

O que é interpretação textual?

Ao interpretar um texto, o leitor sempre deve levar em consideração os indícios nele presentes, a fim de alcançar o sentido que está nas entrelinhas, isto é, um conteúdo que não está evidente, mas que está presente no texto. A identificação desses sinais é somada ao conhecimento de mundo do leitor, ampliando o que foi lido. Dessa forma, diz-se que o sentido de um texto é construído na interação que o leitor trava com o material textual.

Ler é muito mais do que decodificar as palavras de um texto. É necessário assumir uma postura ativa na leitura, porque se trata de uma atividade de produção de sentidos. Cabe, portanto, ao leitor dar sentido e significado ao que lê. Para isso, é preciso processar, criticar, avaliar o que está sendo lido. Todas essas etapas fazem parte do processo de **interpretação textual**, da formação de um leitor que reflete e posiciona-se criticamente diante das questões que o texto suscita.

Um leitor crítico é aquele que assume essa postura ativa diante do texto. A leitura realizada dessa forma contribui para a liberdade e confere responsabilidade ao leitor. É uma experiência de independência, autonomia.

Como herança do Iluminismo, momento histórico marcado pela valorização da razão em detrimento da intolerância, concebeu-se que a leitura seria capaz de jogar luzes na escuridão do mundo. Um texto, seja ele uma fotografia, um conto ou uma notícia, está repleto de significados que apenas um leitor competente conseguirá alcançá-los. Na interpretação de textos, lê-se também o mundo e ilumina-se a escuridão da ignorância.

Interpretar é preciso

Diante de textos tão variados, é fundamental reconhecer suas diferenças, tanto na estrutura como na função social por eles cumprida. Por exemplo, uma notícia, um bilhete, uma carta são alguns exemplos de textos que fazem parte do cotidiano. A interpretação desses textos ocorre naturalmente porque já se conhece sua organização interna, assim como sua utilidade na sociedade.

A notícia existe para permitir uma comunicação rápida e clara entre as pessoas. Imagine, por exemplo, que a leitura de um jornal, pela manhã, fosse um trabalho de extrema complexidade, que exigisse do leitor a captação de elementos implícitos e vocabulário arcaico. Com certeza, não sairia da primeira página antes do meio-dia, e o jornal não cumpriria sua função de informar. No entanto, se o leitor se deparar com uma notícia sobre um acontecimento com o qual não tem intimidade, ele pode ter algumas dificuldades no momento de interpretá-lo, porque simplesmente desconhece o assunto tratado. Por isso, o conhecimento de mundo é fundamental.

Existem, no entanto, outros textos que exigem um esforço de interpretação maior dos leitores. Alguns deles são: poema, conto, romance e letra de música. A explicação para isso encontra-se na natureza desses textos. Eles não têm o intuito de cumprir uma função específica na nossa sociedade, são textos artísticos e, por isso, possuem uma linguagem que lhes confere maior expressividade, beleza, além de possuírem conteúdos e estruturas muito variados. Então, ao se deparar com esses textos, será exigido do leitor que os interprete, a fim de alcançar os significados que ali estão, mas não se evi-

denciam de imediato. Para tanto, o leitor realiza associações com outros textos, explorando seu próprio conhecimento de mundo para compreender o que está sendo lido.

Interpretar é produzir sentido

Existe um tipo de interpretação absolutamente única. Trata-se de uma interpretação artística a partir de uma obra de arte. Em um teatro, por exemplo, um ator, ao encenar um texto, está interpretando as linhas escritas pelo dramaturgo. Dessa forma, o ator dá vida a uma personagem, a partir da leitura realizada de um texto. Já na música, um instrumentista interpreta uma partitura, transformando as notas em material sonoro, capaz de envolver e de emocionar.

Perceba que o objetivo desses artistas não é apontar o que o dramaturgo ou o compositor queriam dizer com seus trabalhos. O ator e o instrumentista, na verdade, se apossam do material, assumem uma postura ativa diante do texto e dividem o sentido que produziram a partir da leitura realizada.

Assim como um texto escrito se transforma em um espetáculo e uma partitura em uma música, que outras interpretações desse tipo você conhece?

A interpretação e o ENEM

Leia a seguir uma questão de interpretação, do ENEM de 2010.

Texto 1

O chamado “fumante passivo” é aquele indivíduo que não fuma, mas acaba respirando a fumaça dos cigarros fumados ao seu redor. Até hoje, discutem-se muito os efeitos do fumo passivo, mas uma coisa é certa: quem não fuma não é obrigado a respirar a fumaça dos outros. O fumo passivo é um problema de saúde pública em todos os países do mundo. Na Europa, estima-se que 79% das pessoas estão expostas à fumaça “de segunda mão”, enquanto, nos Estados Unidos, 88% dos não fumantes acabam fumando passivamente. A Sociedade do Câncer da Nova Zelândia informa que o fumo passivo é a terceira entre as principais causas de morte no país, depois do fumo ativo e do uso de álcool.

Disponível em: <<http://www.terra.com.br/saude/vidasaudavel/2002/05/29/003.htm>>. Acesso em: 19 maio 2015.

Texto 2



Ao abordar a questão do tabagismo, os textos 1 e 2 procuram demonstrar que

- a) a quantidade de cigarros consumidos por pessoa, diariamente, excede o máximo de nicotina recomendado para

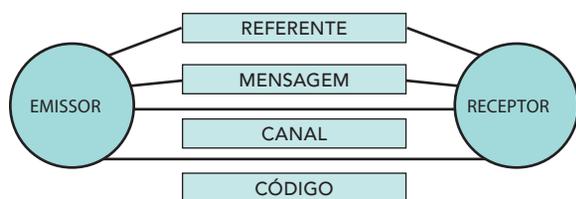
- os indivíduos, inclusive para os não fumantes.
- para garantir o prazer que o indivíduo tem ao fumar, será necessário aumentar as estatísticas de fumo passivo.
 - a conscientização dos fumantes passivos é uma maneira de manter a privacidade de cada indivíduo e garantir a saúde de todos.
 - os não fumantes precisam ser respeitados e poupados, pois estes também estão sujeitos às doenças causadas pelo tabagismo.
 - o fumante passivo não é obrigado a inalar as mesmas toxinas que um fumante, portanto depende dele evitar ou não a contaminação proveniente da exposição ao fumo.

Resposta: D

- Observe que o assunto tratado diz respeito a uma questão de saúde pública, o tabagismo, na sua aplicabilidade no cotidiano, a relação dos fumantes e dos não fumantes. Para chegar a essas informações, o conhecimento de mundo do leitor e o senso crítico estão sendo levados em consideração.
- O primeiro texto – uma notícia – concentra uma série de informações sobre o fumo passivo e seu risco para a saúde.
- O segundo texto – uma charge – apresenta uma personagem fumando despreocupadamente enquanto a fumaça literalmente ataca a personagem não fumante.
- Utilizando dois gêneros textuais diferentes, o leitor precisa localizar a alternativa que apresenta a melhor interpretação deles. Nem todas as outras estão absolutamente falsas. Elas apenas não oferecem a interpretação mais adequada a partir do que está sendo pedido na questão.

Elementos da comunicação

Nos últimos anos, com a popularização dos meios de comunicação e com o advento das redes sociais, houve um aumento significativo das trocas de mensagens entre as pessoas. Apesar desse progresso, ainda são frequentes os problemas que ocorrem durante o ato comunicativo, sobretudo na hora de se transmitir com eficácia uma mensagem. De acordo com alguns teóricos da comunicação, esses empecilhos são gerados pela dificuldade de manipular os seguintes elementos da comunicação:



- Emissor** – Aquele que codifica e emite a mensagem. Pode ser tanto um indivíduo quanto um grupo.
 - Receptor** – Aquele que recebe e decodifica a mensagem. Pode ser tanto um indivíduo quanto um grupo.
 - Mensagem** – Conteúdo transmitido pelo emissor. Trata-se do objeto da comunicação.
 - Código** – Conjunto de signos e de regras de combinação utilizadas na transmissão e na recepção da mensagem.
 - Referente** – Contexto que relaciona o emissor ao receptor e aos demais objetos reais aos quais a mensagem remete.
 - Canal** – Meio pelo qual circula a mensagem, ou seja, é uma espécie de via de circulação da mensagem.
- Porém, outros teóricos da comunicação, avaliando a velo-

cidade e a interação do processo comunicativo, resolveram destacar somente os seguintes elementos do diálogo interativo:

- Locutor** – Aquele que produz enunciados; quem fala, mas também responde.
- Locutário (interlocutor)** – Aquele que recebe a mensagem do locutor; quem ouve e responde.
- Interlocução** – Diálogo ou, ainda, toda forma de interação e comunicação entre os sujeitos.

Após estudar esses elementos, é importante analisar os tipos de linguagem. Suas principais divisões são as seguintes:

- Não verbal** – Também conhecida como icônica ou imagética, é o tipo de linguagem que se realiza com a ausência da palavra. No cinema, por exemplo, em algumas cenas, é a fotografia e o som instrumental que comunicam as angústias e as tensões das personagens. Em uma sala de aula de alunos brasileiros surdos, por exemplo, a língua de sinais (Libras) assume um protagonismo no processo de comunicação. Em uma apresentação de dança, é o corpo que comunica os propósitos do artista que concebeu o espetáculo. E, por último, no universo da fotografia, é o ângulo escolhido pelo fotógrafo que revela a maneira peculiar com que ele capta o mundo.
- Verbal** – É aquela que se realiza pelo uso da palavra. Guimarães Rosa, ao escrever *Grande sertão: veredas*, traduz com afinco, para o plano da comunicação verbal, a cosmovisão do homem sertanejo que habita os confins do Brasil. Da mesma forma, Cecília Meireles, em *Romanceiro da Inconfidência*, conduz o leitor ao Brasil do século XVIII por meio da palavra poética. Logo, tanto a mensagem verbal prosaica quanto a poética podem ser citadas como exemplos de linguagem verbal.
- Mista** – É aquela que agrega tanto recursos verbais quanto não verbais em sua composição. Em um mundo marcado pela pressa e pelo dinamismo comunicativo, as mensagens do WhatsApp, compostas por ícones verbais e não verbais, ilustram de modo claro esse tipo de linguagem.

Estando dividida dessa forma, a linguagem desempenha distintas funções no cotidiano comunicativo do ser humano. Tais funções foram investigadas por alguns teóricos que estudaram a linguagem, como Karl Bühler, Roman Jakobson e Michael Halliday. De acordo com Jakobson, à medida que se centraliza um dos elementos da comunicação durante o ato comunicativo, é ratificada a existência de uma das seguintes funções da linguagem: emotiva, conativa (apelativa), metalinguística, fática, referencial e poética. É importante ressaltar, contudo, que um mesmo texto pode conter mais de uma dessas funções. Logo, ao analisá-lo, o leitor deve ficar atento não só à identificação destas, mas à descoberta de qual delas predomina na elaboração desse corpo textual.

- Função emotiva** – Centra-se no remetente, já que é a subjetividade deste que está no cerne da mensagem. Caracteriza-se pela presença de verbos e pronomes em primeira pessoa, muitas vezes acompanhados de reticências, exclamações e interjeições.

Exemplo:

Pra ser sincero

Eu era tão feliz

E não sabia, amor

Fiz tudo o que eu quis

Confesso a minha dor
E era tão real
Que eu só fazia fantasia
E não fazia mal

BROWN, Carlinhos; MONTE, Marisa. Pra ser sincero. Intérprete: Marisa Monte. In: _____. *Infinito particular*. Rio de Janeiro: [s.n.], p2006. 1 CD. Faixa 3.

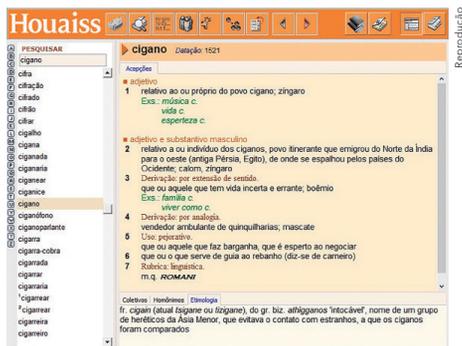
- ▶ **Função conativa (apelativa)** – Visa influenciar o comportamento do destinatário. É bastante utilizada pela linguagem publicitária e apresenta, com frequência, verbos no modo imperativo e pronomes em segunda pessoa.

Exemplo:



- ▶ **Função metalinguística** – Utiliza a linguagem para se referir à própria linguagem. É bastante usada na confecção de dicionários e em algumas passagens de manuais, quando se tem por objetivo descrever o significado de alguns termos específicos.

Exemplo:



- ▶ **Função fática** – Centra-se no canal. Caracteriza-se por ser, geralmente, utilizada para iniciar ou finalizar contatos, podendo, outras vezes, aparecer no meio do processo comunicativo para verificar se a mensagem está sendo transmitida com clareza.

Exemplo:



- ▶ **Função referencial** – Detém-se no contexto comunicativo. As notícias veiculadas em portais de informação na internet são exemplos dessa função, que procura destacar o caráter imparcial da mensagem.

