



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

THAIS CRISTINA DE MELO SALVADOR

LEITURA E BRASILIDADE SOB UM OLHAR SEMIÓTICO: O  
SAMBA, A CANÇÃO CAIPIRA E URUPÊS, DE MONTEIRO LOBATO.

Brasília

2019



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

THAIS CRISTINA DE MELO SALVADOR

LEITURA E BRASILIDADE SOB UM OLHAR SEMIÓTICO: O  
SAMBA, A CANÇÃO CAIPIRA E O URUPÊS, DE MONTEIRO LOBATO

Brasília

2019

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

CT364 CRISTINA DE MELO SALVADOR, THAIS  
Leitura e brasilidade sob um olhar semiótico: o samba, a  
canção caipira e Urupês, de Monteiro Lobato / THAIS  
CRISTINA DE MELO SALVADOR; orientador ROBSON COELHO TINOCO.  
-- Brasília, 2019.  
129 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --  
Universidade de Brasília, 2019.

1. SEMIOTICA. 2. BRASILIDADE. 3. CONTO. 4. SAMBA. 5.  
MUSICA CAIPIRA. I. COELHO TINOCO, ROBSON, orient. II. Título.

THAIS CRISTINA DE MELO SALVADOR

LEITURA E BRASILIDADE SOB UM OLHAR SEMIÓTICO: O  
SAMBA, A CANÇÃO CAIPIRA E O URUPÊS, DE MONTEIRO LOBATO

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-graduação em Literatura e Outras Artes do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Robson Coelho Tinoco.

Brasília

2019

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

THAIS CRISTINA DE MELO SALVADOR

LEITURA E BRASILIDADE SOB UM OLHAR SEMIÓTICO: O  
SAMBA, A CANÇÃO CAIPIRA E O URUPÊS, DE MONTEIRO LOBATO

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Robson Coelho Tinoco – POSLIT/TEL/UNB  
(Presidente)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Janaina de Aquino Ferraz – PPGL/LIP/UNB  
(Membro)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Elda Alves Oliveira Ivo – UniCEUB  
(Membro)

---

Prof. Dr. Sidney Barbosa – POSLIT/TEL/UNB  
(Membro)

---

Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto – POSLIT/TEL/UNB  
(Suplente)

Aos que ainda acreditam que livros e canções são as melhores ferramentas para a construção de uma sociedade brasileira mais feliz.

## RESUMO

SALVADOR, Thaís Cristina de M.. **LEITURA E BRASILIDADE SOB UM OLHAR SEMIÓTICO: O SAMBA, A CANÇÃO CAIPIRA E O URUPÊS, DE MONTEIRO LOBATO 2019**. 125f. Tese (Doutorado em Literatura) – Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

O presente estudo apresenta uma investigação semiótica sobre a construção artística do 'jeitinho brasileiro' iniciada no início do século XX no movimento brasileiro artístico modernismo. Para tanto, é apresentado o conceito de 'jeitinho brasileiro' e sua diferenciação em relação ao comportamento corrupto. Como escolha teórica foi estabelecida a semiótica, em especial, a semiótica da canção que possibilitou não só a análise do texto musical como também sua manifestação melódica para a construção do conflito e suas soluções. Estabelecidas a fundamentação teórica e a metodologia utilizada, foram feitas análises semióticas de sambas e canções caipiras mais tocadas nas décadas de 1930, 1940 e 1950 na rádio brasileira e do livro Urupês de Monteiro Lobato. Por meio da análise dos resultados, foi verificada a ocorrência, dentro do texto musical e literário, do grau de aproximação dos parâmetros de brasilidade estabelecidos, indicando uma intencionalidade artística na construção do povo brasileiro criativo e na consolidação social e histórica do 'jeitinho brasileiro'.

Palavras-chaves: Semiótica. Conto. Canção. Brasilidade



## ABSTRACT

SALVADOR, Thaís Cristina de M.. **READING AND BRAZILITTY UNDER A SEMIOTTIC CONTEX: SAMBA, CAPIRA SONG AND THE MONTEIRO LOBATO'S URUPÊS**. 2019. 125f. Tese (Doutorado em Literatura) – Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

This research investigates presents a semiotic investigation on the artistic construction of the Brazilian "way be" in the early twentieth century in the Brazilian artistic modernism movement. For that, the concept of Brazilian style and its differentiation in relation to corrupt behavior is presented. As approach choice, semiotics was established, especially the semiotics of the song, which enabled not only the analysis of the musical text but also its melodic manifestation for the construction of the conflict and its solutions. With all theoretical basis and the methodology defined were made semiotic analyzes of sambas and songs most played in the decades of 30.40 and 50 in the Brazilian radio and the Monteiro Lobato's Urupês short story's. As a result of analysis the occurrence within the musical and literary text the degree of approximation of established Brazilian parameters, indicating an artistic intentionality in the construction of idea the Brazilian creative people and yours social and historical consolidation of the Brazilian way.

Key-words: Semiotic. Short Story. Songs. Brazilian.

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Parâmetros de aproximação de brasilidade.....	20
Quadro 2 – Parâmetros de aproximação da brasilidade semiótica do texto .....	50
Quadro 3 – Parâmetros de aproximação da brasilidade semiótica da canção ...	56
Quadro 4 – Análise semiótica canção Luar do Sertão.....	61
Quadro 5 – Análise semiótica da canção Chico Mineiro.....	62
Quadro 6 – Análise semiótica da canção Beijinho Doce .....	63
Quadro 7 – Análise semiótica da canção Pingo d´água .....	64
Quadro 8 – Análise semiótica da canção Os Três Boiadeiros .....	65
Quadro 9 – Análise semiótica da canção Leva Meu Samba.....	70
Quadro 10 – Análise semiótica da canção Se Você Jurar.....	71
Quadro 11 – Análise semiótica da canção Palpite Infeliz .....	72
Quadro 12 – Análise semiótica da canção Ai que Saudade da Amélia .....	73
Quadro 13 – Análise semiótica da canção O Samba da Minha Terra .....	74
Quadro 14 – Esquema do discurso narrativo em Os faroleiros – fase competência .....	80
Quadro 15 – Esquema do discurso narrativo em Os faroleiros – fase manipulação .....	81
Quadro 16 – Esquema do discurso narrativo em Os faroleiros – fase <i>performance</i> .....	82
Quadro 17 – Esquema do discurso narrativo em Os faroleiros – fase sanção ...	82
Quadro 18 – Análise semiótica do Conto Os Faroleiros .....	82
Quadro 19 – Esquema do discurso narrativo em O engraçado arrependido – fase competência .....	83
Quadro 20 – Esquema do discurso narrativo em O engraçado arrependido – fase competência .....	83
Quadro 21 – Esquema do discurso narrativo em O engraçado arrependido – fase manipulação .....	84
Quadro 22 – Esquema do discurso narrativo em O engraçado arrependido – fase <i>performance</i> .....	85
Quadro 23 – Esquema do discurso narrativo em O engraçado arrependido – fase sanção .....	85
Quadro 24 – Análise semiótica do Conto O engraçado arrependido .....	86

Quadro 25 – Esquema do discurso narrativo em A colcha de retalhos – fase competência .....	87
Quadro 26 – Esquema do discurso narrativo em A colcha de retalhos – fase manipulação .....	87
Quadro 27 – Esquema do discurso narrativo em A Colcha de retalhos – fase <i>performance</i> .....	88
Quadro 28 – Esquema do discurso narrativo em A colcha de retalhos – fase sanção .....	88
Quadro 29 – Análise semiótica do Conto A colcha de retalhos .....	89
Quadro 30 – Esquema do discurso narrativo em A vingança da peroba – fase competência .....	90
Quadro 31 – Esquema do discurso narrativo em A vingança da peroba – fase manipulação .....	90
Quadro 32 – Esquema do discurso narrativo em A vingança da peroba – fase <i>performance</i> .....	91
Quadro 33 – Esquema do discurso narrativo em A vingança da peroba – fase sanção .....	91
Quadro 34 – Análise semiótica do Conto A vingança da peroba .....	92
Quadro 35 – Esquema do discurso narrativo em Meu conto de Maupassant – fase competência .....	92
Quadro 36 – Esquema do discurso narrativo em Meu conto de Maupassant – fase manipulação .....	92
Quadro 37 – Esquema do discurso narrativo em Meu conto de Maupassant – fase sanção .....	93
Quadro 38 – Análise semiótica do Conto Meu conto de Maupassant.....	93
Quadro 39 – Esquema do discurso narrativo em Um suplício moderno – fase competência .....	95
Quadro 40 – Esquema do discurso narrativo em Um suplício moderno – fase manipulação .....	95
Quadro 41 – Esquema do discurso narrativo em Um suplício moderno – fase <i>performance</i> .....	96
Quadro 42 – Esquema do discurso narrativo em Um suplício moderno – fase sanção .....	96
Quadro 43 – Análise semiótica do Conto Um suplício moderno .....	96

Quadro 44 – Esquema do discurso narrativo em Pollice Verso – fase competência .....	97
Quadro 45 – Esquema do discurso narrativo em Pollice Verso – fase manipulação .....	97
Quadro 46 – Esquema do discurso narrativo em Pollice Verso – fase <i>performance</i> .....	98
Quadro 47 – Esquema do discurso narrativo em Pollice Verso – fase sanção ..	98
Quadro 48 – Análise semiótica do Conto Pollice Verso.....	99
Quadro 49 – Esquema do discurso narrativo em Bucólica – fase competência .	99
Quadro 50 – Esquema do discurso narrativo em Bucólica – fase competência	100
Quadro 51 – Esquema do discurso narrativo em Bucólica – fase competência	100
Quadro 52 – Análise semiótica do Conto Bucólica .....	100
Quadro 53 – Esquema do discurso narrativo em O Mata-pau – fase competência .....	101
Quadro 54 – Esquema do discurso narrativo em O Mata-pau – fase manipulação .....	102
Quadro 55 – Esquema do discurso narrativo em O Mata-pau – fase <i>performance</i> .....	102
Quadro 56 – Esquema do discurso narrativo em O Mata-pau – fase sanção	103
Quadro 57 – Análise semiótica do Conto O Mata-Pau .....	103
Quadro 58 – Esquema do discurso narrativo em O Bocatorta – fase competência .....	104
Quadro 59 – Esquema do discurso narrativo em O Bocatorta – fase manipulação .....	104
Quadro 60 – Esquema do discurso narrativo em O Bocatorta – fase <i>performance</i> .....	104
Quadro 61 – Esquema do discurso narrativo em O Bocatorta – fase sanção	105
Quadro 62 – Análise semiótica do Conto Bocatorta .....	105
Quadro 63 – Esquema do discurso narrativo em O comprador de fazendas – fase competência .....	106
Quadro 64 – Esquema do discurso narrativo em O comprador de fazendas – fase <i>performance</i> .....	106
Quadro 65 – Esquema do discurso narrativo em O comprador de fazendas – fase sanção .....	107

Quadro 66 – Análise semiótica do Conto O comprador de fazendas .....	107
Quadro 67 – Esquema do discurso narrativo em O estigma – fase competência .....	108
Quadro 68 – Esquema do discurso narrativo em O estigma – fase competência .....	108
Quadro 69 – Esquema do discurso narrativo em O estigma – fase manipulação .....	108
Quadro 70 – Esquema do discurso narrativo em O estigma – fase <i>performance</i> .....	109
Quadro 71 – Esquema do discurso narrativo em O estigma – fase sanção .....	109
Quadro 72 – Análise semiótica do Conto O estigma .....	110
Quadro 73 – Esquema do discurso narrativo em Velha Praga – fase competência .....	111
Quadro 74 – Análise semiótica do Conto Velha Praga.....	111
Quadro 75 – Esquema do discurso narrativo em Urupês – fase competência .	112
Quadro 76 – Análise semiótica do Conto Urupês .....	113

## Sumário

<b>1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....</b>	<b>14</b>
<b>2 BRASIL, BRASILEIRO .....</b>	<b>19</b>
A CONSTRUÇÃO SOCIAL DE BRASILIDADE.....	19
BRASILIDADE OU CORRUPÇÃO?.....	17
ELABORAÇÃO DOS PARÂMETROS METODOLÓGICOS SOBRE BRASILIDADE.....	20
<b>3 O RECORTE TEMPORAL .....</b>	<b>22</b>
<b>4 CRÍTICA LITERÁRIA.....</b>	<b>33</b>
<b>5 METODOLOGIA .....</b>	<b>43</b>
A SEMIÓTICA DO TEXTO.....	46
parâmetros de brasilidade semiótica do texto.....	49
A SEMIÓTICA DA CANÇÃO .....	50
fases de significação da música.....	51
figurativização, tematização e passionalização.....	53
tensidade melódica .....	54
parâmetros de brasilidade da semiótica da canção .....	55
<b>6 AS CANÇÕES CAIPIRAS .....</b>	<b>57</b>
PANORAMA HISTÓRICO.....	57
ANÁLISES SEMIÓTICAS DAS CANÇÕES CAIPIRAS .....	60
canção luar do sertão .....	60
canção chico mineiro.....	61
canção que beijinho doce.....	62
canção pingo d'água.....	63
canção os três boiadeiros .....	64
<b>7 OS SAMBAS.....</b>	<b>66</b>
PANORAMA HISTÓRICO.....	66

ANÁLISES SEMIÓTICAS DOS SAMBAS .....	69
canção leva meu samba .....	69
canção se você jurar.....	70
canção palpite infeliz.....	71
canção ai que saudade da amélia .....	72
canção o samba da minha terra.....	73
<b>8 BRASILIDADE E LITERATURA.....</b>	<b>75</b>
O MODERNISMO LOBATIANO .....	75
O LIVRO URUPÊS.....	77
ANÁLISE SEMIÓTICA DOS CONTOS .....	80
conto os faroleiros .....	80
conto o engraçado arrependido.....	82
conto a colcha de retalhos.....	86
conto a vingança da peroba .....	89
conto meu conto maupassant.....	92
conto um suplício moderno .....	93
conto pollice verso.....	96
conto bucólica.....	99
conto o mata-pau .....	101
conto bocatorta .....	103
conto o comprador de fazendas .....	105
conto o estigma.....	107
conto velha praga.....	110
conto urupês .....	111
<b>9 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>114</b>
<b>10 REFERÊNCIAS.....</b>	<b>118</b>



## 1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A questão da identidade é assunto sensível para nós brasileiros. Mais do que sermos, buscamos nos projetar no outro. Essa construção histórica, social e política do que venha ser o Brasil nação parte do que venha ser o brasileiro, e, num relativismo entre o que somos e o que não somos, mas o que refletimos ser, traçamos nossa brasilidade como uma mistura, ora racial ora cultural, ora do malandro ora do Jeca, pendendo sempre a escolha do que é para os interesses do grupo intelectual da época da elaboração deste questionamento.

Reconhecendo este fator político da elaboração de qualquer teoria sobre identidade brasileira, descrever as práticas culturais de um determinado período é também definir um projeto, uma intencionalidade artística e acadêmica na construção da identidade nacional. Esse discurso nacional pode operar em dois sentidos: o da exclusão, valores que procuram purificar ou não se deixarem macular pelo outro, que no caso de países coloniais como o nosso, o outro é a colônia; e o da participação que resulta na mistura de valores buscando a extensão e expansão do ideário nacional a fim de se aproximar do que é colocado como um parâmetro cultural. Para FIORIN (2009), ainda que o movimento romântico, precursor da busca por uma identidade nacional, tenha trabalhado a independência linguística brasileira como fator crucial de definição da identidade nacional, ao ancorar seus personagens literários na miscigenação racial e no sincretismo religioso, corroborou com o discurso ideológico racista de branqueamento da cultura negra brasileira, fortalecendo a noção de identidade nacional tendo “o brasileiro com alguém aberto, acolhedor, cordial, agradável sempre pronto a dar um jeitinho. Ocultam-se o preconceito, a violência que perpassa as relações cotidianas (FIORIN, 2009, p. 124).

Outra forma de estruturação da identidade nacional é a adoção conceitual do desenvolvimento social como resultado do meio e da raça em que determinado povo está inserido, o que segundo ORTIZ (1985) é um problema dos estudos

identitários brasileiros pois, o primeiro remete ao conceito que os povos se desenvolvem na escassez ambiental inexistente no país e o segundo, a superioridade de uma raça sobre a outra, o que no Brasil significava a superioridade da raça branca sobre a indígena, já que até a abolição existia a negação da raça negra como constituinte do povo brasileiro, o que gerou o movimento de mestiçagem racial que, até hoje, é comumente tratado como verdadeiro indicador de identidade nacional. Dessa forma, as primeiras tentativas românticas de definirem o que é ser brasileiro falharam numa projeção utópica, pois “o que se propõem os intelectuais do período é a construção de uma identidade de um Estado que ainda não é” (ORTIZ, 1994, p. 34), já que era necessária uma revolução econômica, social e um despertar nacionalista que a Revolução de 1930 despertou na classe intelectual e artística que prontamente reagiu ao momento traçando historicamente um discurso ideológico nacionalista elaborado.

Tendo o ambiente histórico e social do início do século XX como propício para a implementação de um projeto nacionalista de ruptura e emancipação definitiva com a elite europeia remanescente do processo de independência, dedicado à construção de símbolos e marcas capazes de influenciarem os cidadãos brasileiros de forma a promover uma unificação do evidente regionalismo que marcava o País, a literatura surge como ferramenta capaz de produzir arte universal, do mundo, sem ter de abrir mão de suas peculiaridades brasileiras, obtendo muito sucesso na manipulação da língua portuguesa de forma completamente autêntica.

Buscar respostas ao questionamento sobre o que a literatura produzida no Brasil tem a dizer sobre a construção da brasilidade como identidade nacional oferece a possibilidade do uso da literatura como documento histórico e de releitura do desenvolvimento social de uma realidade vivida. Apesar de sedutora, essa possibilidade não foi utilizada por esta pesquisa devido a sua natureza transitória entre o que é ficção e o que é realidade. Então, a solução buscada para responder à dúvida sobre o grau de influência da literatura brasileira na construção do imaginário do que venha ser o ‘jeitinho brasileiro’ foi abordar a obra no discurso que ela oferece para consumo, pois, se o que foi escrito diz algo além da própria

ação do escritor, considerando que sua concretude não se dá na escrita, e sim em sua leitura pelo olhar do leitor, que a reescreve, não apenas no ato de sua leitura como também em suas práticas sociais num processo infundável de criação e recriação literária, identificar essa fala da obra literária é revelar indicadores da construção do indivíduo que a lê.

Investigar e conceituar, de maneira que não se caia na armadilha de generalidades e estereótipos nada saudáveis à investigação científica, algo tão caro à identidade social que às vezes até se funde a esta, é uma batalha intelectual entre a bagagem formal e cultural do investigador, pois, se seu objeto de análise é também parte de você mesmo, o distanciamento e a imparcialidade exigidos na formulação de uma tese são alcançados num exercício contínuo de teorização e objetividade. Este exercício foi realizado em cada capítulo desta pesquisa que buscou identificar o nível de influência que as canções e contos do início do século XX tiveram na construção de nossa brasilidade.

No primeiro capítulo, foi elaborado conceito de que brasilidade essa pesquisa trata e em qual contexto ela se manifesta. Como essa se mostrou sinônimo do 'jeitinho brasileiro', foi preciso definir a linha tênue entre corrupção e brasilidade por meio de investigação histórica sobre suas manifestações religiosas, políticas e sociais tendo a natureza do ato infrator e sua manifestação temporal como eixos principais de diferenciação. Definido o ponto de partida da pesquisa, foram propostos parâmetros de análise em que se considerassem correspondências estruturais entre a obra artística e a brasilidade estabelecendo como critérios de escolha o local, o tempo, o conflito, a solução e a receptividade deste conflito pelos agentes participantes.

Após esta elaboração de parâmetro, foi feita a delimitação do momento de produção artística que melhor oferecesse amostras literárias e musicais capazes de contribuir para a formação da brasilidade referida anteriormente. Como critério de eleição, foram estabelecidos como parâmetros o acesso e consumo da obra bem como sua relação manifesta no plano das ideias e no plano estético, com a realidade brasileira. Num exercício de investigação histórica, que abarcou desde as primeiras manifestações coloniais ao início da república e seus

desdobramentos sociais, foram considerados os aspectos de recepção e criação artística de cada movimento literário ou escola musical, tendo como melhor resultado de correspondência aos procedimentos da pesquisa o movimento modernista brasileiro do início do século XX.

Definidos objetivo e fonte da pesquisa sobre construção artística da brasilidade, foi necessário estabelecer o embasamento teórico que conduziria a metodologia de análise das obras. O terceiro capítulo considera as vantagens e desvantagens do estruturalismo, da análise do discurso e da semiótica, elegendo a última como a mais adequada para a elaboração metodológica da pesquisa, pois abarca de forma igualitária a análise musical e textual do discurso literário das obras artísticas analisadas. Após feita a opção pela semiótica como base teórica, foi definido que o gênero conto e o gênero canção, em grande parte por sua popularização no contexto histórico da pesquisa, seriam escolhas literárias mais adequadas para análise. Ainda nesse capítulo foi descrita a metodologia utilizada para o preenchimento do quadro semiótico de brasilidade.

Dentro do gênero canção e do recorte temporal feito, existiam duas possibilidades de análise sobre investigação da brasilidade: o samba e a música caipira. Os dois possuíam grande consumo por meio da implementação do rádio brasileiro e indicavam uma preocupação com a construção estética nacional. Considerando que a escolha de um e o descarte do outro enfraqueceria os resultados obtidos pela pesquisa devido a suas correspondências sociais, foram feitas no quarto capítulo análises de canções caipiras e no quinto análises de sambas. A dinâmica de análise corresponde ao estudo preliminar de uma canção modelo que não necessariamente está ligada ao recorte temporal no que diz respeito a sua criação, mas relacionada ao plano nacional modernista de recepção, analisa três canções dentre as mais tocadas nos rádios da época e finaliza-se com uma canção de escolha livre dentro dos limites temporais da pesquisa.

Em uma escolha pouco usual quando se trata de produção literária brasileira do período modernista, Monteiro Lobato é definido como o autor que melhor se encaixa no propósito da pesquisa devido a sua intensa preocupação

estética na escolha de uma linguagem que fosse um instrumento de inclusão do leitor no ato de interpretação. Além disso, o sucesso editorial de seu livro de contos *Urupês* faz este preencher os critérios de alcance e influência da obra literária à época, que foram estabelecidos anteriormente nesta pesquisa. Assim, o sexto capítulo dedica-se à análise semiótica de todos os contos do livro *Urupês* e sua correspondência ao quadro de brasilidade elaborado no primeiro capítulo.

Finalizando a pesquisa, foram apresentadas nas considerações finais um pequeno compilado dos resultados obtidos e a sua aproximação com a hipótese de que a construção da identidade brasileira tenha sido um projeto artístico de construção da nação, além das contribuições semióticas do estudo, os limites interpretativos e metodológicos deste e as perspectivas futuras da pesquisa.

## 2 BRASIL, BRASILEIRO

### A CONSTRUÇÃO SOCIAL DE BRASILIDADE

Estudar assunto tão polissêmico como o paradoxo brasileiro do ser nacional numa proposta linear apresenta alguns problemas metodológicos. O maior deles é eleger uma área que melhor se aproxima com o objetivo da pesquisa de esquematizar uma proposta básica de correspondência entre artes acerca de um desenvolvimento nacional de autoimagem e prática social. Ainda que a antropologia e a sociologia sejam ciências úteis neste propósito, por temer uma inadequada expansão do universo da pesquisa e consequente afastamento de seu propósito literário, o desenvolvimento lógico acerca do brasileiro apresentado neste capítulo dispensou conceitos sociopolíticos básicos, como ideologia, formação e construção social, para investigar estudos que identifiquem elementos do âmbito individual da sociedade brasileira que historicamente contribuíram para a determinação do dilema o que é ser brasileiro e sua conceituação.

Ainda que citadas, não foram percorridas nesta delimitação pesquisas sobre o Brasil sistematizadas ou teorizadas em fatos históricos, políticos, geográficos, fenômenos ambientais e regionalismos linguísticos. Foram contemplados pensamentos e conceitos que se ligassem a uma realidade única existente na vivência, no traquejo e na prática do cotidiano brasileiro. Embora esta pesquisa trate dessas miudezas, do que está implícito na mentalidade, no senso comum, no molde do julgamento moral em relação a coletividade brasileira, costumeiramente chamada de jeitinho, e que considere a questão além dos termos técnicos e retratos econômicos brasileiro, esta escolha não descarta a preocupação em posicionar elementos da realidade popular sem que isso resulte na generalidade e nos estereótipos.

A discussão do que venha ser o “Brasil, Brasileiro” propõem diversas reflexões acerca do cotidiano brasileiro, tendo como premissa a impossibilidade metodológica de encaixar a brasilidade em uma proposta analítica que resultaria em uma fórmula científica do Brasil. Assim, alguns estudos se dedicam a pesquisa

dos sistemas de crenças e valores brasileiros traduzidos em aspectos cotidianos como a comida, a arte e as festas. Para os objetivos desta pesquisa, destacam-se os estudos sobre a manifestação dessa transgressão em relação ao espaço que o brasileiro ocupa, seja como indivíduo, seja como pessoa. O contexto que se manifesta essa brasilidade está intrinsecamente ligado ao espaço casa e rua. O primeiro desses, a casa, que, para o brasileiro é o lugar onde há uma suposta convenção e colaboração material e principalmente moral, não entendida apenas como espaço que se habita, mas espaço que partilho valores, é o local das certezas, a primeira instância que existe como corpo físico, como gênero, como indivíduo de função pré-definida. A rua para o brasileiro é o mundo do movimento, é onde encontra o outro, ou melhor, os outros corpos, indivíduos que definem o seu grau de honra, moralidade. O tempo é histórico na rua; esta é o espaço das contradições, e o seu papel é inevitavelmente definido por suas relações com o outro. A rua é onde a pessoa se manifesta lendo e redefinindo o mundo. Essas perspectivas do olhar brasileiro sobre a casa e a rua foram norteadas através da delimitação do âmbito social e privado nesta pesquisa (DA MATTA, 1984).

O âmbito individual a que se refere esta análise sobre a brasilidade está ancorado em dois pontos principais. O primeiro da autoimagem que se tem do ser brasileiro, representado várias vezes ora como o malandro quando se ganha certo tipo de vantagem resultante da transgressão ao sistema, ora como jeca no sentido negativo da transgressão, ou seja, quando esta resulta em desvantagem. O segundo ponto é do espectro da menor unidade social que esse indivíduo se encontra, o que é privado, o que é familiar, que não depende do outro para sancionar ou desaprovar a transgressão.

O conceito de âmbito social aqui adotado refere-se ao que intrinsecamente necessita da audiência, do outro, seja para testemunhar a transgressão, seja para ser o próprio beneficiário dessa tendência transgressora. Esta última possibilidade necessariamente implica a troca de gentileza, a necessidade de agradar pensando num futuro benefício da manutenção de boas relações pessoais de um indivíduo com o outro. Implicando a reflexão de que estas relações sociais são fator encorajador para formação do imaginário do brasileiro ser o povo amistoso e disposto a ajudar o próximo.

Minha resposta indica que o Brasil é uma sociedade interessante. Ela é moderna e tradicional. Combinou, no seu curso histórico e social, o indivíduo e a pessoa, a família e a classe social, a religião e as formas econômicas mais modernas. Tudo isso faz surgir um sistema com espaços internos muito bem divididos e que, por isso mesmo, não permitem qualquer código hegemônico ou dominante. Assim, conforme tive que repetir inúmeras vezes, somos uma pessoa em casa outra na rua e ainda outra no outro mundo. Mudamos nesses espaços de modo obrigatório porque em cada um deles somos submetidos a valores e visões de mundo diferenciados que permitem uma leitura especial do Brasil como um todo. A esfera de casa inventa uma leitura pessoal; a da rua, uma leitura universal. Já a visão pelo outro mundo é um discurso conciliador e fundamentalmente moralista e esperançoso. Entre essas três esferas, colocamos um mundo de relações e situações formais. São as nossas festas e a nossa moralidade, que, como disse, se fundam na verdadeira obsessão pela ligação. E não poderia deixar de ser assim numa sociedade tão tematizada pela divisão interna (DA MATTA, 1984, p. 80).

