

Teoria da Literatura I





Fundação

CECIERJ

Consórcio **cederj**

Centro de Educação Superior a Distância do Estado do Rio de Janeiro

Teoria da Literatura I

Volume 2

Olga Guerizoli
Kempinska

Roberto Acízelo Quelha
de Souza



GOVERNO DO
Rio de Janeiro

SECRETARIA DE
CIÊNCIA E TECNOLOGIA

**UNIVERSIDADE
ABERTA DO BRASIL**

Ministério da
Educação

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO É PAÍS SEM POBREZA

Apoio:

 **FAPERJ**
Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo
à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro


**FUNDAÇÃO
SANTA CABRINI**
Provedora de acesso à Cidadania

Fundação Cecierj / Consórcio Cederj

Rua da Ajuda, 5 – Centro – Rio de Janeiro, RJ – CEP 20040-000

Tel.: (21) 2333-1112 Fax: (21) 2333-1116

Presidente

Carlos Eduardo Bielschowsky

Vice-presidente

Masako Oya Masuda

Coordenação do Curso de Letras

UFF - Livia Reis

Material Didático

ELABORAÇÃO DE CONTEÚDO

Olga Guerizoli Kempinska

Roberto Acízelo Quelha de Souza

COORDENAÇÃO DE DESENVOLVIMENTO INSTRUCIONAL

Cristine Costa Barreto

SUPERVISÃO DE DESENVOLVIMENTO INSTRUCIONAL

Flávia Busnardo

DESENVOLVIMENTO INSTRUCIONAL E REVISÃO

Ana Lúgia Leite e Aguiar

Mariana Pereira de Souza

Paulo Alves

AValiação DO MATERIAL DIDÁTICO

Thaís de Siervi

Departamento de Produção

EDITOR

Fábio Rapello Alencar

COORDENAÇÃO DE REVISÃO

Cristina Freixinho

REVISÃO TIPOGRÁFICA

Beatriz Fontes

Patrícia Sotello

Thelenayce Ribeiro

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Ronaldo d'Aguiar Silva

DIRETOR DE ARTE

Alexandre d'Oliveira

PROGRAMAÇÃO VISUAL

Alexandre d'Oliveira

ILUSTRAÇÃO

Clara Gomes

CAPA

Clara Gomes

PRODUÇÃO GRÁFICA

Verônica Paranhos

Copyright © 2012, Fundação Cecierj / Consórcio Cederj

Nenhuma parte deste material poderá ser reproduzida, transmitida e gravada, por qualquer meio eletrônico, mecânico, por fotocópia e outros, sem a prévia autorização, por escrito, da Fundação.

G932

Guerizoli, Olga.

Teoria da Literatura I. v. 2. / Olga Guerizoli, Roberto Acízelo Quelha de Souza - Rio de Janeiro: Fundação CECIERJ, 2012.

210 p. ; 19 x 26,5 cm.

ISBN: 978-85-7648-883-5

1. Literatura. 2. Gêneros literários. I. Souza, Roberto Acízelo Q. de. II. Título.

CDD: 807

Governo do Estado do Rio de Janeiro

Governador

Luiz Fernando de Souza Pezão

Secretário de Estado de Ciência e Tecnologia

Gustavo Reis Ferreira

Universidades Consorciadas

**CEFET/RJ - CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO
TECNOLÓGICA CELSO SUCKOW DA FONSECA**

Diretor-geral: Carlos Henrique Figueiredo Alves

**IFF - INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO,
CIÊNCIA E TECNOLOGIA FLUMINENSE**

Reitor: Luiz Augusto Caldas Pereira

**UFRRJ - UNIVERSIDADE FEDERAL DO
RIO DE JANEIRO**

Reitor: Silvério de Paiva Freitas

**UFRRJ - UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL
DO RIO DE JANEIRO**

Reitor: Ricardo Vieira de Castro

UFF - UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Reitor: Roberto de Souza Salles