Exemplo:



- ▶ **Função poética** – Procura destacar os aspectos formais da mensagem. A presença de aliterações, assonâncias e de outras figuras de linguagem reforça o predomínio dessa função na construção de algumas mensagens.

Exemplo:

Luzes

Acenda a lâmpada às seis horas da tarde
Acenda a luz dos lampiões
Inflame a chama dos salões
Fogos de línguas de dragões
Vagalumes
Numa nuvem de poeira de neon
Tudo claro
Tudo claro à noite, assim que é bom
A luz
Acesa na janela lá de casa
O fogo
O foco lá no beco e um farol
Essa noite
Essa noite vai ter sol
Essa noite
Essa noite
Essa noite vai ter sol

LEMINSKI, Paulo. Luzes. Intérprete: Arnaldo Antunes. In: _____. *Ao vivo no estúdio*. [S.l.]: Biscoito fino, 2007. 1 CD. Faixa 15.

Linguagem não verbal

A linguagem não verbal é aquela que não se realiza por meio da fala nem da escrita, mas por símbolos gráficos, logotipos, sinais de trânsito, gestos, cores e formas. Pela combinação desses elementos visuais, é possível inferir ideias e conceitos e perceber que o grau de conhecimento de cada pessoa é que determina qual a sua capacidade de interpretação da linguagem não verbal.

A Libras (Língua Brasileira de Sinais), a linguagem corporal e a linguagem fotográfica são exemplos clássicos da linguagem não verbal.

Língua de sinais

Em todo o mundo, várias pessoas pensam que a língua de sinais, independentemente do lugar em que é utilizada, é igual. Mas, no decorrer do século XX, os linguistas que estudaram as diversas línguas gestuais concluíram que elas apresentavam diferenças consideráveis entre si. Portanto, é váli-

do ressaltar que as pessoas com deficiência auditiva sentem as mesmas dificuldades que os ouvintes, quando tentam se comunicar com pessoas de línguas diferentes. Por isso, todo país tem a sua própria língua gestual. No Brasil, existe a Língua Brasileira de Sinais (Libras).

Assim como as línguas orais, as línguas de sinais também apresentam regionalismos, dialetos e expressam características culturais. Os sinais de pontuação, tais como exclamação, ponto e vírgula, vírgula e interrogação, às vezes, quando necessários, são desenhados no ar. Por não obedecer à estrutura frásica das línguas orais, o mais importante na comunicação pela língua de sinais é representar a informação por meio de um conteúdo visual coerente, pois as pessoas com deficiência auditiva lidam com a memória visual.



Alfabeto manual da Língua Brasileira de Sinais (Libras).

Linguagem corporal

A expressão "linguagem corporal" engloba os diversos movimentos gestuais e de postura que auxiliam a eficácia do ato comunicativo. A gesticulação foi a forma primária de comunicação humana, sendo relegada, posteriormente, a um segundo plano com o surgimento da palavra. A expressão corporal está diretamente vinculada aos traços psicológicos e comportamentais do indivíduo, e sofre influências ambientais, sociais e culturais.

A dança é uma representação de linguagem corporal. Ao mover o corpo, obedecendo a uma relação entre tempo e espaço, o dançarino constrói uma mensagem capaz de comunicar seus anseios, angústias, alegrias, culturas e memórias.

Ao se observar, por exemplo, a dança Tambor de Crioula, típica do estado do Maranhão, pode-se perceber que os movimentos, as vestimentas dos dançantes e o batuque oriundo dos instrumentos, já revelam traços vinculados ao universo da cultura afro-brasileira.



Saiba mais

No estudo da linguagem corporal, além dos aspectos histórico-culturais que envolvem o corpo, também devem ser destacados os físicos, ou seja, os de ordem motora e cinestésica. Sabe-se que estes, apesar da ênfase dada ao componente biológico, devem ser compreendidos dentro do universo sociológico, pois cada sociedade define politicamente como será feita a educação do corpo. É importante lembrar que, desde o século XVIII, a educação do corpo e a sua higiene tornaram-se políticas de estado e patrocinaram a disseminação, no século XIX, de uma visão positivista e mecanicista sobre ele, ou seja, quanto mais disciplinado, mais rentável seria o corpo para o desenvolvimento da sociedade industrial. É desse contexto que emerge uma maior preocupação com as qualidades físicas motoras passíveis de treinamento, denominadas de **capacidades físicas**. São elas:

- ▶ **Resistência** – Capacidade física que consente executar um esforço durante um tempo relativamente considerável.
- ▶ **Força** – Capacidade física que permite deslocar o próprio corpo, o corpo de um oponente, ou um objeto qualquer por meio da contração muscular.
- ▶ **Velocidade** – Capacidade física que consente a realização de movimentos em um curto intervalo de tempo, ou que possibilita a reação rápida de um sinal.
- ▶ **Agilidade** – Qualidade física popularmente denominada de "troca de direção", pois permite alterar a direção do corpo em um intervalo mínimo de tempo.
- ▶ **Equilíbrio** – Qualidade física alcançada por meio da combinação de ações musculares com o desejo de equilibrar o corpo sobre uma base.
- ▶ **Flexibilidade** – Capacidade física que permite a execução de movimentos com um alto grau de amplitude.
- ▶ **Coordenação motora (destreza)** – Capacidade física que consente a consumação de uma sequência de exercícios de maneira coordenada.

Linguagem fotográfica

A linguagem da fotografia é a linguagem do olhar. Um fotógrafo sempre expõe o seu olhar sobre o mundo e, a partir daí, consegue-se apreciar, com sensibilidade e inteligência, sua espontaneidade. Para captar a realidade com beleza e exatidão, é necessário considerar os seguintes elementos:

- **Ponto de vista** (o local onde ele se coloca para tirar a foto) e **composição** (a arte de dispor os elementos que aparecerão na foto).
- **Planos** (revelam o distanciamento da câmera em relação ao objeto fotografado).
- **Perspectiva** (impressões subjetivas).
- **Luz, forma e tom.**
- **Textura** (revela o aspecto sinestésico da fotografia).
- **Foco ou profundidade de campo** (revela a nitidez dos elementos principais a serem destacados).
- **Movimento** (sugerir, por meio da ação, a quebra da estaticidade).



Lucky Business/Shutterstock

Linguagem verbal

Cota Zero

Stop.

A vida parou
ou foi o automóvel?

Carlos Drummond de Andrade

Drummond em tempos modernos

Stop!

A vida parou
Ou a internet caiu?

Élder Vidal

Pelo telefone

O chefe da polícia
Pelo telefone manda me avisar
Que com alegria
Não se questione para se brincar

Ai, ai, ai
É deixar mágoas pra trás, ó rapaz
Ai, ai, ai
Fica triste se és capaz e verás

Tomara que tu apanhe
Pra não tornar fazer isso
Tirar amores dos outros
Depois fazer teu feitiço

Ai, se a rolinha, sinhô, sinhô
Se embaraçou, sinhô, sinhô
É que a avezinha, sinhô, sinhô
Nunca sambou, sinhô, sinhô
Porque este samba, sinhô, sinhô
De arrepiar, sinhô, sinhô
Põe perna bamba, sinhô, sinhô
Mas faz gozar, sinhô, sinhô

O "peru" me disse
Se o "morcego" visse
Não fazer tolice
Que eu então saísse
Dessa esquisitice
De disse-não-disse
Ah! ah! ah!
Aí está o canto ideal, triunfal
Ai, ai, ai
Viva o nosso carnaval sem rival
[...]

Donga e Mauro de Almeida.

Pela internet

Criar meu *website*
Fazer minha *home page*
Com quantos *gigabytes*
Se faz uma jangada
Um barco que veleje

Que veleje nesse infomar
Que aproveite a vazante da infomará
Que leve um *oriki* do meu velho orixá
Ao porto de um disquete de um micro em Taipé

Um barco que veleje nesse infomar
Que aproveite a vazante da infomará
Que leve meu *e-mail* até Calcutá
Depois de um *hot-link*
Num *site* de Helsinque

Para abastecer

Eu quero entrar na rede
Promover um debate
Juntar via internet
Um grupo de tietes de Connecticut

De Connecticut acessar
O chefe da Macmilícia de Milão
Um *hacker* mafioso acaba de soltar
Um vírus pra atacar programas no Japão

Eu quero entrar na rede para contactar
Os lares do Nepal, os bares do Gabão
Que o chefe da polícia carioca avisa pelo celular
Que lá na praça Onze tem um videopôquer para se jogar...

Gilberto Gil

Com a leitura dos textos de Carlos Drummond de Andrade e Élder Vidal, percebe-se que há entre eles uma relação intertextual, pois o segundo é derivado do primeiro. No entanto, analisando as características estilísticas dos dois autores, é possível notar que, apesar das semelhanças, há muitas diferenças entre suas escritas. Apesar de ambos optarem por poemas curtos, indícios fiéis do universo moderno e pós-moderno, as mensagens revelam visões de mundo bastante distintas. Se em "Cota Zero", Drummond revela um mundo onde o automóvel alegoriza o novo e o tecnológico, em "Drummond em tempos modernos", Élder Vidal utiliza a internet como alegoria da tecnologia nos novos tempos. Em ambos, a permanência do termo inglês *Stop* revela quão longo tem sido o domínio da língua inglesa nas relações de comunicação. Outro aspecto a se destacar é que o texto de Drummond é marcado pela seriedade na transmissão da mensagem. Já o de Élder Vidal viabiliza a construção de um olhar bem-humorado sobre as relações humanas com os novos problemas gerados pelas recentes tecnologias. Portanto, é a palavra quem ocupa o cerne da visão de mundo poética dos dois artistas, ou melhor, é a linguagem verbal quem delinea a construção das mensagens dos escritores.

"Pela internet", canção de Gilberto Gil, apresenta muitos pontos de semelhança com o samba de Donga "Pelo telefone". Há também entre os dois textos uma relação intertextual capaz de revelar as visões de mundo singulares dos dois artistas. Logo, quando as pessoas leem poemas, torpedos, letras musicais, *e-mails* e tuítes, estão utilizando a palavra como código. Esse tipo de linguagem é conhecido como linguagem verbal, ou seja, é a linguagem que se caracteriza pela obrigatoriedade do uso da palavra em sua constituição. A linguagem verbal pode acontecer tanto na modalidade escrita quanto na modalidade falada de uma determinada língua.

O poema-paródia "Drummond em tempos modernos", de Élder Vidal, e a canção "Pela internet", de Gilberto Gil, dialogam, respectivamente, com os poemas "Cota Zero", do poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade, e com o samba "Pelo telefone", dos compositores Donga e Mauro de Almeida. Em ambos, nota-se o resgate do universo verbal daqueles que os inspiraram. Essa comunicação entre obras de tempos tão distintos só foi possível porque o universo da linguagem é caleidoscópico e detentor de múltiplos sentidos e códigos comunicativos.

Língua escrita e oral

"Português é fácil de aprender porque é uma língua que se escreve exatamente como se fala."

"Pois é. U português é muinto fáciu di aprender, purqui é uma língua qui a genti iscrevi izatamente cumu si fala."

Num é cumu inglês qui dá até vontadi di ri quandu a genti descobri cumu é qui si iscrevi algumas palavras. Im português-is não. É só prestátenção. U alemão pur exemplu. Qué coisa mais doida? Num bate nada cum nada. Até nu espanhol qui é parecidu, si iscrevi muinto diferenti. Qui bom qui a minha língua é u português. Quem soubé falá sabi iscrevê.”

O comentário anterior foi feito pelo escritor Jô Soares nas páginas da revista *Veja*. O humorista se diverte com as diferenças entre o português falado e o português escrito no Brasil. Segundo os estudiosos da Sociolinguística, ciência que estuda a relação entre língua e sociedade, fala e escrita sempre divergem em qualquer língua.

No exemplo anterior, Jô brincou com uma ideia comum ao ideário modernista da primeira fase, ou seja, a ideia de que a língua falada no Brasil é bem diferente da língua escrita. Oswald e Mário de Andrade foram grandes autores do Modernismo de 1922 que resolveram explorar esse filão linguístico por meio de uma poesia que reproduzia, de forma verossímil, a fala do povo brasileiro. Veja alguns exemplos da poesia oswaldiana:

Pronominais

Dê-me um cigarro
Diz a gramática
Do professor e do aluno
E do mulato sabido

Mas o bom negro e o bom branco
Da Nação Brasileira
Dizem todos os dias
Deixa disso camarada
Me dá um cigarro

Vício na fala

Para dizerem milho dizem mio
Para melhor dizem mió
Para pior pió
Para telha dizem teia
Para telhado dizem teiado
E vão fazendo telhados

Segundo os linguistas, a língua escrita torna-se mais exigente porque não utiliza os recursos expressivos da linguagem não verbal (gestos, expressões faciais etc.), tendo que obedecer criteriosamente ao conjunto de regras da gramática normativa para conseguir uma comunicação eficaz. Também é válido ressaltar que a língua ainda se modifica de acordo com o grupo social, a região e o contexto histórico em que está inserida.