A construção normativa do Estado brasileiro em que se estabeleceu, tanto no imaginário do legislador como no imaginário do eleitor, a necessidade da elaboração de leis resultante de um pensar de quem elabora as leis de um país de constituição social formada por indivíduos não capazes, mal escolarizados, desorganizados e não uma atividade legislativa praticada para o desenvolvimento do Estado é fator favorável ao surgimento do sentimento de antagonismo entre lei e indivíduo. Isso causa o movimento de burlar o sistema para favorecimento próprio ou como forma de gentileza a terceiros. Adiciona-se a esse cenário político o espectro religioso de o Brasil ter tido como bases religiosas coloniais o cristianismo, que possui dogmas rígidos em relação ao que é moral e imoral no convívio social e familiar dos brasileiros. Contribuiu também para esta hipótese preliminar de discrepância política e religiosa o que o brasileiro considera aceitável na transgressão da moralidade no espectro privado e social.

O 'jeitinho brasileiro' é produto de algumas características da colonização e da formação nacionais. Ele se traduz na passionalização das relações sociais e institucionais e importa, muitas vezes, no afastamento de regras que deveriam valer para todos. Em sua vertente positiva, ele revela uma certa leveza de ser, combinando traços de afetividade, criatividade e solidariedade. Presta-se, assim, em muitas situações, para superar as adversidades da vida, em um país marcado por desigualdades sociais, deficiências dos serviços públicos e complexidades burocráticas. Infelizmente, porém, as facetas

negativas superam em quantidade e qualidade os aspectos mais glamorosos do jeitinho (BARROSO, 2017, p. 11).

De extrema importância é a reflexão de que nenhum desses é sobre retratar o Brasil como um país produto de um sistema falido de desenvolvimento histórico-cultural, em que não se vê saída ao combate do 'jeitinho brasileiro'. Primeiro que essa postura implica um julgamento moral sobre o País, e segundo que reconhecer a influência da história política e religiosa brasileira não significa corroborar com a narrativa de uma nação corrupta ou degradação moral dos costumes e das leis como única herança colonial que possuímos.

A classificação da prática do jeitinho, em especial sua conotação negativa, como algo exclusivamente colonial ou a explicação da herança da transgressão social brasileira ser exclusivamente dos mecanismos políticos coloniais são criticadas; acrescenta-se ainda que ter como base a herança católica como fator determinante do 'jeitinho brasileiro' é um erro, pois o cristianismo possui, devido à questão do perdão divino, outros mecanismos flexibilizados de julgamento moral. A confissão seria um exemplo de ação cotidiana dos dogmas religiosos, portanto não sendo possível a religião cristã ser um pilar histórico de transgressão. (BARBOSA, 2006).

Adiciona-se a este entendimento que a reflexão sobre a brasilidade comportamental, socialmente conhecida como 'jeitinho brasileiro', manifesta-se não só na transgressão ao sistema legal como também na cordialidade, alegria, criatividade e resiliência frente à diversidade cultural e social como também aos problemas vivenciados por eles. A reflexão histórica e a abordagem acerca das desigualdades sociais brasileiras apresentadas aqui nada têm a ver com uma busca de naturalizar a prática de corrupção ou romantizar qualquer aspecto comportamental do brasileiro, acreditando que tal atitude científica só engrossa o discurso de país sem futuro ou de radicalismos ideológicos que não correspondem de maneira alguma ao objetivo desta pesquisa.

Os dois aspectos levantados até aqui contribuíram para a construção de um imaginário em que existe uma tendência à transgressão ao sistema como característica do ser brasileiro mesmo quando essa nem se apresenta possível

concretamente. Há um esforço seja para ganhar vantagem contra o Estado, seja para maquiagem a aparente moralidade de suas ações perante ao julgamento social ou familiar do ser brasileiro que socialmente é chamado de malandragem.

O modelo de colonização brasileira confirma a existência de um Estado para o Estado e não uma consequência da organização social. Degenerados, criminosos e navegantes portugueses que aqui fizeram fortuna não possuíam a menor intenção de interação social que visasse o outro. A lei era a de agir de forma lucrativa e exploratória. Pero Vaz de Caminha, ao insinuar um cargo ao seu genro, no primeiro documento escrito de nossa história já pedia favores à Coroa como forma de agradecimento por seus serviços. Os comerciantes objetivavam maior lucro com a extração do pau-brasil e posterior o cultivo de cana-de-açúcar e a atividade de mineração. Tanto para as pessoas que lucravam tanto para as que foram escravizadas, o País não era mais do que a forma que você se relacionava com a Coroa portuguesa e posterior República brasileira.

A instauração dos monarcas ibéricos em terras brasileiras, quando estes vieram fugidos com medo de Napoleão, e a ascensão social mediante a prática comum de distribuição de cargos públicos em trocas de favores à realeza indicavam a situação em que as instituições públicas ou o Poder Público não apenas legislava a seu favor, como também não representava o interesse do povo.

## BRASILIDADE OU CORRUPÇÃO?

Existe uma linha tênue entre a corrupção e a brasilidade, ainda que a primeira possa ser praticada por brasileiro a segunda não é e não deve ser definida como produto da primeira. A corrupção necessariamente exige de seu agente de ação corrupto a mentalidade de que o não cumprimento das regras, sejam elas políticas, sociais ou institucionais, é uma ação legítima quando praticada por ele e condenável quando praticada por terceiros. Já o 'jeitinho brasileiro', aqui colocado como brasilidade, exige uma aprovação social, ele demanda o sancionar do outro que não necessariamente está incluso na ação transgressora.

Outro aspecto diferenciador é que o ato corrupto é premeditado, uma reação planejada de algo que lhe foi cobrado ou de uma situação prévia de ganho material. Não há espaço para o improvisado, tendo a penalidade de ser pego no ato condenável um alerta a qualquer imprudência na execução da ação transgressora. O 'jeitinho brasileiro' é provocado pelo improvisado, criativo e, até certo ponto, sedutor, frente a uma situação pouco previsível em que não apenas o ato é validado socialmente como ganha publicidade. Pode ser adjetivado como solidariedade ou mesmo afetividade quando esse favorece um terceiro. De toda forma, a diferenciação entre corrupção e 'jeitinho brasileiro' é assunto aberto, polêmico e quase impossível de se distanciar dos julgamentos morais e éticos dos pesquisadores do tema, e sua utilização sinônima é verificável nos ambientes institucionais públicos.

Ainda que pouco explorado, o estudo sobre o comportamento psicológico brasileiro também encontra destaque nas pesquisas chegando a conclusões como a simpatia e malandragem presentes na identificação nacional encontram origem no hábito do 'jeitinho brasileiro'. Destaca-se aqui três fatores identificados por meio destas pesquisas: o primeiro, esta brasilidade é vista como ganho social e criatividade; o segundo, estes aspectos são recursos para atingir objetivos e não para cumprir papéis sociais específicos; e o terceiro, a disposição individual para seguir ou não as regras está relacionada aos possíveis danos causados ao outro (MIURA, 2012).

Fator condicionante para uma eficiente diferenciação entre favor e jeitinho, é a reflexão de um critério escalonável de diferenciação entre favor, jeitinho e corrupção brasileira. Dentre outros aspectos das pesquisas sobre corrupção social e consciência coletiva, destaca-se a criação de um método de correspondência proposta que seja capaz de oferecer alternativa plausível sobre a ausência de poder hierárquico daquele que age de forma a burlar as regras, o que segundo alguns pesquisadores, coloca o 'jeitinho brasileiro' como uma ferramenta de diminuição da desigualdade social, onde o transgressor possui uma situação de barganha ou argumentação. (BARBOSA, 2006)

Outro fator importante na caracterização do 'jeitinho brasileiro' é o caráter democrático de sua manifestação social já que esse não é restrito a apenas pessoas de algum campo específico de conhecimento, mesmo porque não possui regras de conduta previamente definidos devido a sua natureza espontânea, o que não o impede de ser classificado como cultural por sua validação social e evolução histórica. Observa-se que a autora tem o cuidado de não posicionar o 'jeitinho brasileiro' como síntese da brasilidade ou de nacionalidade e sim como um dos aspectos que os brasileiros reconhecem como sendo salvos seus determinados contextos de relações e procedimentos sociais, definição de seu ser.

Contribui para a discussão sobre o fenômeno cultural do 'jeitinho brasileiro' a abrangente pesquisa de sua manifestação nos aspectos científicos e das práticas sociais do povo brasileiro citando como exemplo a arte futebolística, a criação da Petrobrás, a aviação e as soluções tributárias como manifestações desta brasilidade. O seu tratamento sobre a herança luso-ibérica como campo fértil para o crescimento de uma sociedade brasileira pautada na improvisação frente ao fracasso civilizatório português contribui para o entendimento desta pesquisa de que o fator de reação ao inusitado problema imposto é fator determinante para a manifestação da transgressão brasileira em relação às normativas estatais e ao descartes provisórios dos valores morais religiosos impostos (TRIGUEIRO, 2009).

Destaca-se ainda, neste mesmo campo de pesquisa, o estudo da ênfase de nossa legislação na igualdade de todo brasileiro perante a lei, o que não se manifesta de forma vívida na sociedade brasileira, motivo pelo qual o 'jeitinho brasileiro' não possui menor receio moral no desrespeito dessas normas quando o ônus é debitado apenas do Poder Público, perdendo a noção de bem público em detrimento de favorecimento pessoal. Cabe ressaltar que apesar do destaque da construção histórico-social que esta brasilidade ou 'jeitinho brasileiro' possui, isso não atribui exclusividade de formação a essa, e sim a um ciclo vicioso de rebeldia contagiante e validação social contra uma estrutura estatal dominante distante do interesse público.

## ELABORAÇÃO DOS PARÂMETROS METODOLÓGICOS SOBRE BRASILIDADE

Em face desse panorama sobre um aspecto do que venha ser o Brasil e seu povo, a brasilidade que vai ser referida nesta pesquisa, investigada e usada como parâmetro metodológico é definida como o comportamento do brasileiro em frente a uma situação inesperada, criada por situação de desigualdade entre o indivíduo e a instituição ou pessoa que possui moderada vantagem econômica, social ou afetiva que sofre a consequência dessa ação. Comportamento esse que necessariamente se manifesta em soluções criativas para o problema, validadas ou minimamente aceitas no seu convívio social de forma que manifeste uma publicidade compartilhada socialmente.

Definido conceitualmente qual aspecto do que é ser brasileiro abarca esta investigação, dele se extrai os parâmetros objetivos que servirão como base para a análise correspondente ente artes. Assim, ficam estabelecidos como os termos utilizados para averiguação de influência na formação de identidade nacional: a natureza do conflito em questão ao tempo de ocorrência – esperado ou inesperado, a elaboração da solução do conflito ser criativa ou banal e, por último, a recepção da ação ser sancionada ou reprovada no ambiente social onde está inserido o personagem transgressor.

O quadro de aproximação de maior ou menor grau correspondente à brasilidade será o parâmetro para avaliação do quanto a obra artística analisada se assemelha ao comportamento contemporâneo do brasileiro cotidiano servindo como indicativo de sua influência histórica nesta construção de brasilidade. Ao analisar a obra, será classificada em cada parâmetro e sintetizada sua correspondência mediante a análise semiótica textual ou musical.

**Quadro 1 – Parâmetros de aproximação de brasilidade**

Natureza do conflito	Solução do conflito	Recepção social da solução
Inesperado/Esperado	Criativo/Banal	Sancionada/Reprovada

Sistematizados os parâmetros de análise, foi preciso fazer o recorte do momento de produção artística que melhor se adequa a uma manifestação autoral, que reflète o cotidiano brasileiro de forma independente em relação aos valores estéticos internacionais, pois, tendo como norte o conceito de brasilidade apresentado aqui, a lealdade e, até certo ponto, o nacionalismo em relação aos costumes brasileiros são preciosos para o preenchimento da proposta de quadro apresentada.

### 3 O RECORTE TEMPORAL

O intuito da análise histórica do desenvolvimento da literatura apresentada neste capítulo não possui caráter eletivo no que tange ao julgamento de melhor ou pior fase literária, muito menos possui a pretensão de escrever um panorama da produção artística do País. Ela é uma investigação simples e objetiva de qual período ou movimento artístico melhor oferece ferramenta ou amostras de análise sobre a construção da brasilidade na identidade ora coletiva ora individual nacional.

Considerando que a literatura brasileira foi utilizada como ferramenta colonizadora em seu período inicial, uma transposição do pensamento e da estética do mundo europeu, ela não nasce com o desenvolvimento da língua, apenas se transforma junto com a sociedade. Assim, falar de construção de brasilidade nas manifestações artísticas brasileiras, em especial sua concretude no texto, é buscar como e quem acessava esse texto literário bem como sua influência na construção do ser social.

As primeiras manifestações literárias no Brasil do século XV e XVI refletiam a necessidade de descrever e explorar a grande área recém-descoberta, o que envolvia também as relações com os indígenas que a habitavam. O objetivo do texto aqui era prático e objetivo: dominar e tirar o maior proveito da Colônia. Para isso, era necessária uma mínima organização administrativa, econômica, militar e religiosa que implementasse a ideologia e a religiosidade europeia de forma eficiente. Nossos primeiros autores eram representantes de todos esses nichos sociais que tinham ainda como objetivo a imposição da língua portuguesa como forma de colonização cultural. Devido a essas particularidades, próprias de um movimento claramente dedicado a uma construção ibero-cultural, não podemos falar de formação de identidade nacional no período por dois pontos: o primeiro que o consumo pelos habitantes era fruto de uma imposição religiosa sem fins artísticos, ainda que estes estivessem presentes; o segundo que, por ser a sociedade brasileira embrionária neste período histórico, não se pode sequer pensar em cidadão brasileiro quanto mais em sua identidade social e cultural. O

problema da extensão territorial precariamente ocupada incrementa a questão apresentada, como descrito abaixo:

Isolados, separados por centenas e milhares de quilômetros uns dos outros, esses escritores dispersos pelos raros núcleos de povoamento podem ser comparados a vagalumes numa noite densa. Podia haver lugares, como a Bahia, onde se reuniam homens cultos, sobretudo clérigos e letrados. Podia haver sermões brilhantes que encantavam o auditório, ou poetas de mérito recitando e passando cópias de seus poemas. No conjunto, eram manifestações literárias que ainda não correspondiam a uma etapa plenamente configurada da literatura, pois os pontos de referência eram externos, estavam na Metrópole, onde os homens de letras faziam os seus estudos superiores e de onde recebiam prontos os instrumentos de trabalho mental (CANDIDO, 2004, p. 20).

No âmbito musical, as melodias portuguesas performadas pelos jesuítas na atividade de catequese misturava tanto ritmos lusitanos como indígenas. Essa miscigenação melódica mais tarde seria origem da catira, considerada o primeiro gênero caipira. A execução da letra e o manejo da viola eram exclusivamente de conteúdo português, mas a leitura corporal da música, a dança, era responsabilidade indígena. Com a expansão das missões, os nativos brasileiros logo incorporaram outros temas referentes às suas relações com a natureza e os jesuítas. Assim, as letras passam a conter tanto registros linguísticos portugueses como tupis.

No século XVII, a arte se amplia para a arquitetura e a pintura voltada para o formalismo estético no dualismo próprio do movimento Barroco. Com as cidades brasileiras se formando por meio das expedições rumo ao interior do País e a catequese indígena ganhando força, o texto artístico também funcionou como um lembrete ao cidadão sobre a necessidade de se enquadrar nos valores morais da religião. Por suas metáforas complexas e paradoxos espirituais tanto a escrita quanto a leitura do texto literário não perpassam o povo brasileiro.

No século XVIII, o movimento árcade rascunhou uma nacionalização na criação artística. A primeira burguesia brasileira surge com o enriquecimento das cidades mineiras e com a influência dos ideais iluministas esboçando movimentos nacionalistas como a Inconfidência Mineira. Produções literárias como “a poesia

patriótica, o ensaio político, o sermão nacionalista, fazendo dessa fase entre o fim do século XVIII e o advento do Romantismo, nos anos de 1830, um momento de intensa participação ideológica das letras” (CANDIDO, 2004, p. 36).

Mesmo esforço da corte em desenvolver musicalmente a sociedade é sentido no cenário musical brasileiro, o surgimento de conservatórios, academia musical e teatros estrutura a produção musical erudita no Brasil. Ainda que a formação musical estivesse em pleno desenvolvimento no País, formalizando a arte como um todo, o ouvinte dessa ainda era a elite portuguesa, e o compositor ou músico em muitos casos eram escravos como descrito:

o grosso modo musical, sobretudo no plano da interpretação instrumental, era realizado por negros e mestiços, muitos deles ainda escravos. Estes escravos músicos eram altamente qualificados e suas atividades diárias se concentravam no aperfeiçoamento da sua técnica (NAPOLITANO, 2002, p. 43).

Destaca-se a instituição das primeiras agremiações brasileiras onde ocorriam sessões literárias chamada de atos acadêmicos que celebravam datas religiosas ou conquistas das autoridades locais. Ainda que observável, o movimento nacionalista embrionário do período se distancia da brasilidade quanto o texto literário que se volta ao mundo clássico, apesar de um certo regionalismo temático, não possui independência formal quanto a estética europeia. Evidência disso é a independência brasileira pensada em latim na bandeira mineira dos inconfidentes.

Na música, tinha o surgimento da modinha brasileira que apresenta uma adequação linguística, quando adapta o vocabulário português pelo o português mestiço da corte, e melódica quando substitui o pianoforte pela viola de arame. A inspiração nas modas líricas portuguesas e a implementação do ritmo africano lundu caem no gosto dos brasileiros e "no final do Império a modinha se populariza e sai dos salões, tornando-se uma das matrizes da seresta brasileira" (NAPOLITANO, 2002, p. 07).

Necessário destacar que tal desenvolvimento não se restringia apenas aos grandes centros urbanos, os tropeiros que levavam mercadorias aos brasileiros

que se arriscaram na corrida do ouro de minas também foi interiorizando a viola. Entoando a saudade, narrando causos, as modas de viola ficaram ainda mais conhecidas no interior do País. Sobre o papel dos tropeiros no estabelecimento da música caipira brasileira, pode-se afirmar que:

Durante o dia se negociava: aconteciam os leilões, os rodeios nos currais, para amansar animal chucro, compra-e-venda de bichos e a contratação de vaqueiros e tropeiros. À noite, a música esquentava os corações e relaxava os corpos. Era uma animação de fandangos e cururus. E de romances, que os homens precisavam e as mocinhas sonhavam (NEPOMUCENO, 1999, p. 88).

Apesar da busca por uma independência nacional no âmbito social, o impacto da literatura barroca ou árcade no cotidiano do brasileiro foi mínimo ou quase nulo, sendo restrita ainda à elite burguesa que se formara "as manifestações culturais da Colônia não apresentavam qualquer nexos entre si, pois a vida dos poucos centros urbanos ainda não propicia condições para socializar o fenômeno literário" (BOSI, 2004, p. 48), cenário que mudaria no próximo século com a vinda da família real portuguesa a solo brasileiro e o desenvolvimento da imprensa periódica no século XIX como fonte educacional e de modernização e comunicação de ideias.

Diferentemente do ritmo de alcance da produção literária brasileira, a vida musical não dependia do letramento, nem de seu compositor, nem de seu ouvinte. Assim, o alcance dessa manifestação artística é acelerado, a presença dessa nas ruas, nos bairros populares e nas senzalas é verificada pelas tradicionais músicas folclóricas e pelas festas populares. Mas é no século XIX que o grande gênero brasileiro precursor do samba se consagra: o choro, formado pela combinação de dois violões, um cavaquinho e uma flauta.

Com século XIX e a articulada independência brasileira política, surge a necessidade de a literatura brasileira ser distinguida da portuguesa, em especial na estética, pois o sentimento nacionalista cultivado pelo movimento de independência denota o imediato afastamento do colonizador como prova da vitória da Colônia. Assim, o movimento romântico protagonizou uma libertação da literatura dos modelos e da mitologia clássica, sugerindo uma pauta nacional para

a criação artística, "propondo o índio como tema nacional, o sentimento religioso como critério e o sentimentalismo como tonalidade" (CANDIDO, 2004, p. 37), evidenciando um rompimento estético, mas instituindo uma continuidade histórica com o movimento árcade brasileiro; continuidade esta sentida intensamente na musicalização de poemas eruditos por cancioneiros com o intuito de popularização do texto poético. Mesmo que o cenário de letramento não fosse favorável, esta preocupação com o alcance da obra artística na população fez os diversos mecanismos culturais serem estabelecidos na sociedade brasileira, como universidades, bibliotecas, revistas, teatros, proporcionando assim o que podemos chamar de primeira geração de leitores brasileiros. Esses aparatos culturais são o que propicia "ao lado da pesquisa histórica, o debate de ideias e a análise crítica, inclusive com a formação de uma teoria nacionalista da literatura e o estudo sistemático do passado literário" (CANDIDO, 2004, p. 40).

A figura do autor da obra literária é retratada pela primeira vez como função social. O autor é o produtor regular de textos literário para ser apreciado, mais um indicativo que não só uma sociedade de consumidores da obra artística estava se formando no Brasil, como também uma classe de autores estava se afirmando como artistas brasileiros. A produção artística acompanhava a modernização do País, o fortalecimento da sociedade oligárquica brasileira em conflito com os ideais abolicionistas e as novas correntes filosóficas evolucionistas que colocavam em xeque as explicações hierárquicas religiosas. A substituição dos românticos pelos naturalistas, parnasianos e pelos realistas é fruto dos questionamentos desses intelectuais sobre os fundamentos tradicionais da sociedade brasileira e implementação do cientificismo à produção cultural. O olhar crítico às estruturas sociais e as manifestações deste olhar na obra literária denotam o estabelecimento do sistema literário brasileiro. Os elementos básicos para a análise do fenômeno brasilidade como o sistema artístico brasileiro, o autor e o leitor e ainda a proposta ideológica nacional são identificáveis tanto na literatura como na música, mas esta última ainda se encontra refém da importação de ideologias e conceitos estéticos internacionais. Questão a ser resolvida em ambas manifestações artísticas no século que se segue.

Esta inquietação, traduzida na necessidade de afirmação nacional, assumindo nossa realidade física e cultural, origina-se de um desejo irrefreável de romper com o século XIX e suas concepções acadêmicas da produção artística nacional. Tendo como primeiro norte o regionalismo, os artistas voltaram-se ao homem rural e às suas tradições. Em um inquietação dupla: a primeira é interna, resultante do compromisso firmado pelo artista não só com a realidade brasileira mas também com a compreensão dessa realidade, da forma que ela se apresenta, sem nenhuma idealização ou contaminação ideológica estrangeira; a segunda é externa, busca pelos modelos europeus de vanguarda como solução estética do autor, conseguiram numa ambivalência clara entre nacional e internacional, criar um movimento genuinamente brasileiro.

Devido à sua complexidade e amplitude, o nascimento do pensamento moderno vai além da disputa territorial entre Rio e São Paulo sobre a paternidade do movimento. Compreender que o modernismo nasceu da importação, ou releitura crítica, das vanguardas europeias numa busca por reconstrução da cultura brasileira através dos elementos nacionais não contaminados pelos valores coloniais de erudição artística é reconhecer que, embora a onda antilusitana também resultaria em certo modo a europeização da estética brasileira em seu período inicial; o espírito modernista é uma manifestação artística que busca a reformulação crítica social da história nacional revisitando o passado visionando o futuro.

O desenvolvimento do modernismo brasileiro na década de 1920 deu-se em um terreno de perda do poder político do latifundiário e crescente fluxo imigratório promovido pelo final da Primeira Grande Guerra Mundial. Com as necessidades sociais se transformando, movimentos populares contra as péssimas condições trabalhistas dava voz ao anarquismo, e, inflada por esse clima de transformação, a arte surgia como consequência natural da efervescência social do País.

Oriundo da necessidade pela formação da identidade nacional, o samba carioca ao mesmo tempo que esteticamente buscava sua delimitação em relação ao choro e ao maxixe, também se tornava um símbolo nacional. Lugar esse

alcançado graças ao desenvolvimento das mídias radiofônicas e o estabelecimento da indústria dos discos. Todo aparato midiático cultural encontrava no samba, a voz da nova maneira de falar do País, de sua cultura de sua política.

Ao longo dos anos 20, o “samba” oscilava entre estruturação rítmica do maxixe e da marcha. [...] As mudanças no samba, entre 1917 e 1930, não dizem respeito apenas aos aspectos musicais strictu sensu. Foram mudanças coreográficas, sociais, político-culturais (NAPOLITANO, 2002, pp. 50-51).

Apesar de já ter expostas algumas obras de cunho futurista anteriormente, em 1917, a primeira exposição modernista de arte foi protagonizada por Anita Malfatti. Esta é considerada como pioneira, ainda que seus trabalhos predecessores e de outros artistas plásticos já terem sido apresentados, para o público, pela primeira vez, o fez mediante um conjunto de obras modernistas, o que rendeu certo tipo de repercussão na crítica brasileira.

A derradeira crítica de Monteiro Lobato é exclusivamente às obras apresentadas, em que discorre sobre a impossibilidade de percepção sensorial do mundo real da forma que se expressa artisticamente os movimentos de vanguarda europeia como o cubismo e o futurismo, demonstrando uma farsa por parte do autor da obra. Anita Malfatti para Monteiro Lobato era uma artista talentosa “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” (LOBATO, 1917). Esse artigo foi considerado o estímulo que o movimento precisava para se organizar conceitualmente e socialmente resultando posteriormente no que é considerado o marco histórico do modernismo brasileiro: a Semana da Arte Moderna de 1922. A reação da comunidade artística não era só uma reação de empatia com a autora, mas sim uma afirmação de que a exposição de Anita Malfatti confrontava o academicismo estético e vislumbrava o futuro artístico brasileiro como produção ideológica e não, reprodução física, como consta no texto:

No caso Anita, estão, pela primeira vez, defrontados publicamente no Brasil dois valores radicalmente distintos. Um é o valor representativo do conservadorismo cultural da época; as palavras de Monteiro Lobato reproduzem os parâmetros de uma estética

acadêmica que entendia a pintura como reprodução direta da natureza. Outro é o valor absolutamente novo, expresso nos quadros de Anita, de uma arte que atende a seus próprios princípios, não tendo um compromisso fotográfico com os objetos da realidade natural (NASCIMENTO, 2015, p. 380).

As sessões literárias e musicais no auditório e as exposições de artes plásticas no saguão do Teatro Municipal de São Paulo, de 1922, foram planejadas como segunda independência brasileira, desta vez cultural, já que ocorreriam no centenário da independência do Brasil. O público desavisado em relação ao que estava por vir e iludido pelo local e as notícias de participação do eminente artista diplomata e membro da Academia Brasileira de Letras Graça Aranha não soube lidar com a proposta de abandono do sistema tradicional da cultura brasileira e desprestigiou o movimento modernista, vaiando-o.

Ruptura plástica e cultural estabelecida, os anos de 1920 fincaram os valores estéticos da arte autônoma e a livre condição básica para a maturação e o desenvolvimento do movimento modernista nos anos seguintes. Sobre esse começo conturbado dos modernistas:

O Modernismo Brasileiro foi complexo e contraditório, com linhas centrais e linhas secundárias, mas iniciou uma era de transformações essenciais. Depois de ter sido considerado excentricidade e afronta ao bom gosto, acabou tornando-se um grande fator de renovação e o ponto de referência da atividade artística e literária. De certo modo, abriu a fase mais fecunda da literatura brasileira, porque já então havia adquirido maturidade suficiente para assimilar com originalidade as sugestões das matrizes culturais, produzindo em larga escala uma literatura própria (CANDIDO, 2004, p. 68).

A década de 1930, marcada pelas alterações político-sociais, com destaque da ascensão de Getúlio Vargas ao Poder, trouxe ao movimento uma preocupação com o social, um compromisso artístico com a realidade local que teve pouco destaque na década anterior, “chamar o artista para o seu espaço, tradições e contradições, através do pluralismo cultural de um país como o Brasil” (AMARAL, 2012, p. 18). No cenário musical, o pensamento modernista, encontra no samba pós revolução de 1920 uma forte relação social, dependente da temática cotidiana e das mudanças econômicas do século XX. O samba evoluiu

rítmica e ideologicamente numa ruptura com o conceito de samba folclorizado do início do movimento modernista.

