



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

MELISSA CAROLINA HERRERO DE AZEVEDO



---

Londrina  
2006



**MELISSA CAROLINA HERRERO DE AZEVEDO**

***“DRUMMOND E CHAPLIN:  
o poema e o homem no jogo intertextual”***

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem – Mestrado, na Universidade Estadual de Londrina para obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Esther Gomes de Oliveira

Londrina  
2006

**CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO ELABORADA PELA DIVISÃO DE PROCESSOS TÉCNICOS DA  
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA.**

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**

A994d Azevedo, Melissa Carolina Herrero de.  
Drummond e Chaplin : o poema e o homem no jogo intertextual /  
Melissa Carolina Herrero de Azevedo. – Londrina, 2006.  
159f. : il.

Orientador: Esther Gomes de Oliveira.  
Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade  
Estadual de Londrina, 2006.  
Bibliografia: f. 149-158.

1. Intertextualidade – Teses. 2. Análise do discurso – Teses. 3.  
Diálogo – Teses. 4. Andrade, Carlos Drummond de – Crítica e inter-  
pretação – Teses. 5. Chaplin, Charles – Teses. I. Oliveira, Esther  
Gomes de. II. Universidade Estadual de Londrina. III. Título.

CDU 801



**MELISSA CAROLINA HERRERO DE AZEVEDO**

***“DRUMMOND E CHAPLIN:  
o poema e o homem no jogo intertextual”***

**COMISSÃO EXAMINADORA**

*Esther G. de Oliveira*

Profa. Dra. Esther Gomes de Oliveira

Profa. Dra. Aparecida Feola Sella

Profa. Dra. Mariângela Peccioli Galli Joanilho

Londrina, 06 de abril de 2006.



## DEDICATÓRIA

Segundo Houaiss (2001), MÃE significa “... lugar onde algo teve origem, começou, se desenvolveu, se aperfeiçoou, ou de onde se dividiu, se ramificou”. Deus foi generoso comigo, deu-me duas MARAVILHOSAS mães: *Isabel Herrero de Azevedo*, mulher de fibra, de honra, de força, de estímulo e de muito amor, sempre presente em minhas conquistas, dificuldades e no choro principalmente. Mas generoso foi quando em 1998 me deu minha segunda mãe: *Esther Gomes de Oliveira, Estherzinha...* não tive apenas uma professora ou orientadora, mas sim uma pessoa que, como meus pais, iluminou, enfeitou, facilitou meus caminhos pela vida, seja por humanidade, delicadeza, presteza, diligência e acima de tudo AMOR. Mamãe *Isabel* e Mamãe *Esther* sofreram comigo, nestes anos, compreenderam meus períodos de ausência para dedicar-me ora ao estudo ora ao trabalho e, mesmo assim, jamais me negaram seus braços, meigos sorrisos, beijinhos carinhosos e maravilhosas palavras de estímulo. Dedico tudo, mas tudo o que conquistei e mais um pouco a vocês, pequenas, mas com uma enorme grandeza dentro de si, que enchem minha vida de alegria, conquistas, realizações e principalmente de coragem. AMO muito “todas” as duas.



## AGRADECIMENTOS

Agradeço e dedico todo o resultado deste sucesso, deste trabalho, pois sem a orientação, ajuda, amizade, amor e carinho de todos que aqui me acompanharam, não teria conseguido a realização de mais esta etapa em minha vida.

Aos meus pais, Papai José Lopes de Azevedo e Mamãe Isabel Herrero de Azevedo, meu “*porto seguro*” que sempre me apoiaram, orientaram, mesmo nos momentos em que deixei de estar junto à família, pois precisava dedicar-me à pesquisa. Agradeço por terem me dado os três maiores tesouros do mundo: a vida, o amor e a educação. A eles, todo o meu amor, pelo carinho e paciência com que me acompanharam em todas as minhas dúvidas e ansiedade, durante o processo de tornar-me Mestre. Muito obrigada pelas orações que muito me ajudaram nessa caminhada.

Aos meus irmãos, Fabiano e Denise, pelo estímulo e pela compreensão das tantas ausências. Pelos momentos de angústia e dúvida, por tudo o que me aconselharam durante esta caminhada.

À vovó Conceição, que tanto amo, por dispensar tanta atenção e apoio. Sendo minha maior incentivadora, sempre me ouvia e me aconselhava, durante o período de realização deste trabalho. Obrigada pelas noites e madrugadas, orando pelo meu sucesso, pela minha realização. *TE AMO vovó!*

À vovó Amélia, que sempre esteve presente em minha vida, seja de corpo ou de alma, minha heroína, minha força, fonte de luz e busca. Nela encontrei inspiração a ampliar meus conhecimentos. Hoje, não a tenho de corpo presente, mas em meu coração eternamente. Como diz o ditado: *Amélia mulher de verdade!* que, aos 80 anos esteve ao meu lado, me apoiou e me deu uma lição de vida ao demonstrar, diante dos obstáculos, que a vida muitas vezes oferece o que é ser uma verdadeira vencedora.

À minha Mamãe de Londrina, que sempre me apoiou, sempre esteve presente nos momentos de dúvida, sei sim que, em alguns momentos, falhei com ela, mas ela nunca me negou seu amor e sua dedicação, seu carinho, sua preocupação, que, em dias chuvosos, se preocupava com minhas idas e vindas de Arapongas – Londrina e vice-versa; posso ter omitido alguns fatos, como meu serviço durante a dissertação, mas nunca omiti meu maior carinho, amor e admiração por essa pessoa tão especial, leal, amiga e principalmente mãe, pois soube puxar minha orelha nos momentos de mais valia. Obrigada, Estherzinha, por fazer parte, hoje e todos os dias da minha vida. *TE AMO!*



À minha eterna professora Marilene Géa Geraldini, encantadora, se sou professora hoje devo a ela que, com grande maestria, mostrou-me o caminho das letras, que, mesmo em uma rede pública de ensino, mostrava sua busca infatigável pelo conhecimento e conquista de seus alunos. Meus mais profundos agradecimentos pela amizade, pelo respeito, por sua serenidade, ética profissional e pelo seu bom exemplo.

À minha professorinha do coração, Claudete Góes Ramos, pelo amor, pela dedicação, por me guiar aos primeiros passos da escrita. Não me lembro, em momento algum, de ver uma lágrima em seu rosto, sempre alegre, animada, em busca de novas idéias. Minha primeira professora do conhecimento e da vida. Sou fruto de seu trabalho e hoje dividimos o mesmo espaço. Com ela aprendi e com ela, hoje, trabalho. Obrigada por existir em minha vida.

Aos colégios, diretores, coordenadores e professores pelos quais passei, estudei e trabalhei, em especial ao CMDA (Colégio Mãe do Divino Amor), há uma vida dentro de mim, semeada por esta instituição, lá estudei e hoje retorno como professora. Obrigada pela compreensão, nos momentos de ausência, pela busca do aprimoramento profissional.

Às professoras Loredana Límoli e Mariângela Joanilho pela rede de conhecimentos que me possibilitou tecer esta monografia, pelo encorajamento e pelas valiosas sugestões no exame de qualificação.

A todos os professores e colegas do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, pela convivência e conhecimentos que me foram transmitidos.

Aos funcionários da UEL, em especial à Secretaria de Pós-Graduação, que sempre me receberam gentil e pacientemente, fornecendo informações e material necessários para a finalização deste trabalho.

Aos meus amigos e amigas, em especial três eternas amigas: minhas amigas-irmãs Graziella Geraldine Viezzi, pela compreensão de minha ausência em momentos alegres e tristes, pela parceria nas dificuldades e conquistas, seu jeitinho meigo e carinhoso, suas noites gastas nos finais de semana me ajudando a digitar minha dissertação, você é muito mais que amiga, é minha eterna maninha. Andréa Escame Brandani, menina de força, de garra, me ajudou em encruzilhadas da dissertação, dúvidas causadas, por muitas vezes, imaturidade, mas que, graças à sua amizade, foram sanadas. Lolyane Cristina Guerreiro de Oliveira e Esposo, foram meus tutores em noites de sábado e domingos, quando a dúvida surgia, eles me aconselhavam, tenho o maior respeito e carinho por este casal maravilhoso. O meu muito obrigada por participarem da minha vida.



As palavras me antecedem e ultrapassam, elas me tentam e me modificam, e se não tomo cuidado será tarde demais: as coisas serão ditas sem eu as ter dito. Ou, pelo menos, não era apenas isso. Meu enleio vem de que um tapete é feito de tantos fios que não posso me resignar a seguir em fio só; meu enredamento vem de que uma história é feita de muitas histórias. E nem todas posso contar – uma palavra mais verdadeira poderia de eco em eco desabar pelo despenhadeiro as minhas mais altas geleiras. Assim, pois, não falarei mais no sorvedouro que havia em mim enquanto eu devaneava antes de adormecer (Clarice Lispector).

Gostaria de agradecer um a um pela força e amizade neste período de busca, luta e conquista, mas, de igual forma, estendo minha gratidão a todos os demais que, direta ou indiretamente, colaboraram para que este trabalho pudesse ser concretizado.

E, principalmente, a Deus, Força Maior que, com infinito amor, guia os meus passos e me conduz às estrelas.



AZEVEDO, Melissa Carolina Herrero. **Drummond e Chaplin: o poema e o homem no jogo intertextual.** 2006. 159f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem). Universidade Estadual de Londrina. Londrina, 2006.

## RESUMO

Nesta dissertação, estudaremos a Intertextualidade presente no poema “Canto ao homem do povo Charles Chaplin”, de Carlos Drummond de Andrade, para detectar as influências, sutilmente recriadas e reelaboradas, que se depreendem do intercâmbio de duas artes: Literatura e Cinema, partindo do pressuposto de que a língua, em sua totalidade concreta, viva (enquanto discurso) tem uma propriedade intrínseca, o “dialogismo”. As palavras de um falante estão sempre e, inevitavelmente, perpassadas pelas palavras do outro, pois, para constituir seu discurso, o enunciador, necessariamente, leva em conta o discurso do outro, isto é, elabora seu discurso a partir de outros discursos. Para analisarmos a intertextualidade do poema, consideramos o contexto em que está inserido, ou seja, vida e carreira profissional do ator Charles Chaplin e seu personagem Carlitos. Dessa forma, fez-se necessária a realização de uma pesquisa a respeito do personagem retratado pelo poema em análise. Após a exposição sobre o contexto e o filme que envolve o personagem-título, realizamos a análise do poema, privilegiando a intertextualidade e os recursos argumentativos, que corroboram para a trama persuasiva instalada entre Cinema e Poesia. O fator determinante, na análise, é a intertextualidade implícita, isto é, um texto que estabelece diálogo com outro texto sem explicitá-lo, partindo do pressuposto de que o destinatário possui um conhecimento prévio.

**Palavras-chave:** Intertextualidade. Drummond. Chaplin.



## ABSTRACT

In this dissertation, we will study the Intertextuality manifested in the poem “*Song for that man of the people Charless Chaplin*”, by Carlos Drummond de Andrade, to detect the subtly recreated and reproduced influences, that aim the interchange between two Arts: Literature and Cinema, starting from the presupposed that the language in its concrete totality is alive (while discourse) and has an intrinsic property, the “dialogism”. The words of a speaker are always and inevitably elapsed by the words of the other, for to constitute his discourse, the enunciator necessarily takes into account the discourse of the other, that is, he produces his discourse departing from different discourses. In order to analyse the intertextuality of the poem, we considered the context in which it is inserted, that is, Charles Chaplin’s life and professional career and his character “Carlitos”. This way, it was necessary to realize a research about the pointed out character in the analysed poem. After the exposition about the context and the movie which involves the title-character, we realized the analysis of the poem, giving privilege to the intertextuality and the argumentative resources that contribute to the persuasive plot settled between the Cinema and Poetry. In this analysis, the major factor is the implicit intertextuality, that is, a text which firms a dialog with another text without making it explicit, starting from the presupposed that the addressee has a previous knowledge.

**Keywords:** Intertextuality. Drummond. Chaplin.



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	13
1.1 Justificativa.....	13
1.2 Objetivos.....	15
1.2.1 Objetivo Geral .....	15
1.2.2 Objetivos Específicos .....	15
1.3 Organização do Trabalho .....	15
1.4 Procedimentos Metodológicos .....	17
1.5 Delimitação do Corpus.....	16
<b>CAPÍTULO I</b> .....	18
<b>2 DRUMMOND, CHAPLIN E A CONTEXTUALIZAÇÃO SÓCIO-HISTÓRICA</b> <b>(1914-1940)</b> .....	19
2.1 Carlos Drummond De Andrade .....	19
2.2 Charles Chaplin .....	27
2.3 Contextualização Sócio-Histórica: (1914-1940).....	36
2.3.1 Rivalidades e tensões internacionais .....	36
2.3.2 A política de alianças e o estopim da Guerra .....	38
2.3.3 Primeira fase (1914-1915).....	40
2.3.4 Segunda fase (1915-1917).....	40
2.3.4 Terceira fase (1917-1918) .....	41
2.3.5 A destruição europeia e a ascensão dos Estados Unidos.....	42
2.3.6 O Tratado de Versalhes e a criação da Liga das Nações .....	43
2.3.6.1 As principais causas .....	44
<b>CAPÍTULO II</b> .....	46
<b>3 LINGÜÍSTICA TEXTUAL</b> .....	47
3.1 Fatores de Textualidade.....	50
3.2 Intertextualidade .....	54



<b>CAPÍTULO III</b> .....	58
<b>4 RECURSOS ARGUMENTATIVOS</b> .....	59
4.1 Adjetivação.....	59
4.1.1 Adjetivos afetivos.....	60
4.1.2 Adjetivos avaliativos .....	60
4.2 Seleção Lexical.....	61
4.3 Operadores Argumentativos .....	62
4.4 Figuras de Linguagem .....	64
4.4.1 Acumulação.....	65
4.4.2 Comparação.....	66
4.4.3 Hipálage.....	66
4.4.4 Metáfora e Metonímia .....	67
4.4.5 Paralelismo .....	68
4.4.6 Personificação.....	68
<b>CAPÍTULO IV</b> .....	69
<b>5 ANÁLISE DO CORPUS</b> .....	70
5.1 Literatura e Cinema: Um diálogo Possível.....	72
5.2 O Filme O Grande Ditador (1940): texto baseado no filme .....	76
5.3 Análise do Excerto I (verso 13 a 26) .....	80
5.3.1 Análise da intertextualidade .....	81
5.3.2 Análise dos recursos argumentativos .....	86
5.3.2.1 Adjetivação.....	86
5.3.2.2 Os operadores argumentativos .....	87
5.3.2.3 Figuras de linguagem .....	89
5.3.2.3.1 Acumulação.....	90
5.3.2.3.2 Comparação.....	91
5.3.2.3.3 Metáfora .....	91
5.3.2.3.4 Personificação.....	91
5.4 Análise do Excerto II (verso 29 a 36).....	92
5.4.1 Análise da intertextualidade .....	93
5.4.2 Análise dos recursos argumentativos .....	96
5.4.2.1 Adjetivação.....	97
5.4.2.2 Os operadores argumentativos .....	97



5.4.2.3 Figuras de linguagem .....	98
5.4.2.3.1 Acumulação .....	98
5.4.2.3.2 Metonímia.....	99
5.5 Análise do Excerto III (verso 117 a 123) .....	99
5.5.1 Análise da intertextualidade .....	100
5.5.2 Análise dos recursos argumentativos .....	102
5.5.2.1 Adjetivação.....	102
5.5.2.2 Seleção lexical .....	102
5.5.2.3 Os operadores argumentativos .....	103
5.5.2.4 Figuras de linguagem .....	104
5.5.2.4.1 Acumulação .....	104
5.5.2.4.2 Metonímia.....	104
5.5.2.4.3 Paralelismo .....	104
5.5.2.4.4 Personificação.....	105
5.6 Análise do Excerto IV (verso 211 a 214) .....	105
5.6.1 Análise da intertextualidade .....	106
5.6.2 Análise dos recursos argumentativos .....	108
5.6.2.1 Adjetivação.....	108
5.6.2.2 Seleção lexical .....	108
5.6.2.3 Os operadores argumentativos .....	109
5.6.2.4 Figuras de linguagem .....	109
5.6.2.4.1 Hipálage.....	109
5.6.2.4.2 Metonímia.....	110
5.6.2.4.3 Personificação.....	110
5.7 Análise do Excerto V (verso 216 a 227) .....	110
5.7.1 Análise da intertextualidade .....	111
5.7.2 Análise dos recursos argumentativos .....	114
5.7.2.1 Adjetivação.....	114
5.7.2.2 Seleção lexical .....	115
5.7.2.3 Os operadores argumentativos .....	116
5.7.2.4 Figuras de linguagem .....	117
5.7.2.4.1 Acumulação .....	117
5.7.2.4.2 Metáfora .....	117
5.7.2.4.3 Paralelismo .....	118
5.7.2.4.4 Personificação.....	118



<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	119
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	122
<b>ANEXOS</b> .....	135
Anexo 1 – Poema.....	136
Anexo 2 – Filmografia.....	144
Anexo 3 – Ata de DEFESA.....	150
Anexo 4 – Termo de Autorização .....	156



## 1 INTRODUÇÃO

“A sabedoria é muitas vezes mais útil aos outros do que àqueles que a possuem. O que sabemos é uma gota, o que ignoramos é um oceano.”

Isaac Newton

### 1.1 JUSTIFICATIVA

As obras literárias não são simples memórias, elas reescrevem as suas lembranças.

Toda invenção literária, hoje em dia, produz-se no interior de um meio saturado de literatura. Todo romance, poema, todo texto novo é uma intervenção nessa paisagem interior. Encontramo-nos todos no interior de uma imensa biblioteca, passamos nossas vidas na presença de livros (BUTOR, 1974, p. 192).

O próprio corpus da literatura favorece esta visão de que livros falam de livros e com livros, como se estivessem tendo um diálogo, em uma “imensa biblioteca”, conforme diz Butor, ultrapassando o recurso da metalinguagem sem seguir uma ordem precisa, estabelecendo relações, ou seja, um diálogo com outras obras, filmes, músicas, etc. Segundo Jenny (1979), a intertextualidade é um trabalho de transformação e assimilação de vários textos operados por um texto fonte, que mantém o seu real sentido.

As influências de uma gênese textual não estão colocadas, extratextualmente, na vida do autor (produtor de um determinado texto), mas em sua estrutura, como marcas “iminentes”, intratextuais.

O fenômeno “intertextualidade”, teorizado por Bakhtin e Kristeva, é um assunto que está sendo pesquisado, atualmente, por vários estudiosos da linguagem, interessados em mostrar que a construção de sentido de um texto está alicerçada, não só em mecanismos propriamente lingüísticos, mas também em uma soma de vozes, que só pode ser detectada pelo conhecimento de mundo do enunciatário. E foi justamente essa soma de vozes o fator decisivo para nossa escolha.



[...] em certo sentido, todo o texto é lido com referência a múltiplos textos que o antecedem; ou, por outras palavras, que também o acto de leitura não ignora o amplo espaço intertextual em que todo o discurso literário se insere (REIS, 1981, p. 22).

O interesse em desenvolver este projeto surgiu em uma comunicação que apresentamos, em 1999, no XIII Seminário do CELLIP, em Campo Mourão, sobre intertextualidade. E a escolha do poema de Drummond deveu-se não só pela sua riqueza de forma, mas também pelo seu personagem título, por quem sempre nutri grande admiração.

O poema “*Canto ao homem do povo Charles Chaplin*”, escrito por Carlos Drummond de Andrade e publicado em 1945, estabelece uma relação de intertextualidade com os filmes de Chaplin e levanta aspectos de sua carreira cinematográfica, de 1914 a 1957. Pesquisaremos a intertextualidade com o objetivo de atingir a riqueza e a profundidade de sentido do poema, mostrando que a utilização de variados procedimentos lingüísticos, além de corroborar com a potencialidade semântica das relações intertextuais, manifesta, também, a atitude ideológico-afetiva do autor quanto ao seu texto.

Segundo Reis (1981, p. 128), “[...] a análise textual fundada na problemática da intertextualidade procurará descortinar no texto o reflexo mais ou menos visível de outras práticas textuais”. Neste caso, o Cinema se “projetando na superfície de um texto literário particular.”

O poema é, antes de mais nada, uma homenagem do poeta brasileiro ao gênio do cinema e, talvez mais que a Chaplin, a Carlitos, o personagem que soube, com um despojamento magistral, interpretar as situações tragicômicas do cotidiano, ridicularizando os falsos valores da sociedade e valorizando o homem do povo, pois “Só a verdade e a beleza podem convencer o público.” (CHAPLIN. In: CLARET, 1982: capa). E a verdade é que as pessoas conhecedoras de Carlitos identificam-se com ele e redescobrem nele o homem, a própria aventura do ser humano. Essa aventura que muda, mas é sempre e, essencialmente, a mesma: “*a busca da felicidade*”. Carlitos eternizou-se não somente no cinema, mas também na memória das pessoas que amam a arte como forma de liberdade.

Ó Carlito, meu e nosso amigo, teus sapatos e teu bigode caminham numa estrada de pó e esperança (DRUMMOND, 1945).



## 1.2 OBJETIVOS

### 1.2.1 Objetivo Geral

- Estudar a intertextualidade presente no poema “Canto ao homem do povo Charles Chaplin”, de Carlos Drummond de Andrade, para detectar as influências que se depreendem do intercâmbio das duas artes: Literatura e Cinema.

### 1.2.2 Objetivos Específicos

- Estudar as marcas lingüísticas que favorecem as relações de sentido entre o texto e o intertexto;
- Identificar, no filme “*O Grande Ditador*”, de Charles Chaplin, o intertexto utilizado por Carlos Drummond de Andrade.

## 1.3 ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO

Esta dissertação constitui-se de:

- Introdução, contendo a Justificativa, os Objetivos, a Organização do Trabalho, os Procedimentos Metodológicos e a Delimitação do *Corpus*.
- Capítulo I: “Drummond, Chaplin e o Contexto Sócio-Histórico 1914-1940” – divide-se em três partes centradas no poema, no homem e no momento histórico. O estudo foi realizado com o intuito de obter uma relação, uma proximidade entre autor, intertexto e contexto histórico.
- Capítulo II: “Lingüística Textual” – divide-se em duas partes: na primeira, elaboramos um levantamento histórico sobre a Lingüística Textual e, na segunda, uma fundamentação teórica sobre a intertextualidade.



- Capítulo III: “Recursos Argumentativos” – é a continuação da fundamentação teórica para o entendimento dos conceitos necessários para orientar a análise do corpus selecionado, descrevendo os seguintes fatores semântico-argumentativos: a adjetivação, a seleção lexical, os operadores argumentativos e algumas figuras de linguagem.
- Capítulo IV: “Análise do *Corpus*”: é a análise, propriamente dita, dos 6 (seis) excertos selecionados no poema. Estudamos, inicialmente, o diálogo existente entre a Literatura, neste caso, o poema e o cinema. Fizemos um breve levantamento histórico e reunimos alguns dados relevantes para melhor identificação do filme O Grande Ditador. Analisamos seis excertos com a intertextualidade implícita, isto é, os intertextos – cenas do filme – encontrados no decorrer do poema. E, a seguir, analisamos os principais recursos argumentativos presentes no *corpus* selecionado, que corroboram a presença da intertextualidade.
- Considerações Finais: elaborada com base nos estudos realizados.

#### **1.4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS**

- 1.1 Levantamento bibliográfico que nos forneça uma visão geral da Lingüística Textual, da Intertextualidade, de Chaplin e de Drummond;
- 1.2 Resenha crítica de obras relativas aos Fatores de Textualidade e à Intertextualidade;
- 1.3 Resenha crítica das obras relativas aos recursos argumentativos elencados no sumário;
- 1.4 Resenha crítica de obras relativas ao personagem-título Charles Chaplin;
- 1.5 Levantamento filmográfico – histórico de Charles Chaplin;
- 1.6 Análise de excertos do poema “Canto ao homem do povo: Charles Chaplin”.

#### **1.5 DELIMITAÇÃO DO CORPUS**

Para esta dissertação, foi selecionado o poema “Canto ao Homem do povo: Charles Chaplin” de Carlos Drummond de Andrade. Todo o poema, constituído de 227 (duzentos e vinte e sete) versos, é permeado pela intertextualidade, focalizando quase que



totalmente a obra filmográfica de Chaplin, pois, estão presentes, no referido poema, mais ou menos, 67 (sessenta e sete) filmes de Carlitos. Limitamos o corpus em apenas 6 (seis) excertos do poema, onde estes versos circuncisam o único intertexto por nós selecionado: o filme O Grande Ditador (1940).

A análise do poema limitar-se-á, também, ao estudo de determinados recursos argumentativos, aqueles que legitimam a trama intertextual oferecida pelo corpus.

Os mecanismos persuasivos que perpassam o poema de Carlos Drummond de Andrade baseiam-se, principalmente, no emprego da intertextualidade, adjetivação, seleção lexical, operadores argumentativos e algumas figuras de linguagem, tais como: acumulação, comparação, hipálage, metáfora, metonímia, paralelismo e personificação.



## CAPÍTULO I

“Velho Chaplin:  
as crianças do mundo te saúdam.  
Não adiantou te esconderes na casa de areia dos setenta  
anos  
Reflita no lago suíço.  
Nem trocares tua roupa e sapatos heróicos  
Pela comum indumentária mundial.  
Um guri te descobre e diz: Carlito  
CARLITO – ressoa o coro em primavera (...)”  
1962

Carlos Drummond de Andrade



## 2 DRUMMOND, CHAPLIN E A CONTEXTUALIZAÇÃO SÓCIO-HISTÓRICA

### 2.1 CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE (1902 – 1987)

Esta cronologia faz parte do livro Carlos Drummond de Andrade – Poesia Completa – Volume único – 2003.

**Carlos Drummond de Andrade** nasceu em Itabira do Mato Dentro - MG, em 31 de outubro de 1902. De uma família de fazendeiros em decadência, estudou na cidade de Belo Horizonte e com os jesuítas no Colégio Anchieta de Nova Friburgo, RJ, de onde foi expulso por "insubordinação mental". De novo em Belo Horizonte, começou a carreira de escritor como colaborador do *Diário de Minas*, que aglutinava os adeptos locais do incipiente movimento modernista mineiro. Ante a insistência familiar para que obtivesse um diploma, formou-se em farmácia na cidade de Ouro Preto em 1925. Fundou, com outros escritores, *A Revista*, que, apesar da vida breve, foi importante veículo de afirmação do modernismo em Minas. Ingressou no serviço público e, em 1934, transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde foi chefe de gabinete de Gustavo Capanema, ministro da Educação, até 1945. Passou depois a trabalhar no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e aposentou-se em 1962. Desde 1954, colaborou como cronista no *Correio da Manhã* e, a partir do início de 1969, no *Jornal do Brasil*. O modernismo não chega a ser dominante nem mesmo nos primeiros livros de **Drummond**, *Alguma poesia* (1930) e *Brejo das almas* (1934), em que o poema-piada e a descontração sintática pareceriam revelar o contrário. A dominante é a individualidade do autor, poeta da ordem e da consolidação, ainda que sempre e, fecundamente, contraditórias. Torturado pelo passado, assombrado com o futuro, ele se detém num presente dilacerado por este e por aquele, testemunha lúcida de si mesmo e do transcurso dos homens, de um ponto de vista melancólico e cético. Mas, enquanto ironiza os costumes e a sociedade, asperamente satírico em seu amargor e desencanto, entrega-se com empenho e requinte construtivo à comunicação estética desse modo de ser e estar. Vem daí o rigor, que beira a obsessão. Em *Sentimento do mundo* (1940), em *José* (1942) e sobretudo em *A rosa do povo* (1945), **Drummond** lançou-se ao encontro da história contemporânea e da experiência coletiva, participando, solidarizando-se social e politicamente, descobrindo, na luta, a explicitação de sua mais íntima apreensão para com a vida como um todo. A surpreendente sucessão de obras-primas, nesses livros, indica a plena maturidade do poeta, mantida sempre.



Várias obras do poeta foram traduzidas para o espanhol, inglês, francês, italiano, alemão, sueco, tcheco e outras línguas. **Drummond** foi seguramente, por muitas décadas, o poeta mais influente da literatura brasileira em seu tempo, tendo também publicado diversos livros em prosa.

Em mão contrária, traduziu os seguintes autores estrangeiros: Balzac (Les Paysans, 1845; Os camponeses), Choderlos de Laclos (Les Liaisons dangereuses, 1782; As relações perigosas), Marcel Proust (La Fugitive, 1925; A fugitiva), García Lorca (Doña Rosita, la soltera o el lenguaje de las flores, 1935; Dona Rosita, a solteira), François Mauriac (Thérèse Desqueyroux, 1927; Uma gota de veneno) e Molière (Les Fourberies de Scapin, 1677; Artimanhas de Scapino).

Alvo de admiração irrestrita, tanto pela obra quanto pelo seu comportamento como escritor, **Carlos Drummond de Andrade** morreu no Rio de Janeiro – RJ, no dia 17 de agosto de 1987, poucos dias após a morte de sua filha única, a cronista Maria Julieta Drummond de Andrade.

## CRONOLOGIA

**1902** – Nasce em Itabira do Mato Dentro, Estado de Minas Gerais; nono filho de Carlos de Paula Andrade, fazendeiro, e D. Julieta Augusta Drummond de Andrade.

**1910** – Inicia o curso primário no Grupo Escolar Dr. Carvalho Brito. Em Belo Horizonte, onde conhece Gustavo Capanema e Afonso Arinos de Melo Franco.

**1916** – Aluno interno no Colégio Arnaldo, da Congregação do Verbo Divino, Belo Horizonte.

**1917** – Toma aulas particulares com o professor Emílio Magalhães, em Itabira.

**1918** – Aluno interno no Colégio Anchieta da Companhia de Jesus em Nova Friburgo; é laureado em "certames literários". Seu irmão Altivo publica, no único exemplar do jornalzinho Maio, seu poema em prosa *ONDA*.

**1919** – Expulso do Colégio Anchieta mesmo depois de ter sido obrigado a retratar-se. Justificativa da expulsão: "insubordinação mental".

**1920** – Muda-se com a família para Belo Horizonte.

**1921** – Publica seus primeiros trabalhos na seção "Sociais" do Diário de Minas. Conhece Milton Campos, Abgar Renault, Emílio Moura, Alberto Campos, Mário Casassanta, João



Alphonsus, Batista Santiago, Aníbal Machado, Pedro Nava, Gabriel Passos, Heitor de Sousa e João Pinheiro Filho, todos frequentadores do Café Estrela e da Livraria Alves.

**1922** – Ganha 50 mil réis de prêmio pelo conto "Joaquim do Telhado" no concurso Novela Mineira. Publica trabalhos nas revistas Todos e Ilustração Brasileira.

**1923** – Entra para a Escola de Odontologia e Farmácia de Belo Horizonte.

**1924** – Escreve carta a Manuel Bandeira, manifestando-lhe sua admiração. Conhece Blaise Cendrars, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Mário de Andrade no Grande Hotel de Belo Horizonte. Pouco tempo depois inicia a correspondência com Mário de Andrade, que durará até poucos dias antes da morte de Mário.

**1925** – Casa-se com a senhorita Dolores Dutra de Moraes, a primeira ou segunda mulher a trabalhar num emprego (como contadora numa fábrica de sapatos), em Belo Horizonte. Funda, junto com Emílio Moura e Gregoriano Canedo, A Revista, órgão modernista do qual saem 3 números. Conclui o curso de Farmácia mas não exerce a profissão, alegando querer "preservar a saúde dos outros".

**1926** – Leciona Geografia e Português no Ginásio Sul-Americano de Itabira. Volta para Belo Horizonte, por iniciativa de Alberto Campos, para trabalhar como redator-chefe do Diário de Minas. Heitor Villa Lobos, sem conhecê-lo, compõe uma seresta sobre o poema "Cantiga de Viúvo".

**1927** – Nasce, no dia 22 de março, mas vive apenas meia hora, seu filho Carlos Flávio.

**1928** – Nasce, no dia 4 de março, sua filha Maria Julieta, que se tornará sua grande companheira ao longo da vida. Publica na Revista de Antropofagia de São Paulo, o poema *No meio do caminho*, que se torna um dos maiores escândalos literários do Brasil. 39 anos depois, publicará *Uma pedra no meio do caminho - Biografia de um poema*, coletânea de críticas e matérias resultantes do poema ao longo dos anos. Torna-se auxiliar de redação da Revista do Ensino da Secretaria de Educação.

**1929** – Deixa o Diário de Minas para trabalhar no Minas Gerais, órgão oficial do Estado, como auxiliar de redação e pouco depois, redator, sob a direção de Abílio Machado.

**1930** – Publica seu primeiro livro, *Alguma Poesia*, em edição de 500 exemplares paga pelo autor, sob o selo imaginário Edições Pindorama, criado por Eduardo Frieiro. Auxiliar de Gabinete do Secretário de Interior Cristiano Machado, passa a oficial de gabinete quando seu amigo Gustavo Capanema substitui Cristiano Machado.

**1931** – Falece seu pai, Carlos de Paula Andrade, aos 70 anos.

**1933** – Redator de A Tribuna. Acompanha Gustavo Capanema quando este é nomeado Interventor Federal em Minas Gerais.



**1934** – Volta a ser redator dos jornais Minas Gerais, Estado de Minas e Diário da Tarde, simultaneamente. Publica *Brejo das Almas* em edição de 200 exemplares, pela cooperativa Os Amigos do Livro. Muda-se, com D. Dolores e Maria Julieta, para o Rio de Janeiro, onde passa a trabalhar como chefe de gabinete de Gustavo Capanema, novo Ministro de Educação e Saúde Pública.

**1935** – Responde pelo expediente da Diretoria-Geral e é membro da Comissão de Eficiência do Ministério da Educação.

**1937** – Colabora na Revista Acadêmica, de Murilo Miranda.

**1940** – Publica *Sentimento do Mundo* em tiragem de 150 exemplares, distribuídos entre os amigos.

**1942** – A Livraria José Olympio Editora publica *Poesias*. O Editor José Olympio é o primeiro a se interessar pela obra do poeta.

**1943** – Traduz e publica a obra Thérèse Desqueyroux, de François Mauriac, sob o título de "Uma gota de veneno".

**1944** – Publica *Confissões de Minas*, por iniciativa de Álvaro Lins.

**1945** – Publica *A Rosa do Povo* pela José Olympio e a novela *O Gerente* pela Edição Novo Horizonte. Colabora no suplemento literário do Correio da Manhã e na Folha Carioca. Deixa a chefia de gabinete de Capanema, sem nenhum atrito com este e, a convite de Luís Carlos Prestes, figura como co-editor do diário comunista, então fundado, Tribuna Popular, junto com Pedro Mota Lima, Álvaro Moreyra, Aydano do Couto Ferraz e Dalcídio Jurandir. Meses depois se afasta do jornal por discordar da orientação do mesmo. É chamado por Rodrigo M.F. de Andrade para trabalhar na Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, onde mais tarde se tornará chefe da Seção de História, na Divisão de Estudos e Tombamento.

**1946** – Recebe o Prêmio pelo Conjunto de Obra, da Sociedade Felipe d'Oliveira. Sua filha Maria Julieta publica a novela *A Busca*, pela José Olympio.

**1947** – É publicada sua tradução de *Les liaisons dangereuses*, de Choderlos De Laclos, sob o título de *As relações perigosas*.

**1948** – Publica *Poesia até agora*. Colabora em Política e Letras, de Odylo Costa, filho. Falece Julieta Augusta Drummond de Andrade, sua mãe. Comparece ao enterro em Itabira que acontece ao mesmo tempo em que é executada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro a obra "Poema de Itabira" de Heitor Villa-Lobos, composta sobre seu poema "Viagem na Família".

**1949** – Volta a escrever no jornal Minas Gerais. Sua filha Maria Julieta casa-se com o escritor e advogado argentino Manuel Graña Etcheverry e passa a residir em Buenos Aires, onde



desempenhará, ao longo de 34 anos, um importante trabalho de divulgação da cultura brasileira.

**1950** – Vai a Buenos Aires para o nascimento de seu primeiro neto, Carlos Manuel.

**1951** – Publica *Claro Enigma*, *Contos de Aprendiz* e *A mesa*. É publicado em Madrid o livro *Poemas*.

**1952** – Publica *Passeios na Ilha* e *Viola de Bolso*.

**1953** – Exonera-se do cargo de redator do Minas Gerais, ao ser estabilizada sua situação de funcionário da DPHAN. Vai a Buenos Aires para o nascimento de seu neto Luis Mauricio, a quem dedica o poema "A Luis Mauricio infante". É publicado, em Buenos Aires, o livro *Dos Poemas*, com tradução de Manuel Graña Etcheverry, genro do poeta.

**1954** – Publica *Fazendeiro do Ar & Poesia até agora*. Aparece sua tradução para *Les paysans*, de Balzac. Realiza na Rádio Ministério de Educação, em diálogo com Lya Cavalcanti, a série de palestras "Quase memórias". Inicia no Correio da Manhã a série de crônicas "Imagens", mantida até 1969.

**1955** – Publica *Viola de Bolso novamente encordoada*.

**1956** – Publica *50 Poemas escolhidos pelo autor*. Aparece sua tradução para *Albertine disparu*, de Marcel Proust.

**1957** – Publica *Fala, amendoeira* e *Cíclo*.

**1961** – Colabora no programa Quadrante da Rádio Ministério da Educação, instituído por Murilo Miranda. Falece seu irmão Altivo.