**UFRRJ - UNIVERSIDADE FEDERAL DO
RIO DE JANEIRO**

Reitor: Carlos Levi

**UFRRJ - UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL
DO RIO DE JANEIRO**

Reitora: Ana Maria Dantas Soares

**UNIRIO - UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO
DO RIO DE JANEIRO**

Reitor: Luiz Pedro San Gil Jutuca

SUMÁRIO

Aula 12 – Gêneros literários _____	7
<i>Roberto Acízelo Quelha de Souza</i>	
Aula 13 – Gêneros literários: a poesia e sua tipologia _____	25
<i>Roberto Acízelo Quelha de Souza</i>	
Aula 14 – Gêneros literários: a prosa e o sistema tripartido de classificação (lírico, narrativo e dramático) _____	43
<i>Olga Guerizoli Kempinska</i>	
Aula 15 – Lírica e subjetividade _____	69
<i>Olga Guerizoli Kempinska</i>	
Aula 16 – O gênero épico _____	85
<i>Olga Guerizoli Kempinska</i>	
Aula 17 – O romance I: surgimento de um novo tipo literário _____	99
<i>Olga Guerizoli Kempinska</i>	
Aula 18 – O romance II: a narração e o narrador _____	113
<i>Olga Guerizoli Kempinska</i>	
Aula 19 – O conto e a novela _____	127
<i>Olga Guerizoli Kempinska</i>	
Aula 20 – A tragédia e o trágico _____	141
<i>Olga Guerizoli Kempinska</i>	
Aula 21 – A comédia e o cômico _____	155
<i>Olga Guerizoli Kempinska</i>	
Aula 22 – O poema em prosa _____	169
<i>Olga Guerizoli Kempinska</i>	
Aula 23 – O ensaio _____	183
<i>Olga Guerizoli Kempinska</i>	
Referências _____	199

Gêneros literários

Roberto Acízelo Quelha de Souza

AULA

12

Meta da aula

Relacionar os argumentos sobre: 1. os gêneros e sua história; 2. conceitos básicos e quadro classificatório atual; 3. divisão genérica baseada no fator ritmo; 4. poesia.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. identificar os argumentos sobre os gêneros e sua história, conceitos básicos e quadro classificatório atual, divisão genérica, baseada no fator ritmo, e poesia;
2. reconhecer o modo de produção do conceito de gênero literário.

INTRODUÇÃO

Na aula passada, você viu que os livros nas estantes não apenas estão dispostos segundo a ordem alfabética, mas ainda obedecem a uma ordenação suplementar: lemos nas diversas estantes etiquetas como "romance", "poesia", "teatro" e outros. Essa ordenação, graças à divisão dos livros do acervo em vários grupos menores, que situa *O capote* de Gógol na estante com a etiqueta "contos e novelas", *As flores do mal* de Baudelaire na estante "poesia" e o *Macbeth* de Shakespeare em "teatro", revela-se extremamente prática para nós os leitores, pois orienta e facilita consideravelmente a nossa busca. Raymond Williams já disse que a tentativa mais consistente de agrupar e organizar a multiplicidade de notações e convenções, evidente na escrita, em modos específicos de prática literária é a teoria dos gêneros ou tipos. (WILLIAMS, 1979, p. 179.)

De fato, se o universo dos textos é imenso, torna-se necessário algum modo de organização que possa permitir ao leitor uma certa pré-compreensão deste universo ou servir como uma espécie de guia para ele. O leitor presta atenção aos personagens de uma maneira diferente, se ele está lendo um texto classificado como tragédia ou como comédia; para cada um destes tipos ele tem expectativas diferentes. Compreender um texto também é compreender a linguagem do "fazer" e a tradição cultural da qual procede a tipologia dos textos.

Vamos ver, de modo breve, alguns aspectos históricos da questão dos gêneros literários.

OS GÊNEROS E SUA HISTÓRIA

O problema dos gêneros literários constitui um dos núcleos conceituais mais antigos dos estudos literários.

Se examinarmos uma de suas primeiras formulações — a do filósofo grego Platão, no livro III de *A República* —, perceberemos que seu ponto de partida é uma observação acerca de alternativas técnicas disponíveis para os escritores e, conseqüentemente, acerca dos diferentes resultados formais da aplicação das diversas técnicas. Assim, o texto platônico introduz a questão dos gêneros, afirmando que, tendo já tratado dos temas poéticos, seria então oportuno examinar as maneiras (isto é, os processos técnicos) de desenvolver tais temas: "Basta, pois, quanto aos temas da poesia. Cumpramos examinar agora (...) o que toca à maneira de desenvolvê-los (...)" (1964, p. 71). Na sequência do mesmo

diálogo, destacamos duas passagens em que Platão assinala as distinções técnico-formais que constituem a base primária da questão dos gêneros:

(...) falarei em prosa, pois não sou poeta
 (...) há uma espécie de ficções poéticas que se desenvolvem inteiramente por imitações; neste grupo entram a tragédia (...) e a comédia. Há também o estilo oposto, em que o poeta é o único a falar; o melhor exemplo desse estilo é o ditirambo. E, por fim, a combinação de ambos pode ser encontrada na epopeia e em outros gêneros de poesia (PLATÃO, 1964, p. 72-73).