Cabe aqui ressaltar que o movimento modernista não se restringiu aos centros metropolitanos paulistas e cariocas. Em Belo Horizonte, desenvolvia-se uma literatura dedicada a liberdade expressiva com temática nacionalista; em Porto Alegre, o respeito à cultura gaúcha e ao desenvolvimento de regionalismos modernos; e no nordeste, ainda que não centrada numa revolução literária, as obras desenvolvidas seriam o norte do romance moderno nos anos vindouros. Todos esses movimentos, em especial o modernismo nordestino, não querem dizer que tenha havido derivações da semana de 1922, e sim um desenvolvimento próprio, em alguns casos concomitante com os paulistas, de cada região voltando o olhar poético à realidade regional (BOSI, 2004).

Ao analisar a revolução promovida pelos modernistas na década de 1930, constata-se que, além de ter amplitude em diversas áreas do desenvolvimento do País, também foi o que proporcionou a difusão das obras de arte para o público brasileiro. A obra de arte antes restrita ao campo educacional ou intelectual da elite do País passa a ter um consumo maior nas camadas populares com o desenvolvimento do rádio e das editoras nacionais (CANDIDO, 1984).

No campo educacional, a modernização dos métodos pedagógicos, a obrigatoriedade do ensino infantil, o aumento das escolas de ensino médio, a instituição do ensino técnico e o desenvolvimento científico no ambiente acadêmico das ciências humanas e sociais são aspectos que contribuíram para a formação do cidadão brasileiro que desvinculava o ensino a aspectos religiosos no Brasil, desenvolvendo de forma embrionária o leitor de espírito crítico.

Surgia então uma relação de oposição entre o que era o espaço do intelectual e o espaço do artista. Ao primeiro, cabia a preocupação formal e estética do que se estava produzindo, enquanto que, ao segundo, o conflito social, intelectual e ideológico da realidade, o que a certo modo “levou muitas vezes a certo desdém pela elaboração formal, o que foi negativo. [...] , e é o que sentimos lendo muitos escritores e críticos da época” (CANDIDO, 1984). Considerando a

evolução do pensamento moderno, é possível observar que existe uma mudança do projeto estético de produção artística brasileira para o projeto ideológico de criação da arte brasileira. Ainda que o segundo não seja exclusivamente consequência da existência do primeiro, o rompimento estético com as escolas anteriores facilitou a identificação e consequente significação do indivíduo brasileiro com a obra produzida no modernismo.

O sonho da abolição do velho mundo não se concretizou, a aristocracia que outrora patrocinou os movimentos artísticos modernos acaba se disfarçando na burguesia industrial urbana, defendendo motes patrióticos para a massa operária e o homem da classe média brasileira. A ruptura artística dos anos anteriores assenta-se frente às mudanças históricas do País, a arte é submissa ao fato concreto, "o peso da tradição não se remove nem se abala com fórmulas mais ou menos anárquicas nem com regressões literárias ao Inconsciente" (BOSI, 2004, p. 384).

Aos modernistas pós década de 1930, coube se definirem frente ao enredo que o mundo contemporâneo apresentava, pois não caberia mais o refúgio estético ou a arte independente. Aqui o autor moderno confunde-se com a realidade brasileira, lendo-a artisticamente, socialmente e regionalmente e traduzindo-a em um português bem brasileiro, um português achado na rua, no campo, nas fábricas, na favela.

Todo esse processo de nacionalização da cultura brasileira promovido pelos modernistas não só criou uma forma genuinamente brasileira de expressão artística, mas redefiniu o consumo da obra de arte, deslocando-o da aristocracia para a população letrada que, por meio do movimento regionalista, era capaz de se imprimir na obra de arte, fazendo uma leitura efetiva do que era produzido neste período. Sobre esse deslocamento, Cândido (1984, p. 27), de forma cautelosa, escreve que:

Não se pode, é claro, falar em socialização ou coletivização da cultura artística e intelectual, porque no Brasil as suas manifestações em nível erudito são tão restritas quantitativamente, que vão pouco além da pequena minoria que as pode fruir. Mas levando em conta esta contingência, devida ao

desnível de uma sociedade terrivelmente espoliadora, não há dúvida que depois de 1930 houve alargamento de participação dentro do âmbito existente, que por sua vez se ampliou.

Logo, a fim de investigação da construção da brasilidade por meio da literatura e da música, o recorte modernista é o que se apresenta mais coerente para este objetivo, de maneira que as obras a serem analisadas nesta pesquisa, ainda que não pertencentes formalmente ao movimento modernista, aproximam-se em construção estética ou temática orientada pelo pensamento de que “a literatura tivesse desenvolvido para o leitor uma visão renovada, não-convencional, do seu país, visto como um conjunto diversificado mas solidário.” (CANDIDO, 1984, p. 30).

## 4 CRÍTICA LITERÁRIA

A escolha de uma determinada base teórica e o descarte de outras é uma decisão subjetiva, e reconhece-la como tal é um ato consciente, necessário ao trabalho crítico da literatura, afinal “não existe ciência social, nem mesmo ciência, que seja livre de toda subjetividade” (TODOROV, *As estruturas narrativas*, 2008, p. 83). Em uma busca de ser fiel a uma ideia de fazer teoria literária da forma mais transparente possível, apresenta-se nesta etapa da pesquisa perspectivas críticas que, em determinado grau de proximidade ou afastamento, servem de ferramentas de análise em busca do preenchimento, ou da descoberta de ausência, de elementos científicos para o preenchimento dos parâmetros estabelecidos anteriormente sobre brasilidade nas obras artísticas a serem analisadas por este estudo.

Não é pretensão investigativa deste capítulo realizar um estudo histórico de cada corrente crítica, mas sim, e apenas, apresentar as vantagens e prejuízos da adoção consciente que o objetivo final não é a discussão do esquema narrativo de um texto em comparação a outro. A motivação desta linha de raciocínio crítica tem origem na colocação das possibilidades de análise estrutural de narrativas, em que consta:

Existe outro argumento muito divulgado contra a introdução de princípios científicos nos estudos literários. Dizem-nos, nesse caso, que a ciência deve ser objetiva enquanto a interpretação da literatura é sempre subjetiva. Em minha opinião, essa oposição brutal é insustentável. O trabalho do crítico pode ter diferentes graus de subjetividade, tudo depende da perspectiva que ele escolheu. Esse grau será muito menos elevado se ele tentar identificar as propriedades da obra do que se ele procurar a significação de determinada época ou determinado meio. Aliás, os diferentes estratos da obra deixam-se identificar com grau desigual de subjetividade (TODOROV, *As estruturas narrativas*, 2008, p. 83).

A manifestação da realidade ou do mundo vivenciado pelo autor do texto literário na obra pode ser estudada a partir da escolha de suas unidades semânticas e a maneira que elas se relacionam entre si na criação do campo semântico da forma. Essa maneira investigativa da criação de sentido da obra de forma estruturante não constitui nem um movimento nem uma escola de crítica,

e, segundo um dos conceitos do estruturalismo, é o modo como este homem criador da obra vive o mundo estruturalmente (BARTHES, *Crítica e Verdade*, 2007).

O princípio estruturante desse modo de análise é o concerto de obra resultante não do acaso, mas da vitória de seu autor sobre si mesmo, evidenciada na regularidade das escolhas de unidades básicas para composição da obra como também na semelhança de relação entre elas, em que o estruturalista, por meio de método de desmontagem e arranjo, reconstrói em estrutura aquilo que o autor da obra de arte manifesta em poética ou singularidade. Nesse movimento, não reduz a análise dos códigos, e sim utiliza as unidades significantes fazendo aparente suas funções nos conjuntos que operam. De modo que o contexto, a história, a cultura em que a obra está inserida é postergada frente à natureza de si mesma. O signo, em demérito da manifestação interpretativa coletiva da ideia, privilegia a criação literária frente ao seu autor, destacando assim as relações internas em primeiro plano de origem de sentido da obra, pondo o conteúdo da criação artística como mero produto resultante destas. Sobre a atividade do estruturalista, pode-se refletir que:

O objetivo de toda atividade estruturalista, seja ela reflexiva ou poética, é reconstituir um “objeto”, de modo a manifestar nessa reconstituição as regras de funcionamento (as “funções”) desse objeto. A estrutura é pois, de fato, um simulacro do objeto, mas um simulacro dirigido, interessado, já que o objeto imitado faz aparecer algo que permanecia invisível, ou, se se preferir, ininteligível no objeto natural. O homem estrutural toma o real, decompõe-no, depois o recompõe; é em aparência bem pouca coisa (o que faz com que certas pessoas digam que o trabalho estruturalista é “insignificante, desinteressante, inútil etc.”). Entretanto, de outro ponto de vista, essa pouca coisa é decisiva; pois entre os dois objetos, ou os dois tempos da atividade estruturalista, produz-se algo novo, e esse algo novo não é nada menos que o inteligível geral: o simulacro é o intelecto acrescentado ao objeto, e essa adição tem um valor antropológico, pelo fato de ela ser o próprio homem, sua história, sua situação, sua liberdade e a própria resistência que a natureza opõe a seu espírito (BARTHES, *Crítica e Verdade*, 2007, p. 51).

O distanciamento da atividade estruturalista do homem rico de significados e a aproximação dos mecanismos gerais que compõem os significados fabricados pela obra colocam a prática estruturalista centrada no texto poético e pouco

relacionada na significação dada pelo receptor, o leitor da obra artística. O estruturalista ou a prática de análise estruturalista para os objetivos desta pesquisa seriam úteis na obtenção dos elementos de correspondência do quadro de brasilidade, mas não seriam usados na reconstrução de sentido das obras analisadas, não cumprindo assim a última etapa de arranjo das unidades básicas, afastando a escolha desse conceito crítico como orientação de análise literária e artística do corpo investigativo deste estudo.

A descoberta interpretativa da obra, tendo como fonte a análise do discurso, apresenta-se como uma resolução ao problema do rearranjo da obra. Fazendo uma correlação com tema brasilidade, esta abordagem acessa o complexo processo de interpretação dos sentidos prestigiando o autor e sua colocação espaço tempo. Os elementos narrativos da obra são apresentados como terreno de representações além das unidades mínimas de significado e suas relações. O texto literário é lido como manifestação ideológica, social e histórica.

Sobre a análise do discurso, com o intuito de que essas manifestações ultrapassem as noções do senso comum sobre contexto, pode-se definir como papel essencial da análise do discurso considerar a língua como sistema quanto ao corpo fonológico, lexical, gramatical e semântico. É conhecimento a que se refere o processo cognitivo e a manifestação mental. É comportamento quanto a seu uso e interação social. Por fim, é arte quanto à preocupação estética, literária (MEURER & DELLAGNELO, 2008).

A manifestação textual da obra é fruto de uma associação entre língua e história de forma que as possibilidades de produção de sentido sejam pistas interpretativas cravadas na escolha da palavra, do produto material dentro do panorama teórico linguístico e histórico do receptor da produção artística. Essa premissa, para a análise do discurso, é o que possibilita as relações da linguagem artística e o leitor serem reais mesmo que os indivíduos envolvidos na criação e recepção da obra – autor e leitor – não compartilhem os mesmo espaço ou tempo de existência. A esta multiplicidade de fatores de coexistência faz da análise do discurso uma teoria de predicação de sentido do discurso dentro de um universo

de outros enunciados de diferentes discursos em práticas de inter e trans textualidades da obra. Acerca das múltiplas relações que estuda a análise de discurso e sua relevância, observa-se que:

A análise do discurso concebe a linguagem como mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social. Essa mediação, que é o discurso, torna possível tanto a permanência e a continuidade quanto o deslocamento e a transformação do homem e da realidade em que ele vive. O trabalho simbólico do discurso está na base da produção da existência humana (ORLANDI, 2003, p. 15).

Dessa forma, posicionar um estudo literário na perspectiva da análise do discurso é reconhecer a natureza da escolha linguística subjetiva do autor e validá-la socialmente na natureza interpretativa do leitor numa regulação de geração de sentido intrinsecamente relacionada ao contexto histórico-social de ambos de maneira que a obra não pende de um ou de outro, mas transcende as referências culturais de ambos para se expor na ideologia do discurso de sua manifestação à época e ao espaço que ora ela é criada ora é lida.

Considerando o estruturalismo e a análise de discurso como orientação metodológicas, reflete-se que, se por um lado é possível por meio da investigação da colocação lexical definir elementos que caracterizem a transgressão à ordem imposta por um sujeito de ação dentro da narrativa, por outro, sem a devida análise contextual, não é possível definir se tal comportamento de desordem se relaciona à brasilidade ou à construção singular de corrupção do personagem. Ainda que a análise de discurso contemplasse a resolução deste problema de contexto sociocultural, ela não possui amplitude no estudo interartes afastando a pesquisa de seu objetivo de estudo musical, pois seria colocada à escolha de análise exclusiva da letra e sua manifestação espaço-tempo no momento de criação da obra, empobrecendo a contribuição das amostras melódicas do estudo. Dessa forma, foi necessário buscar uma corrente crítica intermediária às duas e que abarcasse a análise musical e textual de forma igualitária no discurso literário.

A semiótica se apresenta como uma solução teórica ao dilema. Sua abordagem sobre a criação de sentido como forma comunicativa por meio do signo abarca diversos meios de manifestação artística e contempla a investigação

da obra em sua unidade mínima, sem diminuir, a construção interpretativa do receptor desta. Dessa forma, a estrutura não dita, a unidade ausente da obra quanto à visível, à dita, é convencionalizada entre autor e leitor, mediante a escolha de um código num processo cultural de comunicação.

A conceituação de semiótica como programa de estudo sobre a criação de sentido num processo cultural de comunicação define os elementos básicos da semiótica, começando com a conceituação de signo como tudo que pode ser tomado como uma ideia que se refere a outra ideia ou objeto que o pode substituir. Assim, tudo o que damos significado já foi em algum momento significado histórico e culturalmente. A partir da referência básica de signo, a semiótica possui duas características essenciais: a primeira, comunicativa, em que a interpretação de um texto só pode ocorrer em um código convencionalizado entre autor e leitor; a segunda, o aspecto cultural devido à dependência dessa convenção a um sistema de símbolos, de unidades significantes oriundos de regras determinadas pela cultura que os dois – criador e leitor – estão inseridos (ECO, 2003).

A pesquisa também elabora a teoria da codificação em que um processo interpretativo da obra artística necessariamente recodifica a regra cultural inicial do signo projetando inúmeros e diversos significados na obra. Para tanto, o primeiro processo na produção da obra de arte é a escolha dos signos do código de forma intencional e fiel à mensagem que se quer comunicar. Sobre esse processo de interpretação, define-se como:

Por interpretação (ou critério de interpretância) deve-se entender o que entendia Peirce ao reconhecer que cada interpretante (signo, ou seja, expressão ou sequência de expressões que traduz uma expressão anterior) não só retraduz o 'objeto imediato' ou conteúdo do signo, mas amplia sua compreensão. o critério de interpretância permite partir de um signo para percorrer, etapa por etapa, toda a esfera da semiose (ECO, 1984, p. 60).

Dessa forma, tendo como base a semiótica, faz-se necessária a definição de alguns aspectos da obra literária que serão tratados nesta pesquisa, como os conceitos de autor, leitor e obra artística. Esta pesquisa trata, objetivando delimitar o alcance da metodologia, de análise e suas intenções interpretativas no âmbito da brasilidade. Convém observar que, ainda que estes conceitos estejam

usualmente ligados ao universo literário, não se exclui a relação da criação musical que posteriormente será investigada por meio do olhar semiótico da canção, considerando assim, em primeira análise o texto musical, também um texto poético-literário no que se refere principalmente ao gênero canção.

Além de sua manifestação escrita, além de seu aspecto material, a obra literária é o espaço da manifestação artística polissêmica, plural, aberta em seus espaços não escritos, limítrofe na escolha de sua linguagem, ela é caminho a ser percorrido, ladrilhado tanto pelo autor como pelo leitor. Inicia-se com o primeiro, apoderando-se da história a ser contada pelo escritor, o afasta do campo do determinismo linguístico e o retoma na impressão histórica-social que inevitavelmente ele, o autor, imprime na escolha de registro para que então, ao ser lida, possa ser finalizada pelas reescritas de seu leitor.

Pai e vítima de sua criação, o autor é o responsável pela concretização material da junção do que quer ser dito com o que pode ser dito diante suas limitações culturais e habilidades linguísticas. Ao escritor, cabe o suposto papel de afastamento pessoal de seus personagens, de suas narrativas, ainda que inevitável criação seja corrompida por sua leitura de mundo, para que, em sua ausência, o leitor possa imprimir também sua pessoa. É o autor o combatente que enfrenta o embate entre o imaginário e o concreto: o primeiro é a escolha da linguagem que faz a narrativa ser real, nem tudo que se imagina, nem tudo que se anseia é possível, é realizável na obra, e nessa luta entre o possível e o desejo nasce a linguagem poética, o texto literário com lacunas cruciais para o exercício da leitura.

O autor só existe dentro da linguagem, a negação de sua existência anterior à escrita da narrativa remete ao conceito de o escritor ser um sujeito historicamente construído somente pela linguagem, um produto de sua obra que nasce assim que o seu sujeito de criação, ou seja, o autor, morre destituído de sua identidade, voz ou controle sobre o texto literário, dar lugar a fala da obra pela obra. Esse ato de dar lugar é o que autor escreve em seus texto da ciência à leitura como "abrir o texto, propor o sistema de sua leitura, não é apenas pedir e mostrar que podemos interpretá-lo livremente, é principalmente, e muito mais

radicalmente levar a reconhecer que não há verdade objetiva ou subjetiva da leitura, mas apenas verdade lúdica (BARTHES, 2004, p. 29).

O segundo combatente é o leitor, o proprietário temporário da obra que assume a responsabilidade do trabalho físico de interpretar mediante uma reescrita invisível, não concreta, que faz da obra um exercício de enfrentamento dos valores culturais ali impressos pelo autor, um espaço, um beco sem saída, a leitura exige do leitor um posicionamento frente à linguagem, e ele, para ler, precisa necessariamente fazer escolhas subjetivas dentro dos limites da obra. Esses limites lúdicos da obra resultam no prazer do leitor em aceitar o convite da obra e do autor à imersão dos pluralismos da obra; para o autor "a leitura mais subjetiva que se possa imaginar nunca passa de um jogo conduzido a partir de certas regras" (BARTHES, 2004, p. 28).

Para o autor, a premissa da leitura é o desejo ou a repulsa do que ocorre no interior de uma estrutura múltipla e aberta do texto. O ato de ler não extravasa essa estrutura, ele se posiciona frente a estrutura, a resposta que o leitor elabora quando demandado pela obra. Sobre o trabalho do leitor, estuda-se que:

Esse jogo lúdico, não deve ser entendido como uma distração, mas como um trabalho - do qual, entretanto se houvesse evaporado qualquer padecimento: ler é fazer o nosso corpo trabalhar (sabe-se desde a psicanálise que o corpo exerce em muito a nossa memória e nossa consciência ao apelo dos signos do texto, de todas as linguagens que o atravessam e que formam que a profundidade chama lotada das frases (BARTHES, 2004, p. 29).

Assim a leitura não é um ato isolado. Ela antes de tudo é uma cumplicidade entre autor e leitor. Um trato feito, anunciado, em que um abre espaço para o outro num movimento contínuo de significações, de pluralidade que se manifesta em tempo e espaços distintos da existência da obra. Pode-se afirmar que neste sentido existem duas obras, irmãs gêmeas, a obra escrita e a obra lida, e que, mesmo compartilhando características materiais idênticas, se colocam frente ao mundo de forma completamente distinta, cada qual em seu contexto, dentro dos limites que a genética do texto literário escrito permite. Dessa forma, a leitura é um ato inédito tanto quando lida por diferentes leitores como para um mesmo leitor

sendo distinta a cada nova leitura. Sobre essa singularidade da leitura, podemos afirmar que:

a escritura só pode acontecer pela interação entre o domínio do mundo real e suas qualificações éticas e o domínio do mundo imaginário e suas qualificações estéticas. Tal situação exige, portanto. Determinadas capacidades, tanto do texto quanto do leitor, cujas habilidades são variáveis. Disso resulta que se torna inconcebível catalogar a imagem do homem como expressão durável, una e absoluta. Assim como se torna, também, inconcebível, determinar que distintos leitores poderiam inscrever se com idênticas leituras (VIVIAN, 2015, p. 31).

O texto literário, possui seu significado em um estado virtual que espera sua concretização material ou sua atualização semântica mediante o trabalho do leitor “o texto é de alguma maneira sempre uma reticência” (ECO, 1993, p. 40); dessa maneira, sempre incompleto, reduzido a uma linguagem dita e não dita, oriunda de sua função estética de imprimir significados além da superfície. Ainda que a escolha do que será dito e o do que estará no espaço a ser preenchido seja do autor, a validação da obra, enquanto arte, não exige uma necessidade de equivalência linguística da competência do autor e do leitor em ressignificar as palavras. O processo de geração de um texto deve necessariamente deter-se a uma série de competências estéticas e linguísticas capazes de dar conteúdo às expressões que utilizar prevendo seu leitor modelo que, no ato da leitura, opera em cooperação na atualização dos aspectos interpretativos do texto. Quando o autor prevê o leitor modelo, ele move seu texto a fim de construí-lo. Isso não significa que o texto literário não está acessível ao leitor “não ideal”, mas que, ao se propor labutar o texto, este deve entrar na dinâmica da cooperação, necessitando se tornar temporariamente, no espaço-tempo da leitura, o “leitor-modelo” previsto pelo autor (ECO, 1993).

Define-se que o autor é quem deve vigiar ou suscitar a cooperação do leitor decidindo até que ponto seu texto é aberto e os limites da interpretação. Nessa perspectiva, o autor e o leitor não são polos da comunicação, e sim sujeitos de ação do enunciado. O autor é ação criativa e moderadora da linguagem do texto literário, e o leitor compartilha de suas competências ao mesmo tempo que as atualiza no ato de leitura, podendo inferir ou não hipóteses interpretativas que o autor, tendo ou não intenção, colocou no texto. Mas como ter certeza da confiabilidade de uma conjectura da parte do leitor sobre um texto literário? A

Resposta é direta e concisa “a única maneira é confrontá-la com o texto, visto como um todo coerente” (ECO, 2013, p. 38).

A interpretação de um texto pode ser uma batalha entre a intenção do autor e a intenção do intérprete. Para tal dilema, propõe-se que o objeto da interpretação a intenção do texto que é a junção das duas anteriores como comprova o seguinte trecho de seu livro sobre a interpretação e superinterpretação em que consta:

um texto é um dispositivo concebido para produzir seu leitor-modelo. Repito que esse leitor não é o que faz a única conjectura "certa". Um texto pode prever um leitor-modelo com direito de fazer infinitas conjecturas. O leitor empírico é apenas um agente que faz conjecturas sobre o tipo de leitor-modelo postulado pelo texto. Como a intenção do texto é basicamente a de produzir um leitor - modelo – capaz de fazer conjeturas sobre ele, a iniciativa do leitor-modelo consiste em imaginar um autor-modelo que não é o empírico e que, no fim, coincide com a intenção do texto. Desse modo, mais do que um parâmetro a ser utilizado com a finalidade de validar a interpretação, o texto é um objeto que a interpretação constrói no decorrer do esforço circular de validar-se com base no que acaba sendo seu resultado (ECO, 1993, pp. 75-76).

A reflexão a respeito do leitor e do autor modelo quebra o paradigma da centralidade no processo de significação do texto literário centrado na linguagem esteticamente trabalha mediante a perspectiva exclusiva do autor e coloca o leitor como coautor da obra, como reflete em diversos estudos sobre o conceito de obra aberta:

Se é bem verdade que de alguma forma a obra prevê o seu leitor – pois há uma instância do signo (o interpretante imediato) que é virtual e projeta seu interpretante dinâmico (o leitor empírico) – também é verdade que no curso da interpretação o leitor – ele mesmo um signo – poderá atribuir sentidos evocados pela enunciação, pela cultura, pelo “espírito do tempo”, pelo “horizonte de expectativas”, pelas motivações pessoais etc. Nesse sentido, não há limites para a interpretação (SANTOS, 2007, p. 110).

Estabelecidas as orientações teóricas sobre conceitos norteadores das análises propostas por esta pesquisa, cabe agora fazer o recorte de gênero literário e gênero musical a ser trabalho bem como o recorte temporal da produção

artística para que possamos prosseguir para a análise e posterior organização nos parâmetros de brasilidade estabelecidos.

Imprescindível observar que a existência de estudo sobre influência social que não leve em consideração a questão do acesso do público à obra artística ocorre em resultados dúbios. O consumo artístico do público é em grande parte responsável pela influência coletiva da criação do autor; dessa maneira, não é interessante a esta pesquisa os efeitos de mudança estética na criação literária e musical de determinado período histórico brasileiro. O raciocínio investigativo apresentado não é o de fazer, e sim o que o produto final deste labor artístico influenciou no cotidiano do seu leitor ou mesmo o fez compreender melhor suas relações com o mundo, perpassando pela visão restritiva das estruturas culminando numa relação dialógica com o leitor, como reflexão sobre crítica literária e sua definição de crítica dialógica na qual se afirma que “a crítica dialógica fala não das obras, mas para as obras – ou antes: com as obras [...]. o autor é um “você”... e não um “ele”...; um interlocutor com o qual discutimos valores humanos” (TODOROV, 2015, p. 244).

## 5 METODOLOGIA

Iniciar uma pesquisa sobre algo tão caro à cultura brasileira como *o que é ser brasileiro* é tão delicado e desafiador que os instrumentos úteis para este propósito devem não apenas ser ferramentas de análise metodológicas, mas sim parte integrante do próprio objeto de estudo, numa relação que beira a metalinguística conceitual de brasilidade.

Hipóteses como a existência de um projeto de construção artística nacional vem sendo exaustivamente estudadas e comprovadas no que se refere ao movimento modernista das décadas de 1930, 1940 e 1950. A abordagem do movimento moderno ao elencar seus artistas, em destaque os da Semana de 1922, acabam marginalizando aqueles que historicamente não compõem formalmente essa semana, e de forma discreta, aborda a linguagem musical como parte integrante do programa nacionalista.

Ao colocar de escanteio, e entenda-se aqui a marginalização sem intenções depreciativas, o movimento musical desse período perde o seu maior alcance popular que foi o despertar do rádio no cotidiano brasileiro. Ao não usufruir da força da radiodifusão, o movimento artístico torna-se, assumidamente, elitista, com um nicho particular de e para artistas plásticos e escritores. Da mesma maneira, a literatura modernista tão comprometida com seu projeto nacionalista, com um projeto de escrita fiel a sua sociedade brasileira, apresenta em primeira análise, uma certa rigidez em seus aspectos estéticos e sociais. Atuando de forma ainda limítrofe, aqueles que, mesmo compartilhando do mesmo projeto, mas se manifestando de forma diferente ou mesmo criticando suas escolhas estéticas, delimita claramente de que nação e de que povo se trata a escrita modernista.

Definidas as ferramentas adequadas e os critérios de seleção destas, investigar sobre identidade nacional e sua construção como resultado de retalhos de cada uma dessas manifestações artísticas só é possível se houver uma delimitação clara de qual identidade nacional se fala e em que âmbito que ela se manifesta. Considerando o pluralismo e a complexidade do indivíduo e

adicionando a diversidade cultural, o regionalismo e a amplitude continental do país Brasil, faz-se necessário um cuidado nessa delimitação a fim de não ocorrer em divagações científicas ou mesmo pretensão de limitar tal riqueza social brasileira. A resultante das preocupações mencionadas, o imaginário do que venha ser social brasileiro, é o objeto da pesquisa aqui proposta, excluindo de forma contundente julgamentos morais ou análises de aspectos físicos como raça, ainda que esta esteja presente neste conceito do que venha ser o popularmente definido do 'jeitinho brasileiro', será analisada sob a ótica social.

Observando as teias complexas de conceitos e manifestações sobre a construção de brasilidade, não é um absurdo completo conduzir uma linha de pensamento crítico que se baseie numa possível existência de um projeto de nacionalidade, mesmo que este seja ainda subliminar ou subordinado à manifestação artística e científica, elaborado no efervescente período do modernismo brasileiro, em que, articuladas ou não, essas manifestações comportaram-se como elementos reforçadores da identidade individual e coletiva do brasileiro de forma intencional e planejada.

