada como nome de país, mas metonimicamente, isto é, o todo em lugar da parte (parque construído na cidade de São Paulo, com recursos provindos de uma cidade canadense e que tem em sua vegetação plantas típicas de clima temperado).

Veja um outro conjunto linguístico:

- 1 – Um chopps
- 2 – E dois pastel (...)
- 5 – O polpettone do Jardim de Napoli (...)
- 30 – Cruzar a Ipiranga com a Av. São João (...)
- 43 – O “Parmera” (...)
- 45 – O “Curíntia” (...)

O Estado de S. Paulo, 25 jan. 1995, A10-1.

Esse conjunto poderia não fazer sentido nenhum. No entanto, colocado num contexto como o seguinte, *100 motivos para gostar de São Paulo*, ganha o estatuto de um texto coerente.

2) a situação de comunicação. Muitas vezes, um texto parece absurdo, quando não se conhece a situação em que foi produzido. Ela permite que se deixem implícitos certos segmentos do texto, que, fora dela, precisariam ser especificados, para que um texto tivesse coerência. Por exemplo,

- O vendedor.
- Estou ocupado demais.
- Pode deixar que dou um jeito.

Na verdade, explicitando os implícitos devidos à situação de comunicação, o texto seria o seguinte:

- O vendedor, que você estava esperando, chegou.
- Estou ocupado demais para atendê-lo agora. Veja se outra pessoa pode fazê-lo.
- Pode deixar que dou um jeito, para que ele seja atendido.

3) as regras do gênero a que o texto pertence. Quando se fala em adequação a um dado conhecimento de mundo, muitas pessoas pensam que esse conhecimento se refere somente ao mundo efetivamente existente, que se pode ver, tocar etc. No entanto, sabemos que uma das propriedades da linguagem é a capacidade de criar mundos. Há gêneros de textos (por exemplo, a ficção científica, os contos de fada, os mitos, o discurso religioso etc.) cuja regra básica é criar outros mundos possíveis, onde a lógica do mundo apreendido pela experiência imediata não tem valor. O conhecimento de mundo acerca da concepção humana mostra que um texto que combine figuras referentes à virgindade e à maternidade é incoerente. No entanto, no universo criado pelo discurso religioso consideramos absolutamente coerente o seguinte texto: *Eis que a virgem conceberá e dará à luz um filho, cujo nome será Emanuel, que significa: Deus conosco* (Mateus, 1, 23), pois uma regra basilar do universo religioso é a conciliação de contrários.

4) o intertexto. Quando um texto retoma outro, constrói-se com base em outro, como vimos na lição 4, ganha coerência, ao percebermos a relação que se estabelece entre eles. Intertextualidade é exatamente a relação entre dois textos. Veja o exemplo abaixo, poema de José Paulo Paes:

KIPLING REVISITADO

se etc
se etc
se etc
se etc
se etc
se etc
se etc

serás um teorema

meu filho

José Paulo Paes. *Um por todos*. São Paulo, Brasiliense, 1986. p. 97.

Para que esse texto ganhe sentido, precisamos conhecer o célebre poema “Se...”, do poeta inglês Kipling. Nele, cada verso começa com *se* (por exemplo, *Se sonhas, mas não és por sonhos dominado; / se*

...pensas, mas não fazes do pensamento teu alvo...). O poema termina da seguinte forma: se, de cada minuto, enches cada segundo / com um passo para frente em luminoso trilho, / então eu te direi que dominas o Mundo / e direi muito mais: que és um homem, meu filho! Sabemos que o texto de José Paulo Paes constrói-se com base no poema de Kipling pelo título, pelo fato de os sete primeiros versos serem formados de um *se* seguido de *etc.* e pela construção dos dois últimos versos. O poema de José Paulo Paes tem um claro sentido irônico, o que ele quer dizer é que, se alguém pautar sua vida pelo que Kipling considera valores, será não um homem, mas um teorema, ou seja, uma demonstração da visão de mundo de Kipling.

Além desses casos de aparente incoerência, é preciso verificar que há outros textos em que a quebra da coerência visa à criação de certos efeitos de sentido, ou seja, há textos em que propositadamente se constroem incoerências, para criar um dado sentido, ou que fazem da não coerência o princípio de geração do sentido. Isso significa então que, em hipótese nenhuma, há textos incoerentes? Há textos incoerentes. Para saber se a incoerência foi proposital ou derivou de inabilidade ou ignorância de quem escreve, é preciso ver se o produtor do texto espalhou nele pistas para que o leitor possa perceber que a incoerência foi criada deliberadamente com vistas a produzir um dado sentido. Por exemplo, no texto em que aparece a *música de Agnaldo Timóteo*, o produtor do texto poderia, com essa incoerência, estar ridicularizando um novo-rico, que pode ter tudo aquilo que o dinheiro consegue comprar, mas que não tem gosto, não tem refinamento. No entanto, para isso, seria preciso deixar pistas no texto, indicando que os donos da casa eram novos-ricos, sem qualquer verniz cultural. Da forma como o texto foi redigido, ele ficou simplesmente incoerente.

Um livro como *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carrol, pretende discutir os paradoxos do sentido, subverter o princípio da realidade, mostrar as dificuldades de raciocínio que parecem sem saída, confrontar a lógica de nosso mundo e das línguas com outras lógicas. Ele tem, por isso, a inversão como seu princípio constitutivo, faz da incoerência seu fator de coerência. Tomemos dois pequenos trechos:

— Que os jurados deliberem o veredito — disse o Rei, mais ou menos pela vigésima vez naquele dia.
— Não, não! — gritou a Rainha. — Primeiro a sentença, o veredito depois.
— Mas que bobagem! — disse Alice em voz alta. — Quem já viu sentença antes do veredito?

Lewis Carrol. *Alice no País das Maravilhas*. São Paulo, Summus, 1980. p. 129.

Na fala da Rainha, temos uma incoerência temporal, pois a sucessividade dos atos do julgamento não obedece à ordem deles no mundo real, em que o veredito (declaração do júri sobre a culpabilidade ou inocência do acusado) precede a sentença (penalidade imposta pelo juiz). Alice imediatamente, num confronto entre duas lógicas, considera bobagem o que disse a Rainha.

— Veja, agora a senhora está bem melhor! Mas, francamente, acho que a senhora devia ter uma dama de companhia!

— Aceito-a com todo prazer! — disse a Rainha. — Dois pence por semana e doce todos os outros dias.

Alice não pôde deixar de rir, enquanto respondia: — Não estou me candidatando... e não gosto tanto assim de doces.

— É doce de muito boa qualidade — afirmou a Rainha.

— Bem, *hoje*, pelo menos, não estou querendo.

— Hoje você *não* poderia ter, nem pelo menos nem pelo mais — disse a Rainha. A regra é: doce

amanhã e doce ontem — e nunca doce hoje.

— Algumas vezes *tem* de ser “doce hoje” — objetou Alice.

— Não, não pode — disse a Rainha. Tem de ser sempre doce todos os *outros* dias; ora, o dia de hoje não é *outro* dia qualquer, como você sabe. (p. 182)

A Rainha não leva em conta o valor linguístico dos termos *hoje*, *ontem*, *amanhã*, isto é, “dia em que transcorre o ato de fala”, “dia anterior ao dia em que transcorre o ato de fala”, “dia posterior ao dia que transcorre o ato de fala”, que faz com que esses termos tenham um valor relacionado a cada ato de fala e que, portanto, os dias não possam ser classificados como hoje, ontem e amanhã de uma vez por todas. A objeção de Alice, que acredita no valor linguístico desses termos, é que todos os dias podem ser ontem, hoje ou amanhã, dependendo de sua relação com um dado ato de fala. O que a Rainha diz é inadequado em relação ao sistema linguístico.

PROGRESSÃO TEXTUAL

Observe o texto abaixo, um fragmento de redação de vestibular, retirado do livro *Crise na linguagem: redação no vestibular*, de Maria Thereza Fraga Rocco (São Paulo, Mestre Jou, 1981):

Estou começando a me sentir vazia, pálida, desesperançosa e oca. O vazio me invade e sinto um tremendo vazio dentro de mim.

Esse texto é circular, ou seja, repete várias vezes a mesma ideia. Fala, em duas linhas, quatro vezes em vazio interior. Em outros termos, não tem progressão.

Dissemos já que para um conjunto de enunciados linguísticos ser um texto é preciso que tenha coerência. O que garante a unidade de sentido é a relação harmoniosa das partes. Unidade, porém, não quer dizer repetição de ideias, de segmentos com o mesmo significado. Um bom texto deve ter progressão, isto é, cada segmento que se sucede precisa ir acrescentando informações novas aos enunciados anteriores. Num texto, é proibido repetir-se, a menos que essa repetição tenha uma função no texto e, nesse caso, já não é mais pura repetição. Por exemplo, o refrão, num poema, acentua uma ideia central e tem um papel na organização rítmica. O que é interessante notar é que, como há versos que se intercalam entre uma e outra enunciação do refrão, ele não é uma simples repetição, mas vai ganhando intensidade cada vez que é pronunciado (veja o poema “Ladainha”, na lição 22).

Em síntese, num texto, cada segmento que ocorre deve acrescentar um dado novo ao anterior. A própria repetição, quando funcional, faz isso e, portanto, justifica-se. Já as repetições sem função desqualificam o texto.

TEXTOS COMENTADOS

Tomaremos uma série de textos de José Paulo Paes, em que faltam os nexos coesivos, para mostrar as aparentes incoerências e o que é que dá uma unidade de sentido a eles. Todos os poemas foram retirados do livro *Um por todos*.

31 de março/1º de abril
DÚVIDA REVOLUCIONÁRIA

ontem foi hoje?
ou hoje é que foi ontem? (p. 31)

À primeira vista, o poema não tem sentido, pois aparentemente lhe falta coerência temporal. Que significa ontem foi hoje ou hoje foi ontem? No entanto, as duas datas colocadas no início do poema e o título remetem a um episódio da história do Brasil, que faz parte de nosso conhecimento de mundo, o golpe militar de 1964, chamado Revolução de 1964. Sabemos, em virtude de nosso conhecimento histórico, que esse fato ocorreu no dia 1º de abril, mas sua comemoração foi mudada para 31 de março, para evitar relações entre o evento e o dia da mentira. Os elementos contextuais tornam o texto coerente.

1º de maio
ETIMOLOGIA

no suor do rosto
o gosto
do nosso pão diário

sal: salário (p. 33)

Nesse texto, é preciso explicar por que o poema se chama “Etimologia” e qual é seu sentido global. A data colocada no início indica, segundo nosso conhecimento de mundo, o dia do trabalho. Os três primeiros versos remetem à maldição bíblica de que o homem comeria o pão com o suor do rosto. O último verso aciona um conhecimento linguístico referente à origem da palavra *salário*. Salário era a ração de sal dada a cada soldado como compensação pelo seu trabalho. Daí, passou a significar “remuneração de um trabalho”. O termo *etimologia*, por sua vez, significa “ciência da origem e filiação das palavras”. O texto, a partir desses dados do conhecimento de mundo, do conhecimento do texto bíblico e do conhecimento linguístico referente à palavra *sal*, ganha sentido: a origem do dia do trabalho está na maldição bíblica que condenou o homem a trabalhar (ganhar o pão com o suor do rosto). O trabalho está ligado a salário tanto no sentido atual de “remuneração”, quanto no sentido primitivo de “ração de sal”, dado que o suor, metonímia do trabalho (efeito pela causa), é salgado.

12 de junho, dia dos namorados
A VERDADEIRA FESTA

mas pra que fogueira
rojão
quentão?

basta fogo nas veias
e a escuridão
coração (p. 35)

A data colocada no início do poema e os três primeiros versos acionam um dado conhecimento de

mundo: dia 12 de junho, véspera do dia de Santo Antônio, o santo casamenteiro, é, por essa razão, o dia dos namorados; no Brasil, a comemoração de Santo Antônio começa na noite do dia 12 e tem como elementos típicos fogueira, rojão, quentão. Ao se perguntar para que isso, o poeta mostra que a verdadeira festa dos namorados só precisa de desejo (*fogo nas veias*), amor (*coração*) e isolamento (*escuridão*), ou seja, que ela é a relação dos que se amam.

MINICANTIGA DE AMIGO

coyta

coyto (p. 70)

O título aciona um conhecimento de mundo. Cantiga de amigo é um tipo de poesia trovadoresca, ou seja, é um gênero que pertence às primeiras manifestações literárias em língua portuguesa. Nele, o poeta coloca-se no lugar da amada e fala como se ela narrasse o amor que dedica ao amigo (o homem que ela ama). Pode-se dizer que a cantiga de amigo é composta de dísticos (unidades formadas de dois versos), e sua unidade rítmica é um par de dísticos, os quais dizem basicamente a mesma coisa. *Coyta* é uma palavra fundamental na lírica trovadoresca, significa “sofrimento de quem ama”. Esse termo está ligado à palavra moderna *coitado*, que quer dizer “desgraçado, mísero, infeliz”. *Coito*, grafado *coyto*, numa imitação da ortografia antiga, significa “cópula, união sexual”. Na verdade, essas duas palavras não têm na origem nenhum parentesco, têm apenas uma semelhança fonética. A partir desses conhecimentos de mundo e da linguagem, podemos atribuir um sentido global ao poema: uma cantiga de amigo constrói-se com os seguintes elementos mínimos (*minicantiga*): no plano do conteúdo, uma mulher e um homem (uma palavra é feminina e outra é masculina; são em tudo semelhantes, exceto no *a/o* finais, marcas do feminino e do masculino), o sofrimento do amor (*coyta*) e a união sexual dos amantes (*coyto*); no plano da expressão, o dístico.

O poema pretende, pois, ensinar o que é o mínimo indispensável para uma cantiga de amigo.

PAVLOVIANA

a comida

a sineta

a saliva

a sineta

a saliva

a saliva

a saliva

a saliva

a saliva

o mistério

o rito

a igreja

o rito

a igreja

a igreja

a igreja

a igreja

a igreja

a revolta
 a doutrina
 o partido
a doutrina
 o partido
 o partido

o partido
 o partido
 o partido
a emoção
 a ideia
 a palavra
a ideia
 a palavra
 a palavra
a palavra
 a palavra

A PALAVRA (p. 92-3)

José Paulo Paes. *Um por todos*. São Paulo, Brasiliense, 1986.

O título do poema e os três primeiros versos, formados das palavras *sineta*, *saliva* e *comida*, precedidas do artigo *a*, e colocados não exatamente um embaixo do outro, acionam um dado conhecimento de mundo: a experiência que celebrizou Pavlov, médico russo que elaborou a noção de reflexo condicionado. Pavlov constatou que um cão salivava diante de um prato de comida. Associou, então, a comida a um outro estímulo, o toque de uma campainha. Toda vez que se apresentava uma comida ao cão, ouvia-se o som de uma campainha. Ao fim de um certo número de repetições, o novo estímulo (o som) bastava para desencadear a secreção salivar. Tinha-se, pois, substituído o excitante natural do reflexo salivar (o alimento) por um excitante artificial “condicionante”.

Na primeira estrofe, os versos contêm os três elementos básicos da experiência de Pavlov: a comida, a sineta e a saliva. Os versos não aparecem embaixo uns dos outros para mostrar que esses elementos não são simultâneos, mas sucessivos. A primeira estrofe tem três partes: na primeira, aparecem os três elementos da experiência pavloviana; na segunda, indica-se a segunda fase da experiência: só a sineta era suficiente para provocar a secreção salivar; na terceira, mostra-se que nem a sineta é mais necessária, pois salivagem produz salivagem. As outras três estrofes mostram que um fenômeno semelhante ocorre no âmbito da experiência religiosa, da experiência política e da experiência estética. A organização religiosa deriva da experiência do homem com o mistério. Ao mistério associa-se o rito, e este, depois de um certo tempo, passa sozinho a sustentar a organização religiosa. Em seguida, deixam-se de lado o mistério e o rito, e a própria organização passa a ser um fim em si. No âmbito da política, pode-se dizer que a revolta com uma situação de injustiças gera uma doutrina, que, por sua vez, sustenta um partido. Depois, abandona-se a revolta. Por fim, deixa-se de lado a doutrina, e a manutenção da organização partidária passa a ser um objetivo em si mesmo. No domínio da estética, segundo o poeta, a emoção gera ideias, que se convertem em palavras. Quando as emoções são abandonadas, temos o cerebralismo experimental. Por fim, quando palavras puxam palavras, temos o maneirismo, que são as repetições de fórmulas.

QUESTÃO 1

Sabe-se que se trata de incoerência argumentativa fazer uma asserção e comprová-la com dados que a contradizem. Muitas vezes, jornalistas, por incompetência ou má-fé, cometem esse tipo de incoerência.

A questão que segue, extraída do vestibular da Unicamp, põe em foco esse tipo de problema.

O jornal *Folha de S. Paulo* introduz com o seguinte comentário uma entrevista recente (8/12/88) com o professor Paulo Freire:

“A gente cheguemos” não será uma construção gramatical errada na gestão do Partido dos Trabalhadores em São Paulo.