Além disso, também se pode afirmar que a língua escrita não é uma simples transcrição da fala, mas uma representação do ato de fala. Enquanto a oralidade apresenta uma grande diversidade – desde realizações de um mesmo vocábulo, alguns até mais distantes do que convencionalmente chama-se de língua padrão –, a escrita, em uma posição contrária, valoriza esta modalidade da língua, a fim de manter a uniformidade no processo comunicativo.

Portanto, na fala, a presença do interlocutor permite a utilização de recursos paralinguísticos, como as diferentes modalidades da linguagem não verbal. Já na escrita, a gama de recursos não verbais utilizados na transmissão da mensagem oral cede espaço para a aplicação de outros recursos, como a pontuação e a acentuação, na concepção da mensagem.

As vanguardas europeias – Contexto histórico e artístico

Vanguardas

O final do século XIX e o início do XX foi o período mais materialista e otimista dos últimos séculos. O homem imaginava estar cultivando o paraíso do progresso na Terra. Toda a certeza na ciência e na razão foi abalada pelas barbáries das duas guerras mundiais: “através deste duro golpe, sobretudo, constatou-se na carne, de forma lancinante, que o progresso não passava de mistificação, e que o avanço tecnológico não correspondia, de modo algum, ao aperfeiçoamento moral da humanidade”. (*A crise do século XX*, de Gilberto Mello Kujawski).

Entre a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), surgiram os movimentos artísticos chamados de **vanguardas**. Em um curto espaço de tempo, sucederam-se na Europa vários “ismos”, isto é, vários grupos de artistas que buscavam expressar, muitas vezes de modo extremo, além de atitudes estéticas, a descrença perante os sistemas políticos, sociais e filosóficos.

Vanguardas – Fr. *avant-garde*; ing. *vanguard*; esp. *vanguardia*; it. *avanguardia*; al. *Avantgarde*.

O termo **vanguarda** designava, originariamente, as unidades armadas que se punham à frente dos exércitos nos conflitos de guerra. De etimologia anglo-saxônica (al. *Warten*, guardar; ing. *to ward*, proteger, século XI), entrou em uso no francês (século XII); e no espanhol, na forma atual, no século XVII, contemporaneamente ao vernáculo em português. Assumiu, mais tarde, um sentido estético e moderno ao nomear determinados movimentos artísticos e literários.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

As vanguardas, hoje históricas, foram movimentos radicais que modificaram os rumos das artes; as principais foram Futurismo (1909), Expressionismo (1910), Cubismo (1913), Dadaísmo (1916) e Surrealismo (1924). As vanguardas foram o sintoma de um mundo em crise, expressando em seus programas e manifestos a ruptura com os velhos valores estéticos e culturais. Os artistas vanguardistas tentaram expressar em suas obras a dinamicidade da vida moderna, ora exaltando-a, ora criticando-a.

Futurismo

O primeiro movimento de vanguarda foi o Futurismo. A sua história confunde-se com a de seu líder, o artista Filippo Tommaso Marinetti, o qual divulgou as suas ideias no “Manifesto Futurista”, publicado no jornal francês *Le Figaro*, em Paris, no dia 20 de fevereiro de 1909.

O termo tem o significado de “consciência de futuro”. Esse movimento desenvolveu-se como uma nova forma de arte e ação, uma “lei de higiene mental”, ou seja, um movimento radical que pretendia ser antirracional, otimista, heroico e dinâmico, erguendo-se sobre as ruínas do passado.

Leia, a seguir, alguns trechos do “Manifesto Futurista”, escrito por Marinetti.



Marinetti

Reprodução

Manifesto Futurista

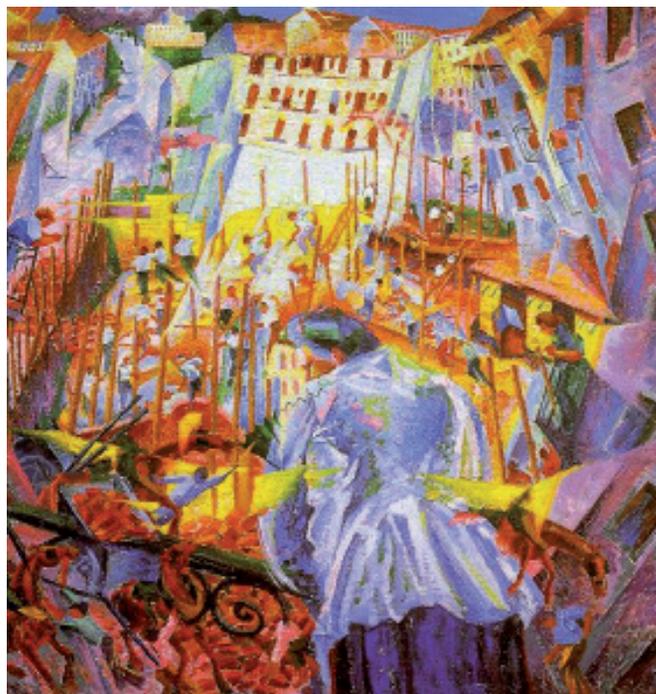
1. Nós queremos cantar o amor ao perigo, o hábito à energia e à temeridade.
2. Os elementos essenciais de nossa poesia serão a coragem, a audácia e a revolta.
3. Tendo a literatura até enaltecido a imobilidade pensativa, o êxtase e o sono, nós queremos exaltar o movimento [...], a bofetada e o soco.
4. Nós declaramos que o esplendor do mundo se enriqueceu com uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida com seu cofre adornado por grossos tubos como serpentes de fôlego explosivo... um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais belo que a Vitória de Samotrácia.
5. Nós queremos cantar o homem que está na direção, cuja haste ideal atravessa a Terra, arremessada sobre o circuito da sua órbita.
[...]
7. Não há mais beleza senão na luta. Nada de obra-prima sem um caráter agressivo. A poesia deve um assalto violento contra as forças desconhecidas, para intimá-las a deitar-se diante do homem.
[...]
9. Nós queremos glorificar a guerra – única higiene do mundo – o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos anarquistas, as belas ideias que matam e o menosprezo à mulher.
10. Nós queremos demolir os museus, as bibliotecas, combater o moralismo, o feminismo e todas as covardias oportunistas e utilitárias.

Os fundamentos filosóficos do manifesto encontram-se nas ideias do filósofo francês Henri Bergson, que descreve uma realidade criadora em permanente mudança. Observe, a seguir, as principais ideias apontadas no texto.

- **Higiene do mundo** – Busca de uma identidade nacional, ainda que seja de modo imperialista, pela violência da guerra.
- **Antimuseu** – Uma expressão que indica uma radical oposição ao passado e à tradição.
- **Anticultura** – Crítica à civilização e valorização de um estado natural do mundo, utópico.
- **Antilógica** – Negação do racionalismo positivista.
- **Culto ao moderno** – Um conjunto de cultos à máquina, aos artefatos técnicos, à velocidade etc.
- **Destruição da sintaxe** – Oposição à linguagem tradicional e exaltação da liberdade de expressão.
- **Imaginação sem fios** – Valorização da escrita por eles soltos, fora da lógica gramatical, escrita baseada na associação livre dos elementos.

O Futurismo é uma espécie de “estética da destruição”. As ideias expressas em manifestos, sob a forma de folheto, dessacralizam o culto do livro como objeto artístico, inaugurando uma nova estratégia elaborada por Marinetti, sendo utilizada, posteriormente, por outros artistas.

Na pintura futurista, destaca-se o pintor Umberto Boccioni.



BOCCIONI, Umberto. *La strada entra nella casa*. 1911. Óleo sobre tela, 100 cm x 100,6 cm. Sprengel Museum Hannover.

Expressionismo

Na primeira década do século XX, irrompeu, na arte alemã, uma tendência artística que se caracterizava pela expressão de imagens espontâneas da vida interior, afetadas profundamente por sentimentos advindos da realidade objetiva. Os integrantes desse movimento não se organizavam em um grupo único e ainda não se autodenominavam expressionistas. O termo **expressionista** foi empregado pela primeira vez pelo pintor Julien-Auguste Hervé, ao se referir a uma série de oito quadros de sua autoria expostos em Paris, porém a expressão tornou-se conhecida em 1911, após ter sido utilizada no catálogo da 22ª Exposição Berlinesa, dedicada principalmente a pintores franceses fauvistas. No que se refere à coloração, os pintores do Fauvismo exerceram forte influência sobre o grupo A Ponte (*Die Brücke*), primeira geração de artistas expressionistas. Em 1914, a nomenclatura passou a designar as vanguardas alemãs. Nos anos seguintes, o conceito foi utilizado na crítica literária e nos ensaios sobre a pintura do movimento.

O Fauvismo, do francês *les fauves* (“as feras”, denominação recebida por não terem seguido o Impressionismo, corrente vigente na época), foi um movimento artístico que valorizava a ampla utilização das cores. As obras dessa tendência foram descritas como “borrões ingênuos e selváticos de uma criança brincando com sua caixa de tintas”. Para um pintor fauvista, toda a expressão do quadro era atingida por meio da cor, que funcionava, desse modo, como elemento desencadeador de sensações. Sobre isso, Henri Matisse, um dos maiores representantes do movimento, em “Notas de um pintor”, afirmou:

Para pintar uma paisagem de outono, não vou tentar lembrar quais tons convêm a essa estação, vou me inspirar apenas na sensação que ela me proporciona: a pureza gelada do céu, de um azul acre, exprimirá a estação tão bem quanto o matizado das folhas. Minha própria sensação pode variar: o outono pode ser suave e tépido como um

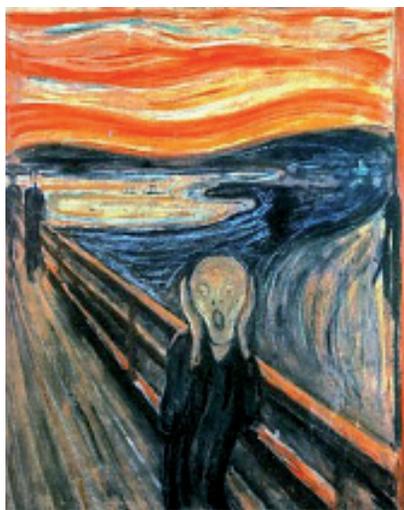
prolongamento de verão ou, pelo contrário, fresco com um céu frio e árvores amarelo-limão que dão uma sensação frígida e já anunciam o inverno. A escolha de minhas cores não se apoia em nenhuma teoria científica: está baseada na observação, no sentimento, na experiência de minha sensibilidade.

MATISSE, Henri. *Matisse: escritos e reflexões sobre arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.



MATISSE, Henri. *Le bonheur de vivre (The joy of life)*. 1905-1906. 175 cm x 241 cm. Barnes Foundation, Filadélfia. Nesse quadro, Matisse sintetiza as suas aspirações fauvistas: “uma arte do equilíbrio, da pureza e da serenidade, destituída de temas perturbadores ou deprimentes”.

Os estudantes de Arquitetura que fundaram o grupo A Ponte visavam romper com o passado; o próprio nome da associação simbolizava essa “travessia”, essa mudança de pensamento; todavia, a primeira fase expressionista, iniciada em 1910, marcou-se pela forte influência de Munch, Van Gogh e Gauguin, por isso, também é denominada expressionismo precoce. O quadro *O grito*, de Munch, tornou-se obra emblemática para o movimento expressionista.



O grito (1895), de Edvard Munch.

O quadro exprime o ideário expressionista ao representar a angústia do ser humano. Sobre ele, o historiador de arte Ernst Hans Gombrich afirmou:

O que perturba o público a respeito da arte expressionista talvez seja menos o fato de a natureza ter sido distorcida do que o resultado implicar o distanciamento da beleza. [...] Entretanto, Munch poderia ter replicado que um grito de angústia não é belo, que seria uma falta de sinceridade olhar

apenas o lado agradável da vida. Pois os expressionistas sentiam tão fortemente o respeito do sofrimento humano, da pobreza, da violência e da paixão, que estavam inclinados a pensar que a insistência na harmonia e beleza em arte nascera de uma recusa em ser sincero. [...] Eles queriam enfrentar os fatos nus e crus da nossa existência, e expressar sua compaixão pelos deserdados e os feios. Tornou-se quase um ponto de honra dos expressionistas evitar qualquer coisa que cheirasse a “boniteza” e “polimento”, e chocar o “burguês” em sua complacência real ou imaginada.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

Os expressionistas utilizavam imagens de grandes cidades para exprimir o ambiente hostil da época. Kandinsky, um dos pintores dessa corrente, iniciou uma teoria de formas e cores na pintura de vanguarda, dando os primeiros passos para o Abstracionismo, mesmo tendo sua obra voltada para a representação da realidade interior.