Capacidade ímpar possui a música de ser um produto de elevação abstrata no que tange o espírito de seu ouvinte e ser resultante concreta das aspirações representativas de quem a elabora. Condicionante a música, ainda que nos casos de sucesso atemporal, é sua intrínseca ligação com o agora, com o tempo, o espaço em que é executada. Sua dependência nítida com o contexto a elege como uma manifestação artística de maior relevância na investigação de um retrato do imaginário social de determinada nação.

No contexto moderno, a produção musical possui dois gêneros claramente comprometidos com o eufórico movimento nacionalista do começo do século XX: a canção caipira e o samba urbano. Considerando o alcance social e o consumo pelos brasileiros, ainda que o chorinho e a catira ocupem lugar de destaque na história da música popular brasileira, o samba e a moda de viola apresentam-se como instrumentos adequados a investigação desta pesquisa.

Mesmo que se fosse possível esquivar-se da escolha da literatura como ferramenta de análise sobre a representação nacional do que é ser brasileiro, não seria possível descartar a influência de seus autores modernos na independência artística do Brasil em relação ao mundo. Assim, seria um esforço imprudente e empobrecedor analisar o sujeito do discurso sem analisar sua manifestação artística e, em alguns casos, a sua repercussão no leitor e seus sucessores. Definida como ferramenta de análise, a escolha de qual tipo de gênero literário vai se ater a investigação decorre do mesmo critério do recorte musical: o acesso do grande público ao texto literário. Considerando como acesso a leitura do texto e suas formas de divulgação na sociedade brasileira, é importante estabelecer um panorama da leitura na história brasileira. Considerando o estabelecimento tardio da impressão e a percentagem elevadíssima de pessoas não alfabetizadas no País, o panorama de leitura do texto literário brasileiro no que se refere a alcance social tem como ponto de partida o século XIX, pois, anterior a isso, o custo do livro e a baixa remuneração do escritor devido às dificuldades de publicação da obra – que ou era importada ou produzida em tiragem mínima – dificultaram o acesso social ao livro.

Em meados do século XIX, o aparecimento de um público leitor deu-se com a instalação da imprensa e a implementação de escolas, seu alcance exclusivo a classe aristocrática da sociedade brasileira com o intuito de ocupar o tempo ocioso desses. No século XX, e muito com o pioneirismo de Monteiro Lobato na atividade de editor, o acesso às obras literárias não é mais um problema e ganha destaque na preferência nacional as narrativas curtas. Seja por sua denúncia social, seja por seus questionamentos existenciais, o conto cresceu de forma exponencial no movimento modernista.

Sobre a poética do conto brasileiro, traça-se um panorama histórico do gênero no Brasil em que teria três fases distintas, a primeira diz respeito a fase de formação que vai do século XVI ao XIX, em que aspectos como as pequenas narrativas orais dos viajantes e catequistas e o surgimento de jornais, e com eles a narrativa curta traduzida ou adaptada de textos satíricos, são indicadores da aquisição da linguagem literária da narrativa curta na construção da literatura nacional. A fase de transformação que perpassa a última metade do século XIX

em que a produção dos contos regionais e o aparecimento de grandes contistas brasileiros são responsáveis pela diferenciação da narrativa curtas da novela, do romance e do ensaio, cunhando o termo conto para designar esse gênero de escrita; e a última fase classificada pelo autor de confirmação compreende o século XX como tempo em que o conto atinge grande popularidade e se torna uma modalidade de fácil acesso pelo grande público (TELES, 2002).

Tais aspectos indicam o conto como ferramenta literária eficaz na investigação da formação da brasilidade por meio da manifestação artística de grande produção e consumo. Em relação ao poder sedutor que a história tem sob contista, reflete-se que:

Que tipo de mistério é esse, que faz com que o simples desejo de contar histórias se transforme numa paixão, e que um ser humano seja capaz de morrer por essa paixão, morrer de fome, de frio ou do que for desde que seja capaz de fazer uma coisa que não pode ser vista nem tocada, e que afinal, pensando bem, não serve para nada? Algumas vezes acreditei - ou melhor, tive a ilusão de estar acreditando - que ia descobrir de repente, o mistério da criação, o momento exato em que uma história surge. Mas agora acho cada vez mais difícil que isso aconteça (MÁRQUEZ, 1997, p. 10).

Ficam assim excluídos métodos de análise não artísticos no processo de conceituação de que brasilidade se trata esta investigação, não por sua ineficácia em sintetizar aspectos atuais da construção do 'jeitinho brasileiro', mas por reconhecer a importância da construção histórica nesse processo e a eficácia maior das artes neste aspecto histórico-social. Manifestações artísticas como a arte plástica, ainda que citada, em sua maioria como adereço à análise literária e musical, também foi desconsiderada nesse processo de investigação devido à preocupação com a não generalização da pesquisa, mesmo que esta ocorra nas investigações sobre as manifestações artísticas como movimento modernista brasileiro.

## A SEMIÓTICA DO TEXTO

Como o exercício primário de análise do conto é o desapego ao conceito de que se trata de uma narrativa curta manifesta em texto em prosa, não é a

brevidade da narrativa que se busca no conto, e sim o arrebatamento do desenvolvimento simples da narrativa no leitor. Assim, a narrativa densa e econômica não é motivo de perda de qualidade do texto literário "ocorre, porém, que a forma conto apresenta como sua maior qualidade o fator concisão" (MARIA, 1984, p. 24). A brevidade da narrativa que brota de fragmentos de uma realidade, do concreto ou de fato nenhum, deve produzir no leitor algo, tornando-o incapaz de ser indiferente ao texto apresentado. Tal característica intensa do gênero depende da criação e da recriação do sentido do texto pelo leitor no plano da probabilidade, do que é crível, mesmo que sendo no âmbito da fantasia e do mistério.

Ao escrever sobre os limites do conto, conceitua-o como texto literário produto de um conflito fraternal entre a vida e a expressão escrita dessa vida, "uma síntese viva aos mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como o tremor de um cristal, uma fugacidade numa permanência" (CORTÁZAR, 2006, pp. 150-151) ressoando dentro da vida do leitor. Com o intuito de nocautear seu leitor, não há espaços para elementos decorativos ou gratuitos no desenvolvimento da narrativa. O contista é o que trava a batalha contra o tempo, restando a ele o tratamento profundo do tema no curto espaço literário, num ambiente naturalmente tenso desde seu começo até a última linha da narrativa. Esse material em que o contista se debruça e labuta remete algum aspecto da condição humana mesmo que seu tema seja vulgar, normal, comum. A significação do texto literário nesse gênero, para que alcance sucesso na reescrita do leitor, deve causar a mesma relação intensa com o tema.

O que há é uma aliança misteriosa e complexas entre certo escritor e certo tema num momento dado, assim como a mesma aliança poderá logo entre certos contos e certos leitores. Por isso, quando dizemos que um tema é significativo, como no caso dos contos de Tchecov, essa significação se vê determinada em certa medida por algo que está fora do tema em si, por algo que está antes e depois do tema. O que está antes é o escritor, com a sua carga de valores humanos e literários, com a sua vontade de fazer uma obra que tenha um sentido; o que está depois é o tratamento literário do tema, a forma pela qual o contista, em face do tema, o ataca e situa verbal e estilisticamente, estrutura-o em forma de conto, projetando-o em último termo em direção a algo que excede o próprio conto (CORTÁZAR, 2006, pp. 155-156).

Compreendido que o fator determinante na existência do conto é o desenvolvimento tensivo do tema, é importante, na análise dos contos, saber definir o que é esse tema ou em qual aspectos da narrativa se traduz essa tensão, resultado obtido em primeira análise com o descarte dos elementos não pertencentes a esta relação enérgica. Para tanto, esta pesquisa utiliza-se da teoria semiótica do texto como ferramenta de identificação desses elementos da sintaxe narrativa e do posterior descarte para chegar a uma estrutura mínima de percurso gerativo de sentido que denuncie o conflito e os agentes desse conflito no conto.

As estruturas fundamentais do percurso gerador de significação no leitor são formadas nas relações eufóricas e disfóricas entre categorias da semântica primárias do percurso narrativo de um texto. Estas categorias semânticas são constituídas de um agente da ação e de um objeto receptor da ação. Atenta-se aqui que a palavra objeto não se refere exclusivamente a um ser inanimado, mas apenas, e restritivamente, a um agente receptor da ação do autor da mudança de estado dele em relação ao primeiro:

Resumidamente no nível das estruturas fundamentais, procura-se construir o mínimo de sentido que gera o texto, a direção em que caminha e as pulsões que o marcam. Assim construídas, as estruturas fundamentais convertem-se em estruturas narrativas, a narrativa torna-se discurso, o plano de conteúdo casa-se com o da expressão e faz o texto, o texto dialoga com outros muitos textos, e essa conversa o situa na sociedade e na história (BARROS, 2011, p. 79).

Apresenta-se como ferramenta auxiliar de análise da sintaxe elementar de um texto o quadro semiótico com sistema de valor primário para identificação das transformações narrativas elementares. A compreensão das relações constitutivas de traços contraditórios entre dois elementos na narrativa também auxilia na identificação do sujeito de estado e do sujeito de fazer além de possibilitar a descoberta do lugar narrativo desse elemento (FONTANILLE, 2012).

Estudos conceituam o percurso gerativo de sentido como um processo de interpretação do sentido em uma escala de estruturas simples a complexas tendo três níveis de significação que são: o profundo, o narrativo e o discursivo. O primeiro se estabelece na oposição das estruturas fundamentais que

compartilham traços em comum dentro da diferença. Dessa forma, o primeiro nível de significação no leitor é estabelecido na ausência ou presença de determinada marca semântica, numa operação ora de negação ora de asserção dos termos de um texto, “representando a instância inicial do percurso gerativo e procuram explicar os níveis mais abstratos da produção, do funcionamento e da interpretação do discurso” (FIORIN J. L., 2013, p. 24). O segundo é detentor da narratividade, ou seja, da transformação que ocorre entre dois estados sucessivos e diferentes. De forma simples, o discurso narrativo procura investigar a situação do estado inicial, a sua transformação e a sua resultante num estado final. Em narrativas complexas como o conto, esta relação está sempre atrelada a quatro fases estruturais: manipulação, competência, *performance* e sanção.

#### parâmetros de brasilidade semiótica do texto

Quando o resultado de um enunciado de ação é fazer o outro querer ou dever fazer algo, ocorre a manipulação, possui principalmente quatro tipos de manifestação: tentação, sedução, intimidação e provocação. Na fase da competência, o sujeito da ação é dotado de um saber ou poder fazer relativa à transformação central da narrativa, já a *performance* é onde ocorre a mudança de um estado a outro dentro da narrativa. A última fase da construção de sentido no discurso narrativo é a sanção, ou constatação de que uma *performance* foi realizada e a percepção por parte do sujeito que a fez onde “ocorrem as descobertas e as revelações” (FIORIN J. L., 2013, p. 31).

O nível discursivo está articulado com o nível narrativo, o extrapolando nas características variáveis com efeitos na projeção da enunciação no enunciado e nas relações entre o enunciador e enunciatário. Podemos definir essa projeção como a argumentação textual que leva o leitor a aceitar o que está sendo comunicado pela narrativa. Extrapola o nível discursivo ao mesmo tempo que é contido pelos limites interpretativos das estruturas narrativas, não cabendo ao discurso o acréscimo semântico ao texto, e sim ao leitor.

A semiótica do texto literário será utilizada nas análises dos contos nesta pesquisa apenas no seu nível narrativo, considerando, pois, o conflito e a solução

criativa dada a ele, aspectos que precisam ser identificados no texto, e não as possibilidades discursivas ou suas estruturas fundamentais que possibilitaram um estudo estético das obras apresentadas. Utilizando o quadro semiótico será possível identificar o agente da ação e o agente receptor do quadro de brasilidade. A identificação do tipo de manipulação além de identificar a solução dada pelo o agente da ação no quadro indicará se se relaciona mais com a brasilidade ou é apenas um aspecto de corrupção do personagem. A fase da competência valida o quadro semiótico e, portanto, ratifica a escolha do agente de ação e o de estado. E a identificação do conflito será feita pela análise da fase performática da narrativa bem como a definição do tempo e espaço da ação. A observação da fase de sanção complementa a fase de manipulação ao indicar a receptividade e posterior validação da ação transgressora dentro da narrativa.

**Quadro 2 – Parâmetros de aproximação da brasilidade semiótica do texto**

Natureza do conflito	Solução do conflito	Recepção social da solução
Fase da <i>performance</i>	Fase da manipulação	Fase da sanção

## A SEMIÓTICA DA CANÇÃO

O primeiro ponto para a análise semiótica da canção é a compreensão de que o discurso musical não necessita da extrapolação semântica por meio do contexto extramusical para gerar sentido. Assim, sua análise é tranquilamente realizável dentro das quatro propriedades da música e, no contexto da canção, sob aspectos de altura e duração melódica. A primeira tem relação com a percepção do ouvinte de som agudo ou grave, quanto maior a frequência sonora, mais agudo o som se apresenta e, quanto menor, mais grave é este som. A duração além de ser responsável pela percepção de tempo na música também a divide em pulsações, curtas ou longas, representadas graficamente pelas figuras de valor e pelo andamento em uma partitura.

A manifestação artística musical, como a literatura, possui diversos gêneros e possibilidades estéticas, sendo a canção a sua configuração na junção de letra e melodia no processo de significação do ouvinte. No intuito de

diferenciação entre música e canção, aqui se entende como música manifestações puramente sonoras, e canções como manifestação musical sonora e escrita necessariamente verbalizadas por um intérprete. Dessa forma, não se separa, na abordagem da semiótica da canção, som musical e as palavras, pois a canção protagoniza a produção de significados musicais dentro de uma complexa rede de mecanismos sonoros em que o contexto do cancionista se torna tão essencial e complexo quanto a análise textual de sua letra.

Dessa maneira, para desenvolver uma discussão sobre o conteúdo textual das obras musicais, abrindo mão das questões rítmicas e melódicas que revelam a estética musical, a teoria semiótica do texto apresenta-se como uma ferramenta eficaz no propósito de investigação da construção da brasilidade. Evitando uma decisão reducionista de não ampliar o estudo melódico das canções caipiras e dos batuques do samba, o foco da busca pela identificação e solução do conflito nas narrativas modernas terá validação rítmica. O que não diminui a importância da manifestação textual da canção conforme reflexão de que:

O exame do texto da canção nos leva a ater-nos unicamente ao plano de conteúdo, deixando de lado, no plano de expressão, questões de ordem mais artística e poética,(...) A análise de letras de canções populares é importante, uma vez que, fazendo parte do cotidiano das pessoas, estas canções eliminam questões relativas à compreensão direta do texto, permitindo que se focalize na sua significação (TATIT L. , Análise semiótica através das letras. , 2001, p. 14).

Os estudos são categóricos ao afirmar que o eixo musical da canção é responsável pela estabilidade do eixo verbal. É a melodia, a forma que o som é pensado e executado que garante a veracidade tensiva do que está sendo dito dentro do texto literário de sua letra. Essa sustentação melódica segue a regra de compensação semiótica, uma gramática geral da música que permite ao ouvinte fazer associações cognitivas.

fases de significação da música

Para compreender essas associações cognitivas nas obras analisadas nesta pesquisa, é necessária a conceituação destas fases de significação que na

teoria semiótica da canção abarca três modelos de integração entre melodia e letra: a duração, que se relaciona com tematização de expressão, a altura, responsável pela passionalização da expressão e o timbre, relacionado mais a entonação linguística do texto musical do que ao percussivo melódico da canção (TATIT L., 1994).

Para esta investigação, é considerado prioritariamente a identificação do caráter passional da melodia com o intuito de identificar o conflito no texto musical. Descrevendo essa passionalização, esse conflito, como afetividade, defendeu a elaboração de métodos científicos objetivos que abarcasse a geração de sentido desse afeto criado nas manifestações artísticas musicais onde “a afetividade deve ser não somente “conservada” mas centralizada, uma vez que os afetos são, uma medida a ser determinada, as razões de nossas razões no discurso” (ZILBERBERG, 2010, p. 1). Inspirada por essa missão de explicar o que antes de seus estudos semióticos não era explicado, desenvolveu-se a teoria da tensividade que é essencial à investigação que esta pesquisa realiza sobre brasilidade, uma vez que esta tem como base a análise do conflito no texto literário.

Para compreender esta manifestação, é preciso perceber a captação da tonalidade musical. A sensação melódica tensa ou menos tensa não é racionalizada pelo ouvinte, mas sentida. Os elementos básicos da canção que permite tal atividade sensitiva são letra, melodia e cancionista. Destacam-se os dois últimos como forma musical e força entoativa, respectivamente. A força entoativa é o modo como são cantadas a melodia e a letra da canção. Ao destacar a importância do arranjo tonal dentro da melodia, reflete-se que esta encontra-se intrincada ao conteúdo do texto, quando a forma musical se sobressai ao conteúdo verbal ao ponto deste se tornar inteligível, essa força se anula. A sonoridade na canção é repetida por meio de recursos internos para que vire melodia; essa repetição é a criação artística; a estética da canção vem da preservação do sentido mediante a repetição do esquema melódico. As forças tensivas, de entoação e de forma musical, relacionam-se, dessa maneira, em uma constante relação de ascendência e descendência, sempre ligadas ao conteúdo verbal da canção. Tomando consciência dessa estruturação do sistema musical é possível

compreender os três processos semióticos que norteiam a teoria de análise da canção: a figurativização, tematização, passionalização (TATIT I. , 2003).

figurativização, tematização e passionalização.

A tematização é um processo pelo qual a canção tende a encurtar as durações melódicas. Esse encurtamento causa uma aceleração e repetição do pulso gerando motivos rítmico-melódicos repetidos. Concentração da tessitura e aceleração no andamento resulta em melodia previsível. Essa repetição reduz o fluxo de informação na recepção do ouvinte. Nos momentos melódicos dentro da canção em que prevalece a tematização, não existem rupturas entre o sujeito e seu objeto de desejo. Há um encontro confortável entre eles. Como existe um padrão melódico, não existe tensão ou drama. A canção se desenvolve de maneira horizontal neste processo de conjunção entre os elementos da narrativa.

A passionalização é um processo pela qual a canção tende a prolongar as durações melódicas, ampliando a tessitura, verticalizando-se. Valoriza-se a quebra melódica, grandes saltos intervalares, e prolongam-se as vogais. Explora a tessitura e desacelera o andamento. Essas canções são denominadas de passionais. No período melódico, dentro da canção em que prevalece a passionalização, há uma ampla exploração das discontinuidades melódicas mediante as transposições bruscas de registros e saltos intervalares expressivos. A quebra do padrão melódico sugere uma letra de conteúdo de separação ou busca do sujeito em relação ao seu objeto. Não possui previsibilidade, está associada a sofrimento, perda, e os elementos de sua narrativa estão numa relação de disjunção.

A figurativização é o processo de oposição ao investimento melódico. Ela evidencia a *performance* do cancionista e não a canção. Ela remete ao discurso oral, pois foca na fala que está por trás da voz que canta. Nesta proposta de análise semiótica, ela não será estudada pois, é de sua natureza desestabilizar ou anular a melodia. Importante ressaltar que esses três elementos não são excludentes e aparecem combinados dentro de uma mesma canção, formando o mapa melódico.

A tendência à concentração evolutiva das melodias temáticas, baseadas na recorrência de pequenos temas ou de refrãos, só se efetiva a partir do enfraquecimento do pendor expansivo e evolutivo da melodia passional. Em outras palavras, a ascendência dos recursos centrais da melodia temática pressupõe, em princípio, a descendência dos recursos típicos da melodia passional. Quanto mais recrudescimento (mais mais) das formas recorrentes, mais minimização (mais menos) dos percursos e transições melódicas que fazem com que as canções evoluam no espectro das alturas (TATIT L., 2010, p. 18).

### tensidade melódica

Na perspectiva semiótica, tensividade é o fenômeno da expressão musical, percurso gerativo de significação no ouvinte em que se conjuga intensidade e extensão manifestadas em particulares elementares de significação denominadas valências. As valências são unidades mínimas da análise semiótica da canção que assumem valores extensivos que correspondem à temporalidade corrente, ao tempo que se passa, que se distende e se difunde, e a valores intensivos que correspondem à temporalidade suspensa, remissiva.

Quanto mais alta ou intervalada forem as notas, maior valência intensiva ela terá; e, quanto mais curta for a duração desta nota, maior valência extensiva. Quando as relações de valência dentro da canção estão relacionadas ao tempo de execução de uma nota, esta é relacionada ao andamento melódico. Quando essas relações estão relacionadas às alturas das notas em determinado trecho musical, é denominada de tessitura. O andamento melódico é associado pelo ouvinte como execução musical rápida ou mais lenta. A sensação de som mais fraco ou mais forte, nota mais grave ou mais aguda corresponde ao conceito de tessitura.

O resultado da junção entre a letra e a melodia determina o elemento da entoação linguística, uma fala criada para a canção, por meio das vogais. A melodia contorna nas vogais e é cortada nas consoantes determinando o percurso que a narrativa ali contada na letra crie significado no ouvinte. A teoria semiótica da canção não é uma questão exclusiva da rima. Assim, o mapa melódico

determina dentro da canção como e que assunto está sendo contado em um movimento de conjunção e de disjunção dos elementos da trama musical.

#### parâmetros de brasilidade da semiótica da canção

A conjunção do sujeito de fazer com o objeto de ação, ou a forma que este enunciador se sente em relação às transformações de seu estado e do objeto da narração da canção, é notada dentro da melodia com a repetição de temas melódicos. A disjunção na melodia, que reflete ou a quebra de uma conjunção preestabelecida ou do desejo de se obter esse objeto no futuro, é notada em canções com prolongamento de notas que na língua portuguesa é proporcionada pelas vogais. A compreensão da natureza do elemento melódico em que há prolongamento, em que não se manifesta reiterações, recorrências imediatas, identificam-se alturas discrepantes no campo da tessitura, ela se expande entre o agudo e o grave tematizando a busca por algo, que se apresenta normalmente o objeto num campo de tessitura menor, com intervalos menores.

Com o objetivo de buscar indicadores de brasilidade nas canções analisadas, foram feitas as indicações melódicas onde o campo tensivo da canção era maior, indicando disjunção do sujeito com seu objeto, o que poderia indicar o conflito e a situação inesperada na narrativa da canção. Posterior a essa indicação, houve uma marcação das reiterações dos temas indicando conjunção do sujeito com o objeto na melodia, o que indicaria a solução dada no percurso narrativo da canção para o conflito antecedente.

Dessa forma, os itens que não são relacionados ao conflito ou à transgressão serão identificados no momento de menor tensão melódica, num processo de tematização da canção; a definição dos agentes de transgressão e o obediente serão identificados na fase de tematização, em geral nas primeiras manifestações destas na melodia; e o conflito no mapa melódico de maior tessitura e a forma que esse conflito foi resolvido no mapa melódico de menor tessitura.

**Quadro 3 – Parâmetros de aproximação da brasilidade semiótica da canção**

Natureza do conflito	Solução do conflito	Recepção social da solução
Fase da tematização	Mapa melódico de maior tessitura	Mapa melódico de menor tessitura

## 6 AS CANÇÕES CAIPIRAS

### PANORAMA HISTÓRICO

Importante retornar, para uma melhor compreensão da difusão da música caipira brasileira, às transformações econômicas, políticas, sociais e culturais do início do século XX; essas revelaram uma intencionalidade da elite intelectual modernista em criar um projeto de nacionalização do País por meio da arte, movimento este apoiado institucionalmente pelo Estado brasileiro. Resultante desse projeto, e aqui não cabe a discussão se intencionalmente ou acidentalmente, foi a criação de um mercado de bens culturais independente dos interesses da elite oligárquica do século XIX que inclui, dentre outros temas, a vida caipira fora e dentro da cidade e os dilemas do homem do interior frente ao mundo moderno. Assim, a música caipira estudada nesta pesquisa não é exclusiva do mundo rural, ela se aproxima ao entendimento acerca do dinamismo da narrativa do caipira na canção brasileira, em que se reflete:

A música caipira da qual nos ocupamos não é aquela composta e produzida no meio rural, no contexto da cultura caipira tradicional, o caipira de que suas narrativas se ocupam não é também aquele típico camponês que vivia na região rural, cuidando de uma roça de subsistência. Consequentemente, se não podemos falar de uma música caipira pura, isenta de todas as influências externas, também não podemos falar de uma caipira que teve, ao longo de toda sua vida, um mesmo meio social e cultural a lhe servir de referência. Pelo contrário, o período histórico em questão foi um período de grandes mudanças estruturais, em que o antigo mundo rural foi substituído por outro, no qual o camponês já não tinha mais lugar (FAUSTINO, 2014, p. 66).

Outro aspecto a se considerar neste estudo é a conceituação de canção caipira e canção sertaneja. Estudos sobre a relação da música sertaneja e a indústria cultural colocam a música caipira relacionada à cultura rural e a sertaneja à cultura urbana, definindo espacialmente suas manifestações por meio das referências das letras de suas canções. A primeira faz referência ao universo agrícola que sofre influência do capitalismo por meio da industrialização do campo; a música tem papel de mediador nas relações sociais, num processo de exaltação das populações do meio rural e do interior. Sua produção é coletiva,

resultando em segunda expressão artística como a dança coreografada socialmente. A segunda faz referência a um saudosismo rural por meio de um paralelo entre a vida urbana e a situação trabalhista operária, a música possui papel de entretenimento. A música caipira é integradora, porta voz das populações dos bairros rurais já a música sertaneja cria o ídolo, o que consola as populações de periferia frente à nova vida urbana.

Sem prejuízo ao trabalho, no contexto musical das análises seguintes, música caipira e música sertaneja serão utilizados como sinônimos mesmo que sejam sabidas as convergências e divergências estéticas e conceituais no que diz respeito à construção histórica. Como um dos pilares de análise é o consumo da canção e considerando que é um gênero musical propenso a muitas regravações devido às releituras interpretativas do contexto caipira, a relevância das amostras das canções apresentadas não é definida pelo contexto de composição da obra ou de seu autor, e sim na recepção social.

Divide-se a história da música caipira em três grandes períodos. Na primeira fase, que compreende as décadas de 1920, 1930 e 1940 do século XX, as canções eram entoadas por duplas de cancioneiros, não obrigatoriamente formadas por homens rurais ou com histórias do interior, mas por músicos urbanos que direcionaram sua produção para a tematização da vida do caipira, seja ela no campo seja nos centros urbanos. A estética sonora não é constituída apenas de violão e voz, mas contém arranjos para outros instrumentos como flautas e violinos. Esses novos arranjos eram presentes nas músicas compostas por cancioneiros de origem urbana influenciados pelo samba e pelo choro que já eram mais populares na época. Teve como precursor Cornélio Pires, que além de sua inegável e essencial contribuição para a difusão da música caipira como produto de consumo, criou a formatação da moda de viola como uma narrativa de começo meio e fim na canção, configuração apropriada para caber as modas dentro de uma faixa musical do disco. A segunda fase é referente à música feita pelos jovens do interior que escutavam as canções caipiras da primeira fase tocadas no rádio, correspondente às décadas de 1950 e 1960 do século XX. A estética musical dessas canções volta às suas raízes coloniais de viola e violão e a execução vocal timbradas pelas duplas de cancioneiros que se formavam em sua maioria no

núcleo familiar. Com melodias mais limpas, a voz se torna o centro da expressão musical, colocando o intérprete como condutor da passionalidade das letras caipiras. Surge também a figura do grande instrumentista do interior, o violeiro junto com a influência do *rock* americano, formando o sertanejo romântico. Figuras como o caipira e o violeiro dão lugar ao homem urbano que vive uma narrativa romântica conturbada. Esteticamente as violas foram substituídas por guitarras elétricas, a execução vocal faz uso excessivo de vibratos, e a construção social do cancionero é transfigurada para um identidade visual caipira norte-americana (VILELA, 2011).

A resolução para o problema de amostragem de análise é dada pelo acesso ao público seja ele por radiodifusão seja discográfica. Assim, apesar de saber que a história da música caipira remonta nosso passado colonial, foram elegidas canções caipiras que se encaixam tanto no contexto de nacionalização do modernismo quanto na sua comercialização para a massa. Dessa maneira, foram excluídas da análise as cantigas de viola tradicionais que, apesar de sobreviverem ao longo do tempo devido à tradição oral, não foram pensadas para o consumo do grande público, o que não significa que não possuam nenhuma influência na construção da identidade de brasilidade, mas que, por questões de critérios metodológicos desta pesquisa, foram descartadas das análises semióticas que se seguem. Vale destacar o pensamento de que:

As diferentes culturas se interpenetram. Seria ingênuo pensarmos que somente as manifestações cultas – com o apoio do sistema e da mídia – influenciam as manifestações das populações menos favorecidas. Na música popular brasileira, periodicamente, observamos o reaproveitamento e incorporação de elementos musicais vindos dessas culturas populares, principalmente nas épocas de crise criativa daquela (VILELA, 2011, p. 44).