Os trechos da entrevista nos quais a *Folha* se baseou para fazer tal comentário foram os seguintes:

— A criança terá uma escola na qual a sua linguagem seja respeitada [...]. Uma escola em que a criança aprenda a sintaxe, mas sem desprezo pela sua.

— Esses oito milhões de meninos vêm da periferia do Brasil [...]. Precisamos respeitar a [sua] sintaxe mostrando que sua linguagem é bonita e gostosa, às vezes é mais bonita que a minha. E, mostrando tudo isso, dizer a ele: “Mas para tua própria vida tu precisas dizer ‘a gente chegou’ [em vez de “a gente cheguemos”]. Isso é diferente, [a abordagem] é diferente. É assim que queremos trabalhar, com abertura, mas dizendo a verdade.

Responda de forma sucinta:

- qual é a posição defendida pelo professor Paulo Freire com relação à correção de erros gramaticais na escola?
- o comentário do jornal faz justiça ao pensamento do educador? Justifique a sua resposta.

QUESTÃO 2 (UNICAMP)

A história transcrita a seguir contrasta dois mundos, dois estados de coisas: o dia a dia cansativo do carregador e a situação imaginária em que ele se torna presidente da República:

Dois carregadores estão conversando e um diz: “Se eu fosse presidente da República, eu só acordava lá pelo meio-dia, depois ia almoçar lá pelas três, quatro horas. Só então é que eu ia fazer o primeiro carro”.

O carregador não consegue passar para o mundo imaginário, e acaba misturando-o de maneira surpreendente com o mundo real.

- Qual é a construção gramatical usada nessa história para dar acesso ao mundo das fantasias do

carregador?

b) Que situação do mundo real ele transfere para o mundo de suas fantasias?

c) Por que isso é engraçado?

QUESTÃO 3 (UNICAMP)

O trecho seguinte dá a entender algo diferente do que seu autor certamente quis dizer:

Malcolm Browne, também da Associated Press, deveria ter impedido que o monge budista em Saigon não se imolasse, sentado e ereto, impedindo o mundo de ver o protesto em cuja foto encontrou seu maior impacto?

Caio Túlio Costa, *Folha de S. Paulo*, 17 mar. 1991.

a) Se tomado ao pé da letra, o que significa exatamente o trecho: “... *deveria ter impedido que o monge ... não se imolasse*” ?

b) Se não foi isso que o autor quis dizer, que sentido pretendeu dar a esse trecho?

QUESTÃO 4 (UNICAMP)

Às vezes, quando um texto é ambíguo, é o conhecimento que o leitor tem dos fatos que lhe permite fazer uma interpretação adequada do que lê. Um bom exemplo é o trecho que segue, no qual há duas ambiguidades, uma decorrente da **ordem das palavras**, e a outra, de uma **elipse de sujeito**.

O presidente americano (...) produziu um espetáculo cinematográfico em novembro passado na Arábia Saudita, onde comeu peru fantasiado de marine no mesmo bandejão em que era servido aos soldados americanos.

Veja, 9 jan. 1991.

a) Quais as interpretações possíveis das construções ambíguas?

b) Reescreva o trecho de modo a impedir interpretações inadequadas.

c) Que tipo de informação o leitor leva em conta para interpretar adequadamente esse trecho?

QUESTÃO 5 (UNICAMP)

No vestibular Unicamp/91, havia uma questão baseada no engano do jornalista Gilberto Dimenstein, da *Folha de S. Paulo*, que, ao tentar explicitar “um círculo vicioso”, confundia-se. Em sua coluna do dia 19/06/91, ele voltou a cometer exatamente o mesmo equívoco:

Dúvida procedente: até que ponto Collor também é “República de Alagoas”? Ou é seu refém? Não é sem motivo que apelidaram o porta-voz Cláudio Humberto Rosa e Silva de “biscoito Tostines”. Não se sabe se ele continua porta-voz porque sabe demais. Ou se porque sabe demais é porta-voz.

Compare o trecho da publicidade do biscoito (“*Vende mais porque é fresquinho ou é fresquinho porque vende mais?*”) com o de Gilberto Dimenstein e responda:

a) qual o trecho que, segundo o jornalista, justifica o apelido de Cláudio Humberto?

b) como deveria ter sido escrito esse trecho, para que o apelido de Cláudio Humberto fizesse sentido?

c) se Gilberto Dimenstein fosse coerente com sua maneira de construir círculos viciosos, como

escreveria a propaganda do biscoito Tostines?

QUESTÃO 6 (UNICAMP)

A maneira como certos textos são escritos pode produzir efeitos de incoerência, como no exemplo: “Zélia Cardoso de Mello **decidiu amanhã** oficializar sua união com Chico Anysio” (A Tarde, Salvador, 16 set. 1994). É o que ocorre no trecho a seguir:*

As Forças Armadas brasileiras já estão treinando 3 mil soldados para atuar no Haiti depois da retirada das tropas americanas. A Organização das Nações Unidas (ONU) solicitou o envio de tropas ao Brasil e a mais quatro países, disse ontem o presidente da Guatemala, Ramiro de León.

O Estado de S. Paulo, 24 set. 1994.

- Qual o efeito de incoerência presente nesse texto?
- Do ponto de vista sintático, o que provoca esse feito?
- Reescreva o trecho, introduzindo apenas as modificações necessárias para resolver o problema.

TEXTOS PARA AS QUESTÕES 7 E 8 (FUVEST)

Leia os textos de propaganda adiante, dos quais o primeiro foi publicado em uma página e o outro na seguinte:

I Como limpar o pátio de uma concessionária usando um jornal	II A Brasilwagen está prevendo vender 5 000 carros novos e 2 000 usados este ano anunciando no Estadão
--	--

QUESTÃO 7

Confrontando-os, dê dois sentidos em que o texto I pode ser entendido.

QUESTÃO 8

Ainda em relação aos mesmos textos, explique:

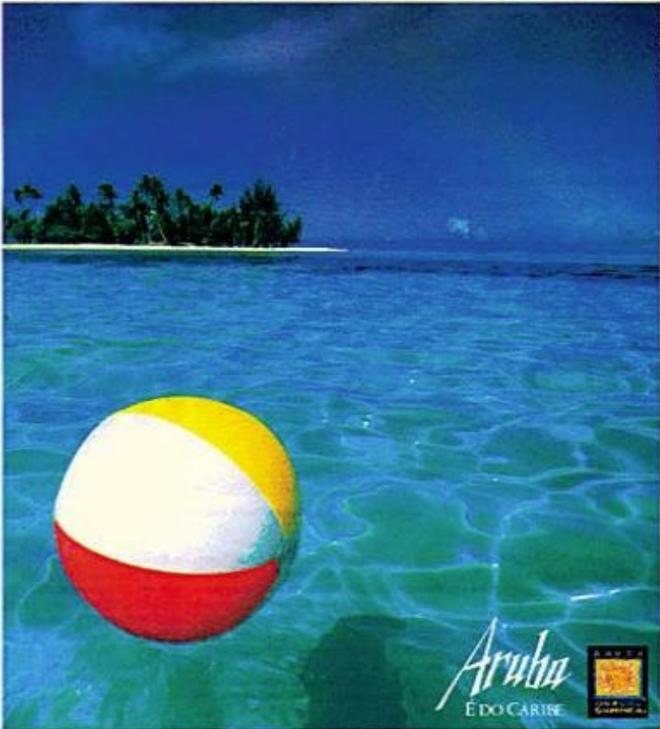
- com que segmento do segundo texto você pode relacionar a palavra *como* do primeiro texto?
- com que segmento do primeiro texto você pode relacionar a sequência “*vender 5 000 carros novos e 2 000 usados*” ?

QUESTÃO 9

A exploração da incoerência pode fazer parte de um programa intencionalmente arquitetado pelo

construtor do texto para obter efeitos de sentido diversificados. Observe, por exemplo, o texto publicitário que vem a seguir:

Aruba, 20 de fevereiro de 1995
Queridos Ana e Paulo,
Aqui é o seu velho amigo Bernardo, falando diretamente de Aruba. Estamos nos divertindo muito. Nos mergulhos, pudemos conhecer melhor os hábitos do *Hippocampus guttulatus*. O santuário ecológico de Bubali também é extraordinário. E as cavernas com desenhos indígenas, então? Vocês iriam adorar. Descobrimos também a fonte da juventude. E é de água salgada (ah! ah! ah!).
À noite, parecemos dois adolescentes. Andamos de mãos dadas e namoramos como nos velhos tempos. Até no cassino! O azul do mar é incrível e a areia, branquinha... A praia é bonita.
Ontem, eu brinquei de castelinho. O meu baldinho é verde e o da Elisa é vermelho.
Aqui é legau
UM BEIJO
BERNARD



Revista Imprensa, 92 :32-3, maio 1995.

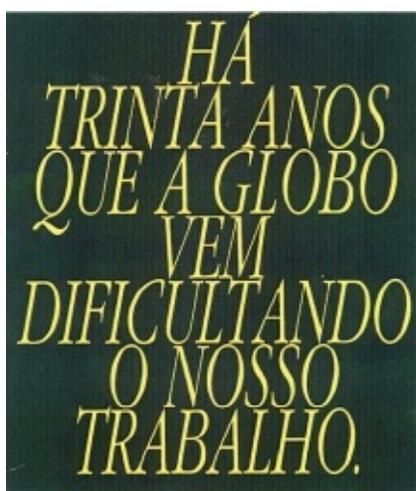
- A parte final do texto (sobretudo após a frase “Até no cassino!”), interpretada no seu sentido literal, contém uma incoerência gritante. Explique por quê.
- Interpretando a mesma passagem no seu sentido não literal, descobrimos nela um criativo efeito de sentido. Qual é esse efeito?

QUESTÃO 10

Na publicidade abaixo, aparentemente há uma gritante incoerência entre o trecho inscrito no quadro e a frase final.

A passagem intermediária, no entanto, desfaz a incoerência e torna o texto perfeitamente compreensível.

Traduza de maneira mais explícita o sentido dessa passagem intermediária, tentando explicar sua função para criar o sentido global do anúncio.



Revista Imprensa, 92 :75, maio 1995.

O padrão de qualidade da TV Globo merece os melhores intervalos comerciais. Afinal, a gente não pode baixar o nível.

QUESTÃO 11

O pior tipo de defeito que um texto pode ter é significar o oposto do que o redator pretendia.

A propósito disso, leia o trecho que segue:

Crime racial - O olho da manchete de página do Diário Catarinense dizia: “Maurício José Lemos Freire, titular do primeiro órgão do mundo a tratar especificamente de casos de racismo, deu palestra em escola de Joinville”. Aí o título botou tudo a perder: DELEGACIA DEFENDE CRIME RACIAL.

Meu secretário ficou indignadíssimo:

“Considerado, que diabo de delegacia é essa que defende o crime racial? Quer dizer que se um monstro qualquer espancar um doce crioulinho como aquele Kennedy da falecida novela *Pátria minha*, é só correr para a delegacia que estará a salvo???”

Parece que é. Fascistas de todo o mundo, acorrei!

Revista Imprensa, 92 :31, maio 1995.

Essa incoerência foi provocada por um problema de estruturação sintática da frase. Qual é ele? Qual seria a versão adequada desse título?

QUESTÃO 12

O trecho que segue faz parte de uma longa entrevista que o diretor de telejornalismo da *Revista Globo*, Alberico de Souza Cruz, concedeu à *Revista Imprensa* do mês de maio de 1995, p. 44:

IMPrensa — Você está se referindo a uma pesquisa recente, publicada na *Folha de S. Paulo*, mostrando que a Globo continua na liderança, mas perdendo audiência continuamente?

Alberico — Veja bem, aqueles números não são do meu conhecimento. Eu perdi um pouco o interesse de ler a matéria quando eles fizeram, na primeira página, uma conta que me surpreendeu. Disseram o seguinte: que o *Jornal Nacional* caiu de 60% para 45% e, portanto, havia perdido nesses anos 25 pontos. Ora, de 60% para 45% dá 25 pontos? Então passei a desacreditar dos números restantes. Não discuto

aqueles números e a conta que a *Folha* fez. A Globo hoje tem o mesmo porcentual de telespectadores que tinha antes; portanto, não está perdendo audiência. Talvez o número de aparelhos ligados hoje seja menor, porque você tem outras opções que não havia antes. Mas se você considera o número de aparelhos ligados, a Globo continua com 60% a 70%. Não sou um especialista nisso, houve talvez um processo de diminuição no número de aparelhos ligados, mas a participação da Globo tende até a aumentar.

Faz parte do jogo de coerência textual a compatibilidade entre os dados e opiniões expostos e os procedimentos argumentativos subsequentes.

Nesse trecho não se dá esse tipo de compatibilidade em mais de um momento.

Exponha e comente as incoerências presentes nesse trecho da entrevista.

QUESTÃO 13 (FGV-CEAG)

Reescreva o texto abaixo restabelecendo a ordem lógica dos períodos, sabendo que o primeiro e o último deles (em itálico) foram mantidos em suas posições corretas.

A década de 80 deixou saudade na Continental 2001, líder do mercado brasileiro de fogões: nunca a empresa, fundada há 67 anos, cresceu tanto.

O programa de qualidade e produtividade, até então restrito à produção, chegou às áreas administrativas.

Muitos serviços foram terceirizados, entre os quais os de ferramentaria, restaurante e dos trinta postos próprios de assistência técnica.

Seu pedaço de mercado chegou a 30%, e ela deixou para trás concorrentes como a Brastemp e a Dako.

Os lucros se sucediam no balanço.

Diante da luz vermelha, decidiu-se que era hora de reestruturar.

Só que, como não há bem que nunca se acabe, os tempos de fartura terminaram em 1991, quando a empresa colheu prejuízo de 5,6 milhões de dólares.

Só com esta medida, a empresa economizou 2 milhões de dólares.

Fonte: Revista *Exame*, 28 abr. 1993.

PROPOSTAS DE REDAÇÃO

1) A incoerência produz resultados desconcertantes, sobretudo quando se faz presente no discurso de pessoas de responsabilidade dentro do cenário político e administrativo da nação, que falam não em nome pessoal mas como representantes do poder constituído. É o que ocorreu com a declaração que segue, do ministro da Educação na época (maio de 1991). Ao se referir à precária situação do ensino no Brasil, assim se expressou:

O aluno finge que estuda, o professor finge que ensina e nós fingimos que o (sic¹) pagamos.

Você, tomando-se por um estudante que leva a sério a sua profissão, vai escrever uma carta ao autor dessa declaração, censurando-o pela incoerência de um ministro da Educação expor publicamente esse depoimento. Alerta-o ainda para os prejuízos que poderão ser causados à educação caso todos os professores e alunos venham a agir coerentemente com a fala do ex-ministro.

Se quiser, pode ainda lamentar o erro de português cometido pela mais alta autoridade da educação nacional, que escreveu *o pagamos* em vez do correto *lhe pagamos*.

2) No romance *Diva*, o narrador assim se manifesta a respeito de uma das personagens:

Geraldo pertencia à classe de homens a quem lateja a moleira toda a vida, e velhos já, são ainda meninos de cabelos brancos.

Não lhe admire portanto a leviandade desse moço.

José de Alencar. *Diva*. 5. ed. São Paulo, Ática, 1993. p. 13.

Desprezando o contexto da obra de que foi extraído, mas, preservando os princípios da coerência narrativa, suponha que Geraldo tenha engravidado a namorada. Reproduza o diálogo em que ela lhe comunicou o fato e as atitudes dele a partir daí.

1 *Sic* — em latim, *assim* — usa-se para dizer que no texto original estava escrito desse jeito.

* a não ser que, da canção de Caetano e Gil, se conclua que o Haiti é mesmo aqui...

BIBLIOGRAFIA

- ABAURRE, Maria Bernadete Marques; POSSENTI, Sírio. *Vestibular da Unicamp. Língua Portuguesa*. São Paulo: Globo, 1993.
- AUTHIER, J. “Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l’autre dans le discours”. *DRLAV*, 26 :91-151, 1982.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1988.
- _____. “Paixões e apaixonados: exame semiótico de alguns percursos”. *Cruzeiro semiótico*. Porto: Associação Portuguesa de Semiótica, 11-12 :60-73, 1989/90.
- _____. *Teoria semiótica do texto*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1999.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 35. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- CANDIDO, Antonio et alii. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CHARAUDEAU, Patrick. *Grammaire du sens et de l’expression*. Paris: Hachette, 1992.
- DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.
- DUCROT, Oswald. *Dizer e não dizer; princípios de semântica linguística*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- FÁVERO, Leonor Lopes. *Coesão e coerência textuais*. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- _____; KOCH, Ingedore Villaça. *Linguística textual*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 1994.
- FIORIN, José Luiz. “As figuras de pensamento: estratégia do enunciador para persuadir o enunciatário”. *Alfa*. São Paulo: 32 :53-67, 1988.
- _____. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1999.
- _____; SAVIOLI, Francisco Platão. *Para entender o texto: leitura e redação*. 17. ed. São Paulo: Ática, 2007.
- FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. 4. ed. São Paulo: Globo, 2005.
- GREIMAS, A. J. *Sobre o sentido: ensaios semióticos*. Petrópolis: Vozes, 1975.
- _____. *Maupassant — la sémiotique du texte: exercices pratiques*. Paris: Seuil, 1976.
- _____. *Du sens II*. Paris: Seuil, 1983.
- _____; COURTES, J. *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1979.
- HALLIDAY, M. A. K.; HASAN, R. *Cohesion in English*. Londres: Longman, 1976.
- HJELMSLEV, L. *Prolégomènes à une théorie du langage*. Paris: Éditions de Minuit, 2000.
- JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. 18. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.
- KOCH, Ingedore Villaça. *Argumentação e linguagem*. 9. ed. São Paulo: Cortez, 2004.
- _____. *A inter-ação pela linguagem*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1995.
- _____. *A coesão textual*. 17. ed. São Paulo: Contexto, 2002.
- _____; TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *Texto e coerência*. 12. ed. São Paulo: Cortez, 2009.
- _____. *A coerência textual*. 16. ed. São Paulo: Contexto, 2004.
- LAUSBERG, H. *Elementos de retórica literária*. Lisboa: Gulbenkian, 1966.

- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 11. ed. São Paulo: Ática, 2007.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Nouvelles tendances en analyse du discours*. Paris: Hachette Littérature, 1997.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. 4. ed. São Paulo: T. A. Queiroz/Edusp, 2008.
- OSAKABE, Haqira. *Argumentação e discurso político*. São Paulo: Kairós, 1979.
- PERELMAN, Chaïm. *Le champ de l'argumentation*. Bruxelas: PUB, 1970.
- _____; OLBRECHTS-TYTECA, L. *Traité de l'argumentation: la nouvelle rhétorique*. 6. ed. Bruxelas: Univ. de Bruxelas, 2008.
- RIFFATERRE, Michael. *Essais de stylistique structurale*. Paris: Flammarion, 1992.
- ROCCO, Maria Thereza Fraga. *Crise na linguagem; redação no vestibular*. São Paulo: Mestre Jou, 1981.

RESPOSTAS EXERCÍCIOS

LIÇÃO 1

1.

a) Que ele tinha sido escravo de sua casa e tinha sido libertado alguns anos antes; que Prudêncio era dono do escravo que estava sendo vergalhado por ele (“*meu senhor, meu senhor*”).

b) O narrador dá a entender que Prudêncio tratava o seu escravo com prepotência (“*mas o primeiro não fazia caso, e, a cada súplica, respondia com uma vergalhada nova*”), e impiedade (tanto é verdade que o próprio narrador intercede para que o “vergalho” deixe de açoitar o pobre do bêbado).

2.

a) *diabo, bêbado, besta, vadio*.

b) Criam a imagem de maldito, maligno (“*diabo*”); viciado (“*bêbado*”); um homem degradado e aviltado (“*besta*”); indolente, preguiçoso, vagabundo (“*vadio*”).

3.

a) Do narrador.

b) Espanto, assombro, surpresa, estranheza.

c) O fato de presenciar seu ex-escravo Prudêncio vergalhando, na condição de senhor, um preto que então lhe servia de escravo e no qual batia com tanta fúria e desprezo.

4.

a) “*Meu senhor; meu senhor*”.

b) *Nhonhô* (“*Pois não, nhonhô*”), que é a forma reduzida e familiar de *senhor*.

c) O tratamento do atual escravo é mais formal com Prudêncio do que o de Prudêncio com seu ex-senhor.

5.

A preocupação dominante do narrador é claramente relativa ao comportamento humano, mas isso não quer dizer que o problema da escravidão seja estranho ao texto. O narrador, ao desvelar a lógica perversa do comportamento do ex-escravo, não deixa de a situar no âmbito da mais perversa das instituições do Brasil de então. Que o interesse central do narrador se refira a formas do comportamento humano torna-se evidente nas reflexões que faz em seguida ao episódio, inteiramente voltadas para a compreensão do sentido da conduta de Prudêncio.

6.

a) Considerá-lo alegre depende, em boa medida, de reação subjetiva do leitor. Fundamentalmente, contudo, o capítulo não é alegre, mas irônico e humorístico — de ironia e humor amargos.

b) Uma enorme demonstração de perversidade humana, relatada com tantos requintes de linguagem, dificilmente poderia ser tomada como alegre. Isso não impede, contudo, que o texto tenha um forte componente de humor — o narrador fala de “*um miolo gaiato*”; esta comicidade, no entanto, não é das que provocam o riso alegre, mas sim o sorriso reflexivo.

7.

a) Na fala de Prudêncio, há vários desvios da norma culta escrita: o uso da expressão de tratamento *nhonhô*, forma popular de *senhor*; o uso do pronome pessoal do caso reto *ele* como objeto direto

(“*deixei ele na quitanda*” em vez de *deixei-o*); o uso do verbo *ir* regendo a preposição *em* no lugar de *a* (“*eu ia lá embaixo na cidade*” em vez de *à cidade*; “*para ir na venda*” em vez de *para ir à venda*).

b) Trata-se de mais um dos expedientes usados pelo narrador para demonstrar que, apesar de ter-se tornado senhor de um escravo, a condição social de Prudêncio não sofreu alterações significativas: a mesma grosseria que ele tem ao tratar o seu escravo, ele a manifesta na linguagem.

8. Resposta: a.

9.

a) *Ratoneiro* (da família de *rato*) significa ladrão, gatuno, larápio, salteador. *Estugar* significa apressar, acelerar, andar mais rápido, apertar o passo.

b) O contexto fornece vários dados para depreender o sentido de *ratoneiro*:

- O narrador afirma que, por enorme injustiça, os senhores Almeida e Manuel Caetano foram presos por causa de uma tentativa de roubo;
- Passando pela porta do sr. Lobo, um capitalista, ele gritava que havia *ratoneiros* lá dentro de sua casa;
- Temendo ser tomado como um dos salteadores, o sr. Almeida fugiu, numa prova evidente de que entendeu que *ratoneiro* é sinônimo de salteador.

Quanto a *estugar*, seu significado pode ser depreendido pelo fato de ocorrer no interior de uma progressão semântica constituída pelos verbos *vir*, *estugar* (o passo), *fugir* e *correr*. Essa progressão evolui de uma ação de menos velocidade para uma ação de mais velocidade, de onde se depreende que *estugar* significa um movimento mais veloz que *vir* e menos veloz que *fugir* (no nosso léxico, *apressar* traduz bem esse sentido).

10.

O piano, dentro do contexto em que se insere, simboliza um bem cultural, o que se percebe pela oposição que o texto estabelece entre o som do piano (bem cultural) e o correr dos rios e o murmúrio das árvores (bens naturais). Além disso, o poema descarta a necessidade do piano pela preferência que dá a saber apreciar os sons da natureza, o que exclui o piano como bem natural.

LIÇÃO 2

1.

a) “*Me diz o preço dessa m... aí que eu pago.*”

b) Um primeiro indicador está no uso de palavra de baixo calão, grosseira e prepotente; em segundo, o desdém pelo objeto de valor (a bicicleta) que pertence a outro; em terceiro, a insensibilidade em não perceber que a preocupação do pai do garoto “expropriado” não era recuperar o valor do bem, mas o próprio bem; por último, o fato de não ter dado a menor importância à conduta repreensível do filho.

c) É o discurso ainda disseminado entre nós, segundo o qual o brasileiro se define como um ser pacífico, bondoso, sem preconceito de raça, de religião ou de cor, fácil de conviver, capaz de absorver as diferenças sociais.

2.

a) “... *um condomínio [...] concebido dentro dos padrões dos melhores subúrbios americanos; aí, as bicicletas das crianças costumam corresponder em estilo, origem e preço aos carros dos pais.*”

b) Num país de terceiro mundo, soa como exibicionismo e ostentação um condomínio comparável aos dos melhores subúrbios americanos. O contraste com a pobreza da maioria é gritante. Os bens de

consumo (carros e bicicletas) são usados como índices de bom gosto, alto poder aquisitivo e distinção dos seus proprietários.

3.

a) Um ponto de vista é o que defende a discriminação entre os cidadãos para uso dos elevadores; outro é o que se opõe ao primeiro, condenando e punindo essa discriminação. Em termos mais gerais, o primeiro impede certas pessoas de frequentarem o mesmo espaço que outras; o segundo não admite esse tipo de segregação.

b) Sem dúvida é o primeiro, porque o “brasileiro malcriado” é aquele que se encastela em condomínios e bairros a que só têm acesso os cidadãos que seus seguranças permitem. Em síntese: é o que pratica a discriminação social.

c) O relato sobre o “gueto chique do Morumbi” opõe-se ao ponto de vista que condena a discriminação entre cidadãos, que proíbe a interdição de espaços de uso comum para certos indivíduos. O que ocorre no Morumbi é exatamente isto: o espaço público é transformado em lugar alheio ao cidadão comum que por lá circula. É o que vem explícito, por exemplo, na seguinte passagem: *“lombadas a cada cem metros e cancelas às extremidades, operadas por guardas armados, lembram ao caminhante eventual — caso lhe deem passagem — que trafega em propriedade alheia”*.

4.

O termo *brasilianização* nega frontalmente a citação de Sérgio Buarque de Holanda, pois se trata de uma palavra que define um fenômeno social francamente negativo, característico de um certo tipo de brasileiro, que consiste no isolamento das elites dentro de uma “nação dentro da nação”. O homem cordial é portador de várias qualidades positivas: afabilidade (lhaneza), hospitalidade, generosidade; o homem definido pelo termo *brasilianização* é, ao contrário, grosseiro, hostil, mesquinho. A “brasilianização” é considerada negativa, na medida em que é vista como uma “perigosa tendência social” e uma ameaça para os Estados Unidos.

5.

a) Todos os fatos relatados no trecho IV se opõem ao conceito de urbanidade tal qual o define o discurso do homem que se diz civilizado.

b)

- polidez: *“Abre-se a porta do elevador e o malcriado, único desenvolvido no país, não espera que as pessoas saiam lá de dentro...”* ou *“O sinal fecha, o motorista mais malcriado em todo o mundo interrompe o cruzamento do tráfego transversal”*;

- altruísmo: *“... na cabine do sempre limpíssimo carro [...] o lixo não fica; fora, pode ficar, já que o lado de fora, viu-se, é um lugar que não existe”*;

- compaixão: *“... esse indivíduo [...] produz 50 mil mortes, anualmente, quase a metade em atropelamentos”*.

6. Resposta: a.

LIÇÃO 3

1.

a) *tu, te*.

b) *“Tu ainda não tens / A malícia de toda mulher.”*; *“... gostas de outro / Que te diz que não te quer.”*

2.

a) *Você, seu.*

b) “[*Você*] *Não me venha falar da malícia de toda mulher.*”;

“*Como [você] pode querer que a mulher vá viver sem mentir.*”

3.

a) Consiste em achar que ela deve mentir, pois há razões para tal procedimento.

b) I - “... *tu ainda não tens / A malícia de toda mulher.*”; II - “... *eu sei / Que gostas de outro...*”

4.

a) O uso do advérbio *ainda* leva a pressupor a possibilidade de que um dia sua amada irá ter a malícia de toda mulher. A negação pressupõe que a amada pensa que já tem a malícia de toda mulher.

b) “*Cale a boca*”. O motivo dessa reação pode ser interpretado como indignação por ouvir mais uma vez a repetição de um lugar-comum com que os homens costumam caracterizar preconceituosamente as atitudes da mulher no jogo amoroso, o que implica colocá-las sempre sob a suspeita de estarem agindo de má-fé (“... *como se a polícia / andasse atrás de mim*”).

5.

a) “*Você diz a verdade, a verdade / é seu dom de iludir.*”

b) Uma possibilidade de interpretação é a de que a sinceridade exibida pelo personagem masculino faz parte de um jogo forçado de conquista. Em outras palavras, o homem diz a verdade não pela verdade: sua intenção dissimulada é, com esse expediente, seduzir a mulher. Além disso, quem pode garantir que está dizendo a verdade?

6.

a) Seguramente como uma atitude de excessiva condescendência, comprometedoras submissão aos caprichos da mulher, fraqueza de caráter etc.

b) Corno, corno manso, chifrudo, cabrão, cornélio, faz de conta, galhudo.

c) Um homem com esse tipo de mentalidade pode ver sentido na tolerância com a infidelidade e encará-la como expressão de máximo desprendimento e de respeito absoluto pela condição de que a relação amorosa não implica compromisso de exclusividade e não está livre de outras formas de envolvimento. Sendo assim, é melhor aceitar a realidade tal como ela se impõe do que ocultá-la por meio de expedientes de dissimulação.

d) Como uma forma dissimulada de censura (“*Não me venha falar da malícia de toda mulher*”), como um modo de negar à mulher o direito à sua própria identidade (“*Cada um sabe a dor e a delícia / de ser o que é*”), como uma afirmação de superioridade por julgar-se conhecedor de todos os segredos da mulher (“*Você sabe explicar / Você sabe entender, tudo bem. / Você está, você é, você faz*”).

7.

a) Em “*Pra que mentir?*”, o “*machismo*”, apesar de certa dissimulação, manifesta-se claro em várias passagens do texto:

- na afirmação de um preconceito, generalizando a conduta da mulher na relação amorosa, o que revela discriminação (“*A malícia de toda mulher*”);

- no tom de acusação implícito na afirmação de que a personagem feminina mente sem razão para tanto (“... *Pra que mentir, / Se não há necessidade / De me trair.*”);

- na afirmação da ingenuidade da personagem feminina, que *ainda* não adquiriu a competência de dissimular (“... *tu ainda não tens / A malícia...* ”);
 - na postura de superioridade manifestada pela declaração de pleno controle sobre os segredos da mulher amada (“... *eu sei / Que gostas de outro / Que te diz que não te quer* ”).
- b) Em “Dom de iludir”, a personagem feminina desmascara o componente machista da personagem masculina de várias maneiras:
- explicitando e recusando o caráter de discriminação e preconceito presente na afirmação da malícia de toda mulher (“*Não me venha falar na malícia / de toda mulher*”);
 - manifestando o tom de acusação contido na suposição (“*Não me olhe como se a polícia / andasse atrás de mim*”);
 - revelando e desmerecendo a presumível superioridade do homem que imagina saber de tudo (“*Você sabe explicar / Você sabe entender...*”), e possuir pleno controle do seu meio, de si mesmo e de suas ações (“*Você está, você é, você faz...*”).

8. Resposta: a.

9.

- a) Consiste na oposição entre o sentimento de satisfação diante do sucesso de *O Jornal* (Todo mundo) e o sentimento de insatisfação diante do mesmo fato (nós).
- b) São os adjetivos *certo* e *ótimo*.
- c) É a aspiração pelo 2º lugar.
- d) Consiste na possibilidade (criada pela simulação de duas vozes) de falar bem, elogiar o sucesso do próprio jornal, colocando o elogio na voz do outro, já que elogio em boca própria é antipático.

LIÇÃO 4

1.

O espaço mais valorizado é o *lá*, onde se situa a pátria-mãe (“*Minha terra*”).

2.

“*Minha terra tem macieiras da Califórnia / onde cantam gaturamos de Veneza.*”

“*Eu morro sufocado / em terra estrangeira.*”

3.

“*Minha terra tem macieiras da Califórnia / onde cantam gaturamos de Veneza.*”

“*Nossas flores são mais bonitas / nossas frutas mais gostosas*”.

4.

Em Gonçalves Dias não há senão glorificação e exaltação grandiloquente do solo pátrio, de suas maravilhas e encantos. No poema de Murilo, entretanto, o procedimento é diverso: ao lado da glorificação (“*Nossas flores são mais bonitas / nossas frutas mais gostosas*”) há denúncias severas (“*mas custam cem mil réis a dúzia*”).

5.

Não. O que se pode dizer é que cada um dos poemas é nacionalista a seu modo: o de Gonçalves Dias é um nacionalismo idealizado, sem admitir nenhum traço negativo; o de Murilo Mendes é um nacionalismo

crítico; lamenta exatamente o fato de que o Brasil tenha perdido (ou nunca tenha encontrado) a própria identidade, isto é, não se reconhece como Brasil (“*Ai quem me dera chupar uma carambola de verdade*”). A afirmação do desejo de recuperar o lado autêntico da pátria e de sua cultura genuína é nacionalismo também.

6.

A exaltação da pátria no poema de Gonçalves Dias é baseada principalmente em dados da natureza, que, segundo o poema, foi generosa para com seu solo pátrio: o universo animal, o vegetal, o espaço cósmico (“*Nosso céu tem mais estrelas*”), tudo é do pleno agrado do eu-lírico; tudo é pura harmonia: a palmeira, o sabiá, o cosmo. E o homem, exilado dessa ordem paradisíaca, não admite a hipótese de morrer sem retornar a ela.

7.