**1962** – Publica *Lição de coisas*, *Antologia Poética* e *A bolsa & a vida*. É demolida a casa da Rua Joaquim Nabuco 81, onde viveu 36 anos. Passa a morar em apartamento. São publicadas suas traduções de *L'Oiseau bleu* de Maurice Maeterlink e de *Les foberies de Scapin*, de Molière, esta última é encenada no Teatro Tablado do Rio de Janeiro. Recebe novamente o Prêmio Padre Ventura. Aposenta-se como Chefe de Seção da DPHAN, após 35 anos de serviço público, recebendo carta de louvor do Ministro da Educação, Oliveira Brito.

**1963** – É lançada sua tradução de *Sul* (Fome) de Knut Hamsun. Recebe os Prêmios Fernando Chinaglia, da União Brasileira de Escritores, e Luísa Cláudio de Sousa, do PEN Clube do Brasil, pelo livro *Lição de coisas*. Colabora no programa Vozes da Cidade, instituído por Murilo Miranda, na Rádio Roquete Pinto, e inicia o programa Cadeira de Balanço, na Rádio Ministério da Educação.

**1964** – Publica a primeira edição da *Obra Completa*, pela Aguilar.



**1965** – São lançados os livros *Antologia Poética*, em Portugal; *In the middle of the road*, nos Estados Unidos; *Poesie*, na Alemanha. Publica, em colaboração com Manuel Bandeira, *Rio de Janeiro em prosa & verso*. Colabora em Pulso.

**1966** – Publica *Cadeira de balanço* e, na Suécia, é lançado *Naten och rosen*.

**1967** – Publica *Versiprosa*, *Mundo vasto mundo*, com tradução de Manuel Graña Etcheverry, em Buenos Aires e publicação de *Fyzika strachu* em Praga.

**1968** – Publica *Boitempo & A falta que ama*. Membro correspondente da Hispanic Society of America, Estados Unidos.

**1969** – Deixa o Correio da Manhã e começa a escrever para o Jornal do Brasil. Publica *Reunião* (10 livros de poesia).

**1970** – Publica *Caminhos de João Brandão*.

**1971** – Publica *Seleção em prosa e verso*. Edição de *Poemas* em Cuba.

**1972** – Publica *O poder ultrajovem*. Jornais do Rio, São Paulo, Belo Horizonte e Porto Alegre publicam suplementos comemorativos do 70º aniversário do poeta.

**1973** – Publica *As impurezas do branco*, *Menino Antigo - Boitempo II*, *La bolsa y la vida*, em Buenos Aires, e *Réunion*, em Paris.

**1974** – Recebe o Prêmio de Poesia da Associação Paulista de Críticos Literários. Membro honorário da American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, Estados Unidos.

**1975** – Publica *Amor, Amores*. Recebe o Prêmio Nacional Walmap de Literatura e recusa, por motivo de consciência, o Prêmio Brasília de Literatura, da Fundação Cultural do Distrito Federal.

**1980** – Recebe os Prêmios Estácio de Sá, de jornalismo, e Morgado Mateus (Portugal), de poesia. Edição limitada de *A paixão medida*. Noite de autógrafos na Livraria José Olympio Editora para o lançamento conjunto da edição comercial de *A paixão medida* e *Um buquê de Alcachofras*, de Maria Julieta Drummond de Andrade; o poeta e sua filha autografam juntos na Casa José Olympio. Edição de *En rost at folket*, Suécia. Edição de *The minus sign*, Estados Unidos. Edição de *Gedichten* Poemas, Holanda.

**1982** – Ano do 80º aniversário do poeta. São realizadas exposições comemorativas na Biblioteca Nacional e na Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Os principais jornais do Brasil publicam suplementos comemorando a data. Recebe o título de Doutor honoris causa pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Edição mexicana de *Poemas*. A cidade do Rio de Janeiro festeja a data com cartazes de afeto ao poeta. Publica *A lição do amigo - Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*, com notas do destinatário.



Publicação de *Carmina drummondiana*, poemas de Drummond traduzidos ao latim por Silva Bélkior.

**1983** – Declina do troféu Juca Pato. Publica *Nova Reunião (19 livros de poesia)*, último livro do poeta publicado, em vida, pela Casa José Olympio.

**1984** – Despede-se da casa do velho amigo José Olympio e assina contrato com a Editora Record, que publica sua obra até hoje. Também se despede do Jornal do Brasil, depois de 64 anos de trabalho jornalístico, com a crônica *Ciao*. Publica, pela Editora Record, *Boca de Luar e Corpo*.

**1985** – Publica *Amar se aprende amando, O observador no escritório* (memórias), *História de dois amores* (livro infantil) e *Amor, sinal estranho*. Edição de *Frän oxen tid*, Suécia.

**1987** – Nos 31 de janeiro escreve seu último poema, *Elegia a um tucano morto* que passa a integrar *Farewell*, último livro organizado pelo poeta. É homenageado pela escola de samba Estação Primeira de Mangueira, com o samba enredo "No reino das palavras", que vence o Carnaval 87. No dia 5 de agosto, depois de 2 meses de internação, falece sua filha Maria Julieta, vítima de câncer. *E assim vai-se indo a família Drummond de Andrade* - comenta o poeta. Seu estado de saúde piora. 12 dias depois falece o poeta, de problemas cardíacos e é enterrado no mesmo túmulo que a filha, no Cemitério São João Batista do Rio de Janeiro. O poeta deixa obras inéditas: "O avesso das coisas" (aforismos), *Moça deitada na grama, O amor natural* (poemas eróticos), *Viola de bolso III* (Poesia errante), hoje publicados pela Record; *Arte em exposição* (versos sobre obras de arte), *Farewell*, além de crônicas, dedicatórias em verso coletadas pelo autor, correspondência e um texto para um espetáculo musical, ainda sem título. Edições de *Moça deitada na grama, O avesso das coisas* e reedição de *De notícias e não notícias faz-se a crônica* pela Editora Record. Edição de *Crônicas - 1930-1934*. Edição de *Un chiaro enigma e Sentimento del mondo*, Itália. Publicação de *Mundo Grande y otros poemas*, na série Los grandes poetas, em Buenos Aires.

**1988** – Publicação de *Poesia Errante*, livro de poemas inéditos, pela Record.

**1989** – Publicação de *Auto-retrato e outras crônicas*, edição organizada por Fernando Py. Publicação de *Drummond: frente e verso*, edição iconográfica, pela Alumbamento, e de *Álbum para Maria Julieta*, edição limitada e fac-similar de caderno com originais manuscritos de vários autores e artistas, compilados pelo poeta para sua filha. A Casa da Moeda homenageia o poeta emitindo uma nota de 50 cruzeiros com seu retrato, versos e uma auto-caricatura.

**1990** – O Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) organiza uma exposição comemorativa dos 60 anos da publicação de *Alguma Poesia*. Palestras de Manuel Graña Etcheverry, "El



erotismo em la poesia de Drummond" no CCBB e de Affonso Romano de Sant'Anna, *Drummond, um gauche no mundo*. Encenação teatral de *Mundo, vasto mundo*, com Tônia Carrero, o coral Garganta e Paulo Autran, sob a direção deste no Teatro II do CCBB. Encenação de *Crônica Viva*, com adaptação de João Brandão e Pedro Drummond, no CCBB. Edição da antologia *Itabira*, em Madrid, pela editora Visor. Edição limitada de *Arte em exposição*, pela Salamandra. Edição de *Poesie*, pela editora Gallimard, França.

**1991** – Publicação de *Obra Poética*, pela editora Europa-América, em Portugal.

**1992** – Edição de *O amor natural*, de poemas eróticos, organizada pelo autor, com ilustrações de Milton Dacosta e projeto gráfico de Alexandre Dacosta e Pedro Drummond. Publicação de *Tankar om ordet menneske*, Noruega. Edição de *Die liefde natuurlijk* (O amor natural) na Holanda.

**1993** – Publicação de *O amor natural*, em Portugal, pela editora Europa-América. Prêmio Jabuti pelo melhor livro de poesia do ano, *O amor natural*.

**1994** – Publicação pela Editora Record de novas edições de *Discurso de primavera* e *Contos plausíveis*. No dia 2 de julho falece D. Dolores Morais Drummond de Andrade, viúva do poeta, aos 94 anos.

**1995** – Encenação teatral de *No meio do caminho...*, crônicas e poemas do poeta com roteiro e adaptação de João Brandão e Pedro Drummond. Lançamento de um selo postal em homenagem ao poeta. Drummond na era digital, publicação de uma pequena antologia em 5 idiomas sob o título de *Alguma Poesia*, no World Wide Web, Internet, na data de seu 93º aniversário. Projeto do CD-ROM *CDA-ROM*, que visa a publicar, em ambiente interativo e com os recursos da multimídia, os 40 poemas recitados pelo autor, uma iconografia baseada na coleção de fotografias do poeta, entrevistas em vídeo e um curta-metragem.

**1996** – Lançamento do livro *Farewell*, último organizado pelo poeta, no Centro Cultural do Banco do Brasil do Rio de Janeiro, com a apresentação de Joana Fomm e José Mayer. Esse livro é ganhador do Prêmio Jabuti.

**1997** – Primeira edição interativa do livro *O Avesso das Coisas*.

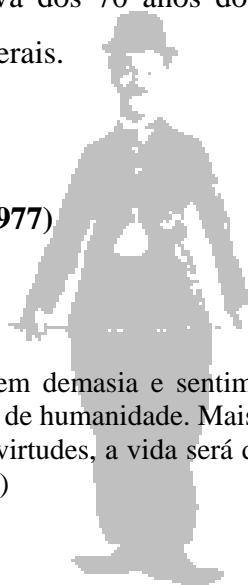
**1998** – Inauguração do Museu de Território Caminhos Drummondianos em Itabira. No dia 31 de outubro é inaugurado o Memorial Carlos Drummond de Andrade, projeto do arquiteto Oscar Niemeyer, no Pico do Amor da cidade de Itabira. Prêmio *in memoriam* Medalha do Sesquicentenário da Cidade de Itabira.

**1999** – I Fórum Itabira Século XXI — Centenário Drummond, realizado na cidade de Itabira. Lançamento do CD *Carlos Drummond de Andrade por Paulo Autran*, pelo selo Luz da Cidade.



**2000** – Inaugurada a Biblioteca Carlos Drummond de Andrade do Colégio Arnaldo de Belo Horizonte. Lançamento do CD *Contos de aprendiz por Leonardo Vieira*, pelo selo Luz da Cidade. Estréia no dia 31 de outubro o espetáculo *Jovem Drummond*, estrelado por Vinícius de Oliveira, no teatro da Fundação Cultural Carlos Drummond de Andrade e Itabira (Secretaria de Cultura do Município). Lançamento do CD *História de dois amores - contadas por Odete Lara*, pela gravadora Luz da Cidade. Encenação pela Comédie Française da peça de Molière *Les Fourberies de Scapin*, com tradução do biografado, nos teatros Municipal do Rio de Janeiro e Municipal de São Paulo. Lançamento do projeto *O Fazendeiro do Ar*, com o *balão Drummond*, na Lagoa Rodrigo de Freitas - Rio de Janeiro. II Fórum Itabira Século XXI – Centenário Drummond, realizado em outubro na cidade de Itabira. Homenagem *in memoriam* Medalha comemorativa dos 70 anos do MEC. Homenagem dos Ex-Alunos da Universidade Federal de Minas Gerais.

## 2.2 CHARLES CHAPLIN (1889 – 1977)



Pensamos em demasia e sentimos bem pouco. Mais do que de máquinas, precisamos de humanidade. Mais do que de inteligência, de afeição e doçura. Sem essas virtudes, a vida será de violência e tudo será perdido.(CHAPLIN, 1998,P.106)

**Charles Spencer Chaplin** nasceu no dia 16 de abril de 1889, às 20 horas, em um subúrbio de Londres. Sua mãe, Lili Harley, era atriz de comédia. Seu pai, também artista do music-hall, abandonou a família quando Charles ainda era pequeno. Um grave problema de laringite acabou com a carreira da jovem Lili Harley, obrigando Charles Chaplin a debutar artisticamente com apenas cinco anos de idade.

O teatro, muito freqüentado por soldados, não era propriamente um local "seletivo", mas foi onde o pequeno Chaplin pôde demonstrar, pela primeira vez, o seu grande talento para a interpretação.

Os primeiros anos da vida de Chaplin se passaram em orfanatos, e foi neles onde Chaplin encontrou todos os elementos que utilizaria mais tarde nos roteiros dos filmes que dirigiu e interpretou. Essa primeira etapa da sua vida não tinha o humor nem a ironia com a qual o cineasta sensibilizou o público do mundo inteiro. Felizmente, Chaplin acabou



construindo a sua vida com a única coisa positiva que poderia ter herdado da sua família: a paixão pelo teatro. Graças a seu pai, comemorou o seu oitavo aniversário contratado por uma companhia de bailarinos chamada Eight Lancashire Lads. Pouco depois, a morte de seu pai e a internação da sua mãe em um sanatório marcariam a vida de Chaplin profundamente. Nessa época, assinou seu primeiro contrato estável como ator, interpretando um mensageiro em uma versão de Sherlock Holmes. Com esse trabalho, melhorou sua situação financeira. Nesse mesmo ano, conseguiu um emprego no Circo Casey, onde pôde desenvolver as suas habilidades cômicas. Já na primeira apresentação, conseguiu arrancar sonoras gargalhadas do público pela maneira desesperada com a qual recolhia as moedas atiradas à arena.

O adolescente Chaplin conseguiu um lugar na companhia do acrobata Fred Karno, apresentado por seu irmão Sidney. Karno, que fazia sucesso com espetáculos de mímica, chegou a ter cinco companhias, apresentando-se em todas simultaneamente. Chaplin rapidamente superou o artista Harry Weldon, com quem dividia o número e, em 1909, teve a sua primeira temporada em Paris.

Se tivesse acreditado na minha brincadeira de dizer verdades teria ouvido verdades que teimo em dizer brincando, falei muitas vezes como um palhaço mas jamais duvidei da sinceridade da platéia que sorria. (CHAPLIN, 1998, P.129)

Chegando em Paris, conheceu os favores das prostitutas, e a cidade onde os irmãos Lumière, George Méliés e Max Linder fizeram nascer a magia do cinematógrafo. Anos mais tarde, Max Linder diria: *"Chaplin teve a gentileza de me confessar que os meus filmes o levaram a fazer os seus próprios filmes. Chamou-me de mestre, mas fui eu que tive o prazer de aprender com ele"*. Naquela época, o mundo das imagens animadas ainda lutava para conseguir uma linguagem própria e um reconhecimento social.

Depois de outra turnê pelo norte da Inglaterra, Karno ascendeu Chaplin a primeiro ator das representações que a companhia fazia nos Estados Unidos, em 1910. Toronto e Nova Iorque foram as primeiras paradas desta turnê, antes de prosseguir para o oeste. A Broadway não assimilou o humor inglês, mas Chaplin chamou a atenção de alguns jornais e de um jovem espectador, que nessa época trabalhava para o cinema; era Mack Sennett, que voltaria a encontrar Chaplin dois anos mais tarde, em uma nova turnê pelos Estados Unidos.



Enquanto estava na Filadélfia, em 1913, Chaplin recebeu um telegrama pedindo-lhe que fosse até um escritório no centro da Broadway. Ali funcionava a sede da Keystone Comedy Film Company, onde lhe ofereceram um salário de 150 dólares para que fizesse três filmes por semana. Depois de algumas negociações, Chaplin acabou aceitando o trabalho e, ao chegar em Los Angeles, reencontrou Mack Sennett, que seria seu novo chefe.

Estudei o homem, porque se assim não o fizesse, não conseguiria realizar nada em meu ofício.

Quando os Estados Unidos decidiram entrar na Primeira Guerra Mundial, em 1917, Chaplin utilizou a sua popularidade para vender bônus de guerra com Mary Pickford e Douglas Fairbanks. Dessa experiência surgiram dois filmes: *The Bond* e *Nas Trincheiras* (1918), uma paródia do exército. Apesar do compromisso com a Cia. First National, o cineasta se uniu a Fairbanks, Pickford e ao realizador David Griffith para criarem juntos a companhia United Artists. A primeira intenção era romper o monopólio de Hollywood, mas Chaplin só pôde começar a dedicar-se à United Artists depois de rodar nove filmes que havia prometido à First National. Entre eles, rodou *Vida de Cachorro* (1918), *Os Clássicos Vadios* (1921), *O Peregrino* (1923) e *O Garoto* (1921). Essa obra-prima de seis rolos contou com a participação do pequeno Jackie Coogan e teve que ser montada longe do domínio dos diretores do estúdio. Nessa mesma época, Chaplin, que já era um cineasta, casou-se com a atriz Mildred Harris, em outubro de 1918, quando ela tinha apenas dezessete anos, tiveram um filho que morreu logo depois de ter nascido, e o casamento durou pouco. Em setembro de 1921, oito anos depois da sua chegada aos Estados Unidos e quando ainda não tinha concluído o seu contrato com a First National, Chaplin decidiu viajar à Europa. A sua passagem por Paris e Londres foi memorável. Durante essa viagem, conheceu várias personalidades do mundo da cultura e escreveu um livro, *My Trip Abroad*, baseado nessa experiência.

Edna Purviance deveria ter interpretado o papel de Josefina no filme sobre o imperador francês, mas, nesse momento, outras mulheres surgiram na vida de Chaplin. A primeira foi a sua própria mãe, que se mudou de Londres para uma casa na costa da Califórnia, onde o seu filho (irmão mais velho de Chaplin) a instalou sob os cuidados de uma enfermeira. Nessa casa, a velha atriz assistiu com grande orgulho a todos os filmes de Chaplin, até morrer, em 1928, durante a filmagem de *O Circo*, filme com que Chaplin ganhou



o seu primeiro Oscar. A segunda destas mulheres, com a qual Chaplin teve uma relação muito agitada foi Peggy Hopkins Joyce, dona de uma conta bancária de três milhões de dólares. Ela contava histórias sobre as suas relações sentimentais, como a de um jovem que se suicidou por sua causa em Paris. Chaplin não deixou nenhuma dessas histórias escapar e inspirou-se nelas para o filme *A Opinião Pública* (1923), sua estréia definitiva na United Artists, que curiosamente não contou com a presença do "Tramp".

A beleza é a única coisa preciosa na vida.  
É difícil encontrá-la. Mas quem consegue, descobre tudo.

Chaplin dividiu camarim com estrelas da casa, como Ford Sterling, Roscoe Arbuckle e Mabel Normand. No início, Chaplin teve que se adaptar ao estilo de Sennett, com perseguições policiais e exhibições de insinuantes banhistas. O seu primeiro filme, estreado em fevereiro de 1914, mostrava as aventuras de um personagem cômico na redação de um jornal. Em seu segundo filme, *Corrida de Automóveis para Meninos* (1914), criou um personagem que logo seria identificado pelo público. Sennett pediu-lhe que se vestisse de maneira engraçada. "Pensei que poderia usar umas calças muito grandes e uns sapatos enormes, além de uma bengala e um chapéu coco. Queria que tudo fosse contraditório: as calças folgadas, o paletó apertado, o chapéu pequeno e os sapatos enormes. Não sabia se deveria parecer velho ou jovem, mas quando me lembrei que Sennett tinha pensado que eu era bem mais velho, coloquei um bigodinho que me daria alguns anos sem esconder a minha expressão". Assim nasceu o famoso "Tramp" (que os povos dos países de idioma espanhol passaram a chamar de "Carlitos"). As disputas com outros diretores e a ambição dificultaram sua relação com a Keystone, depois de ter filmado 35 longas-metragens em apenas um ano. Não foi difícil conseguir, em 1915, um contrato com a Essanay, a produtora que tinha por estrela principal Gilbert M. Anderson, o famoso Bronco Billy dos primeiros filmes western. A partir desse contrato, Chaplin começou a ganhar 1.250 dólares por semana e uma bonificação extra de 10.000 dólares, com a qual formou uma equipe bastante competente, consolidando uma técnica e um estilo próprios.

Insatisfeito com os estúdios da Essanay, em Chicago e em São Francisco, instalou-se em Los Angeles. Desde o primeiro dos quinze filmes que realizou para essa produtora, teve a colaboração de Rollie Totheroth, seu fiel câmera durante sua carreira nos Estados Unidos. Contratou Edna Purviance como primeira atriz dos filmes que realizaria nos



próximos quinze anos, logo após ter começado a dirigir, percebeu "que o posicionamento da câmera não era apenas uma questão psicológica, mas também constituía a articulação da cena; na verdade, era a base do estilo cinematográfico". O sucesso de Chaplin foi consolidado pelo contrato com a Mutual em 1916. Em troca de 10.000 dólares semanais e de uma bonificação inicial de 150.000 dólares, Chaplin comprometeu-se a entregar doze curtas-metragens de duas bobinas, dentre os quais estão algumas das suas primeiras obras-primas: "No Armazém" (1916), "Rua da paz" (1917), "O balneário" (1917), "O emigrante" (1917). A produtora colocou um novo estúdio à sua disposição, o Lone Star, e o cineasta pôde trabalhar com liberdade, rodeado por uma equipe de fiéis colaboradores como os atores Eric Campbell, Henry Bergman, Albert Austin e Edna Purviance.

A respeito de seu envolvimento com Edna Purviance, o próprio Chaplin reconheceu na sua autobiografia: *"Como Balzac, que achava que uma noite dedicada ao sexo significava a perda de uma página de algum dos seus romances, eu também achava que seria perder um ótimo dia de trabalho nos estúdios"*.



Se não consegue entender que o céu deve estar dentro de ti, é inútil buscá-lo acima das nuvens e ao lado das estrelas. Por mais que tenhas errado e erres, para ti haverá sempre esperança, enquanto te envergonhares de teus erros.

Chaplin também tinha conhecido Pola Negri, quando a atriz alemã estreou em Hollywood. A relação de Pola Negri com Chaplin foi um escândalo alimentado pela imprensa sensacionalista, com manchetes que anunciavam um casamento que nunca chegou a ocorrer. A aventura foi rapidamente superada pela chegada de uma jovem admiradora



mexicana, que vestiu o pijama de Chaplin, meteu-se na sua cama e depois tentou envenenar-se diante da porta da sua casa.

Porém Chaplin acabou sucumbindo aos encantos de Lita Grey. Lita, ainda adolescente, conseguiu ser escolhida para protagonizar a primeira comédia de Chaplin para a United Artists, o longa-metragem *Em Busca do Ouro* (1925). Durante as filmagens, Lita demonstrou sintomas de gravidez, e o cineasta, que sabia que manter relações sexuais com uma menor era um delito, resolveu casar-se rapidamente com ela. Em junho de 1925, nasceu Charles Chaplin Jr. e, nove meses mais tarde, o segundo filho, Sidney Earle. Mas a relação entre o casal deteriorou-se e o divórcio foi anunciado em agosto de 1927. Nas suas memórias, Chaplin guarda um prudente silêncio sobre esse casamento, alegando que "como temos dois filhos que amo muito, não entrarei em detalhes".

A única satisfação desse casamento infeliz foi a substituição da sua esposa por Geórgia Hale como protagonista de *Em Busca do Ouro*. Durante as filmagens, Chaplin conheceu a atriz Marion Davies, amante do magnata William Randolph Hearst e anfitriã de festas memoráveis na sua mansão de San Simeón. Um outro importante produtor que esteve em contato com Chaplin foi Josef Von Sternberg. Ele produziu um filme intitulado *The Seagull*, baseado em um relato do próprio Chaplin sobre os pescadores da costa californiana.

Edna Purviance e Eve Sothern eram as protagonistas, mas o produtor ficou insatisfeito com o resultado, retirando o filme de circulação e destruindo-o antes de ter estreado.

Chaplin dirigia, depois, *O Circo*, mas a liberdade de que tinha gozo até então parecia estar com os dias contados. Em 1927, enquanto Chaplin recebia o cientista Albert Einstein na sua mansão e emprestava a sua quadra de tênis para o produtor soviético Serguei Eisenstein relaxar, o produtor Joseph M. Schenk assumiu a presidência da United Artists. O maior problema foi a aparição do cinema sonoro. A partir da estréia do filme *O cantor de Jazz*, em outubro de 1927, o cinema começou a incorporar o som. Chaplin começou as filmagens de *Luzes da Cidade* (1928) e percebeu que o cinema mudo tinha seus dias contados. Apesar disso, não admitia que o "Tramp" falasse e, depois de interromper as filmagens por algumas semanas, decidiu tomar partido por seu personagem e opor-se totalmente ao cinema sonoro. Em uma entrevista para a revista *Motion Pictures Herald*, declarou: *"Detesto os talkies. Eles chegaram para destruir a arte mais antiga do mundo, a arte da mímica. Derrubam o edifício atual do cinema. A beleza plástica continua sendo a coisa mais importante do cinema. O cinema é uma arte pictórica"*. Ao contrário de Eisenstein, que conseguiu adaptar o som à sua revolucionária concepção de montagem, a



partir do Manifesto do Contraponto Orquestral, de 1930, Chaplin foi ainda mais reacionário. Ao retomar as filmagens de *As Luzes da Cidade*, decidiu que o seu filme incorporaria uma partitura sonora que ele mesmo compôs, baseada na popular *La violetera*, mas vetou o uso da palavra. Só uma pessoa com tanto poder em Hollywood, como ele, poderia ter tomado uma decisão tão radical; alugou uma sala de exibição em Nova Iorque, com mais de mil lugares, onde exibiu o filme durante doze semanas.

A estréia de *Luzes da Cidade* em Londres foi o pretexto para uma outra viagem à Europa. Dentre as personalidades públicas, políticas e culturais com as quais entrou em contato, estavam Winston Churchill, Mahatma Gandhi, John Maynard Keynes, George Bernard Shaw, H. G. Wells, Aristide Briand, a condessa de Noailles, além de alguns membros da realeza. Chaplin era uma celebridade mundial e era também uma personalidade pública que nunca escondeu sua simpatia pelo socialismo e pela defesa das classes oprimidas. Somerset Maugham escreveu: "Tenho a impressão de que sente saudade dos subúrbios. [...] Acho que se lembra, com nostalgia, da liberdade da sua juventude difícil, com a pobreza e as amargas privações, e sabe que nunca estará satisfeito". O cineasta escreve na sua biografia: "Esta maneira de querer fazer com que a pobreza do próximo seja atraente é péssima. Eu ainda não conheci um pobre que sinta falta da pobreza ou que se sinta livre sendo pobre". Depois da crise de Wall Street, com o New Deal e com a efervescência dos movimentos fascistas europeus, a consciência de Chaplin intensificou-se: "Eu não sou patriota. Como se pode tolerar o patriotismo, quando seis milhões de judeus foram assassinados em seu nome?". O cineasta transferiu essas inquietações para os seus dois únicos longas-metragens feitos durante os anos trinta.

O homem é um animal com instintos primários de sobrevivência. Por isso, seu engenho desenvolveu-se primeiro e a alma depois, e o progresso da ciência está bem mais adiantado que seu comportamento ético.

O primeiro filme, *Tempos Modernos* (1936), é uma sátira sobre a alienação dos operários no processo de produção em série. O protagonista continua sendo o "Tramp", que não diz nenhuma palavra durante todo o filme. O segundo filme é ainda mais radical: apesar de toda a prudência que Hollywood manteve com relação ao nazismo até 1938, Chaplin não duvidou em caricaturar Adolf Hitler. **O Grande Ditador** (1940), de Chaplin, e *Confessions of a Nazi Spy* (1939), de Anatole Litvak, foram os dois primeiros filmes americanos a declararem guerra ao nazismo. Na Alemanha, nos países ocupados ou aliados, o filme foi proibido, os países neutros tiveram que esperar um outro momento político para



exibirem o filme. Franklin D. Roosevelt recebeu Chaplin, pessoalmente, na Casa Branca, depois de ter solicitado uma projeção privada de *O Grande Ditador*, sendo seu único comentário bastante lacônico: "Sente-se, Charles, o seu filme nos está dando muitas dores de cabeça".

Pelo simples fato de ter sido o diretor e intérprete do filme, Chaplin foi rotulado pelos movimentos anticomunistas que surgiram depois da Segunda Guerra Mundial. Rodar um filme antinazista e expressar argumentos humanitários em favor de uma nação aliada eram motivos suficientes para ser mal visto nos Estados Unidos que, paradoxalmente, estavam em guerra com a Alemanha e ao lado da União Soviética.

Nessa época, Chaplin já tinha conhecido a sua quarta esposa. Era Oona O'Neil, filha do famoso dramaturgo Eugene O'Neil. Os dois se casaram em 1943, em uma pequena cidade da costa da Califórnia. Uma curiosa coincidência fez com que, nessa mesma época, Chaplin decidisse filmar *Monsieur Verdoux* (1947), baseado em uma biografia de Landru, um sádico assassino que matava mulheres depois de seduzi-las. Apesar da idéia de rodar esse filme ter sido de Orson Welles, o cineasta inglês decidiu realizar o projeto e fazer o primeiro filme em que o "Tramp" estaria excluído definitivamente. *Monsieur Verdoux* não apenas foi censurado pela Motion Picture Association, mas também por um amplo setor da imprensa e por algumas organizações de direita. O filme acabou sendo um verdadeiro fracasso. O círculo de intelectuais formado por Salka Viertel, Clifford Odets, Aldous Huxley, Hanns Eisler, Theodor Dreiser e Bertold Brecht fortaleceu a sua imagem antiamericana. Nessas circunstâncias, o Comitê de Atividades Antiamericanas incluiu Chaplin numa primeira lista de "testemunhas hostis", tornando-se conhecidos como "os dez de Hollywood". Como Chaplin demorou a ser citado, decidiu antecipar-se e declarar por escrito: "Para a sua conveniência, direi o que eu acho que desejam saber. Não sou comunista e nunca fiz parte de nenhum partido ou organização política na minha vida. Sou o que vocês chamam de traficante da paz. Espero que não se sintam ofendidos por isso".

Apesar desse ambiente totalmente hostil, Chaplin ainda rodou outro filme nos Estados Unidos, *Luzes da Ribalta* (1952), um melodrama sobre um artista do music-hall que dedica seus últimos anos de vida a incentivar a carreira de uma jovem bailarina. Nesse filme, Chaplin trabalhou com Buster Keton, outro grande ator cômico da época.

Em setembro de 1952, Chaplin recebeu a visita de funcionários do Departamento de Imigração por causa da suspeita sobre a sua militância comunista, a falta de patriotismo que tinha impedido a sua nacionalização e a suspeita de adultério. Eram os últimos dias de Chaplin nos Estados Unidos. Com a desculpa de tirar umas férias, foi para Nova Iorque apresentar *Luzes da Ribalta* à imprensa e, junto com sua mulher e os quatro filhos do casal, embarcou para Londres, no *Queen Elizabeth*. Depois de dois dias de viagem,



Chaplin recebeu um telegrama comunicando a abertura de uma nova investigação, solicitada pelo Fiscal Geral do Estado, na qual voltavam a aparecer as antigas acusações sobre suas atividades políticas e sua vida particular, o que significou a ruptura definitiva com o país onde tinha vivido durante quarenta anos. A estréia de Luzes da Ribalta (1952) em Londres, Paris e Roma fez com que Chaplin viajasse bastante pela Europa, instalando-se em uma mansão perto da cidade suíça de Vevey. Oona voltou aos Estados Unidos para resolver questões bancárias, pegar os negativos dos filmes de Chaplin e, de volta à Europa, no consulado americano de Lausanne, renunciou à sua cidadania. Chaplin também devolveu seu visto de regresso, alegando que "já estava velho demais para agüentar tantas bobagens". Mesmo assim continuou a encontrar-se com importantes políticos como Winston Churchill - que o censurou por não ter respondido à sua felicitação pela estréia de Luzes da Ribalta -, Kruschov, Nehru e Chu En-Lai, sem abandonar completamente a possibilidade de continuar trabalhando para o cinema.

Apesar de Chaplin ter escrito a sua autobiografia entre 1958 e 1964, não mencionou em nenhum momento o filme Um rei em Nova Iorque (1956). O filme, rodado em Londres, foi sua vingança definitiva por todas as humilhações passadas nos Estados Unidos.

Nove anos mais tarde, em 1965, Chaplin retomou um antigo roteiro que havia escrito para Paulette. A Condessa de Hong Kong foi protagonizado por Sofia Loren e Marlon Brando. Chaplin interpretou um pequeno papel de garçom e o filme teve uma péssima crítica na Europa.

Apesar disso, o cineasta ainda viveu o suficiente para receber vários prêmios. Em 1971, a Academia de Hollywood quis restaurar a sua reputação nos Estados Unidos com um Oscar especial "pela incalculável contribuição à arte do século: o cinema". Um ano mais tarde, recebeu outro Oscar com um sabor especial, o de melhor trilha sonora pelo filme Luzes da Ribalta, que por não ter estreado em Los Angeles pôde ser candidato ao Oscar vinte anos depois. Nessa ocasião, Chaplin decidiu voltar aos Estados Unidos e pisou um palco pela última vez, sendo aplaudido durante muitos minutos. Três anos mais tarde, a rainha da Inglaterra o nomeou cavaleiro do Império Britânico. Em 1977, na fria madrugada de 25 de dezembro, o cineasta deu seu último suspiro, aos oitenta e oito anos de idade. Morria o gênio de infância triste que, com os seus filmes, fez com que milhares de espectadores do mundo inteiro rissem e chorassem...





## **2.3 CONTEXTUALIZAÇÃO SÓCIO-HISTÓRICA (1914 - 1940)**

A Primeira Guerra Mundial decorreu, primeiramente, das tensões advindas das disputas por áreas coloniais. Dos vários fatores que desencadearam o conflito destacaram-se o revanchismo francês, a Questão Alsácia-Lorena e a Questão Balcânica. A Alemanha, após a unificação política, passou a reivindicar áreas coloniais e a contestar a hegemonia internacional inglesa, favorecendo a formação de blocos antagônicos.

Constituíram-se, assim, a Tríplice Aliança (Alemanha, Áustria-Hungria e Itália) e a Tríplice Entente (Inglaterra, Rússia e França). Os blocos rivalizavam-se política e militarmente, até que em 1914, surgiu o motivo da eclosão da Guerra: o assassinato do herdeiro do trono Áustro-Húngaro (Francisco Ferdinando), em Sarajevo (Bósnia). À declaração de guerra da Áustria à Sérvia seguiram-se outras, formando-se as Tríplices Aliança e Entente. O conflito iniciou-se como uma guerra de movimento para depois transformar-se em uma guerra de trincheiras. Em 1917, os EUA entraram na guerra ao lado da Tríplice Entente, no mesmo ano em que a Rússia, por causa da Revolução Bolchevique, retirava-se. Os reforços dos EUA foram suficientes para acelerar o esgotamento do bloco alemão, sendo que, em 1918, a Alemanha assinou sua rendição. No ano seguinte, foi assinado o Tratado de Versalhes, que estabeleceu sanções aos alemães e a criação de um organismo que deveria zelar pela paz mundial. Esse tratado, conforme os 14 pontos propostos pelo presidente Wilson (EUA), determinou punições humilhantes aos alemães, semeando o revanchismo que desencadearia, depois, a Segunda Guerra Mundial. A Primeira Guerra provocou uma alteração profunda na ordem mundial: os EUA surgiram como principal potência econômica mundial, houve o surgimento de novas nações devido ao desmembramento do Império Áustro-Húngaro e Turco e surgiu um regime de inspiração marxista na Rússia.

### **2.3.1 RIVALIDADES E TENSÕES INTERNACIONAIS**

As ambições imperialistas das grandes potências europeias podem ser mencionadas entre os principais fatores responsáveis pelo clima internacional de tensão e de rivalidade que marcou o início do século XX.



Essas ambições imperialistas manifestaram-se por intermédio dos seguintes fatores:

- **Concorrência econômica:** As grandes potências industrializadas buscavam, por todos os meios, dificultar a expansão econômica do país concorrente. Essa concorrência econômica tornou-se particularmente intensa entre Inglaterra e Alemanha, que, depois da unificação política, entrou num período de rápido desenvolvimento industrial.
- **Disputa colonial:** A concorrência econômica entre as nações industrializadas teve como importante conseqüência a disputa por colônias na África e na Ásia. O domínio de colônias era a solução do capitalismo monopolista para os problemas de excedentes de produção e de controle das fontes fornecedoras de matérias-primas.

Além desses problemas meramente econômicos, a Europa possuía focos de conflito que transpareciam no plano político. Em diversas regiões, surgiam movimentos nacionalistas que apresentavam o objetivo de agrupar, sob, um mesmo Estado, povos considerados de mesmas raízes culturais. Todos esses movimentos políticos também estavam vinculados a interesses econômicos.

Entre os principais movimentos nacionalistas que se desenvolveram na Europa, podemos destacar:

- **O Pan-eslavismo:** liderado pela Rússia, pregava a união de todos os povos eslavos da Europa Oriental, principalmente aqueles que se encontravam dentro do Império Austro-Húngaro.
- **O Pan-germanismo:** liderado pela Alemanha, pregava a completa anexação de todos os povos germânicos da Europa Central.
- **Revanchismo francês:** com a derrota da França na guerra contra a Alemanha, em 1870, os franceses foram obrigados a ceder aos alemães os territórios da Alsácia-Lorena, cuja região era rica em minérios de ferro e em carvão. A partir dessa guerra, desenvolveu-se, na França, um movimento de cunho nacionalista-revanchista, que visava desferrar a derrota sofrida contra a Alemanha e recuperar os territórios perdidos.