A radiodifusão popularizou as canções de viola ampliando o seu alcance em território nacional e contou a história desse brasileiro do interior nos centros urbanos. Não é exagero dizer que a história do caipira se constituiu socialmente a partir da gravação das canções sertanejas "nenhum momento legitimou e difundiu tanto a viola como o das gravações de músicas dos caipiras, a partir de 1929" (VILELA, 2011, p. 73).

Levando em consideração a classificação apresentada, as amostras analisadas nesta pesquisa são correspondentes à primeira geração de canções caipiras devido a suas características estéticas e seu amplo consumo artístico que se aproximam mais com os parâmetros de brasilidade definidos anteriormente.

## ANÁLISES SEMIÓTICAS DAS CANÇÕES CAIPIRAS

### canção luar do sertão

A canção *Luar do Sertão* apresenta o ambiente rural de forma romantizada destacando os aspectos naturais da vida no campo. A estrutura melódica da música revela, no entanto, um movimento de oposição entre o que o sertão é e o que a cidade não é. Esse aspecto pode ser percebido nas oposições de branco e escuro “*Lá na serra branquejando folhas secas pelo chão/Esse luar lá na cidade tão escuro*”; lua e sol “*Se a lua nasce por detrás da verde mata/Mas parece um sol de prata*”; beleza e tristeza “*Coisa mais bela neste mundo/Não existe/Do que ouvir um galo triste*”; desejo e morte “*A quem me dera/Eu morresse lá na serra*”.

A tematização da canção luar do sertão se apresenta no trechos intercalados com a repetição da parte passional, em que o sujeito que fala do sertão está em conjunção com todos os elementos de exaltação deste, como podemos ver na pequena variação tensiva dos trechos “*Se a lua nasce por detrás da verde mata/Mas parece um sol de prata/Prateando a solidão/E a gente pega a viola que ponteia /E a canção e a lua cheia/A nos nascer do coração*”; *Coisa mais bela neste mundo/Não existe/Do que ouvir um galo triste/No sertão se faz luar/Parece até que a alma da lua descansa/Escondida na garganta/Desse galo a solucionar*”. Nessa reiteração do tema musical, é possível definir que o sujeito está em conjunção com todos os elementos do sertão, o que nos leva a interpretar semioticamente que está em disjunção com a cidade, formando assim o conflito da música, que busca no final uma solução de que se não posso viver no sertão, que o meu fim seja lá.

A passionalização na música é representada pelo trecho “*Não há, ó gente, ó não/Luar como esse do sertão*”, em que é possível observar uma variação tensiva maior formando um desenho melódico propício à expressão de emoção frente ao objeto de desejo, o sertão. Essa passionalização se repete três vezes na melodia, com função emotiva distintas em duas partes: na primeira e na terceira vez de sua ocorrência melódica, remete ao conflito de morar na cidade e desejar voltar para o sertão; já na segunda aparição, ela apresenta uma passionalização em relação ao sentimento de solidão e tristeza da voz da música que não consegue resolver o conflito de voltar para o sertão.

A percepção temporal do conflito não é o improviso, não se trata de discurso narrativo espontâneo, mas de uma percepção anterior, pois quem a voz narrativa, localizada na cidade, fala da vida sertaneja com certo conhecimento da vivência rural que não pertence mais a sua realidade do presente.

**Quadro 4 – Análise semiótica da canção Luar do Sertão**

Natureza do conflito	Solução do conflito	Recepção social da solução
Esperado	Banal	Sancionada

#### canção chico mineiro

A canção apresenta a narrativa do fim da vida de Chico Mineiro, “*Caboclo bom decidido/Na viola era dolorido e era o peão do boiadeiro*”, baleado na última viagem para o sertão de Goiás. O cancionista, companheiro de Chico de viagem e de vida, descobre, após o trauma da morte de seu amigo, que afinal de contas seus sentimentos eram ainda mais legítimos, pois Chico era seu irmão.

A primeira parte da música é tão tematizada que imita a fala humana de tantos cortes melódicos. Nela, o sujeito cancionista e narrador da história aparece em conjunção com o sujeito Chico Mineiro, “*Eu tinha no coração/O amigo Chico Mineiro*”. Observa-se que, mesmo que o cancionista deixe claro que está com saudade e que é uma história triste, a melodia com baixo registro tensivo do trecho é utilizada para ratificar o tema no ouvinte, e não para a comoção deste.

Após estabelecer o motivo da tragédia ser tão sentida pelo narrador, mesmo esse ser o patrão de Chico, a melodia com prolongamento tensivo no trecho que se segue dedica-se à comoção do ouvinte com a tristeza da perda e o conflito que o cancionista sentia por não compreender as origens de tanta lamento por um amigo, trecho que vai de *“Fizemos a última viagem”* até *“Acabou-se chico Mineiro”*. Observa-se que, neste longo trecho da canção, não é utilizado nenhum vocabulário que remete a sentimentos ou tristeza, mas, devido à passionalização do tema, é justamente nessa parte da canção que há a comoção do ouvinte.

O conflito do cancionista é apresentado na parte seguinte no mesmo processo de passionalização melódica, *“Depois daquela tragédia/Fiquei mais aborrecido/Não sabia da nossa amizade/Porque nois dois era unido”*, até a solução da questão dada pelo letrista revelada ao narrador e ao ouvinte ao mesmo tempo que é a revelação de irmandade biológica dos dois personagens. O tempo da canção é o passado, pois a morte de Chico já ocorreu, e o enunciado do narrador é melodicamente construído como um lamento pelo ocorrido e pela descoberta de sua ligação familiar.

**Quadro 5 – Análise Semiótica da canção Chico Mineiro**

Natureza do conflito	Solução do conflito	Recepção social da solução
Inesperada	Criativa	Sancionada

canção que beijinho doce

A canção apresenta um sujeito em conjunção com o beijo de sua amada. O primeiro trecho da música é uma passionalização em que a prolongação das vogais destacada no trecho *“Que beijinho doce/Que ela tem/Depois que bejei ela/Nunca mais amei ninguém”* não é uma indicação de conflito, e sim como o cancionista se sente em relação a sua amada. Observe que o maior registro tensivo está na palavra “ela” que, na narrativa da canção, é a sua amada.

Após o cancionista apresentar três períodos de tematização em que ele fala, num trecho que se repete na canção, a que beijo se refere: o beijo da sua amada *“De longe pra mim/Se me abraça apertado”*. Justifica aí porque largou de

outros amores como afirmou na parte passional da música. A melodia apresenta o corte do prolongamento melódico mesmo utilizando de vocabulários que remetem aos sentimentos do cancionista como mostra o trecho “*Coração quem manda/Quando a gente ama/Se eu estou junto dela/Sem dar um beijinho/Coração reclama*”, devido ao registro baixo da tensidade melódica não provoca reconhecimento do ouvinte a sua devoção ao beijo de sua amada, e sim justifica seu estado apaixonado.

Como não há conflito na música, também não se pode falar de transgressão; dessa forma, o quadro parâmetro desta pesquisa apresentado pela canção é incompleto.

**Quadro 6 – Análise Semiótica da canção Beijinho Doce**

Natureza do conflito	Solução do conflito	Recepção social da solução
ausente	ausente	ausente

#### canção pingo d'água

A canção retrata a relação do cancionista com a chuva e sua vida de sertanejo criador de gado e plantador de café. Faz uma promessa a Deus, motivado pela última seca, de regar a flor da santa do altar com o primeiro pingo d'água. Destaca-se a escolha vocabular de expressão oral que promove uma veracidade a história do cancionista caipira como nos trechos “*E secou meu argodão*” e “*Eu mojava a frô da santa*”.

A promessa se desenvolve em um longo período de curto registro tensivo da melodia, o que ratifica no ouvinte a promessa e revela como ela foi cumprida por Deus e como isso trouxe prosperidade para o cancionista. Essa temporalidade da extensão temática também é acompanhada na letra como pode ser ouvida no trecho “*Eu esperei/Uma semana/Um mês inteiro/A roça tava tão seca/Dava pena a gente ver*”. Mesmo revelada a angústia do cancionista, esta não pode ser sentida pelo ouvinte devido ao registro melódico temático que a acompanha.

O único percurso melódico de passionalização da canção é a última parte em que o cancionista, ao ser atendido por Deus, vai cumprir sua promessa “*Fui na capela/E levei três pingo d’água/Um foi o pingo da chuva/Dois caiu do meu oiá*”, e a comoção vem curta com dois “pingos” de tensividade melódica analogicamente ao choro do cancionista.

Nessa canção também não há conflito, pois a promessa a Deus foi cumprida, e o caipira continua a cuidar do seu sertão. Devido à ausência de conflito, não se pode falar de transgressão; dessa forma, o quadro parâmetro desta pesquisa apresentado pela canção é incompleto.

**Quadro 7 – Análise semiótica da canção Pingo d’água**

Natureza do conflito	Solução do conflito	Recepção social da solução
ausente	ausente	ausente

#### canção os três boiadeiros

A canção narra a trágica história dos três amigos boiadeiros que viajam sempre juntos até que um deles, Zé Roia, morre pisoteado pelo gado. Em um domingo à tarde, foi a vez de Chiquinho bêbado entrar na arena de rodeio e ser morto por uma vaca. A tragédia do terceiro boiadeiro é ter ficado “*sozinho, tocando a boiada...*”.

O percurso de passionalização da canção é construído sempre quando antecede uma morte como nos trechos “*Mas um dia, na invernada*”, “*Num domingo, de rodeio*”; no momento do conflito que se realiza a morte como nos trechos, “*Nesse dia, morreu Zé Roia.*” e “*Num relance, atirei na rês*” e, por último, na solução do conflito da morte, “*Fiquei eu e Chiquinho, tocando a boiada.*” e “*Eu fiquei sozinho, tocando a boiada...*”. A passionalização da canção também é construída quando o cancionista sobrevivente retrata como era a amizade dos três e como ele sente saudade, ouvida nos trechos “*Deste trio, ficou a saudade.*” e “*E nós três "vivia", tocando a boiada*”.

Os trechos de tematização da música sustentam o motivo da comoção do canceiro mostrando a amizade que os três compartilhavam na lida do campo, intimidade essa reconhecida por toda a cidade como pode ser ouvido no trecho *“E em toda cidade o povo pergunta dos três boiadeiros”*. O percurso temático brinca com os personagens por ter sua construção narrativa no boi, é o animal motivo da morte de Chiquinho e Zé Róia e motivo que também os uniu em vida ao canceiro que, vivo, precisa continuar convivendo com a imagem do “assassino” de seus amigos.

A canção apresenta o tempo no passado, a história é contada pelo único boiadeiro sobrevivente. O conflito da morte e da solidão provocada por ela na narrativa é solucionado pela tocada da boiada pelo boiadeiro que vai ficando vivo.

**Quadro 8 – Análise semiótica da canção Os Três Boiadeiros**

Natureza do conflito	Solução do conflito	Recepção social da solução
Inesperada	Banal	Sancionada

## 7 OS SAMBAS

### PANORAMA HISTÓRICO

Tendo suas raízes nos batuques da época colonial, o samba como gênero musical brasileiro se constitui, desde sua formação, como manifestação artística de negro, em que música, dança e percussão davam voz a elementos ligados às tradições religiosas africanas. Acompanhando o desenvolvimento econômico do Império, o samba desce do nordeste açucareiro para encontrar na capital carioca sua manifestação urbana. Surgem as primeiras rodas de samba no espaço que é considerado o berço do samba brasileiro moderno, a Praça Onze. No século XIX, o samba brasileiro, que mantinha sua ligação com o religioso, já que as rodas aconteciam nos terreiros de mães e pais de santo do Rio de Janeiro, foi incrementado por versos de improvisos e refrões melódicos cantados em grupo.

O que aconteceu, e que nos faz associar o morro ou a favela à origem do samba, foi uma série de eventos relacionados muito mais à criminalização e perseguição policial aos negros sambistas e, também, ao precário desenvolvimento da cidade, que excluía cada vez mais a população pobre do tecido urbano, do que a uma territorialidade específica a qual pudesse fixar uma localização geográfica e cultural para o samba (JOST, 2015, p. 122).

O samba brasileiro se constitui como coisa do subúrbio, de morro, de preto. Na sociedade à margem do planejamento político e social, nasce como uma alternativa de afetividade e de recriação entre os não pertencentes à elite intelectual. Surgem também as escolas de samba, uma tentativa de legitimar a arte produzida pelo sambista, algo que seria a notoriedade e o aspecto organizacional beirando a elitização, à época, fazendo o samba romper a barreira social que lhe era imposta.

Devido a suas origens na escravidão brasileira, sempre foi além da temática de suas letras. Foi resistência, foi marca de que a pobreza e a negritude podiam sim se manifestarem artisticamente com mais alto nível estético. Essa busca incessante por uma validação artística do gênero no início do século XX pode ser observada pelo episódio do intercâmbio cultural ocorrido em 1926 entre

a elite e os marginalizados. No início dos anos de 1930, sambistas consagrados como Pixinguinha e Donga, voltando de turnê internacional em Paris e fazendo turnês pelo Brasil inteiro com o grupo Oito Batutas, encontram-se com os intelectuais Heitor Villa-Lobos, Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, o que mostra que "o samba não é apenas criação de grupos negros pobres moradores dos morros do Rio de Janeiro, mas que outros grupos, de outras classes e outras raças e outras nações participaram desse processo, pelo menos como "ativos" espectadores e incentivadores das *performances* musicais" (VIANNA, 2007, p. 35).

Esse movimento de estabelecimento do samba como tradição cultural e essa intermediação entre a classe popular e a elite intelectual brasileira vinham como solução para a busca da identidade brasileira, formando uma verdadeira bandeira do samba como propaganda do projeto modernista, seja cultural seja institucional, tendo a rádio sua grande ferramenta de difusão.

Um contraponto à questão dessa interlocução entre classe popular e a elite intelectual no projeto de nacionalização artística no Brasil, é a posição de considerar que esse diálogo era muito mais um movimento vindo dos sambistas do morro que sabiam do poder de capital que essas relações poderiam gerar para o sambista do que um movimento hierárquico da classe intelectual. Ao manter as relações estéticas do samba com sua matriz africana, contextualizar as canções no cotidiano do morro e assim manter sua expressividade musical com os olhos na comunidade, o sambista se profissionaliza, torna rentável sua arte ao mesmo tempo que penetra na classe opressora de sua cultura, sendo o samba, antes de objeto de sustentação de um projeto cultural modernista, estratégia de resistência de um grupo minoritário de músicos do morro (SODRÉ, 1998).

O Carnaval teve papel de destaque nesse processo de estabelecimento do samba como identidade cultural nacional. Por meio das agremiações de escolas de samba, o gênero musical caía no gosto da classe média como modalidade de divertimento, como estilo de vida com código de conduta, vestimenta e uma certa poesia cotidiana sedutora. Mas apenas o deleite da elite na festa do Carnaval não era suficiente para o reconhecimento do samba como manifestação artística

brasileira, esta veio dos esforços de um visionário sambista: o Donga. Ernesto Joaquim Maria dos Santos, o famoso sambista "Donga", a quem é atribuído o primeiro samba gravado da história "Pelo Telefone", que alguns historiadores questionam o fato e atribui o primeiro samba a Noel Rosa. A relevância de Donga para a história do samba não se resume apenas ao feito artístico, é ele que "inventa a canção e assim fazendo inventa o samba carioca em muitas das características que veio a guardar até hoje" (JOST, 2015, p. 120).

Ele foi o primeiro a pensar na composição musical adaptada aos meios de reprodução, o que não permitia as rimas improvisadas, exigindo que o sambista escrevesse as melodias, os arranjos de forma física, escrevesse a partitura, possibilitando a comercialização e a gravação de disco pelo sambista. Donga era um sambista revolucionário além do contexto do samba do morro, "consequência de toda essa atividade de Donga foi a de transformar algo que até então se restringia a uma pequena comunidade em um gênero de canção popular no sentido moderno, com autor, gravação, acesso à imprensa, sucesso no conjunto da sociedade" (SANDRONI, 2001, p. 119).

No início final da década de 1920, o mercado de discos brasileiros estava em ascensão. A implementação da gravação elétrica e a inauguração de diversas estações de rádio foram decisivas para que o samba carioca ultrapasse a fronteira dos botecos e dos botequins e tivesse alcance nacional. Na questão estética, devido a sua reprodução na rádio, o samba sofreu alterações e passou de chorinhos com inspirações em Chiquinha Gonzaga e Anacleto de Medeiros na década de 1920 para traços mais carnavalescos e marchinhas das décadas de 1930 e de 1940. A figura do sambista ganha mais relevância e projeção com intelectuais de classe média compondo samba, Mário Lago e Noel Rosa, dando ao samba urbano carioca "o padrão estético que o samba e a conduta perante a sociedade que o sambista deveriam ter para serem o mais nacional possível e o mais respeitável possível" (FENERICK, 2005, p. 58).

Assim, devido a todos os aspectos mencionados sobre a história do samba quanto a sua caracterização e difusão social, para efeito de análise desta pesquisa, serão considerados os sambas da década 1930, 1940 e 1950 por

apresentarem dentro do gênero musical em questão, de certo modo, a condensação do projeto nacionalista do modernismo brasileiros.

## ANÁLISES SEMIÓTICAS DOS SAMBAS

canção leva meu samba

O samba apresenta a história de uma tentativa de reconquista de um amor, em que o enunciador, por meio da composição de um samba, suplica o perdão de sua amada. Interessante notar que, nesta canção, o objeto de solução do conflito também é o seu mensageiro numa construção narrativa metalinguística como podemos observar na passagem *“Leva meu samba/Meu mensageiro”* que não existe vocativo, ou uma segunda pessoa na narrativa, a história é contada, endereçada e enviada no e através do samba. O tempo da fala do enunciado é o presente, apesar de o amor ser antecedente ao pedido, pois houve a perda dele, o enunciado se volta para o futuro quando se utiliza dos verbos levar e dizer partindo da ação presente que é o samba. O espaço em que esse enunciado acontece é o próprio samba, local onde a mensagem do perdão se manifesta.

O primeiro registro em que se desenha uma curva melódica maior, mostrando um amplitude tensiva forte sustentada pelo prolongamento das vogais é destacado no trecho *“Leva meu samba/Meu mensageiro/Este recado/para meu amor primeiro”*, em que o sujeito do enunciador está em disjunção com seu amor primeiro, registrada melodicamente por meio de uma passionalização da canção. O segundo trecho relacionado a uma tensividade acentuada na melodia é o que ele busca solução para este conflito em *“Vim buscar o meu perdão”*, em que a passionalização não é sustentada pelo prolongamento das vogais, e sim pela extensão dos intervalos no trecho. Ainda se destaca um terceiro trecho passional sustentado pelo prolongamento das vogais destacada *“Vai dizer que ela é/A razão dos meus ‘ais’”*, reforçando a disjunção do sujeito do enunciado e seu objeto primeiro amor.

No trecho *“Eu que pensava/Que podia lhe esquecer/Mas qual o que/Aumentou meu sofrer/Falou mais alto/No meu peito uma saudade/Mas para o caso não há força de vontade”*, em que há a tematização da música, o autor caracteriza a sua dor e o seu esforço ao compor o pedido. Ao colocar que tentou resistir, mas que não conseguiu e que a saudade foi maior, ele agrega valor ao seu samba-perdão. Ainda que, no trecho *“Aquele samba/Foi pra ver se comovia/O seu coração/Onde dizia”*, utiliza-se de elementos como coração e comoção que remetem ao sentimento de amor, devido ao registro melódico, não se relaciona ao apelo emocional que o sambista endereça ao seu primeiro amor, isto ocorrerá na parte seguinte a esta, aqui o enunciador busca tão somente caracterizar a razão da escrita do seu pedido de perdão que também é a razão da existência deste samba, reforçada pela construção musical do trecho em que prevalece a quebra consonantal do prolongamento melódico.

**Quadro 9 – Análise semiótica da canção Leva Meu Samba**

Natureza do conflito	Solução do conflito	Recepção social da solução
Inesperado	Criativo	Sancionada

canção se você jurar

O samba, através da exigência de uma jura de amor, apresenta a tese de que no amor o homem não se cansa em jogar com a mulher e, para não fazer papel de trouxa, coloca a artimanha da promessa como segurança de permanência no jogo de forma leal.

A tematização da música sustenta a tese do sambista de que ele precisa ganhar o jogo do amor e não pode passar de bobo. Agora esperto ele demanda essa jura de amor à amada. A curta tensidade melódica apresenta o sujeito em convergência com as regras do jogo como ouvido no trecho *“Agora estou sabido/Não vou atrás de amizade/A minha vida é boa/Não tenho em que pensar”*.

A passionalização na canção ocorre quando o sujeito está em disjunção com o amor de sua amada, pois precisa de garantias desta para progredir amando com fidelidade, como ouvido no trecho *“Se você jurar/Que me tem amor/Eu posso*

*me regenerar/Mas se é/Pra fingir, mulher/A orgia assim não vou deixar*". O conflito está na ausência de garantias no jogo que ele tem para jogar que é o relacionamento com a mulher, e a recepção no ouvinte se dá pela amplitude da curva melódica e do prolongamento das vogais destacadas.

**Quadro 10 – Análise Semiótica da canção Se Você Jurar**

Natureza do conflito	Solução do conflito	Recepção social da solução
Inesperada	Criativa	Sancionada

### canção palpíte infeliz

A canção apresenta a revolta do sambista frente à crítica à Vila. Não se fala na narrativa que palpíte foi feito, principalmente por o crítico não frequentar a Vila e não procurar saber o que acontece nos sambas do lugar. A defesa da Vila pelo sambista é feita com a evocação de autoridades coletivas e individuais *“salve Estácio, Salgueiro, Mangueira,/Oswaldo Cruz e Matriz/Que sempre souberam muito bem/Que a Vila Não quer abafar ninguém/Só quer mostrar que faz samba também”*, com a descrição do ambiente propício à criação artística *“Fazer poema lá na Vila é um brinquedo/Ao som do samba dança até o arvoredado”* e, por fim, com o descrédito do crítico *“Pra que ligar a quem não sabe/Aonde tem o seu nariz?”*.

A competência melódica ocorre nos trechos em que o sujeito está em conjunção com a Vila, exaltando suas qualidades e atacando o autor do palpíte infeliz. Apesar de ser uma atividade passional, a homenagem e a defesa, o traço melódico na música não levam o ouvinte a esta comoção.

Dessa maneira, o percurso passional da canção é registrado no trecho em que se pergunta *“Quem é você que não sabe o que diz?/Meu Deus do Céu, que palpíte infeliz!”* e no trecho *“Só quer mostrar que faz samba também”*, marcados pelo prolongamento das vogais destacada e por uma curva melódica acentuada. Devida à tensividade da canção em mostrar sua indignação à pessoa do palpíte infeliz, o ouvinte não só reconhece esta relação de disjunção, como também interpreta a pergunta como argumento de autoridade, e não uma investigação sobre a autoria da música.

A música não apresenta o conflito escrito na letra, mas o apresenta num nível interpretativo, caminho esse que pode ser percorrido pelo ouvinte devido à construção passional da música marcante, e principalmente pelo percurso temático que reafirma a todo momento que a Vila é muito mais que aquele palpite infeliz deferido.

**Quadro 11 – Análise semiótica da canção Palpite Infeliz**

Natureza do conflito	Solução do conflito	Recepção social da solução
Inesperada	Criativa	Sancionada

canção ai que saudade da amélia

A canção apresenta uma comparação entre duas mulheres: a que o sambista vive atualmente e Amélia a “mulher de verdade”. O parâmetro do julgamento feito pelo sambista é em essência a relação das duas com o dinheiro, o consumo e o nível de companheirismo nas situações ruins que passa o rapaz.

A maior tensividade melódica na canção está justamente no trecho em que lembrou saudosamente de Amélia *“Ai, meu Deus, que saudade da Amélia/Aquilo sim é que era mulher”*, não só pelo prolongamento das vogais destacadas, mas pela extensão da curva melódica, revelando não uma disjunção do sambista em relação a Amélia ou a sua atual amante, mas a veracidade dessa saudade que é sentida pelo ouvinte devido à passionalização do trecho.

Todos os outros trechos da canção são construções temáticas ora justificando o porquê Amélia faz falta, ora escancarando para o atual amor o quão ela não é seu antigo amor, ouvido no trecho *“Às vezes passava fome ao meu lado/E achava bonito não ter o que comer”* e *“Nunca vi fazer tanta exigência/Nem fazer o que você me faz/Você não sabe o que é consciência”*

Na ausência de conflito, não se determina o sujeito transgressor, pois não há transgressão, apenas uma saudosa lembrança de Amélia ou, no máximo, um

insulto à atual mulher. Dessa forma, não é possível preencher o quadro dos parâmetros de análise.

**Quadro 12 – Análise semiótica da canção Ai que Saudade da Amélia**

Natureza do conflito	Solução do conflito	Recepção social da solução
Ausente	Ausente	Ausente

canção o samba da minha terra

A canção num movimento metalinguístico musical apresenta uma construção melódica rica em sua simplicidade narrativa em que se apresentam os efeitos do samba no ouvinte, classificando-os entre os que “bolem” e os que “bons sujeitos não é”, posicionando o sambista como nascido e crescido no samba.

A construção passional da canção fica a cargo do sambista ao revelar sua relação de vida com o samba no trecho *“Eu nasci com o samba e no samba me criei/do danado do samba nunca me separei”* e ao deferir o seu julgamento àqueles que ousam não gostar de samba, no trecho *“Quem não gosta do samba bom sujeito não é/Ou é ruim da cabeça ou doente do pé”*. A tensividade provocada pelo prolongamento das vogais e a curva melódica acentuada seduzem o ouvinte a não ser o bom sujeito e enamorar-se também pelo samba.

A fase temática da canção se estabelece como introdução e convite ao ouvinte, já comovido pelos trechos passionais, a ficar mole e cair no samba como ouvido no trecho, *“O samba da minha terra deixa a gente mole/quando se canta todo mundo bole, quando se canta todo mundo bole”*, repetido na canção como a própria cadência do samba.

O julgamento proferido pelo sambista às pessoas que declaram não gostar do samba não é um conflito dentro da narrativa da canção, portanto não havendo transgressão a ser feita, o trecho passional é uma constatação de como o sambista se posiciona afetivamente.

**Quadro 13 – Análise Semiótica da canção O Samba da Minha Terra**

Natureza do conflito	Solução do conflito	Recepção social da solução
Ausente	Ausente	Ausente

## 8 BRASILIDADE E LITERATURA

### O MODERNISMO LOBATIANO

Não é usual associar Monteiro Lobato ao modernismo, ou quando o fazem é para destacar seu emblemático artigo "Paranóia ou mistificação?" no qual critica a exposição moderna de Anita Malfatti. Certamente seria um equívoco desta pesquisa ignorar que Lobato possuía um projeto claro de nacionalização da produção artística brasileira. Projeto esse que ao mesmo tempo deveria ser nacional e popular e que o motivou não apenas a se dedicar ao ofício da escrita como também à atuação de editor, cronista, publicitário dentro outras manifestações artísticas, "em todas essas facetas de sua atuação, o escritor despendia grandes esforços para implementar seu projeto modernizador" (DINIZ, 1997, p. 126)

A primeira questão a se tomar é que ambos, modernistas e Lobato, procuravam uma solução artística que representasse o sentimento de nacionalismo do começo do século XX. A questão é que, para Lobato, esta brasilidade só seria alcançada com a total independência cultural do País, e isso inclui uma postura estética de produção artística em que fosse quase nulas as influências das escolas estrangeiras. Outro ponto a se salientar é que, em muitos momentos, Lobato revelava uma postura criativa solitária, não se seduzia em movimentos, não era propenso a pensar a produção literária dentro de uma escola artística, e considerava que a expressão escrita, a obra, era quem tinha mais voz, não ele, o autor. Tendo essas questões como perspectivas do perfil artístico do autor Monteiro Lobato, não é surpresa sua crítica aos modernistas de primeira geração que eram notadamente influenciados pelas vanguardas europeias nas suas produções temáticas brasileiras. A adaptação da estética estrangeira a temas nacionais não consolidava, para Lobato, a brasilidade que tanto buscava os modernistas.