No primeiro trecho citado, fica evidente que o filósofo reconhece a distinção entre *prosa* e *poesia* (ou entre *prosa* e *verso*), uma das classificações da literatura em gêneros. No segundo, com algumas sumárias explicações, logo se percebe que se trata de uma outra classificação: aquela que opera com categorias que se tornariam conhecidas respectivamente sob as designações de *dramático*, *lírico* e *épico*. Desse modo, esclarecendo a passagem em apreço, temos: as "ficções poéticas", em que o poeta como que desaparece, e "que se desenvolvem inteiramente por imitações" de diálogos, formam o gênero dramático; aquelas em que "o poeta é o único a falar" constituem o gênero lírico; e aquelas em que se alternam a fala do poeta em seu próprio nome e os diálogos entre os personagens, consistindo, portanto, numa "combinação" das duas possibilidades técnicas anteriormente referidas, e que representam o gênero épico.

Mas a questão dos gêneros literários não se esgota no nível técnico e formal mencionado, ensejando, a partir dele, especulações sobre os princípios que estariam na base das distinções e sobre as implicações delas decorrentes. No caso da abordagem platônica oral em consideração, por exemplo, a noção de *imitação*, inicialmente acionada apenas para descrever certo processo de composição literária que consiste em apresentar uma história mediante diálogos (os personagens do texto destinado à encenação teatral *imitam* falas e ações humanas), transforma-se num conceito-chave de vastas implicações filosóficas. Assim, a ideia de *imitação*, decolando de seu *status* primário — uma técnica ou forma poética —, mediante um percurso argumentativo que não cabe reconstituir aqui, acaba sustentando uma complexa teoria em que se articulam noções como verdade, justiça e educação.

Esse trânsito de uma análise técnico-formal para uma especulação de proporções filosóficas vem assinalando a discussão sobre os gêneros literários ao longo da História. Embora não seja nosso propósito apresentar e discutir as teorias que se construíram em torno da questão, para não passarmos inteiramente ao largo de seu tratamento mais especulativo, citemos as hipóteses de dois estudiosos do século XX.

Segundo Roman Jakobson, as diferenças entre os gêneros explicam-se com base no modelo das funções da linguagem por ele proposto:

As particularidades dos diversos gêneros poéticos implicam uma participação, em ordem hierárquica variável, das outras funções verbais, a par da função poética dominante. A poesia épica, centrada na terceira pessoa, põe intensamente em destaque a função referencial da linguagem; a lírica, orientada para a primeira pessoa, está intimamente vinculada à função emotiva; a poesia da segunda pessoa está imbuída de função conativa e é ou súplice ou exortativa, dependendo de a primeira pessoa estar subordinada à segunda ou esta à primeira (JAKOBSON, 1970, p. 129).

Emil Staiger (1972), por seu turno, sustenta que os gêneros não constituem meras convenções formais; eles seriam, isto sim, conceitos fundamentais, derivados de um imperativo independente da decisão de escritores e críticos. Assim, o problema dos gêneros se ampliaria nas questões mais vastas da linguagem e da existência, razão por que a tríade lírico/épico/dramático deve ser posta em correlação com outras que encerram virtualidades essenciais do homem: sílaba/palavra/frase; emocional/figurativo/lógico; sentir/mostrar/provar; projeto/disposição/decadência; presente/passado/futuro; música/artes plásticas/linguagem verbal; recordação/apresentação/tensão.



Quer saber mais sobre a obra de Emil Staiger? Clique neste link e leia *Conceitos fundamentais da poética*.
Confira aqui: <http://pt.scribd.com/doc/18237636/Conceitos-Fundamentais-da-Poetica-Emil-Staiger>

Vejamos agora, muito sinteticamente, a fisionomia geral e as alterações mais relevantes no quadro dos gêneros, segundo os grandes períodos históricos da literatura ocidental.

Na Antiguidade, impõem-se como principais formas literárias a epopeia, a tragédia e a comédia, além de modalidades que se absorveriam no conceito de gênero lírico, como o ditirambo, a ode, o hino, o epigrama, a égloga. A reflexão sobre os gêneros, por sua vez, tende a fixar três princípios: normatividade (cada gênero tem suas regras de composição); hierarquia (há gêneros tidos como superiores — por exemplo, a tragédia — e outros considerados inferiores — por exemplo, a comédia); pureza (não se admite, a princípio, a possibilidade de uma obra combinar elementos de gêneros diversos).