Durante a segunda fase do Expressionismo, ocorrida de 1914 a 1918, as ideias dos grupos A Ponte e O Cavaleiro Azul foram rejeitadas. Nesse momento, a vanguarda atingiu o ápice de sua representatividade, motivada, sobretudo, pela eclosão da Primeira Guerra Mundial (1914). Essa fase tornou-se conhecida como “alto expressionismo” e recebeu aspectos politizados. Sobre esse período, Conrad Felixmüller, um dos artistas mais engajados da geração, disse:

Fortes discussões em torno do Futurismo, Expressionismo, Cubismo e abstração animavam, então, o mundo das artes; na cena artística alternativa, era a revolução social que se exprimia no mundo intelectual, na linguagem e na forma dos poetas de então, através de revistas. As formas tradicionais já tinham sido bombardeadas. [...] A situação humana e política exigia mais do que um estilo estético, arte deveria ser confissão, discurso, conteúdo.

In: O Expressionismo alemão, Revista Cult.

A valorização extrema da expressão evidenciou a inconformidade do homem europeu diante da realidade imposta, desejando que a arte oferecesse respostas para suas indagações; por isso se diz que o Expressionismo, além de ter sido um movimento artístico, abrangendo literatura, pintura, música, dança, teatro e cinema, figurou também como uma revolução cultural que superou as vanguardas da época e antecipou aspectos primordiais do Surrealismo. Chamado “Expressionismo na poesia”, o manifesto dessa vanguarda foi escrito por Kasimir Edschmid. O fragmento que segue exprime as ideias dessa tendência a respeito da arte.

Max Beckmann, Lyonel Feininger e Ludwig Meidner são artistas da segunda geração impressionista. Durante a Primeira Guerra Mundial, era comum o trabalho voluntário entre os artistas como meio de participação ativa na resolução do embate. Beckmann prestou serviços médicos no conflito, porém, em 1915, o sofrimento ocasionado pela violência do conflito fez com que o pintor abandonasse o cenário da guerra.

A terceira fase, chamada de “expressionismo tardio” e de “absurdismo”, marcou o fim do movimento. Com a ascensão de Adolf Hitler ao poder, a estética extinguiu-se, chamada de “arte degenerada”, visto que se distanciava do ideal de beleza propagado pelo déspota, que desejava uma arte “pura”, que simbolizasse a superioridade dos arianos. O esgotamento de palavras e de fórmulas e a repetição de pensamentos também contribuíram para o término do Expressionismo alemão. Além disso, no cenário da época, despontava um movimen-

to conhecido como Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit*), cujas características eram contrárias ao antigo movimento. O texto de Yvan Goll, *Morte do Expressionismo* (1921), ressalta o momento crítico da vanguarda. Para Goll, o Expressionismo fenecia porque era uma arte “doente do tempo que a traiu”, como é visto no trecho a seguir.

Cubismo

A vanguarda francesa denominada Cubismo iniciou-se primeiramente na pintura, quando Matisse, em 1908, ao olhar um quadro de Georges Braque, no qual se viam cenários em formas geométricas, denominou-o cubista. Todavia, as outras manifestações artísticas imediatamente influenciaram-se pela tendência. Durante as vanguardas europeias, a pintura, a escultura e a literatura compartilhavam formas de expressão, intentando um ideal comum de renovação artística. Os poetas assimilavam as formas pictóricas nos seus textos, e os pintores transpunham as ideias poéticas para seus quadros. Com isso, a poesia, que se apresentava fragmentada, também era conhecida como cubista. O escritor francês Guillaume Apollinaire conjugou essas duas representações artísticas, principalmente após seu encontro com Pablo Picasso, pintor do quadro *Les demoiselles d'Avignon* (1907), obra-prima do Cubismo.



PICASSO, Pablo. *Les demoiselles d'Avignon*, 1907. Óleo sobre tela. Coleção do Museu de Arte Moderna de Nova York.

No quadro *Les demoiselles d'Avignon*, percebe-se a valorização de formas geométricas como característica maior da vanguarda, bem como a forte influência ibérica e africana. As duas mulheres ao centro possuem feições de andaluzas (mulheres naturais de Andaluzia, cidade onde nasceu o pintor), e as outras três foram retratadas com máscaras africanas. Para Picasso, “o trabalho do artista não é cópia nem ilustração do mundo real, mas um acréscimo novo e autônomo”. Essa “ruptura” com o real pode ser percebida na figura do canto direito da obra: seu rosto é visto de frente e seu corpo, de costas, ressaltando a intenção cubista de explorar os diversos ângulos de visão de um objeto.

Além de Picasso, Apollinaire e Braque, também Fernand Léger, Mondrian, Juan Gris e Marc Chagall podem ser considerados artistas dessa vanguarda europeia.



O poeta (1913), de Marc Chagall.

Apesar de não seguir nenhuma vanguarda, Chagall valeu-se de traços expressionistas, cubistas e surrealistas, criando uma obra bastante peculiar. Na tela anterior, o pintor utiliza as técnicas do Cubismo. É interessante notar que as figuras se unem por meio das cores, que lembram, por sua vez, a bandeira da França, berço da vanguarda.

Dadaísmo

O Dadaísmo foi o mais radical movimento de vanguarda, pois enfatizava a destruição de formas e de valores. Conforme o seu idealizador Tristan Tzara, “Dadá não significa nada” e este nada é a sua palavra-chave. Tzara afirma ter encontrado esse termo folheando de maneira aleatória o dicionário francês *Petit Larousse*. No “Manifesto Dadá”, de 1918, Tristan explica, com mais clareza, o termo:



Retrato de Tristan Tzara (1923), de Robert Delaunay.

Sabe-se pelos jornais que os negros Krou denominam a cauda de uma vaca santa: **DADÁ**. O cubo e a mãe em certa região da Itália: **DADÁ**. Um cavalo de madeira, a ama de leite, dupla afirmação em russo e em romeno: **DADÁ**.

Os artistas dadaístas entendiam que, enquanto a Europa se banhava em sangue da Primeira Guerra, o custo da arte era apenas hipocrisia e presunção. Por isso, era preciso ridicularizá-la, agredi-la, destruí-la.

O texto seguinte, de Tristan Tzara, resume a proposta artística dos dadaístas.

Para fazer um poema dadaísta

Pegue um jornal.

Pegue a tesoura.

Escolha no jornal um artigo do tamanho que você desejar

[dar a seu poema.]

Recorte o artigo.

Recorte em seguida com atenção algumas palavras que [formam este artigo e meta-as num saco.

Agite suavemente.

Tire em seguida cada pedaço um após o outro.

Copie conscienciosamente na ordem em que as palavras [são tiradas do saco.

O poema se parecerá com você.

E ei-lo um escritor infinitamente original e de uma sensibilidade

[graciosa, ainda que incompreendido do público.

O grupo dadaísta foi organizado na cidade de Zurique, os membros se encontravam no Cabaret Voltaire, pequeno teatro de variedades que reunia diversos artistas durante a Primeira Guerra Mundial, em 1916. A proposta do movimento era a de ser uma oposição radical a qualquer tipo de hierarquia e de equilíbrio, tanto formal, quanto de conteúdo, tornando como técnica principal o humor e a paródia.

Surrealismo

O Surrealismo foi o último movimento de vanguarda, iniciado, de fato, em 1924, com a edição do "Manifesto do Surrealismo" e da revista *A Revolução Surrealista*, ambos idealizados pelo poeta André Breton. Segundo ele, o nome do movimento foi escolhido em homenagem a Apollinaire, por ter iniciado um gênero de expressão pura. Liberdade era a palavra de ordem para os seguidores do movimento, como pode ser visto no trecho a seguir.

Manifesto do Surrealismo

A única palavra de liberdade é tudo o que me exalta ainda. Eu a creio apropriada a entreter, indefinidamente, o velho fanatismo humano. Ela corresponde, sem dúvida, à minha única aspiração legítima. Em meio a tantos infortúnios que herdamos, deve-se reconhecer que nos foi deixada a maior liberdade de espírito. Cabe a nós não medi-la com muita seriedade. Reduzir a imaginação à escravidão, mesmo que se tratasse do que grosseiramente se chama bondade, será privar-se de tudo aquilo que se encontra, no âmago de si mesmo, de justiça suprema. A simples imaginação me dá conta do que pode ser, e é o suficiente para suspender um pouco a terrível interdição; bastante também para que eu me entregue a ela sem temor de me enganar (como se alguém pudessem enganar por mais tempo). Onde começa ela a se tornar má e onde se detém a confiança do espírito? Para o espírito, a possibilidade de errar não será antes a contingência do bem?

Resta a loucura, "a loucura que nos prender", disseram bem.

In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro*. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

A nova estética apresentada nesse manifesto buscava a livre expressão dos sentidos, valorizando os aspectos primitivos da natureza humana, bem como a destruição e a aversão a qualquer programa ou proposta. O inusitado corresponde a uma das principais características da vanguarda. Para Frida Kahlo, pintora mexicana, cuja obra possui, de acordo com Breton, traços surrealistas, o "Surrealismo é a surpresa mágica de encontrar um leão num guarda-roupa, onde tínhamos a certeza que encontraríamos camisas". A significação do termo foi apresentada no primeiro manifesto do grupo (1924).

SURREALISMO, n.m. Automatismo psíquico puro pelo

qual se pretende exprimir, verbalmente ou por escrito, ou de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado pelo pensamento, na ausência de qualquer vigilância exercida pela razão, para além de qualquer preocupação estética ou moral.

ENCICL. Filos. O Surrealismo assenta na crença da realidade superior de certas formas de associação, negligenciadas até aqui, no sonho do todo-poderoso, no jogo desinteressado do pensamento. Tende a arruinar definitivamente todos os outros mecanismos [psíquicos] e a substituir-se a eles na resolução dos principais problemas da vida.

In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro*. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

De acordo com a professora Lucia Helena, em *Modernismo brasileiro e Vanguarda*, "os surrealistas pretendiam ser, mais do que uma escola, um meio de conhecimento e estudo aprofundado de conteúdos ainda não explorados pelos que os antecederam: o inconsciente, o maravilhoso, o sonho, a loucura, os estados alucinatórios, enfim, tudo o que é inverso à tradição da lógica e da racionalidade" (p. 35).

Desse modo, as ideias da psicanálise freudiana permeavam as discussões e os trabalhos surrealistas, que buscavam sondar a área desconhecida da mente para recriá-la nas suas obras artísticas, como se observa, por exemplo, na pintura de Salvador Dalí, mestre da arte surrealista.



Mulher-cavalo paranoica (1930), de Salvador Dalí.

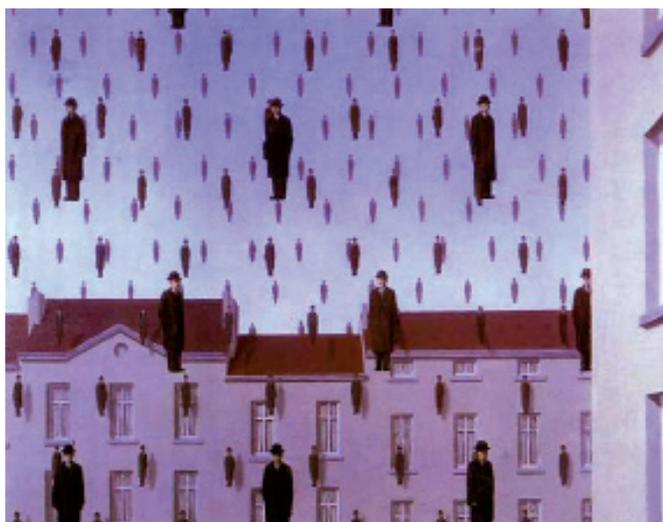
Na tela, vê-se a possibilidade de mudança de formas e de imagens que se mesclam no sonho. A transfiguração do corpo feminino em corpo de cavalo remete ao cenário instintivo, selvagem e indomável dos sonhos. Além disso, a ausência de dimensões é outro aspecto que recria o ambiente onírico. A denominação paranoica dada à mulher oferece a ideia de delírio, de alucinação, tal qual propunha o ideário surrealista.

Em 1930, André Breton publicou o segundo manifesto surrealista. Nesse documento, o poeta apresentou a nova configuração do movimento, na qual ideais políticos também eram propostos, indicando a ligação dos artistas com a arte engajada propagada pelo marxismo, sem, contudo, "passar por cima da crítica freudiana das ideias".

Para meios didáticos, costuma-se dividir a produção surrealista em três fases. A primeira, de 1923 a 1924, denominada **período histórico**, corresponde à fundação do movimento, à publicação do primeiro manifesto e ao estabelecimento do programa. A segunda, iniciada em 1925, estendendo-se até 1930, recebeu o nome de **período de reflexão**, na qual a

orientação do grupo mudou, interessando-se pelas movimentações políticas. Nessa fase, houve inúmeros desencontros entre os artistas do grupo. Breton afastou-se de antigos companheiros e aproximou-se de Luís Buñuel e Salvador Dalí, publicando o segundo manifesto da vanguarda. Na terceira fase, conhecida como **período da autonomia**, de 1930 a 1939, os artistas dividiram-se em dois grupos: um baseado na revolução política, o de Aragon, um dos precursores do Surrealismo; e outro fundamentado nas pesquisas sobre o inconsciente, o grupo de Breton. Nesse período, Breton escreveu com Diego Rivera, pintor mexicano também dedicado à arte de compromisso, o manifesto *Por uma arte revolucionária independente* (1938), no qual afirmam: "A arte verdadeira, a que não se contenta com variações sobre modelos prontos, mas se esforça por dar uma expressão às necessidades interiores do homem e da humanidade de hoje, tem que ser revolucionária, tem que aspirar a uma reconstrução completa e radical da sociedade, mesmo que fosse apenas para libertar a criação intelectual das cadeias que a bloqueiam e permitir a toda a humanidade elevar-se a alturas que só os gênios isolados atingiram no passado".