Nesse contexto de disputas entre as potências européias, podemos destacar duas grandes crises, que provocariam a guerra mundial:

- **A crise do Marrocos:** Entre 1905 e 1911, França e Alemanha quase chegaram à guerra, por causa da disputa da região do Marrocos, no norte da



África. Em 1906, foi convocada uma conferência internacional, na cidade espanhola de Algeciras, com o objetivo de resolver as disputas entre franceses e alemães. Essa conferência deliberou que a França teria supremacia sobre o Marrocos, enquanto à Alemanha caberia uma pequena faixa de terras no sudoeste africano. A Alemanha não se conformou com a decisão desfavorável e, em 1911, surgiram novos conflitos com a França pela disputa da África. Para evitar a guerra, a França concedeu à Alemanha uma considerável parte do Congo francês.

- **A crise balcânica:** No continente europeu, um dos principais focos de atrito entre as potências era a Península Balcânica, onde se chocavam o nacionalismo da Sérvia e o expansionismo da Áustria. Em 1908, a Áustria anexou a região da **Bósnia-Herzegovina**, ferindo os interesses da Sérvia, que pretendia incorporar aquelas regiões habitadas por eslavos e criar a **Grande Sérvia**.

Os movimentos nacionalistas da Sérvia passaram a reagir violentamente contra a anexação austríaca da Bósnia-Herzegovina. Foi um incidente ligado ao movimento nacionalista da Sérvia que serviu de estopim para a guerra mundial.

### 2.3.2 A POLÍTICA DE ALIANÇAS E O ESTOPIM DA GUERRA

As ambições imperialistas associadas ao nacionalismo exaltado fomentavam todo um clima internacional de tensões e agressividade. Sabia-se que a guerra entre as grandes potências poderia explodir a qualquer momento. Diante desse risco quase certo, as principais potências trataram de estimular a produção de armas e de fortalecer seus exércitos. Foi o período da **Paz Armada**. Característica desse período foi a elaboração de diversos tratados de aliança entre países, cada qual procurava adquirir mais força para enfrentar o país rival.

Ao final de muitas e complexas negociações bilaterais entre governos, podemos distinguir, na Europa, por volta de 1907, dois grandes blocos distintos:

- **A Tríplice Aliança:** formada por Alemanha, Império Austro-Húngaro e Itália;
- **A Tríplice Entente:** formada por Inglaterra, França e Rússia.



Essa aliança original entre países europeus modificou-se nos anos da guerra, tanto pela adesão de alguns países como pela saída de outros. Conforme seus interesses imediatos, alguns países mudavam de posição, como a Itália, que, em 1915, recebeu dos países da Entente a promessa de compensações territoriais, caso mudasse de lado.

Mergulhada num clima de tensões cada vez mais insuportáveis, a Europa vivia momentos em que qualquer atrito, mesmo incidental, seria suficiente para incendiar o estopim da guerra. De fato, esse atrito surgiu em função do assassinato do arquiduque **Francisco Ferdinando**, herdeiro do trono austríaco. O crime foi praticado pelo estudante Gavrilo Princip, ligado ao grupo nacionalista sérvio "Unidade ou Morte", que era apoiado pelo governo da Sérvia. O assassinato provocou a reação militar da Áustria, e a partir daí diversos outros países envolveram-se no conflito, uma verdadeira reação em cadeia (devido à política de alianças).

Os passos iniciais do conflito europeu (1914) foram os seguintes:

- **28 de julho:** O Império Austro-Húngaro declara guerra à Sérvia;
- **29 de julho:** Em apoio à Sérvia, a Rússia mobiliza seus exércitos contra o Império Austro-Húngaro e contra a Alemanha;
- **1º de agosto:** A Alemanha declara guerra à Rússia;
- **3 de agosto:** A Alemanha declara guerra à França. Para atingi-la, mobiliza seus exércitos e invade a Bélgica, que era um país neutro;
- **4 de Agosto:** A Inglaterra exige que a Alemanha respeite a neutralidade da Bélgica. Como isso não ocorre, declara guerra à Alemanha.

O nome **Primeira Guerra Mundial** foi atribuído ao conflito de 1914 a 1918, pois essa foi a primeira guerra da qual participaram as principais potências das diversas regiões do planeta, embora o principal "cenário da guerra" tenha sido o continente europeu.

Vejamos, a seguir, algumas nações que se envolveram no conflito:

- **Do lado da Alemanha e do Império Austro-Húngaro:** Turquia (1914) e Bulgária (1915);
- **Do lado da França, da Inglaterra e da Rússia:** Bélgica (1914), Sérvia (1914), Japão (1914), Itália (1915), Portugal (1915), Romênia (1916), Estados Unidos (1917), Brasil (1917) e Grécia (1917).

Os conflitos internacionais anteriores tinham um caráter localizado, sempre restrito a países de um mesmo continente. Já o conflito de 1914 a 1918 envolveu potências que tinham alcançado a industrialização. Potências que dedicam sua capacidade de produção ao desenvolvimento de uma poderosa indústria bélica e todos alinham efetivos consideráveis,



extraídos principalmente da população rural, cuja diminuição acarreta uma inquietadora redução dos aprovisionamentos. Assim, o conflito desorganiza as trocas e abalava seriamente a estrutura econômica do mundo.

### 2.3.3 PRIMEIRA FASE (1914-1915)

Essa fase foi marcada pela imensa **movimentação** dos exércitos beligerantes. Ocorreu uma rápida ofensiva das forças alemãs, e várias batalhas foram travadas, principalmente em território francês, para deter esse avanço. Em setembro de 1914, uma contra-ofensiva francesa deteve o avanço alemão sobre Paris (**Batalha do Marne**). A partir desse momento, a luta na frente ocidental entrou num período de equilíbrio entre as forças em combate.

### 2.3.4 SEGUNDA FASE (1915-1917)

A imensa movimentação de tropas da primeira fase foi substituída por uma guerra de posições, travada nas trincheiras. Cada um dos lados procurava garantir seus domínios, evitando a penetração das forças inimigas. Os combates terrestres tornaram-se extremamente mortíferos, com a utilização de novas armas: metralhadoras, lança-chamas e projéteis explosivos. Mas a grande novidade em termos de recursos militares foi a utilização do avião e do submarino.

O desenvolvimento das técnicas militares de matar não foi acompanhado pelo desenvolvimento da "capacidade de pensar" dos generais tradicionais. A adaptação de táticas estava muito além da capacidade da mentalidade militar contemporânea. Os generais hereditários e seus quadros de oficiais não pensavam em outra coisa senão em enviar contingentes cada vez maiores de homens, eretos, sob pesada carga, avançado a passo lento, em plena luz meridiana, contra o fogo de metralhadora inimiga, após pesado bombardeio de artilharia. A esse bombardeio, as metralhadoras, pelo menos um número suficiente delas, invariavelmente sobreviviam. Por isso, os homens que eram mandados avançar eram sistematicamente dizimados, e essa aniquilação, é preciso que se frise, não é figura de



retórica, ou força de expressão. Quem fosse lutar na Primeira Guerra Mundial não tinha esperança de retornar.

### 2.3.5 TERCEIRA FASE (1917-1918)

Desde o início da guerra, os Estados Unidos mantinham uma posição de "neutralidade" em face do conflito. Ou não intervinham diretamente com suas tropas na guerra.

Em janeiro de 1917, os alemães declararam uma guerra submarina total, avisando que torpedariam todos os navios mercantes que transportassem mercadorias para seus inimigos na Europa.

Pressionado pelos poderosos banqueiros estadunidenses, cujo capital investido na França e na Inglaterra achava-se ameaçado, o Governo dos Estados Unidos declarou guerra à Alemanha e ao Império Austro-Húngaro em 6 de abril de 1917.

A Rússia retirou-se da guerra, favorecendo a Alemanha na frente oriental, e, pelo **Tratado de Brest-Litovsk**, estabeleceu a paz com a Alemanha. Esta procurou concentrar suas melhores tropas no ocidente, na esperança de compensar a entrada dos Estados Unidos. A Alemanha já não tinha condições para continuar a guerra. Surgiram as primeiras propostas de paz do presidente dos Estados Unidos, propondo, por exemplo, a redução dos armamentos, a liberdade de comércio mundial etc.

Com a ajuda material dos Estados Unidos, ingleses e franceses passaram a deter uma superioridade numérica brutal em armas e equipamentos sobre as forças inimigas. A partir de julho de 1918, ingleses, franceses e americanos organizaram uma grande ofensiva contra seus oponentes. Sucessivamente, a Bulgária, a Turquia e o Império Austro-Húngaro depuseram armas e abandonaram a luta. A Alemanha ficou sozinha e sem condições de resistir ao bloqueio, liderado pelos Estados Unidos, que "privaram o exército alemão, não de armamentos, mas de lubrificantes, borracha, gasolina e sobretudo víveres".

Dentro da Alemanha, agravava-se a situação política. Sentindo a iminência da derrota militar, as forças políticas de oposição provocaram a abdicação do imperador Guilherme II. Imediatamente, foi proclamada a República alemã, com sede a cidade de Weimar, liderada pelo partido social democrata.



Em 11 de novembro de 1918, a Alemanha assinou uma convenção de paz em condições bastante desvantajosas, mas o exército alemão não se sentia militarmente derrotado. Terminada a guerra, os exércitos alemães ainda ocupavam os territórios inimigos, sem que nenhum inimigo tivesse penetrado em territórios alemães.

### **2.3.5.1 A DESTRUIÇÃO EUROPÉIA E A ASCENSÃO DOS ESTADOS UNIDOS**

Ao final da Guerra, a Europa estava em ruínas no campo econômico e social, além de 13 milhões de pessoas que morreram durante a guerra. E "a estas baixas é preciso juntar as que, no seio das populações civis, resultaram das invasões, das epidemias, das restrições alimentares e da fome, bem como do déficit da natalidade".

Às milhões de vidas sacrificadas deve ser acrescentado um assombroso custo econômico que se refletia no "desgaste do material de transporte, do instrumental das fábricas que foram utilizadas ao máximo e insuficientemente renovadas e conservadas, o que representa no total uma séria diminuição de seu potencial econômico. Houve não só prejuízo pela falta de crescimento da produção e de natalidade, mas também o endividamento dos países beligerantes que tiveram de contrair empréstimos, ceder parte de suas reservas de ouro e desfazer-se de parte de seus investimentos no estrangeiro".

Todo esse grave quadro de crise e de decadência da Europa veio beneficiar os Estados Unidos, que despontaram, nos anos de pós-guerra, como uma das mais poderosas potências mundiais. Um dos grandes fatores que colaboraram para a ascensão econômica dos Estados Unidos foi a sua posição de neutralidade durante boa parte da Primeira Guerra Mundial. Assim, puderam desenvolver sua produção agrícola e industrial, fornecendo seus produtos às potências européias envolvidas no conflito. Por outro lado, enquanto as potências européias estavam compenetradas no esforço de guerra, os Estados Unidos aproveitaram-se para suprir outros mercados mundiais, na Ásia e na América Latina.

Terminada a Guerra, a Europa arrasada tornou-se um grande mercado dependente de exportações americanas. Possuindo aproximadamente a metade de todo o ouro que circulava nos mercados financeiros mundiais, os Estados Unidos projetavam-se como maior potência financeira mundial do pós-guerra.



### 2.3.6 O TRATADO DE VERSALHES E A CRIAÇÃO DA LIGA DAS NAÇÕES

No período de 1919 a 1929, realizou-se no palácio de Versalhes, na França, uma série de conferências com a participação de 27 estados-nações vencedoras da Primeira Guerra Mundial. Lideradas pelos representantes dos Estados Unidos, da Inglaterra e da França, essas nações estabeleceram um conjunto de decisões, que impunham duras condições à Alemanha. Era o **Tratado de Versalhes**, que os alemães se viram obrigados a assinar, no dia 28 de junho de 1919. Do contrário, o território alemão poderia ser invadido.

Contendo 440 artigos, o Tratado de Versalhes era uma verdadeira sentença penal de condenação à Alemanha. Estipulava, por exemplo, que a Alemanha deveria:

- Entregar a região da Alsácia-Lorena à França;
- Ceder outras regiões à Bélgica, à Dinamarca e à Polônia;
- Entregar quase todos os seus navios mercantes à França, Inglaterra e Bélgica;
- Pagar uma enorme indenização em dinheiro aos países vencedores;
- Reduzir o poderio militar dos seus exércitos sendo proibida de possuir aviação militar.

Não demorou muito tempo para que todo esse conjunto de decisões humilhantes, impostas à Alemanha, provocasse a reação das forças políticas que, no pós-guerra, se organizaram no país. Formou-se, assim, uma vontade nacional alemã, que reivindicava a revogação das duras imposições do Tratado de Versalhes. O nazismo soube explorar muito bem essa "vontade nacional alemã", gerando um clima ideológico para fomentar a Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945).

Além do Tratado de Versalhes, foram assinados outros tratados entre os países participantes da Primeira Guerra Mundial. Através desses tratados, desmembrou-se o Império Austro-Húngaro, possibilitando o surgimento de novos países.

Em 28 de abril de 1919, a Conferência de Paz de Versalhes aprovou a criação da **Liga das Nações** (ou Sociedade das Nações), atendendo proposta do presidente dos Estados Unidos. Sediada em Genebra, na Suíça, a Liga das Nações deu início às suas atividades em janeiro de 1920, tendo como missão agir como mediadora no caso de conflitos internacionais, procurando, assim, preservar a paz mundial.

A Liga das Nações logo revelou-se uma entidade sem força política, devido à ausência das grandes potências. O Senado americano vetou a participação dos Estados



Unidos na Liga, pois discordava da posição fiscalizadora dessa entidade em relação ao cumprimento dos tratados internacionais firmados no pós-guerra. A Alemanha não pertencia à Liga e a União Soviética foi excluída. A Liga das Nações foi **impotente** para impedir, por exemplo, a invasão japonesa na Manchúria, em 1931, e o ataque italiano à Etiópia, em 1935.

As duras marcas deixadas pela guerra motivaram diversas crises econômicas e políticas nos 20 anos seguintes, forjando as razões para o início de um conflito mais terrível: a Segunda Guerra.

A **Segunda Guerra Mundial** deu encerramento a uma fase para dar início à fase que estamos vivendo nesse momento. Ou seja, foi um fato que marcou uma época. Mais do que marcar uma época, a Segunda Guerra deu início a uma época. A história do mundo todo, tanto social quanto política foi completamente mudada e afetada pela Segunda Guerra Mundial. A organização do mundo e as relações internacionais foram também muito modificadas pela situação que estava se estabelecendo na Segunda Guerra Mundial.

A Segunda Guerra Mundial foi, com certeza, o conflito mais sangrento e também o maior conflito armado que o mundo jamais presenciou.

### 2.3.7 AS PRINCIPAIS CAUSAS

Após o final da Primeira Guerra Mundial, os países que venceram começaram a abusar da vitória e com isso começaram também a impor duras condições aos países perdedores. O país mais prejudicado foi a Alemanha, que sofreu perdas de territórios, teve que pagar multas e muitas outras coisas. Além disso, a fome e o desemprego começaram a assolar o país.

Então, Hitler começou a apelar para o Estado nazista, porque queria adquirir forças. Certos países como Alemanha, Japão e Itália, que eram comandados por regimes totalitários, adotaram uma política de expansão territorial que era bastante violenta, e foi marcada por acontecimentos como:

- **JAPÃO:** no Japão ocorreram dois fatos principais: a invasão da Manchúria, em setembro de 1931. Os japoneses colocaram na Manchúria um imperador no poder, que era controlado pelos japoneses. Como a Manchúria era um território chinês, essa invasão desencadeou a guerra



contra a China, que começou em 1935. A Sociedade das Nações protestou contra o Japão, mas o Japão não cedeu e se retirou da Sociedade.

- **ITÁLIA:** a Itália invadiu a Etiópia em 1936. A Sociedade das Nações quis punir a agressão do exército italiano, impondo um embargo econômico à Itália. Foi aí que Hitler se aproximou de Mussolini e passou a lhe dar ajuda econômica. No ano de 1939, a Itália conquistou e anexou a Albânia ao seu território.

- **ALEMANHA:** em 1938, a Alemanha invadiu a Áustria. Para isso, primeiro eles assassinaram o chanceler, então tomaram o governo e, imediatamente, convocaram as tropas alemãs para invadir o país e anexá-lo à Alemanha. Mais tarde, por meio de um plebiscito, o povo austríaco confirmou que apoiava a anexação. Em março de 1939, a Alemanha invadiu a Tchecoslováquia. Com a integração da república Tcheca, a capacidade bélica da Alemanha cresceu de forma significativa.

Hitler e Stalin decidiram dividir a Polônia entre as duas potências e, em 1º de setembro de 1939, eles invadiram a Polônia. Dois dias depois da invasão, A Inglaterra e a França declararam guerra à Alemanha, dando início, então, à Segunda Guerra Mundial.

Neste capítulo, apresentamos fatos contextualizados que ajudarão na melhor interpretação do capítulo IV, onde faremos uma análise do discurso da polissemia, ou seja, das vozes emanadas no poema, que não deixam de ser contextualizadas.



## CAPÍTULO II



“(…) Há o trabalho em ti, mas caprichosos, mas benigno, e dele surgem artes não burguesas, produtos de ar e lágrimas, indumentos que nos dão asa ou pétalas, e trens e navios sem aço, onde os amigos fazendo roda viajam pelo tempo, livros se animam, quadros se conversam, e tudo libertado se resolve numa efusão de amor sem paga, riso, e sol. (...)”

ANDRADE (1945, p.198)



### 3 LINGÜÍSTICA TEXTUAL

A Lingüística Textual é o ramo da Lingüística que toma o texto como objeto de estudo. No entanto, todo o desenvolvimento desse ramo da Lingüística vem girando em torno das diferentes concepções de texto que ela tem abrigado durante seu percurso (KOCH, 2004, p. XI).

O termo Lingüística Textual foi empregado, pela primeira vez, na década de 60, pelo lingüista alemão Harold Weinrich (KOCH, 2001, p. 71, a). Para ele, toda a lingüística deve ser necessariamente Lingüística de Texto.

Lingüística Del texto [...] se utiliza para etiquetar cualquier tipo de estudio relacionado con el texto, siempre que éste sea el objeto principal de la investigación (BEAUGRANDE & DRESSLER, 1997, p. 49).

Segundo Van Dijk (1979, apud BEAUGRANDE & DRESSLER, 1997), o objetivo da Lingüística Textual não é formar uma teoria pronta e acabada, é fazer entender o texto sob a perspectiva da intencionalidade, do seu contexto, sua interação, etc. Ele, ainda, faz referência à Retórica, pois esta é a forma mais antiga de produção textual e altamente persuasiva, visto que há algumas co-relações entre a Lingüística Textual e a Retórica. Vejamos: há textos diferentes que expressam verbalmente, de maneiras distintas, um mesmo conjunto de idéias, podendo haver alguns com uma maior qualidade que outros; eles podem, também, emitir conceitos, valores, sobre os textos segundo o efeito que provocam em uma audiência completa de receptores, o texto é, portanto, um instrumento de interação comunicativa.

Segundo Koch (2004), na época do surgimento da Lingüística Textual, em função do conceito de texto então majoritário, a maioria dos estudiosos estava debruçada sobre a análise transfrástica (partes do sistema gramatical da língua, cujo uso garantiria a duas ou mais seqüências o estatuto do texto.) e/ou a construção de gramáticas do texto, de modo que o objeto privilegiado de estudo era a coesão, muitas vezes equiparada à coerência, já que ambas eram vistas como qualidades ou propriedades do texto.

Segundo Conte (1977) (apud KOCH, 2001), a Lingüística Textual distinguia três momentos fundamentais na passagem da teoria da frase à teoria do texto: o da análise



transfrástica (ultrapassar os limites da frase para dar conta de certos fenômenos como: referenciação, elipse, repetição, seleção dos artigos, concordância de tempos verbais, relação semântica entre frases não ligadas por conectivos e assim por diante), o das gramáticas textuais (cabe a elas dar conta da estrutura lingüística de enunciados completos, das relações semânticas entre elas), e o da teoria ou lingüística do texto (propõe como tarefa investigar o funcionamento, a produção e a compreensão dos textos.).

É possível falar, então, em diversas gerações de lingüistas que se dedicaram ao estudo do texto. Listaremos abaixo os que deram o primeiro impulso à Lingüística Textual:

Paul Hartmann (1968, 1971), Roland Harweg (1968), Harald Weinrich (1964, 1967, 1976), Dieter Wunderlich (1968, 1976, 1985), Siegfried J. Schmidt (1973).

Os da Segunda geração foram: Robert de Beaugrand e Wolfgang U. Dressler (1981), Teun A Van Dijk (1972). O que mais se discutiu nessa época foram os conceitos de coesão e coerência textual, concluindo-se que: a coerência se constrói, em dada situação de interação, entre o texto e seus usuários, em função da atuação de uma complexa rede de fatores, de ordem lingüística, sócio-cognitiva e interacional (KOCH, 2001, p. 79, a)., e a coesão é “a relação semântica entre dois elementos do texto, de modo que um deles tem de ser interpretado por referência ao outro, pressupondo-o” (KOCH & TRAVAGLIA, 1999, p.14). Segundo a autora, podemos mencionar, entre muitos outros, os trabalhos de Marcuschi (1983), Koch (1987, 1989, 1992); Koch & Travaglia (1989, 1990); Fávero (1991) e Bastos (1985).

[...] o ouvinte não se limita a “entender” o texto, no sentido de “captar” apenas o seu conteúdo referencial, mas necessita, isto sim, reconstruir os propósitos comunicativos que tinha o falante ao estruturá-lo, isto é, descobrir o “para quê” do texto (KOCH, 2004, p. 15).

Segundo KOCH (2004), na década de 80, na “*virada cognitivista*”, foram importantes as obras de Heinemann & Viehweger (1991), Koch & Oesterreicher (1990), Nussbaumer (1991), Adam (1990 e 1993), de Van Dijk (1994, 1995, 1997). E, no Brasil, uma série de artigos desenvolvidos por Marcuschi e por Koch (cf. Koch, 2001a).

Ainda, segundo Koch, a Lingüística Textual percorreu um longo caminho, ampliando a cada passo o seu campo de preocupações. De uma simples análise transfrástica, logo acompanhada das tentativas de elaboração de gramáticas textuais, passou a ter como ponto central não apenas o texto em si, mas também todo o contexto – no sentido mais amplo



do termo (não só o co-texto ou o contexto situacional imediato, mas, principalmente o contexto sócio-cognitivo e cultural) – e a interferência deste na constituição, no funcionamento e, de modo especial, no processamento estratégico-interacional dos textos, vistos como a forma básica de interação pela linguagem.

Os mecanismos utilizados pela Lingüística Textual, principalmente a coesão e a coerência, levam a uma compreensão maior do texto, exatamente por ela preocupar-se com as relações que estabelece entre as frases e os períodos, de forma que construa uma unidade de sentido. Ou seja, as palavras, por si só, não possuem um significado real, mas estão intrinsecamente ligadas a um todo significativo, há necessidade de um contexto para imprimir a elas uma significação exata.

A compreensão de textos é um processo complexo em que interagem diversos fatores como conhecimentos lingüísticos, conhecimento prévio a respeito do assunto do texto, conhecimento geral a respeito do mundo, motivação e interesse na leitura, entre outros (FULGÊNCIO & LIBERATO, 1996, p. 13).

O sujeito falante comunica-se, não com palavras ou frases, mas com textos, concretizados pela textualidade, fator imprescindível para que um texto seja realmente um texto e não um amontoado de palavras; portanto, na sua constituição, influenciam não apenas elementos estritamente lingüísticos, mas também elementos constitutivos da textualidade.

O texto era considerado uma unidade teórica formalmente construída, em oposição ao discurso considerado, hoje, uma atividade comunicativa, que reúne todos os enunciados produzidos por um locutor em um determinado momento, ou seja, para a Lingüística Textual, o texto é um lugar de manipulação consciente, em que o homem organiza, da melhor maneira possível, os elementos de expressão que estão à sua disposição para veicular seu discurso.

Qualquer falante é capaz de parafrasear um texto, de produzir um texto, de resumi-lo e de estabelecer relações interfrásticas (ir além dos limites de uma frase).

Segundo Koch (2004), a palavra “*texto*” pode significar todo trecho falado ou escrito que constitui um todo unificado e coerente dentro de uma determinada situação discursiva. Na sua etimologia, a palavra “*texto*” origina-se do latim “*textum*” e significa entrelaçar, tecer. Assim, o que define texto não é sua extensão (pode eventualmente ser uma só palavra, uma frase, um diálogo, períodos correlacionados na escrita) mas, o fato de ser uma unidade de sentido, em relação a uma situação.



O discurso não é, pois, a expressão da consciência, mas a consciência é formada pelo conjunto dos discursos interiorizados pelo indivíduo ao longo de sua vida (FIORIN, 1988, p. 35).

Segundo Kadota (1999, p. 17), dos sons, das palavras, dos gestos, nasce a comunicação humana, e esta coloca o homem em interação com o outro, com o mundo e consigo mesmo. Portanto, só existimos se houver comunicação, se houver verbalização e para que isto se complete é necessário o entendimento, a coesão, a coerência, a intencionalidade, a aceitabilidade, a informatividade, a situacionalidade, a intertextualidade e a contextualização. Fatores definidos, primeiramente, por Beaugrande & Dressler, pois, para os autores, um texto é um acontecimento comunicativo que cumpre sete normas de textualidade. Se um texto não satisfaz alguma delas, então, não pode ser considerado comunicativo.

Daremos o nome de “Fatores de Textualidade” ao próximo item e descreveremos cada fator, exemplificando-o, juntamente com a obra “Canto ao Homem do Povo: Charles Chaplin”, sendo a intertextualidade o fator determinante.

### 3.1 FATORES DE TEXTUALIDADE

Segundo Beaugrande & Dressler (1981, p. 3), a textualidade traz a noção de completude para o texto.

A text will be defined as a communicative occurrence, which meets seven standards of textuality. If any of these standards is not considered to have been satisfied, the text will not be communicative.<sup>1</sup>

Eles relacionam os seguintes fatores responsáveis pela textualidade: coesão, coerência, intencionalidade, aceitabilidade, informatividade, situacionalidade e intertextualidade. Fávero (1991) acrescenta mais um fator – a **contextualização**, que engloba os seguintes elementos contextualizadores: assinatura, localização (origem do texto, referência bibliográfica), data, elementos gráficos (desenho ou forma em que o texto foi escrito); também compõem a contextualização os elementos perspectivais, como título e autor, que têm a função de motivar o leitor para uma possível leitura.



A **coesão** é explicitamente marcada por palavras e frases e devem estar semanticamente relacionadas para dar uma organização discursiva ao texto, ao passo que a **coerência** não possui marcas explícitas, e sim, refere-se à percepção de sentidos que o indivíduo instaura em determinados textos. A coerência também depende de fatores cognitivos, socioculturais, interpessoais e pragmáticos que levam o leitor a uma compreensão textual completa.

La cohesión establece las diferentes posibilidades en que pueden conectarse entre sí dentro de una secuencia los componentes de la Superficie Textual, es decir, las palabras que realmente se escuchan o se leen (BEAUGRANDE & DRESSLER, 1997, p. 35).

A **intencionalidade** e a **aceitabilidade** são critérios que caminham juntos para a compreensão plena de um texto.

La intencionalidad se refiere a la actitud del productor textual: que una serie de secuencias oracionales constituya un texto cohesionado y coherente es una consecuencia Del cumplimiento de las intenciones del productor (transmitir conocimiento o alcanzar una meta específica dentro de un PLAN) (BEAUGRANDE & DRESSLER, 1997, p. 40).

O primeiro refere-se às intenções do locutor e o segundo às atitudes do destinatário.

La aceptabilidad se refiere a la actude del receptor: una serie de secuencias que constituyan un texto cohesionado y coherente es aceptable para un determinado receptor si éste percibe que tiene alguna relevancia, por ejemplo, porque le sirve para adquirir conocimientos nuevos o porque le permite cooperar con su interlocutor en la consecución de una meta discursiva determinada (BEAUGRANDE & DRESSLER, 1997, p. 41).

Koch & Travaglia (1999) consideram cada um desses termos com dois sentidos: um restrito e um amplo. Em sentido restrito, referem-se ao locutor e ao destinatário, respectivamente; em sentido amplo, dizem respeito aos modos como os locutores usam os textos para manifestar suas intenções comunicativas e a disposição dos destinatários em compartilhar do ato comunicativo, respectivamente. Na intencionalidade o produtor do texto



quer obter determinados efeitos no seu interlocutor, enquanto a aceitabilidade é a contraparte, refere-se à “*concordância do parceiro em entrar num jogo de atuação comunicativa*” (KOCH, 2004, p. 42)

No poema, quando o enunciador diz: “[...] *era preciso que um antigo rapaz de vinte anos, preso à tua pantomina por filamentos de ternura e riso dispersos no tempo, viesse recompô-los e, homem maduro, te visitasse para dizer-te algumas coisas sobre color de poema.*” (l. 9) Neste momento, a intenção do eu-lírico é fazer um resgate quanto à vida do poeta Carlos Drummond de Andrade, elaborando aí um jogo de metáforas “antigo rapaz de vinte anos”, refere-se, desta forma, para caracterizá-lo como um ser maduro e jovem, responsável e culto, preso à cultura, ao contexto sócio-histórico (ditadura, repressão, imposição de idéias), mas ele faz uma exaltação ao grande Carlitos, pois este sim teve coragem em gritar, discursar em nome do povo por intermédio de seus filmes, portanto “nossa gente se parece”, traçando a aceitabilidade do interlocutor, aceitando, portanto, a manifestação lingüística do parceiro como um texto coeso e coerente, que tenha para o interlocutor alguma relevância.

La informatividad sirve para evaluar hasta qué punto las secuencias de un texto son predicibles o inesperadas, si transmit información conocida o novedosa (BEAUGRANDE & DRESSLER, 1997, p. 43).

A **informatividade** desempenha importante papel na construção de um texto, facilitando ou dificultando o processo da coerência. De acordo com a Teoria da Informação, um texto será menos informativo se as informações já são esperadas ou conhecidas pelo receptor.

[...] se toda a informação do texto for inesperada/imprevisível, o texto poderá, à primeira vista, parecer incoerente, exigindo do receptor um esforço maior para calcular-lhe o sentido [...] já que textos com taxa muito alta de informação nova são de difícil compreensão (KOCH & TRAVAGLIA, 1999, p. 81).

Vejamos, no final do verso 82 e início do verso 89: “[...] *matas a fome [...] e sabes a arte sutil de transformar em macarrão o humilde cordão de teus sapatos.[...] Cabe um cigarro: e o tiras da lata de sardinhas*” O eu-lírico fornece informações suficientes para identificarmos dois dos grandes filmes de Chaplin: transformar o cordão dos sapatos em



macarrão, resgata o filme *Em busca do Ouro* (1925) e *The Kid* -“O Garoto” (1922), quando tira os cigarros da lata de sardinhas. O enunciador descreve as cenas dos filmes, para que haja identificação da obra fílmica e aproximação ao poema por parte do interlocutor.

A **Situacionalidade**, para Beaugrande & Dressler (1981), refere-se ao conjunto de fatores que tornam um texto relevante para dada situação de comunicação corrente ou passível de ser reconstituída.

Segundo Oliveira (1991):

a situação é o conjunto das circunstâncias psicológicas, sociais e históricas que determinam um ato de enunciação, num momento dado, nos tempos e espaços dados; portanto, é necessário, para que haja um perfeito entendimento entre os interlocutores, que se conheça o ambiente físico e social e os acontecimentos que antecederem o ato de enunciação.

E para TODOROV & DUCROT (1980, p.313)

[...] chama-se também algumas vezes a essas circunstâncias de CONTEXTO. Mas é cômodo reservar esse último termo para designar o ambiente estritamente lingüístico de um elemento (de uma palavra por exemplo, ou de uma unidade fônica) no interior de um enunciado, isto é, a série de elementos que o precedem e que o seguem nesse enunciado ou ainda, em termos mais técnicos, os sintagmas aos quais ele pertence.

Vejamos os versos 152 a 156: “[...] e fábricas e fábricas e fábricas de lâmpadas, proibições, auroras. Ficaste apenas um operário comandado pela voz colérica do megafone. És parafuso, gesto, esgar. [...]”. Observando a situação, em que o operário ‘Carlitos’ obedece apenas ao megafone, trabalha em Fábrica, é uma máquina, sem sentimento, sem pensamento, sem raciocínio; voltamos ao período da Industrialização, quando as pessoas eram tratadas como máquinas, apenas importando a obediência e a quantidade de produção, ou seja, produzir sem se importar com o ser humano, pois ele agora é como se fosse uma máquina. Neste caso, identificamos o filme *Tempos Modernos* (1938).



### 3.2 INTERTEXTUALIDADE

[...] a intertextualidade [...] trabalho de assimilação e transformação que caracteriza todo e qualquer processo intertextual. As obras literárias nunca são simples memórias – reescrevem as suas lembranças, influenciam os seus precursores [...] (JENNY, 1979, p. 10)

A intertextualidade nada mais é do que “*reescrever suas lembranças*”, mostrar como a produção e a recepção de um texto depende do conhecimento que se tenha de outros textos com os quais, de alguma forma, se relacione. O fenômeno da intertextualidade, com a nomenclatura “dialogismo”, foi primeiramente teorizado por Bakhtin, em seu ensaio *Problemas da Poética de Dostoiévsky* e, em seguida, por Kristeva como INTERTEXTUALIDADE. Bakhtin caracteriza o romance moderno como dialógico, isto é, como um tipo de texto em que as diversas vozes da sociedade estão presentes e se entrecruzam.

Segundo Perrone-Moisés (1990), o teórico russo mostrou que, em romances como os de Dostoiévski, não há apenas uma voz unificadora, um centro regulador de procedência, de autoridade e de verdade, mas uma pluralidade de vozes (uma polifonia) que não significa uma verdade final unificada. Observou um diálogo interno, na obra, e um diálogo da obra com outras obras. Kristeva define intertextualidade da seguinte forma:

todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de textos (2005, p. 68).

Frasson (1992, p. 89) afirma que, segundo Bakhtin, o texto apresenta múltiplas afinidades dialógicas com outros textos, é uma interação discursiva, “*uma tessitura polifônica na qual confluem, se entrecruzam, se metamorfoseiam, se corroboram ou se contestam outros textos, outras vozes, outras consciências*”.

Ainda, segundo Frasson (idem, p. 88), toda intertextualidade, mesmo quando apresenta constituir-se numa atividade lúdica, jamais é ideologicamente inocente, sempre revela uma intenção, revestindo a palavra do outro de novos sentidos.



Koch (2000) dá ao termo um sentido amplo e um restrito. A intertextualidade, em **sentido amplo**, é a condição de existência do próprio discurso, denominado também de interdiscursividade.

Segundo Maingueneau (1976), o intertexto é um componente decisivo das condições de produção: “um discurso não vem ao mundo numa inocente solicitude, mas constrói-se através de um já dito em relação ao qual toma posição.” Tal posição é confirmada por Chalhoub:

A intertextualidade é uma forma de metalinguagem, onde se toma como referência uma linguagem anterior. [...] se metalinguagem é sempre um processo relacional entre linguagens, tratando-se de literaturas, haverá sempre esse diálogo intertextual (1986, p. 52).

Na intertextualidade, em **sentido restrito**, a relação é de um texto com outros textos já existentes, há quatro caracterizações, segundo KOCH (2000):

- De conteúdo X forma: quando o autor de um texto imita ou parodia, tendo em vista efeitos específicos, estilos, registros ou variedades de língua.
- Das semelhanças X das diferenças: o texto incorpora o intertexto para ridicularizá-lo, mostrar sua improcedência ou, pelo menos, colocá-lo em questão.
- Com intertexto alheio e com intertexto próprio: enunciações que têm por origem um enunciador indeterminado, as quais fazem parte do repertório de uma comunidade, como é o caso dos provérbios e dos ditos populares.
- Explícita X implícita: explícita quando há citação da fonte do intertexto, como acontece no discurso relatado, nas citações e referências; nos resumos, resenhas e traduções. A intertextualidade implícita ocorre sem citação expressa da fonte, cabendo ao interlocutor recuperá-la na memória para construir o sentido do texto, como nas alusões, na paródia, em certos tipos de paráfrase e de ironia.

Para a autora, a intertextualidade é um poderoso recurso de argumentação: a intertextualidade **explícita** comporta um grau mais elevado de argumentatividade e a **implícita**, um grau menor, pois o intertexto pode se tornar ou não um argumento decisivo para convencer, persuadir, atrair o leitor.



Partimos do pressuposto segundo o qual todo texto se inscreve na história dos textos antecedentes de sua série ou sistema que codificam sua produção. Cada texto literário entra numa relação de “*assimilação*” e de “*transgressão*”, forma negativa de o texto se relacionar.

Quando uma obra se caracteriza por não ter nenhum traço comum com os gêneros existentes, longe de negar a sua permeabilidade ao contexto cultural, ela confessa-a justamente por essa negação. Fora dum sistema, a obra é, pois impensável (JENNY, 1979, p. 5).