A Idade Média, por um lado, dá sequência à tradição greco-latina; por outro, conhecerá o desenvolvimento de novas técnicas e formas, sem antecedentes no Classicismo antigo, viabilizadas por rupturas nos planos linguístico, cultural, social, religioso. Assim, por exemplo, as alterações fonológicas e morfológicas do latim, cuja unidade então se fragmenta em vários falares românicos que darão origem às línguas neolatinas, possibilitam a reforma do sistema do verso: desenvolve-se a métrica apoiada nas sílabas e no acento de intensidade, bem como a técnica das rimas, processos desconhecidos na poesia antiga. Também se firmam modalidades líricas, narrativas e dramáticas propriamente medievais, sem raízes clássicas. Entre as manifestações líricas, destaca-se a cansó provençal, base do lirismo trovadoresco que se difunde na Europa em torno do século XIII; entre as narrativas, as épicas escandinava (sagas), francesa (canções de gesta), espanhola e alemã, bem como formas em prosa, a exemplo da novela de cavalaria e do chamado conto burguês; por fim, entre as manifestações dramáticas, o teatro cômico francês (sotias; farsas; pastorais e monólogos dramáticos) e o teatro religioso (milagres, mistérios, autos).

Com o Renascimento, vão-se tornando obsoletas diversas formas originárias da Idade Média, ao mesmo tempo que se canoniza o soneto (inventado por volta do século XII) e revitalizam-se espécies antigas, especialmente a epopeia e a tragédia. A reflexão sobre os gêneros também se vincula às matrizes da Antiguidade, conjugando assim normatividade, hierarquia e pureza, tríade que se conserva hegemônica por todo o período clássico moderno.

Na época romântica, abre-se o estágio em que de certo modo ainda nos encontramos. A ideia de liberdade criativa, diretriz fundamental do Romantismo, desestabiliza a teoria clássica dos gêneros, estimulando experiências em que se rompem as normas que ordenavam espécies puras e hierarquizadas. Este momento é assinalado sobretudo pelo êxito e pela canonização do romance e do drama, formas literárias modernas por excelência e, assim, usualmente tomadas como correlativas da sociedade de classes emergente das revoluções industrial, liberal e burguesa. Além disso, a lírica praticamente abandona os esquemas complicados e preestabelecidos das formas fixas valorizadas no período clássico — balada, vilancete, rondel, rondó, triolé, terceto, décima, oitava, sextina, canto real, vilanela —, optando por formatos contingentes, criados pelo arbítrio subjetivo de cada poeta. Dessa generalizada insurreição romântica contra as formas fixas, salvou-se apenas o soneto, espécie que, embora pouco praticada no Romantismo, seria retomada com todas as honras por poetas parnasianos e simbolistas.

A reação antirromântica constituída pelo Realismo-Naturalismo pouco alterou o quadro dos gêneros decorrente da reconcepção promovida pelo Romantismo, exceto, talvez, o impulso que então conheceu o conto moderno. No plano da reflexão teórica, no entanto, destaca-se uma hipótese nova: interpretam-se as modificações históricas sofridas pelos gêneros por analogia com a evolução das espécies biológicas. Assim, do mesmo modo que uma espécie animal surge, desenvolve-se e desaparece, vencida por outras espécies mais bem adaptadas ao meio ambiente, também os gêneros cumpririam o mesmo ciclo. Segundo esse pensamento, a tragédia clássica, por exemplo, teria desaparecido na concorrência com o drama romântico, "espécie" mais apta a sobreviver no "meio" moderno, da mesma maneira que o romance, para citar outro caso, seria o sucessor da epopeia.

No século XX, a partir do Modernismo, a ideia de liberdade criativa, invenção romântica, prossegue sua carreira. Daí resultam, no plano da reflexão sobre os gêneros, teses que põem em dúvida a própria pertinência do conceito, sob o argumento de que as obras literárias, produtos da criatividade livre e individual, não se deixam enquadrar nos esquemas genéricos. Multiplicam-se, assim, experiências dificilmente redutíveis aos gêneros tradicionais, entre elas o sintomaticamente chamado "verso livre", que afastou a poesia dos velhos padrões reguladores da métrica, da rima e da estrofação.

Até aqui, situamos o modo por que o problema dos gêneros oscila entre a indagação técnica e a filosófica e oferecemos um resumo de seu desdobramento histórico. Não sendo nossa intenção aprofundar essas considerações, esclarecemos que, a seguir, limitamo-nos a uma exposição didática e atenta apenas à morfologia dos textos literários.

Antes, porém, é necessário assinalar que sínteses pedagógicas, como as que proporemos adiante, são produtos históricos fortuitos e, até certo ponto, arbitrários, os quais, portanto, não podem — ou não devem — alimentar a pretensão de constituírem soluções absolutas e definitivas. Assim, para se ter ideia do caráter relativo de qualquer quadro classificatório que se venha a produzir, você poderá mais à frente comparar a nossa proposição com a que encontramos no livro de um professor brasileiro do século XIX (Manoel da Costa Honorato. *Compêndio de retórica e poética*. Rio de Janeiro: Tipografia Cosmopolita, 1879). Se a nossa proposta baseia-se em premissas que nos são contemporâneas — entre elas, um conceito restrito de literatura —, a de Honorato fundamenta-se em outros pressupostos, entre os quais a concepção de que um quadro dos gêneros deve compreender todas as manifestações verbais, inclusive algumas orais. Mas ainda temos de percorrer um caminho longo, antes de chegar a Honorato. Começemos, então.