Em Murilo Mendes a terra pátria é também exaltada, mas sob aspecto diferente: o enunciador confessa o sofrimento que lhe causa o fato de ver nossa cultura suplantada por outra (“*Eu morro sufocado / em terra estrangeira*”). Isso é uma forma de exaltação da sua pátria, na medida em que as denúncias de submissão a formas de cultura alheias à nossa índole culminam com a manifestação do desejo, quase utópico, de ver um dia ressurgir formas verdadeiras e autênticas da cultura nacional.

8.

a) É o de não morrer sem desfrutar os prazeres que a pátria lhe dá.

b) O grande desejo é praticamente a manifestação de uma utopia (“*Ai quem me dera...*”): que seja possível desfrutar os autênticos valores da pátria (“*chupar uma carambola de verdade / e ouvir um sabiá com certidão de idade!*”), isto é, uma expressão de cultura autenticamente nacional. Trata-se também de uma ironia ao fato de termos perdido nossa identidade (“*Os sururus em família têm por testemunha a Gioconda*”).

9.

Excetuado o mesmo número de estrofes, não há semelhança entre os dois poemas sob o ponto de vista da metrificação.

10.

“*Um sabiá / na palmeira, longe.*”

11.

Os dois versos fazem alusão, de um lado, a dois emblemas típicos da nossa cultura (o *sabiá* e a *palmeira*), duas noções que se transformaram, sobretudo depois da “Canção do exílio” de Gonçalves Dias, em símbolos quase sagrados de brasilidade. De outro lado, o *longe* é alusivo ao espaço utópico, o lugar paradisíaco, o abrigo dos desejos impossíveis.

12.

a) Sem dúvida: essa leitura faz sentido se interpretarmos que *estas* aves (próximas do enunciador no tempo e no espaço) se opõem *àquelas* de que falava Gonçalves Dias.

b) Há indicadores no poema de que esta interpretação é verdadeira: o mais contundente deles é o tom de nostalgia, motivado pelo forte desejo de recuperar o espaço “*Onde tudo é belo / e fantástico*”.

13.

a) Um dos sentidos é: Somente na noite, / seria feliz.

Outro é: Sozinho, na noite, / seria feliz.

b) Sim. Na verdade esses dois versos, que se repetem nas estrofes 3 e 4, admitem várias interpretações, duas das quais podem ser assim descritas:

- seria prazeroso devanear sozinho dentro daquela noite mágica, estrelada e tranquila de que fala Gonçalves Dias no seu poema; a forma verbal *seria*, porém, sugere que esta noite do presente momento não dá o prazer daquela.

- outra versão seria: somente naquele tipo de noite seria possível desfrutar, com prazer, dos seus encantos e serenidade, que, infelizmente, no entanto, estão longe. Bom seria habitar esse lugar onde tudo é belo e fantástico.

14.

Sim. Em Gonçalves Dias, o desejo manifestado é o de não morrer sem desfrutar da graça e da beleza (*primores*) que não encontra no exílio. Em Drummond, o desejo é semelhante: enquanto houver um grito de vida, existe o desejo de voltar para o lugar onde tudo é belo e fantástico, isto é, o espaço mágico do sabiá e da palmeira, tal qual o descreveu Gonçalves Dias e que, infelizmente, está tão longe do agora e do aqui.

15.

Sem nenhuma dúvida. Um dos traços mais nítidos do poema de Drummond consiste exatamente no esforço (bem-sucedido) de recuperar os traços essenciais do poema de Gonçalves Dias para contrastá-lo com o universo da realidade típica do momento em que escreveu a “Nova canção do exílio”.

16.

a) Há, na verdade, uma fusão dos dois poemas dentro da “Nova canção do exílio” de Drummond: retoma a famosa composição de Gonçalves Dias, reduz o poema a seus traços de conteúdo essenciais, mas acrescenta-lhe uma dimensão política, na medida em que o toma como antítese do que se passa no Brasil no momento histórico em que foi escrito. Essa perspectiva crítica, embora não da mesma natureza que a de Murilo Mendes, aproxima os dois poetas modernistas.

b) Francamente não. Nota-se a preocupação de traduzir o poema de Gonçalves Dias no que ele tem de substantivo, de nuclear, na sua beleza estética. Não se trata, porém, de mera imitação, já que lhe acrescenta um forte tom de pessimismo e de melancolia.

LIÇÃO 5

1.

A voz mais credenciada no presente debate é a do padre, já que, como sacerdote, cabe-lhe por ofício intermediar as relações entre os homens, suas criaturas e Deus.

2.

a) É contrária a benzer.

b) É favorável a benzer.

c) É o argumento baseado na estranheza do fato: “Cachorro é que eu nunca ouvi falar”.

d) É o argumento contrário ao do padre, isto é, a afirmação de que não é estranho benzer cachorro tanto quanto não é estranho benzer motor.

3.

- a) Benzer motor é equivalente a benzer cachorro.
- b) O padre apela para o contra-argumento de que não há equivalência entre motor e cachorro.
- c) Consiste na alusão à autoridade do major Antônio de Moraes, que, logo a seguir, será anunciado como dono também do cachorro.

4.

Até o momento, todas as pistas do debate indiciam um padre que dá mostras de estar emitindo opiniões baseadas em sua convicção, o que nos leva a depreender sua autonomia em relação às suas ideias.

5.

a) O argumento apela, agora de maneira explícita e atrevida, para a autoridade do major Antônio de Moraes.

b) Reage com embaraço e pede que João Grilo confirme o que acabou de dizer, fazendo duas perguntas seguidas para comprovar o que acabou de ouvir: “— Como?”; “— E o dono do cachorro de quem vocês estão falando é Antônio Moraes?”

6.

De maneira evidente o padre nega a sua autonomia, na medida em que passou a preocupar-se com o fato de o cachorro pertencer ao major Antônio de Moraes.

7.

a) Nesta altura não. Ao contrário, desfez-se em sorrisos.

b) Afirma sua total submissão ao major, sobretudo quando nega sua opinião ao dizer: “*Falei por falar, mas também vocês não tinham dito de quem era o cachorro*”.

c) Confirma plenamente sua submissão ao major, embora tente disfarçá-la, ao dizer que o cachorro é criatura de Deus.

8.

Sem dúvida a submissão, que é apresentada no texto como uma opção sem fundamento racional e contrária à lógica do debate estabelecido entre as personagens.

9. Resposta: b.

LIÇÃO 6

1.

Em várias passagens do texto, traços humanos são atribuídos aos bichos, o que nos permite interpretá-los como representantes do gênero humano: “*Um sapo cururu... ficou deslumbrado*”, “*O sapo não se movia, fascinado*”, “*previa o perigo*”, “*Ele não podia fugir àquele beijo*”, “*Ele se baixava dócil entregando-se à morte tentadora...*”, “*O coro imenso continuava sem dar fé do que acontecia a um dos seus cantores.*”

2.

a) O cururu é dominador em relação ao mosquito e ao cascudinho; mas é dominado em relação à serpente.

b) “*Engoliu um mosquito*”, “*tragou um cascudinho*” (dominação exercida pelo cururu); “*Num bote a cabeça triangular abocanhrou a boca imunda do batráquio*” (dominação exercida pela serpente); “*mas já não podia andar, imobilizado*”; “*entregando-se à morte tentadora*”.

3.

a) A do cururu em relação ao cascudinho e ao mosquito.

b) A da serpente em relação ao cururu.

c) A estratégia usada pela serpente foi a da dissimulação, da mentira, que consistiu em esconder o seu ser por trás do parecer. Em outros termos, ela conseguiu mostrar-se para o sapo com uma aparência oposta ao que de fato era: bicho das trevas, mostrou-se como luz.

4.

De um lado, essa passagem pode ser interpretada como a figurativização do tema da alienação dos sapos, da falta de solidariedade entre eles, da cegueira diante daquilo que está ao seu redor. De outro lado, pode ser interpretada como forma de representar o tema da astúcia da serpente e da sua competência persuasiva (sua sedução atinge não só um indivíduo, mas a coletividade inteira dos sapos).

5.

A força de atração da beleza (“*boniteza luminosa*”, “*olhos luminosos e bonitos*”) e do prazer (“*Ele não podia fugir àquele beijo*”, “*entregando-se à morte tentadora*”).

A força de repulsão do perigo, do risco (“*previa o perigo*”, “*queria fugir*”, “*porque emudecera*”).

6. Resposta: b.

LIÇÃO 7

1.

Trata-se de dois textos figurativos, já que ambos são constituídos de palavras concretas, isto é, palavras que encontram correspondentes no universo natural; em *Diva*, ocorrem palavras como: *estátua de moça, talhes flexíveis, rosto gentil, pétalas da magnólia, a luz, pelo fino tecido*; em *Casa de Pensão*: *quadris e ombros, a cintura, os seios, mangas do vestido, os braços, os pulsos, veiazinhas sutis; mãos finas e bem tratadas, dedos longos, a palma cor-de-rosa, as unhas curvas*.

2.

a) “*Não é possível idear nada mais puro e harmonioso do que o perfil dessa estátua de moça.*” “*Na mesma delicadeza do porte esculpiam-se os contornos mais graves com firme nitidez das linhas e uma deliciosa suavidade nos relevos.*”

b) “*Era muito bem feita de quadris e ombros...*” “*A volta enérgica da cintura e a suave protuberância dos seios produziam nos sentidos (...) uma deliciosa impressão artística.*” “*Tinha as mãos finas e bem tratadas, os dedos longos e roliços...*”

3.

a) No texto 1, é o tema do angelismo e da sublimidade.

b) No texto 2, é o tema da sensualidade.

4.

Esse diminutivo confere à descrição da personagem um tom coloquial e cria com ela uma relação de intimidade e afeição.

5. Resposta: a.

6.

Enquanto a estética do romantismo baseava-se na visão idealizada da realidade, a do naturalismo

orientava-se pela observação da realidade, no intuito de reproduzir-lhe os traços, segundo uma visão materialista. Essa diferença essencial — o contraste de idealismo e materialismo — entre as duas estéticas em questão pode ser nitidamente observada na caracterização das personagens apresentadas nos dois textos. No fragmento de *Diva*, a descrição é marcada por uma seleção e combinação de palavras que acabam por caracterizar o perfil romântico da mulher-anjo: “*não é possível idear nada mais puro...*”; “*Uma altivez de rainha cingia-lhe a fronte, como diadema cintilando na cabeça de um anjo*”. No fragmento de *Casa de pensão*, a descrição se utiliza de linguagem direta, centrada nos aspectos físicos e nos traços carnis da mulher, orientando a caracterização para um efeito de forte apelo sensual: “*Era muito bem feita de quadris e ombros*”; “*... suave protuberância dos seios...*”; “*beijos polpudos e viçosos, à maneira de uma fruta que provoca o apetite e dá vontade de morder*”.

7.

A passagem em que Aluísio Azevedo procura definir a pele de sua personagem, usando a imagem de uma flor, é a seguinte:

“*Tez macia, de uma palidez fresca de camélia; (...)*”

Como é patente, os sentidos utilizados pelo autor para caracterizar a pele da personagem são o do tato (*macia; fresca*) e o da visão (*palidez; camélia*). Não se deve atribuir à imagem da camélia a sugestão do sentido olfativo, a menos que seja por negação, pois essa flor é desprovida de perfume.

É interessante notar que a camélia é flor emblemática de uma das mais famosas personagens românticas (Marguerite Gauthier, *A dama das Camélias*, de Alexandre Dumas, filho). Aluísio Azevedo utiliza-se da mesma flor para caracterizar naturalisticamente sua personagem, desfazendo a idealização romântica que a impregnava.

LIÇÃO 8

1.

a) *A mezza notte o'clock* (= à meia-noite).

b) Um efeito de humor: a finalidade da inesperada combinação é provocar o riso.

2.

a) *E o sargento Oliveira falar*.

b) Ausência de concordância do verbo com o sujeito: *nóis era; os mais pior vai...*

Ausência de concordância entre substantivo e artigo: *coas brajola; as ambulância; pras Crínica*.

3.

Uma hipótese é a de que, para produzir efeito cômico, o cantor quis “caprichar” na pronúncia, como se estivesse querendo usar um português mais sofisticado.

4.

a) *baita*: grande, enorme.; *avoava*: voava.

b) *Pizza, brajola* (= almôndega: bolinho de carne moída com ovos e temperos).

5.

Trata-se da discordância entre o pronome *se* (3ª pessoa do singular) e o sujeito de *quisemo* (nós).

6.

a) Um dos argumentos é *Nóis era estranho no lugar*, o outro é *Nóis fumo lá pra comê*.

b) É para produzir efeito de humor, e um dos motivos para isso é a confissão de que foram ao samba para comer (*nóis fumo lá pra comê*) e o que acontecesse fora isso, apesar da gravidade do fato, não lhes merecia a atenção, não era do seu interesse.

7.

a) Sim.

b) Uma das razões é o fato de que a linguagem do próprio sargento é idêntica à do sujeito coletivo — a troca do *l* pelo *r*: *carma, pessoar, Crínica* (o hospital das Clínicas, cujo pronto-socorro atende os casos mais graves de acidentes); a ausência de concordância (verbal e nominal): *Os mais pior vai pras Crínica*. Além disso, é grotesca e caricata a intensificação do adjetivo *pior* por meio do advérbio *mais*.

Outra razão é a total falta de propriedade no uso do adjetivo *cínica*, que rima com *Crínica* mas não tem compatibilidade do ponto de vista do plano do significado.

8. Resposta: d.

9.

Eis as marcas formais da diferença entre a variante do interlocutor 2 e o português culto.

a) Discordância entre o verbo e o sujeito: *a rapaziada... não são... / nós ia / nós saía / nós levava / nós ficava / se (nós) fosse / (nós) só tomava / nós vinhesse*.

b) Uso do pronome *aquele* como intensificador de um substantivo (respeito) e não como anafórico: *nós levava aquele respeito*.

c) Uso do verbo *levar* no sentido de “ter” alguma coisa (respeito) por alguém: *nós levava aquele respeito com o mestre*.

d) Uso da preposição *com* separada do pronome *nós*: *o mestre que saía com nós*.

e) Uso da forma *né* como redução da expressão *não é*.

f) Troca do *l* pelo *r*: *arguma*.

g) Uso da forma *vinhesse* por *viesses* (talvez por associação com *vinha*).

Trata-se possivelmente de um habitante da zona rural do estado de São Paulo ou Minas Gerais, adulto, praticamente desprovido de escolaridade e de uma classe desprestigiada.

10.

Em questões desse tipo, é praticamente impossível definir com precisão os limites entre a linguagem coloquial oral e a modalidade escrita culta. Há sempre palavras e expressões que coexistem nas duas modalidades sem nenhuma preferência; há formas que existem em ambas mas são preferenciais de uma; há, por fim, formas exclusivas.

É arriscado, por exemplo, dizer que a posição do advérbio *muito*, na primeira frase, seja contrária ao português escrito culto. No entanto, é mais costumeira a sua posição logo após o verbo. Assim, em vez de “*Estudei durante seis anos muito*”, seria mais recomendável “*Estudei muito durante seis anos*”. Feita essa ressalva, uma das hipóteses de transcrição seria a que segue:

Estudei muito, durante seis anos, a vida de um paulista sobre o qual fiz um filme: trata-se de Mário de Andrade, um grande poeta muito pouco citado (mencionado) pelas chamadas vanguardas modernistas (...) Hoje, felizmente, já existem vários trabalhos reavaliando sua poética, que é mais importante e profunda do que pareceu nestes últimos anos. Estudando Mário de Andrade, descobri que foi um exemplo de homem que morreu de amor, mas de amor por seu povo, por seu país, por sua cultura (...).

Uma outra personalidade sobre a qual fiz um filme é Câmara Cascudo. Uma celebridade como ele morre, os jornais dão numa pequena nota, pouco visível, quando ele merecia ter estátua em praça pública, deveria ser lido, recitado.

11. Resposta: c.

12.

a) *Chama-me a atenção os desdobramentos...*

b) Chamam-me a atenção os desdobramentos...

c) É que a colocação do sujeito após o verbo induz o falante a não reconhecê-lo como tal e, conseqüentemente, a não fazer a devida concordância do verbo.

13.

a) O “erro” consiste na equivocada conjugação do verbo *vir* no imperativo.

b) *Venha para a Caixa você também* ou *Vem para a Caixa tu também*.

c) Evidentemente não: perderia o caráter de espontaneidade, decorrente da popularidade da expressão. As marcas da linguagem coloquial, típicas da oralidade, desapareceriam e tirariam o efeito de intimidade criado pela expressão popular.

LIÇÃO 9

1.

a) A pobreza é caracterizada, basicamente, pelo fato de um deles possuir apenas uma ovelha.

b) A riqueza do outro é caracterizada pela posse de ovelhas e bois em grande quantidade.

2.

a) Em primeiro lugar, ela é especial por ser única; em segundo, por compartilhar do convívio estreito da família (“*cresceu com ele e junto com os filhos, comendo do seu bocado e bebendo da sua taça*”); em terceiro, pela relação afetiva que os unia (“*tinha-a na conta de filha*”).

b) Evidentemente não. Primeiro porque existiam em grande número; segundo porque os laços afetivos não eram da mesma natureza: o homem rico parecia ter por seus animais um interesse mais utilitário que afetivo (“*Ele teve pena de tomar uma rês das suas ovelhas ou bois, a fim de preparar para a visita*”).