É preciso observar que estamos num momento em que o próprio “corpus” da literatura favorece essa visão, em um momento em que, mais do que nunca, os livros falam de livros, como se estivessem dialogando em uma “*imensa biblioteca*” (BUTOR, 1974).

[...] o que consiste a própria essência da intertextualidade para o poeticista: o trabalho de assimilação e de transformação. As obras literárias nunca são simples memórias – reescrevem as suas lembranças, influenciam os seus precursores, como diria Borges”. (JENNY, 1979: p. 73)

A intertextualidade é, sem dúvida, imprescindível para a compreensão de um texto, pois, para Koch (2000), ela está relacionada à argumentatividade e é um dos mais poderosos fatores de textualidade, podendo ter um grau argumentativo maior ou menor.

Portanto, a intertextualidade não é uma simples adição de textos, mas um trabalho de assimilação e de transformação de outros textos, com vista a determinados objetivos. Frasson (1992, p. 92) menciona, ainda, “*o fato de que, nos textos jornalísticos, publicitários, nos discursos políticos, observa-se, com freqüência, o emprego desse recurso para mencionar outras vozes, encaminhando-as no sentido da intencionalidade, como mecanismo de persuasão, mostrando novas perspectivas, novos pontos de vista, afirmando ou negando, acolhendo ou refutando as outras vozes.*”

A cultura de um determinado meio interfere, diretamente, no processo intertextual, principalmente se destacarmos o mundo cinematográfico, pois ele faz uso de várias estratégias para captar a atenção do interlocutor. O cinema sempre produz narrativas, tentando buscar os conhecimentos específicos dos seus interlocutores, ou seja, textos já ouvidos, falados ou assistidos anteriormente, para assim tornar mais próximo o seu texto do telespectador. Portanto, quanto maior for o conhecimento sobre o contexto



histórico/filmográfico do interlocutor maior será a proximidade e a relação entre ele e a obra literária, neste caso, o poema de Drummond.

O processo da intertextualidade ocorre em toda leitura, pois sempre que lemos um texto, o relacionamos com um outro que já havíamos lido anteriormente, com um filme, com um livro, ou até mesmo com algo que já aconteceu em nossas vidas e é por isso que cada interlocutor realiza uma leitura diferente de um mesmo texto, podendo ser independente da intenção do autor.

No caso deste poema, a intenção do autor de que ocorra a intertextualidade fica muito clara, pois é do interesse dele escolher algo que esteja ao alcance do leitor, filmes muito famosos, por exemplo, *A casa de penhores* (1916), *Vida de cachorro* (1918), *O Garoto* (1922), *Em busca do ouro* (1925), *O Grande Ditador* (1940) entre outros.

Se analisarmos do final do verso 189 ao início do 192, veremos a presença implícita de alguns destes filmes: “[...] *Estranho relojoeiro, cheiras a peça desmontada: as molas unem-se, o tempo anda. És vidraceiro. Varres a rua. [...]*” Podemos identificar o filme *Casa de Penhores* (1916), pois, quando se remete ao “*cheirar a peça desmontada*”, retrata a cena em que Carlitos desmonta um relógio para consertar, e não obtém sucesso, o tempo passa e logo o dono do relógio virá buscar, mas ele o Eterno “*The Trump*” brinca com o instrumento sem poder reformá-lo. Depois, em seguida “*És vidraceiro*”, fica claro o papel desempenhado por Carlitos no filme *O Garoto* (1922), pois o vagabundo e o garoto quebram vidraças para obter um emprego e ter um salário para comer ao final do dia.



### **CAPÍTULO III**

“Há o trabalho em ti, mas caprichosos, mas benigno, e dele surgem artes não burguesas, produtos de ar e lágrimas, indumentos que nos dão asa ou pétalas, e trens e navios sem aço, onde os amigos fazendo roda viajam pelo tempo, livros se animam, quadros se conversam, e tudo libertado se resolve numa efusão de amor sem paga, riso, e sol.”

ANDRADE (2001, P.198)



## 4 RECURSOS ARGUMENTATIVOS

### 4.1 ADJETIVAÇÃO

Segundo Neves (2000, p. 173), os adjetivos são usados para atribuir uma propriedade singular a uma categoria (que já é um conjunto de propriedades) denominada por um substantivo, de dois modos funcionais: qualificando e subcategorizando.

A adjetivação é um valioso recurso lingüístico que ajuda a evidenciar os fenômenos psicológicos e afetivos da linguagem, enfatiza a originalidade do espírito criador, servindo para ressaltar a subjetividade na linguagem (OLIVEIRA, 1991).

Segundo Monteiro (1991, p. 62), o adjetivo é, semanticamente, definido como a palavra que exprime noções qualitativas dos seres. É possível imaginar a importância de seu emprego, no discurso literário, dado que toda qualidade manifestada implica sempre uma atitude valorativa. É uma das classes que mais indicam o lado afetivo da comunicação.

Todas as formas de linguagem, com exceção das linguagens técnicas e científicas, estão, de certa forma, imbuídas de afetividade, que se revela, principalmente, por meio do léxico escolhido.

Para análise deste poema, elencaremos alguns tipos de adjetivação: simples, binária, ternária e múltipla (elas podem ser paralelas ao passo que apresentarem mais de um adjetivo).

Classificaremos, a seguir, apenas dois tipos de adjetivos: os afetivos e os avaliativos, ou seja, os afetivos aproximam seu interlocutor, ao passo que os avaliativos qualificam-no.



### 4.1.1 Adjetivos afetivos

Segundo Oliveira (1991):

os adjetivos afetivos enunciam, concomitantemente, uma propriedade do objeto que eles determinam e uma reação emocional do sujeito falante em face desse objeto. À medida em que implicam um engajamento afetivo do enunciador, onde eles manifestam sua presença no seio do enunciado, são enunciativos. Eles não farão parte de discurso que pretenda a objetividade, como por exemplo, o discurso processual, que deve se esforçar para apagar do enunciado todo traço de enunciação, apresentando o pólo objetivo da linguagem. Ao estilo afetivo se opõe o estilo ‘impassível’ ou ‘intelectual’.

O valor afetivo pode ser inerente ao adjetivo ou, ao contrário, solidário com um significante prosódico, tipográfico ou sintático particular; é assim que a **anteposição** de um adjetivo se encarrega, muitas vezes, da afetividade. Ex: verso 5 “*era preciso que um pequeno cantor teimoso*” e, no Verso 9, “*era preciso que um antigo rapaz de vinte anos*”. Percebemos a relação de aproximação entre o enunciatário e o personagem descrito que, no caso, é Carlos Drummond de Andrade.

### 4.1.2 Adjetivos avaliativos

Ainda, segundo Oliveira (1991), o adjetivo avaliativo é relativo à idéia que o falante faz da norma de avaliação para uma determinada categoria de objetos. Por ex: a utilização de “*um pouco*” em “*eu bebi um pouco de vinho*” (por oposição à quantificação objetiva de “*eu bebi uma jarra de vinho*”) é relativa:

- a-) ao objeto que “*um pouco*” quantifica;
- b-) à idéia que o sujeito da enunciação faz da norma quantitativa.

Dada a interpretação da expressão “um pouco”, seu uso implica uma tomada de posição subjetiva, pois o que alguém chama “um pouco de vinho”, outro chamará de “muito vinho”.



O objetivo que define a norma de avaliação é, em geral, mais familiar ao enunciador do que o objeto a avaliar, isto é, deve-se considerar a competência lingüística bem como o universo de discurso ao qual se refere a seqüência avaliativa.

A posposição do adjetivo, na frase, apenas qualifica o substantivo, ou seja, não aproxima seu interlocutor, não trata do sentimental e sim da classificação, categorização, etc.

Por exemplo: no Verso 01: “*era preciso que um poeta brasileiro*” e, no verso 18, “[...] *nas ruas tortas com tabuletas* [...]”, brasileiro e tortas são apenas características dos elementos, dos substantivos elencados: poeta e ruas , nada se refere emocionalmente apenas descritivamente.

#### 4.2 SELEÇÃO LEXICAL

[...] ao lermos um trecho de um poema veremos que o papel que as diferentes palavras desempenham no discurso é mais importante do que de outras palavras. São as principais portadoras da idéia ou do sentimento, traduzem a realidade com mais viveza, despertam enfim imagens mais fortes (LAPA, 1998, p. 1).

Há palavras reais, fundamentais, que levam em si toda a responsabilidade do sentido da frase, e há instrumentos gramaticais, encarregados de estabelecer a ligação entre as idéias. Segundo Lapa (1998), as palavras reais (também chamadas de lexemas) são o substantivo, o adjetivo, o verbo e, por vezes, o advérbio, o numeral e o pronome, conforme o papel que desempenham no discurso.

A seleção lexical, portanto, é o valor estilístico do emprego de alternativas lexicais num texto. Tal seleção pode manifestar posicionamento, sentimento, emoção, pois por trás da Seleção Lexical há a intencionalidade do autor.

Segundo Monteiro (1991, p. 48), a escolha estilística efetua-se em dois níveis: a) no eixo da seleção, em que se deve optar por uma unidade com exclusão de inúmeras outras; b) no eixo da combinação, em que se decide por um tipo de construção ou de arranjo, no sentido de estabelecer relações precisas entre as unidades lexicais. Cada nível ou processo acarreta determinados efeitos, sendo, pois, a escolha exercida em função deles.



Para Koch (2000, p. 44), a seleção lexical é de extrema importância para a construção dos sentidos e o uso de fórmulas, de gírias ou jargões profissionais, de determinado tipo de adjetivação, de termos diminutivos ou pejorativos fornece ao interlocutor pistas valiosas para a interpretação do texto e a captação dos propósitos com que é produzido.

### 4.3 OPERADORES ARGUMENTATIVOS

A argumentação baseia-se em um repertório de investimentos lingüísticos utilizados pelo enunciador com finalidade primordial de persuadir o seu interlocutor:

A finalidade última de todo ato de comunicação não é informar, mas é persuadir o outro a aceitar o que está sendo comunicado. [...] A linguagem é sempre comunicação (e, portanto, persuasão), mas ela o é na medida em que é produção de sentido (FIORIN, 1989, p. 52).

Considerando a linguagem um ato de persuasão, pode-se deduzir que não existe discurso neutro e que as condições argumentativas dependem do enunciatário, pois subjacente a todo discurso está o fato de se chegar a uma dedução, a uma interpretação por parte do interlocutor e é em torno deste que se utiliza tal ou tal procedimento argumentativo.

Vilela & Koch (2001, p. 503) quando tratam das relações discursivas ou argumentativas, dizem que, entre as orações, há conectores, definidos como “operadores argumentativos”. Ainda ressaltam que esses conectores, ao introduzirem um enunciado, determinam-lhe a orientação argumentativa, pois as relações que estabelecem são relações pragmáticas, retóricas ou argumentativas. A partir deste pressuposto, levantam algumas relações exercidas pelos referidos operadores:

- **Conjunção ou gradação de força** – assinalam o argumento mais forte de uma escala (com sentido positivo) orientada para uma determinada conclusão: até (mesmo, até mesmo, inclusive) ou assinalam o argumento mais forte de uma escala (com sentido negativo) orientada para uma determinada conclusão), pode ser efetuada por meio de operadores como *e*, *também*, *não só... mas também*, *tanto... como*, *além de*, *além disso*, *ainda nem* (= *e não*), quando ligam enunciados que constituem argumentos para



uma mesma conclusão.

Exemplo: Verso 125 “[...] *Mas não tens gula de festa, **nem** orgulho **nem** ferida **nem** raiva **nem** malícia [...]*”

- **Disjunção argumentativa ou alternância** – trata-se da disjunção de enunciados que possuem orientações discursivas diferentes e resultam de dois atos de fala distintos. Introduzem argumentos alternativos que levam a conclusões diferentes ou opostas: *ou, ou então, quer...quer, seja...seja*, etc.
- **Contrajunção ou oposição** – contrapõem enunciados de orientações argumentativas diferentes, devendo prevalecer a do enunciado introduzido pelo operador *mas, ainda assim, ainda que, e (=mas), embora, em que pese, porém, contudo, todavia* etc. Não devemos esquecer que o operador MAS, segundo Ducrot (1981), pode exprimir um movimento psicológico entre crenças, opiniões, emoções, desejos, quando orientados em sentidos contrários. É considerado o “operador argumentativo por excelência”.

Exemplo: Versos 125 e 147 “[...] ***Mas** não tens gula de festa [...]*”, “[...] ***Mas**, ó mitos que cultuamos [...]*”

- **Comparação** – indicam relações de comparação entre elementos, estabelecendo entre um termo comparante e um termo comparado, uma relação de inferioridade, superioridade ou igualdade, com vistas a uma dada conclusão: *(tanto, tal) ...como, mais... (do) que, menos que... (de) que*.

No Verso 116, “[...] *mas ninguém virá aqui saber como amas com fervor de diamante e delicadeza de alva, **como**, por tua mão, a cabana se faz lua.[...]*”

- **Conclusão** – por meio dos operadores *portanto, logo, por conseguinte, pois, etc.*, introduz-se um enunciado de valor conclusivo em relação a dois (ou mais) atos de fala anteriores que contêm as premissas, uma das quais, geralmente, permanece implícita, por tratar-se de algo que é voz geral, de consenso em dada cultura, ou, então, verdade universalmente aceita.

Exemplo: Verso 223 “[...] *Ó palavras desmoralizadas, **entretanto** salvas, ditas de novo.[...]*”

- **Adição de conteúdos** – adicionam enunciados cujos conteúdos constituem argumentos a favor de uma mesma conclusão, isto é, argumentos que fazem parte de uma mesma classe argumentativa (*bem como, como também, e, e mais, não apenas...como*). São classificados pelos gramáticos



como conjunções e locuções coordenativas aditivas, ou como palavras denotativas (*ainda, aliás, também*).

Exemplo: Verso 113 “[...] *És espiritual e dançarino e fluido*, [...]”.

- **Explicação** – o segundo enunciado particulariza e/ou exemplifica uma declaração de ordem mais geral. Temos as conjunções *porque, pois*, quando analisadas como explicação.
- **Pressuposição** – introduzem conteúdos pressupostos: *já, ainda, agora*, etc.

Exemplo: Verso 188 “[...] *Já não penso em ti. Penso no ofício a que te entregas*. [...]”

#### 4.4 FIGURAS DE LINGUAGEM

Para entender a origem da Retórica, Citelli (2004, p. 7-22) explica que a preocupação com o domínio da expressão verbal nasceu entre os gregos que, praticando um certo modo de democracia, tinham de manejar, com habilidade, as formas de argumentação, na exposição pública de suas idéias. Entre os nomes célebres estavam Demóstenes, Quintiliano, Górgias, tradicionais argumentadores dos tribunais, foros, praças públicas, cujos objetivos eram inflamar multidões, alterar pontos de vista, mudar conceitos pré-formados.

Com o passar do tempo, porém, a retórica foi-se desvinculando da sua preocupação com as técnicas organizacionais do discurso e com a persuasão e foi-se transformando em mero sinônimo de recursos embelezadores, até chegar o século XX, quando houve um despertar da retórica, dividindo-se nas várias áreas, hoje existentes, que tratavam do discurso.

As figuras da retórica ou de linguagem são importantes recursos para prender a atenção do receptor, pois dotam os discursos de um alto grau de persuasão. No poema de Drummond, o estudo dessas figuras implica domínio de formas, modos de convencer o interlocutor e, posteriormente, identificar e homenagear o personagem, o vagabundo “*The Trump*”.



As figuras cumprem a função de redefinir um determinado campo de informação, criando efeitos novos e capazes de atrair a atenção do receptor. São expressões figurativas que conseguem quebrar a significação própria e esperada daquele campo de palavras (GONZALES, 2003, p. 104).

A estilística, portanto, estuda a utilização da linguagem como meio de exteriorização de dados emotivos e estéticos. Seu objeto é o processo de manipulação da linguagem que permite a quem fala ou escreve mais do que, simplesmente, informar – interessam principalmente as possibilidades de sugerir conteúdos emotivos e intuitivos por meio das palavras e da sua organização.

Desta forma, a estilística também colabora no campo da argumentação, já que o uso das figuras de linguagem desperta o fascínio latente de determinadas palavras.

#### 4.4.1 Acumulação

Consiste em apresentar idéias em andamento crescente ou decrescente, por meio de palavras diferentes, de diferentes significados. Tem efeito cumulativo.

Exemplo: Nos versos 87, 88 e 89 “[...] *Pois bem conheces a importância da comida, o gosto da carne, o cheiro da sopa, a maciez da batata, [...]*”

A gradação não se confunde com a simples enumeração, que não é uma figura. Na enumeração, não ocorre a idéia de intensificação ou decréscimo progressivo de significados.

No exemplo acima, a princípio, parece que o enunciador enumera cenas, mas, pelo contrário, ele vai aguçando, mostrando, aos poucos, o nível, a intensidade da fome do “Vagabundo – Carlitos”, tudo como se fosse sonho, pois, como já sabemos, em grande parte dos filmes de Chaplin, os temas abordados são a fome e a miséria.

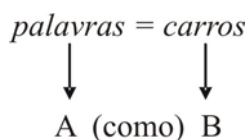


#### 4.4.2 Comparação

Consiste no confronto de duas realidades diferentes, entre as quais se depreende alguma semelhança. Por meio desse processo, é estabelecido um paralelo entre dois significados, sendo um dos recursos básicos da linguagem, é a figurada em que se fundamenta várias outras:

No verso 23 “[...] *e entre tantas palavras que **como** carros percorrem as ruas [...]*”.

Para termos a comparação, são necessários dois elementos que serão comparados. No verso 23, temos:



Na montagem dessa figura, quase sempre aparecem elementos de ligação entre os termos comparados: *como*, *assim como*, *feito*, *que nem*, etc.

Em alguns casos, o escritor substitui o elemento de ligação por uma vírgula.

#### 4.4.3 Hipálage

Segundo Cherubim (1989, p. 38), esta figura consiste em atribuir a um ser ou coisa uma qualidade ou ação que se relaciona logicamente a outro ser, expresso ou subentendido na mesma frase, clara ou subentendida.

Exemplo: Verso 46: “[...] *Teus sapatos **inchados**, no escuro do beco [...]*”

No final do verso 46, o enunciador chama os sapatos de inchados, mas quem está inchado não são os sapatos e sim os pés e, neste caso, ele categoriza o sapato pela metáfora “*inchado*”, querendo dizer apertado.

No verso 16: “[...] *inclusive os pequenos judeus de bengalinha e chapéu-coco, sapatos compridos, **olhos melancólicos**, [...]*”

No verso 15, pequenos judeus, bengalinha, chapéu-coco, sapatos compridos são características que reforçam a hipálage, “*olhos melancólicos*”.



Por trás do uso dessas palavras, o enunciador refere-se explicitamente à Carlitos, com várias operações de comparação: podendo ser a descrição fiel do personagem, podendo ser o povo brasileiro que se parece com Chaplin, podendo ser, os tristes e oprimidos, enfim, quando o enunciador usa a metáfora, ele faz um paralelo entre todos aqueles que, por um motivo ou outro, sofrem o preconceito e a opressão.

#### 4.4.4 Metáfora e Metonímia

Segundo Bosi (2001, p. 20), a metáfora é apenas uma entre as várias figuras catalogadas pela retórica tradicional. Elas fazem parte de uma linguagem que não é própria, pois os seus termos não se ajustam, univocamente, aos respectivos referentes: são condensações ou deslocamentos, acréscimos ou decréscimos, redundâncias ou elipses, em suma, palavras ditadas pela força perturbadora da imaginação e das paixões que sempre vêm, de mais ou de menos, e com olhos aguçadíssimos.

A exploração dos significados das palavras gera duas figuras: a metáfora e a metonímia. A metáfora ocorre quando uma palavra passa a designar alguma coisa com a qual não mantém nenhuma relação objetiva, atribui a uma pessoa ou coisa uma qualidade que não lhe cabe logicamente. É, pois, uma transferência de significado de um termo para o outro e se baseia em semelhanças que o locutor encontra entre os termos comparados. Na base de toda metáfora, está um processo comparativo.

A metonímia é uma figura de linguagem que consiste no uso de uma palavra ou expressão usada em lugar de outra que sugere, isto é, em vez de uma palavra emprega-se outra com a qual tenha qualquer relação por dependência de idéia. Parte-se de uma relação objetiva entre a significação própria e a figurada.

Segundo Câmara Jr. (2004), as relações objetivas, que conduzem ao emprego da metonímia de uma palavra ou expressão, podem variar:

- a) relação entre a parte e o todo;
- b) entre um produto e sua matéria prima;
- c) entre um ser e seu princípio ativo;
- d) entre o agente e o resultado;
- e) entre um ser e alguns de seus traços físicos.



#### 4.4.5 Paralelismo

É um esquema formal em que temos a repetição de palavras ou estruturas sintáticas maiores (frases, orações, etc.) que se correspondem quanto ao som e ao sentido.

Verso 33 ao 36 “[...] *Falam por mim os abandonados da justiça, os simples de coração, os párias, os falidos, os mutilados, os deficientes, os recalcados, os oprimidos, os solitários, os indecisos, os líricos, os cismarentos, os irresponsáveis, os pueris, os cariciosos, os loucos e os patéticos.* [...]”

Podemos observar que, nestes versos, o enunciador enumerou, paralelamente, estruturas sintáticas, ou seja, sujeitos de um discurso desejado.

#### 4.4.6 Personificação

Quando personificamos alguma coisa, atribuímos-lhe propriedades humanas, personificar é dar características de seres animados a seres inanimados ou características humanas a seres não-humanos.

Exemplo: Verso 41: “[...] A noite banha tua roupa [...]”

Podemos ver que, no verso 41, “a noite banhar tua roupa” é uma característica humana dada a um ser não-humano.



## CAPÍTULO IV



“Pensamos demasiadamente, semimos muito pouco. Necessitamos mais de humildade que de máquinas. Mais de bondade e ternura que de inteligência. Sem isso, a vida se tornará violenta e tudo se perderá”

Charles Chaplin



## 5 ANÁLISE DO CORPUS

Em nosso trabalho, selecionamos 5 (cinco) excertos do filme *O Grande Ditador* (1940) onde há uma relação intertextual mais próxima e objetiva. Estes excertos serão analisados verso por verso e mostraremos a intertextualidade entre poema & filme para provarmos que o processo intertextual é altamente argumentativo, corroborando a “homenagem” de Drummond para o “vagabundo” Carlitos.

Analisaremos, também, os recursos lingüísticos que influenciam no processo intertextual implícito, vislumbrando as imagens do filme, ou seja, o intertexto.

### EXCERTO I

“(…)

- 13 *Para dizer-te como os brasileiros te amam*  
14 *como em tudo mais, nossa gente se parece*  
15 *com qualquer gente do mundo - inclusive os pequenos judeus de bengalinha e*  
16 *chapéu-coco, sapatos compridos, olhos melancólicos,*  
17 *vagabundos que o mundo repeliu, mas zombam e vivem*  
18 *nos filmes, nas ruas tortas com tabuletas: Fábrica, Barbeiro, Polícia,*  
19 *e vencem a fome, iludem a brutalidade, prolongam o amor*  
20 *como um segredo dito no ouvido de um homem do povo caído na rua.*
- 21 *Bem sei que o discurso, acalanto burguês, não te envaidece,*  
22 *e costumam dormir enquanto os veementes inauguram estátua,*  
23 *e entre tantas palavras que como carros percorrem as ruas,*  
24 *só as mais humildes, de xingamento ou beijo, te penetram.*
- 25 *Não é a saudação dos devotos nem dos partidários que te ofereço,*  
26 *eles não existem, mas a de homens comuns, numa cidade comum,*  
“(…)”



## EXCERTO II

29 “(...)  
30 *Falam por mim os que estavam sujos de tristeza e feroz desgosto de tudo,*  
31 *que entraram no cinema com a aflição de ratos fugindo da vida,*  
32 *são duras horas de anestesia, ouçamos um pouco de música,*  
*visitemos no escuro as imagens - e te descobriram e salvaram-se.*  
33  
34 *Falam por mim os abandonados da justiça, os simples de coração,*  
*os párias, os falidos, os mutilados, os deficientes, os recalcados,*  
35  
36 *os oprimidos, os solitários, os indecisos, os líricos, os cismarentos,*  
*os irresponsáveis, os pueris, os cariciosos, os loucos e os patéticos.*  
*(...)”*

## EXCERTO III

“(...)  
117 *Mundo de neve e sal, de gramofones roucos*  
118 *urrando longe o gozo de que não participas.*  
119 *Mundo fechado, que aprisiona as amadas*  
120 *e todo o desejo, na noite, de comunicação.*  
121 *Teu palácio se esvai, lambe-te o sono,*  
122 *ninguém te quis, todos possuem,*  
123 *tudo buscaste dar, não te tomaram.*  
*(...)”*

## EXCERTO IV

“(...)  
211 *a mão pega a ferramenta: é uma navalha,*  
212 *e ao compasso de Brahms fazes a barba*  
213 *neste salão desmemoriado no centro do mundo oprimido*  
214 *onde ao fim de tanto silêncio e oco te recobramos.*  
*(...)”*



## EXCERTO V

“(...)

216 *Meditavas na sombra das chaves,*  
 217 *das correntes, das roupas riscadas, das cercas de arame,*  
 218 *juntavas palavras duras, pedras, cimento, bombas, invectivas,*  
 219 *anotavas com lápis secreto a morte de mil, a boca sangrenta*  
 220 *de mil, os braços cruzados de mil.*  
 221 *E nada dizias. E um bolo, um engulho*  
 222 *formando-se. E as palavras subindo.*  
 223 *Ó palavras desmoralizadas, entretanto salvas, ditas de novo.*  
 224 *Poder da voz humana inventando novos vocábulos e dando sopros aos exaustos.*  
 225 *Dignidade da boca, aberta em ira justa e amor profundo,*  
 226 *crispação do ser humano, árvore irritada, contra a miséria e a fúria dos*  
*[ditadores,*
 227 *ó Carlito, meu e nosso amigo, teus sapatos e teu bigode caminham numa estrada*  
*[de pó e de esperança.*

(...)”

### 5.1 LITERATURA E CINEMA: UM DIÁLOGO POSSÍVEL

Tua caminhada ainda não terminou... A realidade te acolhe dizendo que pela frente o horizonte da vida necessita de tuas palavras e do teu silêncio (CHAPLIN, In: CLARET, 1982).

Segundo Saraiva (2003, p. 9), as narrativas literárias e fílmicas vinculam-se às inumeráveis narrativas do mundo. O fato de narrar configura-se, na pintura, na escultura, na tapeçaria, na mímica, na dança, na banda desenhada, na representação cênica; ele se instala através do recurso à linguagem pictórica, gestual, oral ou escrita; está presente nas trocas comunicativas do cotidiano, nos rituais da sociedade, sejam eles de natureza sagrada ou profana, e na representação artística das ações humanas, podendo traduzir o artístico ou instalar a ficção.

Narrar é expor uma série de fatos ou acontecimentos vivenciados por personagens em determinado espaço e tempo. Logo, para que haja uma narrativa, é



imprescindível instaurar a presença do emissor do relato (autor) que, movido por certa intencionalidade, transmite uma experiência singular a um destinatário, colocando em ação um conjunto de códigos, de operações e de procedimentos.

A narratividade de um texto depende da medida em que o texto concretiza a expectativa do receptor, representando totalidades orientadas temporalmente, envolvendo uma espécie qualquer de conflitos e constituídas por eventos discretos, específicos e concretos, totalidades essas significativas em termos de um projeto humano e de um universo humanizado (PRINCE, 1982, p. 160).

Diante de um texto narrativo, qualquer que seja sua linguagem, o interlocutor desenvolve uma competência particular que lhe permite dialogar com este texto, isto é, ao fazer a leitura de uma narrativa, o sujeito dialoga consigo mesmo e com o momento histórico da leitura, uma vez que a mobilidade das referências e os enunciados metafóricos expõem aspectos, qualidades e valores da realidade diante dos quais o sujeito se interroga e se posiciona, em um exercício de auto-revelação.

No entanto, quando vemos Drummond dialogando, em seu poema, com os filmes de Charles Chaplin, percebemos as relações imanentes entre poeta, realidade brasileira e Chaplin. Este processo narrativo integra as produções umas às outras por traços de semelhança ou diferença. O ato de produzir o relato dos filmes completa-se, portanto, por sua recepção, e ambos os procedimentos justificam-se pela necessidade que o homem experimenta de integrar os elementos de sua ação.

Conforme Saraiva (2003, p. 12), a palavra e a imagem cedem lugar ao vazio cênico da tela em branco e, posteriormente, a música nostálgica acompanha a reprodução sequencial de fotografias em preto e branco. Signos visuais e auditivos conjugam-se, estabelecem as regras próprias de um mundo fictício que, todavia, intenta impor-se como verídico sem ignorar que uma narração tem um início e um fim, e ao mesmo tempo, fixa limites entre ela e o resto do mundo e a opção ao real. Carlitos, ao representar Hitler, faz sátiras metafóricas ao ditador, causando o riso, o cômico, mas deixando sua mensagem do real.

Saraiva ainda afirma que a artificialidade, a ficcionalidade, o ato comunicativo, o objetivo que dirige o ato de narrar expõem a natureza peculiar e comum às narrativas fílmica e literária, mas não recobre as especificidades de suas linguagens, já que ambas se distinguem pela substância de expressão que, na linguagem literária, radica-se no código verbal, valendo-se, ocasionalmente, da ilustração pictórica, a da linguagem



cinematográfica centra-se na imagem movente, agregando outros códigos ao aparato visual. Assim, sendo plural e heterogênea, a linguagem fílmica compõe-se das imagens, das menções escritas, dos ruídos, conjugando três classes distintas de signos: os icônicos, os lingüísticos e os musicais. Imagem e ruídos possuem caráter icônico e indicial (auditiva) e essa dupla característica assegura à narrativa fílmica a função predominante de mostrar visual e auditivamente, compondo a narração pelos efeitos da demonstração.

Segundo Lotman (1978, p. 36), a finalidade da narrativa é a de projetar-se para além dela mesma, ao conceder um mundo fictício, que permite ao homem compreender a si e as suas circunstâncias. Drummond, ao expor os filmes de Chaplin em seu poema, faz uma viagem pelas cenas e vai além do símbolo, ou seja, da imagem, faz referência explícita a Hitler e à ditadura. Segundo Saraiva (2003, p. 25), há uma homogeneidade no signo da narrativa literária, e uma heterogeneidade, na narrativa fílmica, pois nela existe uma captação, um envolvimento afetivo, instaurado no apelo sensorial de seus signos. Mediante estes signos verbais e pela incidência das figuras de linguagem, a literatura constrói imagens visuais, táteis, auditivas, atuando sobre a sensibilidade do interlocutor. As imagens sensoriais adquirem, então, a propriedade das palavras, assumindo a função de figuras retóricas que podem estabelecer uma relação de similaridade, definindo, no contexto do relato, as relações existentes.

Assim, a imagem é, para o cinema, o ponto de partida, enquanto, para a literatura, é o ponto de chegada. Saraiva (2003) afirma que a narrativa fílmica mostra para narrar, mas não pode prescindir dos signos lingüísticos, mesmo quando eles recorrem, secundariamente, pois o processo cognitivo de apreensão do relato realiza-se pela decodificação da imagem em palavras; a narrativa literária narra para mostrar e, ainda que não tenha como suporte a imagem visual, constrói, pelo registro de apelos sensoriais, representações icônicas que o leitor vê com os olhos da mente.

[...] Se a primeira não é muda [narrativa literária], a segunda, tampouco é cega [imagem visual]. Ambas extraem da vida os elementos necessários para construir a ficção e, num jogo de espelhos, freqüentemente deformador, ao mobilizar a sensibilidade humana, desvelam a própria vida, enquanto iluminam os recursos de sua linguagem (SARAIVA, p. 26).

Tudo que é mostrado na tela possui um sentido e, na maioria das vezes, uma segunda significação que só aparecem através de reflexão, formando um conjunto de Símbolos e Metáforas, que pré-existem tanto no texto verbal quanto no não-verbal, neste caso,



fílmico. Chamaremos de **metáfora fílmica** à justaposição, por meio da montagem de duas imagens que, confrontadas, na mente do espectador, irão produzir um choque psicológico, facilitador da percepção e da assimilação de uma idéia que o diretor deseja exprimir pelo filme.

A primeira imagem é em geral um elemento da ação, mas a segunda (cuja presença cria metáfora) pode ser retirada também da ação e anunciar a seqüência do enredo, ou então constituir um fato fílmico sem nenhuma relação com a ação, tendo valor apenas pelo confronto com a imagem precedente (MARTIN, 2003, p. 93).

**Metáfora literária** consiste em substituir a significação própria de uma palavra por uma outra que não convém a essa palavra, senão em virtude de uma comparação mental.

Classificaremos as metáforas em dois tipos: fílmicas e literárias. Temos, em nosso corpus, a presença das duas, primeiramente, da literária, que está representada por intermédio da fílmica.

Ao analisarmos a metáfora fílmica, percebemos uma dramaticidade inclusa, pois ela desempenha um papel mais direto na ação, proporcionando um elemento explicativo útil para a condução e a compreensão do enredo. A guerra, em *O Grande Ditador*, contém um exemplo famoso: a imagem em que “Hynkel” ordena o fuzilamento dos líderes de uma greve e sonha com “um mundo de loiros governado por um ditador moreno”. Seus delírios de grandeza fazem-no subir pela cortina do salão e brincar com um grande globo terrestre que flutua no ar como um balão e depois explode em suas mãos, como se se tratasse de uma advertência do destino. Ali mesmo, vemos um ditador, ordenando guerrilhas e se preocupando com estátuas de auto-retrato, tocando piano, reclamando do alto custo do campo de concentração e ordenando fuzilar grevistas para que não haja “operários descontentes”.

Se pensarmos no objetivo ideológico, veremos que a finalidade do diretor-narrador é fazer brotar, na consciência do espectador, uma idéia cujo alcance ultrapassa largamente o quadro da ação do filme, implicando uma tomada de posição mais vasta sobre os problemas humanos.

Os filmes citados no poema referem-se a um universo imaginário (aqui listamos apenas um: *O Grande Ditador*), criado por múltiplas formas de representação: pintura, música, contexto sócio-histórico e literatura. A experiência do mundo é concebida em termos de imagens – múltiplas e sem contornos definidos, cada vez mais independentes da



realidade. A ironia, os trocadilhos e as brincadeiras com a linguagem, presentes no poema, traduzem-se por meio da profusão de imagens que explicitam o jogo de sua construção. As cenas do filme constroem-se a partir das letras mostradas, nas páginas do poema, que se abrem na “imaterialidade da tela” (CHAVES, 2002). Tal expressão visual acrescenta-se à voz de Chaplin, de Drummond e do povo brasileiro, o qual executa (o povo) a narração da história, como se ela estivesse se produzindo no momento de sua fala, e que, também, as imagens parecem brotar da consciência de Chaplin & Drummond como um sonho. Assim, o material e o imaterial, o visível e o invisível integram um jogo sem limites, abrindo novas possibilidades de comunicação entre os signos verbal e não-verbal.

## 5.2 O FILME O GRANDE DITADOR (1940): TEXTO BASEADO NO FILME

Charles Chaplin e Adolf Hitler nasceram, ambos, em 1889, com apenas quatro dias de diferença, mas os filmes de Chaplin já eram célebres quando Hitler liderou o falido *putsch* de Munique, em 1923. Além desta coincidência, o produtor cinematográfico britânico Alexander Korda manifestou, em 1937, quando Hitler já estava no poder, o seu desejo de realizar um filme sobre o ditador alemão, “tomando como ponto de partida uma confusão de identidade entre um personagem inspirado em Hitler e outro em Carlitos, uma vez que ambos usam o mesmo tipo de bigode”. Este comentário aparece na autobiografia de Chaplin, mas, evidentemente, a pequena semelhança física apontada por Korda não foi a única razão para que o cineasta decidisse caricaturar o homem que rompeu a paz mundial nos anos trinta. A motivação mais importante foi, talvez, o ambiente quase universal de confronto entre os que apoiavam o facismo e os que defendiam as liberdades democráticas.

A primeira sinopse do projeto surgiu em 1938. Esta versão, depois modificada, conta a história de um barbeiro judeu que, devido à sua semelhança física com o ditador, é libertado de um campo de concentração por conspiradores que pretendiam seqüestrar o ditador e substituí-lo pelo seu sócia. A vida social que o impostor é obrigado a levar lhe provoca grande infelicidade, mas, um dia, uma mulher que queria matá-lo descobre sua verdadeira identidade e ajuda-o a fugir para a Suíça. Receoso de que um filme com tal argumento pudesse causar grandes polêmicas antes mesmo de sua estréia, Chaplin tratou de ouvir, previamente, a opinião dos dirigentes da United Artists; também é provável que chegassem ao seu conhecimento os comentários negativos publicados no jornal de Willian



Randolph Hearst – o magnata que inspirou *Cidadão Kane*, o célebre filme de Órson Welles -, bem como as pressões diretas exercidas pelo cônsul e embaixador alemães em Los Angeles e Washington, respectivamente. No entanto, parece ser que a única opinião que realmente influenciou sobre o ânimo de Chaplin foi a que expressou o roteirista Garson Kanin: “Em certa época, na história da humanidade, o pior vilão e o maior comediante conhecidos se parecem um ao outro... Não é preciso decidir coisa alguma sobre este filme: tudo já está decidido. É inevitável”. Chaplin passou dois anos estudando a vida do político que inspiraria o protagonista do filme. Segundo seu filho, o cineasta passou horas e horas diante do projetor, tanto na sala de projeções da sua casa quanto na do seu estúdio, analisando todo o material áudio-visual que obteve sobre Hitler. Quando via as imagens do demagógico ditador acariciando crianças ou visitando feridos em um hospital, Chaplin não conseguia conter-se e exclamava: “Se você é um comediante, é um dos melhores que já conheci!”