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 1

1. Leia, as considerações do poeta latino Horácio (65-8 a.C.) e do escritor romântico francês Victor Hugo (1802-1885).

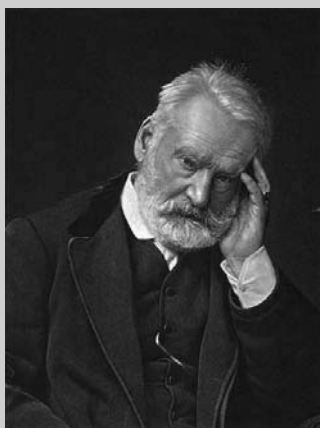


Domínio público

Figura 12.1: O poeta Horácio, em ilustração de Anton Von Werner.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Quintus_Horatius_Flaccus.jpg

"Que cada gênero, bem distribuído, ocupe o lugar que lhe pertence."
(HORÁCIO, 1970, p. 92-93)



Domínio público

Figura 12.2: O poeta Victor Hugo.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Victor_Hugo.jpg

A categoria de uma obra deve ser fixada não segundo sua forma, mas segundo seu valor intrínseco. Nas questões deste tipo, só há uma solução; só há um peso que pode fazer inclinar a balança da arte: é o gênio (HUGO, 2004, p. 71).

Agora, aponte que diferenças você observa na posição destes dois escritores no que se refere a gêneros literários como uma tipologia de formas textuais.

RESPOSTA COMENTADA

Em sua resposta, você pode articular as duas frases ao que você já aprendeu sobre a história do conceito de gêneros literários. Pode-se chamar a atenção sobre as ideias de normatividade (cada gênero tem suas regras de composição) ou de pureza (não se admite a princípio a possibilidade de uma obra combinar elementos de gêneros diversos) associadas à citação do poeta latino Horácio, que viveu no primeiro século antes de Cristo (portanto, na Antiguidade). Pode-se também apontar no poeta romântico francês Victor Hugo a aversão a normas estéticas ou prescrições que delimitem a criação do escritor e a da experiência própria do poeta de "gênio" com as formas que ele cria.

CONCEITOS BÁSICOS E QUADRO CLASSIFICATÓRIO ATUAL

A classificação da literatura em gêneros, como toda classificação, é feita a partir de determinados *critérios* ou *pontos de referência*. Como na atualidade, geralmente se admitem *duas classificações* para os gêneros literários; isto significa que podem ser tomados dois critérios distintos como base para a determinação do gênero a que pertence uma obra.

Um critério, baseado no fator *ritmo*, permite a divisão do universo da produção literária em *dois gêneros*, chamados *prosa* e *poesia*; o outro, baseado no fator *história*, permite a divisão em *três gêneros*, chamados *lírico*, *narrativo* e *dramático*.

DIVISÃO GENÉRICA, BASEADA NO FATOR RITMO: PROSA E POESIA

Dissemos que a distinção entre prosa e poesia baseia-se no fator *ritmo*. Para explicar melhor esta questão, comecemos por definir o que é ritmo.

Entende-se por *ritmo* a *repetição de certos elementos a intervalos mais ou menos regulares*.

Pela definição apresentada, podemos concluir que a linguagem verbal tem no ritmo um dos fatores de sua constituição. Cabe lembrar, inicialmente, que os fonemas de qualquer língua são pronunciados num certo ritmo, determinado pelos movimentos fisiológicos de inspiração e expiração, movimentos que, por conseguinte, se alternam ritmicamente. Inspiramos o ar atmosférico e depois aproveitamos a corrente de ar expirada dos pulmões para produzir os sons da fala, através da colocação em posições especiais dos diversos órgãos que contribuem para a produção dos fonemas (cordas vocais, glote, véu palatino, palato, dentes, língua, fossas nasais). Por isso, falar implica a combinação de certos impulsos e pausas, que aliás tentamos reproduzir na escrita mediante os sinais de pontuação (vírgula, ponto e vírgula, dois pontos, ponto final, ponto de exclamação, ponto de interrogação, reticências).

Por outro lado, toda língua apresenta um número preciso e limitado de fonemas e acentos, os quais se combinam ritmicamente, pois são *elementos que se repetem nos atos de fala a intervalos mais ou menos regulares*.

Ora, como a literatura tem na linguagem verbal sua matéria-prima, sendo esta marcada pelo ritmo, as obras literárias também sempre apresentarão determinado ritmo. Mas, como existe ritmo sempre que certos elementos se repetem, a intervalos *mais* ou *menos* regulares, pode-se verificar se a regularidade das repetições é *maior* ou *menor*.