3.

Sem dúvida. Privar alguém do seu próprio bem já é por si reprovável; quando esse ato é praticado por um homem que possui esses bens em grande quantidade contra outro que possui apenas um (que ele ama com grande afeto), provoca revolta e ganha caráter de perversidade.

4.

a) Davi julga que ele merece a morte.

b) Que o homem rico pagaria quatro vezes a ovelhinha furtada.

5.

a) É Urias, soldado de Davi.

b) Betsabeia, a única mulher de Urias.

c) O ato de Davi ter deitado com Betsabeia e tê-la engravidado.

d) A própria condenação do ato praticado por Davi.

6.

- a) A intenção era a de levar Davi a tomar consciência da gravidade do seu pecado e a de aceitar a penalidade decorrente do seu crime.
- b) Foi plenamente, já que o profeta tirou da boca de Davi a sua própria condenação.
- c) Muito provavelmente não, pois o julgamento dos atos alheios costuma ser feito com muito mais severidade do que o dos próprios. Além disso, a simulação do profeta permitiu-lhe carregar nas cores ao relatar a perversidade cometida por Davi, que acompanhou todo o relato sem se sentir censurado e sem mobilizar-se em defesa de si mesmo.

7.

- a) • O garoto que pergunta quer saber em que cidade o outro nasceu.
• O que responde entendeu que a pergunta se referia ao modo como ele nasceu (em pelotas, em pedaços?).
- b) É o fato de a palavra *pelotas* admitir dois sentidos: como nome próprio, designa uma cidade; como nome comum, designa um objeto em forma de uma pequena bola.

8.

- a) Como a manifestação de sua dificuldade de ir ao banheiro.
- b) A palavra *Louvre*, por ignorância, foi interpretada como possível sinônimo de *banheiro*, sobretudo pelo fato de vir precedida da expressão “*não consegui ir*”.

9.

- a) Um sentido possível é que a mulher, com o calçado certo, ganha um porte superior, uma estatura elevada, irresistível; outro é que, com dois pequenos goles de vinho, a mulher fica afetada pelo poder inebriante do vinho e da sua magia sedutora.
- b) É o adjetivo *alta*, que, no contexto, pode assumir dois sentidos: um, relacionado ao poder inebriante do vinho; outro, à estatura do corpo. No primeiro caso, *alta* significa “inebriada”; no segundo, “elevada”, “de grande porte”.

10.

- a) A pergunta de Helga, no contexto, deve ser interpretada como: “Você quer tomar café?”
- b) Hagar interpretou a pergunta de Helga como: “Isto é café?”
- c) Um falante comum, diferentemente de Hagar, saberia reconhecer que, em contextos desse tipo, a pergunta dirigida ao interlocutor incide sobre sua aceitação ou recusa do que está contido no recipiente (no caso, café) e não sobre sua opinião a respeito da natureza desse conteúdo.

11.

- a) “... *proíbe ainda os menores de 18 anos de irem a motéis e rodeios sem a companhia ou autorização dos pais.*”
- b) Permite imaginar a cena de garotos menores de 18 anos frequentando motéis em companhia dos pais.
- c) A portaria proíbe ainda os menores de 18 anos de irem a motéis, bem como de frequentarem rodeios sem a companhia ou autorização dos pais.

1.

*“Por abutre — me deste o sol candente,
E a terra de Suez — foi a corrente Que me ligaste ao pé...”*

(A terra de Suez é o local em que se situa o canal de Suez, e se localiza o istmo que liga o continente africano ao asiático.)

“Minhas irmãs são belas, são ditosas...”

*Dorme a Ásia nas sombras voluptuosas
Dos haréns do Sultão.”*

(Ao chamar de “*minhas irmãs*” a Ásia e a Europa, dois continentes, a África se estabelece como um dos três continentes irmãos.)

O título “Vozes d’África” é mais um indicador de que é o continente africano quem está falando.

2. Prosopopeia ou personificação.**3.**

a) *“Deus! ó Deus! onde estás que não respondes?”*

(Ao interpelar Deus, a África assume um papel de pessoa, de um ser humano.)

b) *“Minhas irmãs são belas, são ditosas.”*

(Ao chamar de *irmãs* a Ásia e a Europa, a África se estabelece como pessoa, com relação de parentesco própria de ser humano.)

Na verdade, qualquer passagem que contenha a África dirigindo a palavra a Deus ou falando de um assunto qualquer, serve para exemplificar o uso da prosopopeia: falar é um traço humano, no caso, atribuído a um não humano.

4.

Por meio do uso da prosopopeia, o texto consegue falar do drama do povo africano. O que se diz do continente, no plano geográfico, transfere-se para o povo que nele habita. Assim, o grito de protesto contra as más condições do clima e das injustiças de natureza social é o grito de protesto do povo que habita o espaço geográfico.

5.

a) O castigo compara-se ao de Prometeu, figura da mitologia grega que, acorrentado a um rochedo, era vítima de um abutre que vinha todo dia comer-lhe o fígado durante o dia, que crescia durante a noite.

b) Considera-se privada da beleza, da fortuna, do prazer e da riqueza da Ásia (estrofe 4); da glória, do luxo, do refinamento da Europa (estrofes 6 e 7).

6.

Em primeiro lugar a Europa é tratada como uma mulher deslumbrante e caprichosa; além disso, ao atribuir-lhe os epítetos de *artista* e *poetisa* também lhe confere atividades próprias de ser humano.

7. A coroa simboliza a monarquia; o barrete-frígio, a república.

8.

A expressão quer dizer que os prêmios (as vitórias) nas disputas territoriais (litígios) sempre cabem à Europa, numa alusão às injustiças perpetradas pelos europeus contra os povos do continente africano.

9. Resposta: c.

10.

a) *feia, careca, desdentada X linda.*

b) Paradoxo.

c) É o ponto de vista com que se considera o objeto que permite atribuir-lhe qualidades simultaneamente opostas: a criança, por exemplo, sob o ponto de vista da aparência física, é feia, careca e desdentada; sob o ponto de vista psicológico, da esfera das emoções que provoca, é linda.

11.

a) O uso dos pronomes *eu* (que indica a pessoa que fala) e *tu* (pessoa com quem se fala) referindo-se aos dois números é o indicador mais marcante de que eles são concebidos como pessoas. Além disso, o próprio ato de dialogar entre si, de construir raciocínios é um traço próprio de ser humano.

b) Prosopopeia.

c) É uma relação de analogia: o Um vale tanto mais quanto for o número de zeros a segui-lo; o ditador tem mais poder quanto mais forem os cidadãos de ação política nula.

12.

Produz um contundente efeito sarcástico, que, do ponto de vista argumentativo, desqualifica o ditador cujo poder só existe porque convive com nulidades e desqualifica arrasadoramente os cidadãos que se reduzem a zero para não abalar o poder do ditador.

LIÇÃO 11

1.

a) *Agulha* significa “hastezinha fina, de aço, aguçada numa das extremidades e com um orifício na outra por onde se enfia linha, fio, lã, cadarço ou barbante para coser, bordar ou tecer”. *Linha* significa “fio de fibras torcidas de linho, algodão, seda ou sintética, usado para coser, bordar, fazer renda etc.”

b) “... *uma agulha, que disse a um novelo de linha...*” (o ato de dizer, atribuído à agulha, confere a ela um traço humano); “*Por que está você com esse ar...?*” (*você* é tratamento exclusivo de pessoas);

“... *para fingir que vale alguma coisa...*” (o ato de fingir, atribuído à linha, confere-lhe traço humano);

“*Deixe-me, senhora*” (*senhora*, referindo-se à agulha, também a enquadra entre os humanos).

Como essas, há muitas outras pistas em que se atribuem ações ou propriedades de seres humanos à agulha e à linha.

c) “*É boa! Por que coso (costuro)?*” Coser é uma ação da agulha enquanto agulha e não enquanto pessoa.

“*Você fura o pano, nada mais.*” Furar é atividade da agulha enquanto objeto e não enquanto ser humano.

“*Eu é que prendo, ligo, ajunto*”: prender, ligar e ajuntar são atos da linha enquanto objeto.

“*Chegou a costureira, pegou do pano, pegou da agulha, pegou da linha...*”: funcionar como objeto manipulado pela mão da costureira é próprio da linha e da agulha enquanto objeto, da mesma natureza que pano.

2.

A expressividade da metáfora está exatamente na possibilidade de um plano de significado se acrescentar a outro.

Quando se diz que há pessoas que fazem papel de agulha e outras de linha, consegue-se aproveitar os traços mais típicos desses significados e projetá-los nas pessoas.

3.

a) A um professor de melancolia.

b) Pelos antecedentes presentes no texto, pode-se depreender que entre a agulha e o professor de melancolia há os seguintes traços em comum:

- ambos furam o pano, isto é, abrem espaço para outros;
- ambos vão adiante, puxando e carregando o que vem atrás;
- ambos fazem trabalho árduo;
- ambos têm papel subalterno;
- ambos não desfrutam do prazer e do prestígio do seu trabalho.

c) A todas aquelas que, como ela, desfrutam do esforço realizado por aqueles que lhe abriram oportunidades.

4.

A costureira está para a agulha assim como a baronesa está para a linha, isto é, os segundos desfrutam do trabalho dos primeiros.

5.

Os batedores, a agulha e a costureira são semelhantes entre si e opostos a imperador, a linha e a baronesa. Os primeiros situam-se entre aqueles que se esforçam para garantir a passagem dos segundos.

6.

a) Essa comparação acrescenta a “*dedos da costureira*” traços de rapidez, extrema agilidade, que são propriedades dos “*galgos de Diana*”.

b) Sim, já que, em vista de uma relação de similaridade, faz o confronto entre dois planos de significado.

c) Não, porque, na metáfora, os dois planos de significado não são apresentados formalmente como duas entidades distintas.

7. Resposta: e.

8.

O sentido de que o povo brasileiro perdeu Tom Jobim, o famoso compositor, autor de “Garota de Ipanema”.

Outro sentido é que o Brasil (o povo brasileiro) desafinou, saiu fora da altura musical apropriada. É uma forma de dizer que, com a morte de seu maior compositor, o povo brasileiro perdeu a competência de cantar, de entoar música.

9.

O narrador faz uso da metonímia, já que toma a parte (as mãos) para caracterizar as diferenças entre as personagens: o caráter rústico de Baltazar, a delicadeza confortável do padre Bartolomeu, a precisão de Scarlatti, os traços rudes de Blimunda.

As mãos refletem a condição social e o ofício de cada um dos personagens: separam Baltazar e Blimunda de um lado; Scarlatti e Bartolomeu Lourenço de outro.

10.

a) *Verdejou*, no seu sentido usual, significa: “ficou verde”, “tornou-se verde”.

b) Choveu no Nordeste, caiu chuva na nossa terra.

c) Entre *chover* e *verdejar* há uma relação de causa e efeito, o que caracteriza uma metonímia.

11.

a) A mudança consiste no fato de que os trabalhadores imediatamente tomaram atitudes de abandono do trabalho na construção civil (“*largaram das redes*” onde dormiam, foram acertar as contas e partiram).

b) A imediata partida para a terra natal diante da notícia de que lá havia verdejado denota que lá viviam do cultivo da terra, numa economia agrária. Essa relação é que dá pleno sentido ao uso metonímico do verbo *verdejar*, em vez de *chover*.

12.

a) Metáfora.

b) É a semelhança de função: o *air bag* protege o passageiro quando o veículo vai de encontro a um obstáculo qualquer; a imprensa protege a sociedade quando se vai de encontro à democracia e à liberdade de expressão.

13.

a) Trata-se de uma associação entre a parte (o indivíduo) e o todo (a natureza humana).

b) Metonímia.

14.

a) É uma associação de efeito e causa: a paisagem (o jardim construído) é o efeito produzido pela mão do homem (Burle Marx, no caso, representado pela expressão “*natureza humana*”).

b) Metonímia.

c) A rigor não. Esse jogo de palavras metonímico, na verdade, consiste no uso de uma das possibilidades que a linguagem oferece para construir significados que são muito expressivos sob o ponto de vista do efeito de sentido que produzem, mas não necessariamente sob o ponto de vista da exatidão dos fatos que traduzem.

LIÇÃO 12

1.

a) A intenção do cidadão João Alves era obter um resultado puramente prático: recuperar a mula que lhe fugira.

b) João Alves, enquanto narrador, produziu um texto de alta qualidade literária, que acabou caindo em mãos do cronista, por meio de um amigo deste, e se tornou objeto de uma crônica lida por um número de pessoas muito maior que o dos leitores do jornal de Itambé do Mato Dentro.

2.

a) “*E tu mesmo, se não estou enganado, repousas suavemente no pequeno cemitério de Itambé.*”

b) João Alves está vivo enquanto narrador de um texto e, sob esse ponto de vista, talvez nunca mais desapareça a não ser que o seu texto também vire pó.

3.

a) Sobre a besta: após 55 anos a besta já morreu — “*já é pó no pó*”.

b) Sobre o proprietário: é muito provável que o dono da besta também já tenha falecido — “*E tu mesmo, se não estou enganado, repousas suavemente no pequeno cemitério de Itambé*”.

c) Sobre o anúncio: este sobreviveu ao tempo e, passados 55 anos, continua como “*modelo no gênero*” — “*Mas teu anúncio continua como modelo no gênero*”.

4.

“*55 anos depois, :prezado João Alves Júnior...*”

“*... repousas suavemente no pequeno cemitério de Itambé*”

“*... ao menos como objeto de admiração literária*”

“*... e traçaste um belo e nítido retrato da besta.*”

“*... teu zelo naturalista e histórico atribui com segurança a um jumento.*”

5.

a) É o fato de um homem de origem rural escrever tão caprichosamente. b) “*Não escreveste apressada e toscamente, como seria de esperar de tua condição rural.*”

6.

Limpeza, no caso, pode ser entendida como ausência de “*sujeira*”, ausência de tudo aquilo que prejudique a boa linguagem; pode ser entendida como sinônimo de clareza, precisão.

7.

É o intervalo compreendido entre o dia do extravio da besta (6 de outubro) e o dia da publicação do jornal (19 de novembro).

8.

Dentre as qualidades destacadas está a escolha cuidadosa das palavras (“*Não disseste que todos os seus cascos estavam ferrados; preferiste dizê-lo ‘de todos os seus membros locomotores’*”). Além dessa, põe em destaque a valorização de detalhes pertinentes: “*Nem esqueceste esse pequeno quisto na orelha e essa divisão da crina em duas seções...*”

9.

a) Quer dizer a capacidade de observação minuciosa de um cientista da natureza.

b) Diz respeito à competência de acompanhar e documentar os acontecimentos ao longo da vida do animal.

10.

a) Quer dizer que a prudência não se antecipa aos dados da evidência, aos fatos realmente ocorridos.

b) A hesitação significa que o narrador não tem certeza se a prudência continua sendo ainda hoje uma qualidade dos mineiros.

11.

a) É o procedimento escorado na razão, no raciocínio, isento de paixão ou reação emocional.

b) É o procedimento sem base racional, motivado por paixão e movido pelo desejo de acusação.

12.

Porque, segundo informes do próprio dono, a besta era mansa e acostumada ao lugar (“*muito domiciliada nas cercanias deste comércio*”). Não havia motivo para justificar a fuga de um lugar a que

estava habituada.

13.

“Fazer praça de generosidade ou largueza” significa exagerar na promessa de recompensa, garantir com grande quantidade de dinheiro em paga de favor prestado.

14.

a) Trata-se de “*esse amor à tarefa bem feita...*”

b) Trata-se da palavra *sobretudo*, que, como o nome sugere, põe algo acima de todos os possíveis dados, ou ocorrências colocados em confronto.

15. Resposta: b.

LIÇÃO 13

1.

Trata-se de uma escolha perfeitamente adequada: primeiro porque se trata de uma governanta alemã, segundo porque “senhorita” é um significado compatível com o estranho papel que lhe deu Sousa Costa: ensinar a Carlos a arte de amar.

2.

a) Sim. Trata-se de uma possibilidade perfeitamente aceitável.

b) Não. O mais comum é usar o sobrenome para designar o marido, que em nossa cultura, é tido como o chefe de família.

3.

Não há no texto pistas indicadoras de ironia. *Minha senhora* é, pois, uma forma de indicar formalidade e respeito.

4.

a) Trata-se do medo de que Carlos viesse a ter um caso com Fräulein.

b) A grande diferença reside no fato de que, para os padrões éticos dos patrões, esse tipo de tema não pode ser discutido às claras como estava sendo.

Outro tipo de constrangimento está no fato de que Sousa Costa não havia explicado a d. Laura a verdadeira razão por que Fräulein foi contratada.

c) O uso das reticências.

5.