O artigo sobre a exposição de 1917 da artística plástica Anita Malfatti foi o que materializou esta posição de Lobato frente às alternativas estéticas que os autores modernistas estavam buscando. A interpretação negativa do artigo, que

foi sentido pelos modernistas com uma crítica ao movimento e não à obra específica ali exposta, tencionou certo grupo de modernistas como podemos ler no artigo de Mário de Andrade que anuncia a morte de Lobato, numa indicação clara do posicionamento dos modernistas frente à crítica lobatiana ao movimento:

O telégrafo implacável nos traz a notícia do falecimento de Monteiro Lobato, o conhecido autor dos 'Urupês'. Uma das fatalidades de que sofre a literatura nacional é essa das Parcas impacientes abandonarem no começo o tecido de certas vidas brasileiras que se anunciavam belas e úteis. Muitos literatos têm dessa maneira partindo pro esquecimento em plena juventude mal deram com a obra primeira o vislumbre gentil do seu talento e possibilidades futuras. (...) Como a morte nos afasta e nos diminui na distância! Como ela nos reduz a proporções verdadeiras nessa revelação exata das entidades que é o avanço da putrefação e dos vermes! (...) Nada se nos apresenta de mais carinhosamente pesaroso que estas considerações saudosas agora que temos o coração sangrado e os olhos molhados de lágrimas com o infausto passamento de Monteiro Lobato, o conhecido autor dos 'Urupês' (ANDRADE, 2002).

Como a Semana da Arte Moderna de 1922 é considerada pela grande crítica literária o marco do movimento modernistas brasileira, Monteiro Lobato, que não participou desta, pois, segundo ele, mesmo "se tivesse participado da Semana, talvez me tivessem contaminado com a inteligência nela manifestada. Preferi ficar na minha burrice" (DE AZEVEDO, CAMARGO, & SACCHETTA, 2001, p. 170), é afastado da concepção de escritor moderno, e muitas vezes visto como um conservador antimodernista.

Além das escolhas da narrativa histórica que circunda o modernismo brasileiro, encontram-se a produção literária de Lobato e o seu ativismo pela arte nacional. Inato ao modernismo, a liberdade de crítica entre os autores e o movimento de publicá-las no jornal como respostas as outras previamente proferidas não influenciavam no convívio e na parceria de produção entre eles. A editora e a revista liderada por Monteiro Lobato publicaram e deram visibilidade a muitos dos modernistas como Di Cavalcanti, Graça Aranha, Oswald e Mário de Andrade e a própria Anita Malfatti, contrariando a postura crítica de que o artigo de Lobato era um ataque à artista e ao movimento estético moderno. A artista plástica por exemplo ilustrou diversos livros que Monteiro lançou. Oswald de

Andrade reflete sobre a marginalização do autor em relação ao modernismo brasileiro ao escrever:

Você Lobato, foi o culpado de não ter sua merecida parte de leão nas transformações tumultuosas, mas definitivas, que vieram se desdobrando desde a Semana de Arte de 22. Você foi o Gandhi do modernismo. Jejuou e produziu, quem sabe, nesse e noutros setores a mais eficaz resistência passiva de que se possa orgulhar uma vocação patriótica. No entanto, martirizam você por falta de patriotismo (DE ANDRADE, 1981, pp. 624-625).

O projeto lobatiano de construção de uma cultura genuinamente brasileira tem como sujeito de ação o autor que num movimento de percepção e reprodução das mazelas do interior do Brasil entra em ação por mudanças no País. Defendia uma arte popular, que vê, nas camadas mais populares, a única e exclusiva fonte de criação artística genuinamente nacional. Importante destacar que este projeto não se resumia apenas à criação literária como também ao acesso a ela. Era necessária a aproximação entre leitor e obra ocorrer não só no plano das ideias como também no plano físico, material. O leitor se torna leitor no momento que lê o texto literário, portanto o consumo do livro é parte essencial desse processo.

A atuação de Lobato como editor é ampla e decisiva no movimento modernista. Através da diversificação de gêneros de suas publicações, publicava-se de tudo, livros didáticos, ensaios, contos, poesias, romances e suas ideias revolucionárias quanto à distribuição, propaganda e diagramação estética dessas, atingia os não-leitores, os distantes dos livros, formando o primeiro mercado consumidor de literatura do País.

## O LIVRO URUPÊS

A escolha dos contos do livro *Urupês*, apesar de ser antecedente às décadas de 1930 e 1940, que tem sido o recorte temporal das canções analisadas nesta pesquisa, justifica-se por dois aspectos da obra: sua força temática e seu consumo. Quanto à força temática de *Urupês*, é um olhar que sai do centro urbano para o campo de forma bruta e ácida sobre a realidade brasileira política e social. Lobato quebra o movimento virtuoso de exaltação da vida simples da população rural ou das classes proletárias brasileiras para denunciar as relações

hierárquicas de abuso de poder das classes dominantes. O povo continuava excluído das decisões sobre os rumos do Brasil e, para o autor, era essencial mostrar que a modernização propagada amplamente no cenário moderno de êxito social brasileiro era uma farsa sem tamanho quando se tratava da inclusão do povo nos processos de vanguarda, seja ela artística seja social "é que é principalmente dos pobres, pertencentes a diversos segmentos da vida na República, que Monteiro Lobato fala" (REZENDE, 2014, p. 17). O último aspecto é o tremendo sucesso editorial que *Urupês* alcança. Como se trata de influência, de projeto da manifestação artística na criação da identidade nacional, fator primordial é como se deu a leitura da obra, e nisso, o livro com 30 mil exemplares vendidos recordista da época em edições não poderia ser descartado.

Mais que isso, a linguagem coloquial, com bastante traço de oralidade, os cenários e personagens reais dos contos de *Urupês* alcançam o leitor do início do século precariamente escolarizado, não só em São Paulo como por todo o País, assim como afirma Lima Barreto sobre *Urupês*, "não há quem não o tenha lido e não há quem o não admire. Não foi preciso barulho de jornais para o seu livro ser lido. Há um contágio para as boas obras que se impõem por simpatia" (BARRETO, 2014, p. 630).

Vale destacar que junto com *Urupês* o autor lança o *Ideias de Jeca Tatu*, coletânea de artigos críticos sobre diversos campos da sociedade brasileira que alcançou sucesso editorial da mesma forma que o primeiro. Pode-se dizer que *Urupês* era a denúncia artística, a manifestação literária do projeto nacionalista de Lobato e *Ideias de um Jeca Tatu* a não-literária.

O país de Lobato é realmente pobre. No campo e nas cidades do interior, mas mesmo nas grandes cidades, morre-se de fome. A luta pela comida é uma batalha diária. A sobrevivência é conseguida com troca ou vendas de objetos mais fundamentais, sejam móveis ou livros de estudantes. Ao ex-escravo resta o favor dos antigos donos em troca de trabalhos gratuitos. É isso ou morrer de fome. Os funcionários públicos dividem-se em duas categorias: os que assinam o ponto e os que trabalham. Os pequenos funcionários que exercem de fato suas funções encontram toda sorte de dificuldades para morar e alimentar os filhos" (REZENDE, 2014, p. 18).

A estética dos contos de Urupês seguem a esta linha temática: imersão no regionalismo, resgate de temas folclóricos e fidelidade ao registro linguístico cotidiano, vivido pelo leitor, "O público aparece como potencialidade do texto lobatiano e não como mero receptor passivo da informação" (PASSIANI, 2003, p. 249). A linguagem sem rodeios, sem excesso, distanciando-se da escolha vocabular erudita e aproximando-se da oralidade nacional, tinha o intuito de ampliar o alcance de seus livros, ampliando e diversificando o público leitor. Assim, era trabalho do escritor a incorporação de expressões regionais e o rompimento com a rigidez gramatical, criando um texto orgânico, que pudesse ser coescrito pelo seu leitor. Essa preocupação com o leitor não resulta num reducionismo dos recursos estéticos, a linguagem literária de Lobato era cuidadosamente construída para que também se consolidasse sua crítica social. Lobato não subestimou o público com um texto pobre, e sim reconheceu que a linguagem literária rebuscada tornava o texto incompreensível, incapaz de se aproximar do leitor. Traça-se o perfil do projeto literário de Lobato em seus estudos demonstrando que o nacionalismo, o modernismo seria concebido via manifestação literária, numa espécie de literatura militante:

O que é preciso frisar é o engajamento do escritor em praticamente todas as questões sociais do país: queimadas, saneamento, petróleo, eleições, etc. -problemas que faziam parte do cotidiano do povo brasileiro, sempre questões da ordem do dia. E foi este o material sobre o qual Monteiro Lobato se debruçou para elaborar o enredo de seus livros (PASSIANI, 2003, p. 250).

Ainda sobre a estética do texto lobatiano e suas contribuições ao modernismo, mediante a análise das obras infantis de Lobato e suas relações com a proposta de linguagem do modernismo, afirma-se que as escolhas de registro no texto literário do autor não estão afinadas com o projeto modernista e propõe uma retratação da crítica literária quanto ao seu posicionamento pré-modernista no panorama histórico literário brasileiro, que pode ser observado em sua reflexão:

Não parece justo com o sistema literário nacional a transformação do conceito de moderno na palavra modernismo e muito menos o conceito de que unicamente se caracterizam por esses atributos os escritores do círculo paulista que participaram da Semana de 1922. Insistir nessa seleção é ignorar tudo aquilo que se produziu no país fora das fronteiras de São Paulo e, por negação, acusar

todos os artistas e pensadores dos demais estados brasileiros de passadistas e retrógrados (COSTA, 2012, pp. 177-178).

Como editor confrontou os problemas de distribuição dos livros devido ao número reduzido de livrarias no País, elaborou a solução criativa de consignação de vendas em qualquer estabelecimento comercial. Assim, Monteiro Lobato solucionou a questão primária do acesso à arte literária, e as edições começaram a serem impressas com uma tiragem acima dos mil exemplares.

## ANÁLISE SEMIÓTICA DOS CONTOS

### conto os faroleiros

A história do conto os Faroleiros nos apresentam a narrativa de acertosa de contas entre Cabrera e Gerebita, dois homens que trabalham juntos por força do destino, e do adultério, compartilharam o amor de Maria Rita, razão pela qual os dois tinham escolhido a vida no Farol e não se suportavam. Toda a história nos é apresentada pelo narrador personagem testemunha dos acontecimentos que deram fim à vida de Gerebita e cúmplice do homicídio cometido por Cabrera.

Num processo narrativo de competência, Cabrera busca a validação do narrador para o ato de violência que vem planejando desde a chegada de Gerebita ao Farol. Para tanto, o autor utiliza-se de mecanismos de discurso que atribui a loucura ao Gerebita e por oposição mínima a insanidade à Cabrera como no trecho, *“o mundo é tão grande, há tanta gente no mundo, e cai-me aqui justamente o único ajudante que eu não podia ter.... – por que? – Por quê..? Porque é um louco”* e *“Desde esse dia nunca mais o faroleiro abandonou o tema da loucura do outro. Demonstrava-me de mil maneiras”*.

**Quadro 14 – Esquema do discurso narrativo em Os faroleiros – fase competência**

Gerebita	☺	Cabrera
Sujeito de fazer		Objeto de estado
Dotado de sanidade e fala		Dotado de insanidade e silêncio

Observa-se também que isso ocorre quando a narrativa indica que o poder de falar de se comunicar com o narrador, de contar a sua história é do Cabrera como denota do trecho, *“Cabrera entrou sobraçando um balaio de pescado. Tipo de má cara, passou em direitura à cozinha sem nos volver um olhar”*, e a reação assombrada do narrador neste trecho, *“Pela primeira vez lhe ouvi a voz”*. A Gerebita não é dada voz na narrativa e, dessa forma, começa um processo de manipulação em que o narrador se coloca como sujeito de estado.

No nível da manipulação, ao se estabelecer as competências de insanidade a Cabrera, o sujeito do fazer o mata e precisa do silêncio do narrador quanto ao crime cometido. Para tanto, seduz-o retomando a ideia de pessoa justa que é o narrador em não condenar um homem que agiu em legítima defesa. Essa sedução que havia se manifestado anterior ao ato neste trecho, *“Quero que o senhor me resolva um caso. Estão dois homens numa casa; de repente um enlouquece e rompe, como cação esfomeado, para cima do outro. Deve o outro deixar-se matar como carneiro ou tem o direito de atolar a faca na garganta do bicho?”* e que se ratifica depois que Gerebita comete o crime como neste trecho *“O mar não leva daqui os corpos à praia e o mundo não precisa saber de quê morreu Cabrera. Caiu n’água - morte de marinheiro e o moço é testemunha que matei para não morrer”*.

**Quadro 15 – Esquema do discurso narrativo em Os faroleiros – fase manipulação**

Gerebita	→	Narrador
Sujeito de fazer	sedução	Sujeito de estado
Dotado da execução do crime		poder de julgar a moralidade do ato infracional

A *performance* ocorre quando, no momento da briga que resultaria na morte de Cabrera, como uma resposta de sua sedução, o narrador até então impessoal, frente à loucura de Gerebita, deseja entrar em ação e participar da agressão física deferida ao insano faroleiro. Nesse momento da narrativa, o sujeito de estado modifica-se para um estado passional, para uma tomada de lado, e junto com ela uma decepção, manifestada na fase de sanção, quando, ao lembrar a fala de Gerebita, *“hoje noto que nada nele denunciava loucura. No*

*momento pensei diversamente se é que pensei alguma coisa*”, retoma um julgamento negativo posterior de sua própria mudança de estado. O percurso narrativo é concluído com a certeza de Gerebita da cumplicidade do narrador e posterior impunidade frente ao crime.

**Quadro 16 – Esquema do discurso narrativo em Os faroleiros – fase performance**

Gerebita	→	Narrador
Sujeito de fazer	sedução	Sujeito de estado
Dotado da execução do crime		poder de julgar a moralidade do ato infracional

**Quadro 17 – Esquema do discurso narrativo em Os faroleiros – fase sanção**

Narrador	↔	Narrador
Sujeito de fazer		Sujeito de estado
Certeza da loucura de Cabrera		Certeza da sanidade de Cabrea e insanidade de Gerebita

Destaca-se ainda que os indicativos da possibilidade desse percurso narrativo dentro do texto se encontram ainda em seus primeiros níveis elementares do discurso. Ao introduzir o narrador a Gerebita, a história o faz num processo de manipulação por parte do narrador que compra sua ida ao Farol mesmo que isso ocorresse em infração do regulamento. Assim, não causa estranheza ao leitor o fato de que o narrador que outrora manipulou possa participar como manipulado no enredo da história. Considerando os aspectos metodológicos definidos anteriormente, apresenta-se o seguinte quadro:

**Quadro 18 – Análise semiótica do Conto Os Faroleiros**

Natureza do conflito	Solução do conflito	Recepção social da solução
Esperada	Criativa	Sancionada

conto o engraçado arrependido

O conto lobatiano de 1917 apresenta a história do Pontes o engraçado arrependido e sua dificuldade em se desvencilhar do humor. A grande proposta da narração é brincar com a ideia de que a alegria, a risada o fazer o outro rir pode

ser uma maldição, uma tristeza e a própria morte. Os sistemas narrativos na história apresentam diversos pontos de *performance* do personagem principal, mas todos partem do mesmo esquema de oposição de elementos entre graça e não-graça, que é formado nas primeiras fases do conto através de percurso narrativo de competência.

O autor gasta um longo período de tempo para afirmar que Pontes possui uma graça única, um prodígio humorístico ao ponto que *“escusava abrir a boca ou esboçar um gesto para que não torcesse em risos a humanidade”*; além disso é mostrada a competência de que Pontes consegue se sustentar por meio da graça e dá risada dos outros, não profissionalmente, mas como um *“filantes que dá momos em troca de jantares e paga continhas miúdas com pilhérias de truz”*. Assim se constrói o primeiro esquema narrativo de competência do texto:

**Quadro 19 – Esquema do discurso narrativo em O engraçado arrependido – fase competência**

Pontes	☺	Público
Sujeito de fazer		Objeto de estado
Dotado de humor		Dotado de bens e serviços

Após o longo estabelecimento dessa relação, nova esquema de competência narrativa é inserida no texto motivada pela percepção de Pontes que, apesar de seu humor, era comparado a outros caloteiros como mostra o trecho *“– Você ao menos diverte, não é como o major Carapuça que caloteia de carranca”*. A partir desse trecho, o contista descreve o seu personagem como alguém que tenta dotar a si mesmo da competência de seriedade própria do homem de bem que não caloteia num conflito resultante em novo esquema de competência em disjunção entre ele e o elemento da narrativa que representa a falta de humor, o Estado *“porque não sabe rir nem conhece de perto as células que o compõem”*.

**Quadro 20 – Esquema do discurso narrativo em O engraçado arrependido – fase competência**

Pontes	☺	Estado
Sujeito de fazer		Objeto de estado
Dotado de humor		Dotado de falta de graça

Assim, cria-se o conflito do conto em que o personagem principal que abdicar de sua graça se tornar independente de sua capacidade humorística, não só em questões materiais *“entrou a fugir dos homens e despendeu bons meses no estudo da transição necessária ao conseguimento de um emprego honesto”* como de espírito, *“Era certo que não poderia traçar outro caminho na vida além daquele, ora odioso? Palhaço, então, eternamente palhaço à força?”*.

O estabelecimento sólido dessa fase de competência narrativa do personagem Pontes é crucial para o desenvolvimento futuro da *performance* e sanção oriunda da solução do conflito. Devido a isso, o contista despendeu bastante energia em descrever a variedade, o alcance, a adaptabilidade e a força da competência humorística do personagem principal, tornando a narrativa a partir daí menor, mas extremamente eficaz no arrebatamento do leitor na tese de que é possível matar alguém de riso.

Estabelecido que o Estado é o único capaz de promover a falta de graça de Pontes, a narrativa cria essa oportunidade por meio da morte do Major Bentes que sofre de aneurisma e possui peculiar humor. Como já foi estabelecido nos esquemas de competência a capacidade humorística de Pontes, a narrativa parte para uma fase de manipulação mediante a sedução do major pelo Pontes *“em primeiro lugar era mister aproximar-se do major homem recolhido consigo e pouco amigo de lérias, insinuar-se-lhe na intimidade; estudar suas venetas e cachacinhas até descobrir em que zona do corpo tinha ele o calcanhar de aquiles”*. Dessa maneira, constrói-se o seguinte esquema narrativa de manipulação:

**Quadro 21 – Esquema do discurso narrativo em O engraçado arrependido – fase manipulação**

Pontes	→	Major
Sujeito de fazer	sedução	Sujeito de estado
Dotado do fazer rir		Dotado do poder morrer; aneurisma

Traçada a solução do conflito, a narrativa do conto apresenta o sucesso da sedução quando Pontes não só descobre o que faz o Major rir como aguarda pacientemente o momento que tudo levasse ao momento de sua morte como podemos observar no trecho *“Já de dias a tinha de tocaia, só aguardando o*

*momento em que tudo concorre-se para levá-la a produzir o efeito máximo*". O autor ainda invoca uma empatia do leitor para com Pontes ao colocar que o personagem hesitou, *"por uns instantes a consciência breçou-lhe a língua"*, frente a iminente morte de Bentes, mas a sedução se concretiza, e Pontes *"com voz firme puxou o gatilho"*, elaborando assim o seguinte esquema de *performance* narrativa:

**Quadro 22 – Esquema do discurso narrativo em O engraçado arrependido – fase *performance***

Pontes	→	Bentes
Sujeito de fazer		Sujeito de estado
execução do crime		Morto, abre vaga do serviço público.

Ocorre que o contista também elabora esquema fino de sanção na narrativa que, por sua complexidade, pode ser interpretado como um julgamento moral negativo representado pela demora de Pontes em reivindicar sua vaga após o feito como mostra o trecho *"A tua leviandade fez-te perder a melhor ocasião da sua vida"*, uma sanção física resultante em seu suicídio, *"Um mês depois descobriram-no pendente duma trave, com a língua de fora, rígido. Enforca-se numa perna de ceroula"*, e uma segunda sanção moral ao vincular sua morte ao humor que tanto quis se desvincular, banalizando-a como lido no trecho *"- Vejam que criatura. Até morrendo faz chalaça"*, formando o seguinte esquema narrativo de sanção:

**Quadro 23 – Esquema do discurso narrativo em O engraçado arrependido – fase *sanção***

Pontes	↔	Pontes
Sujeito de fazer		Sujeito de estado
Triunfo na morte de Bentes		Perda da moral e da vida; não se desvincula do humor.

O brilhantismo do conto vem oriundo da elaboração complexa dos esquemas narrativos de competência e sanção, pois Lobato constrói seu enredo mortífero com base no improvável riso, obtendo apenas uma morte do humor, a de Pontes, já que Bentes morreu devido a sua condição anterior de aneurisma. Essa conclusão só é possível devido ao esforço do contista em reafirmar através

do esquema de competência o quão crível é a tese do “morrer de rir” apresentada pela história. Considerando os aspectos metodológicos definidos anteriormente, apresenta-se o seguinte quadro:

**Quadro 24 – Análise semiótica do Conto O engraçado arrependido**

Natureza do conflito	Origem hierárquica	Solução do conflito	Recepção social da solução
Inesperado	Social	Criativo	Sancionada

conto a colcha de retalhos

O conto de Lobato 1915 apresenta, através do olhar do narrador personagem, a história de Pingo d'água, ou seria de Nhá Ana ou da colcha de retalho? Qualquer que seja o ponto de partida da análise, todos resultarão em algo incompleto, interrompido, lacuna reforçada pelos percursos narrativos de *performance* que o autor desenvolveu em seu texto. Observa-se que, como anteriormente definido, não necessariamente o sujeito de fazer na narrativa é um ser animado, podendo, neste caso ser uma simples colcha de retalho.

A fase de competência na narrativa é toda fundamentada na ideia de que o homem do campo e a vida rural remetem a uma conduta acanhada, *“arredia e ité como a fruta do gravatá. Olhem como se acanhou! De olhos baixos, finge arrumar a rodilha.”*, que o sertão impõe a quem o habita devido às duras condições de sobrevivência econômica, posição estabelecida de forma clara no trecho, *“Note-se que os Alvoradas não são caipiras. (...) a vida lhes correu áspera na luta contra as terras ensapezadas e secas (...) o velho, amuado, nunca mais espichou o nariz fora do sítio”*. Também é feito um logo período narrativo de competência quanto à vida da mulher rural, destacando seu comportamento social, *“mulher na roça vai à vila três vezes — uma a batizar, outra a casar, terceira a enterrar”* e *“Ler? Escrever? “Patacoadas, falta de serviço”, dizia a mãe. Que lhe valeu a ela ler e escrever que nem uma professora, se desde que casou nunca mais teve jeito de abrir um livro? Na roça, como na roça”*.

Nessa fase narrativa, a família de Maria da Dores possui o papel de fortalecer a ideia de casamento como fuga da pobreza e da doença que rodeava

seu núcleo familiar ao mesmo tempo que dá pistas à personagem da perspectiva futura do casamento para a mulher rural ao dar voz às mazelas de sua mãe e avó. Dessa forma, estabelece-se no leitor a obviedade de que Maria das Dores vai casar e que a colcha de retalho é um presente realizável, assim como reforça o trecho “— *Esta colcha é o meu presente de noivado. O último retalho há de ser do vestido de casamento*”. Em convergência com a construção social da personagem como visto no seguinte esquema de competência narrativa:

**Quadro 25 – Esquema do discurso narrativo em A colcha de retalhos – fase competência**

Maria das Dores	∪	Colcha de retalhos
Sujeito de fazer		Objeto de estado
Dotado do poder casar		Presente de casamento

Estabelecida a razão da existência da colcha de retalhos e posicionada como o objeto central da existência da avó para a narrativa, ela voltaria ao enredo dotada da construção histórica do ser Maria das Dores e é dela que sai o pedaço do pouco desenvolvido sistema de manipulação que ocorre na trama entre a personagem Maria e Labrego, como visto no dois únicos trechos da narrativa que remete à fase de manipulação “*Fugiu, e lá rodou com ele para a cidade — não para casar, nem para enterrar. Foi ser “moça”, a pombinha...*” e “*Ficou um vestido muito assentadinho no corpo, e galante, mas pelas minhas contas foi o culpado do Labreguinho engrajar-se da coitada*”. Apesar de não desenvolvido, é este curto período de manipulação do texto do conto que desencadeia a ambígua fase de sanção.

**Quadro 26 – Esquema do discurso narrativo em A colcha de retalhos – fase manipulação**

Labrego	→	Maria das Dores
Sujeito de fazer	tentação	Sujeito de estado
Dotado do fazer a personagem virar moça		Dotada de fugir, não casar.

A fase da manipulação faz uma quebra com a construção da competência antes cuidadosamente construída pelo autor de que Maria das Dores era mulher para casar. Essa quebra é inteligentemente registrada na narrativa nos seguintes trechos “— *Como isso? Uma menina tão acanhada!... — É para ver! Desconfiem*

*das sonsas...”, em que o personagem narrador compartilha o mesmo espanto do leitor. O percurso narrativo que é observado na fase de performance não é da mudança de estado do sujeito de fazer Maria da Dores, mas o da colcha de retalho, que, ao não poder ser realizada como presente de casamento, depois dos acontecimentos da fase de manipulação, passa ser desejada como mortalha como lido no trecho da fala de Nhá Ana “— la ser o meu presente de noivado. Deus não quis. Será agora a minha mortalha. Já pedi que me enterrassem com ela”.*

**Quadro 27 – Esquema do discurso narrativo em A Colcha de retalhos – fase performance**

Colcha de retalhos	→	Colcha de retalhos
Sujeito de fazer		Sujeito de estado
Presente de casamento		Mortalha

Dessa forma, as sanções que se seguem na narrativa do conto aparentemente são relacionadas à avó de Maria da Dores que ao “*não cumpriram a última vontade. Que importa ao mundo a vontade última duma pobre velhinha da roça? Pieguices...*”, não teve a colcha como mortalha. Mas, ao analisar a fase de performance do texto, quem sofre a maior alteração de estado não é Nhá Ana, e sim a colcha, portanto as sanções deferidas se aproximam mais do objeto que além de não se completar fisicamente, pois faltará sempre o retalho do casamento, não pode se realizar afetivamente na morte de sua idealizadora, levando à elaboração do esquema narrativo de sanção abaixo:

**Quadro 28 – Esquema do discurso narrativo em A colcha de retalhos – fase sanção**

Colcha de retalhos	↔	Colcha de retalhos
Sujeito de fazer		Sujeito de estado
Desejo de Nhá Ana		Deixa de existir física/afetiva

Observa-se que a fase de sanção brilhantemente construída por Lobato nos remete ao título do conto em que o artigo definido “a” dá indícios de que não se trata de um objeto vulgar para a narrativa. Quanto aos aspectos de análise de brasilidade do conto, apresenta o seguinte quadro:

**Quadro 29 – Análise semiótica do Conto A colcha de retalhos**

Natureza do conflito	Origem hierárquica	Solução do conflito	Recepção social da solução
Esperado	Afetiva	Banal	Sancionada

conto a vingança da peroba

Neste conto, Lobato faz de uma briga de vizinho um acontecimento sobrenatural. Os Porangas e os Nunes são os protagonistas da triste e horrenda história de várias vinganças que vão se desdobrando em fases de *performance* muito bem elaboradas pelo contista. A construção visual que Lobato faz não só do local físico que a trama se desenvolve como também dos trágicos acontecimentos fazem da leitura deste conto uma experiência sensorial.