Quando a regularidade das repetições for bem marcante, isto é, quando o ritmo for trabalhado pelo escritor como elemento fundamental da composição literária, teremos *poesia*. Quando, ao contrário, o ritmo apresentar-se como elemento pouco notável, ou artisticamente neutro, teremos *prosa*.

Esclareça-se, antes de prosseguirmos, que estamos aqui empregando o termo *poesia* no sentido estrito de *gênero literário caracterizado pelo uso do verso, da linguagem metrificada*, abstraídos, portanto, os sentidos mais amplos atribuídos à palavra. Um desses sentidos é o de literatura em geral, e neste caso a palavra *poesia* engloba tanto manifestações em linguagem metrificada quanto não metrificada, desde que em tais manifestações se reconheçam propriedades consideradas artísticas e/ou ficcionais, por oposição às demais obras escritas — científicas, técnicas

ou utilitárias —, desprovidas de tais propriedades. Nessa acepção, contudo, a sinonímia dá-se usualmente mais pelas formas adjetivas *poético* e *literário*, donde a equivalência conceitual entre as expressões "linguagem *poética*" e "linguagem *literária*". O outro sentido é o de fato, paisagem, manifestação artística etc., considerados de algum modo belos ou comoventes, acepção em que *poesia* torna-se sinônimo aproximado de *lirismo* e que se pode exemplificar mediante expressões, como: "poesia do pôr do sol", "poesia da vida", "poesia da natureza", "poesia da pintura" etc. É nesse sentido que se emprega a palavra no seguinte poema:

Poesia

Gastei uma hora pensando um verso
que a pena não quer escrever.
No entanto ele está cá dentro
inquieta, vivo.
Ele está cá dentro
e não quer sair.
Mas a *poesia* deste momento
inunda minha vida inteira.
(ANDRADE, 1983, p. 20)

Vamos agora estudar cada um destes gêneros, através de exemplos tomados à literatura brasileira. Começemos pela poesia.

POESIA

Leia o poema a seguir:

Quando os teus olhos fecharem
Para o esplendor deste mundo,
Num chão de cinza e fadigas
Hei de ficar de joelhos;
Quando os teus olhos fecharem
Hão de murchar as espigas,
Hão de cegar os espelhos.
(CARDOZO, 1960, p. 85)

É fácil perceber a importância do ritmo no trecho em análise. Sua marcação é acentuada pelos seguintes fatores: 1º) o trecho se apresenta graficamente disposto em linhas descontínuas, a que chamamos *versos*; 2º) em cada um destes versos há um número regular de *sílabas métricas*, e o *acento tônico* dos versos recai sempre nas mesmas sílabas; 3º) há *rimas* entre os versos; 4º) há também *aliteração* e *assonância* em alguns versos; 5º) há repetição de versos inteiros (observem-se os versos primeiro e quinto), recurso a que chamamos *refrão* ou *estribilho*.

Todos esses fatores contribuem para que possamos concluir que o trecho considerado é um fragmento de *poesia*, porque nele a construção do ritmo ganha um relevo especial, constituindo-se em elemento-chave da feição artística do texto.

Vejamos agora uma explicação mais detalhada sobre cada um desses elementos, já que eles são característicos dos textos poéticos em geral. Esclarecemos que os princípios elementares de morfologia do texto poético (envolvendo aspectos rítmicos, métricos, rítmicos e estróficos), a seguir apresentados, referem-se à Língua Portuguesa — ou, no máximo, aos idiomas neolatinos —, pois a extensão ao sistema de outras línguas — clássicas ou modernas — exigiria considerarmos detalhes incompatíveis com nossos objetivos de apresentação sumária da questão dos gêneros literários.

VERSO

Verso é a

Frase ou segmento frasal em que há um ritmo nítido e sistemático, o qual é na Língua Portuguesa uma consequência da regularidade do número de sílabas (ritmo silábico) e da disposição dos acentos tônicos (ritmo intensivo). Essas duas regularidades combinadas constituem a medida, ou *métrica*, do verso (CÂMARA JR., 1978, p. 240).

Essa definição é particularmente aplicável ao que podemos chamar *verso tradicional*, que, na Língua Portuguesa, começa a ser codificado na Idade Média, com os primeiros trovadores, prosseguindo sua carreira na época clássica e na romântica, configurando, assim, um sistema cujo apogeu dá-se com o Parnasianismo. É do fim dessa época, aliás, um manual de título sintomático: *Consolidação das leis do verso* (1919), de Manuel do Carmo.