De modo algum. Deixando de lado o que se conhece da relação entre patrões e empregados, e levando em conta o programa narrativo definido pelo narrador ao longo do texto, d. Laura e Sousa Costa são muito mais submissos aos padrões morais impostos pela sociedade do que Fräulein.

6.

a) Não. Nossa cultura não vê como compatível o exercício dessa profissão dentro do espaço doméstico. As amantes são mais adequadas às ruas e ao espaço de bordéis, motéis e cassinos.

b) Foi o grande risco que correria o filho caso não contratasse os serviços de Fräulein.

7.

Trata-se da autoconfiança, traço de personalidade que põe Fräulein como dona de si tanto no seu

território (dentro do próprio quarto) quanto em território alheio (a biblioteca, por exemplo).

8.

a) Em primeiro lugar deprecia Sousa Costa pela falta de inteligência: “*Riscou uma desculpa sem inteligência*”. A seguir, após a longa explicação de Sousa Costa, denuncia a satisfação deste por ter chegado ao fim da explicação e põe às claras a encenação feita para esconder fraquezas: “*Assim se fingem as cóleras, e os machos se impõem, enganando a própria vergonha*”.

b) Que d. Laura compreendia apenas parcialmente, o que era melhor, para que ela concordasse com as explicações de Sousa Costa.

9.

a) Sousa Costa justifica a contratação de Elza com o argumento de que a juventude àquele momento se expunha aos maiores perigos, em sua ânsia das primeiras experiências sexuais. Para evitá-los é que ele teria contratado as seguras lições de Elza, que levariam Carlos a um bom termo em sua iniciação.

b) A presença de Fräulein junto a Carlos — segundo ela mesma expôs — não tinha a finalidade de levar o menino às primeiras experiências do sexo, mas fazê-lo compreender progressivamente o sentido elevado do amor.

c) Sousa Costa, dado seu praticismo e seu moralismo de conveniências, esconde o acordo que tivera com Elza para evitar a reação de d. Laura. Esta, por sua vez, só poderia captar na ocorrência a sugestão indecorosa, de ofensa ao lar. Sua limitação paulistana, pequeno-burguesa a impedia de entender as razões de Elza, mulher muito mais culta e livre. Elza se desespera, porque entende como os outros a veem, mas se vê a si mesma como honesta e bem-intencionada. Lutavam também dentro dela o “homem do sonho” e o “homem da vida”.

10. Resposta: c.

LIÇÃO 14

1.

a) Cria uma impressão de fantasia: *agora eu era* significa “faz de conta que *agora eu era herói*”.

b) O ponto em comum é o uso do verbo no imperfeito do indicativo (*era*), o que inscreve o relato no universo da fábula, da ficção.

2.

a) O narrador é personagem: vem representado por um *eu*, que está presente em todo o percurso da narrativa.

b) “*Eu enfrentava os batalhões / Os alemães e seus canhões*”; “*E pela minha lei / A gente era obrigado a ser feliz.*”

3.

a) Você era a princesa que eu fazia coroar.

b) *Fazia* indica um evento em seu curso (em sua duração) considerado como algo não limitado no tempo e cria a impressão de uma ocorrência habitual, costumeira; *fiz* indica uma ocorrência considerada como algo acabado, dentro de um limite temporal e cria a impressão de uma ocorrência de duração momentânea.

c) *Fiz* é mais adequado ao significado pontual da expressão em que ocorre (*fazer coroar* é um ato momentâneo e limitado no tempo e não algo que se estende ao longo do tempo).

4.

a) *Não fuja, finja, vem, dê.*

b) Basicamente o que o amante pede é que a amada dê sua adesão ao jogo de ficção e o escolha como objeto de desejo e o ame com ternura e prioridade (*o seu bicho preferido*).

c) Tal transgressão é muito comum na linguagem oral, que, no imperativo, mistura a 3ª (*não fuja / finja / dê*) com a 2ª pessoa (*vem*). O narrador, com essa mistura, cria um efeito de coloquialidade, de informalidade adequada à intimidade e à espontaneidade do diálogo amoroso.

5.

a) *Acho* indica uma ocorrência concomitante com o momento da fala (no momento em que estou falando, eu acho).

b) A gente *não tinha nascido* é uma ocorrência anterior ao “tempo da maldade” (que é um tempo anterior ao da narrativa).

6.

a) Trata-se de um final trágico, já que a realidade — fora do espaço e do tempo da ficção — “*era uma noite que não tem mais fim*”.

b) O tempo imperfeito *era* (imperfeito) indica um evento presente mas no plano da ficção; o tempo presente (*tem*) indica um evento presente no plano da realidade. Há nisso uma alusão clara ao fato de que o limite entre ficção e realidade não é tão definido quanto se supõe.

c) Trata-se do fato de a amada ter desaparecido (“*sumiu*”) sem deixar aviso (“*você sumiu no mundo sem me avisar*”).

d) Trata-se de uma suspeita pessimista pois prenuncia algo sobre o qual o narrador não tem controle (“*que é que a vida vai fazer de mim*”).

7. Resposta: c.

LIÇÃO 15

1.

Olhando-a de um jeito muito mais frio; maldizendo a vida, deixando-a só, num canto.

2.

Foi a de tê-la convidado para dançar: “*Pra seu grande espanto / Convidou-a pra rodar*”.

3.

No nível da aparência física: “*ela se fez bonita*”; no nível da sensualidade, do desejo: “*com seu vestido decotado*”.

4.

a) “*Depois os dois deram-se os braços...*”; “*E cheios de ternura e graça...*”; “*E foi tanta felicidade...*”

b) “*E foram tantos beijos loucos / Tantos gritos roucos / Como não se ouviam mais.*”

5.

a) Como uma forma de figurativizar a propagação desse gesto contagiante e simbolizar sua influência benéfica sobre o comportamento das pessoas.

b) É a instauração da paz entre os seres humanos: “*E o dia amanheceu em paz*”.

6.

Sem dúvida, há muita semelhança entre a valsa (a dança), o jogo amoroso e o jogo das relações humanas: os três fazem alusão ao conagraçamento através do amor, da ternura, do prazer e do dinamismo do movimento.

7.

Trata-se do tema da concepção do amor (tanto na sua manifestação de forte ligação carnal quanto na de delicada fusão de afeto) como um fator de conagraçamento humano, capaz de gerar a paz.

8. Resposta: a.

LIÇÃO 16

1.

Segundo a crença popular, a imagem de São Jorge matando o dragão com sua espada vem refletida na lua cheia, o que tem servido de motivo para muitas representações na pintura e na escultura religiosa.

2.

a) Ao aspecto da beleza visual do nosso satélite, à mistura deslumbrante de cores.

b) “*brilha nos altares*”; “*serás minha guia*”; “*lua de são jorge*”.

3.

a) “*lua brasileira*”; “*lua do meu coração*”; “*brilha sobre o meu amor*”.

b) “*oh minha bandeira / solta na amplidão*”; “*brilha sobre os mares*”; “*lua soberana*”.

4.

Uma das formas consiste numa atitude de deslumbramento, de assombro frente à grandiosidade do espetáculo produzido pela lua; outra consiste numa atitude de intimidade, de familiaridade que anula a distância entre o sublime e o corriqueiro: no mundo do mito os dois extremos se compatibilizam.

5.

A imagem de lua criada pelo poema é francamente positiva, cheia de esplendor, deslumbrante, digna de admiração.

6.

Sim, já que o eu-lírico a chama de *tu* e fala com ela.

7. Resposta: e.

LIÇÃO 17

1.

Texto 1

Classificação: Trata-se de um texto predominantemente descritivo.

Justificativas:

• Trata-se da reprodução das características de um lugar particularizado, uma das muitas ruas da cidade de São Paulo, mais especificamente, a avenida Paulista.

• Todos os dados e acontecimentos reproduzidos são simultâneos, não havendo um anterior ao outro do ponto de vista de quem os relata. Tudo se situa num instante estático: a avenida Paulista no seu

centenário. O tempo verbal usado é o presente, que, ao lado do imperfeito, é típico de textos descritivos.

- Como não há nenhuma ocorrência anterior a outra, a ordem dos enunciados pode ser alterada sem interferência no sentido básico do texto. Esse texto teria basicamente o mesmo significado se fosse lido assim:

A Paulista fala 12 línguas, em 18 consulados ali instalados. Ao lado de poucos casarões do passado, ela abriga edifícios “inteligentes” e torres de rádio e TV, iluminadas como um marco futurista.

Seus 2,6 km de extensão (ou 3 818 passos) são percorridos diariamente por um milhão de pessoas, em sua maioria mulheres, como revela pesquisa da companhia que mantém o metrô correndo sob seu asfalto.

Aos 100 anos, a avenida Paulista permanece uma janela para a modernidade.

Texto 2

Classificação:

O texto 2 começa com uma descrição (da linha 1 à 9, é um texto com as mesmas características do texto 1). Todos os dados e ocorrências aí relatados são simultâneos, revelando como era a avenida Paulista no início do século. Mas na linha 9 o texto dá um salto no tempo, relatando uma transformação que ocorreu com a avenida Paulista na altura dos anos 50 e 60. Nesse instante, o texto deixa de ser descritivo e passa a ser narrativo, já que relatar mudanças de estado constitui a característica essencial do texto narrativo.

Assim, o texto 2, apesar de conter passagens descritivas, deve ser classificado como predominantemente narrativo.

Justificativas:

- É um texto que relata mudanças de estado pelas quais passou um lugar particularizado (no caso, a avenida Paulista). O texto fala de várias mudanças: do início do século para os anos 50 e 60; dos anos 50 e 60 para os dias de hoje. Com o tempo as características da avenida foram sofrendo alterações pela ação de um agente transformador.

- Os episódios e ocorrências relatados não são simultâneos, havendo uns anteriores a outros; a construção dos prédios é posterior à destruição dos casarões; o metrô é posterior à construção dos prédios.

- Como as ocorrências não são simultâneas, não é possível — como o foi no texto 1 — alterar a ordem dos enunciados sem afetar o sentido básico do texto ou até mesmo desfigurá-lo. Não é possível, por exemplo, ler o texto 2 de trás para a frente, mantendo o mesmo sentido.

- Nesse texto, por fim, os tempos verbais pertencem ao sistema do pretérito (imperfeito e perfeito). Excetua-se apenas o verbo do último parágrafo, que está no presente.

Texto 3

Classificação: Trata-se de um texto de natureza dissertativa.

Justificativas:

Este último texto é dissertativo:

- Diferentemente dos textos 1 e 2, não trata de fatos ou de episódios concretos e particularizados, mas de análises e interpretações genéricas, válidas para vários casos concretos e particulares. O texto 3 contém generalidades sobre a Rua (onde o artigo *a* nos faz pensar em toda espécie de Rua no âmbito da cultura brasileira); os textos 1 e 2 contêm referências a uma rua particular (a avenida Paulista).

- As opiniões e interpretações sobre a Rua e a Casa são dadas de maneira explícita, através de conceitos

abstratos (“a casa é o espaço do aconchego”; “a rua é o espaço da transgressão”);

“a rua é o domínio do anonimato”).

• As relações entre os enunciados, na dissertação, obedecem a uma progressão lógica e não cronológica. Em outras palavras, um enunciado é anterior a outro não do ponto de vista da progressão temporal, mas do ponto de vista da sua concatenação lógica.

• O tempo verbal dominante é o presente atemporal, válido para qualquer momento.

2. Resposta: a.

3.

a) O texto não faz referência à torcida de um clube em particular num jogo determinado. O que há são comentários genéricos sobre qualquer torcida de qualquer clube em qualquer jogo.

b) Pode, sem dúvida, já que é próprio do texto dissertativo discutir uma questão sob o ponto de vista de suas características universais, isto é, válidas para todas as questões da mesma natureza.

4.

Há inúmeras passagens em que o redator manifesta suas opiniões e faz interpretações, usando conceitos abstratos (de natureza temática). Entre tantos casos, podemos citar: “*homogeneizando, em torno dos clubes, as suas diferenças*”; “*ele ´despe´ cada torcedor da sua identidade civil, e o integra em novo contexto, profundamente indiferenciado*”; “*Nesse contexto de massa que é a torcida, inexistem desigualdades, pelo menos em princípio*”; “*Este último ponto é de grande importância, pois nos leva, de certa forma, da igualdade à liberdade*”.

5.

a) Em todo o percurso do texto, o presente não indica eventos ou processos que estão ocorrendo no momento em que o redator escreve, mas ocorrências de extensão universal, válidas para todos os momentos. Trata-se do presente com significado total, atemporal.

b) O presente total é o tempo verbal típico dos textos dissertativos, já que esses textos discutem os traços permanentes do tema posto em questão, as características próprias da natureza dos acontecimentos tratados e não propriedades circunstanciais e restritas a um momento em particular.

6.

a) “*peessoas situadas em posições sociais extremamente diversas*”.

b) Há mais de uma passagem, entre as quais podem ser citadas: “*ele [o uniforme] ´despe´ cada torcedor de sua identidade civil*”; “*homogeneizando, em torno dos clubes, as suas diferenças*”; “*Nesse contexto de massa que é a torcida, inexistem desigualdades*”...

c) Há também várias passagens que afirmam a igualdade: “*e o integra em um novo contexto, profundamente indiferenciado*”; “*cada torcedor tem, neste momento, os mesmos direitos que qualquer outro*”; “*todo mundo tem opinião, e todos têm o direito de exprimi-la*”.

7.

O evento anterior é: “*cada torcedor tem, neste momento, os mesmos direitos que qualquer outro*”. A posse de iguais direitos, que por sua vez decorre do fato de não existirem desigualdades, é o dado responsável pela afirmação de que a igualdade gera a liberdade. Se todos têm os mesmos direitos, têm também a liberdade de agir sem interferência de restrições impostas por quem se julga com mais direitos que outros.

8.

“Qualquer torcedor pode, inclusive, discordar das ‘autoridades’ em futebol, os técnicos, dirigentes ou comentaristas.”

9.

Os fundamentos dessa afirmação já aparecem em passagens anteriores: na torcida, todos se igualam, o que implica o estabelecimento de igualdade de direitos, que, por sua vez, leva à liberdade de cada um agir conforme sua opinião, sem subordinar-se a uma hierarquia. Toda essa cadeia de implicações fornece fundamento para a conclusão introduzida pelo conector *portanto*, já que a existência de “*uma área de decisão privada*” é a explicitação de tudo o que já vinha sendo dito antes.

10. Resposta: c.

LIÇÃO 18

1.

a) Sim, já que o anseio caracteriza-se pelo desejo de possuir alguma coisa.

b) Gera a confiança, ou seja, a crença de que o seu desejo se realizará.

2.

a) Não, ao contrário, opôs-se à tentativa de Lisetta alcançar o urso, fazendo uma careta horrível e apertando-o contra o peito.

b) Insistiu em pegá-lo: pediu à dona do ursinho que deixasse pegá-lo um pouquinho.

3.

a) Foi a atitude de descaso da mãe da menina rica ao não dar resposta ao pedido de desculpas.

b) Consiste num sentimento penoso de inferioridade, de indignidade ou de humilhação diante de outrem, sensação de rebaixamento diante da opinião dos outros.

4.

a) O sentimento de raiva.

b) Consiste em desejar o mal àquele que causa um mal. No caso, a atitude da menina provocou na mãe um sentimento de vergonha e esta a castiga, afligindo-a com dor física.

5.

a) Não, ao contrário, ainda afrontou-a antes de entrar no seu palacete, agitando o bichinho no ar.

b) Não. Como compensação, quis sentar-se no banco, o que não foi também permitido, pois a mãe havia pagado uma passagem só.

c) Consiste em aceitar a impossibilidade de realizar um desejo.

6.

a) Não, já que a reprova pela surra.

b) O sentimento de compaixão, de piedade.

c) Consiste no desejo de aliviar o sofrimento do outro.

7.

a) O sentimento de satisfação.

b) Como a consciência de poder realizar o desejo.

c) O apego, que consiste no desejo de não se separar da posse adquirida.

8. Resposta: a.

LIÇÃO 19

1.

Trata-se de um título bem escolhido:

- a palavra “*arriscado*” chama a atenção para o tema central da dissertação: o perigo da automedicação;
- a expressão “*esporte nacional*” para designar a automedicação é uma metáfora feliz: sugere que a automedicação no Brasil é praticada como um esporte, isto é, algo que se faz por prazer, de maneira lúdica, uma distração sem a devida carga de responsabilidade.

Além disso, chamar a automedicação de esporte acrescenta um certo toque de humor, presente em algumas passagens do texto.

2.

- a) É a prática da automedicação, muito comum entre os brasileiros.
- b) É francamente contrário à automedicação, considerando-a um problema preocupante (linhas 3 e 4).

3.

a) O autor usa o argumento da apresentação de provas concretas, citando dados estatísticos: “*Cerca de 40% das vendas realizadas pelas farmácias nas metrópoles brasileiras destinam-se a pessoas que se automedicam. A indústria farmacêutica de menor porte e importância retira 80% de seu faturamento da venda ‘livre’ de seus produtos...*”

b) Sem dúvida: primeiro, porque se trata de dados diretamente relacionados ao que se quer provar; segundo, pelo caráter de exatidão próprio dos numerais: a precisão é mais argumentativa que a imprecisão.

c) Produz o chamado “efeito de verdade”, isto é, cria a impressão de que o autor conhece a realidade da qual está tratando.