Em um artigo publicado em 1939, Chaplin escreveu: “O grande ditador poderia ser o título de uma comédia. De uma tragédia ou de um drama; eu quis fazer um coquetel de todos esses gêneros e traçar um perfil, ao mesmo tempo grotesco e sinistro, de um homem que acreditava ser um super-herói e pensava que a sua opinião e a sua palavra eram as únicas com valor”. Ainda na fase inicial do projeto, o cineasta decidiu encarnar o alter ego do ditador – quem, em 1937, havia proibido a exibição dos seus filmes na Alemanha. Mas, além do ditador “verdadeiro”, Chaplin também interpretou o humilde e anônimo barbeiro judeu que ao final o substituiria. Charles Chaplin preocupou-se em dar aos seus personagens nomes que os relacionassem imediatamente com os seres de carne e osso em que estavam inspirados. Assim, Adolf Hitler tornou-se Astolf Hynkel, Goebbels passou a ser Garbitssch – do inglês garbage, que significa *lixo* -, Mussolini tornou-se Napaloni, e o obstinado marechal Göring recebeu o nome de Herring – *arenque* em alemão; a suástica, símbolo oficial do terceiro Reich, transformou-se numa cruz dupla. O roteiro definitivo foi escrito no começo de 1939 e, em junho, iniciou-se a construção dos cenários e a execução das provas de som. Três meses depois, quando Chaplin rodava as primeiras cenas do filme, Hitler invadia a Polônia e dava início à Segunda Guerra Mundial.

Com o objetivo de dar ao filme uma perspectiva histórica, Chaplin retrocedeu à Primeira Guerra Mundial. As primeiras cenas, cômicas, situam-se no *front* de batalha, onde o personagem interpretado pelo cineasta é responsável pelo funcionamento de um gigantesco canhão. No seu primeiro disparo, atinge apenas uma latrina do inimigo; no segundo, o projétil cai a poucos metros do canhão, provocando a debandada dos soldados antes de explodir. O manejo de uma bateria antiaérea, o lançamento de granadas de mão e o



sentido de orientação na neblina demonstram, nas cenas iniciais do filme, que as aptidões militares deste “quase” carlitos permaneciam tão precárias quanto vinte anos antes, quando interpretara o personagem de Ombro, armas! (Souldier Arms, 1917). De qualquer forma, nesta primeira etapa do filme, o soldado interpretado por Chaplin (que é, embora ainda não se saiba, o barbeiro judeu) salva a vida de um oficial aviador. Uma vez terminada a guerra, na derrotada Tomânia – o país fictício, mas facilmente identificável, onde transcorre a ação –, o soldado/barbeiro judeu é internado em um hospital, com amnésia, devido ao acidente de avião que sofrera com o oficial. Passa todo o período entre guerras no hospital e, tanto por causa da falta de memória quanto do isolamento em que vivera esses anos, ignora todas as profundas mudanças políticas por que passara o país. Nem sequer imagina a existência do ditador. Hynkel, entretanto, pronuncia furiosos discursos contra os judeus em atos multitudinários, ao mesmo tempo em que acaricia com ternura as crianças que lhe entregam flores. Nas cenas seguintes, as forças de assalto do ditador semeiam o terror entre a comunidade judia onde vive Hannah, uma órfã que mora no mesmo edifício onde está a barbearia do protagonista. O barbeiro, depois de deixar o hospital, volta ao trabalho, mas, por desconhecer a situação política atual do país, logo tem o seu primeiro enfrentamento com a polícia. Mais tarde acaba metendo-se em graves problemas e, quando está a ponto de ser enforcado, aparece aquele antigo oficial aviador, que é agora um alto comandante militar, e o salva no último minuto.

Enquanto isso, as cenas no palácio do ditador ridicularizam suas atividades. Hynkel, bastante atarefado, despacha a correspondência, posa durante alguns segundos para um quadro e um busto, ouve propostas de Herring sobre os novos modelos de coletes anti-balas e pára-quedas portáteis, acossa sua secretária e ainda encontra tempo para tocar piano. Nesta mesma cena ordena a Garbitsch contrair um empréstimo com um banqueiro judeu (para invadir o país vizinho) e relaxar momentaneamente a perseguição a que este povo estava submetido.

A história segue o seu ritmo. O barbeiro, reintegrado ao trabalho, atende os seus clientes e pouco a pouco vai se apaixonando pela linda e doce Hannah. As patrulhas de assalto, enquanto não chega a nova ordem, continuam amedrontando e aterrorizando o gueto. A comunidade judia desfruta de um breve período de calma, devido à interessada trégua de Hynkel, até que o banqueiro recusa o empréstimo. O comandante Schultz, ao negar-se a dirigir a violenta repressão que imediatamente se desencadeia, é detido e acusado de ser um “democrata desbotado” pelo próprio ditador. Hynkel pronuncia um terrível discurso radiofônico contra os judeus, que o barbeiro e Hannah ouvem pelos auto-falantes público quando passeiam. As forças de assalto voltam a semear o pânico entre os habitantes do gueto



e a barbearia é destruída. Schultz, que entretanto, conseguia escapar, consegue convencer o barbeiro e seus amigos de que um deles deve assinar o ditador. Porém são capturados antes de seus planos sejam postos em prática e levados a um campo de concentração, embora Hannah consiga fugir para Ostelrich, o país vizinho, ainda neutro e livre de bactéria, Napaloni. Este é aclamado pelo povo de Tomania e mostra uma grande habilidade para esquivar as tentativas de Hynkel de sobrepor-se-lhe psicologicamente.

Hynkel prepara um grande desfile militar para impressionar o visitante com a força do seu exército, mas Napaloni não se deixa intimidar. Finalmente, depois de um baile gala protocolar, Hynkel exige que Napaloni retire suas tropas da fronteira com Ostelrich, mas afinal é ele quem acaba assinando um acordo no qual se compromete a não invadir o país vizinho.

Por recomendação de Garbitsch, Hynkel passa os dias da invasão caçando patos no campo. Schultz e o barbeiro conseguem fugir do campo de concentração, disfarçados de oficiais alemães e dirigem-se a Ostelrich. Os que o procuravam acabavam encontrando o ditador, confundem-no como o barbeiro e levam-no preso. O processo inverso ocorre o barbeiro/Hynkel que, levado à capital de Ostelrich, pronuncia um veemente discurso onde defende, ao contrário do que esperavam os invasores, a democracia, a liberdade e os valores humanos de solidariedade e igualdade. Não muito longe daqui, na pequena granja onde vive e trabalha, Hannah é ouvida emocionada.

O fato da Grã-Bretanha declarar guerra à Alemanha quando Chaplin ainda gravava *O grande ditador* representou um estímulo à conclusão do filme. Nos Estados Unidos, o público se dividiu entre inimigos e simpatizantes do nazismo. O filme significou, para alguns, um elemento de desequilíbrio da neutralidade ostentada pelo país naquele momento. Não havia lugar para interpretações ambíguas, pois Chaplin havia sido bastante explícito. O fato de interpretar pessoalmente tanto o papel de Hynkel como o barbeiro judeu permitiu-lhe explorar a semelhança física entre dois personagens opostos, paradoxalmente, como expressão da desigualdade.

Hynkel encontra o seu principal sustentáculo na palavra, algo que, como instrumento de expressão, Chaplin havia resistido a incorporar à sua obra cinematográfica. No filme, a primeira aparição do ditador ocorre quando pronuncia um discurso que é em si mesmo uma obra-prima da cinematografia. Por um lado, Hynkel fala um idioma desconhecido, inexistente - não obstante, todos sabemos que esse idioma é o alemão; por outro lado, nada pode ser entendido linguisticamente, mas compreendemos as intenções, as emoções e os ânimos que o ditador pretende transmitir aos seus ouvintes. Do mesmo modo mais tarde,



noutra brilhante cena do filme, o terror alcança o gueto judeu através de sua voz: pelos auto-falantes das ruas Hynkel consegue interferir nos movimentos corporais do barbeiro.

No final do filme, ponto culminante da história, é novamente a palavra o elemento central. O discurso pronunciado pelo barbeiro, agora confundido com o ditador, possui uma forte carga moral: *“A cobiça, que envenena a alma dos homens e levanta obstáculos de ódio no mundo, leva-nos à angustia e ao sangue derramado. Dominamos a velocidade, mas vivemos encerrados. A tecnologia, que fornece a abundância, deixa-nos, também, na privação. Nossa sabedoria produz os cínicos; nosso engenho, os duros e escassos de bondade. Pensamos muito, sentimos pouco. Mais que tecnologia, necessitamos humanidade. Mais que engenho, necessitamos bondade e amabilidade. Sem estas qualidades a vida seria violenta e tudo estaria perdido”*.

Também defende os valores igualitários: *“[...] por um novo mundo, um mundo decente que dará aos homens uma oportunidade de trabalhar, que dará à juventude um futuro e aos velhos mais segurança. Por prometerem tais coisas, os brutos chegaram ao poder. Mas eles mentiam. Não cumprem essa promessa; nunca o farão. Os ditadores libertam-se a si próprios, mas escravizam o povo.”*

Além do impacto que essas palavras podiam causar em plena II Guerra Mundial, devemos considerar, ainda, o acontecimento cinematográfico que supunha um filme em que Charles Chaplin falasse. Chaplin, no entanto, soube demonstrar que sua defesa incondicional do cinema mudo não significava, de modo algum, uma ausência de idéias ou de coisas pra dizer. Muito pelo contrário, como ficou claro em o Grande ditador.

### 5.3 ANÁLISE DO EXCERTO I

Ex-plicar quer dizer desdobrar, estirar o que está enrolado, explicitar o que parece implícito. Tarefa que requer o uso de conceitos claros e distintos. Para tanto, nada no poema deve ficar obscuro, alusivo, lacunoso ou avulso ao sistema (BOSI, 2001, p. 19).



## EXCERTO I

“(...)  
13 *Para dizer-te como os brasileiros te amam*  
14 *como em tudo mais, nossa gente se parece*  
15 *com qualquer gente do mundo - inclusive os pequenos judeus de bengalinha e*  
16 *chapéu-coco, sapatos compridos, olhos melancólicos,*  
  
17 *vagabundos que o mundo repeliu, mas zombam e vivem*  
18 *nos filmes, nas ruas tortas com tabuletas: Fábrica, Barbeiro, Polícia,*  
19 *e vencem a fome, iludem a brutalidade, prolongam o amor*  
20 *como um segredo dito no ouvido de um homem do povo caído na rua.*  
  
21 *Bem sei que o discurso, acalanto burguês, não te envaidece,*  
22 *e costumam dormir enquanto os veementes inauguram estátua,*  
23 *e entre tantas palavras que como carros percorrem as ruas,*  
24 *só as mais humildes, de xingamento ou beijo, te penetram.*  
  
25 *Não é a saudação dos devotos nem dos partidários que te ofereço,*  
26 *eles não existem, mas a de homens comuns, numa cidade comum,*  
(...)”

### 5.3.1 Análise da Intertextualidade

Como já vimos no item 2.2, a intertextualidade ocorre quando, em um texto, está inserido outro texto (intertexto), anteriormente produzido, que faz parte da memória social do interlocutor. Será explícita quando faz referência ao texto-fonte (KOCH, 2004) e implícita quando não fizer nenhuma menção ao texto-fonte.

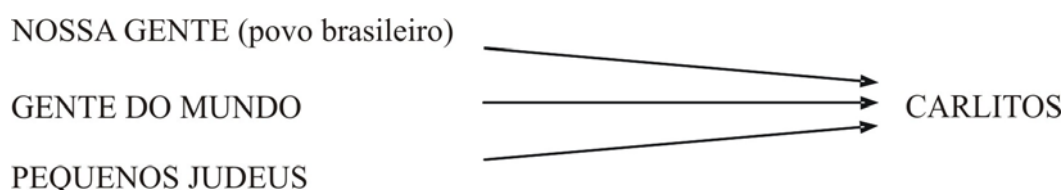
Nesta dissertação, daremos maior enfoque à intertextualidade implícita, pois Drummond, o enunciador, faz menção aos filmes de Chaplin de forma implícita (seu intertexto) aqui analisaremos apenas O Grande Ditador (doravante GD).

Segundo Koch (2004, p. 146), na intertextualidade implícita, o produtor do texto espera que o leitor/ouvinte seja capaz de reconhecer a presença do intertexto, pela



ativação do texto-fonte, em sua memória discursiva, visto que, se tal não ocorrer, estará prejudicada a construção do sentido.

Nos primeiros versos do poema (13 e 14), o enunciador apresenta o povo brasileiro, dizendo “como em tudo nossa gente se parece”, ou seja, brasileiros igual a Carlitos; depois apresenta “a gente do mundo”, novamente igual a Carlitos. Estabelece comparações em um nível mais amplo para chegar a um nível elementar, quando o enunciador estabelece comparações ele apresenta um grau de importância, pois faz um paralelo entre:



O enunciador faz um paralelo, primeiramente, com os brasileiros, amplia para o mundo até os pequenos judeus, isto é, quando ele faz tal apresentação, ele está descrevendo a figura do personagem Carlitos. É neste momento que o enunciador instaura a presença do personagem que será homenageado em todo o poema. Ao introduzir o verso pelo operador argumentativo “inclusive”, operador que estabelece a hierarquia de elementos numa escala, assinalando o argumento mais forte para uma conclusão, notamos a força do argumento “Carlitos”, pois em tudo: nossa gente, a gente do mundo e INCLUSIVE os pequenos judeus se parecem. Notamos que o enunciador faz uma escala comparativa entre grau de importância e argumento. Então o argumento mais forte é Carlitos – o personagem. Seguindo a descrição feita pelo enunciador, nos versos 15 e 16, temos:



*“pequenos judeus”*

(Chaplin tinha estatura baixa)

*“de bengalinha”*

(um dos acessórios que caracteriza o personagem)

*“e chapéu-coco”*

(características dos judeus – pobres)

*“sapatos compridos”*

(para causar o cômico – aproveitou roupas usadas)

*“olhos melancólicos”*

(para demonstrar a tristeza e o sofrimento do personagem)



Fica nítida a intertextualidade com o contexto sócio-histórico, pois o enunciador refere-se ao personagem. Vejamos como Chaplin descreve Carlitos em sua autobiografia: “Eu não tinha a menor idéia sobre a caracterização que iria usar. Mas não tinha gostado da que apresentara como repórter. Contudo, a caminho do guarda-roupa, pensei em usar umas calças bem largas, estilo balão, sapatos enormes, um casaquinho bem apertado e um chapéu coco pequenininho, além de uma bengalinha. Queria que tudo estivesse em contradição: as calças fofas com o casaco justo, os sapatões com o chapeuzinho. Estava indeciso sobre se devia parecer velho ou moço, mas lembrei-me de que Sennett (Chefe do Estúdio em que Chaplin iniciou sua carreira) esperava que eu fosse mais idoso, e por isso adicionei ao tipo um pequeno bigode, que, pensei, aumentaria a idade sem prejudicar a mobilidade da minha expressão fisionômica”. A partir desta declaração de Chaplin constatamos nos versos acima, que a descrição era do próprio Carlitos. Já nos versos 15 e 16,



Drummond descreve, na figura de Carlitos, os sofrimentos do povo brasileiro pelas mesmas causas (fome, miséria, desemprego, frio, amor, repressão, etc.) dos filmes de Chaplin. Descreve, portanto, como vimos no esquema acima, o pequeno judeu, de bengalinha e chapéu-coco, sapatos compridos - Carlitos - a descrição perfeita do personagem. Neste momento, fica clara a relação entre as figuras (bengalinha, chapéu-coco, sapatos) e o personagem “Carlitos”.

No verso 17, há um outro tipo de intertextualidade, “em sentido amplo” e “geral”, pois, neste momento, o enunciador remete-se aos filmes (intertexto) de Chaplin e não mais à vida/descrição do personagem, ou seja: “vagabundos que o mundo repeliu, mas zombam e vivem nos filmes” refere-se, pela expressão “o mundo repeliu”, a duas situações: a) às cenas do filme quando o barbeiro é mandado para fora dos fortes de batalha, por ser desastrado, b) ao próprio Chaplin, exilado na Suíça no final de sua vida.

Nestes versos, o enunciador faz referência ao vagabundo repellido, aquele que vive, que ainda mora em nossa mente, em nosso coração, que vive em um lugar comum, assim representado nos filmes de Chaplin: “ruas tortas”, ruas estreitas (de Londres – valetas) que fazem parte do cenário dos filmes de Chaplin.

Segundo Houaiss (2001, p. 2875) VIVER significa: “V. int. ter vida, estar com vida; 2 t.d.int. aproveitar (a vida) no que ela tem de melhor; gozar a vida, passá-la bem; 3 t.i. ter como principal alimento; alimentar-se de, nutrir-se de; 4 t.i. e pron. Retirar sua subsistência de; ter como atividade produtiva; manter-se; 4.1 t.i. manter-se às custas de; 5 int. continuar a existir; perdurar, permanecer; 5.1 int. passar à posteridade, perpetuar-se; 6 t.i. entreter relações com; privar da companhia de, conviver, freqüentar; 7. t. i. morar em, habitar, residir; 8 pred. levar a vida de certo modo ou em determinada condição; 9 t.d. assumir sua própria vida; 10 t.d. passar por, vivenciar; 11 t. d. levar uma certa vida; 12 s. m. o processo de existir a vida.”

Quando o enunciador utiliza a expressão “com tabuletas”, ele refere-se ao termo “legendas” (placas que conduzem o telespectador a fazer uma leitura/interpretação melhor do filme – cinema mudo).

Já no verso 18, existe a intertextualidade explícita com alguns dos filmes de Chaplin: “Fábrica” – remete ao filme “Tempos Modernos” (1938), “Barbeiro” – refere-se a um dos papéis desempenhados por Carlitos, no filme O Grande Ditador (1940), “Polícia” – filme Rua da Paz (1917).

Ao introduzir o verso 19, o enunciador seleciona, lexicalmente, alguns verbos, dando maior valor argumentativo ao verso; metaforicamente, temos: vencer, iludir e



prolongar. Sabemos que não vencemos “a fome” e sim saciamo-la, não iludimos “a brutalidade” e sim a enganamos, não prolongamos “o amor” e sim o sentimos intensamente e com maior duração.

Vencer “A FOME”, iludir “A BRUTALIDADE” e prolongar “O AMOR” como um segredo dito no ouvido, tudo isto dito em segredo, escondido sem ninguém ver, mas pode perceber, sentir. No mesmo verso, há, ainda, um ritornelo “um homem do povo”, o enunciador repete parte do título do poema dizendo que ele (Carlitos) é o “homem do povo”, homem que luta pelas mesmas causas que o NOSSO povo.

Uma das grandes marcas do filme *O Grande Ditador* é o discurso inflamado proferido por Carlitos, no papel de Hynkel, descrito, no verso 21 do poema, como um “acalanto burguês”; de forma irônica, pois a semanticidade da palavra “acalanto” não coaduna com o discurso de um ditador: *acalanto*, segundo Ferreira (1986): “S.m.1. Acalanto (1 e 2). Acalento. S.m. ato de acalantar; acalentamento. 2. Cantiga para adormecer criança, cantiga de ninar.” Quanto à palavra “burgueses”, o personagem Hynkel não tem noção do sofrimento pelo qual as pessoas passam, pois, enquanto ele se delicia com uma sobremesa, toca piano, graceja ao telefone com a secretária, ele também brinca com um balão, aludindo ao globo terrestre, ou seja, o mundo que ele tanto deseja dominar.

Para Citelli (2004, p. 74), ler não é apenas reconhecer o dito, mas também o não-dito. “Aludir” é fazer referência sem designar, necessariamente de forma clara, o significado. Portanto, o leitor detecta, por meio de pequenos índices, os valores, as idéias ou os conceitos perpassados pelo enunciador.

É, por meio destes índices – cenas do filme – com o significado de: “discurso, *acalanto burguês*”, “*dorme enquanto os veementes inauguram estátua*”, que concluímos a identificação do intertexto de Drummond com o filme *O Grande Ditador*.

No verso 23, o enunciador faz alusão ao discurso proferido por Carlitos no duplo papel de ditador/barbeiro. Faz uma comparação entre o discurso de Hitler com os “carros que percorrem as ruas”, isto é, são tantas palavras ditas que, na sua opinião, são apenas palavras que não exprimem sentimento algum, pois, ao final do verso, Drummond diz: “só as mais humildes, de xingamento ou beijo, te penetram”. Chaplin já dizia em sua autobiografia que para falar bonito, tem que tocar o coração.

E, para terminar a análise deste excerto sobre o *Grande Ditador*, observemos os versos 25 e 26. Drummond quer oferecer e/ou equiparar-se a Chaplin através das coisas mais simples da vida, pois sabe muito bem que discursos políticos não expressam suas



verdades, apenas a falácia. O que realmente toca e comove é a singularidade da forma, a simplicidade, o “comum”.

### 5.3.2 Análise dos Recursos Argumentativos

As figuras e os recursos fazem parte de uma linguagem que não é própria, pois os seus termos não se ajustam univocamente aos seus respectivos referentes: são condensações ou deslocamentos, acréscimos ou decréscimos da imaginação do poeta (BOSI, 2001, p. 20).

Iniciaremos esta análise pela ordem estabelecida no sumário. Primeiramente, veremos o uso da adjetivação, depois, a seleção lexical, os operadores argumentativos e, por último, as figuras de linguagem.

#### 5.3.2.1 Adjetivação

Como já foi dito no item 3.1 (p. 72), a adjetivação estará definida aqui em duas classificações: afetiva e avaliativa.

Na hierarquia das palavras, o adjetivo é o que comunica cor, matiz e tonalidade à expressão; é a partícula de poder diferenciativo. Não é sem razão que se diz que poderia ser usado como medida para avaliar a capacidade literária. A sua dosagem precisa – qualitativa e quantitativa -, a peculiar relação subjectiva entre as coisas e os valores que se lhes atribuem seriam uma excelente pedra de toque para determinar a primazia de um estilo. Sem adjetivos o substantivo perde em clareza e individualidade, torna-se amorfo, despido, incolor (GUERRA DA CAL, 1981, p. 138).

É através destes adjetivos qualificativos que podemos estabelecer, até certo ponto, a escala dos valores que delimitará a posição do enunciador, inclusive da época-contexto e da estética utilizada.

Veremos, a seguir, o verso que apresenta a adjetivação afetiva anteposta:



- Verso 15 “*pequenos judeus*” – trata-se de uma forma afetiva, carinhosa ao colocar o adjetivo anteriormente ao substantivo, não é um judeu qualquer, é um “*pequeno*” judeu.

E a adjetivação avaliativa posposta:

- verso 15: “do mundo” – quando ele refere-se a gente do mundo está englobando o Mundo todo, pois todos identificam Carlitos – avaliando-o , qualificando-o;
- verso 16: “de bengalinha e chapéu-coco, sapatos compridos e olhos melancólicos” – avalia e descreve o personagem-título;
- verso 18: “ruas **tortas**” – descreve as cenas, avaliando;
- verso 21: “acalanto **burguês**” – de uma forma irônica, como se não lhe bastasse a opressão deve escutar e aclamar seu ditador, mais uma vez avaliativo;
- verso 24: “humildes, de xingamento ou beijo” – mostra a simplicidade, a referência ao emocional tanto pelo lado positivo (beijo) quanto pelo negativo (xingamento).

### 5.3.2.2 Os operadores argumentativos

Os operadores argumentativos, considerados como marcas lingüísticas imprescindíveis da enunciação, determinam o valor persuasivo dos enunciados:

[...] existem enunciados cujo traço constitutivo é o de serem empregados com a pretensão de orientar o interlocutor para certos tipos de conclusão, com exclusão de outros. Para descrever tais enunciados, torna-se necessário determinar sua orientação discursiva, ou seja, as conclusões para as quais ele pode servir de argumento (KOCH, 1984, p. 104).

Para a autora, esses elementos do discurso determinam o valor argumentativo dos enunciados, podendo assim classificá-los dentro de uma “escala argumentativa”, ou seja, situar vários argumentos numa escala graduada, em um grau de



comparação mais elevado, apontando, com maior ou menor força, para uma mesma conclusão. Sabemos que o enunciador do poema Canto ao Homem do Povo diz que:

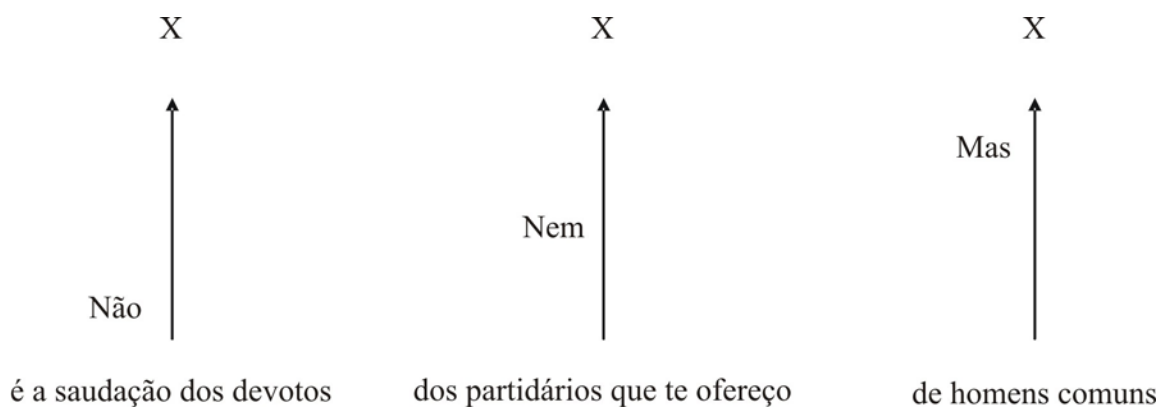
- Os brasileiros amam Chaplin
- Nossa gente se parece com Chaplin
- INCLUSIVE
- “os pequenos judeus de bengalinha ...”

Neste momento, ele inclui um argumento maior, assinala o argumento mais forte, expressa a gradação de força, coloca, no discurso, a pessoa ou o personagem homenageado “CARLITOS”.

Há, também, dois argumentos orientados no mesmo sentido, no caso “saudação dos devotos” e “dos partidários”. E, logo em seguida, o enunciador introduz, de maneira sub-reptícia, um argumento decisivo, apresentando, a título de acréscimo, como se fosse desnecessário, justamente para dar o golpe final, o operador argumentativo por excelência “mas”, segundo Ducrot. Vejamos o esquema abaixo.

Ex: Verso 25:

X igual a: Chaplin é um homem “comum” que merece homenagens.



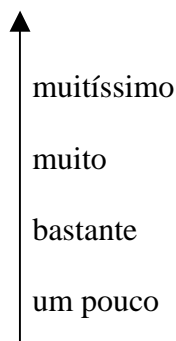
- verso 17: “vagabundos que o mundo repeliu, **mas** zombam e vivem”;
- verso 26: “eles não existem, **mas** a de homens comuns, numa cidade comum”.

Percebemos que há uma escala argumentativa, como se estivéssemos enumerando os argumentos, colocando-os em níveis de importância e concluindo com o argumento maior e mais importante “ser comum” e ser honesto, vencer, lutar, amar como toda gente “do mundo”.



Os operadores argumentativos “tudo” e “todos”, segundo KOCH (1984), indicam afirmação plena. No verso 14, por exemplo, percebe-se uma escala progressiva e orientada no sentido da referida afirmação plena.

- Verso 14: “é que nisso, **como em tudo** mais nossa gente se parece”



Vemos que, além da comparação estabelecida entre as relações de comportamento: brasileiros = Chaplin, há a gradação para uma afirmação plena: TUDO. Eles não se parecem um pouco ou bastante, mas em TUDO.

Em outros versos, o enunciador adiciona enunciados, argumentativamente, como se estivesse enumerando argumentos em uma escala de importância; em seguida, explica o motivo de sua declaração:

- verso 19: “e vencem a fome [...]”;
- verso 22 e 23: “e costumam dormir enquanto os veementes inauguram estátuas [...] e entre tantas palavras”.

**Os operadores “e”** enumeram os argumentos e estabelecem um paralelo entre duas situações contraditórias: 1. dormir para esquecer a fome e 2. um ser impulsivo e banal inaugura estátuas = Hitler. Concluimos, então, que há um estranhamento, um choque entre culturas, entre situações : passar fome e desperdiçar o dinheiro com coisas fúteis.

### 5.3.2.3 Figuras de Linguagem

“Não basta que a palavra diga qualquer coisa. Importa que indique justamente, precisamente, aquilo que o escritor pensa ou sinta. Todo escritor tenta transmitir uma mensagem ao leitor. Aquele que não se comunica é um prisioneiro de sua própria arte.” (VILANOVA, 1984, p. 39).



### 5.3.2.3.1 Acumulação

– recurso que consiste na junção de idéias similares, apresentando como recurso mais evidente a enumeração.

- versos 15 e 16: “*inclusive os pequenos judeus de bengalinha e chapéu-coco, sapatos compridos, olhos melancólicos*”

Percebemos que há uma enumeração de ordem crescente, ou seja, grau de importância de valia, pois:

→ pequenos judeus = pessoas pobres, simples, menosprezadas; de bengalinha e chapéu-coco = característica inerente de judeus; sapatos compridos e olhos melancólicos = definição do judeu o qual quer representar, ou figurar = CHAPLIN.

Novamente, no verso 19, há a enumeração de causas, mas, neste caso, há um paralelo, pois as causas aqui defendidas são de uma mesma importância. Vejamos:

- verso 19: “*e vencem a fome, iludem a brutalidade, prolongam o amor*”

*Vencer a fome* → seria a mesma coisa que → a conquista de uma qualidade de vida melhor.



*Iludir a brutalidade* → a mesma coisa que → *vencer a corrupção, a política ou até mesmo a própria polícia.*



*Prolongar o amor* → a mesma coisa que → ser feliz, compartilhar a vida, os sentimentos com o outro até o fim de seus dias.





### 5.3.2.3.2 Comparação

– confronto de dois ou mais objetos em que depreendemos algum ponto de contato (CHERUBIM, 1989, p. 22).

- verso 20: “**como** um segredo dito no ouvido de um homem”;
- verso 23: “e entre tantas palavras que **como** carros percorrem as ruas”  
palavras = carros pelas ruas (soltas).

### 5.3.2.3.3 Metáfora

– “[...] está profundamente associada à linguagem humana. Aparece ora como fator de motivação, ora como elemento expressivo, ora como fonte de sinonímia e da polissemia, ora para suprir carências do vocabulário [...] só é válida, pois, quando traz à frase uma conotação imprevista, um espírito novo, um traço positivo de originalidade.” (VILANOVA, 1984, p. 125).

- verso 21 “**burguês**” – acalanto: canção de ninar: burguês: que possui uma posição melhor na sociedade;
- verso 17 “**vagabundos**” – Chaplin, ou melhor, Carlitos.

### 5.3.2.3.4 Personificação

– “atribuir características humanas a seres não-humanos. Figura de pensamento pela qual se faz os seres inanimados ou irracionais agirem e sentirem como humanos. É um precioso recurso de estilo na língua literária, especialmente na língua poética, porque empresta vida e ação a seres inanimados”. (CHERUBIM, 1989, p. 52).

- verso 23: “**palavras** que como carros **percorrem as ruas**”;
- verso 23 e 24: “**palavras** [...] as mais **humildes** de **xingamento** ou de **beijo**”.



Percebemos que essas características: “*percorrer ruas*”, “*humilde*”, “*xingamento*” e “*beijo*” são dadas a seres humanos e não às palavras que entoam sentimentos, mas o enunciador quer enfatizar sua escolha lexical, dando maior argumento e poder a estas palavras.

No último verso deste excerto (verso 26), há uma intensificação marcada pela repetição. Sabemos que a importância do fato mostra um valor argumentativo bem forte. Vejamos: “[...] *mas de homens comuns, numa cidade comum*, [...]”. A repetição da palavra comum leva-nos ao mecanismo intensificador da epístrofe, processo que permite ao interlocutor depreender o que está nas entrelinhas do texto citado pela repetição de palavra no final de enunciados.

Podemos destacar, então, que o texto nunca é totalmente autônomo, ele sempre ressoa outro texto ou outro discurso. Concluímos que, na análise do excerto I, nos deparamos com o tipo de intertextualidade mais freqüente, a implícita, isto é, um texto dialogando com um outro texto, a contextualização sócio-histórica, pois esta prevaleceu na interpretação e efeito de sentido. Não podemos deixar de lado os recursos argumentativos que corroboraram, e muito, para a argumentação e comprovação dos dados analisados.

#### 5.4 ANÁLISE DO EXCERTO II

Ai, palavras, ai palavras, que estranha potência, a vossa!  
Cecília Meireles

#### EXCERTO II

29 “(...)  
30 *Falam por mim os que estavam sujos de tristeza e feroz desgosto de tudo,*  
31 *que entraram no cinema com a aflição de ratos fugindo da vida,*  
32 *são duras horas de anestesia, ouçamos um pouco de música,*  
*visitemos no escuro as imagens - e te descobriram e salvaram-se.*  
33  
34 *Falam por mim os abandonados da justiça, os simples de coração,*  
*os párias, os falidos, os mutilados, os deficientes, os recalcados,*  
35  
36 *os oprimidos, os solitários, os indecisos, os líricos, os cismarentos,*  
*os irresponsáveis, os pueris, os cariciosos, os loucos e os patéticos.*  
(...)”



### 5.4.1 Análise da Intertextualidade

Segundo Bakhtin (1999), a língua não é simplesmente o meio de que o autor se utiliza para representar o mundo; ela é também o mundo que ele representa. Sob um texto ou um discurso iremos encontrar outro texto e até mesmo outro discurso.

A intertextualidade se processa quando são citadas as palavras de um texto em outro e, ou até de uma situação, uma cena, um filme, um diálogo, enfim tudo o que pode ser considerado texto: é algo dito anteriormente ao texto proferido agora. Temos, ainda, a relação intertextual que também pode acontecer quando, em vez de citar o texto original, o autor reproduz determinadas construções que lembram o referido texto, estabelecendo com este um diálogo e fazendo, assim, uma alusão.

Ao analisarmos o excerto II, podemos perceber a retomada de outros textos: a presença do intertexto (filme GD) e, principalmente, a alusão à época vivida por Carlitos e Drummond que, na pele de escritor, enuncia a voz do povo, em agradecimento pela coragem de Chaplin.

O fenômeno da Intertextualidade pressupõe uma arte poética que requer do leitor não apenas a capacidade de perceber o sentido do poema, como também a possibilidade de captar o modo pelo qual o poema aconteceu. Para isto, o leitor precisa estar centrado em contextualizações históricas e ter uma boa bagagem de mundo: a situacionalidade. De nada adianta o leitor conhecer Carlitos se não souber o motivo pelo qual “aconteceu”, “viveu”, foi criado.

Ao analisar o segundo excerto, percebemos que o enunciador faz uma série de co-relações intertextuais, alusões. Pois, ao dizer no verso 29: “*Falam por mim os sujos de tristeza e feroz desgosto de tudo*”, ele não apenas quer descrever quem diz, mas mostrar quem são essas pessoas e o que elas passam ou passaram: a angústia, a dor, o sofrimento que enfrentaram pelos mesmos motivos de Carlitos, o personagem.

Como já dissemos no item. 3.2, a seleção lexical é de extrema importância para a construção dos sentidos. Portanto, quando o enunciador usa a metáfora “*Sujos de tristeza*”, ele quer dizer sujos por um sentimento de dor e não de poeira ou barro, mas de dor, sentimento causado pelo Ditador, pela época, pela contextualização, causando, intencionalmente, uma real comparação entre personagem e o povo. Se o enunciatário não souber em quais circunstâncias Carlitos vivia, ou até Drummond, no momento de escrita do poema, não entenderá perfeitamente o texto, ou o discurso proferido por Drummond na voz ,



no intertexto (filme) de Chaplin. Em seguida, usa a metáfora “*Feroz desgosto de tudo*”, segundo Houaiss (2001), “*desgosto*” significa: 1. falta de gosto, de prazer, de alegria; aborrecimento, contrariedade, desprazer; 2. estado de espírito de pessoas desgostosas; pesar, tristeza; 3. falta de gosto de simpatia, de amor por, desafeto; 4. grande insatisfação; mortificação, tribulação; 5. estado de quem se sentiu ofendido mágoa, melindre, aversão, etc. Esta escolha vocabular foi intencional, pois o enunciador quer causar, em seu enunciatório, o sentimento de dor, de raiva, ele não apenas causa, mas descreve quem diz por ele. Ao fazer o uso desta expressão hiperbólica, ele manifesta o exagero de uma situação determinada: situação em que pessoas pobres sofrem com as infames decisões do Ditador, com o Holocausto (massacre nazista de milhões de judeus em campos de concentração), com a imprudência, com a falta de liberdade. E o enunciador ainda acrescenta: desgosto de TUDO, não de apenas isto ou aquilo, mas de tudo, de uma sociedade com seus problemas, valores, com suas inquietações, fracassos e desesperanças.