Depois dessa *consolidação* parnasiana, no entanto, viriam as experiências simbolistas e modernistas, subversivas daquelas *leis* e responsáveis pela instituição do conceito de *verso livre*, isto é, aquele que não obedece a "(...) nenhuma regra preestabelecida quanto ao metro, à posição das sílabas fortes, nem à presença ou regularidade de rimas" (GOLDSTEIN, 1990, p. 36-37). Como exemplos de versos livres, vejamos os seguintes, cujas medidas irregulares e ausência de rimas contrastam com os versos de Joaquim Cardozo antes examinados:

Foi no Rio.
 Eu passava na Avenida quase meia-noite.
 Bicos de seio batiam nos bicos de luz estrelas inumeráveis.
 Havia a promessa do mar
 e bondes tilintavam,
 abafando o calor
 que soprava no vento
 e o vento vinha de Minas.
 (ANDRADE, 1983, p. 19-20)

Os versos livres — como vimos, praticados a partir do Simbolismo, e caracterizados pela ausência de métrica e rimas regulares — não devem ser confundidos com os chamados *versos brancos* ou *soltos*. Estes últimos, inscritos na órbita do verso tradicional e utilizados com certa frequência por poetas árcades e por românticos, apresentam regularidade métrica, porém não são rimados. Veja-se, por exemplo, a seguinte sequência de versos decassílabos brancos (isto é, desprovidos de rima, mas não de medida regular, pois apresentam todos dez sílabas):

Inda conserva o pálido semblante
 Um não sei quê de magoado e triste,
 Que os corações mais duros enternece.
 Tanto era bela no seu rosto a morte!
 (GAMA, 1996, p. 232-3)

SÍLABA MÉTRICA

Sílabas é o fonema ou grupo de fonemas pronunciado numa só expiração. Quando pronunciamos lentamente uma palavra, nós a dividimos em pequenos grupos, cada um dos quais com a presença necessária de uma vogal (que pode aparecer isolada ou acompanhada de outro fonema). Se tomarmos a palavra *saudoso*, por exemplo, e a pronunciarmos lentamente, não a emitiremos s-a-u-d-o-s-o, mas sim sau-do-so; verificamos, assim, que esta palavra tem três sílabas. No entanto, quando as palavras aparecem combinadas em um verso, a contagem das sílabas não poderá levar em conta cada palavra tomada isoladamente. Deve-se considerar, isto sim, o verso inteiro.

Desse modo, a *sílabas métrica* será o fonema ou grupo de fonemas que pronunciamos numa só expiração, quando dizemos um verso inteiro. Para entender melhor, observemos o verso "Para o esplendor deste mundo", retirado do trecho poético em análise.

Se fôssemos considerar cada palavra, individualmente, para contar as sílabas deste verso, teríamos um total de dez sílabas:

Pa	ra	o	es	plen	dor	des	te	mun	do
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

As sílabas métricas, todavia, nem sempre coincidem com a soma do número de sílabas das palavras consideradas isoladamente, pois são possíveis ligações fonéticas entre palavras, além de ser necessário observar o princípio de só se contar até a última sílaba tônica de cada verso, como se pode ver na divisão que faremos:

Pa	ra o es	plen	dor	des	te	mun	do
1	2	3	4	5	6	7	

Note-se que o verso apresenta sete sílabas métricas, contra dez sílabas da contagem anterior. Houve uma ligação de fonemas vocálicos na segunda sílaba do verso, e a última sílaba levada em consideração foi /mun/, porque é a última tônica, deixando-se de lado o que vem após (no caso, a sílaba átona /do/, que não é contada). Vejamos, então, como ficaria a divisão em sílabas métricas do trecho de Cardozo (vamos ainda assinalar com um sinal [↓] as sílabas que recebem os acentos tônicos na leitura):

↓			↓			↓	
Quan	do os	teus	o	lhos	fe	cha	rem
1	2	3	4	5	6	7	

Pa 1	ra o es 2	plen 3	↓ dor 4	des 5	te 6	↓ mun 7	do
Num 1	↓ chão 2	de 3	↓ cin 4	za e 5	fa 6	↓ di 7	gas
↓ Hei 1	de 2	fi 3	↓ car 4	de 5	jo 6	↓ e 7	lhos
↓ Quan 1	do os 2	teus 3	↓ o 4	lhos 5	fe 6	↓ cha 7	rem
↓ Hão 1	de 2	mur 3	↓ char 4	as 5	es 6	↓ pi 7	gas
↓ Hão 1	de 2	ce 3	↓ gar 4	os 5	es 6	↓ pe 7	lhos

Constatamos que todos os versos apresentam sete sílabas métricas e também que a distribuição do acento tônico compõe uma regularidade, cuja evidência principal é a acentuação uniforme da quarta e sétima sílabas (além de, com menos regularidade, da primeira e segunda). Nossa análise métrica revela, portanto, por que o fragmento apresenta-se com ritmo tão marcante: é que a repetição de elementos (número de sílabas e acentos) fez-se a intervalos altamente regulares, chegando a repetição a constituir um esquema que nossa análise pôde descobrir.