4.

a) Trata-se de um argumento mais fraco, pois é baseado em impressão subjetiva, numa suposição: é menos convincente do que os argumentos baseados em dados objetivos.

b) Não. Apesar de um argumento fraco, percebe-se que não se trata da questão central posta em discussão.

Saber formular hipóteses viáveis é também demonstração de perspicácia. Além disso, o autor se assina como doutor, o que lhe confere certa autoridade para fazer as conjeturas sobre possíveis causas da automedicação.

5.

A ressalva tem a evidente intenção de se proteger contra a possível acusação de estar defendendo interesses da classe médica. Em outras palavras, alertar a população contra os perigos da automedicação pode ser encarado como uma forma de pressão para aumentar o número de consultas médicas.

6.

Sem dúvida, a primeira: a terminologia usada é mais apropriada (*corrente sanguínea, soluções de*

glicose, produtos aromáticos, circulação). Além disso, na primeira, o autor discrimina cada um dos ingredientes injetados na circulação sanguínea: *soluções de glicose, cálcio, vitamina C, produtos aromáticos*. Tudo isso foi reduzido a uma expressão vaga e genérica na segunda passagem: “*monte de drogas*”.

Como se sabe, expressões vagas e indefinidas são mais próprias de pessoas que desconhecem o assunto de que estão falando.

7.

a) “*Defender a língua é, de modo geral, uma tarefa ambígua e até certo ponto inútil.*”

b) “*A própria língua, como ser vivo que é, decidirá o que lhe importa assimilar ou recusar.*”

8.

a) Para que as aspirações nacionais sejam cumpridas, é necessário “*alcançar os limites inferiores da sobrevivência condigna*”.

b) Usa-se o argumento de prova concreta, com um dado estatístico: 56% da população da cidade de São Paulo vive em favelas, cortiços, habitações precárias e até mesmo sob viadutos e nos cemitérios.

9.

“*... por ser tecnicamente melhor do que as suas antecessoras.*”

10.

a) A devolução da carta foi provocada basicamente por um motivo: repreensão do erro de grafia cometido pelo reitor (ou por seu secretário), que escreveu *iminente* (= que está por acontecer, prestes a ocorrer) em vez de *eminente* (= ilustre, destacado, notável).

b) O erro contribuiu também para a depreciação da própria imagem do reitor. Dada a importância do cargo, não é admissível que ele cometa um erro desse tipo numa correspondência oficial ao ministro.

c) Porque afeta a credibilidade do enunciador, já que funciona como denúncia de que, por trás do texto, está um mau conhecedor da variante culta da língua ou, quando menos, uma pessoa desmazelada, descuidada.

11.

a) De 1 a 4, a progressão vai do mais abstrato para o mais concreto.

b) Sem dúvida, já que, nessa progressão, cada item contém dados mais concretos e palpáveis que o seu antecedente: o item 1 contém apenas uma advertência genérica; o 2 já é mais específico (“*provoca diversos males*”); o 3 traz um dado mais concreto que o 2 (“*pode prejudicar o bebê*”); o item 4 discrimina com a precisão dos dados estatísticos alguns dos males apenas citados na advertência feita no item 2.

c) O item 4 acrescenta aos itens 1 e 2 dados concretos, mais precisos e mais verificáveis. Por isso seria bom argumento para a advertência aí contida: o dado específico e preciso é aceito como verdade, como mais provável que o genérico e impreciso. Esse argumento é do tipo baseado em provas concretas ou, se quiserem, em dados da realidade.

12.

a) Porque contribuem para dar peso e credibilidade ao que o autor afirma sobre o papel da educação.

b) O autor usou o argumento de autoridade, cujo poder está no fato de acrescentar ao seu ponto de vista o peso da autoridade de três pensadores reconhecidos universalmente como altas expressões do

LIÇÃO 20

1.

a) Sim. Segundo o texto, “*nele* (no leite Reduit) *quase toda a gordura é retirada, permanecendo todas as outras qualidades nutricionais*”. O pronome *outras* pressupõe que a gordura está incluída entre as demais qualidades nutricionais, estas não retiradas do produto (Reduit).

b) Não. O trecho “*Reduit é saudável, pois nele quase toda gordura é retirada...*” instaura o pressuposto de que nem todas as qualidades nutricionais fazem bem à saúde, como, por exemplo, a gordura.

• Em **a**, já se demonstrou que a gordura é uma qualidade nutricional.

• A retirada da gordura é um procedimento que faz Reduit ficar saudável. Se sua ausência é saudável, sua presença é prejudicial.

Note-se que a conjunção *pois* estabelece o pressuposto de que o enunciado que vem à sua direita é um argumento favorável ao que vem à sua esquerda. É isso que nos leva a compreender que “retirar gordura” é um argumento favorável a “ser saudável”.

2.

a) Trata-se da pressuposição de que, além desta, o Instituto de Resseguros do Brasil praticou pelo menos mais uma esperteza.

b) A pressuposição instaurada é evidentemente desmoralizante, na medida em que induz a crer que não é casual nem episódico o equívoco praticado pela referida instituição.

3.

a) O de que os dados numéricos não merecem crédito, são presumivelmente falsos.

b) Sim: *alardear* tem sempre um traço negativo da falsidade, da suspeita.

4.

a) O subentendido é que o Brasil se equipara em importância aos dois países citados.

b) Cuba e Costa Rica não possuem uma imagem de destaque no concerto das nações, sobretudo no que diz respeito a fatos ligados à ordem econômica. Por isso, a comparação é depreciativa para o Brasil.

5.

a) Flecha deixa implícita a opinião de que existe diferença entre os sexos: o adjetivo *típica* instaura o pressuposto de que a pergunta de Shirlei é exclusiva de mulher, isto é, só uma mulher poderia fazê-la.

b) A crença real (de fato) de Flecha é a que ele deixa transparecer sem dizer, isto é, a crença de que existe diferença entre sexos.

c) A passagem é: “*Aliás, típica*” (Aliás, pergunta típica de mulher). A palavra *aliás*, neste contexto, introduz uma retificação. O adjetivo *típica*, como se viu, indica uma característica marcada, portanto distintiva, exclusiva de mulher, o que contraria a opinião anterior.

6.

a) Uma opinião implícita: o casamento traz a felicidade; outra opinião implícita: o casamento não traz felicidade.

Essas opiniões são depreendidas a partir do seguinte programa de leitura:

- Num primeiro momento, o interlocutor de Felipe manifesta-lhe dois desejos simultâneos: que se case/que seja feliz. Como ambos os desejos se articulam aditivamente, instauram o pressuposto de que o casamento é positivo: casar e ser feliz são coisas que se implicam.
- Num segundo momento, ao dizer “*uma das duas coisas*”, estabelece uma relação de exclusão entre elas, instaurando o pressuposto de que o casamento não pode ter valor positivo, já que sua presença implica a ausência da felicidade.

b) O argumento favorável à continuidade dessa prática está, evidentemente, na vinculação entre casamento e felicidade.

7.

a) A alternativa **a**.

b) A alternativa **b**.

Em **a**, está implícito o pressuposto de que nem todos os latifúndios são improdutivo, portanto a desapropriação atingirá apenas aqueles que o são. O pressuposto é favorável aos latifundiários.

Em **b**, o pressuposto é outro: que todos os latifúndios são improdutivo, portanto a desapropriação não poupará nenhum. O pressuposto é favorável aos sem-terra.

8.

Não. Em **a**, o advérbio refere-se exclusivamente ao adjetivo *falsa*; em **b**, refere-se à oração inteira.

Em **a**, instaura-se o pressuposto de que a versão pode até ser falsa mas essa falsidade não é evidente; em **b**, instaura-se o pressuposto de que a versão não é falsa e essa opinião do enunciador é consensual, claramente aceita por todos.

9. Resposta: e.

Comentário: O termo *aliás* (parafraseado = *além disso*) amplia a ideia “*de que discussão não vale a pena*” e introduz um argumento decisivo: os anjos, que são a perfeição espiritual e eterna, não controvertiam nada.

10.

Ao colocar a necessidade de que se proceda de um modo, instaura-se o pressuposto de que se está procedendo de modo diverso, isto é, as negociações estão sendo encaminhadas sem responsabilidade, sem patriotismo. Além disso, pressupõe-se que os sindicatos estão induzindo os trabalhadores a radicalismos.

11.

O subentendido a que se é induzido consiste na dedução de que os funcionários do poder judiciário, com sua greve, colocam em risco a população, expondo-a aos criminosos.

12.

Em **a**, a escolha do artigo definido (*a*) instaura o pressuposto de que no bairro existe apenas uma igreja.

Em **b**, o indefinido (*uma*) leva a pressupor que, além da citada, existe pelo menos uma outra igreja no bairro.

13.

Quando induz a duas pressuposições: que existem seres inteligentes em outros planetas e que um dia serão contactados; *presumíveis* leva a pressupor que os mistérios sobre a existência de seres inteligentes em outros planetas só são mistério para outras pessoas, entre as quais não está incluído o enunciador do

texto.

14.

O uso da conjunção *mas* instaura o pressuposto de que os prontos-socorros do INSS não são tidos como eficientes para a cura e a preservação da vida, ao contrário, chegam a ser vistos como locais onde as pessoas correm risco de vida.

LIÇÃO 21

1.

a) Promete não chamar a atenção para as pessoas participantes da cerimônia (*padres, sacristães*), nem para o sermão, nem para detalhes dos presentes (*os olhos das moças, as mantilhas das senhoras, os calções, as cabeleiras*), nem para objetos do ambiente (*as safenas ou corinas, as luzes, os incensos*) e nem para a orquestra, que era ótima.

b) Preterição.

2.

Para o regente da orquestra, um velho que desempenha o seu ofício com alma e devoção.

3.

a) Evidentemente não. Caso contrário não colocaria em foco, com tantos detalhes, cada uma das pessoas e dos eventos citados.

b) Sem dúvida, o narrador estabelece uma hierarquia entre os dois planos e, no caso, o destaque maior é dado ao maestro da orquestra, sem deixar na sombra os demais fatos citados.

4.

a) Não, como já se viu, o narrador coloca em foco vários outros componentes do cenário.

b) Para a característica da velhice daquele ancião.

5.

a) Quer dizer “em tal assunto”, isto é, “em matéria *daquelas boas festas antigas*”. O pronome (*tal*), no caso, funciona como um elemento anafórico, isto é, retoma palavras ou expressões já citadas anteriormente.

b) Trata-se de uma forma de dizer que, naquele particular e naquele tempo, o espaço doméstico e o espaço social mais amplo se identificavam, não havia fronteiras entre eles.

6.

O texto não fornece nenhuma pista para confirmar essa conclusão, ao contrário: dizer que Mestre Romão regia a missa equivalia a dizer, anos depois, que João Caetano entrava em cena.

7.

Trata-se da contradição gritante entre a timidez e o recato habitual de Mestre Romão e sua eloquência e brilho ao reger a orquestra (“*então a vida derramava-se por todo o corpo e todos os gestos do mestre*”).

8.

Sim. Usando a preterição como recurso de expressão, o narrador dirige o foco das atenções para Mestre Romão, que não deixa de ocupar a figura central de todo o texto.

9. Resposta: d.

10.

a) O censor é o espírito do ex-professor; o censurado é o coração.

b) *De modo que o que parecia uma desgraça acabou se tornando para mim uma grande aventura.*

c) Não, já que, desse modo, não ficaria evidente o ato de censura do espírito e o conseqüente efeito de constrangimento.

11.

a) Um erro de concordância verbal. Na frase de Antônio Carlos Reboredo, o sujeito de “*traduz*” é “*os convênios assinados*”. O verbo, portanto, deveria concordar com ele, flexionando-se no plural: *Os convênios assinados traduzem os esforços...*

b) Em situações formais, e considerado o cargo que o enunciador ocupa — delegado regional do Ministério da Educação —, um erro de concordância como esse é imperdoável. Por extensão, a ironia atinge o Ministério da Educação: o que esperar da educação neste país, em que até um delegado do ministério comete erros primários desse tipo?

12.

a) A expressão “*ilustre desconhecido*”, usada habitualmente em relação a alguém, designa uma pessoa sem notoriedade, tida como completamente desconhecida. Em relação a Fernando Henrique Cardoso, a mesma expressão significa que, apesar de ele ser (na época) um ministro de Estado, uma personalidade eminente (*ilustre*), a maioria do povo não o conhecia (*desconhecido*).

b) O paradoxo existe na expressão “*ilustre desconhecido*” usada na segunda acepção acima comentada: *ilustre* contém traços de *notável*, *famoso*, *afamado*, *célebre*, todos eles opostos a *desconhecido* (uma pessoa *famosa* e *desconhecida* é um contrassenso).

c) O título “*Literalmente*” é adequado à nota pois chama a atenção para o fato de que, as duas palavras estão indicando que realmente Fernando Henrique Cardoso é *ilustre* (uma personalidade *célebre*), mas é *desconhecido* pelo povo. Essa é a tradução literal do apelido dado a FHC.

13.

a) “*uma redução da oferta de postos de trabalho*”.

b) *desemprego*.

c) Sem dúvida houve a intenção do jornal de satirizar o pronunciamento do vice-presidente, desmascarando sua tentativa de dissimular um dos graves efeitos do Plano Real.

14.

a) Preterição.

b) O uso do “*ferro em brasa*”, isto é, o uso da palavra para ferir (como o ferro em brasa) a consciência moral de um povo que pratica a escravidão e todos os seus excessos.

c) Produz o efeito de dizer que a consciência moral do povo norte-americano está acostumada com essas atrocidades, está habituada com a perversão por conviver com ela. Por isso, em vez de argumentos, é necessário o “*ferro em brasa*”.

d) A figura se chama hipérbole e tem a intenção de produzir o efeito de choque, de comoção. Apenas essas elevações espetaculares da voz e esses apelos grandiloquentes são capazes de abalar as consciências calejadas e os corações endurecidos pela convivência com a crueldade.

1.

a) É evidentemente o efeito sonoro: 4 sílabas com acento na 2ª e na 4ª. O significado, entretanto, não é desprezível: sua configuração formal lembra composições poéticas típicas das diversões infantis conhecidas como parlendas. O caráter lúdico, aliás, está presente em outras passagens do poema.

b) Do barulho cadenciado do trem em movimento ainda lento ou do som das engrenagens e das rodas de ferro nos trilhos. A alternância da vogal tônica (é) com a tônica nasal (ã) concorre predominantemente para criar esse efeito.

c) Onomatopeia.

2.

a) Trata-se de uma quebra brusca do ritmo e do andamento sonoro do poema provocada por algo súbito.

b) Trata-se de um susto, um espanto.

c) Alguma alteração brusca do movimento, um tranco repentino do trem de ferro.

3.

a) A palavra *agora*, que pressupõe a ocorrência de algo novo, algo que não estava ocorrendo anteriormente.

b) A alteração se deu em benefício da expectativa relativa ao movimento do trem. O *sim*, posto imediatamente após o *agora*, serve para dizer que a nova situação coincide com a expectativa do enunciador.

4.

a) Denota maior rapidez. Há uma correspondência entre a aceleração do movimento e o ritmo mais rápido, similar ao de um galope.

b) O verso é “*corre, cerca*”.

c) “*Bota fogo / Na fornalha / Muita força / Muita força / Muita força*”

5.

a) O barulho aproximado do apito do trem: outra onomatopeia.

b) Falam das mudanças rápidas da paisagem e da sucessão continuada de imagens.

c) Criam sensações variadas:

- de rapidez: são os versos mais curtos do poema (3 sílabas);
- do barulho dos ferros das engrenagens: as consoantes momentâneas e as vogais fortes abertas;
- do barulho do vapor que escapa e da velocidade: consoantes não momentâneas;
- do balanço do trem: a alternância de sílabas fortes e fracas.

6.

a) O som das vozes dos homens que estão envolvidos na viagem ou como passageiros ou como expectadores, os cantos e versos que exprimem as experiências desses homens. Ouve-se ainda o apito do trem (*Oô*) entrecortando esses cantos.

b) Das lendas do povo, das suas cantigas, dos folgedos (“*Quando me prendero*”), do amor (“*Menina bonita*”), da saudade do solo natal (“*Não gosto daqui*”, “*Sou de Ouricuri*”).

c) Produz o efeito de autenticidade, impressão de verdade, isto é, de simulação da linguagem viva, tal e qual é usada pelo povo que a utiliza.

7.

a) Da pressa e da gente que vai no trem (pouca).

b) Da voz do trem: é o trem que volta a falar.

c) A sonoridade é claramente mais expressiva do que o significado das palavras: é o ritmo que simula o movimento do trem; é a cadência dos acentos que lembra movimento e balanço; é o caráter onomatopaico das palavras que lembra o barulho do trem. Volta-se praticamente para a quarta estrofe, em que os sons retratam o trem em plena carreira. Mas também aqui o significado não é desprezível: é a afirmação da função da máquina (do trem) a serviço do homem (a gente).