Já no verso 30 : “*que entram no cinema com aflição de ratos fugindo da vida*”, percebemos a presença de outro tipo de intertextualidade: a explícita – paródia, pois o uso de uma expressão: “*Ratos fugindo da vida*”, vem do ditado popular “*Ratos fugindo da morte*”. Fugir da morte, todos fogem, agora, fugir da vida, seria algo contraditório à normalidade, mas, diante da situação apresentada na época, as pessoas teriam mais do que um, vários motivos para fugir de uma sociedade em conflito, entre guerras e mortes. Para isso elas fugiam de sua realidade tão cruel e dolorosa, para um lugar de distração, onde a vida cotidiana, “*ironicamente*”, os faziam rir, tornando-se cômica a vida do dia-a-dia das pessoas – o cinema.

No verso 31: “*são duas horas de anestesia, ouçamos um pouco de música*”, fica nítida e explícita a intertextualidade, pois o único filme de Chaplin com a duração de duas horas é o Grande Ditador. Em seguida, no verso 32: “*visitemos no escuro as imagens – e te descobriram e salvaram-se.*”, vem confirmar o filme GD, que popularizou Chaplin como crítico a Hitler.

Ao introduzir o verso 33, percebemos a presença da repetição, figura de linguagem que está mais intimamente ligada ao momento da enunciação, cuja argumentatividade se faz presente, demonstrando a intencionalidade do enunciador. No caso, temos a anáfora - repetição de palavra ou grupo de palavras no início de dois ou mais enunciados.

“*Falam por mim...*”, no verso 29, e “*Falam por mim...*”, no verso 33. Os dois enunciados são introduzidos pelo mesmo jogo de palavras, com a intenção de intensificar



a presença de quem fala, por meio de quem e por quem ele, o enunciador – Drummond, diz. Dando continuidade ao verso, o enunciador apresenta quem está dizendo por ele. Neste momento, percebemos que o parágrafo está composto por uma seqüência de metonímias na a relação de causa e conseqüência. Ao enumerar as características: “*Falam por mim abandonados da justiça, os simples de coração, os párias, os falidos, os mutilados, os deficientes, os recalcados, os oprimidos, os solitários, os indecisos, os líricos, os cismarentos, os irresponsáveis, os pueris, os cariciosos, os loucos e os patéticos.*”, conclui-se que todos se remetem apenas a um tipo de cidadão (que todo o povo se identifica), no caso representado por um judeu, um pobre – Carlitos. Em O Grande Ditador, Chaplin desempenhou o papel de Carlitos para ironizar a figura de Hitler, denunciar, ironicamente, sua postura ridícula; para gritar, vomitar, dizer o que todos teriam vontade de dizer.

A intertextualidade implícita dos versos 33 ao 36 está presente, nas seguintes cenas analisadas, que tentaremos exemplificar pelas definições encontradas em Houaiss (2001):

- *abandonados da justiça* – “pessoas as quais sofreram com a tirania” exercido pelo ditador – Hitler: CARLITOS e o POVO.
- *os simples de coração* – “pessoas que não têm muita fartura, pessoa comum, que quer apenas amar e ser feliz”: CARLITOS
- *os párias* – “pessoas consideradas impuras, desprezíveis, bastardas”. Fica clara a relação com os judeus: CARLITOS
- *os falidos* – “pessoas que, devido à submissão obrigatória ao governo, perderam seus bens ou nem chegaram a obtê-los”: CARLITOS e o POVO
- *os mutilados* – “pessoas desprovidas de partes do corpo ou da vida,” devido à 1ª Guerra Mundial: O POVO.
- *os deficientes* – “pessoas que sofreram com o preconceito junto aos judeus e pessoas que ficaram com alguma anomalia devido a resquícios da guerra”: o POVO
- *os recalcados* – “excluídos do campo da consciência, cansados em conseqüência de trabalho excessivo, sobrecarregados”: CARLITOS e o POVO
- *os oprimidos* – “aqueles que sofreram opressão, que foram dominados com brutalidade, com violência”: CARLITOS e o POVO



- *os solitários* – “aqueles prontos a consolar, apoiar, auxiliar, defender”: CARLITOS
- *os indecisos* – “fracos, irresolutos, incapazes de tomar uma decisão”: HITLER e HTNKEL
- *os líricos* – “o cantor , o poeta, aqueles que tentam disfarçar a tristeza com poesia ou mímica”: CHAPLIN e DRUMMOND.
- *os cismarentos* – “que andam apreensivos, pensativos”: CARLITOS
- *os irresponsáveis* – “que não estão responsáveis a responder pelos seus atos”: HITLER e HYNKEL.
- *os pueris* – “pessoas puras, castas, inocentes”: CARLITOS
- *os cariciosos* – “pessoas amáveis, dóceis, compreensíveis”: CARLITOS
- *os loucos* – “aqueles cujo comportamento ou raciocínio denotam alterações patológicas das faculdades mentais. Podendo aqui equiparar-se a duas vertentes”: CARLITOS – louco pelo excesso de trabalho e pela opressão; e HITLER – louco pelo poder, causando tantos danos morais, materiais e sentimentais em uma vasta população.
- *os patéticos* – “que têm capacidade de provocar comoção emocional, produzindo um sentimento de piedade compassiva, tristeza, terror ou tragédia”: HITLER com seu poder de falácia.

Sabemos que, para o enunciatório poder enxergar o que Drummond lhe mostra, ele precisa saber desse contexto sócio-histórico. Vimos então, que ao definirmos explicitamente termos que antes eram obscuros, o nosso intertexto vem nos confirmar, mais uma vez, de que a relação é íntima entre poema e filme.

#### 5.4.2 Análise dos Recursos Argumentativos

“As palavras não são etiquetas que colocamos sobre os objetos, as pessoas, os sentimentos, mas maneiras de representar tudo isso. As línguas humanas são sistemas de representação. Quando usamos uma palavra, estamos fazendo uma escolha de como representar alguma coisa”. (ABREU, 2000).



As palavras que escolhermos têm enorme influência em nossa argumentação, portanto os recursos aqui selecionados são extremamente argumentativos, corroborando para uma análise melhor do discurso proferido por DRUMMOND/CHAPLIN no poema em questão.

#### 5.4.2.1 Adjetivação

“É através dos epítetos, dos qualificativos, que se pode estabelecer, até certo ponto, a escala dos valores que regem a estética de um autor, inclusive a de um grupo ou de uma época. Nada caracteriza tanto um período literário como a adjetivação; dela se pode inferir a sua particular perspectiva de contemplação e avaliação do mundo”. (GUERRA DA CAL, 1981, p. 138)

Veremos, a seguir, os versos os quais apresentam a adjetivação **afetiva anteposta**:

- verso 29: “[...] *sujos de tristeza*” e “[...] *feroz desgosto de tudo*” – a adjetivação, neste verso, caracteriza a pessoa que fala, ou seja, quem estava triste, possuidor de muita tristeza? = os *sujos de tristeza*. Já o segundo adjetivo “*feroz*” aproxima o seu enunciatário, fazendo-o participar do discurso, ele sim enfatiza, pois o *feroz* tem sentido intensificador de *muito*, *bastante*.

#### 5.4.2.2 Operadores Argumentativos

“As conjunções coordenativas e e nem são as mais típicas das conjunções e também as mais vazias de sentido ou teor semântico, pois sua função precípua é juntar ou aproximar palavras ou orações da mesma natureza e função. São conjunções de adição ou de aproximação; daí o nome de aditivas”. (GARCIA, 1986, p. 17).

No verso 29, “*Falam por mim os que estavam sujos de tristeza e feroz desgosto de tudo [...]*”, o operador argumentativo e adiciona mais um argumento, ou seja,



mais uma característica de quem estava falando pelo poeta Drummond. Não só aquele que se sentia sujo de tristeza = muito triste, como também o que estava com um verdadeiro desgosto pela vida. O operador argumentativo adiciona mais um argumento, dando ênfase, também manifestada, ainda pelo uso do operador argumentativo TUDO.

Tal conclusão é veiculada por intermédio de uma escala argumentativa, subjetivamente orientada, numa gradação afirmativa, contendo as seguintes características: “sujos de tristeza”, “feroz desgosto”, “tudo”. “Desgosto”, com sua forte carga semântica, direciona o enunciatário para determinada conclusão, pois como “sujos de tristeza”, “feroz desgosto” e o “tudo” transmite uma sensação de totalidade, essas pessoas não estão apenas tristes, mas realmente desgostosas com a vida, sem forças para lutar.

No verso 32: “*visitemos no escuro as imagens - e te descobriram e salvaram-se*”, novamente o operador argumentativo **e**, enfatizando argumentos = *descobriram / salvaram*, pois Chaplin foi descoberto e salvo na memória do povo. Seu filme O Grande Ditador não pôde ser exibido no mesmo ano de produção, foi censurado pela mídia, era um filme que denunciava e entregava o Ditador tão aclamado e detestado na época. Percebe-se o motivo de sua exclusão do país até os últimos dias de sua vida.

### 5.4.2.3 Figuras de Linguagem

#### 5.4.2.3.1 Acumulação

– é o acúmulo de fatos e de circunstâncias de modo crescente, variação de elementos paralelos correspondentes ao pensamento.

- verso 29: “Falam por mim os que estavam **sujos de tristeza e feroz desgosto de tudo**”

Percebemos que há uma enumeração de ordem crescente dos fatos, pois os que falam por ele não estão apenas sujos com o sentimento da tristeza, mas com um enorme desânimo da vida, de tudo que pode ocorrer.



#### 5.4.2.3.2 Metonímia

– é o emprego de uma palavra em lugar de outra nela compreendida.

Nos versos 34 ao 36, temos uma série de metonímias como foi explicado no item 5.3.4.4.

- Verso 34 ao 36: “os párias, os falidos, os mutilados, os deficientes, os recalcados, os oprimidos, os solitários, os indecisos, os líricos, os cismarentos, os irresponsáveis, os pueris, os cariciosos, os loucos e os patéticos.”

### 5.5 ANÁLISE DO EXCERTO III

“As palavras são como fios, com os quais vamos tecendo nossas idéias, em forma de texto. Quando falamos ou escrevemos retirando da nossa memória as palavras que vamos utilizar. Trata-se de uma tarefa cuja velocidade pode variar bastante. Desde milésimos de segundo até minutos inteiros”. (ABREU, 2000)

#### EXCERTO III

“(…)

117 *Mundo de neve e sal, de gramofones roucos*  
118 *urrando longe o gozo de que não participas.*  
119 *Mundo fechado, que aprisiona as amadas*  
120 *e todo o desejo, na noite, de comunicação.*  
121 *Teu palácio se esvai, lambe-te o sono,*  
122 *ninguém te quis, todos possuem,*  
123 *tudo buscaste dar, não te tomaram.*  
“(…)”



### 5.5.1 Análise da Intertextualidade

As palavras apresentadas, neste excerto, denunciam cenas e imagens do próprio filme. O enunciador, ao usar em seu discurso palavras como: “gramofones roucos”, “aprisiona as amadas” e “palácio”, descreve, piamente, o cenário do filme GD. Vejamos:

- “*gramofones roucos*” – toca discos antigo, velho, que o barbeiro utilizava para escutar a sinfonia de Brahms, enquanto fazia uma barba ou um corte de cabelo.
- “*aprisiona as amadas*” – as mulheres de Carlitos, ou seja, do barbeiro judeu e do Ditador Hynkel, sempre escapavam de seu poder. Eles nunca as tinham ao seu lado eternamente. Ora acontecia uma rebelião ora elas eram presas e/ou transferidas. Vale ressaltar que, quando Chaplin supõe caricaturar Hitler, mostra a necessidade de seu proceder, pois segundo França (1989, p. 123), ele lida com mulheres que não podem dar-lhe amor, que não são mais do que peças de uma máquina que “do amor é a feroz, odiosa caricatura”. As secretárias de Hynkel simbolizavam as mulheres mais ou menos profissionais dos seus encontros diários.
- “*palácio*” – lugar onde Hynkel faz o papel ambíguo, interpretando Hitler, explicitamente, e de ilusão, sonhos que todas as vezes que Carlitos dormia, sonhava com vida em fartura, em paz e amor.

O enunciador “*reescreve suas lembranças*”, lembranças essas que denunciam uma vida feliz, uma vida de dor e luta. Quando inicia o verso 117, com “*Mundo de neve e sal*”, deseja mostrar que ainda há solução, ainda há esperança, pois é sabido que o **Sal**, cientificamente comprovado, é usado para derreter o gelo. Então podemos concluir que o Mundo de frieza o qual ele descreve poderá ser modificado, e talvez Ele – Carlitos seja um pouquinho desse “*sal*”. E, no mesmo verso: mundo de “*gramofones roucos*”. Vê-se, nesta expressão, que todos ou até ele mesmo ouve, escuta, pára um pouquinho para esquecer da dor, ouvindo um pouco de música, no caso a sinfonia de Brahms. Dando seqüência e intensificando sua afirmativa, o enunciador ainda diz, no verso 118: “*urando longe o gozo de que não participas*”, neste verso, o enunciador refere-se a duas cenas: a) o barbeiro judeu isolado em seu salão, cuidando de sua vida e ignorando a guerra; b) ao ditador Hynkel, na cena onde brinca com o globo terrestre como se ele fosse um “*brinquedo*”, isto é, o prazer de quem não participa de nada (dor, sangue, injustiça, etc.). E, ainda, no verso 119: “*Mundo*



*fechado*”, mostrando que a vida boa não é para todos e sim para poucos, e, na seqüência, vem “*aprisiona as amadas*”, mas não **aprisiona** somente as amadas e sim o **desejo** de se comunicar: verso 120 “*desejo, na noite, de se comunicar*”, de mostrar ao mundo quem é esse ditador que destrói a vida dos simples, dos párias, dos humildes, dos que querem apenas uma vida digna e feliz.

No verso seguinte, ele aponta uma gradação no sentido negativo. No início, ele ainda tinha esperança de mudar aquele mundo frio, mas agora, no verso 121, já não há mais esperança alguma: “*Teu palácio se esvai*”, pois **esvair** significa: fazer passar, desvanecer, dissipar, evaporar-se. Tudo se foi, era ilusão, pois não passou de, apenas, um sonho. Para confirmar tal afirmação, vejamos o que segue no verso: “*lambe-te o sono*” – expressão que descreve as cenas rotineiras dos filmes de Chaplin. Ele é o vagabundo, sem casa e dorme nas ruas, amigo dos animais “*vira-latas*”. Portanto, concluímos que “*lambe-te o sono*” é a cena em que Carlitos dorme pelas ruas da pequena e velha Londres e, pela manhã, seu cachorro o acorda, lambendo-o, fazendo-o acordar de um sonho onde aspirava a fartura, a paz, a alegria, enfim o impossível naquele momento.

No verso 122: “*Ninguém te quis, todo possuem*” – percebemos que, pela antítese entre querer e possuir, o enunciador brinca com os opostos de posse, pois ninguém queria uma pessoa pobre e judeu, mas com amor; entretanto pensavam ter tudo na vida por terem posse e dinheiro, esquecendo-se que o dinheiro não compra o amor, a compaixão, seria interessante, aqui, ressaltar o filme *The Kid – O garoto*, em que uma atriz, no início de sua carreira, engravida e deixa o filho em um cesto jogado nos becos de Londres e, anos mais tarde, com toda fortuna adquirida, tenta recuperá-lo. A crítica seria de que de nada adianta ter dinheiro sem amor.

No verso 123: “*tudo buscaste dar, não te tomaram*” – novamente o jogo do positivo X negativo, pois Carlitos tentava dar todo seu amor, seu carinho e sua compaixão e isto o foi tomado, pois não era bem material.

Há constantemente um resgate tanto sócio-histórico quanto fílmico, temos aí a presença de dois intertextos.

Essas são algumas figuras que corroboram a presença do filme – GD, mas ainda há outros termos que, associados às figuras de linguagem, nos induzem a acreditar, a confirmar a obra destacada, o filme, o intertexto.



## 5.5.2 Análise dos Recursos Argumentativos

“A poesia se engendra precisamente na conversão das figuras no sentimento e do sentimento nas figuras”. (BOSI, 2002, p. 233)

O poema exprime intuições que apreendem o sentimento, por excelência, da mudança das formas no decorrer do tempo, por exemplo, o sentimento de melancolia. No excerto III, temos a presença deste sentimento marcado por: algumas figuras de linguagem, seleção lexical, adjetivação e alguns intensificadores que determinam a argumentação.

Primeiramente, faremos a análise do uso da adjetivação.

### 5.5.2.1 Adjetivação

- verso 117: “*Mundo de neve e sal*” – esta locução adjetiva, de forma metafórica, diz que o mundo é frio, áspero, sem coração, mas quando vem o **sal**, em seguida, percebe-se uma quebra da friagem, parecendo que há solução para tanta frieza;

### 5.5.2.2 Seleção Lexical

- verso 118: “*urrando longe o gozo*” – o enunciador poderia utilizar o verbo gritar, mas tal verbo não causaria o efeito de sentido desejado, pois o verbo **urrar** significa: *soltar urros, bramir, esbravejar, produzir grande e impressionante ruído, vociferar*, pois os gramofones ardião aos ouvidos do barbeiro e do ditador, ambos para afastarem-se da tortuosa guerra.
- verso 119: “*Mundo fechado que aprisiona as amadas [...]*” – o verbo **aprisionar** não quer apenas prender pessoas para realizar determinadas



ações, quer impedir, também, o desejo das pessoas de se comunicarem. Vale ressaltar que o filme GD foi censurado, pois era motivo de deboche para Hitler. Portanto o mundo aprisiona não apenas as pessoas, mas as idéias e os valores.

### 5.5.2.3 Operadores Argumentativos

No verso 120: “e todo o desejo, na noite de comunicação” – há dois argumentos orientados no mesmo sentido, pois eles estão encadeados pelo operador argumentativo e. No verso anterior, o enunciador coloca que *o mundo aprisiona as amadas e o desejo de comunicação*, mas não é apenas, somente o desejo e sim **TUDO** o desejo. O emprego do operador argumentativo **TUDO** vem para intensificar, realçar o substantivo abstrato “desejo”.

Seguindo uma escala argumentativa, teremos, nos versos 122 e 123, uma progressão das idéias e a intensificação com uso dos seguintes operadores: ninguém, todos e tudo.

Vejamos o esquema abaixo:

-	TUDO buscaste dar.
	TODOS possuem,
+	NINGUÉM te quis,

Nessa escala, detectamos uma inversão, pois ela não apresenta fatos progressivos afirmativos e sim progressivos negativos. Os operadores vêm para intensificar os elementos próximos. O *ninguém* intensifica, de forma negativa, o verbo querer e, anaforicamente, o enunciador apresenta outro operador anterior, pois este apresenta algo contrário ao que foi dito antes. Ninguém quer, pois *todos* JÁ possuem o que ele quer ofertar, ou pelo menos pensam ter. E ainda conclui com o operador argumentativo *tudo*, que vem para intensificar o verbo buscar.



## 5.5.2.4 Figuras de Linguagem

### 5.5.2.4.1 Acumulação

- apresenta uma progressão de idéias enumerando-as.
- verso 117: “Mundo de neve e sal, de gramofones roucos”;
- verso 119 e 120: “Mundo fechado, que aprisiona as amadas e todo o desejo, na noite, de comunicação.” – nestes dois versos, percebemos que a função estilística é de fundamental importância, pois o mundo aprisiona as amadas e todo o desejo de comunicação e não o desejo da noite. O enunciador enumera dois fatos: aprisionar a amada e a comunicação.

### 5.5.2.4.2 Metonímia

- consiste na transposição de significado por causa da proximidade estabelecida entre dois ou mais seres.
- verso 117 a 119: “**Mundo** de neve e sal, de gramofones roucos urrando longe o gozo de que não participas.
- **Mundo** fechado, que aprisiona as amadas e todo o desejo, na noite, de comunicação”. – As pessoas frias, o governo desumano, o egoísmo são partes que estão sendo representadas por um **TODO** – a palavra **mundo**.

### 5.5.2.4.3 Paralelismo

- repetição de idéias ou de palavras que se correspondem quanto ao sentido, ou de estruturas idênticas.



- verso 117 a 119: “Mundo de neve e sal, de gramofones roucos urrando longe o gozo de que não participas. Mundo fechado, que aprisiona as amadas e todo o desejo, na noite, de comunicação”.

#### 5.5.2.4.4 Personificação

– empresta vida e ação a seres inanimados.

- verso 117: “*mundo de neve e sal, de gramofones roucos*” – *Rouco* é característica de ser humano e não de objetos, mas o enunciador quer dizer que o som reproduzido pelos gramofones saem falhados, com ruídos estranhos como uma pessoa quando está doente e rouca.

### 5.6 ANÁLISE DO EXCERTO IV

“As grandes palavras são justamente grandes porque são carregadas de histórias, porque são saturadas de narrativas e textos culturais, porque não se desvinculam de seu passado, de sua memória cultural, porque possuem um lastro de informações que vinculam ao tempo, o bem mais precioso e a principal referência que o homem possui”. (IASBECK, 2002, p. 11 e 12)

#### EXCERTO IV

“(…)

211 *a mão pega a ferramenta: é uma navalha,*

212 *e ao compasso de Brahms fazes a barba*

213 *neste salão desmemoriado no centro do mundo oprimido*

214 *onde ao fim de tanto silêncio e oco te recobramos.*

(…)”



Sabendo que o nosso intertexto – o filme GD - foi o primeiro filme sonoro de Chaplin – e o primeiro onde ele expõe abertamente suas opiniões políticas. Fica clara, então, a intertextualidade que será analisada neste excerto. Se o personagem do pequeno Vagabundo tinha uma conduta vagamente socialista, neste filme (em que o vagabundo é mal reconhecível na pele do barbeiro judeu), Chaplin explicita suas convicções que, mais tarde, seriam consideradas “socialistas demais” pela sociedade norte-americana. O epílogo do filme, com o discurso feito pelo barbeiro judeu, é considerado um libelo contra todas as formas de totalitarismo.

A estrutura dramática do filme insiste, de forma sistemática, na oposição moral e política entre os dois personagens, simbolizada no idêntico bigode que usam. Depois da seqüência inicial, ambientada na Primeira Guerra, alternam-se, constantemente, cenas de Hynkel, no seu palácio, com as barbearias, no gueto judeu. As únicas mulheres que rondam o ditador são suas secretárias (que o atendem servilmente mesmo quando ele as insulta) e uma espécie de espiã que delata os líderes de uma greve. O barbeiro, no entanto, tem uma relação sentimental com Hannah: apaixona-se, passeia com ela, sonha com uma vida nova no campo, num país livre. O filme nos dá sempre a impressão de que, apesar de ser o barbeiro o perseguido e Hynkel o perseguidor, este é infeliz e aquele feliz.

Hynkel toca piano de uma maneira mecânica e insensível, o barbeiro faz a barba de um cliente ao ritmo da Dança húngara n.º 5, de Brahms, numa cena típica da imaginação de Chaplin. A seguir, elaboramos a análise intertextual do excerto IV.

### **5.6.1 Análise da Intertextualidade**

“A intertextualidade é o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo”. (FIORIN, 1999, p. 30)

Partindo do pressuposto que a um texto incorporado em outro texto designamos a intertextualidade, podemos dizer então que, ao analisar o excerto IV, teremos a fusão da intertextualidade implícita. O enunciador espera que seu enunciatário seja capaz de reconhecer a presença de seu intertexto – GD, ou cenas do filme, como veremos a seguir:



No verso: 211 – “*a mão pega a ferramenta: é uma navalha*” – fica nítida a relação com o filme GD, como mostra a cena abaixo.



Nesta cena, Carlitos interpreta um barbeiro judeu. De todos os filmes de Chaplin este é o único em que ele interpreta um barbeiro, assim fica clara a identificação do intertexto.

Já no verso 212: “*e ao compasso de Brahms fazes a barba*” – nos deparamos com a cena em que Carlitos interpreta o barbeiro todo feliz, fazendo a barba de um de seus clientes ao ritmo da Dança húngara n.º 5, de Brahms, cena descrita pelo enunciador no poema analisado.

No verso 213: “*neste salão desmemoriado no centro do mundo oprimido*” – o enunciador deixa espaço para duas leituras:

- a) Não é o salão que está desmemoriado e sim o personagem, barbeiro/judeu, pois ao interpretarmos o filme, veremos que o barbeiro serviu o exército para trabalhar nos fortes de batalha da 1ª Guerra Mundial e foi deportado por ser atingido e ter perdido a memória, temporariamente. No entanto, quando retorna ao seu salão, não reconhece as pessoas e os seus vizinhos, é tido então como desmemoriado. Ainda, no decorrer do filme, o barbeiro aclama Hynkel como se não se lembrasse de todo o mal que lhe fez.

## OU

- b) Que, enfim, no silêncio do lugar, o salão, ou seja, ele – o barbeiro, esquece de todos os problemas, os barulhos, a opressão, a guerra, as mortes vividas no período em que esteve nos fortes de batalha. Ali, naquele “*salão*”, ele faz o seu mundo, vive sua vida, alegre e apaixonado, esquecendo de toda dor vivida no passado. No filme,



encontramos duas cenas que mostram a alegria e o contentamento do barbeiro ao exercer sua profissão, é a cena em que faz a barba ao compasso de Brahms e em que aparece Hynkel, tocando piano, de uma forma mecânica, sem sentimento algum.

Neste excerto, vemos que a intertextualidade aparece de uma forma mais clara e contextualizada pelo filme do que por fatores sócio-históricos.

## 5.6.2 Análise dos Recursos Argumentativos

### 5.6.2.1 Adjetivação

Os adjetivos, neste excerto, são colocados apenas pospostos, mas carregam uma carga semântica fortíssima. Vejamos no Verso 213: “*neste salão **desmemoriado** no centro do mundo **oprimido**” - **desmemoriado** significa: *sem memória ou de memória fraca, aquele que sofre de amnésia, maluco*. Mostra então que, não é um salão qualquer, mas um salão que habita pessoas desmemoriadas, verdadeiramente ou propositalmente, pois o barbeiro mora em seu salão, em sua barbearia e Hynkel, o ditador, habita seu palácio. E, logo em seguida, vem um outro adjetivo “oprimido”, para intensificar o adjetivo anterior. **Oprimido** significa: *que sofreu ou que sofre opressão, apertado, comprimido, dominado com brutalidade, com violência, que experimenta a sensação de falta de ar*. Percebemos que este adjetivo não é um adjetivo qualquer, ele foi propositalmente selecionado.*

### 5.6.2.2 Seleção Lexical

Como mencionamos, na adjetivação, o adjetivo “oprimido”, do verso 213, foi selecionado para tal explicação. O enunciador poderia utilizar qualquer outro adjetivo, e poderia também colocá-lo anteposto. Mas ele aparece posposto, trazendo uma carga semântica fortíssima, pois, como explicamos anteriormente - “**oprimido**” significa: *aquele que experimenta a sensação de falta de ar*. Partindo deste significado, nos remetemos à



contextualização. Na 1ª e 2ª Guerras Mundiais, o desejo do Ditador era de que os judeus, negros e homossexuais fossem exterminados e, para isso, essas pessoas eram capturadas e trancadas em câmaras de gás em vagões de trens onde a população não percebia, pois tudo acontecia em silêncio. Isso nos remete ao Holocausto. Este é o mundo o qual o enunciador se refere: “*mundo oprimido*”.

### 5.6.2.3 Operadores Argumentativos

Os operadores argumentativos não só revelam a subjetividade da linguagem como também a intencionalidade do enunciador.

Nos versos 212 e 214: “*e ao compasso de Brahms fazes a barba*” e “*onde ao fim de tanto silêncio e oco te recobramos*” – o operador argumentativo *e* introduz uma informação nova, e é justamente o momento em que o enunciador recorda para o destinatário que o Barbeiro/Judeu é feliz com sua vida deslocada de tanta violência e o destinatário para uma nova informação “*ao fim de tanto silêncio*”, ou seja, as mortes, pois as câmaras de gás não causavam estrondos, barulhos, tudo acontecia em silêncio.

### 5.6.2.4 Figuras de Linguagem

#### 5.6.2.4.1 Hipálage

– palavras de uma mesma frase, que se referem logicamente a outras da frase.

- No verso 213: “*neste salão desmemoriado no centro do mundo oprimido*”. Aqui podemos ter duas versões: o barbeiro desmemoriado e o mundo desmemoriado, representado pelo salão, e ainda o lugar desmemoriado por não ter barulho algum que os faça lembrar da guerra.



#### 5.6.2.4.2 Metonímia

– transposição de significado por causa da proximidade estabelecida.

- No verso 211: “*a mão pega a ferramenta: é uma navalha*” – a ferramenta é um dos seus traços físicos e seu ser,
- a navalha.
- No verso 212: “*e ao compasso de **Brahms** fazes a barba*” – Brahms é o representante da música, ao som da qual o barbeiro faz a barba.

#### 5.6.2.4.3 Personificação

– empresta características humanas a seres não humanos.

- No verso 213: “*neste salão desmemoriado no centro do **mundo oprimido***” – o mundo não está oprimido e sim as pessoas que habitam nele.

### 5.7 ANÁLISE DO EXCERTO V

“Se a linguagem falasse apenas à razão e constituísse, assim, uma ação sobre o entendimento dos homens, então ela seria apenas comunicação. Mas, ao mesmo tempo em que ela desprende o conjunto de relações necessárias da razão, ela também articula o conjunto de relações necessárias da existência. E, nesse sentido, o seu traço fundamental é a argumentatividade, a retórica, porque é neste traço que se apresenta, não como marca de diferença entre o homem e a natureza, mas como marca de diferença entre o eu e o outro, entre subjetividades cujo espaço de vida é a história”. (VOGT, 1977)



## EXCERTO V

“(...)

216 *Meditavas na sombra das chaves,*  
 217 *das correntes, das roupas riscadas, das cercas de arame,*  
 218 *juntavas palavras duras, pedras, cimento, bombas, invectivas,*  
 219 *anotavas com lápis secreto a morte de mil, a boca sangrenta*  
 220 *de mil, os braços cruzados de mil.*  
 221 *E nada dizias. E um bolo, um engulho*  
 222 *formando-se. E as palavras subindo.*  
 223 *Ó palavras desmoralizadas, entretanto salvas, ditas de novo.*  
 224 *Poder da voz humana inventando novos vocábulos e dando sopros aos exaustos.*  
 225 *Dignidade da boca, aberta em ira justa e amor profundo,*  
 226 *crispação do ser humano, árvore irritada, contra a miséria e a fúria dos*  
*[ditadores,*
 227 *ó Carlito, meu e nosso amigo, teus sapatos e teu bigode caminham numa estrada*  
*[de pó e de esperança.*

(...)”

### 5.7.1 Análise da Intertextualidade

Neste último excerto, há o intertexto - GD com maior intensidade, pois as marcas intertextuais aparecem com maior frequência. E, automaticamente, o enunciador nos conduz a vivenciar as imagens e a contextualização do filme.

No verso 215: “*Foi bom que te calasses.*” – nos remete a duas vertentes:

- a) A contextualização sócio-histórica, pois o enunciador parte do pressuposto de que seu interlocutor tenha conhecimento dos fatos históricos – neste caso – o momento do exílio de Chaplin.
- b) Aos filmes “mudos”, pois através das mímicas Carlitos denunciava, ideologicamente, a fúria de todo o mundo e não apenas dele, ou de parte de uma população. Sabemos que, por intermédio do riso, havia uma ironia. As pessoas não eram levadas apenas a rir, mas sim a refletir sobre determinada situação.



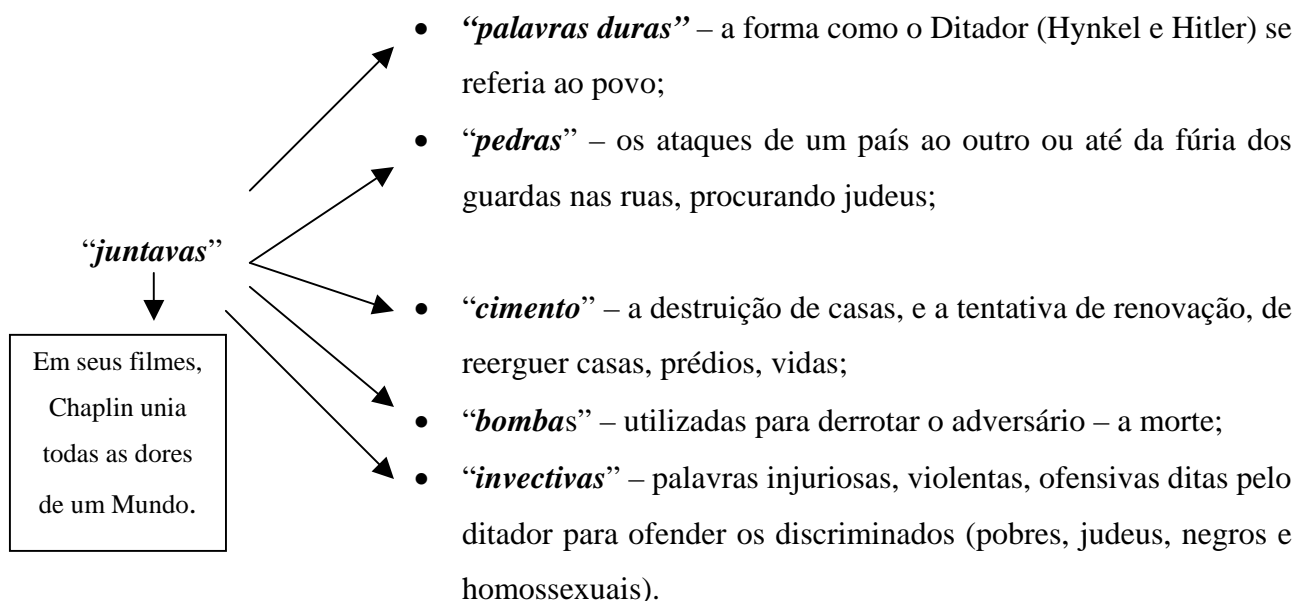
Nos versos 216 e 217: “Meditavas na sombra das chaves, das correntes, das roupas riscadas, das cercas de arame” – o enunciador retoma algumas cenas:

- Chaplin, por meio de seus filmes, fazia o povo meditar, segundo Houaiss (2001), *Meditar* significa: estudar o pensamento, a maneira, o aspecto, o conteúdo de, pensar sobre, etc.

Pensar sobre uma ideologia, sobre algo, algum aspecto, e estes aspectos são enumerados na seqüência:

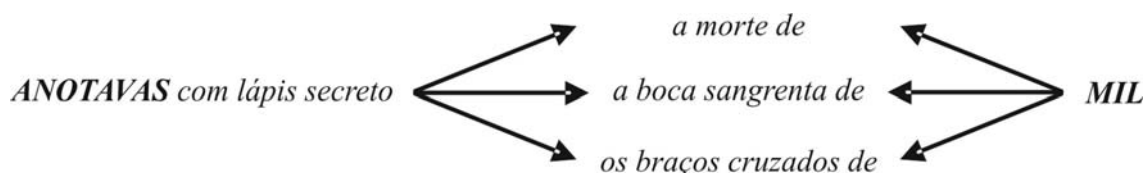
- a) “*nas sombras das chaves*” – em outras palavras, o que era proibido, o que era guardado e não dito.
- b) “*das correntes*” – na época, as pessoas eram presas por correntes, eram trancadas, amarradas.
- c) “*das roupas riscadas*” – ainda referindo-se ao uniforme da prisão.
- d) “*das cercas de arame*” – mostra a cena de guerra. No início do filme GD, Chaplin atua em um cenário de bombas, tanques e cercas de arame farpado. Neste momento, o enunciador deixa clara a relação com as Grandes Guerras Mundiais, ou seja, à contextualização.

Dando continuidade à gradação de idéias, o enunciador ainda intensifica sua argumentação com a enumeração de argumentos, no verso 218: “*juntavas palavras duras, pedras, cimento, bombas, invectivas,..*”. O enunciador quer mostrar que Chaplin, em seu “*silêncio*”, denunciava a dor e a insatisfação do que acontecia na época, dor que não só ele sentia, mas todo o Mundo. Vejamos, no quadro abaixo, os argumentos enumerados:





Nos versos 219 e 220: “...anotavas com lápis secreto a morte de mil, a boca sangrenta de mil, os braços cruzados de mil.” – o enunciador apresenta seus argumentos de uma forma paralela e, neste momento, seu intertexto não é mais o filme e sim a contextualização. Vejamos:



Nestes versos, o enunciador utiliza cenas do Holocausto (massacre nazista em campos de concentração, onde os judeus, negros, pobres e homossexuais eram presos em câmaras de gás e depois seus corpos enterrados em valas).

Nos versos 221 e 222 “*E nada dizias. E um bolo, um engulho formando-se. E as palavras subindo.* - O enunciador mostra como Chaplin, no papel de Carlitos, era e ficava irado, enfurecido com a realidade da época. Quando seleciona, lexicalmente, a palavra engulho, mostra que as palavras ficavam amarradas na garganta, da mesma forma como ficamos quando estamos enjoados. Ele gostaria de gritar, dizer sua ira com a situação, mas calaram-no, temporariamente, pois suas palavras foram “*salvas e ditas de novo*”. O discurso proferido pelo ditador Hynkel em GD foi para denunciar a má política de Hitler e uma época de dor e muito sangue.