Paul Éluard, René Magritte e Joan Miró também são exemplos de artistas surrealistas.



Golconde (1953), de René Magritte.

O surrealista belga ocasiona o estranhamento por representar imagens que não se vinculam ao mundo da razão.



A terra lavrada (1923-1924), de Joan Miró.

A Semana de Arte Moderna e a primeira fase do Modernismo



Capa do catálogo da Semana de 22, de Di Cavalcanti.

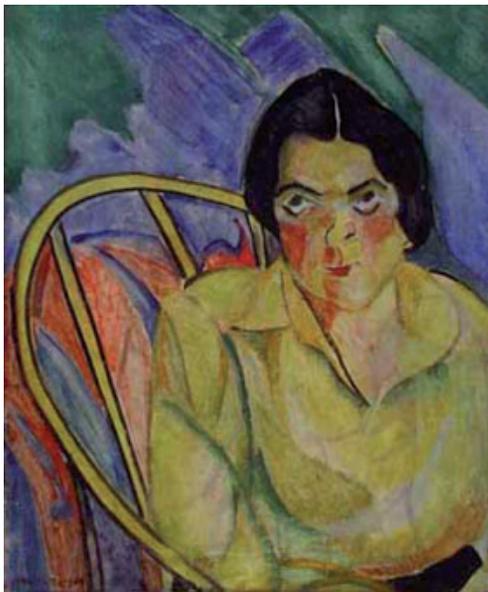
O Modernismo brasileiro iniciou-se oficialmente em fevereiro de 1922, com a Semana de Arte Moderna, ocorrida no Teatro Municipal de São Paulo. Essa movimentação visava instaurar um "espírito novo" ao modificar a arte produzida a partir de então, pondo-a em contato com as vanguardas europeias, oferecendo, contudo, traços nacionais à literatura, à pintura, à escultura e à música.

Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Graça Aranha, Ronald de Carvalho, Guilherme de Almeida, Villa Lobos, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti participaram ativamente desse momento.

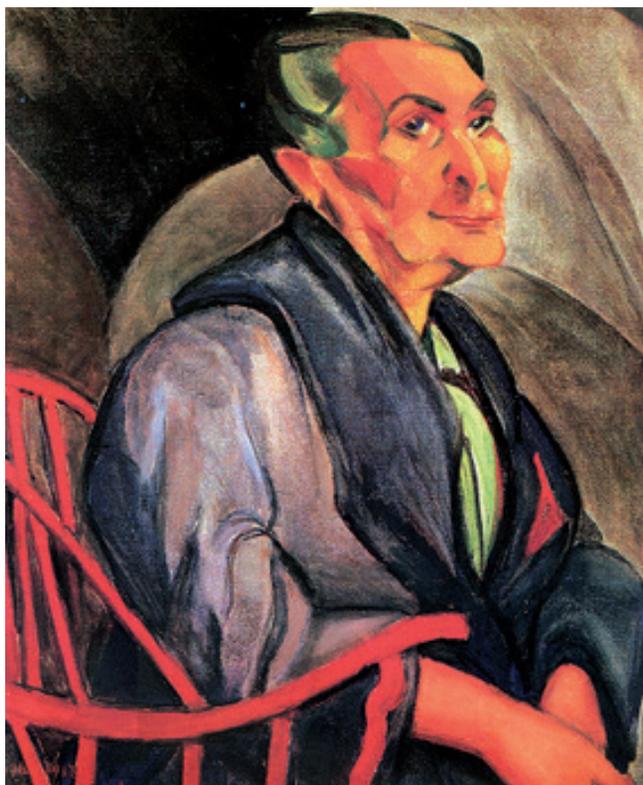
Econômica e politicamente, São Paulo e Minas Gerais comandavam o cenário político, revezando-se no poder. A chamada política do café com leite se estendeu até 1930.

O progresso proporcionado pela industrialização transformou rapidamente as cidades brasileiras, principalmente São Paulo, que viu surgir uma burguesia industrial. Nesse período, o número de imigrantes europeus, principalmente italianos, aumentou consideravelmente na capital, oferecendo mão de obra para a zona rural produtora de café e para a zona urbana, onde se localizavam as indústrias.

No ano de 1914, após ter tomado conhecimento e experimentado a arte expressionista na Escola de Belas-Artes em Berlim, Anita Malfatti retornou ao Brasil e trouxe consigo as inovações da vanguarda, iniciando profundas mudanças no cenário artístico da época.



A boba (1917), de Anita Malfatti. Pintado no período em que a artista estava fora do Brasil, esse quadro é um dos mais conhecidos da sua obra. Nele, Anita Malfatti absorve as características da pintura expressionista, principalmente no que diz respeito à cor, bem como elementos cubistas na ordenação das formas.



A mulher de cabelos verdes (1915-1916), de Anita Malfatti.

A *mulher de cabelos verdes* fez parte das obras que foram apresentadas na polêmica exposição de 1917. Sobre esse quadro, Mário de Andrade disse:

Se Anita Malfatti vê uns cabelos brancos e neles sente o verde frustrado das esperanças partidas, respeite a sua comoção, a sua fantasia, e será grande como foi pintado esse quadro forte. Será incompreendida pelos que só conseguem ver cabelos negros, loiros, brancos ou castanhos, mas despertará um pensamento vivaz, uma comoção mais funda na-

quele que souber elevar-se até a idade da artista. Mais vale dois a sentir, que a multidão a aplaudir.

A segunda exposição dos quadros da pintora, em 1917, desencadeou inúmeras reações, dentre as quais a de Monteiro Lobato, que publicou, no jornal *O Estado de S. Paulo*, um artigo intitulado "Paranoia ou mistificação: a propósito da Exposição de Anita Malfatti".

Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que veem normalmente as coisas e em consequência disso fazem arte pura, guardando os eternos ritmos da vida, e adotando para a concretização das emoções estéticas os processos clássicos dos grandes mestres. [...] A outra espécie é formada pelos que veem anormalmente a natureza, e interpretam-na à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva. São produtos do cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência: são frutos de fins de estação, bichados ao nascedouro. Estrelas cadentes, brilham um instante, as mais das vezes com a luz do escândalo, e somem-se logo nas trevas do esquecimento. Embora eles se deem como novos, precursores duma arte a vir, nada é mais velho do que a arte anormal ou teratológica: nasceu com a paranoia e com a mistificação. De há muito já que a estudam os psiquiatras em seus tratados, documentando-se nos inúmeros desenhos que ornaram as paredes internas dos manicômios. A única diferença reside em que nos manicômios esta arte é sincera, produto ilógico de cérebros transtornados pelas mais estranhas psicoses; e fora deles, nas exposições públicas, zabumbadas pela imprensa e absorvidas por americanos malucos, não há sinceridade nenhuma, nem nenhuma lógica, sendo mistificação pura.

[...] Estas considerações são provocadas pela exposição da Sra. Malfatti onde se notam acentuadíssimas tendências para uma atitude estética forçada no sentido das extravagâncias de Picasso e companhia. Essa artista possui um talento vigoroso, fora do comum. Poucas vezes, através de uma obra torcida para má direção, se notam tantas e tão preciosas qualidades latentes. Percebe-se de qualquer daqueles quadrinhos como sua autora é independente, como é original, como é inventiva, em que alto grau possui um sem-número de qualidades inatas e adquiridas das mais fecundas para construir uma sólida individualidade artística. Entretanto, seduzida pelas teorias do que ela chama arte moderna, penetrou nos domínios dum impressionismo discutibilíssimo, e põe todo o seu talento a serviço duma nova espécie de caricatura.

Sejamos sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e "tutti quanti" não passam de outros tantos ramos da arte caricatural.

BRITO, Mario da Silva. *História do Modernismo brasileiro*. v. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

O texto de Monteiro Lobato fez com que a qualidade do trabalho de Anita Malfatti fosse contestada pelo público receptor do período. O artigo traumatizou profundamente a pintora e prejudicou sua evolução artística. Após a publicação do texto, Anita teve quadros devolvidos. Como meio de defesa à modernista, inúmeros artistas tomaram parte no conflito, como Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti del Picchia. Esse incidente foi um dos motivos norteadores da Semana de 22.

No dia 29 de janeiro de 1922, surgiram, no jornal *O Estado de S. Paulo*, as primeiras notícias do evento que transformaria

a produção artística brasileira: “Por iniciativa do festejado escritor Sr. Graça Aranha, da Academia Brasileira de Letras, haverá, em São Paulo, uma ‘Semana de Arte Moderna’, em que tomarão parte os artistas que, em nosso meio, representam as mais modernas correntes artísticas”. Assim, no dia 13 de fevereiro, iniciou-se uma série de conferências, exposições e espetáculos musicais.



Programação do primeiro dia da Semana de 22.

A conferência de abertura, “A Emoção Estética na Arte Moderna”, foi apresentada pelo afamado Graça Aranha, autor de *Canaã* (1902).

Para muitos de vós a curiosa e sugestiva exposição que gloriosamente inauguramos hoje é uma aglomeração de “horrores”. Aquele gênio suplicado, aquele homem amarelo, aquele carnaval alucinante, aquela paisagem invertida se não são jogos da fantasia de artistas zombeteiros, são seguramente desvairadas interpretações da natureza e da vida. Não está terminado o vosso espanto. Outros “horrores” vos esperam. [...] Juntando-se a esta coleção de disparates, uma poesia liberta, uma música extravagante, mas transcendente, virão revoltar aqueles que reagem movidos pelas forças do passado.

Na noite seguinte, Menotti del Picchia expôs seu pensamento sobre arte e estética, no qual dizia: “queremos luz, ar, ventiladores, aeroplanos, reivindicações obreiras, idealismos, motores, chaminé de fábricas, sangue, velocidade, sonho, na nossa arte!”. Durante a leitura, o público se manifestava por meio de miados e latidos. Nessa mesma noite, Ronald de Carvalho leu “Os sapos”, de Manuel Bandeira, poema que critica abertamente a antiga forma de expressão parnasiana, combatida e negada pelos escritores do Modernismo brasileiro.

Os sapos

Enfunando os papos,
Saem da penumbra,
Aos pulos, os sapos.
A luz os deslumbra.

Em ronco que aterra,
Berra o sapo-boi:
— “Meu pai foi à guerra!”
— “Não foi!” — “Foi!” — “Não foi!”.

O sapo-tanoeiro,
Parnasiano aguado,
Diz: — Meu cancionero
É bem martelado.

Vede como primo

Em comer os hiatos!
Que arte! E nunca rimo
Os termos cognatos.

O meu verso é bom
Frumento sem joio.
Faço rimas com
Consoantes de apoio.

Vai por cinquenta anos
Que lhes dei a norma:
Reduzi sem danos
A fôrmas a forma.

Clame a saparia
Em críticas céticas:
Não há mais poesia,
Mas há artes poéticas...”

Urra o sapo-boi:
— “Meu pai foi rei!” — “Foi!”
— “Não foi!” — “Foi!” — “Não foi!”.

Brada em um assomo
O sapo-tanoeiro:
— A grande arte é como
Lavor de joalheiro.

Ou bem de estatuário.
Tudo quanto é belo,
Tudo quanto é vário,
Canta no martelo”.

Outros, sapos-pipas
(Um mal em si cabe),
Falam pelas tripas,
— “Sei!” — “Não sabe!” — “Sabe!”.

Longe dessa grita,
Lá onde mais densa
A noite infinita
Veste a sombra imensa;

Lá, fugido ao mundo,
Sem glória, sem fé,
No perau profundo
E solitário, é

Que soluças tu,
Transido de frio,
Sapo-cururu
Da beira do rio...

Carnaval (1914), de Manuel Bandeira.

Primeira fase do Modernismo

Conhecida também como fase heroica, a primeira fase do Modernismo estendeu-se de 1922 a 1930. Influenciados pelas vanguardas europeias, os artistas desse movimento buscavam, tanto pela agressividade como pelo experimentalismo, uma re-avaliação estética, levando em consideração os aspectos culturais da realidade brasileira, visando criar uma arte essencialmente nacional. Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Antônio de Alcântara Machado, Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo, Guilherme de Almeida, Plínio Salgado, Pagu, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti são alguns dos principais nomes dessa geração.