Os percursos de competência dentro do texto possuem papel de provocação de estados de *performance*. A construção não linear dos percursos gerativos de sentido dentro da narrativa traz ao texto uma desordem constitutiva que resulta na fidelidade linear dos fatos ocorridos. Dessa forma, antes mesmo de se afirmar as competências dos personagens, Lobato abre o conto com um esquema de *performance* em que o filho de Pedro Porunga mata a paca de Nunes, dando início ao seu desejo de vingança. Só depois é apresentado ao leitor as competências que dão veracidade ao sujeito de fazer e estado das *performances*. Pedro Porunga o “comedido na pinga” está em disjunção em relação a Nunes que pertencia “à classe dos que decaem por força de muita cachaça na cabeça e muita saia em casa. Filho homem só tinha José Benedito “O primeiro representa o equilíbrio e a prosperidade, “Era natural que prosperasse, com tanta gente no eito. Plantava cada setembro três alqueires de milho; tinha dois monjolos, moenda, sua mandioquinha, sua cana, além duma égua e duas porcas de cria (...) Morava em casa nova (...) coisa fina”, enquanto o segundo, os excessos e a decadência “pobre do Nunes! — não punha na terra nem um alqueire de semente (...) Sua casa, de esteios com casca e portas de imbaúba rachada, muito encardida de picumã, renunciava tapera próxima”. De tal forma que se pode elaborar um esquema geral de competência que, ainda que existam outros intermediários, a história resulte sempre na tentativa de Nunes está em conjunção com a vida que Porunga leva.

**Quadro 30 – Esquema do discurso narrativo em A vingança da peroba – fase competência**

Nunes	∩	Porunga
Sujeito de fazer		Objeto de estado
Dotada do desequilíbrio e pobreza		Dotado da prosperidade e sensatez

Há também que ressaltar a fase de competência narrativa da madeira. O autor utiliza do caso do pai do amigo de Porunga para dar a peroba a competência de vingar-se *“Homem, fui um bicho do mato. E de tanto lidar com paus, fiquei na suposição de que as árvores têm alma, como a gente”*. Percurso de competência narrativa essencial para o desfecho irreal da existência de consciência de um ser inanimado ser considerado crível pelo leitor. Observa-se que esta vingança foi construída por um longo período de competência em que depois de “matar” a peroba e apesar do aparente sucesso, Nunes começa uma decadência no espírito devido ao vexame do monjolo. O que introduziria o período gerativo da manipulação.

**Quadro 31 – Esquema do discurso narrativo em A vingança da peroba – fase manipulação**

Porunga	→	Nunes
Sujeito de fazer	sedução	Sujeito de estado
Dotado do fazer a paz entre os vizinhos		Dono do monjolo ineficaz

Quanto à fase de manipulação, essa ocorre quando Pedro Porunga, já ciente da existência da “ronqueira” de Nunes, decide ver com os próprios olhos a decadência do Nunes, seduzindo-o com o discurso da necessidade de trégua entre os vizinhos. Essa manipulação resultaria no mais importante esquema de *performance* do conto em que a ocorrência e amplitude da piada que vira sua fonte de motivação primeira, o monjolo, a “ronqueira”, é o que motiva a bebedeira com o filho que, mais tarde, resultaria na morte deste pela peroba.

**Quadro 32 – Esquema do discurso narrativo em A vingança da peroba – fase performance**

Peroba	→	Pernambi
Sujeito de fazer		Sujeito de estado
Dotada de força da matéria bruta		Alterada condição física e afetiva

Importante observar que Lobato não explica o porquê da madeira querer se vingar se essa era uma tragédia anunciada desde o corte da árvore como lido na fala de Porunga “— *Você fica com o pau, cachaceiro à toa, mas inda há de chorar muita lágrima por amor disso...*”, reafirmada por Maneta, “*O desgraçado que acerta meter o machado no cerne desse pau pode encomendar a alma pro diabo, que está perdido. Ou estrepado, ou de cabeça rachada por um galho seco que despenca de cima, ou mais tarde por artes da obra feita com a madeira, de todo jeito não escapa*”, colocando a peroba no papel de instrumento da morte, e não sujeito do fazer. Cabe ao leitor julgar a veracidade do título do conto.

A fase de sanção do percurso narrativo do conto é construída através “*o duelo trágico da demência contra a matéria bruta*”, em que Nunes perde seu único filho que, na narrativa é construído como único objeto de afeto do personagem, que investe grande energia na criação do menino como seu sucessor, nos mesmo moldes e valores que estabelece sua vida. Dessa forma, apesar de Nunes destruir o monjolo não há vitória, a sanção é direcionada a Nunes na forma de uma desoladora punição “*o mísero caboclo tombou por terra, arquejante, abraçado ao corpo inerte do filho. Instintivamente sua mão trêmula apalpava o fundo do pilão em procura da cabecinha que faltava.*”

**Quadro 33 – Esquema do discurso narrativo em A vingança da peroba – fase sanção**

Peroba	↔	Nunes
Sujeito de fazer	punição	Sujeito de estado
Mata Pernambi		Morte de seu único filho

Quantos aos aspectos de investigação sobre a brasilidade, o conto apresenta o seguinte esquema:

**Quadro 34 – Análise semiótica do Conto A vingança da peroba**

Natureza do Conflito	Origem hierárquica	Solução do conflito	Recepção social da solução
Inesperada	Social	Criativo	Sancionada

conto meu conto maupassant

No breve conto sobre a arte e a vida na perspectiva ilusória da realidade, Lobato arrebatava o autor numa construção com base em argumentos de autoridade no percurso narrativo de competência, pois a construção da vida como *“amor e morte (..) a morte e o amor, meu caro são os únicos momentos em que a jogralice da vida arranca a máscara e freme um delírio frágil”*, é sustentada pelo famoso escritor francês Maupassant, a construção da competência do italiano suposto assassino do conto *“Eu pressentia naquele sórdido tipo — e negue-se valor ao pressentimento! — o miserável matador da pobre velha.”* é sustentada pela figura de autoridade do delegado e narrador do conto.

**Quadro 35 – Esquema do discurso narrativo em Meu conto de Maupassant – fase competência**

Narrador	∪	Interlocutor
Sujeito de fazer		Objeto de estado
Autoridade, dotado de todo conhecimento dos fatos		Dotado do querer conhecer os fatos

Ao instigar seu interlocutor ao mistério em que envolvia a árvore apontada na janela e que seria o motivo da filosofia que estava proferindo sobre o significado da vida, o narrador desenha o percurso narrativo da manipulação do conto utilizando-se do recurso da tentação; ele prepara seu interlocutor para a mudança de estado da certeza para o assombro resultante da *performance* narrativa que se segue.

**Quadro 36 – Esquema do discurso narrativo em Meu conto de Maupassant – fase manipulação**

Narrador	→	Interlocutor
Sujeito de fazer	tentação	Sujeito de estado

Sabe o significado da árvore		Curioso sobre o mistério da árvore
------------------------------	--	------------------------------------

O percurso da *performance* resulta no julgamento negativo proferido pelo narrador que não é necessariamente direcionada a nenhum personagem dentro do texto, mas ao leitor, que seduzido pelos percursos de competência regidos pelas figuras confiáveis apresentadas pela narrativa, extrapola e romantiza o significado da morte do italiano e se choca ao ver seu engano, representado pela voz do interlocutor neste trecho, “o remorso! ?(...) - curioso! (...)- ?”. Dessa forma, apresenta-se o seguinte esquema narrativo relacionado a fase de sanção:

**Quadro 37 – Esquema do discurso narrativo em Meu conto de Maupassant – fase sanção**

Narrador	↔	Interlocutor
Sujeito de fazer	Julgamento moral	Sujeito de estado
Revela o real assassino		Perde a certeza anterior

Observa-se que a escolha de Henry René Albert Guy Maupassant não é do acaso. Lobato, como numa experiência literária de releitura do autor, procurou escrever uma narrativa não só correlata aos contos de Guy como também explora a teoria da análise dos fatos externos da realidade e como esta resulta em tragédia própria do pessimismo em relação ao espírito humano da obra de Maupassant. Quanto aos parâmetros dessa pesquisa, o conto apresenta o seguinte esquema:

**Quadro 38 – Análise semiótica do Conto Meu conto de Maupassant**

Natureza do conflito	Origem hierárquica	Solução do conflito	Recepção social da solução
Esperado	Social	Criativo	Sancionada

conto um suplício moderno

Em Um Suplício Moderno, Lobato apresenta a tese de que tão grave e dolorosa quanto às formas de torturas medievais é a atuação do governo na vida de funcionários públicos de baixo escalão. Para isso, o autor utiliza-se do cargo de estafeta, uma espécie de *office boy* com função maior de carteiro, para

demonstrar a crueldade de todo o sistema moderno de desenvolvimento social e econômico e seu círculo vicioso.

O percurso da competência na narrativa é construído em primeiro momento na figura de um estafeta anônimo que passa pela primeira fase do deslumbramento da indicação para o cargo público, após a dificuldade da atividade laboral que exige um constante deslocamento em cima de uma égua, as péssimas condições de trabalho em que *“come lá o mau feijão, dorme lá a má soneca e a aurora do dia seguinte estira-lhe à frente, à guisa de Bom dia”*, a consequente doença *“O estafeta entra a definhar de canseira e fome. Vão-se-lhe as carnes, as bochechas encovam, as pernas viram parênteses dentro dos quais mora a barriga do desventurado rocim”*, a desvalorização por parte do empregador representada pela redução de salário *“O patrão-Governo pressupõe que ele é de ferro e suas nádegas são de aço; que o tempo é um permanente céu com brisas fagueiras ocupadas em soprar sobre os caminhanes os olores da balsamina em flor”*, a falta de condições trabalho *“O estafeta toma às costas os arreios, a mala, e conclui a caminheira a pé. Nesse dia chega fora de horas, e o agente do correio oficia ao centro sobre a irregularidade”*, a demissão *“— Estes estafetas, que malandros!”*, as dívidas acumuladas, *“O supliciado, posto no olho da rua, sem saúde, sem cavalo, sem nádegas, coberto de dívidas, com o fígado e mais vísceras fora do lugar em virtude do muito que “chacoalharam”, vê-se logo rodeado pela chusma de credores, ávidos como urubus de charqueada. Como está nu, mais nu que Jó, não pode pagar a nenhum — e ganha fama de caloteiro”*, a solução é a fuga, *“fugir... fugir para uma terra qualquer onde o desconheçam e o deixem morrer em paz”*.

Após um longo período descritivo da jornada do estafeta, a narrativa apresenta Biriba *“um caranguejo humano, lerdo de maneiras e atolambado de ideias, com dois percalços tremendos na vida — a política e o topete”*. Logo é recompensado por sua atuação como cabo eleitoral no então governo eleito de Fidêncio, substituindo o estafeta anterior que, sobre protesto, aceita o emprego. É apresentado o seguinte esquema de competência e que Biriba está convergindo com o governo.

**Quadro 39 – Esquema do discurso narrativo em Um suplício moderno – fase competência**

Biriba	↪	Governo Fidêncio
Sujeito de fazer		Objeto de estado
Dotado do querer fazer parte do governo		Dotado do nomear para cargo público

O que se segue no texto é um paralelismo da jornada do estafeta anônimo com a jornada de Biriba na mesma função pública, que leva ao personagem uma compreensão da fatalidade que o aguardava, como lido no trecho, *“Biriba entumeceu-se de coragem e declarou querer uma coisa só: a demissão. Estava doente, surradíssimo, ameaçado de perder de um momento para outro a égua e as nádegas. Queria mudar de vida”*. Esse ciclo da jornada de Biriba antecede o percurso de manipulação da narrativa em que o governo convence Biriba a manter-se no cargo apelando para sua fidelidade partidária através de elemento narrativo de provocação *“— Muda-se, então, de vida assim do pé pra mão? Quer abandonar os amigos? E a disciplina partidária onde fica, meu caro palerma?”*.

**Quadro 40 – Esquema do discurso narrativo em Um suplício moderno – fase manipulação**

Evandro	→	Biriba
Sujeito de fazer	provocação	Sujeito de estado
Representa o partido		Manter fidelidade partidária

A fase de *performance* ocorre logo após a manipulação. Ao recordar os tempos anteriores ao antigo governo, o personagem construído na narrativa como representante da fidelidade acima da própria subjetiva como na repetida expressão de fala que lhe é conferida durante toda a narrativa *“sim senhor!”* resolve pela troca de governo sem que isso manchasse sua reputação partidária como consta no trecho, *“A todas as perguntas Biriba armava na cara a suprema expressão da idiotia. Nada explicava. Não sabia de nada. Sono cataléptico? Feitiço? Não compreendia o sucedido. Afigurava-se-lhe ter partido na véspera e estar de volta no dia certo. Ficaram todos maravilhados, com asnéssimas cara”*.

Oportunamente a narrativa lhe dá a chance de concretizar sua *performance* quando é confiado a ele a guarda do papel responsável pelos resultados eleitorais.

**Quadro 41 – Esquema do discurso narrativo em Um suplício moderno – fase *performance***

Biriba	→	Fidêncio
Sujeito de fazer		Sujeito de estado
Altera rumo eleitoral		Perde as eleições

Conflito solucionado pela troca de governo, a moralidade social de Biriba mantida, a narrativa cria a expectativa de que um estafeta tenha quebrado o círculo vicioso de tortura antes apresentado e tenha reescrito o final da sua história, eis que o autor constrói a fase de sanção como uma punição em forma de disfarçada premiação por sua atuação nas eleições que fez ganhar Evandro: continuaria com o mesmo emprego. E o autor promove o retorno do personagem ao ciclo da vida de estafeta e conclui a história com a fuga de Biriba.

**Quadro 42 – Esquema do discurso narrativo em Um suplício moderno – fase sanção**

Evandro	↔	Biriba
Sujeito de fazer	punição	Sujeito de estado
Manter cargo público após as eleições		Não alcança seu objetivo de sair do cargo.

A respeito dos parâmetros desta pesquisa, este é um conto que se aproxima mais com o conceito de brasilidade apresentado, revelando o seguinte quadro semiótico:

**Quadro 43 – Análise semiótica do Conto Um suplício moderno**

Natureza do Conflito	Origem hierárquica	Solução do conflito	Recepção social da solução
Inesperado	Social	Criativo	Sancionada

conto pollice verso

O conto apresenta, através do triunfo do jovem doutor desonesto, a corrupção das profissões socialmente reconhecidas como imaculadas no

ambiente rural, medicina e direito, e como funciona o sistema de coleguismo entre os profissionais. A narrativa se desenvolve a partir da infância violenta de Nico acobertada pela vida idealizada de Inácio da Gama, “— *Uma vez que será médico, não vejo mal em ir-se familiarizando com a anatomia... — A anatomia está ali! — rematou a encolerizada senhora apontando a vara de marmelo oculta atrás da porta. — Eu que saiba que o senhor me anda com judiarias aos pobres animaizinhos, que te disseco o lombo com aquela anatomia, ouviu, seu carneiro?*”, ser pai de um doutor. Assim acompanhamos a transformação de uma criança violenta para um estudante displicente, “*é-me insuportável a ausência da Yvonne e de vocês. Não há cá mulheres, nem gente com quem uma pessoa palestre. Uma pocilga! As boas pândegas do nosso tempo, hein?*” e, por fim um médico ambicioso, “*“Isto aqui” — contava em carta aos colegas do Rio — “é um puro degredo. Clínica escassa e mal pagante, sem margem para grandes lances”*, Inácio vê na medicina uma fonte de prestígio e dinheiro, coisas que a atividade médica no campo não lhe proporciona, até que cai doente Mendanha “*capitalista aposentado com trezentas apólices federais, o Rockefeller de Itaoca*”. Apresenta-se o esquema da fase de competência de Inácio em convergência com o paciente Mendanha

**Quadro 44 – Esquema do discurso narrativo em Pollice Verso – fase competência**

Inácio	∪	Mendanha
Sujeito de fazer		Objeto de estado
Dotado do poder curar		Doente precisa de cura

A partir dessa construção se desenrola a manipulação de Inácio através da sedução da família do major, com o intuito de adotá-lo como médico e assim ele manteria Mendanha doente lhe provendo dinheiro, desenhando o seguinte esquema da fase de manipulação:

**Quadro 45 – Esquema do discurso narrativo em Pollice Verso – fase manipulação**

Inácio	→	Mendanha
Sujeito de fazer	sedução	Sujeito de estado
Diz que nunca perdeu um caso grave		Diagnosticado com um caso grave

Sedução aceita, Inácio coisifica seu paciente na narrativa confirmando o percurso de competência mostrado anteriormente, como se pode ler no trecho, “o doente, mas uma bolada maior ou menor, conforme a habilidade do seu jogo”.

A fase da *performance* é provocada pela repentina melhora do major. Surge o conflito que Inácio precisa resolver, faz o esforço para que o major continue minimamente doente e mantém renda pequena por sempre ou ganha uma quantia maior com a morte de Mendanha, “Inácio ponderou tudo isto. Mediu prós e contras. Consultou acórdãos. E tão absorvido no problema andou que à noite se deixava ficar à janela até tarde”, como se apresenta a fase narrativa em questão:

**Quadro 46 – Esquema do discurso narrativo em Pollice Verso – fase *performance***

Inácio	→	Mendanha
Sujeito de fazer		Sujeito de estado
Ganha dinheiro com a morte		Doente rico que pode morrer

Com a morte do major, a fase de sanção, diferente das narrativas canônicas em que o bem é premiado e o mau é punido, apresenta configuração inversa. Não só Inácio consegue o dinheiro pela morte, como vai gastá-lo em Paris com sua amada Yvone, mantendo o prestígio com o pai através de novas farsas, “Isto é que é vida! Que cidade! Que povo! Que civilização! Vou diariamente à Sorbonne ouvir as lições do grande Doyen e opero em três hospitais. Voltarei não sei quando. Fico por cá durante os 35 contos, ou mais, se o pai entender de auxiliar-me neste aperfeiçoamento de estudos.”, e estabelecendo boas relações com os antigos colegas médicos do campo, responsáveis pelo seu julgamento moral e pelo sucesso da fraude. Dessa maneira, o seguinte esquema de sanção é observado.

**Quadro 47 – Esquema do discurso narrativo em Pollice Verso – fase sanção**

Justiça	↔	Inácio
Sujeito de fazer	recompensa	Sujeito de estado
Defere pedido de ressarcimento		Ganha dinheiro e prestígio

O conto resulta no seguinte esquema semiótico de análise:

**Quadro 48 – Análise semiótica do Conto Pollice Verso**

Natureza do conflito	Origem hierárquica	Solução do conflito	Recepção social da solução
Esperado	Social	Banal	Reprovada

conto bucólica

O conto de Lobato diferente dos outros do livro é uma sucessão de programas narrativos de competência que fazem o texto se realizar no nível do projeto das ações. Assim não foi possível identificar fase de manipulação no texto, o personagem narrador percorre o campo admirando a exuberante manifestação de vivacidade do campo oriunda da abundância de água e termina o conto constatando a morte devido à ausência da água, sem que haja nenhuma, há mudança de estado do sujeito resultando na ausência de esquema de *performance* e conseqüentemente não existe nem punição nem recompensa ao personagem narrador.

Dessa forma, o que se apresenta na análise é a sequência dos planos de competência do conto. O primeiro corresponde à exaltação da vida no campo *“que ar! A gente das cidades, afeita a sorver um indecoroso gás feito de pó em suspensão num misto de mau azoto e pior oxigênio, ignora o prazer sadio que é sentir os pulmões borbulhantes deste fluido vital em estado de virgindade. O oxigênio fresquinho foi elaborado naquele momento pela vegetação viçosa. Respirá-lo é sorver vida à nascente”*. Apresenta-se assim a convergência do narrador com o campo.

**Quadro 49 – Esquema do discurso narrativo em Bucólica – fase competência**

Narrador	∩	Vida no campo
Sujeito de fazer		Objeto de estado
Exaltar a beleza natural da vida		Possui beleza natural da vida

Após, é desenvolvido no texto o mistério que envolve a morte da aleijadinha, não há nenhum movimento de sedução e tentação para o descortinar

das causas da morte, apenas um deslocamento espacial do narrador personagem para a casa da aleijadinha. Os poucos diálogos com Pedro Suã “*Pois morreu lá a menina, a Anica. — Pobrezinha! De quê? — A gente sabe? Morreu de morte*” e Veva “— *E de que morreu? — Deus é que sabe*”, pais da falecida; não acontece nenhuma alteração de estado do personagem e nenhuma mudança narrativa só o conduz a novos esquemas de competência. Ao encontrar a Inácia “*a preta agregada da família Suã*” consegue facilmente a narrativa da história da morte da aleijadinha que denota a inexistência de *performance* do narrador, e de Inácia nos acontecimentos. O que é apresentado é um segundo plano de competência entre Veva e sua filha. Este é um dos responsáveis para a veracidade da possibilidade da causa da morte da enferma.

**Quadro 50 – Esquema do discurso narrativo em Bucólica – fase competência**

Veva	∩	Alejadinha
Sujeito de fazer		Objeto de estado
Não quer ter trabalho		Mobilidade comprometida demanda atenção

O que se segue na narrativa é a apresentação da relação de Inácia e a aleijadinha em comparação ao plano de competência anteriormente mostrado:

**Quadro 51 – Esquema do discurso narrativo em Bucólica – fase competência**

Inácia	∪	Alejadinha
Sujeito de fazer		Objeto de estado
Cuida da menina doente		Doente necessita de cuidados

O conto arrebatava o leitor com a morte da menina que não é construída pelos planos de competência apresentados, e sim pelo brilhante paralelismo entre chuva e sede. Nota-se que a ausência das fases de manipulação e *performance* não possibilita o leitor inferir que a mãe mata a filha ou que inácia salvaria a menina com os remédios

**Quadro 52 – Análise semiótica do Conto Bucólica**

Natureza do conflito	Origem hierárquica	Solução do conflito	Recepção social da solução
----------------------	--------------------	---------------------	----------------------------

Ausente	Afetiva	Ausente	Ausente
---------	---------	---------	---------

conto o mata-pau

A narrativa apresentada pelo narrador personagem faz uma analogia da vida com a dinâmica de sobrevivência da árvore mata-pau. A resposta da primeira pergunta sobre o que é mata-pau é engenhosamente explicada pela anatomia da planta como pelo comportamento social das pessoas envolvidas no caso que é contado.

Após ser apresentado ao leitor a descrição da planta mata-pau, inicia-se um longo período de caracterização de Roca “Olhos cozidos e nariz arrebitado, tal qual a mãe. Feia, mas da feiura que o tempo às vezes conserta”, e Elisbão “*rijo no trabalho (...) sitiante de monjolo, escaroçador e cevadeira, com dois agregados no eito*”, até a chegada de Manoel, o bebê que o casal adota e que posteriormente é conhecido como Ruço, “*madraço, e o era perfeito, inimigo de enxada e foice, só atento a negociatas, barganhas, espertezas*”. Nesse período da narrativa, constrói-se a competência de Rosa e Ruço para os desdobramentos da trama. A Roca é dado o papel da deslealdade, alvo de desagrado seja pela sua aparência, seja por sua origem familiar, afinal “*a mãe de Rosa é falada. Laranjeira azeda não dá laranja-lima*”, estando em divergência com Elisbão que, na narrativa, reapresenta-se como coerente familiar, é o filho que recorre ao pai em busca de sabedoria. Assim os dois, apesar de construírem um núcleo familiar, estão em relação de divergência na fase de competência.

**Quadro 53 – Esquema do discurso narrativo em O mata-pau – fase competência**

Rosa	☺	Ruço
Sujeito de fazer		Objeto de estado
Transforma-se em mulher faceira		Cresce e vira homem

O percurso de manipulação é resultado da relação amorosa condenável pela narrativa entre Rosa e seu filho adotivo Ruço, levando o pai de Elisbão através do recurso de provocação manipular o filho para que este desperte para

o adultério da esposa. Observe que este percurso só é possível porque o autor constrói a publicidade do caso nos trechos *“Por fim degeneraram em namoro — medroso no começo, descarado ao cabo.”* e *“Tudo transpira. Transpirou nas redondezas a feia maromba daqueles amores. Boas línguas, e más, boquejavam o quase incesto”*, tornando crível a descoberta do caso amoroso pelo avô de Manoel.

**Quadro 54 – Esquema do discurso narrativo em O mata-pau – fase manipulação**

Pai de Elisbão	→	Elisbão
Sujeito de fazer	provocação	Sujeito de estado
Sabe do adultério		Pode desconfiar de Rosa

Aceitando a provocação Elisbão até então alheio ao comportamento de Rosa muda sua postura dentro da narrativa como nos trechos *“regressou ao sítio com aquele aviso a verrumar-lhe os miolos. Passou dias de cara amarrada, acastelando hipóteses”*, o que resulta na fase de *performance* que o leva à morte. Destaca-se aqui a engenhosa construção da morte de Elisbão, o contista em primeiro momento leva o leitor à construção de que essa *performance* ocorre entre Ruço e seu pai adotivo, afirmação essa desmentida apenas na fase de sanção que se segue na narrativa.

**Quadro 55– Esquema do discurso narrativo em O mata-pau – fase performance**

Rosa	→	Eslibão
Sujeito de fazer		Sujeito de estado
Mata seu marido para esse não descobrir seu caso		Morre por ter desconfiado

A fase de sanção do texto não só estabelece uma punição ao sujeito da *performance* como revela quem é esse sujeito quando estabelece o resultado negativo apenas a uma personagem, Rosa. Esse movimento só é possível devido ao reforço negativo que o percurso de competência apresenta logo no início da narrativa.

**Quadro 56 – Esquema do discurso narrativo em O mata-pau – fase sanção**

Ruço	↔	Rosinha
Sujeito de fazer	punição	Sujeito de estado
Abandona Rosa e ganha dinheiro		Acaba o romance e perde a sanidade

Numa retomada ao contexto da enunciação da história de Rosa, o narrador personagem conduz a conclusão da analogia no trecho “— Não é só no mato que há mata-paus!... — murmurei eu filosoficamente, à guisa de comentário”.

**Quadro 57 – Análise semiótica do Conto O Mata-Pau**

Natureza do conflito	Origem hierárquica	Solução do conflito	Recepção social da solução
Inesperado	Afetiva	Banal	Reprovada

conto bocatorta

A antítese entre o feio e o belo retratada num caso de horror faz da narrativa de Bocatorta uma história com desfecho surpreendentemente comovente sobre o beijo da vida e o beijo da morte. A história de Cristina “*era um ramallete completo das graças que os dezoito anos sabem compor.*” e Bocatorta “*filho duma escrava de meu pai, nasceu, o mísero, disforme e horripilante como não há memória de outro. Um monstro, de tão feio*” é construída em percursos simples que remetem aos limites impostos à feiura e às consequências da quebra deles.

Na fase de competência, a antítese fica ainda mais evidente quando avisada do desejo de seu noivo em conhecer o negro mitológico é dada a Cristina a competência do pavor e do medo desse encontro. Assim, apresenta-se o seguinte esquema de competência em que há uma relação de divergência entre Bocatorta e Cristina, divergência essa reafirmada na descrição física do personagens como pode ser lido no trecho que se refere a Bocatorta “*não tinha beijos, e as gengivas largas, violáceas, com raros cotos de dentes bestiais fincados às tontas, mostravam-se cruas, como enorme chaga viva. E torta, posta*

de viés na cara, num esgar diabólico, resumindo o que o feio pode compor de horripilante.”

**Quadro 58 – Esquema do discurso narrativo em O Bocatorta – fase competência**

Bocatorta	∩	Cristina
Sujeito de fazer		Objeto de estado
Dotado da feitura e de matar de medo		Dotada da beleza e de morrer de medo

Posto a situação da personagem em relação à concretização desse encontro, o percurso narrativo de manipulação se configura no discurso de recompensa da fala do noivo que promete à Cristina que tal enfrentamento pode ser a cura de seu pavor em relação à criatura horripilante, como constatado no esquema abaixo:

**Quadro 59 – Esquema do discurso narrativo em O Bocatorta – fase manipulação**

Eduardo	→	Maria da Dores
Sujeito de fazer	tentação	Sujeito de estado
Não viu Bocatorta		Pode curar o medo ao ver Bocatorta

Cristina aceita a manipulação e, após o encontro, o enfrentamento que depois se revelará como um exercício mais afetivo e psicológico do que um exercício visual da personagem, o medo e o pavor se intensificam até que venha a falecer. Acontecimento que dá origem a fase de *performance* reveladora sobre a criatura, antes reduzida sua concepção psicológica a apenas um riso “*a uma pergunta alegre do velho, arregaçou na cara um riso. (...). Aquele riso naquela cara sobre-excedia sua capacidade de horripilação*”, sua construção afetiva se revela no momento da morte de Cristina ao visitar seu túmulo e abraçar o corpo sem vida.