No verso 223: “*Ó palavras desmoralizadas, entretanto salvas, ditas de novo*”. – o enunciador intensifica seu argumento, dito anteriormente, pela palavra **desmoralizada** – as palavras foram obrigadas a perder seu valor, na época, foram silenciadas, mas que, futuramente, seriam retomadas. Vale ressaltar que o filme GD foi proibido em vários países com regimes autoritários (os quais, naquela época, eram a maioria). Obviamente, não pôde estrear na Itália, na Alemanha e nos países ocupados por estes, antes que terminasse a II Guerra Mundial. O presidente Roosevelt, dos Estados Unidos, advertiu Chaplin de que o filme lhes causaria muitos problemas diplomáticos. Na Espanha franquista, por exemplo, a proibição alcançava tudo o que tivesse a ver com Charles Chaplin. Por isso, o filme só pôde ser visto pelos espanhóis muitos anos depois, em 1976, quando se realizaram projeções em cidades francesas próximas à fronteira; algo, aliás, muito parecido ao que acontecia no Brasil por essa mesma época, quando se organizavam caravanas para ver, no Uruguai, filmes proibidos pelo regime militar.



Já nos versos 224 ao 226: “*Poder da voz humana inventando novos vocábulos e dando sopros aos exaustos. Dignidade da boca, aberta em ira justa e amor profundo, cristação do ser humano, árvore irritada, contra a miséria e a fúria dos ditadores*”. – o enunciador não se refere mais ao intertexto GD, ou à figura de Chaplin – Carlitos, ou à contextualização, agora ele volta à figura de Carlos Drummond de Andrade – o poeta, o qual teve a ousadia de registrar e homenagear a vida e a obra de Charles Chaplin. Pois, quando menciona “*Poder da voz humana inventando novos vocábulos*”, mostra que quem teve poder de VOZ para INVENTAR NOVOS VOCÁBULOS, foi o poeta Carlos Drummond de Andrade. O enunciador ainda intensifica com o operador argumentativo E, dando sopro aos EXAUSTOS. Neste momento, mostra quem foi o exausto CHAPLIN que, depois de tanta mímica em seus filmes, foi trocado pelo cinema falado, mas não perdeu seu eterno valor de mostrar ao povo a sua revolta “*contra a miséria e fúria dos ditadores*”.

## 5.7.2 Análise dos Recursos Argumentativos

### 5.7.2.1 Adjetivação

Para Andrade (2004), o adjetivo é a palavra que acrescenta traços, que restringe o substantivo. Diz ele que o adjetivo é necessário, indispensável mesmo, para a determinação ou complementação do sentido. Para este excerto, vimos que a presença de adjetivos pospostos são de grande número e de anteposto apenas um.

Vejamos:

- verso 217: “...roupas *riscadas*” – descrição das roupas utilizadas na prisão;
- verso 219: “...boca *sangrenta*” – descrição dos feridos pela guerra;
- verso 220: “...braços *cruzados*” – descrição da posição dos braços dos mortos pela guerra.
- verso 225: “...*Dignidade da boca, aberta em ira justa e amor profundo*”

*Aberta* – falando sobre sua indignação.



*Em ira* – com raiva, decepcionado.

*Justa* – com todo o direito, verdadeiro.

*Amor profundo* – pela honra de falar sobre alguém tão especial –  
CHAPLIN;

- verso 224: “...*inventando novos vocábulos*” – não são vocábulos quaisquer e sim vocábulos com alto teor argumentativo, o adjetivo “*novos*” intensifica o verbo “*inventar*”.

### 5.7.2.2 Seleção Lexical

Vemos que o papel desempenhado por certas palavras, no discurso, vem com uma carga argumentativa maior. Neste excerto, há 3 (três) palavras selecionadas que valorizam o que vem dito anteriormente.

No verso: 218: “...*juntavas palavras duras, pedras, cimento, bombas, invectivas...*” – a palavra *invectiva* que, segundo Houaiss (2001), significa: *que afronta que insulta, que ofende com palavras*, foi colocada, estrategicamente, para enfatizar as palavras enumeradas anteriormente (*pedras, cimento e bombas*), ou seja, juntava todo o ódio, tudo aquilo que ouvira de um ditador enfurecido, louco, que ofendeu, lesou e matou muita gente.

No verso 221: “*E nada dizias. E um bolo, um engulho*” – a palavra *engulho* significa: *com enjôo, náusea, ânsia de vômito, sentimento de asco, repugnância, desprazer, etc.* Percebemos que, neste momento, o enunciador demonstra estar no limite de sua paciência com os ditadores. As palavras já não falam apenas ,elas gritam, querem ser lançadas ao longe, para que todos a entendam e a assimilem.

No verso 224: “*Poder da voz humana inventando novos vocábulos e dando sopros aos exaustos*” – exausto aquele que está cansado, que se exauriu, que se esgotou. O enunciador refere-se à Chaplin, pois, mesmo depois de tanta insistência, sua voz ainda perpassa pelo poema de Drummond.



### 5.7.2.3 Operadores Argumentativos

Os operadores argumentativos apresentam uma seqüência do discurso e determinam os encadeamentos possíveis com outros enunciados capazes de continuá-los. Neste excerto, temos dois operadores argumentativos, o primeiro exprime oposição e o outro, soma de argumentos.

Verso 223: “*Ó palavras desmoralizadas, **entretanto** salvas, ditas de novo*” -

Temos a idéia de oposição/ ressalva: o enunciador mostra que Chaplin nada dizia, mas estavas exausto, agoniado por não dizer o que o ofendia, e o decepcionava por ter sido calado, mas as *palavras foram desmoralizadas ENTRETANTO salvas e ditas de novo*. O operador argumentativo entretanto vem para fortalecer o argumento “engulho”, “palavra subindo”.

Já, nos versos abaixo, temos a adição de argumentos.

Verso 224:

Argumento 1	→	“Poder da voz humana inventando novos vocábulos
+		<u>E</u>
Argumento 2	→	dando sopros aos exaustos”

Verso 225:

Argumento 1	→	“Dignidade da boca, aberta em ira justa amor profundo
+		<u>E</u>
Argumento 2	→	amor profundo”

Verso 227:

Argumento 1	→	“ó Carlito, meu e nosso amigo, teus sapatos
+		<u>E</u>
Argumento 2	→	teu bigode caminham numa estrada de pó
+		<u>E</u>
Argumento 3	→	de esperança”.



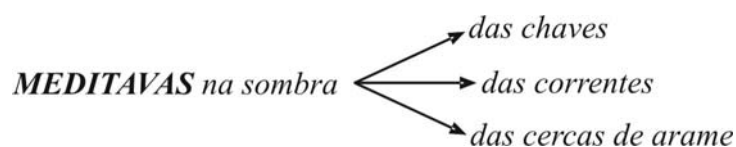
## 5.7.2.4 Figuras de Linguagem

### 5.7.2.4.1 Acumulação

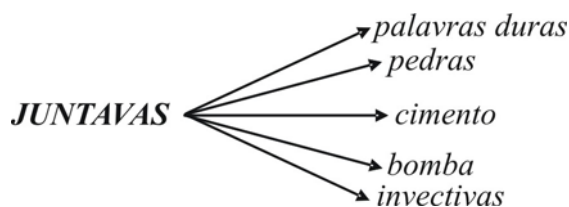
– Há apresentação progressiva de idéias:

Nos versos 216 e 217: “*Meditavas na sombra das chaves, das correntes, das roupas riscadas, das cercas de arame...*” – o enunciador enumera cenas, direcionando seu interlocutor ao campo de batalha, ao local de guerra, portanto causando a dor.

Vejamos:



No verso 218: “*juntavas palavras duras, pedras, cimento, bombas, invectivas*” – *também direciona o interlocutor ao campo de batalha.*



### 5.7.2.4.2 Metáfora

– No verso 218: “*juntavas palavras duras, pedras ...*” – o adjetivo *duras*, em sentido metafórico, quer dizer palavra áspera, cortante, dura como uma pedra.

No verso 220: “*os braços cruzados de mil..*” – o adjetivo *cruzados* pode tanto caracterizar os mortos em campos de batalhas como também, metaforicamente, fazer relação ao ditador, ou àqueles que não fizeram nada para evitar tanto a guerra como o número excessivo de mortos.



No Verso 223: “*Ó palavras **desmoralizadas**, entretanto salvas, ditas de novo*” – neste verso, o enunciador mostra que as palavras não têm valor argumentativo e que portanto são desmoralizadas.

#### 5.7.2.4.3 Paralelismo

– Nos versos 219 e 220: “*anotavas com lápis secreto **a morte de mil, a boca sangrenta de mil, os braços cruzados de mil***” – o enunciador faz uma repetição paralela de um mesmo enunciado, ou parte dele. Faz com que cause um sentimento de progressão da raiva, da ira de um mundo em chamas, cansativo e sem fim. A repetição enfatiza o valor da dor, da guerra.

*ANOTAVAS com lápis secreto*

- ***a morte de mil*** – as pessoas mortas pela guerra
- ***a boca sangrenta*** – os feridos (conseqüência da guerra)
- ***os braços cruzados de mil*** – as pessoas (os ditadores) que não fizeram nada para combater as mortes, os ferimentos e não foram punidas.

#### 5.7.2.4.4 Personificação

– No verso 227: “*ó Carlito, meu e nosso amigo, **teus sapatos e teu bigode caminham** numa estrada de pó e esperança*” – não são os sapatos em si que andam, que caminham, e sim a figura do sapato e do bigode que simbolizam o personagem criado por Chaplin - CARLITOS. Mas o que caminha, mesmo, é a ideologia que Charles Chaplin deixa ao seu público.



## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Certas coisas existem por derivação e associação; repetem-se, impõem-se – e, em fôrma, tomam consistência, ganham raízes.”

Graciliano Ramos

Nesta dissertação, verificamos que a soma de vozes, a intertextualidade, constitui um valioso recurso argumentativo para que haja um real efeito de sentido na leitura do poema “Canto ao Homem do povo: Charles Chaplin”. E, por meio de nossas análises, comprovamos que essas vozes originam-se do conhecimento partilhado que o interlocutor carrega em sua gama de experiências. Essas vozes são empregadas, de forma intencional, no discurso literário, com a finalidade de estabelecer uma interação entre o contexto sócio-histórico, o intertexto (filme GD) e o interlocutor.

Mostramos, também, neste trabalho, ao investigarmos os principais fatores de argumentação nos excertos selecionados do poema, o reconhecimento do poder persuasivo das palavras que, cuidadosamente escolhidas, muitas vezes, atingem o interlocutor de tal forma que ele, enredado pela carga semântica dos versos, insere-se no contexto e vivencia toda a história como se ele estivesse no mesmo lugar, na mesma época, com as mesmas forças com que Chaplin desempenhava seu papel – Carlitos – no filme.

Primeiramente, fizemos um levantamento do contexto sócio-histórico dos personagens Chaplin e Drummond, tomando como referência as 1ª e 2ª Guerras Mundiais, daí partimos para as análises apenas dos excertos relacionados ao filme GD.

O **Primeiro Capítulo** apresentou o autor da obra e seus intertextos: Chaplin e as Grandes Guerras. Constatamos que o filme selecionado foi o de maior impacto na vida de Charles Chaplin e com maior identificação do interlocutor no poema de Drummond. Ainda, neste capítulo, vimos que Chaplin era o oposto de Hitler ao fazer o filme Grande Ditador, ele mesmo disse que não foi para denegrir a imagem do ditador e sim para alertar a população. Chaplin ainda declarou: “*Se eu tivesse conhecimento das atrocidades cometidas nos campos de concentração alemães, não teria podido filmar ‘O Grande Ditador’, não seria capaz de brincar com a demência homicida dos nazistas*”. De qualquer modo, estava decidido a ridicularizar a absurda ambição nacional-socialista de conseguir uma raça pura, pois Chaplin



era judeu. Concluímos que a maioria das abordagens de estudo intertextuais incide sobre esses dois aspectos: Guerras e Filme GD.

No **Segundo Capítulo**, mostramos o percurso histórico da Lingüística Textual , verificando o caminho da intertextualidade pelo ponto de vista de diversos estudiosos, evidenciando a definição dos termos utilizados para descrever esta soma de vozes, esta tessitura, esta trama argumentativa, que melhor nos ancorou: Ducrot e Kristeva.

A intertextualidade, considerada um tipo de argumento que pressupõe um conhecimento prévio do leitor para que o efeito de sentido desejado seja alcançado pelos usuários da língua, foi o fator que maior nos ancorou para a elaboração de nossa análise.

No **Terceiro Capítulo**, realizamos uma pesquisa sobre os recursos argumentativos, dando continuidade ao capítulo anterior, e examinamos as principais marcas lingüísticas que perpassam o poema. Dentre esses fatores, utilizamos a adjetivação, que contribui muito para a carga afetiva e descritiva do poema, e a seleção lexical que, cuidadosamente instaurada, enfatiza, de forma criteriosa, o efeito de sentido perpassado no poema. Os operadores argumentativos e os vários elementos que constituem os processos intensificadores constataam que a argumentação, no poema, baseia-se, primordialmente, nesses recursos que lhe conferem os desejados efeitos de sentido.

No **Quarto Capítulo**, analisamos os excertos selecionados do poema, totalizando cinco excertos que evidenciaram os intertextos - o filme GD e a contextualização. Estudamos a intertextualidade e seu efeito de sentido e os principais fatores argumentativos presentes nos excertos do poema.

Nosso estudo ampliou a visão de que o uso de palavras, aparentemente simples, pode transformar um objeto, uma pessoa, uma situação e uma história de pouco apreço em algo notadamente significativo. As palavras que escolhemos têm influência considerável em nossa argumentação, a intertextualidade acontece, de forma polêmica, redirecionando o sentido do texto para a contextualização. Não se pode perder de vista que estas reproduções nunca serão completas e fiéis, uma vez que haverá sempre uma recontextualização do texto citado, além de uma adaptação às intenções comunicativas de quem as emprega.

Nossa análise contribuiu para esclarecer diversos recursos argumentativos selecionados no poema, tornando possível conhecer melhor suas artimanhas, pois as palavras bem colocadas convencem nosso interlocutor de forma a incluí-lo no próprio discurso.

Esta tímida incursão pelo poema de Carlos Drummond de Andrade revelou um sujeito que vive poeticamente seu tempo. A sensibilidade aprimorada na vivência das



mazelas cotidianas, ligada a uma grande dor mundial – a guerra, mostra-se na poesia resgatadora. Ao mesmo tempo em que experimenta a vida, uma vida de dor, reinventa-a na criação poética. Na reinvenção, expõe uma intimidade com o poeta e dramaturgo Chaplin e dialoga com seus filmes e seu contexto sócio-histórico.

A intertextualidade, em Drummond, assim como a simplicidade das coisas da vida, colabora para que se cumpra a sina de poetar.

Finalmente, é oportuno dizer que o material com o qual trabalhamos é muito rico, de variadas facetas, e carece de uma análise mais completa, perpassando por todos os intertextos que ali se pode encontrar. Sabemos que as vozes não se delimitam apenas em Chaplin, contexto e GD, temos inúmeras vozes, neste poema, ou seja, a maioria dos filmes de Chaplin. Pretendemos não parar por aqui, e sim, dar continuidade a essa pesquisa tão rica, pois o chapéu-coco e a bengala parecem nos dizer que as marcas deixadas pelo personagem título: Chaplin, um dos mais cativadores da história do cinema, não seriam apagadas facilmente. E o tempo nos mostra, que ainda, permanecem vivas como manchas indelévels de uma arte insuperável.



## REFERÊNCIAS

- ABDALA, Benjamin Jr.. *Introdução à Análise da Narrativa*. São Paulo, Scipione, 1995.
- ABREU, Antônio Suárez, *A Arte de Argumentar: gerenciando razão e emoção*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2000.
- ABREU, Antônio Suárez & VILARDO M. T. T. A repetição como recurso argumentativo no discurso político. *Estudos Lingüísticos XXVII. GEL*, São José do Rio Preto, 1998.
- ACHAR, Francisco. *A Rosa do Povo – Claro Enigma – Carlos Drummond de Andrade – Roteiro de Leitura*. São Paulo, Ática, 1993.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *A Rosa do Povo*. Rio de Janeiro, Record, 1945.
- \_\_\_\_\_. *A Rosa do Povo*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Carlos Drummond de Andrade – Poesia Completa*. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 2003.
- AZEVEDO, José Carlos. *Fundamentos da Gramática do Português*. Rio de Janeiro, Zahar, 2000.
- AZEVEDO, Melissa Carolina Herrero de & OLIVEIRA, Esther Gomes de. *Mecanismos intensificadores no discurso publicitário*. ENTRETEXTOS – Revista de pós-graduação em Estudos da Linguagem – UEL, Londrina, 2005.
- BACEGA, Maria Aparecida. *Palavra e Discurso: literatura e história*. São Paulo, Ática, 1995.
- BAKHTIN, Michail. V. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo, Hucitec, 1999.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do Discurso*. São Paulo, Atual, 1988.
- BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. São Paulo, Cultrix, 1974.



\_\_\_\_\_. *O Rumor da Língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo, Brasiliense, 1988.

BEAUGRANDE, Robert. *Text Linguistics and New Applications*. Annual Review of Applied Linguistics, USA, Cambridge University Press, 1991.

\_\_\_\_\_; & DRESSLER, Wolfgang. *Introduction to Text Linguistics*. New York, Longman, 1981.

\_\_\_\_\_. *Introducción a la Lingüística del Texto*. Barcelona, Editorial Ariel, S.A., 1997.

BECHARA, Evanildo. *Gramática Escolar da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Ed. Lucerna, 2004.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de Lingüística Geral II*. Campinas, Pontes, 1989.

BOSI, Alfredo. *Leitura de Poesia*. São Paulo, Ed. Ática, 2001.

BUTOR, Michel. *Repertório*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Perspectiva, 1974.

BRANDÃO, Roberto. *O. As Figuras de Linguagem*. São Paulo, Ática, 1989.

BRANDÃO, Helena Nagamini. A intertextualidade na constituição do Discurso. *Anais do XX Seminário do Gel*. Franca, 1991.

BRAIT, Beth. *Ironia em Perspectiva Polifônica*. Campinas, SP, Editora da UNICAMP, 1996.

BRONCKART, Jean-Paul. *Atividade de Linguagem, Textos e Discursos*. Trad. Anna Raquel Machado e Péricles Cunha. São Paulo, EDUC, 1999.

CARA, Salete A. *A Poesia Lírica*. São Paulo, Ática, 1989.

CASTRO, Walter. *Metáforas Machadianas*. Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico, 1978.

CAZZAMATTA, C. A. *Chaplin, O Maravilhoso Vagabundo*. São Paulo, Nova Sampa Diretriz Editora, 1982.



CAMARA JR. Joaquim Mattoso. *Dicionário de Lingüística e Gramática*. Petrópolis, Vozes, 2004.

CERVONI, Jean. *A Enunciação*. Trad. L. Garcia dos Santos. Rev. Valter Kehdi. São Paulo, Ática, 1989.

CHALHUB, Samira. *A Meta-linguagem*. São Paulo, Ática, 1986.

CHAPLIN, Charles. *Minha Vida*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1998.

CHERUBIM, Sebastião. *Dicionário de Figuras de Linguagem*. São Paulo, Pioneira, 1989.

CITELLI, Adilson. *Linguagem e Persuasão*. São Paulo, Ática, 2004.

CLARET, Martin. *Chaplin por ele Mesmo*. São Paulo, Martin Claret Editores, 1982.

\_\_\_\_\_, *O Pensamento Vivo de Chaplin*. São Paulo, Ediouro, 1984.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura e Linguagem*. São Paulo, Quíron, 1986.

CONY, Carlos Heitor. *Charles Chaplin – ensaio e antologia*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.

COSTA VAL, Maria da Graça. Repensando a textualidade. In: AZEREDO, José Carlos. *Língua Portuguesa em Debate*. Petrópolis, Vozes, 2000.

COULTHARD, C. R. C. Reporting Speech in Narrative Discourse: stylist and ideological implications. *Rev. Ilha do Desterro*, Florianópolis, Ed. DAUFSC, n° 27, 1° semestre de 1992

CRESSOT, Michel. *O Estilo e suas Técnicas*. Trad. Madalena Cruz Ferreira. Lisboa, Edições 70, 1980.

DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. Trad. Clara Crabbé Rocha. *Poétique* 27. Coimbra, Almedina, 1979.



DEBAS, Daniel; FILLIOLET, Jacques. *Lingüística e Poética*. Trad. Carlos Felipe Moisés. Revisão técnica Carlos Alberto Vogt. São Paulo, Cultrix, EDUSP, 1975.

DELL'ISOLA, Regina Lúcia Péret. A Metáfora e seu contexto cultural. In: PAIVA, Vera Lúcia Menezes de Oliveira e. (Org.) *Metáforas do Cotidiano*. Belo Horizonte, Editora do Autor/ UFMG, 1998.

DUARTE, Paulo Mosânio Teixeira. A função poética e a gramática da poesia. *Revista da ANPOLL*, n° 5. jul. – dez. , 1998.

DUBOIS, Jean et alii. *Dicionário de Lingüística*. Trad. Frederico Pessoa de Barros et alii. Dir. E Coord. Izidoro Blikstein. São Paulo, Cultrix, 1978.

DUCROT, Oswaldo. *Estruturalismo e Lingüística*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, 2ª. ed. ,1971.

\_\_\_\_\_. *Provar e Dizer: linguagem e lógica*. Trad. Maria Aparecida Barbosa, Maria de Fátima Gonçalves Moreira e Cidmar Teodoro Pais. São Paulo, Global, 1981.

\_\_\_\_\_. *O dizer e o dito*. Campinas, Pontes, 1987.

\_\_\_\_\_, & TODOROV, Tsvetan. *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2001.

ENKVIST, Nils Erik; SPENCER, John; GREGORY, Michael J.; *Lingüística e Estilo*. Trad. Wilma A. Assis, 2ª. ed. , São Paulo, Cultrix, EDUSP, 1974.

FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e Mudança Social*. Coord. da Trad. Izabel Magalhães. Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 2000.

FÁVERO, Leonor Lopes. Intencionalidade e aceitabilidade. *Cadernos PUC*. 22. São Paulo, EDUSC, 1986.

\_\_\_\_\_; Koch, Ingedore Grunfeld Villaça. Critérios de textualidade. *Revista Veredas*. n. 104, São Paulo, PUC, p. 17 – 34, 1985.



FERNANDES JÚNIOR, Antônio. Intertextualidade e movimento de leitura em Monte Castelo. In: GREGOLIN, Maria do Rosário; CRUVINEL, Maria de Fátima; KHALIL, Marisa Gama. (Org.) *Análise do Discurso: entornos do sentido*. Araraquara, SP, Editora Cultura Acadêmica, 2001.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2ª ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

FIANDRA, Regina Elena. *Processo de Persuasão do Discurso: uma contribuição para o estudo dos operadores argumentativos*. Tese (doutorado), São Paulo, USP, 1996.

FIORIN, José Luiz. As figuras de pensamento: estratégia do enunciador para persuadir o enunciatário. *Alfa* 32. São Paulo, 1988.

\_\_\_\_\_. A lógica da neutralidade: um caso de aspectualização do ator. *Gel – Estudos Lingüísticos XVIII*, Lorena, 1989.

\_\_\_\_\_. *Elementos de Análise do Discurso*. São Paulo, Contexto, 1994.

\_\_\_\_\_; BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo, EDUSP, 1999.

\_\_\_\_\_. *Linguagem e Ideologia*. São Paulo, Ática, 2001.

FRACASSE, Luciana. A intertextualidade no discurso publicitário. *Entretextos. Revista da Pós-Graduação em Letras Estudos da Linguagem*, Londrina, PR, AlthaPrint, v.03, jan/dez. 2002.

FRANÇA, José-Augusto. *Charles Chaplin: O self-made-myth*. Lisboa, Portugal, Livros Horizonte, 1989.

FRASSON, Regina Mafalda Denardin. A intertextualidade como recurso de argumentação. *Revista Letras IV*, V, 4, p. 85 – 96. Universidade Federal de Santa Maria, 1992.

FULGÊNCIO, Lúcia; LIBERATO, Yara. *Como Facilitar a Leitura*. São Paulo, Contexto, 1996.



GALEMBECK, Paulo de Tarso; KAILER, Dircel Aparecida. Mecanismos de textualidade em textos argumentativos. *Entretextos. Revista da Pós-Graduação em Letras Estudos da Linguagem*, Londrina, PR, AlthaPrint, v.03, jan/dez. 2002.

GALVÃO, Jesus Bello. *Subconsciência e Afetividade na Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico, 1979.

GASPARY, Loreni Valdez. Intertextualidade e situacionalidade: processos de produção lexical. In: *VIII Seminário do CELLIP*, Curitiba, 1994.

GARCIA, Othon M. *Comunicação em Prosa Moderna*. 13 ed. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1986.

GENETTE, Gerard. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. *Análise Estrutural da Narrativa*. Rio de Janeiro, Vozes, 1976.

GRAÇA, Paulino. *Intertextualidades: teoria e prática*. Belo Horizonte, Editora Lê, 1995.

GOLDEINSTEIN, Norma. *Análise do Poema*. São Paulo, Ática, 1988.

\_\_\_\_\_, *Versos, Sons, Ritmos*. São Paulo, Ática, 1989.

GONÇALVES, Miguel. Teoria da argumentação na língua: uma teoria do sentido. In: FELTES, Heloísa Pedrosa de Moraes. (Org.) , *Produção de Sentido: estudos transdisciplinares*. São Paulo, Annablume - Porto Alegre, Nova Prova; Caxias do Sul, EDUSC, 2003.

GONZALES, Lucilene. *Linguagem Publicitária: análise e produção*. São Paulo, Arte & Ciência, 2003.

GREIMAS, Algirdas Julien., Courtés, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo, Cultrix, 1979.

GUERRA DA CAL, Ernesto. *Língua e Estilo de Eça de Queiroz*. Coimbra, Almedina, 1981.  
GUIMARÃES, Eduardo. *Texto e Argumentação: um estudo de conjunções do Português*. Campinas, SP, Pontes, 1987.

\_\_\_\_\_. *Os Limites do Sentido: um estudo histórico e enunciativo da Linguagem*, Campinas, SP, Pontes, 1995.



GUIMARÃES, Hélio de Seixas; LESSA, Ana Cecília. *Figuras de linguagem: teoria e prática*. São Paulo, Atual, 1988.

HENRIQUES, Cláudio Cezar. A estrutura dos advérbios: uma visão sincrônica. In: AZEREDO, José Carlos de. *Língua Portuguesa em Debate*. Petrópolis, Vozes, 1998.

IASBECK, Luiz Carlos. *A Arte dos Slogans*. São Paulo, Annablume, 2002.

ILARI, Rodolfo; GERALDI, João Wanderley. *Semântica*. São Paulo, Ática, 1999.

INDURSKY, Freda. Polêmica e denegação: dois funcionamentos discursivos da negação. *Cadernos de Estudos Lingüísticos – O Discurso e suas Análises*, Campinas, SP, Editora da Universidade Estadual de Campinas, n°. 19, jul/dez. 1990.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. *Poétique 27*. Coimbra, Almedina, 1979.

KADOTA, Neiva Pitta. *A Escritura Inquieta: linguagem, criação, intertextualidade*. São Paulo, Estação Liberdade, 1999.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'Énonciation: de la Subjectivité dans le Langage*. Paris, Armand Colin, 1980.

\_\_\_\_\_. *L'Énonciation*. Paris, Armand Colin, 1999.

KOCH, Ingedore Villaça. *Argumentação e Linguagem*. São Paulo, Cortez, 1984.

\_\_\_\_\_. A intertextualidade como fator de textualidade. In: *Lingüística Textual: texto e leitura*. São Paulo, EDUSC, Cadernos DUC, 1986.

\_\_\_\_\_. Intertextualidade e polifonia: um só fenômeno? São Paulo, *REVISTA D.E.L.T.A.*, 1991.

\_\_\_\_\_. Desenvolvimento da Lingüística Textual no Brasil. *REVISTA D.E.L.T.A.*, Campinas, v.15, n° especial, p. 167 – 182, 1999.

\_\_\_\_\_. *O Texto e a Construção dos Sentidos*. São Paulo, Contexto, 2000.



\_\_\_\_\_. *A Coesão Textual*. São Paulo, Contexto, 2001.

\_\_\_\_\_. *Linguística Textual: retrospecto e perspectivas*. In: BRAIT, Beth (Org.), *Estudos Enunciativos no Brasil: histórias e perspectivas*. Campinas, SP, Pontes, 2001, a.

\_\_\_\_\_. *A Inter-ação pela Linguagem*. São Paulo, Contexto, 2001, b.

\_\_\_\_\_. *Desvendando os Segredos do Texto*. São Paulo, Cortez, 2002.

\_\_\_\_\_. *Introdução à Linguística Textual*. São Paulo, Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_; TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *Texto e Coerência*. São Paulo, Cortez, 1999.

\_\_\_\_\_; TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *A Coerência Textual*. São Paulo, Contexto, 2001.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós Mesmos*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994,

\_\_\_\_\_. *Introdução à Semanálise*. São Paulo, Perspectiva, 2005, 2ª Edição.

LAPA, Manoel Rodrigues. *Estilística da Língua Portuguesa*. São Paulo Martins Fontes, 1998.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de Retórica Literária*. Trad. Max Hueber Verlag. Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1967.

LEVIN, Samuel R. *Estruturas Lingüísticas em Poesia*. Trad. José Paulo Paes. SP, Cultrix, EDUSP, 1975.

LIMA, Paula Lenz Costa. *Metáfora e linguagem*. In: FELTES, Heloísa Pedroso de Moraes. (Org.), *Produção de Sentido: estudos transdisciplinares*.

LOPES, Edward. *Metáfora: da retórica à semiótica*. São Paulo, Atual, 1986.

LOTMAN, Y. *Estética e Semiótica do Cinema*. Lisboa, Estampa, 1978.

LYNN, Kenneth Schuyler. *Charles Chaplin and his Times*. New York: Simon & Schuster, 1997.



MACHADO, Aníbal M. Introdução. In: SILVA, Oliveira. D. *Quixote e Carlito*. Rio de Janeiro, Aurora, 1959.

MAINGUENEAU, Dominique. *Initiation aux Méthodes de l'Analyse du Discours*. Paris, Hachette, 1976.

\_\_\_\_\_. *Novas Tendências em Análise do Discurso*. Trad. Freda Indursky. Rev. Solange Maria L. Gallo e Maria da Glória de Deus V. De Moraes. Campinas: Pontes/ Ed. UNICAMP, 1989.

\_\_\_\_\_. *Termos-chave da Análise do Discurso*. Belo Horizonte, UFMG, 2000.

MALHEIROS, Iraci de Jesus Barros. *Aspectos Estilísticos na Colocação do Adjetivo*. São Luís, Universidade Federal do Maranhão, 1982.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à Estilística*. São Paulo, T.A. Queiroz/EDUSP, 1989.

MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. São Paulo, Brasiliense, 2003.

MATOS-CRUZ, José de. *Charles Chaplin: a vida, o mito, os filmes*. Lisboa, Veja, 1987.

MATTOS, A.C. Gomes, Charles Chaplin Gênio Universal do Cinema. *Cinemin*. Manaus e Boa Vista, EBAL, n° 52, p. 18 – 27, 1988.

MATTOSO CAMARA, Joaquim. *Contribuição à Estilística Portuguesa*. Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico, 1978.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de Lingüística e Gramática*. São Paulo, Vozes, 1983.

MESERANI, Samir. *O Intertexto Escolar: sobre leitura, aula e redação*. São Paulo, Cortez, 1998.

MEY, Jacob L. *As Vozes da Sociedade*. Trad. Ana Cristina de Aguiar. Revisão da trad. Viviane Veras. Campinas, SP, Mercado de Letras, 2001.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo, Cultrix, 1978.



MOSCA, Lineide do Lago Salvador. Presença de adjetivos em editoriais. In: *XIV Anais de Seminários do GEL*. Campinas, UNICAMP, 1987.

MONTEIRO, José Lemos. *A Estilística*. São Paulo, Ática, 1991.

NEVES, Maria Helena de Moura. *Gramática de Usos do Português*. São Paulo, Editora UNESP, 2000.

OLIVEIRA, Esther Gomes de. *Elementos Enunciativos Textuais: análise de um conto de Judith Grossmann*. Dissertação de mestrado, PUC/SP, 1991.

\_\_\_\_\_ et al. *Linguística Textual e Semântica Argumentativa no Discurso Publicitário*. Projeto de Pesquisa (em andamento), Londrina, PR, UEL, 2003.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *A Linguagem e seu Funcionamento*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

PADUA, Antônio de. *Notas de Estilística*. Rio de Janeiro, E.L.O.S., s/d.

PAULI, Evaldo. *Estética Geral*. Rio Grande do Sul, livraria do Globo, 1963.

PAULIUKONIS, Maria Aparecida Lino. Comparação e Argumentação: duas noções complementares. In: SANTOS, Leonor Werneck dos. (Org.). *Discurso, Coesão, Argumentação*. Rio de Janeiro, Oficina do Autor, 1996.

PEREIRA, Mara Cristina Pelegrino. Adjetivos e operadores: a argumentação no humor. *Entretextos. Revista da Pós-Graduação em Letras Estudos da Linguagem*, Londrina, PR, AlthaPrint, v.03, jan/dez. 2002.

PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS – TYTECA, Lucie. *Tratado da Argumentação: a Nova Retórica*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da Escrivanhinha*. São Paulo, Cia das Letras, 1990.  
POSSENTI, Sírio. *Os Limites do Discurso: ensaios sobre discurso e sujeito*. Curitiba, Criar Edições, 2002.

\_\_\_\_\_. Ainda Sobre a Noção de Efeito de Sentido. In: GREGOLIN, Maria do Rosário; BARONAS, Roberto. (Org.) *Análise do Discurso: as materialidades do sentido*. Coleção Olhares Oblíquos, 2ª. ed., São Carlos, SP, Claraluz, 2003.



POTTIER, Bernard; AUDUBERT, Albert; CIDMAR, Teodoro Pais. *Estruturas Lingüísticas do Português*. SP/RJ, DIFEL, 3ª. Ed. ,1975.

PRETI, Dino. *Sociolingüística: os níveis da fala*. São Paulo, Nacional, 1982.

PRINCE, George. *Narratology. The form and functioning of narrative*. Berlin, New York, Amsterdam: Mouton, 1982.

PROENÇA FILHO, Domício. *A Linguagem Literária*. São Paulo, Ática, 1987.

REBOUL, Olivier. *Introdução à Retórica*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

REIS, Carlos. *Técnicas de Análise Textual*. Coimbra, Almeida, 1981.

ROBINSON, David. *Charles Chaplin: Comic genius*. Italy, Editoriale Libreria, 1995.

ROCHA, Regina. *A Enunciação de Provérbios*. São Paulo, Annablume, 1995.

ROMUALDO, Edson Carlos. *Charge Jornalística: intertextualidade e polifonia*. Maringá, EDUEM, 2000.

SANDS, Frederick. *Oona , o grande amor de Chaplin*. Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora, 1982.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, Paráfrase e Cia*. São Paulo, Ática, 1991.

SARAIVA, Juracy Assmann. *Narrativas Verbais e Visuais*. Rio Grande do Sul, Editora Unissinos, 2003.

SILVA, Elisabeth Ramos da. *O Ponto de Partida da Argumentação: o desenvolvimento do senso crítico*. Taubaté/SP, Cabral Editora Universitária, 2000.

SILVA, Soeli Schreiber da . *Argumentação e Polifonia na Linguagem*. Campinas, São Paulo, Editora da UNICAMP, 1991.



SIMÕES, José Geraldo Jr. *O Pensamento Vivo de Chaplin*. Rio de Janeiro, Ediouro, 1986.

SITYA, Celestina Moraes. *A Lingüística Textual e a Análise do Discurso: uma abordagem interdisciplinar*. Frederico Wetphalen – RS: Ed. da URI, 1995.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo, Ática, 1992.

SZKLO, Gilda Salem. Chaplin: a comédia nas suas significações sociais. *Revista de Cultura Vozes*. n° 9, ano 74, Vol. LXXIV, Novembro, 1980.

TOLEDO, Vera Márcia Soares. Intertextualidade na poesia brasileira contemporânea. *Revista Contexto*. n° 4, ano V, p. 155 – 166, 1996.

TRINGALI, Dante. *Introdução à Retórica*. São Paulo, Duas Cidades, 1988.

TURAZZA, Jeni Silva. Léxico e situacionalidade. *Anais do CELLIP*. Umuarama, 1994.

VALENTE, André. *A Linguagem Nossa de Cada Dia*. Petrópolis, Vozes, 1998.

VANOYE, Francis. *Usos da Linguagem*. Trad. E adap. Clarisse M. Sabóia et alli. São Paulo, Martins Fontes, 1982

VIGNER, Gerard. Intertextualidade, norma e legibilidade. In: GALVES, Charlotte; ORLANDI, Eni Pulcinelli e OTONI, Paulo. (Org.) *Texto e Escrita*, Campinas, Pontes, 1988.

VILANOVA, José Brasileiro. *Aspectos Estilísticos da Língua Portuguesa*. Pernambuco, Casa da Medalha, 1984.