Apesar de combaterem os valores passadistas, os modernistas não desconsideravam o passado. Prova disso foi a

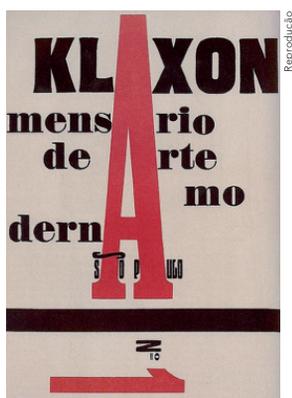
viagem que fizeram ao interior de Minas Gerais, no ano de 1924, com o intuito de conhecer o Brasil colonial. De acordo com Silviano Santiago, em “A permanência do discurso da tradição no Modernismo”, essa experiência resultou em uma mudança profunda no pensamento desses artistas. Em uma crônica escrita um ano após a viagem, Mário de Andrade relata a experiência do grupo diante da tradição barroca mineira. Ele diz que a pintora Tarsila do Amaral, amante fervorosa de Paris, queria voltar à cidade-luz não para captar as tendências artísticas, mas para aprender a restaurar quadros, para, depois, retornar a Ouro Preto e recuperar as obras de arte que, segundo ela, precisavam ser conservadas. A partir desse momento, pode-se dizer que a obra de Tarsila sofreu significativa mudança. Foi nessa época que ela passou a utilizar os tons fortes para retratar o país. Em outro momento da crônica, Mário conta que Oswald de Andrade, conhecido pelo seu humor, fez um trocadilho divertido ao encontrar um indivíduo chamado Senna, que lhes serviu de guia em São João del Rei: “Oswald jura que jamais tivera a intenção de abandonar Paris para vir encontrar o Senna em São João d’el Rei”.

Desse modo, uma das principais características do movimento modernista consistiu no retorno às origens, em uma busca pela identidade nacional, esquecida em meio aos traços que absorveu de outras culturas. Para isso, valorizaram símbolos que remetiam à essência da cultura do Brasil, bem como a “verdadeira” língua brasileira: a que é falada nas ruas pelo povo.

Principais revistas e manifestos

Nesse período, surgiram inúmeros manifestos e revistas como forma de definição e divulgação do pensamento modernista instaurado com a Semana de Arte Moderna, no ano de 1922. Os principais foram *Klaxon* (São Paulo, 1922), *Estética* (Rio de Janeiro, 1924), *A Revista* (Belo Horizonte, 1925), *Terra Roxa e Outras Terras* (São Paulo, 1926), *Festa* (Rio de Janeiro, 1927), *Revista de Antropofagia* (São Paulo, 1928), *Arco e Flecha* (Bahia, 1928), *Maracajá* (Fortaleza, 1929) e *Madrugada* (Porto Alegre, 1929).

O periódico *Klaxon – Mensário de Arte Moderna*, publicada em maio de 1922 na agitada São Paulo, foi a primeira revista modernista. Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira contribuíram com seus trabalhos artísticos.



A revista propôs inovar, fator que é imediatamente percebido na concepção do projeto gráfico apresentado na capa, idealizada por Guilherme de Almeida. Causou impacto o enorme A em vermelho no centro da página, servindo a todas as palavras, considerado um marco futurista. O nome da

revista, *Klaxon*, era o termo utilizado na época para nomear a buzina externa dos automóveis, representando, desse modo, o propósito do mensário, que era “pedir passagem” para o progresso na arte, para a mudança, para a modernidade.

Os manifestos, por sua vez, são considerados documentos de grande importância para os estudos dos pontos de vista defendidos pelos modernistas.

Em 1924, foi publicado um manifesto escrito por Oswald de Andrade, chamado “Manifesto Pau-Brasil”, no jornal *Correio da Manhã*. Esse documento, inserido na categoria de manifesto primitivista, visto que ajudou a definir o nacionalismo como questão central na arte moderna, prefaciou, no ano seguinte, o livro de poesia *Pau-Brasil*, ilustrado por Tarsila do Amaral.

O manifesto e o livro exprimem a proposta modernista de uma literatura voltada para a realidade brasileira, na qual o país, imerso na cultura europeia, deveria ter sua originalidade redescoberta.

No “Manifesto Pau-Brasil” mesclam-se a versão oficial da história nacional e a versão bem-humorada do país colonizado, que procura, desse modo, ironizar e criticar a primeira versão. Os trechos a seguir pertencem ao manifesto.

Como resposta ao “nacionalismo afrancesado” proposto pelo movimento Pau-Brasil, surgiu, em 1926, o grupo Verde-Amarelismo, composto por Plínio Salgado, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida e Cassiano Ricardo, apresentando um nacionalismo primitivista e ufanista, que se transformou, no início dos anos 1930, no integralismo de Plínio Salgado.

O grupo valeu-se de elementos como o índio, a anta e o tupi para formar o que seria a identidade brasileira, criando, para isso, uma “política de defesa do espírito nacional”, a qual visava repudiar os artistas que insistiam em enxergar o Brasil com o olhar estrangeiro.

Contra-atacando a crítica do Verde-Amarelismo, Oswald de Andrade escreveu um artigo intitulado “Antologia”, no qual fez inúmeros deboches com palavras iniciadas ou terminadas em “anta”. Em 1928, ainda como resposta ao grupo de Plínio Salgado, Oswald escreveu o “Manifesto Antropofágico”.

O grupo verde-amarelista também publicou seu manifesto, o “Nhençagu verde-amarelo – Manifesto do Verde-Amarelismo ou da Escola da Anta”, no *Correio Paulistano*, em 1929, que afirmava:

O grupo “verdamarelo”, cuja regra é a liberdade plena de cada um ser brasileiro como quiser e puder; cuja condição é cada um interpretar o seu país e o seu povo através de si mesmo, da própria determinação instintiva; – o grupo “verdamarelo”, à tirania das sistematizações ideológicas, responde com sua alforria e a amplitude sem obstáculo de sua ação brasileira. [...]

Aceitamos todas as instituições conservadoras, pois é dentro delas mesmo que faremos a inevitável renovação do Brasil, como o fez, através de quatro séculos, a alma da nossa gente, através de todas as expressões históricas.

Nosso nacionalismo é “verdamarelo” e tupi. [...]

Em janeiro de 1928, Tarsila do Amaral pintou uma tela para dar de presente de aniversário ao seu marido, Oswald de Andrade. O quadro impressionou fortemente Oswald e Raul Bopp, que deram a ele o nome tupi *Abaporu* (*aba*: “homem”; *poru*: “que come”), surgindo, desse modo, o nome da agitação mais conhecida do Modernismo brasileiro: o movimento antropofágico.



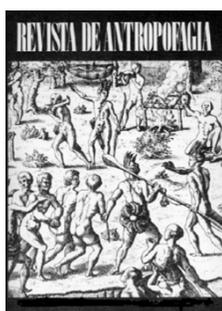
Abaporu (1928), de Tarsila do Amaral. Sobre a pintora, Oswald de Andrade disse: "Ela criou a pintura pau-brasil. Se nós, modernistas de 22, anunciamos uma poesia de exportação contra uma de importação, ela foi quem ilustrou essa fase de apresentação de materiais".



Antropofagia (1929), de Tarsila do Amaral. Quadro emblemático da fase antropofágica da pintora, uma das maiores representantes do Modernismo brasileiro. Sobre Tarsila, Mário de Andrade disse: "Pode-se dizer que dentro da história da nossa pintura ela foi a primeira que conseguiu realizar uma obra de realidade nacional. [...] Em Tarsila, como aliás em toda a pintura de verdade, o assunto é apenas mais uma circunstância de encantação; o que faz mesmo aquela brasileirice imanescente dos quadros dela é a própria plástica: um certo e bem aproveitado capirismo de formas e de cor, uma sistematização inteligente do mau gosto excepcional". (A musa do Brasil cosmopolita. *BRAVO!*, junho de 2011.)

O meio de divulgação desse movimento, a *Revista de Antropofagia*, foi outra publicação da época. A revista teve duas "dentições", como diziam os seus colaboradores. A primeira contou com dez números publicados entre maio de 1928 e fevereiro de 1929. A segunda desenvolveu-se nos dezesseis números semanais publicados no jornal *Diário de S. Paulo*, de março a agosto de 1929.

Essas duas fases são bastante distintas. Na primeira, iniciada com a publicação do "Manifesto Antropofágico", existiu maior abertura para o ecletismo, característica que é percebida na "Nota insistente", publicada no número 1 da revista: "A *Revista de Antropofagia* não tem orientação ou pensamento de espécie alguma: só tem estômago". Já na segunda fase, o tom polêmico imperou, evidenciando a dissidência entre os modernistas da fase heroica. Nesse momento, Oswald e Mário de Andrade,



Reedição da revista literária publicada em São Paulo – 1ª e 2ª dentições – 1928-1929. Capa da edição fac-similar que reuniu os números da *Revista de Antropofagia*.

idealizadores do movimento modernista, romperam uma longa amizade.

A antropofagia corresponde a assimilar e não recusar os aspectos tidos como diferentes. Os modernistas desejavam "deglutir" a arte até então produzida e recebida sob o ângulo do país colonizado, com o intuito de resgatar o coloquial e o regional, como pode ser visto nos fragmentos do Manifesto:

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente, ou ainda só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.

O "Manifesto Antropofágico" valeu-se das vanguardas europeias, principalmente do Surrealismo e do Dadaísmo, ao valorizar o inconsciente e negar o racionalismo, por exemplo, adaptando, desse modo, essas estéticas à realidade brasileira.

Produção literária

Mário de Andrade

Mário de Andrade é considerado um dos mais importantes intelectuais do século XX, a ponto de ser conhecido como o "papa do Modernismo". Ele estreou na literatura em 1917, com o livro *Há uma gota de sangue em cada poema*. Nele, o escritor ainda se mostra bastante influenciado pela escola literária parnasiana, com poemas metrificados e rimados, assinados sob o pseudônimo de Mário Sobral.



Retrato de Mário de Andrade (1927), de Lasar Segall.

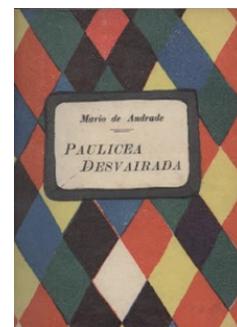
Ainda em 1917, Mário conheceu Oswald de Andrade e Anita Malfatti, após a segunda exposição da pintora, marco da Semana de 22. Os quadros inovadores de Anita Malfatti impressionaram fortemente o escritor que chegou a ir oito vezes à exposição da artista.

A poesia de Mário de Andrade tornou-se modernista a partir do livro *Pauliceia desvairada*, publicado em 1922, ano da Semana de Arte Moderna. Dedicado a ele mesmo, o livro é uma referência na literatura brasileira, uma vez que o poeta, preso à tradição parnasiana dos versos trabalhados, rompeu com o tradicionalismo da época e experimentou a liberdade criadora do Modernismo.

Nesse livro, Mário de Andrade redigiu um texto chamado "Prefácio Interessantíssimo", manifesto no qual se posiciona de forma crítica sobre algumas questões levantadas na Semana de 22, bem como reflete sobre os poemas que integram sua primeira obra modernista, apresentando, desse modo, seu "desvairismo".

Mário de Andrade dedicou-se igualmente à prosa, escrevendo contos e romances. Seu romance mais conhecido é *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, publicado em 1928. Nesse livro, que, segundo o autor, "não passa de uma antologia do folclore brasileiro", a diversidade da cultura nacional é retratada, apresentando o propósito modernista de arte brasileira, visando aprimorar o conhecimento que se tinha do país.

O livro, escrito apenas em seis dias, foi resultado de anos



Pauliceia desvairada (1922), de Mário de Andrade. O título da obra oferece a ideia de algo que perdeu o controle, possibilitando a leitura do crescimento da cidade de São Paulo à época em que Mário escreveu os poemas.

de pesquisas sobre a riqueza da terra *brasilis*. Ao contar aspectos do folclore e mitos de seu país, Mário de Andrade valeu-se de uma técnica utilizada na Grécia Antiga chamada *rapsódia*, que se caracteriza pela utilização livre de temas populares. Segundo Oswald de Andrade, “Mário escreveu nossa *Odisseia* e criou de uma tacapada o herói cíclico e por cinquenta anos o idioma poético nacional”.

De acordo com o ideário modernista, pode-se dizer, por metonímia, que a personagem Macunaíma representa o Brasil e o povo brasileiro. Todos os costumes, crenças, histórias ali transfigurados funcionaram à época como uma tentativa de definição da própria identidade nacional.

Oswald de Andrade

Figura de extrema importância para o Modernismo, Oswald de Andrade foi idealizador dos principais manifestos da estética. Famoso pelas polêmicas nas quais se envolvia, bem como pela sua ironia, o autor conciliou sua obra com uma movimentada vida social e uma intensa participação no cenário intelectual brasileiro. “Devoração é não apenas o pressuposto simbólico da Antropofagia, mas o seu modo pessoal de ser, a sua capacidade surpreendente de absorver o mundo, triturá-lo para recompô-lo”, escreveu sobre ele o crítico literário Antonio Candido.