8. Resposta: a.

9.

a) *Justíssimo*, dado o caráter exclusivo do sufixo *íssimo* como marcador de superlativo, conota intensidade maior do que muito justo. Há, pois, nessa sequência, uma gradação.

b) A ironia, no caso, ridiculariza a opinião dos parlamentares de que sua reivindicação de aumento é justa.

A gradação repete, cada vez com mais intensidade, o caráter despuadorado daqueles que, segundo comentários do autor, têm o descaramento de chamar de justo um pedido de aumento desprovido de mínimos fundamentos.

c) Não. No texto anterior a gradação progride do menos intenso para o mais intenso: é ascendente; no trecho de Getúlio Vargas é descendente.

O efeito de sentido é o mesmo, isto é, a ênfase maior se concentra no último termo da gradação.

10.

a) Quiasmo.

b) Além do efeito sarcástico resultante do cruzamento entre os termos *Bíblia* e *terra*, o quiasmo produz uma estrutura fácil de memorizar, dada a simetria entre esses elementos.

LIÇÃO 23

1.

a) Uma defunta.

b) *Infanta, bem-amada, ungida, santa*.

c) Os quatro adjetivos concorrem para enaltecer a personagem:

infanta: é o nome que se dá à filha dos reis de Portugal ou da Espanha, mas que não é a herdeira da coroa. Feminino de *infante*, igualmente filho dos reis de Portugal ou Espanha, que não é herdeiro da coroa; *bem-amada*: que é alvo de afeto ou amor particular, a predileta, a querida; *ungida*: que foi untada com óleo, que foi marcada com óleo, que passou pelo ritual da sacração, que recebeu a extrema-unção, um dos sete sacramentos da Igreja; *santa*: bem-aventurada, que obteve o céu como recompensa de suas virtudes, sem pecado.

2.

a) Um “*profundo sepulcro*”, “*um leito estranho*”.

b) São lugares marcados pela depressão, pela tristeza: o adjetivo *profundo* enfatiza essa noção em *sepulcro*; *estranho* produz o mesmo efeito em relação a *leito*.

3.

Trata-se de uma música de duração ininterrupta, sempre recomeçada, nunca terminada (“*sem descanso*”).

4.

a) “*Defunta*”; “*que foi encerrada num profundo sepulcro*”; “*desse leito estranho*”.

b) “*recomeçada sempre sem descanso*”; “*a chama inapagada*”; “*a eterna chama, que anima*”; “*para sempre santa*”.

5.

A existência da personagem também contém a dualidade que marca a duração do tempo, isto é, de um lado está sujeita aos efeitos deletérios da morte (“*defunta*”, “*foi encerrada num profundo sepulcro*”, “*para nunca ser retirada desse leito estranho*”, “*sem consolo*”, “*através dos desenganos*”, “*dos reveses e obstáculos da vida*”); de outro lado, possui as características daquilo que é eterno, que vive eternamente (“*infanta*”, “*santa*”, “*bem-amada*”, “*e para sempre santa*”).

6.

a) O caráter único do período representa o fluxo ininterrupto do tempo; as pausas internas, o caráter transitório.

b) Sem dúvida: cada oração que termina vem seguida de outra que lhe dá continuidade e essa semelhança tem evidente relação com a ideia de recomeço.

7.

Mais uma vez trata-se de uma forma de reiterar o caráter contínuo e descontínuo do tempo: a sucessão de vogais nasais cria a impressão de sons que se entrelaçam indefinidamente; as vogais tônicas abertas, como são mais momentâneas, simulam o caráter descontínuo, quebrado do tempo.

8.

Evidentemente: as consoantes momentâneas simulam o caráter descontínuo do tempo; as não momentâneas, o caráter contínuo.

9.

a) Sim, já que as palavras trocadas são sinônimas.

b) Não. Nesse particular, as diferenças são grandes: *morta* no lugar de *defunta* perde as vogais nasais e, com isso, a expressividade própria desses sons não momentâneos; o número de sílabas métricas se altera; o efeito de sentido dos sons é outro.

c) É o traço da intocabilidade do texto literário. Mesmo que as alterações não afetem o sentido, altera-se o efeito de sentido.

10.

A) A diferença está no grau de formalidade: a forma subsequente é mais formal que sua antecedente.

B) A progressão consiste num aumento da extensão de cada forma no sentido da esquerda para a direita.

C) A primeira tem 2 sílabas métricas; a segunda, 3; a terceira, 5.

D)

a) *vai*.

b) *fique*.

c) (*nunca*) *volte*.

E) O que há em todos os casos descritos nas letras A, B, C, D é que sempre há uma progressão ascendente da esquerda para a direita: as formas de tratamento progredem do informal para o formal; a extensão dessas formas vai do tamanho menor para o maior; o tamanho das orações igualmente; o significado dos verbos progride no sentido de cada um denotar uma separação cada vez mais longa. Trata-se, pois, de uma forma de organizar as palavras essencialmente poética. Tudo poderia ser dito de outra forma menos elaborada, tal como: A mãe disse cada vez com mais distanciamento que o marido fosse embora de uma vez por todas.

Isso foi dito escolhendo palavras e arranjando-as de tal modo que quanto mais a mulher sentia a distância do marido, mais as formas linguísticas sugeriam distanciamento, quer no plano da expressão, quer no plano do conteúdo.

LIÇÃO 24

1. Resposta: c.

2. Resposta: b.

3. Resposta: e.

4. Resposta: b.

5. Resposta: d.

6. Resposta: b.

7.

a) O termo *aquela* substitui “a poesia”, enquanto *esta* substitui “a história”.

b) A poesia é uma forma de conhecimento que, por meio do singular, fala do homem em geral; a história é uma forma de conhecimento que trata do particular sob o ponto de vista do particular.

c) A filosofia se dirige ao universal, isto é, aos eventos, situações, qualidades genéricas, próprios da natureza humana e não de um grupo particular de indivíduos circunscritos a um espaço ou a um tempo determinados.

8.

a) “*Neste momento*”: o locutor refere-se, evidentemente, ao momento em que ele fala e, portanto, a passagem “*neste momento*” faz referência a “*agora, oito meses depois*” (“este” indica o momento da enunciação). O contexto impõe a continuação implícita: “*Agora, oito meses depois*” (de fevereiro); portanto, outubro (de 86).

As demais expressões sublinhadas, “*naquela ocasião*”, “*na época*”, “*um momento de emoção*” e “*esse momento*”, fazem referência a “*Em fevereiro*”. O demonstrativo *aquela* indica um tempo anterior ao momento da enunciação. O artigo definido *a* (“*na época*”) indica que se trata da mesma época que acabou de ser citada (*em fevereiro — naquela ocasião*).

“*Um momento de emoção*” vem recuperado pelo anafórico *esse*, em “*esse momento*” e ambos situam-se no tempo que já *passou*, oposto ao *hoje*.

b) Para se manter o mesmo sentido decorrente da justaposição, deve-se usar o conectivo *porque*: Mas o

“fiscal do Sarney” foi importante porque ele fez nascer uma consciência nova da cidadania.

9.

a) Os dois inimigos a serem combatidos são:

- *estrangeiros* que, com o controle econômico de São Paulo, pretendiam o mando político;
- *paulistas antigos* que, ajudando aqueles estrangeiros, queriam a independência do estado de São Paulo.

b) A expressão *isso fariam* significa “*empalmariam o poder político*” (depois de se terem apoderado do controle econômico de São Paulo) e refere-se aos estrangeiros citados no período anterior.

10. Resposta: d.

11. Resposta: c.

12. Resposta: d.

13.

a) Associado a *emagreça*, o advérbio *bem* pode assumir vários significados: bastante, corretamente, de maneira saudável, sem prejuízos à saúde, com bom humor.

Nessa relação e com esse sentido, o advérbio entra em coesão com passagens como estas: “*Se o seu relacionamento com a balança anda um pouco pesado, conheça Slim Shake*”; “*faz você emagrecer da maneira mais inteligente que existe*”; “*emagrecimento correto: perder gordura e nunca músculos*”; “*perder peso e não saúde*”; “*manter a forma, mantendo o bom humor*”.

b) Associado a *alimentado*, *bem* pode significar: satisfatoriamente, suficientemente, corretamente, de modo saudável.

Nesses casos entra em coesão com as seguintes passagens: “*Um alimento balanceado que substitui uma refeição*”; “*tem 50% das suas calorias provenientes de proteínas*”; “*contém fibras, vitaminas e sais minerais*”; “*chocolate, morango, baunilha ou cappuccino*”.

14.

a) Entre a oração “*Nunca mais quero o seu beijo*” e “*meu último desejo / Você não pode negar*” há uma contradição. A conjunção *mas* é apropriada para exprimir essa relação, já que contrapõe termos com orientação argumentativa contrária. A conjunção *pois*, diferentemente do *mas*, serve para introduzir um argumento favorável ao que se diz no enunciado anterior, o que não faz sentido nesse contexto.

b) Em “*o botequim*” a presença do artigo *o* faz pressupor que o lar do eu-lírico é o botequim, isto é, que ele vive mais lá do que em casa; a presença do artigo *um* faz pressupor que sua própria casa se transformou num botequim, isto é, ele fez do seu lar um lugar semelhante a um botequim.

15.

a) A curiosidade se deve ao fato de o amigo do narrador ter usado repetidamente um pronome (*eles/deles*) que não faz referência a nenhum termo explicitamente presente no interior do texto e que também não vem implícito no contexto externo. Daí o fato de o americano não conseguir identificar de quem estava falando o seu interlocutor.

b) O uso desse pronome produziu um péssimo resultado argumentativo, já que tudo o que se atribuía a essa palavra de sentido indefinível (*eles*) ficou esvaziado e sem credibilidade.

16.

a) O pronome relativo *que* pode estar-se referindo a *colega* ou a *primo*.

b) Pode estar-se referindo a *menino*, *colega* ou *primo*.

c) Perante o tribunal, o menino identificou como seu agressor o colega do primo que frequenta a mesma escola que este.

d) Perante o tribunal, o menino identificou como seu agressor o colega do primo que frequenta a mesma escola do réu, do indiciado, do incriminado, do denunciado.

LIÇÃO 25

1.

a) O professor Paulo Freire defende uma posição criteriosa com relação à correção de erros gramaticais na escola. Mostra respeito e apreço pela variante linguística que os meninos trazem de casa, sem deixar de ressaltar a importância do conhecimento da norma culta.

b) Não, pois utiliza exatamente o mesmo exemplo citado na entrevista, sem relativizar o seu uso, como faz o ilustre educador. Após dizer que a linguagem dos meninos é bonita, faz logo uma ressalva: “*tu precisas dizer ‘a gente chegou’ [em vez de ‘a gente chegamos’]*”.

2.

a) A construção gramatical utilizada para dar acesso ao mundo das fantasias do carregador é: “*Se eu fosse...*” (ou seja, uma oração subordinada adverbial condicional).

b) A situação do mundo real transferida para o mundo irreal de suas fantasias é a prosaica obrigação ligada à sua profissão: “*Só então é que eu ia fazer o primeiro carroto*”.

c) O efeito engraçado foi provocado por uma incoerência: o carregador, imaginando-se presidente da República, deixou-se trair, atribuindo a um presidente uma ocupação incompatível com a condição do mais alto mandatário da República.

3.

a) Tomado ao pé da letra, o texto significa que deveria ter forçado o monge a se imolar (ou deveria ter exigido que o monge... se imolasse).

b) O sentido pretendido era: deveria ter impedido que o monge se imolasse.

4.

a) **”fantasiado de marine”**: 1) o peru estava fantasiado de marine; 2) o presidente estava fantasiado de marine.

”no mesmo bandejão em que era servido”: 1) (O peru) era servido; 2) (O presidente) era servido.

b) O presidente americano (...) produziu um espetáculo cinematográfico em novembro passado na Arábia Saudita, onde, fantasiado de marine, comeu peru no mesmo bandejão em que este era servido ou a ave era servida aos soldados americanos.

c) Para interpretar adequadamente esse trecho, o leitor leva em conta basicamente dois tipos de informação do seu conhecimento do mundo: 1) que a expressão “*fantasiado de marine*” contém traços semânticos (de significado) habitualmente compatíveis com um ser humano (no caso, mantém laços de compatibilidade com “presidente americano” e incompatibilidade com “peru”), e 2) que *ser servido num bandejão aos soldados* contém traços compatíveis com um ser não humano (no caso, mantém compatibilidade com “peru” e incompatibilidade com “presidente americano”).

Deve-se ainda acrescentar que a circunstância em que o texto é enunciado (notícia da revista *Veja*) descarta a possibilidade de qualquer intenção humorística extraída do jogo de ambiguidades.

5.

a) “Não se sabe se ele continua porta-voz porque sabe demais.

Ou se porque sabe demais é porta-voz.”

b) Não se sabe se ele continua porta-voz porque sabe demais.

Ou se sabe demais porque é porta-voz.

c) Vende mais porque é fresquinho ou, porque é fresquinho, vende mais.

Comentário: Para que configurasse um círculo vicioso, seria necessário que houvesse a inversão de causa e consequência:

consequência	causa
a) “ele continua porta-voz”	b) “porque sabe demais”
a) “sabe demais”	b) “porque é porta-voz”

6.

a) No primeiro período se diz que o Brasil enviará 3 mil soldados para o Haiti; no segundo, que a ONU enviará tropas ao Brasil. Não é coerente supor que o Brasil está treinando soldados para enviar ao seu próprio território.

b) A ordem em que os termos se distribuem na frase permite concluir que os termos “*ao Brasil e a mais quatro países*” estejam ligados a “*envio*”, do qual estão mais próximos, e não a “*solicitou*”, como pretendeu o autor do texto.

c) A Organização das Nações Unidas (ONU) solicitou ao Brasil e a mais quatro países o envio de tropas...

7.

• Como fazer limpeza no pátio de uma concessionária usando um jornal.

• Como esvaziar o pátio de uma concessionária usando um jornal.

8.

a) A palavra *como* do primeiro texto se relaciona com a frase *anunciando no Estadão* (a ideia de modo é comum às duas passagens).

b) A sequência “*vender 5 000 carros novos e 2 000 usados*” relaciona-se com o segmento “*limpar o pátio de uma concessionária*”.

9.

a) Se interpretamos a parte final do texto (a partir da frase “*O azul do mar é incrível e a areia, branquinha*”) dando às palavras o seu sentido literal, surpreendemo-nos com uma incoerência que chega perto do absurdo. A ruptura com a forma de linguagem anterior é tal que temos a impressão de que essa parte final foi completada por uma criança em fase inicial de alfabetização. Corroboram essa hipótese não só o tema, que é pueril, mas também a forma gráfica das letras e o tipo de erro ortográfico (*legau*).

b) Se tentarmos interpretar essa mesma passagem percebendo o seu sentido não literal, ela ganha coerência e contribui de maneira original e pitoresca com o significado que o redator quer criar. Uma boa pista para o cálculo desse sentido não literal é a passagem “*Descobrimos também a fonte da juventude*”. A partir daí, a linguagem do texto vai-se alterando progressivamente, criando a impressão de regressão de idade.

10.

Ao ler a passagem intermediária, percebe-se que o sentido de “dificultando” não é negativo e sim positivo. Em vez de “criar dificuldades”, “opor obstáculos”, *dificultar* ganha o sentido de alta exigência de padrão de qualidade, já que, para ser veiculado pela TV Globo, um comercial precisa corresponder ao mesmo nível de qualidade dos programas da emissora, o que é difícil.

11.

O redator projetou o termo “crime racial” como objeto do verbo *defender*. Com isso, o “crime racial” passou a indicar o paciente a ser afetado pela defesa. Em outros termos, a delegacia assume a defesa daqueles que cometem crime racial. Ora, a intenção do redator era o oposto disso, o que se percebe pelo contexto em que foi dada a notícia.

A versão adequada seria: *Delegacia defende contra crime racial*.

12.

Em primeiro lugar, o entrevistado deixa subentendida a intenção de não comentar os dados numéricos exibidos pelo jornal (*Folha*): “*aqueles números não são do meu conhecimento*”. Em seguida, passa a fazer comentários até muito sutis sobre os mesmos dados que ele afirma desconhecer. Por exemplo, dizer que de 60% para 45% há uma diferença de 25 unidades, que, entretanto, não significam diferença de 25 pontos é um raciocínio sutil, próprio de quem refletiu sobre o significado dos números publicados pelo jornal. Após todo esse comentário, diz que não discute os dados e a conta que o jornal fez.

Outra incoerência está no fato de admitir que talvez o número de aparelhos ligados hoje seja menor (o que funciona como possível explicação de perda de audiência) e em seguida dizer que a Globo não está perdendo audiência sem especificar se essa conclusão é baseada em critérios relativos ou absolutos.

13.

1-5-4-7-6-3-2-8.