VILELA, Mário; KOCH, Ingedore. *Gramática da Língua Portuguesa*. Coimbra, Almedina, 2001.

VILELA, Mário. Ter metáforas à flor da pele (ou outra forma de “ter nervos”). In: FELTES, Heloísa Pedrosa de Moraes. (Org.) , *Produção de Sentido: estudos transdisciplinares*. São Paulo, Annablume; Porto Alegre, Nova Prova; Caxias do Sul, EDUSC, 2003.

VOGT, Carlos. *O Intervalo Semântico*. São Paulo, Ática, 1977.



\_\_\_\_\_. *Linguagem, Pragmática e Ideologia*. São Paulo, Hucitec/Funcamp, 1980.

WEEDWOOD, Barbara. *História Concisa da Lingüística*. São Paulo, Parábola, 2002.

WELLEK, René e WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Trad. de José Paulla e Carmo Lisboa. Publicações Europa – América, 1971.



## **ANEXOS**



**ANEXO 1**  
**POEMA**



## CANTO AO HOMEM DO POVO - CHARLES CHAPLIN

Carlos Drummond de Andrade

*I*

1 Era preciso que um poeta brasileiro,  
2 não dos maiores, porém dos mais expostos à galhofa,  
3 girando um pouco em tua atmosfera ou nela aspirando a viver  
4 como na poética e essencial atmosfera dos sonhos lúcidos,  
  
5 era preciso que esse pequeno cantor teimoso,  
6 de ritmos elementares, vindo da cidadezinha do interior  
7 onde nem sempre se usa gravata mas todos são extremamente polidos  
8 e a opressão é detestada, se bem que o heroísmo se banhe em ironia,  
  
9 era preciso que um antigo rapaz de vinte anos,  
10 preso à tua pantomima por filamentos de ternura e riso dispersos no tempo,  
11 viesse recompô-los e, homem maduro, te visitasse  
12 para dizer-te algumas coisas, sobcolor de poema.  
  
13 Para dizer-te como os brasileiros te amam  
14 e que nisso, como em tudo mais, nossa gente se parece  
15 com qualquer gente do mundo - inclusive os pequenos judeus de bengalinha e  
16 Chapéu-coco, sapatos compridos, olhos melancólicos,  
  
17 vagabundos que o mundo repeliu, mas zombam e vivem  
18 nos filmes, nas ruas tortas com tabuletas: Fábrica, Barbeiro, Polícia,  
19 e vencem a fome, iludem a brutalidade, prolongam o amor  
20 como um segredo dito no ouvido de um homem do povo caído na rua.  
  
21 Bem sei que o discurso, acalanto burguês, não te envaidece,  
22 e costumam dormir enquanto os veementes inauguram estátua,  
23 e entre tantas palavras que como carros percorrem as ruas,  
24 só as mais humildes, de xingamento ou beijo, te penetram.  
  
25 Não é a saudação dos devotos nem dos partidários que te ofereço,  
26 eles não existem, mas a de homens comuns, numa cidade comum,  
27 nem faço muita questão da matéria de meu canto ora em torno de ti  
28 como um ramo de flores absurdas mandado por via postal ao inventor dos jardins.



29 Falam por mim os que estavam sujos de tristeza e feroz desgosto de tudo,  
 30 que entraram no cinema com a aflição de ratos fugindo da vida,  
 31 são duras horas de anestesia, ouçamos um pouco de música,  
 32 visitemos no escuro as imagens - e te descobriram e salvaram-se.

33 Falam por mim os abandonados da justiça, os simples de coração,  
 34 os párias, os falidos, os mutilados, os deficientes, os recalcados,  
 35 os oprimidos, os solitários, os indecisos, os líricos, os cismarentos,  
 36 os irresponsáveis, os pueris, os cariciosos, os loucos e os patéticos.

37 E falam as flores que tanto amas quando pisadas,  
 38 falam os tocos de vela, que comes na extrema penúria, falam a mesa, os botões,  
 39 os instrumentos do ofício e as mil coisas aparentemente fechadas,  
 40 cada troço, cada objeto do sótão, quanto mais obscuros mais falam.

## II

41 A noite banha tua roupa.  
 42 Mal a disfarças no colete mosqueado,  
 43 no gelado peitilho de baile,  
 44 de um impossível baile sem orquídeas.  
 45 És condenado ao negro. Tuas calças  
 46 confundem-se com a treva. Teus sapatos  
 47 inchados, no escuro do beco,  
 48 são cogumelos noturnos. A quase cartola,  
 49 sol negro, cobre tudo isto, sem raios.  
 50 Assim, noturno cidadão de uma república  
 51 enlutada, surges a nossos olhos  
 52 pessimistas, que te inspecionam e meditam:  
 53 Eis o tenebroso, o viúvo, o inconsolado,  
 54 o corvo, o nunca-mais, o chegado muito tarde  
 55 a um mundo muito velho.

56 E a lua pousa  
 57 em teu rosto. Branco, de morte caiado,  
 58 que sepulcros evoca mas que hastes  
 59 submarinas e álgidas e espelhos  
 60 e lírios que o tirano decepou, e faces



61 amortalhadas em farinha. O bigode  
62 negro cresce em ti como um aviso  
63 e logo se interrompe. É negro, curto,  
64 espesso. Ó rosto branco, de lunar matéria,  
65 face cortada em lençol, risco na parede,  
66 caderno de infância, apenas imagem  
67 entretanto os olhos são profundos e a boca vem de longe,  
68 sozinha, experiente, calada vem a boca  
69 sorrir, aurora, para todos.

70 E já não sentimos a noite,  
71 e a morte nos evita, e diminuímos  
72 como se ao contato de tua bengala mágica voltássemos  
73 ao país secreto onde dormem meninos.  
74 Já não é o escritório e mil fichas,  
75 nem a garagem, a universidade, o alarme,  
76 é realmente a rua abolida, lojas repletas,  
77 e vamos contigo arrebentar vidraças,  
78 e vamos jogar o guarda no chão,  
79 e na pessoa humana vamos redescobrir  
80 aquele lugar - cuidado! - que atraí os pontapés: sentenças  
81 de uma justiça não oficial.

### III

82 Cheio de sugestões alimentícias, matas a fome  
83 dos que não foram chamados à ceia celeste  
84 ou industrial. Há ossos, há pudins  
85 de gelatina e cereja e chocolate e nuvens  
86 nas dobras do teu casaco. Estão guardados  
87 para uma criança ou um cão. Pois bem conheces  
88 a importância da comida, o gosto da carne,  
89 o cheiro da sopa, a maciez amarela da batata,  
90 e sabes a arte sutil de transformar em macarrão  
91 o humilde cordão de teus sapatos.  
92 Mais uma vez jantaste: a vida é boa.  
93 Cabe um cigarro: e o tiras  
94 da lata de sardinhas.



95 Não há muitos jantares no mundo, já sabias,  
96 e os mais belos frangos  
97 são protegidos em pratos chineses por vidros espessos.  
98 Há sempre o vidro, e não se quebra,  
99 há o aço, o amianto, a lei,  
100 há milícias inteiras protegendo o frango,  
101 e há uma fome que vem do Canadá, um vento,  
102 uma voz glacial, um sopro de inverno, uma folha  
103 baila indecisa e pousa em teu ombro: mensagem pálida  
104 que mal decifras . Entre o frango e a fome,  
105 o cristal infrangível. Entre a mão e a fome,  
106 os valos da lei, as léguas. Então te transformas  
107 tu mesmo no grande frango assado que flutua  
108 sobre todas as fomes, no ar; frango de ouro  
109 e chama, comida geral  
110 para o dia geral, que tarda.

#### IV

111 O próprio ano novo tarda. E com ele as amadas.  
112 No festim solitário teus dons se aguçam.  
113 És espiritual e dançarino e fluido,  
114 mas ninguém virá aqui saber como amas  
115 com fervor de diamante e delicadeza de alva,  
116 como, por tua mão a cabana se faz lua.  
117 Mundo de neve e sal, de gramofones roucos  
118 urrando longe o gozo de que não participas.  
119 Mundo fechado, que aprisiona as amadas  
120 e todo o desejo, na noite, de comunicação.  
121 Teu palácio se esvai, lambe-te o sono,  
122 ninguém te quis, todos possuem,  
123 tudo buscaste dar, não te tomaram.

124 Então encaminhas no gelo e rondas o grito.  
125 Mas não tens gula de festa, nem orgulho  
126 nem ferida nem raiva nem malícia.  
127 És o próprio ano-bom, que te deténs. A casa passa  
128 correndo, os copos voam,



129 os corpos saltam rápido, as amadas  
130 te procuram na noite... e não te vêem,  
131 tu pequeno,  
132 tu simples, tu qualquer.

133 Ser tão sozinho em meio a tantos ombros,  
134 andar aos mil num corpo só, franzino,  
135 e ter braços enormes sobre as casas,  
136 ter um pé em Guerrero e outro no Texas,  
137 falar assim a chinês, a maranhense,  
138 a russo, a negro: ser um só, de todos,  
139 sem palavra, sem filtro,  
140 em opala:  
141 há uma cidade em ti, que não sabemos.

## V

142 Uma cega te ama. Os olhos abrem-se.  
143 Não, não te ama. Um rico, em álcool,  
144 é teu amigo e lúcido repele  
145 tua riqueza. A confusão é nossa, que esquecemos  
146 o que há de água, de sopro e de inocência  
147 no fundo de cada um de nós, terrestres. Mas, ó mitos  
148 que cultuamos, falsos: flores pardas,  
149 anjos desleais, cofres redondos, arquejos  
150 poéticos acadêmicos; convenções  
151 do branco, azul e roxo; maquinismos,  
152 telegramas em série, e fábricas e fábricas  
153 e fábricas de lâmpadas, proibições, auroras.  
154 Ficaste apenas um operário  
155 comandado pela voz colérica do megafone.  
156 És parafuso, gesto, esgar.  
157 Recolho teus pedaços: ainda vibram,  
158 lagarto mutilado.

159 Colo teus pedaços. Unidade  
160 estranha é a tua, em mundo assim pulverizado.  
161 E nós, que a cada passo nos cobrimos



162 e nos despimos e nos mascaramos,  
163 mal retemos em ti o mesmo homem,  
164                                   aprendiz  
165                                   bombeiro  
166                                   caixeiro  
167                                   doceiro  
168                                   emigrante  
169                                   forçado  
170                                   maquinista  
171                                   noivo  
172                                   patinador  
173                                   soldado  
174                                   músico  
175                                   peregrino  
176                                   artista de circo  
177                                   marquês  
178                                   marinheiro  
179                                   carregador de piano  
180 apenas sempre entretanto tu mesmo,  
181 o que não está de acordo e é meigo,  
182 o incapaz de propriedade, o pé  
183 errante, a estrada  
184 fugindo, o amigo  
185 que desejaríamos reter  
186 na chuva, no espelho, na memória  
187 e todavia perdemos.

## VI

188 Já não penso em ti. Penso no ofício  
189 a que te entregas. Estranho relojoeiro  
190 cheiras a peça desmontada: as molas unem-se,  
191 o tempo anda. És vidraceiro.  
192 Varres a rua. Não importa  
193 que o desejo de partir te roa; e a esquina  
194 faça de ti outro homem; e a lógica  
195 te afaste de seus frios privilégios.



196 Há o trabalho em ti, mas caprichoso,  
 197 mas benigno,  
 198 e dele surgem artes não burguesas,  
 199 produtos de ar e lágrimas, indumentos  
 200 que nos dão asa ou pétalas, e trens  
 201 e navios sem aço, onde os amigos  
 202 fazendo roda viajam pelo tempo,  
 203 livros se animam, quadros se conversam,  
 204 e tudo libertado se resolve  
 205 numa efusão de amor sem paga, e riso, e sol.

206 O ofício é o ofício  
 207 que assim te põe no meio de nós todos,  
 208 vagabundo entre dois horários; mão sabida  
 209 no bater, no cortar, no fiar, no rebocar,  
 210 o pé insiste em levar-te pelo mundo,  
 211 a mão pega a ferramenta: é uma navalha,  
 212 e ao compasso de Brahms fazes a barba  
 213 neste salão desmemoriado no centro do mundo oprimido  
 214 onde ao fim de tanto silêncio e oco te recobramos.

215 Foi bom que te calasses.  
 216 Meditavas na sombra das chaves,  
 217 das correntes, das roupas riscadas, das cercas de arame,  
 218 juntavas palavras duras, pedras, cimento, bombas, invectivas,  
 219 anotavas com lápis secreto a morte de mil, a boca sangrenta  
 220 de mil, os braços cruzados de mil.  
 221 E nada dizias. E um bolo, um engulho  
 222 formando-se. E as palavras subindo.  
 223 Ó palavras desmoralizadas, entretanto salvas, ditas de novo.  
 224 Poder da voz humana inventando novos vocábulos e dando sopros aos exaustos.  
 225 Dignidade da boca, aberta em ira justa e amor profundo,  
 226 crispação do ser humano, árvore irritada, contra a miséria e a fúria dos ditadores,  
 227 ó Carlito, meu e nosso amigo, teus sapatos e teu bigode caminham numa estrada de  
 [pó e de esperança.

*Carlito, meu e nosso amigo*



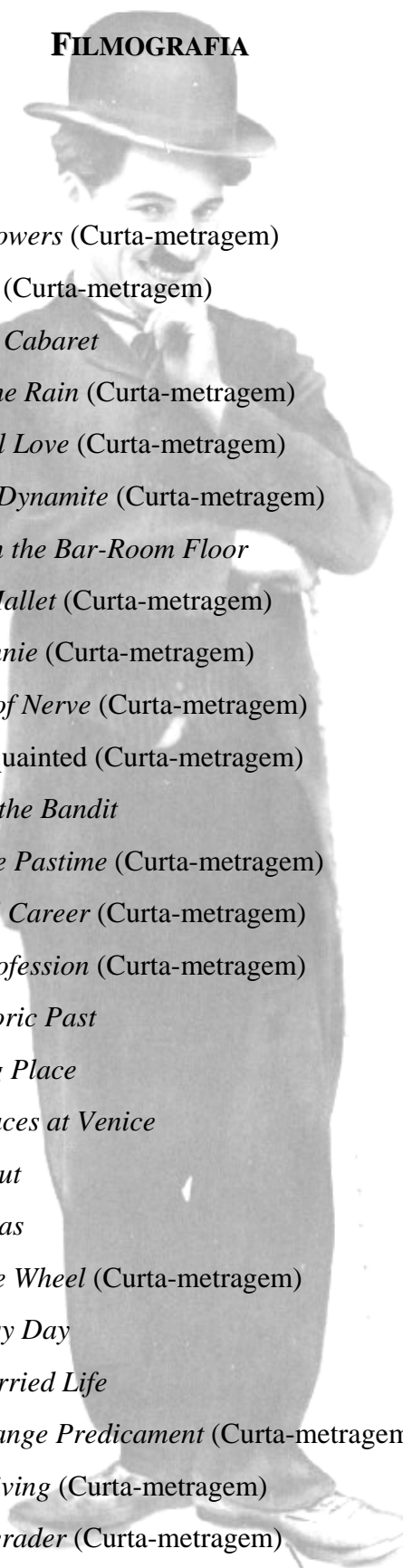
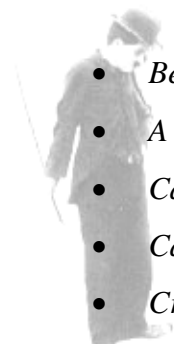
## ANEXO 2



## FILMOGRAFIA

### 1914

- *Between Showers* (Curta-metragem)
- *A Busy Day* (Curta-metragem)
- *Caught in a Cabaret*
- *Caught in the Rain* (Curta-metragem)
- *Cruel, Cruel Love* (Curta-metragem)
- *Dough and Dynamite* (Curta-metragem)
- *The Face on the Bar-Room Floor*
- *The Fatal Mallet* (Curta-metragem)
- *A Film Johnnie* (Curta-metragem)
- *Gentlemen of Nerve* (Curta-metragem)
- *Getting Acquainted* (Curta-metragem)
- *Her Friend the Bandit*
- *His Favorite Pastime* (Curta-metragem)
- *His Musical Career* (Curta-metragem)
- *His New Profession* (Curta-metragem)
- *His Prehistoric Past*
- *His Trysting Place*
- *Kid Auto Races at Venice*
- *The Knockout*
- *Laughing Gas*
- *Mabel at the Wheel* (Curta-metragem)
- *Mabel's Busy Day*
- *Mabel's Married Life*
- *Mabel's Strange Predicament* (Curta-metragem)
- *Making a Living* (Curta-metragem)
- *The Masquerader* (Curta-metragem)
- *The New janitor* (Curta-metragem)
- *The Property Man*
- *Recreation* (Curta-metragem)





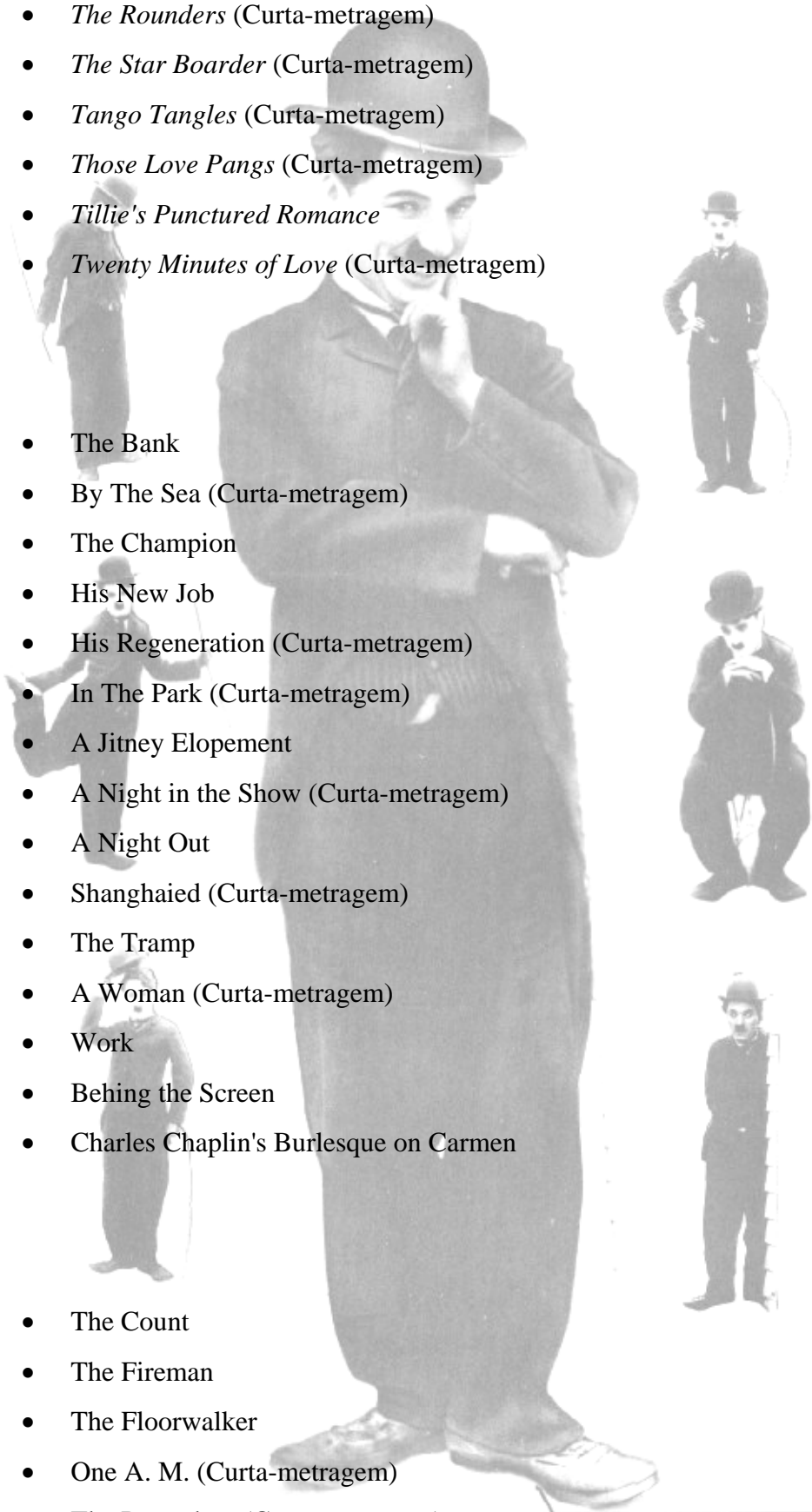
- *The Rounders* (Curta-metragem)
- *The Star Boarder* (Curta-metragem)
- *Tango Tangles* (Curta-metragem)
- *Those Love Pangs* (Curta-metragem)
- *Tillie's Punctured Romance*
- *Twenty Minutes of Love* (Curta-metragem)

## 1915

- The Bank
- By The Sea (Curta-metragem)
- The Champion
- His New Job
- His Regeneration (Curta-metragem)
- In The Park (Curta-metragem)
- A Jitney Elopement
- A Night in the Show (Curta-metragem)
- A Night Out
- Shanghaied (Curta-metragem)
- The Tramp
- A Woman (Curta-metragem)
- Work
- Behing the Screen
- Charles Chaplin's Burlesque on Carmen

## 1916

- The Count
- The Fireman
- The Floorwalker
- One A. M. (Curta-metragem)
- The Pawnshop (Curta-metragem)
- Police!





- The Rink (Curta-metragem)
- The Vagabond

**1917**

- The Adventurer
- The Cure
- Easy Street
- The Immigrant

**1918**

- *The Bond* (Curta-metragem)
- *A Dog's Life*
- *Shoulder Arms*

**1919**

- A Day's Pleasure (Curta-metragem)
- Sunnyside

**1921**

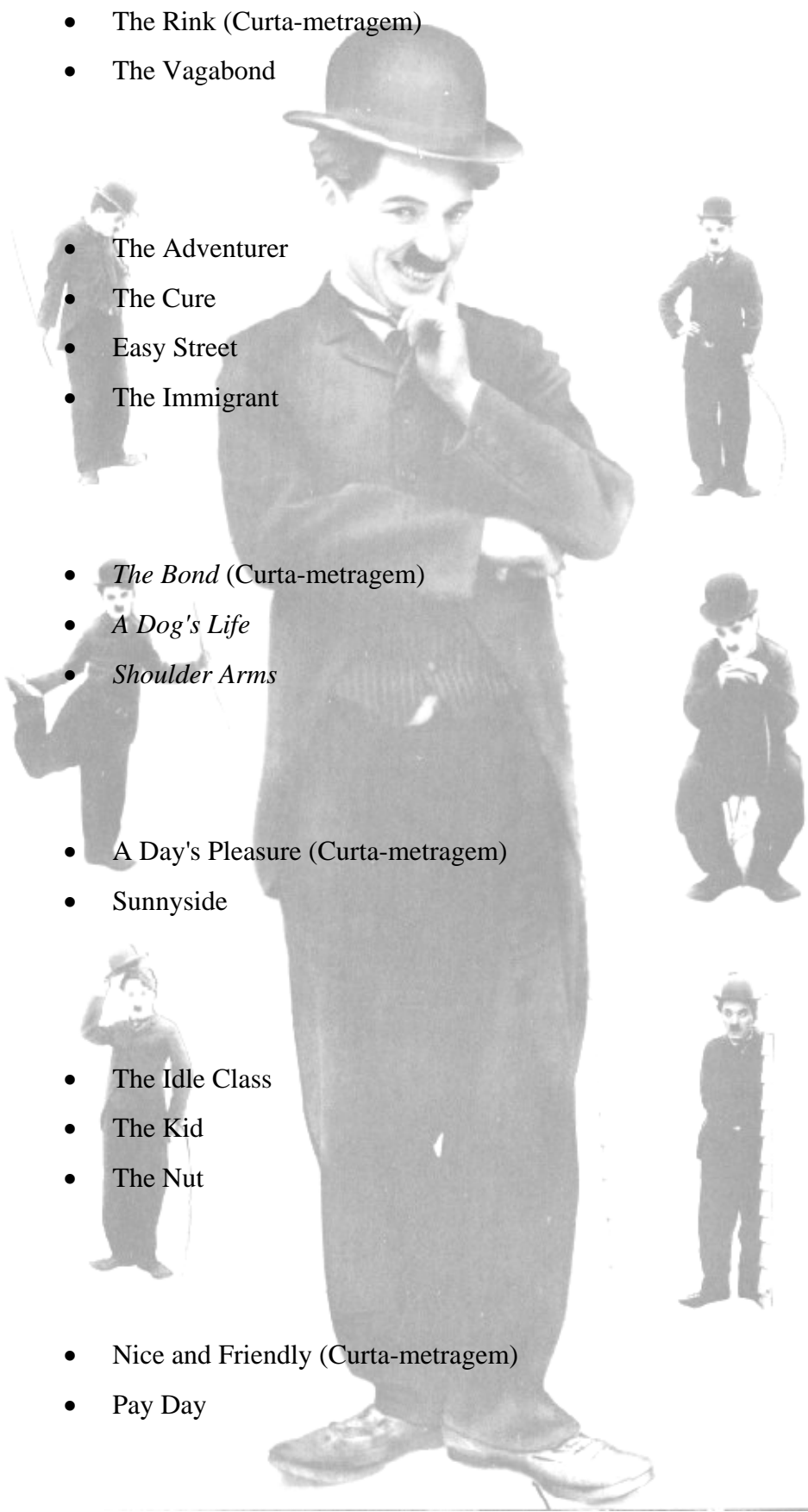
- The Idle Class
- The Kid
- The Nut

**1922**

- Nice and Friendly (Curta-metragem)
- Pay Day

**1923**

- The Pilgrim





- Souls for Sale
- A Woman of Paris

**1925**

- The Gold Rush

**1926**

- A Woman of the Sea

**1928**

- The Circus

**1928**

- Show People

**1931**

- City Lights

**1936**

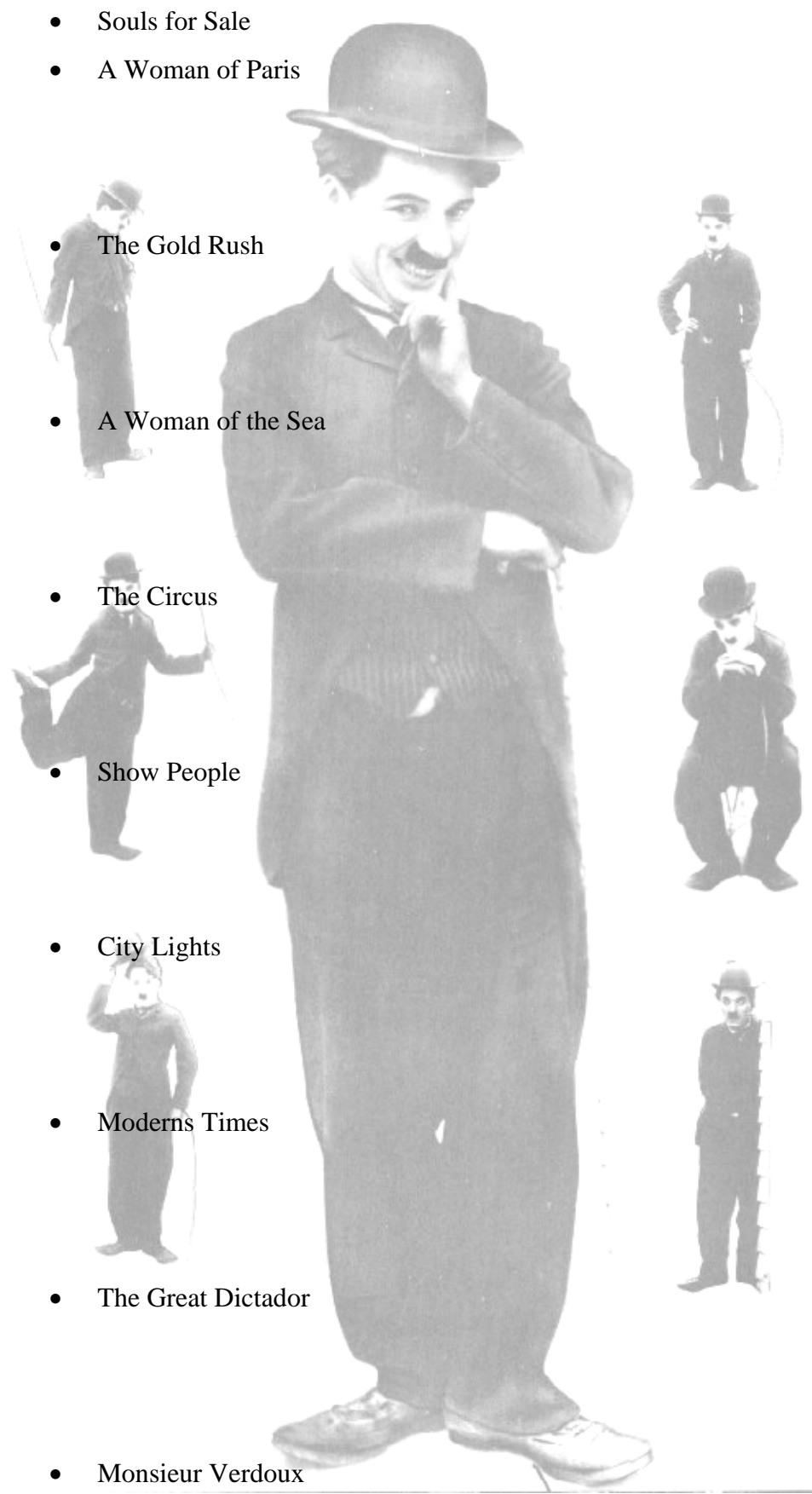
- Moderns Times

**1940**

- The Great Dictador

**1947**

- Monsieur Verdoux







**ANEXO 3**  
**ATA DE DEFESA**



**COORDENADORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
Diretoria de Pós-Graduação  
Divisão de Admissão e Registro  
Secretaria de Pesquisa e Pós-Graduação / CCH**

**ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM**

Aos 06 (seis) dias do mês de abril do ano de dois mil e seis, na Sala 02 do Centro de Letras e Ciências Humanas desta Universidade, às 14h00min, reuniu-se a Banca Examinadora indicada pelo Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas, aprovada pelo Colegiado de Cursos de Pós-Graduação *Stricto sensu*, nomeada pela Portaria nº 1520 / 05/04/06 e composta pelos professores doutores Esther Gomes de Oliveira, Aparecida Feola Sella e Mariângela Peccioli Galli Joanilho. A reunião teve por objetivo julgar o trabalho da candidata **Melissa Carolina Herrero de Azevedo**, do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, sob o título: "*Drummond e Chaplin: o poema e o homem no jogo intertextual*". Os trabalhos foram abertos pela professora doutora Esther Gomes de Oliveira. A seguir foi dada a palavra à candidata para apresentação de seu trabalho, no tempo de quarenta minutos. Após, iniciou-se a arguição pelos professores doutores Aparecida Feola Sella, Mariângela Peccioli Galli Joanilho e Esther Gomes de Oliveira. Cada examinador dispôs de trinta minutos e a candidata de igual tempo para responder a cada um dos arguidores. Terminadas as arguições, procedeu-se ao julgamento do trabalho. Computadas as notas a presidente da Banca Examinadora proclamou a candidata ( **APROVADA** ( **REPROVADA** com a média 10,0 (dez), conceito A - distinção, completando assim as exigências regimentais para a obtenção de título de **Mestre em Estudos da Linguagem**. Nada mais havendo a tratar, foi lavrada a presente ata, que vai assinada pelos membros da Banca Examinadora. Londrina, 06 de abril de 2006.

*Esther G. de Oliveira*

Profa. Dra. Esther Gomes de Oliveira

*Aparecida Feola Sella*

Profa. Dra. Aparecida Feola Sella

*Mariângela Peccioli Galli Joanilho*

Profa. Dra. Mariângela Peccioli Galli Joanilho

A candidata deverá reformular seu trabalho de Dissertação, no prazo de 30 (trinta) dias, a contar desta data.

( ) SIM ( ) NÃO



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA



GOVERNO DO  
PARANÁ

PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
Diretoria de Pós-Graduação  
Divisão de Admissão e Registro  
Secretaria de Pesquisa e Pós-Graduação / CCH

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA  
LINGUAGEM

DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Candidata: **Melissa Carolina Herrero de Azevedo**

Título: " *Drummond e Chaplin: o poema e o homem no jogo intertextual* "

Data: 06 de abril de 2006.

Nota Atribuída: 10,0 (dez)

*Esther G. de Oliveira*

**Profa. Dra. Esther Gomes de Oliveira**



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA



GOVERNO DO  
PARANÁ

PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
Diretoria de Pós-Graduação  
Divisão de Admissão e Registro  
Secretaria de Pesquisa e Pós-Graduação / CCH

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA  
LINGUAGEM

DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Candidata: **Melissa Carolina Herrero de Azevedo**

Título: " *Drummond e Chaplin: o poema e o homem no jogo intertextual* "

Data: 06 de abril de 2006.

Nota Atribuída: 10,0 (dez)

**Prof. Dra. Aparecida Feola Sella**



PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
 Diretoria de Pós-Graduação  
 Divisão de Admissão e Registro  
 Secretaria de Pesquisa e Pós-Graduação / CCH

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA  
 LINGUAGEM

DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Candidata: **Melissa Carolina Herrero de Azevedo**

Título: " *Drummond e Chaplin: o poema e o homem no jogo intertextual* "

Data: 06 de abril de 2006.

Nota Atribuída: 10,0 (dez)

  
 Prof. Dra. Mariângela Peccioli Galli Joanelho



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA



GOVERNO DO  
PARANÁ

PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
Diretoria de Pós-Graduação  
Divisão de Admissão e Registro  
Secretaria de Pesquisa e Pós-Graduação / CCH

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA  
LINGUAGEM

DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Candidata: **Melissa Carolina Herrero de Azevedo**

Título: " *Drummond e Chaplin: o poema e o homem no jogo intertextual* "

Data: 06 de abril de 2006.

Banca Examinadora:	Nota Atribuída:
Profa. Dra. Esther Gomes de Oliveira	<u>10,0</u>
Profa. Dra. Aparecida Feola Sella	<u>10,0</u>
Profa. Dra. Mariângela Peccioli Galli Joanielho	<u>10,0</u>
Soma das notas	<u>30,0</u>
Média	<u>10,0</u>
Resultado Final:	<u>10,0</u>

*Esther G. de Oliveira*  
Profa. Dra. Esther Gomes de Oliveira

*Aparecida Feola Sella*  
Profa. Dra. Aparecida Feola Sella

*Mariângela Peccioli Galli Joanielho*  
Profa. Dra. Mariângela Peccioli Galli Joanielho



**ANEXO 4**  
**TERMO DE AUTORIZAÇÃO**



**BIBLIOTECA DIGITAL**  
**Termo de Autorização**

Eu, Melissa Carolina Serrano de Aguiar,  
nacionalidade brasileira, estado civil solteira,  
e-mail mel\_14.08@hotmail.com número de matrícula 2004.1160.0167,  
profissão professora,  
residente na (Av./Rua) Rua Maralini, 650,  
cidade Craqueças, estado: PR, telefone: 3252.0029,  
portador do documento de identidade (R.G. Nº) 6.914.882-2,  
na qualidade de titular dos direitos morais e patrimoniais de autor da obra (título): "Drummond  
+ Chaplin: o poema + o homem no jogo intertextual"

Tese - Apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em: .....

da Universidade Estadual de Londrina, na data \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_.

Autor(es): .....

Orientador(es): .....

Dissertação - Apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em: Estudos da  
Linguagem

da Universidade Estadual de Londrina, na data 06/04/06.

Autor(es): Melissa Carolina Serrano de Aguiar

Orientador(es): Esther Gomes de Oliveira

Monografia ou TCC - Apresentada ao Curso de Pós-Graduação *Lato Sensu* em: .....

da Universidade Estadual de Londrina, na data \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_.

Autor(es): .....

Orientador(es): .....

Projeto de Pesquisa do Departamento: .....

da Universidade Estadual de Londrina. Início: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_. - Término: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_.

Coordenador: .....

Autor(es): .....

Colaborador(es): .....

Com base no disposto na Lei Federal Nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998.

Autorizo a Universidade Estadual de Londrina – UEL, a divulgar na rede mundial de computadores – Internet – no site ([www.biblioteca digital.uel.br](http://www.biblioteca digital.uel.br)) e permitir a reprodução total por meio eletrônico, sem ressarcimento dos direitos autorais, da Obra, a partir da data abaixo indicada ou até que manifestação em sentido contrário de minha parte determine a cessação desta autorização.

[ ] Autorizo, a partir de dois anos após a data indicada abaixo, a Universidade Estadual de Londrina – UEL, a divulgar na rede mundial de computadores – Internet – no site ([www.biblioteca digital.uel.br](http://www.biblioteca digital.uel.br)) e permitir a reprodução total por meio eletrônico, sem ressarcimento dos direitos autorais, da Obra, ou até que manifestação em sentido contrário de minha parte determine a cessação desta autorização.

Londrina, ..... de julho ..... de 2006 .....

Assinatura: .....

Autor(es): .....

Melissa C. H. Aguiar

Esther G. de Oliveira  
Esther Gomes de Oliveira

Nome/Ciência: Melissa C. H. Aguiar

Orientador(es): Esther Gomes de Oliveira

OBS.: O material deverá ser entregue em disquete/CD-ROM, no formato **.doc/.rtf/.pdf**