De acordo com muitos estudiosos, é praticamente impossível dissociar a obra de Oswald de Andrade de sua vida. O escritor era um *bon vivant* e sofreu uma brusca mudança no ano de 1929, quando viu seus negócios irem à falência com a crise do café. Além disso, os leitores e críticos da época não ofereciam credibilidade aos textos do “palhaço da burguesia”, como Oswald era conhecido devido à sua personalidade pândega. Sobre esse aspecto, o próprio escritor afirmou:

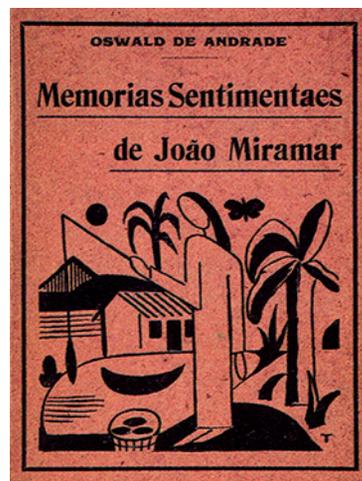
Quando, depois de uma fase brilhante em que realizei os salões do modernismo e mantive contato com a Paris de Cocteau e de Picasso, quando em um só dia de *débâcle* do café, em 29, perdi tudo – os que se sentavam à minha mesa iniciaram uma tenaz campanha de desmoralização contra meus dias. Fecharam então em um cochicho beijudo o diz-que-diz que havia de isolar minha perseguida pobreza nas prisões e nas fugas. Criou-se então a fábula de que eu só fazia piada e irreverência, e uma cortina de silêncio tentou encobrir a ação pioneira que dera o Pau-Brasil e a prosa renovada de 22.

Oswald de Andrade estreou na literatura em 1922 com o livro *Os condenados*, considerado um “arquivo de vivências pessoais” do autor. Nele, Oswald emprega a técnica de cortes cinematográficos, procedimento que aprimorou na sua obra em prosa mais significativa, *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924). A obra inicial descreve o ambiente dos bordéis e a vida boêmia da cidade de São Paulo, apresentando o triângulo amoroso envolvendo a jovem prostituída Alma d’Alvelos, o cafetão Mauro Glade e um moço apaixonado, o telegrafista João do Carmo.

Em 1924, o escritor publicou um dos livros mais autênticos da literatura brasileira, *Memórias sentimentais de João Miramar*, no qual narra a vida de João Miramar, caricatura do paulistano herdeiro da cultura do café. A personagem, contrária à cultura brasileira, interessa-se apenas pelo que é estrangeiro. Essa característica de Miramar foi retomada, sob outra perspectiva, pelo escritor ao publicar o “Manifesto Antropofágico” em 1928: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”. O nome do protagonista, “Miramar”, prenuncia

essa característica: “mira o mar”, olha a novidade que vem do outro lado do mar, demonstrando o descontentamento da personagem com o provincianismo do lugar no qual se encontrava.

Nessa obra, Oswald concentrou os propósitos modernistas, combinando poesia e prosa com forte apelo visual. Valendo-se do lirismo, da sátira e da irreverência, o artista produziu um romance experimental, composto por cartas, poemas, relatos de viagem, como em uma colagem.



AMARAL, Tarsila do. Capa da 1ª edição de *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade (1924).

Inicialmente, Oswald pensou em reunir textos na forma de um diário, contando a longa viagem que fez à Europa em 1912. Todavia, após dez anos de reconstrução ficcional, publicou suas anotações como romance em uma edição financiada por ele mesmo. Oswald, que à época era casado com Tarsila, dedicou a obra à pintora e ao amigo e também escritor Paulo Prado. O livro movimentou o cenário artístico daquele período. Em uma carta endereçada a Manuel Bandeira, Mário de Andrade afirmou: “Oswaldo e Sérgio chegam em dezembro [...]. Oswaldo traz um romance *Memórias de João Miramar* – segundo me contam interessantíssimo, moderníssimo, exageradamente de ficção. Morro de curiosidade”.

Memórias sentimentais de João Miramar é uma obra de vanguarda. Possui características dadaístas, cubistas, futuristas, surrealistas. O estilo fragmentado e sintético do texto, que lembra o modo cinematográfico de narrar, ofereceu à obra um lugar de destaque na prosa brasileira. O livro não é dividido em capítulos, mas em “episódios-fragmentos”, por isso as sequências narrativas assemelham-se mais a *takes* de um filme do que a partes de um romance.

Oswald de Andrade também escreveu livros de poesia, sendo *Pau-Brasil*, de 1925, o mais significativo deles. Tal qual sua prosa, o livro de poemas ocasionou rebuliço entre os intelectuais nos anos 1920. Paulo Prado considerou a poesia do *Pau-Brasil* “o ovo de Colombo”. Essa expressão é utilizada para designar algo que é muito difícil de ser descoberto ou compreendido, mas que, depois de revelado, mostra-se extremamente e paradoxalmente simples.

Nos seus poemas, o escritor utiliza uma linguagem marcada pelo humor, pelo tom coloquial, tentando buscar o que seria uma “língua brasileira”, e pela ironia como forma de crítica social. A paródia é uma característica marcante na poética oswaldiana, interpretada como uma forma de repensar a tradição literária.

Os poemas sintéticos, com forte apelo visual, criaram na literatura brasileira o chamado “poema-pílula”, como afirma

Paulo Prado no prefácio de *Pau-Brasil*: “Obter, em comprimidos, minutos de poesia”, tais quais no poema a seguir.

Escapulário

No Pão de Açúcar
De Cada Dia
Dai-nos Senhor
A Poesia
De cada Dia

Manuel Bandeira

Aos dezoito anos de idade, em uma época em que a tuberculose era fatal, Manuel Bandeira adquiriu a doença. Profundamente marcado pela ideia da morte – “a Indesejada das gentes” (como a chamaria no poema “Consoada”) – que, de acordo com os médicos poderia acometê-lo a qualquer instante, o escritor estreou na literatura com *A cinza das horas* (1917), livro de influência parnasiana e simbolista, estéticas que vigoravam no momento, mas também já apresentava indícios de ruptura com essa tradição.



Retrato de Manuel Bandeira (1931), de Candido Portinari. O poeta da “vida inteira que podia ter sido e que não foi”.

Exercícios:

1. (ENEM)

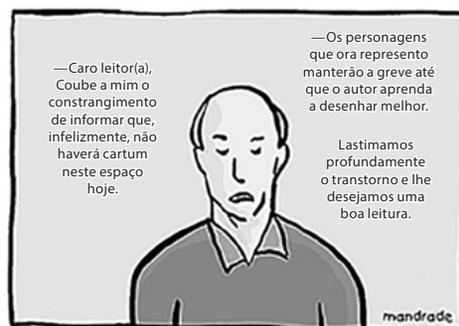
Scientific American Brasil, ano 11, n. 134, jul. 2014. (adaptado)

Para atingir o objetivo de recrutar talentos, esse texto publicitário

- afirma, com a frase “Queremos seu talento exatamente como ele é”, que qualquer pessoa com talento pode fazer parte da equipe.
- apresenta como estratégia a formação de um perfil por meio de perguntas direcionadas, o que dinamiza a interação texto-leitor.
- utiliza a descrição da empresa como argumento principal,

- pois atinge diretamente os interessados em informática.
- usa estereótipo negativo de uma figura conhecida, o *nerd*, pessoa introspectiva e que gosta de informática.
- recorre a imagens tecnológicas ligadas em rede, para simbolizar como a tecnologia é interligada.

2. Observe a charge a seguir.



Folha de S.Paulo, 5 jul. 2013.

Pode-se identificar a mesma preocupação do cartunista na confecção do seguinte fragmento poético:

- Goza, goza da flor da mocidade,
Que o tempo trota a toda ligeireza
E imprime em toda flor sua pisada.
Oh, não aguardes que a madura idade
Te converta essa flor, essa beleza
Em terra, em cinza, em pó, em sombra, em nada.

Gregório de Matos

- Gastei uma hora pensando num verso
que a pena não quer escrever.
No entanto ele está cá dentro
inquieta, vivo.
Ele está cá dentro
e não quer sair.
Mas a poesia deste momento
inunda minha vida inteira.

Carlos Drummond de Andrade

- Oh, eu quero viver, beber perfumes,
Na flor silvestre que embalsama os ares,
Ver minha alma adejar pelo infinito
Qual branca vela na amplidão dos mares.

Castro Alves

- Entre estas Índias de Leste
E as Índias ocidentais
Meu Deus que distância enorme
Quanto Oceanos Pacíficos
Quanto bancos de corais
Quanto frias latitudes!
Ilhas que a tormenta arrasa
Que os terremotos subvertem
Desoladas Marambaias
Sirtes sereias Medeias
Púbis a não poder mais
Altos como a estrela d'alva
Longínquos como Oceanias

Manuel Bandeira

- Maior amor nem mais estranho existe
Que o meu, que não sossega a coisa amada
E quando a sente alegre, fica triste
E se a vê descontente, dá risada.

Vinicius de Moraes

3. (ENEM)

AMIZADE PÓS-MODERNA

A internet e as redes sociais se baseiam em dois tipos de relação:

AMIZADE SIMÉTRICA
É recíproca: se eu quiser você como amigo e acessar o seu perfil, você precisa autorizar o pedido e se tornar meu amigo também.

PRÓ: Privacidade. Você decide quem terá acesso às suas informações.

EXEMPLOS
Facebook WhatsApp Flickr
LinkedIn Skype Last.fm

CONTRA: Reduz a possibilidade de conhecer gente nova.

AMIZADE ASSIMÉTRICA
Não é recíproca: eu posso adicionar ou seguir você sem precisar pedir permissão (e posso inclusive fazer isso sem que você saiba).

PRÓ: Torna muito mais fácil a formação de laços e comunidades.

EXEMPLOS
Twitter Buzz
Tumblr Blip.fm

CONTRA: Mais difícil de virar amizade íntima, pois a interação é pública.

Os amigos são um dos principais indicadores de bem-estar na vida social das pessoas. Da mesma forma que em outras áreas, a internet também inovou as maneiras de vivenciar a amizade. Da leitura do infográfico, depreendem-se dois tipos de amizade virtual, a simétrica e a assimétrica, ambas com seus prós e contras.

Enquanto a primeira se baseia na relação de reciprocidade, a segunda

- reduz o número de amigos virtuais, ao limitar o acesso à rede.
- parte do anonimato obrigatório para se difundir.
- reforça a configuração de laços mais profundos de amizade.
- facilita a interação entre pessoas em virtude de interesses comuns.
- tem a responsabilidade de promover a proximidade física.

4. (ENEM)

O exercício da crônica

Escrever prosa é uma arte ingrata. Eu digo prosa fiada, como faz um cronista; não a prosa de um ficcionista, na qual este é levado meio a tapas pelas personagens e situações que, azar dele, criou porque quis. Com um prosador do cotidiano, a coisa fia mais fino. Senta-se ele diante de sua máquina, olha através da janela e busca fundo em sua imaginação um fato qualquer, de preferência colhido no noticiário matutino, ou da véspera, em que, com as suas artimanhas peculiares, possa injetar um sangue novo. Se nada houver, resta-lhe o recurso de olhar em torno e esperar que, através de um processo associativo, surja-lhe de repente a crônica, provinda dos fatos e feitos de sua vida emocionalmente despertados pela concentração. Ou então, em última instância, recorrer ao assunto da falta de assunto, já bastante gasto, mas do qual, no ato de escrever, pode surgir o inesperado.

MORAES, Vinicius de. *Para viver um grande amor: crônicas e poemas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

Predomina nesse texto a função da linguagem que se constitui

- nas diferenças entre o cronista e o ficcionista.
- nos elementos que servem de inspiração ao cronista.
- nos assuntos que podem ser tratados em uma crônica.

- no papel da vida do cronista no processo de escrita da crônica.
- nas dificuldades de se escrever uma crônica por meio de uma crônica.

5. (ENEM)

VIVA A NOVA TV!

DIGA OLÁ PARA A TELEVISÃO DO FUTURO. ELA PERMITE ASSISTIR AO QUE VOCÊ QUER, QUANDO QUER. A SEGUNDA TELA É UM TABLET OU SMARTPHONE. E O ENGAJAMENTO NAS REDES SOCIAIS TORNA-SE MAIS IMPORTANTE DO QUE A AUDIÊNCIA. PREPARADO PARA ESSA REVOLUÇÃO?

POR PAULA ROTHMANN

Disponível em: <<http://info.abril.com.br>>. Acesso em: 9 maio 2013. (adaptado)

O texto introduz uma reportagem a respeito do futuro da televisão, destacando que as tecnologias a ela incorporadas serão responsáveis por

- estimular a substituição dos antigos aparelhos de TV.
- contemplar os desejos individuais com recursos de ponta.
- transformar a televisão no principal meio de acesso às redes sociais.
- renovar técnicas de apresentação de programas e de captação de imagens.
- minimizar a importância dessa ferramenta como meio de comunicação de massa.

6. Observe a imagem a seguir.

	C1	C2	C3	C4	C5	C6	C7
L1							
L2							
L3							
L4							
L5							

Antônio Paulo é motorista de caminhão e, diariamente, faz a seguinte rota para chegar com seu veículo ao local de trabalho.

- Sai de casa e passa diante do hospital militar.

2. Do hospital, ele vira à esquerda porque é proibido o trânsito de caminhões a partir daquele trecho da avenida.
3. Deste ponto, ele segue até a rotatória onde fica a empresa em que trabalha.