**Quadro 60 – Esquema do discurso narrativo em O Bocatorta – fase performance**

Cristina	→	Bocatorta
Sujeito de fazer		Sujeito de estado
Morre de pavor		Beija Cristina em seu túmulo

Após cena de lutas e perseguições, a narrativa apresenta a fase de sanção através da punição de Bocatorta à morte por ter beijado Cristina em vida, beijo que a aterrorizou por toda a vida e morte. Brilhantemente a fase de sanção remete ao que acontece quando feiura não respeita os limites da beleza, ela se afoga na boca do inferno, pois Bocatorta morre não de espingarda, e sim no pântano *“abismo traidor oculto sob a verdura”*.

**Quadro 61 – Esquema do discurso narrativo em O Bocatorta – fase sanção**

Major	↔	Bocatorta
Sujeito de fazer	punição	Sujeito de estado
Deixa morrer sofrendo Bocatorta		Morte no pântano

Quanto aos aspectos da investigação desta pesquisa, pode-se elaborar o seguinte quadro semiótico. Há de observar que o conflito é pouco explorado no texto, mas muito bem construído no exercício de interpretação do conto.

**Quadro 62 – Análise semiótica do Conto Bocatorta**

Natureza do conflito	Origem hierárquica	Solução do conflito	Recepção social da solução
Inesperado	Afetiva	Banal	Reprovada

conto o comprador de fazendas

O conto nos apresenta uma narrativa em que a corrupção é construída através da aparente perfeição dos personagens, ora escancarada para o leitor como no caso da família do Moreira, ora velada ao leitor, que até a resposta à carta enviada a um parente na cidade que desmascara a farsa de Trancoso. O efeito da revelação ao leitor é eficaz quando ao remontar a visita do comprador de fazendas à Espiga de Moreira, que percebe um certo exagero no comportamento de Trancoso além de ignorar o embuste que era a prosperidade da família e sua fazenda para enganar o comprador. O recurso de maquiagem, de engodo, em um movimento de disjunção ao meio do fazer e conjunção mútua

quanto a tirar vantagem da fazenda formando o percurso de competência de Trancoso e Moreira.

**Quadro 63 – Esquema do discurso narrativo em O comprador de fazendas – fase competência**

Moreira	∪	Trancoso
Sujeito de fazer		Objeto de estado
Dotado do poder tirar vantagem da venda da fazenda		Dotado do poder tirar vantagem da venda da fazenda

Após a revelação de ambos para o leitor, a trama não se desenvolve para uma vingança imediata como previa as reações de cólera dos enganados. Há uma interrupção do narrador que se dirige a um interlocutor inexistente até então oferecendo respostas a supostas interpelações do mesmo “— *Vendeu a fazenda o pobre Moreira? (...)*”. É ele quem anuncia a nova situação financeira de Trancoso retomando a trama de compra da fazenda. Como não é desenvolvida a fase de manipulação, a solução dada para a existência do percurso de *performance* é construída através dessa síntese do narrador como lida no trecho, “*O acaso deu a Trancoso uma sorte de cinquenta contos na loteria. Não se riam. Por que motivo não havia Trancoso de ser o escolhido, se a sorte é cega e ele tinha no bolso um bilhete?*”. Dessa forma, estabelecida a mudança de estado do sujeito que possibilitasse ele fazer a compra da fazenda, a lembrança da vingança prometida por Moreira “— *Deixe, menino! O mundo dá voltas. Um dia cruzo-me com o ladrão e justo contas*” é retomada na *performance*.

**Quadro 64 – Esquema do discurso narrativo em O comprador de fazendas – fase performance**

Trancoso	→	Família de Moreira
Sujeito de fazer		Sujeito de estado
Volta à fazenda para comprá-la		Agressão e recusa da compra

Após a realização da vingança, é construído um percurso narrativo de sanção em que os sujeitos da *performance* são punidos mutuamente. Observa-se que, neste conto, pela a proximidade do caráter e dos objetivos de todos os personagens, essa reciprocidade narrativa é comum no texto. Assim tanto

Trancoso é punido pela agressão física, quanto Moreira não consegue vender a fazenda.

**Quadro 65 – Esquema do discurso narrativo em O comprador de fazendas – fase sanção**

Trancoso	↔	Moreira
Sujeito de fazer	punição I	Sujeito de estado
Perde a fazenda e é agredido		Perde a venda da fazenda

O narrador ainda escancara a punição de Zilda pela cumplicidade da farsa da família e deposita nela maior carga de sanção ao afirmar que seus sentimentos amorosos pelo farsante comprador de fazendas era real como lido no trecho, *“Atrás da vidraça, com os olhos pisados do muito chorar, a triste menina viu desaparecer para sempre, envolto em uma nuvem de pó, o cavaleiro gentil dos seus dourados sonhos”*.

**Quadro 66 – Análise semiótica do Conto O comprador de fazendas**

Natureza do conflito	Origem hierárquica	Solução do conflito	Recepção social da solução
Esperado	Social	Banal	Sancionada

conto o estigma

Através da visita inesperada de um amigo de longa data a narrativa nos apresenta Fausto e seu núcleo familiar que será testemunha da grande tragédia do amor e suas diversas concessões. O conto possui uma primeira parte introdutória em que Bruno seu amigo tem o papel de testemunha da mudança da vida do amigo em relação ao amor, não possuindo nenhuma participação nos esquemas narrativos do texto. Essa primeira parte dentro da história é toda construída por fases narrativas de competência em que é estabelecida a forma que Fausto *“casara rico. A fazenda viera-lhe às mãos por intermédio da esposa”* e *“Confesso que não casei por amor. Estava bacharel e pobre. Vi pela frente o marasmo da magistratura e a vitória rápida do casamento rico”*; o quão má e perversa é sua esposa *“De feições duras, olhar de ave de rapina, nariz agudo, era positivamente feia e provavelmente má”*; e quão formosa é *“Laura, à proporção*

que desabrochava, reunia em si quanta formosura de corpo, alma e espírito um poeta concebe em sonhos para meter em poemas. Conluiava-se nela a beleza do Diabo, própria da idade, com a beleza de Deus, permanente”, formando dois importantes esquemas de competência

**Quadro 67 – Esquema do discurso narrativo em O estigma – fase competência**

Fausto	∩	Laurita
Sujeito de fazer		Objeto de estado
Sensível ao amor		Formosa e bondosa

**Quadro 68 – Esquema do discurso narrativo em O estigma – fase competência**

Esposa de Fausto		Fausto
Sujeito de fazer		Objeto de estado
Não faz concessões no casamento		Acredita que casamento é feito de concessões

Estabelecidos o frágil laço de matrimônio e as insatisfações do casal, a personagem Laura é apenas um objeto de discórdia dentro da narrativa, atribuindo-a apenas o sofrimento de ser alvo das amarguras da esposa de Fausto e o pequeno prazer de ler no campo. Assim, o percurso de manipulação ocorre na briga conjugal recorrente como consta no trecho *“estas guerras conjugais portas adentro!... Não há aí luta civil que se lhes compare em crueza. Na frente de estranhos, de Laura e dos filhos, continha-se. Maltratava a pobre menina, mas sem revelar a verdadeira causa da perseguição. A sós comigo, porém, que inferno”*, que leva Fausto à mudança comportamental em relação às suas convicções matrimoniais, configurando o esquema de manipulação da seguinte forma:

**Quadro 69 – Esquema do discurso narrativo em O estigma – fase manipulação**

Esposa de Fausto	→	Fausto
Sujeito de fazer	intimidação	Sujeito de estado
Exige a saída de Laura de casa		Se nega a expulsar drasticamente Laura de casa

A não aceitação da intimidação de sua esposa por parte de Fausto sentencia o destino de Laura a uma farsa suicida. Observa-se aqui que o percurso de *performance* nesse caso só vem à tona para o leitor juntamente com a sanção do sujeito da fazer.

**Quadro 70 – Esquema do discurso narrativo em O estigma – fase *performance***

Esposa de Fausto	→	Laura
Sujeito de fazer		Sujeito de estado
Forja um suicídio		É assassinada com um tiro

Como a revelação da *performance* está no final da narrativa, junto com o esquema de sanção era preciso criar pistas para o leitor de que o suposto esquema de *performance* não era válido, pois o sofrimento que Laura passava foi reduzido a este trecho “*maltratava a pobre menina, mas sem revelar a verdadeira causa da perseguição*”. A solução do autor foi sinalizar tal farsa através da desconfiança do personagem Fausto criando o enigma a ser resolvido exposto nos trechos, “*Por que se mataria Laura? Como conseguira o revólver, guardado sempre no meu quarto, em lugar só de mim e de minha mulher sabido?*”. A solução do enigma é a denúncia feita pela marca de seu filho “*a única testemunha do crime e, mal nascido, denunciava-o com esmagadora evidência*”, que resulta na punição proferida de seu próprio filho à criminosa, resultando no seguinte esquema de sanção:

**Quadro 71 – Esquema do discurso narrativo em O estigma – fase sanção**

Filho de Fausto	↔	Esposa de Fausto
Sujeito de fazer	Punição	Sujeito de estado
Apresenta o estigma do crime		Morre com a revelação de seu crime

Dessa maneira, o conto apresenta os seguintes elementos semióticos

**Quadro 72 – Análise semiótica do Conto O estigma**

Natureza do conflito	Origem hierárquica	Solução do conflito	Recepção social da solução
Esperado	Afetiva	Banal	Reprovada

conto velha praga

Neste conto, Lobato apresenta sua tese de que o caboclo, *“espécie de homem baldio, seminômade, inadaptável à civilização, mas que vive à beira dela na penumbra das zonas fronteiriças”*, é o mal que assola todo o meio rural, ele é a velha praga. Argumentando sua tese, o narrador do conto nos dá um panorama sobre a vida do caboclo desde a sua ida à mata, *“à medida que o progresso vem chegando com a via férrea, o italiano, o arado, a valorização da propriedade, vai ele refugindo em silêncio (...) recua para não adaptar-se”*, como ele se estabelece na terra *“Acampam. Em três dias uma choça, que por eufemismo chamam casa, rota da terra como um urupê.”*, como se constitui seu cotidiano *“no vazio de sua vida semisselvagem, em que os incidentes são um jacu abatido, uma paca fígada na água ou o filho novimensal, a queimada é o grande espetáculo do ano, supremo regalo dos olhos e dos ouvidos.”* como dribla a lei e realiza as queimadas *“urde traças para iludir a lei, cocando destarte a insigne preguiça e a velha malignidade. (...) arranja sempre um álibi demonstrativo de que não esteve lá no dia do fogo”*, como vive uma vida de subsistência e num ciclo vicioso de construção social como visto no lido no trecho, *“Calcula as sementeiras pelo máximo da sua resistência às privações. Nem mais, nem menos. “Dando para passar fome”, sem virem a morrer disso, ele, a mulher e o cachorro — está tudo muito bem; assim fez o pai, o avô; assim fará a prole empanzinada que naquele momento brinca nua no terreiro”* até que é tocado dali e parte rumo a outro pedaço de terra pois, *“ao caboclo, toca-se. Toca-se, como se toca um cachorro importuno, ou uma galinha que vareja pela sala”*.

A narrativa toda se desenvolve apenas em fase de competência em que o sujeito caboclo está sempre em conjunção em relação aos recursos da mata, e está sempre em disjunção em relação a ação do caboclo.

**Quadro 73 – Esquema do discurso narrativo em Velha Praga – fase competência**

Caboclo	☺	Mata
Sujeito de fazer		Objeto de estado
Dotado do querer sobreviver		Dota dos recursos da subsistência

Quanto à análise semiótica de brasilidade, o conto não apresenta grande contribuição para o estudo, pois os parâmetros estabelecidos anteriormente têm como coluna vertebral, o conflito, que, dentro do conto, não ocorre, fazendo o texto literário se aproximar bastante da linguagem jornalística. O conto também pode ser considerado um prelúdio da próxima narrativa do livro que personifica este caboclo na figura do Jeca.

**Quadro 74 – Análise semiótica do Conto Velha Praga**

Natureza do conflito	Origem hierárquica	Solução do conflito	Recepção social da solução
Ausente	Ausente	Ausente	Ausente

conto urupês

O célebre conto lobatiano que dá título ao livro é também composto por uma série de construção narrativa de competência no qual o personagem Jeca Tatu é tema central da tese da filosofia que rege a vida do caboclo: a lei do menor esforço. Esta é que faz o caboclo estar em divergência a tudo que exige dele uma aplicação, uma demanda do seu ser além da sobrevivência, *“seja plantar ao invés de só arrancar da natureza o alimento e produto de venda “da terra só quer a mandioca, o milho e a cana. A primeira, por ser um pão já amassado pela natureza. Basta arrancar uma raiz e deitá-la nas brasas. Não impõe colheita, nem exige celeiro. O plantio se faz com um palmo de rama fincada em qualquer chão. Não pede cuidados”*. seja alimentar o espírito com a arte ou a religião *“E na arte?” Nada “(...) todos os volumes do Larousse não bastariam para catalogar-lhe as credices, e como não há linhas divisórias entre estas e a religião, confundem-se ambas em maranhada teia, não havendo distinguir onde para uma e começa outra”*. O caboclo é construído no texto para apenas sobreviver *“nada paga a pena. Nem culturas, nem comodidades. De qualquer jeito se vive”*.

A indicação de que Jeca está sempre de cócoras remete ao leitor a proximidade do chão, e a conseqüente distância do levantar-se e andar, do caminhar, o caboclo Jeca *“para comer, negociar uma barganha, ingerir um café, tostar um cabo de foice, fazê-lo noutra posição será desastre infalível. Há de ser de cócoras”*, colocando o personagem em divergência com o desenvolvimento social, intelectual e econômico de sua vida representada neste trecho por um de três pernas *“Seus remotos avós não gozaram maiores comodidades. Seus netos não meterão quarta perna ao banco. Para quê? Vive-se bem sem isso”*. Os objetos do cotidiano, os bens materiais que poderiam denotar alguma ambição do Jeca, algum querer além do mínimo que o leva a sobreviver, são o que é usado no texto para lembrar o leitor da continuidade do ciclo do caboclo em todas as gerações de existência *“O banquinho de três pés, as cuias, o gancho de toucinho, as gamelas, tudo se reedita dentro de seus miolos sob a forma de ideias: são as noções práticas da vida, que recebeu do pai e sem mudança transmitirá aos filhos”*.

**Quadro 75 – Esquema do discurso narrativo em Urupês – fase competência**

Jeca	☺	Lei do menor esforço
Sujeito de fazer		Objeto de estado
Dotado do querer sub existir		Permite ao caboclo sobreviver

Ao escrever o texto com uma sucessão de percursos de competência, o autor não desenvolve nenhum conflito, excluindo assim a fase de manipulação e a *performance* não desenvolve uma sanção ao personagem, apesar da presença do juízo de valor negativo que o narrador imprime no texto acusando o caboclo de desperdiçar a existência desse mundo como consta no último trecho do texto *“Só ele não fala, não canta, não ri, não ama. Só ele, no meio de tanta vida, não vive...”* este não se apresenta como resultado de uma constatação das conseqüências de nenhuma mudança de estado do personagem o que corrobora a construção do conto Urupês ser um texto metalinguístico “Jeca”. Através do preenchimento do quadro semiótico, constata-se que o personagem está em direção oposta ao conceito de brasilidade proposto pela pesquisa, pois Jeca como construído pelo contista não tem a capacidade intelectual de resolução criativa ao conflito caso este fosse colocado na narrativa.

**Quadro 76 – Análise semiótica do Conto Urupês**

Natureza do conflito	Origem hierárquica	Solução do conflito	Recepção social da solução
Ausente	Ausente	Ausente	Ausente

## 9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os resultados obtidos nas análises das canções caipiras apresentadas se aproximam da hipótese de brasilidade construída artisticamente apenas no critério de aceitação ou ratificação social do comportamento dos sujeitos das canções. O distanciamento da abordagem do 'jeitinho brasileiro' não está na construção hierárquica do sujeito, do fazer nas canções, em que o caipira apareceu como desfavorecido socialmente ou em posição hierárquica afetiva menor, está, sim, na quase ausência de conflito nas narrativas. Ao que foi representado, a vida no campo é previsível, com enredo predeterminado seja no âmbito afetivo, como o deleite da amada, seja em suas atividades profissionais no campo ou na lida da boiada. A inexistência de conflito tem como consequência a ausência de criatividade frente ao inesperado; dessa maneira, como estes são características elementares da brasilidade defendida por esta pesquisa, a contribuição das canções caipiras na constituição da identidade brasileira social no que tange ao 'jeitinho brasileiro' é mínima. Destaca-se, da análise das canções caipiras, a recorrência de um saudosismo quanto ao ambiente do enunciador da narrativa ser urbano e a presença da distância física do sertão e de elementos que representam o campo como marca constante de afirmação do caipira. Surpreende-se ainda que a temática da morte, quando colocada, é fator de aproximação do sertão ou da vida do sertanejo.

Em relação às análises dos sambas apresentadas, existe uma aproximação maior do gênero em comparação às canções caipiras, principalmente no que diz respeito à existência de conflito, mesmo que esse em sua maioria seja banal. Da mesma maneira como há uma aceitação social do comportamento do sujeito do fazer nas canções caipiras, há também no samba, sendo que, neste, o sujeito de fazer está sempre associado a uma hierarquia afetiva, ora representada por um amor a ser conquistado ora representado pelo próprio cotidiano do sambista. Interessante perceber que o local de fala do enunciador não é físico, e sim afetivo com maior ênfase no próprio produto do sambista que é o samba. Relativo à investigação principal da pesquisa, as canções analisadas se comportam de maneira embrionária ao movimento que as sucedem em relação à malandragem e à criatividade da resolução dos conflitos,

comportamento esse que não possibilita elaborar uma tese de contribuição efetiva dos sambas do início do século XX analisados na construção de brasilidade definida nesta pesquisa.

Quanto à obra literária *Urupês*, observa-se uma abordagem diferente sobre o espaço físico do sujeito, de fazer quase sempre localizado no ambiente rural, as exceções estão sempre relacionadas à narrativa em que há uma hierarquização social e não afetiva entre os agentes narrativos. O elemento urbano, de uma forma geral, é citado como passagem ou ponte de transição de personagens secundários da narrativa, de maneira que é o ambiente rural o pano de fundo do fazer do sujeito do enunciado. O campo é um local de conflito, e o banalismo da tensão não é referente à falta de criatividade na solução, e sim um retrato do sertanejo como indivíduo de recursos materiais e intelectuais limitados. A apropriação ou o enriquecimento do ser caipira é sempre fora do sertão, ele precisa sair para cidade para adquirir esperteza ou malícia. Os contos que não apresentam conflitos retratam o caipira sendo parte do sertão, assim como a fauna e a flora o é, e, quando o não faz, ele posiciona o sertão como dono do destino do caipira. A hierarquia social entre os agentes da narrativa é sempre refletida na forma de como o camponês sobrevive economicamente, e os conflitos retratados no livro, em sua grande maioria, são oriundos da busca do sertanejo pelo desequilíbrio desta hierarquia. A contribuição dos contos lobatianos à pesquisa de aproximação da brasilidade está justamente na criatividade de soluções perante os conflitos inesperados da vida do campo. O fator inesperado da criação destes conflitos, diferentemente do que determina sua complexidade, está no desequilíbrio das relações de hierarquia afetiva gerado por outro personagem que nem se comporta como transgressor nem como obediente. É possível aferir então, que o livro contribui na formação de brasilidade, pois seus personagens buscam transgredir uma situação imposta a eles, ora vinda da cidade nas relações hierárquicas sociais, ora vinda do próprio sertão nas relações hierárquicas afetivas, de forma criativa e aceita socialmente. Destaca-se ainda na análise dos contos a situação de corrupção e de não brasilidade no comportamento dos personagens dos contos. Os faroleiros, Bocatorta, O Mata-pau e Pollice Verso em que fica evidente o esforço de esconder a solução do conflito devido à não

aceitação social, revelando este aspecto corrupto da ação que se distancia efetivamente da construção criativa ratificada socialmente.

De forma geral, os resultados apresentados pelas três manifestações artísticas escolhidas para esta pesquisa não corresponderam às hipóteses iniciais de possível articulação entre artes num projeto de nacionalização no que diz respeito ao comportamento social do brasileiro. Apesar desse fracasso, outra possibilidade analítica foi obtida, a qual consiste da preocupação em caracterizar a vida social dos personagens como algo intrinsecamente ligado ao ambiente físico a que ele pertence. As descrições sobre o que é urbano e o que é rural nas obras sem dúvida nenhuma fazem parte do projeto modernista de não romantizar historicamente o Brasil. O sucesso deste projeto artístico que esta pesquisa conceitua como descritivo-narrativo é percebido na percepção de um país diversificado e plural no que diz respeito ao território e à vivência nacional.

Algumas dificuldades no processo da pesquisa justificam também este afastamento dos resultados, a principal delas é a qualidade dos registros musicais escritos dentro recorte temporal da pesquisa, que reduz bastante o número de amostras musicais apresentadas, pois, devido à escassez de partituras, em especial as das canções caipiras, algumas análises musicais para serem apresentadas exigiram a escrita melódica dela, o que extrapola não só as habilidades musicais da pesquisadora como a área científica desta pesquisa que é a crítica-literária.

De toda forma, a pesquisa apresenta processo de investigação semiótica como inovadores no que diz respeito ao objeto de estudo. A semiótica da canção está normalmente associada a análises musicais de canções referentes a períodos de gravação posteriores ao apresentado e estilos musicais referentes à música popular brasileira. As análises semióticas de samba de raiz e canções caipiras contribuíram com um novo horizonte de revisão metodológica em que se questiona se os aparelhos tradicionais da semiótica da canção hoje estabelecidos são suficientes para darem conta de peculiaridades no mapa melódico, em especial a parte tensiva, desses estilos musicais.

Quanto à análise semiótica dos contos de Monteiro Lobato, não só apresenta essa originalidade analítica como também através de uma abordagem sobre a obra adulta do autor mais ampla do que a convencional. Esta, quando abordada, usualmente está relacionada à construção do personagem Jeca Tatu ou a estudos da literatura comparada entre outros personagens de romances modernistas, o que minimiza o impacto, a relevância e a riqueza literária do livro *Urupês*.

A pesquisa estabeleceu o início do século XX como critério de escolha de amostras, o que foi limitante no aspecto musical da análise, e, devido a isso, as considerações sobre a estrutura das obras analisadas não devem ser reproduzidas como síntese do período musical em que elas estão inseridas, observando que se encontram em um contexto de correspondência semiótica e de não delimitação histórica. Limite semelhante é imposto aos resultados das análises do conto, em que não se pode definir a estética ou caminho semiótico que Monteiro Lobato percorre em suas obras adultas pela síntese das características de um único livro analisado. Como solução e alternativa a esta, a perspectiva futura desta pesquisa é continuar as análises semióticas dos outros contos lobatianos pertencentes a sua produção adulta, utilizando-se como modelo as análises semióticas elaboradas e apresentadas nesta tese para tal definição.

## 10 REFERÊNCIAS

- AMARAL, A. *O modernismo brasileiro e o contexto cultural dos anos 20*. USP, 9-18.2012.
- ANDRADE, M. d. *Post-scriptum pachola*. Revista Cult, 63-65.2002.
- BARBOSA, L. *Ética e 'jeitinho brasileiro': a arte de ser mais igual que os outros*. Elsevier. 2006.
- BARRETO, L. Em M. LOBATO, *contos completos*. 2014.
- BARROS, D. L. *Teoria semiótica do texto*. Atica. 2011.
- BARROSO, L. R. *Ética e 'jeitinho brasileiro': por que a gente é assim?* Cambridge MA: Lecture Harvard. 2017.
- BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes. 2004.
- \_\_\_\_\_. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva. 2007.
- BOSI, A. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix. 2004.
- CANDIDO, A. *A revolução de 1930 e a cultura*. Novos estudos CEBRAP. 1984. 27-32.
- CANDIDO, A. *Iniciação a literatura brasileira*. Ouro sobre azul. 2004.
- CORTÁZAR, J. *Valise de cronópio*. 2006.
- COSTA, B. C. *Monteiro Lobato, um modernista desprezado*. Universidade Federal de Pernambuco, CAC. Teoria da Literatura. 2012.
- DA MATTA, R. *O que faz do Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco. 1984.
- DE ANDRADE, O. *Carta a Monteiro Lobato*. Ciência & Trópico. 1981.
- DE AZEVEDO, C. L., CAMARGO, M., & SACCHETTA, V. *Monteiro Lobato - furacão na Botocúndia*. São Paulo: Senac. 2001.
- DINIZ, D. C. *Monteiro Lobato: o perfil de um intelectual moderno*. Tese. 1997.
- ECO, U. *Semiótica e filosofia da linguagem*. São Paulo: Atica. 1984.
- \_\_\_\_\_. *El lector modelo. Lector in fábula*. 1993.
- \_\_\_\_\_. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes. 1993.
- \_\_\_\_\_. *Tratado geral de semiótica*. 2003.
- \_\_\_\_\_. *Confissões de um jovem romancista*. Cosac Naify. 2013.

- FAUSTINO, J. C. *O Êxodo Cantado: a formação do caipira para a modernidade*. . Universidade Federal de São Carlo. 2014.
- FENERICK, J. A. *Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*. Annablume.2005.
- FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso*. Contexto. 2013.  
 \_\_\_\_\_. A construção da identidade nacional brasileira. Bakhtiniana. Revista de Estudos do Discurso, n. 1, 2009.
- FONTANILLE, J. *Semiótica do discurso*. Contexto. 2012.
- JOST, M. *A construção/invenção do samba: mediações e interações estratégicas*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros(62).2015. 112-125.
- LOBATO, M. (1917). *A propósito da exposição Malfatti*. Disponível em: <<http://m.acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,a-proposito-da-exposicao-malfatti--monteiro-lobato,13042,0.htm>>. Acesso em: 28 dez 2017  
 \_\_\_\_\_. *Contos completos*. Globo Livros.2014.
- MARIA, L. *O Que é Conto* . Brasiliense.1984.
- MÁRQUEZ, G. G. *Como contar um conto*. Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial.1997
- MEURER, J. L., & DELLAGNELO, A. K. *Análise do Discurso*. Santa Catarina.2008.
- MIURA, M. A. *Entre a simpatia e a corrupção: análise das dimensões constituintes do 'jeitinho brasileiro'*. 2012.
- APOLITANO, M. *História & Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autentica. 2002.
- NASCIMENTO, E. B. *A Semana de Arte Moderna de 1922 e o Modernismo Brasileiro: atualização cultural e "primitivismo" artístico*. Gragoatá.2015.20.
- NEPOMUCENO, R. *Música Caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: 34.1999.
- ORLANDI, E. P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 2003.
- ORTIZ, Renato. *Identidade nacional e cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PASSIANI, E. *Na trilha do Jeca: Monteiro Lobato e a formação do campo literário no Brasil*. . Bauru: Edusc. 2003.

- REZENDE. Em M. LOBATO. *Contos completos*. Globo Livros. 2014.
- SANDRONI, C. *Feitiço decente; transformações do samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2001.
- SANTOS, G. T. *O leitor-modelo de Umberto Eco e o debate sobre os limites da interpretação*. Kalliope. 2007. 6.
- SODRÉ, M. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad. 1998.
- TATIT, L. *Semiótica da canção: melodia e letra*. Escuta. 1994.
- \_\_\_\_\_. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial. 2001
- \_\_\_\_\_. *Elementos para a análise da canção popular*. CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada, 1(2).2003
- \_\_\_\_\_. *Canção e oscilações tensivas*. Estudos Semióticos. 6. 2010.14-21.
- \_\_\_\_\_. *Para uma poética do conto brasileiro*. *Filologia Románica*, 19.2002. 161-182.
- TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. Perspectiva. 2008.
- \_\_\_\_\_. *Crítica da crítica: um romance de aprendizagem*. São Paulo: Unesp.2015.
- TRIGUEIRO, C. *O jeito brasileiro: um fenômeno cultural*. *Romance Notes*, 49(2). 2009. 217-227.
- VIANNA, H. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2007.
- VILELA, I. *Cantando a própria história*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. 2011.
- VIVIAN, I. R. *Barthes E A Escritura: a leitura é proposição existencial*. *Língua e Literatura*, 17 (29).2015. 23-34.
- ZILBERBERG, C. *Observações sobre a base tensiva do ritmo*. Estudos semióticos, 6(2). 2010. 1-13.