Com base nas informações e no excelente trabalho de sinalização das vias que o conduzem ao trabalho, pode-se perceber que, no seu percurso, o motorista se deparou com as seguintes placas de trânsito:

- a) C2/L5 – C5/L4 – C1/L3 – C2/L1.
- b) C6/L3 – C2/L5 – C5/L4 – C5/L3.
- c) C2/L5 – C3/L1 – C1/L3 – C7/L2.
- d) C6/L3 – C1/L1 – C1/L3 – C5/L4.
- e) C6/L3 – C6/L2 – C5/L4 – C3/L5.

7. Observe as figuras a seguir.



DEGAS, Edgar. *A estrela*. Pastel sobre monotíпия, 58 cm x 42 cm, 1876-1877.



Patinação artística no gelo.

Imagens: Reprodução

Considerando os aspectos formais e informais para a leitura das imagens, textos não verbais, é correto afirmar que a obra de Degas e a fotografia

- a) possuem a centralidade perceptível e são estáticas.
- b) estão divididas em cinco planos e expressam agonia.
- c) apresentam equilíbrio compositivo e manifestam leveza.
- d) apresentam ausência de profundidade e provocam vertigem.
- e) têm a mesma materialidade e evidenciam força.

- 8.



Reprodução

As capacidades físicas são qualidades motoras passíveis de treinamento e encontram-se classificadas em diversos tipos. Na execução do esporte mostrado na imagem, consegue-se identificar o predomínio da capacidade física denominada

- a) força, que permite deslocar um objeto, o corpo de um parceiro ou o próprio corpo por meio da contração dos músculos.

- b) velocidade, que permite realizar movimentos no menor tempo possível ou reagir rapidamente a um sinal.
- c) equilíbrio, conseguida por uma combinação de ações musculares com o propósito de assumir e sustentar o corpo sobre uma base, contra a Lei da Gravidade.
- d) flexibilidade, que permite executar movimentos com grande amplitude.
- e) resistência, que permite efetuar um esforço durante um tempo considerável, suportando a fadiga dele resultante e se recuperando com alguma rapidez.

Texto para a questão 9.

Ah, moleque!

Pelo Facebook, Hugo Périssé me perguntou: "Gabriel, gostaria de saber a etimologia da palavra 'moleque'".

Meu caro Hugo, a palavra vem do quimbundo (língua falada em Angola) muleke, "garoto", "filho". Sobrepôs-se a "curumim", de origem indígena, com o mesmo sentido de "menino".

A palavra "moleque", no Brasil, ficou inicialmente associada ao filho do escravo, ao negrinho, e depois ao menino solto, malcriado, travesso. O preconceito promoveu a conotação pejorativa da palavra (com especial força nas discussões entre políticos), designando o adulto irresponsável, vagabundo, ordinário, canalha etc.

Curiosamente, "moleque", no português moçambicano, não significa "criança" nem "rapazote", mas "empregado doméstico" ou "lacaio".

Disponível em: <<http://palavraseorigens.blogspot.com.br>>. Acesso em: 8 set. 2013.



9. No fragmento do texto "Ah, moleque!", constata-se uma discussão interessante sobre a origem das palavras que compõem a língua portuguesa do Brasil. De acordo com o autor, o léxico da língua oficial do Brasil é resultado
 - a) das diversas misturas étnicas e sincretismos culturais que se operaram nesse país.
 - b) da implantação mimética da língua portuguesa de Portugal no Brasil.
 - c) do aspecto heterogêneo que circunda a colonização portuguesa na Ásia.
 - d) da homogeneidade lexical trazida pelos africanos para o Brasil.
 - e) de uma realidade linguística europeia invariável e estável.

10. (ENEM) Leia com atenção o texto.

[Em Portugal], você poderá ter alguns probleminhas se entrar em uma loja de roupas desconhecendo certas sutilezas da língua. Por exemplo, não adianta pedir para ver os ternos – peça para ver os fatos. Paletó é casaco. Meias são peúgas. Suéter é camisola – mas não se assuste, porque calcinhas femininas são cuecas. (Não é uma delícia?).

CASTRO, Ruy. *Viaje Bem*, ano 8, n. 3, 1978.

O texto destaca a diferença entre o português do Brasil e o de Portugal quanto

- a) ao vocabulário.
- b) à derivação.
- c) à pronúncia.
- d) ao gênero.
- e) à sintaxe.

11. As dimensões continentais do Brasil são objeto de reflexões expressas em diferentes linguagens. Esse tema aparece no

seguinte poema:

[...]
 Que importa que uns falem mole descansado
 Que os cariocas arranhem os erres na garganta
 Que os capixabas e paroaras escancarem as vogais?
 Que tem se o quinhentos réis meridional
 Vira cinco tostões do Rio pro Norte?
 Junto formamos este assombro de misérias e grandezas,
 Brasil, nome de vegetal! [...]

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. 6. ed. São Paulo: Martins Editora, 1980.

O texto poético reproduzido trata das diferenças brasileiras no âmbito

- étnico e religioso.
- linguístico e econômico.
- racial e folclórico.
- histórico e geográfico.
- literário e popular.

12. (ENEM) O uso do pronome átono no início das frases é destacado por um poeta e por um gramático nos textos a seguir.

Pronominais

Dê-me um cigarro
 Diz a gramática
 Do professor e do aluno
 E do mulato sabido
 Mas o bom negro e o bom branco
 da Nação Brasileira
 Dizem todos os dias
 Deixa disso camarada
 Me dá um cigarro

ANDRADE, Oswald de. *Seleção de textos*. São Paulo: Nova Cultural, 1998.

Iniciar a frase com pronome átono só é lícito na conversação familiar, despreocupada, ou na língua escrita quando se deseja reproduzir a fala dos personagens [...].

CEGALLA, Domingos Paschoal. *Novíssima Gramática da Língua Portuguesa*. São Paulo: Nacional, 1980.

Comparando a explicação dada pelos autores sobre essa regra, pode-se afirmar que ambos

- condenam essa regra gramatical.
- acreditam que apenas os esclarecidos sabem essa regra.
- criticam a presença de regras na gramática.
- afirmam que não há regras para o uso de pronomes.
- relativizam essa regra gramatical.

13. (ENEM)

Óia eu aqui de novo xaxando
 Óia eu aqui de novo pra xaxar

Vou mostrar pr'esses cabras
 Que eu ainda dou no couro
 Isso é um desaforo
 Que eu não posso levar
 Que eu aqui de novo cantando
 Que eu aqui de novo xaxando
 Óia eu aqui de novo mostrando
 Como se deve xaxar

Vem cá morena linda

Vestida de chita
 Você é a mais bonita
 Desse meu lugar
 Vai, chama Maria, chama Luzia
 Vai, chama Zabé, chama Raque
 Diz que tou aqui com alegria.

BARROS, A. *Óia eu aqui de novo*.
 Disponível em <<http://www.luizluagonzaga.mus.br>>.
 Acesso em: 5 maio 2013.

A letra da canção de Antônio Barros manifesta aspectos do repertório linguístico e cultural do Brasil. O verso que singulariza uma forma do falar popular regional é

- "Isso é um desaforo".
- "Diz que eu tou aqui com alegria".
- "Vou mostrar pr'esses cabras".
- "Vai, chama Maria, chama Luzia".
- "Vem cá, morena linda, vestida de chita".

14. (ENEM)

Censura moralista

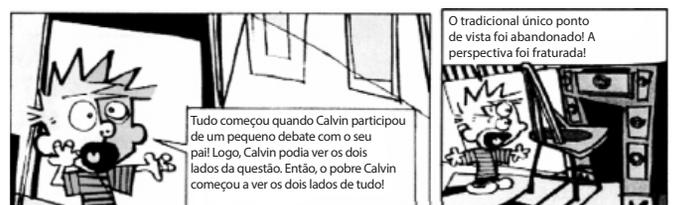
Há tempos que a leitura está em pauta. E, diz-se, em crise. Comenta-se esta crise, por exemplo, apontando a precariedade das práticas de leitura, lamentando a falta de familiaridade dos jovens com livros, reclamando da falta de bibliotecas em tantos municípios, do preço dos livros em livrarias, num nunca acabar de problemas e de carências. Mas, de um tempo para cá, pesquisas acadêmicas vêm dizendo que talvez não seja exatamente assim, que brasileiros leem, sim, só que leem livros que as pesquisas tradicionais não levam em conta. E, também de um tempo para cá, políticas educacionais têm tomado a peito investir em livros e em leitura.

Marisa Lojolo. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br>>.
 Acesso em: 2 dez. 2013. (adaptado)

Os falantes, nos textos que produzem, sejam orais ou escritos, posicionam-se frente a assuntos que geram consenso ou despertam polêmica. No texto, a autora

- ressalta a importância de os professores incentivarem os jovens às práticas de leitura.
- critica pesquisas tradicionais que atribuem a falta de leitura à precariedade de bibliotecas.
- rebate a ideia de que as políticas educacionais são eficazes no combate à crise de leitura.
- questiona a existência de uma crise de leitura com base nos dados de pesquisas acadêmicas.
- atribui a crise da leitura à falta de incentivos e ao desinteresse dos jovens por livros de qualidade.

15. (ENEM) O autor da tirinha utilizou os princípios de composição de um conhecido movimento artístico para representar a necessidade de um mesmo observador aprender a considerar, simultaneamente, diferentes pontos de vista.



WATTERSON, Bill. *Os dez anos de Calvin e Haroldo*.
 São Paulo: Best News, 1996. (adaptado)

Das obras reproduzidas, todas de autoria do pintor espanhol Pablo Picasso, aquela em cuja composição foi adotado um procedimento semelhante é:

a) *Os amantes*



b) *Retrato de Françoise*



c) *Os pobres na praia*



d) *Os dois saltimbancos*



e) *Marie-Thérèse apoiada no cotovelo*



16. No período de 1909 a 1924, foram publicados, na Europa, diversos manifestos para apresentar propostas dos movimentos de vanguarda. O esforço de reflexão sobre a realidade brasileira, associado ao conhecimento de ideias desses movimentos, motivou a realização da Semana de Arte Moderna no Brasil.

Os movimentos de vanguarda do início do século XX representam uma

- a) consolidação das formas realistas de arte.
- b) negação do valor da originalidade, por meio da sustentação de elementos da cultura burguesa do século XIX.
- c) confirmação dos valores clássicos, em especial a ordem e a simetria.
- d) censura autoritária a qualquer expressão artística.
- e) ruptura com a tradição, trazendo mudanças nos modos de representação da realidade.

17. Observe as imagens a seguir e responda às questões.



MEIRELES, Cildo. *Zero dólar* (1978-1984), lito offset sobre papel.

- a) Com a série *Zero dólar*, o artista plástico brasileiro Cildo Meireles apropria-se de um sistema de representação, o dinheiro, utilizando-o dentro do sistema da arte. De que movimento artístico tal operação é característica?
- b) O caráter crítico desse trabalho indica uma função para a arte que vai além da questão estética. Qual é essa função que pode ser observada em *Zero dólar*?

Texto para a questão 18.

O alpinista
de alpenstock
desceu
nos Alpes

18. O texto anterior, capítulo do romance *Memória sentimentais de João Miramar*, exemplifica uma tendência do autor de
- procurar as barreiras entre poesia e prosa, utilizando estilo alusivo e elíptico.
 - explorar o poema em forma de prosa, satirizando as manifestações literárias do Pré-Modernismo.
 - buscar uma interpretação lírica de seu país, explorando a força sugestiva das palavras.
 - utilizar o poema-piada para satirizar tudo o que não fosse nacional.
 - procurar “ser regional e puro em sua época”, negando influências das vanguardas europeias.
19. O subtítulo da obra *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* expressa simbolicamente a ideia de que o povo brasileiro
- obedece a um código moral próprio, particular, baseado na lei do prazer individual.
 - trai a sua cultura original, incorpora a cultura do colonizador, perdendo definitivamente a possibilidade de construir uma identidade coesa.
 - é volúvel, inconsequente, impulsivo, recusando qualquer limite para realização de seus anseios.
 - reúne atributos demasiadamente variados e contraditórios, que constroem uma identidade incoerente, indeterminada, indefinível.
 - não preserva sua identidade, rejeitando qualquer código moral definido, estável e perene.
20. Observe a tela de Tarsila do Amaral para responder à questão.



AMARAL, Tarsila do. *O mamoeiro*. 1925.
Óleo sobre tela, 65 cm x 70 cm, IEB/USP.

O Modernismo brasileiro teve forte influência das vanguardas europeias. A partir da Semana de Arte Moderna, esses conceitos passaram a fazer parte da arte brasileira definitivamente.

Tomando como referência o quadro *O mamoeiro*, identifica-se que, nas artes plásticas, a

- imagem passa a valer mais que as formas vanguardistas.
- forma estética ganha linhas retas e valoriza o cotidiano.
- natureza passa a ser admirada como um espaço utópico.
- imagem privilegia uma ação moderna e industrializada.
- forma apresenta contornos e detalhes humanos.