O número de sílabas é um dos critérios para a classificação dos versos. Como aqueles que apresentam de uma a doze sílabas têm designações específicas, além de serem mais comuns, apresentaremos, na aula seguinte, exemplos de cada classe, indicando, com o sinal já convencionado [↓], a(s) sílaba(s) onde recai(em) o(s) acento(s) tônico(s). Antes de terminar, acrescentemos que os versos que possuem treze ou mais sílabas são genericamente chamados *versos bárbaros*.

CONCLUSÃO

Pelo que vimos ao longo desta aula, você pôde entender como é possível agrupar e organizar um grande universo de textos em um certo número de gêneros literários, que, por sua vez, não são entidades permanentes, mas sistemas de classificação textual que mudam conforme as circunstâncias históricas em que se inserem.

ATIVIDADE FINAL

Atende aos Objetivos 1 e 2

Leia o soneto de Luís de Camões abaixo:

Amor é um fogo qu' arde sem se ver,
É ferida que dói e não se sente,
É um contentamento descontente,
É dor que desatina sem doer.

É um não querer mais que bem querer,
É um andar solitário entre a gente,
É nunca contentar-se de contente,
É um cuidar que ganha em se perder.

É querer estar preso por vontade,
É servir a quem vence o vencedor,
É ter com quem nos mata lealdade.

Mas como causar pode seu favor
Nos corações humanos amizade,
Se tão contrário a si é o mesmo amor?
(SONETOS..., 1980. p. 139)

Com base no que você aprendeu até agora nesta aula:

a) Faça a divisão de sílabas métricas do poema.

This image shows a blank sheet of white paper with horizontal ruling lines. The lines are evenly spaced and extend across the width of the page. There are no margins, text, or other markings on the paper.

b) Diga por que este texto pertence à poesia.

RESPOSTA COMENTADA

1. A/mor/ é um/ fo/go/ qu' ar/de/ sem/ se/ ver,
2. É/ fe/ri/da/ que/ dói/ e/ não/ se/ sen
3. É/ um/ con/ten/ta/men/to/ des/con/ten
4. É/ dor/ que/ de/sa/ti/na/ sem/ do/er.
5. É/ um/ não/ que/rer/ mais/ que/ bem/ que/rer,
6. É/ um/ an/dar/ so/li/tá/rio em/tre a/ gen
7. É/ nun/ca/ con/ten/tar/-se/ de/ con/ ten
8. É/ um/ cui/dar/ que/ ga/nha em/ se/ per/der.
9. É/ que/rer/ es/tar/ pre/so/ por/ von/ta
10. É/ ser/vir/ a/ quem/ ven/ce o/ ven/ce/dor,
11. É/ ter/ com/ quem/ nos/ ma/ta/ le/al/da
12. Mas/ co/mo/ cau/sar/ po/de/ seu/ fa/vor
13. Nos/ co/ra/ções/ hu/ma/nos/ a/mi/za
14. Se/ tão/ con/trá/rio a/ si/ é o/ mes/mo a/mor?

Repare que houve uma ligação de fonemas vocálicos nos versos 1, 6, 10, 14, e a última sílaba levada em consideração foi a última tônica, deixando-se de lado o que vem após. Todos os versos têm 10 sílabas métricas.

Porque há uma regularidade bem marcante das repetições, isto é, o ritmo é trabalhado pelo escritor como elemento fundamental da composição literária, como se pode perceber tanto pela presença de rimas quanto pela repetição do mesmo número de sílabas métricas em todos os versos.

Procure ouvir a música intitulada "Monte Castelo", do conjunto Legião Urbana. Você verá que o poema do exercício é utilizado como parte da letra de Renato Russo.

RESUMO

O conceito de gêneros literários implica uma organização do universo geral de textos em um universo mais delimitado que possa permitir ao leitor uma certa pré-compreensão deste universo ou servir como uma espécie de guia para o leitor. A classificação da literatura em gêneros, como toda classificação, é feita a partir de determinados *critérios*. Como na atualidade geralmente se admitem *duas classificações* para os gêneros literários, isto significa que podem ser tomados dois critérios distintos como base para a determinação do gênero a que pertence uma obra.

Um critério, baseado no fator *ritmo*, permite a divisão do universo da produção literária em *dois gêneros*, chamados *prosa* e *poesia*; o outro, baseado no fator *história*, permite a divisão em *três gêneros*, chamados *lírico*, *narrativo* e *dramático*. Na *poesia*, a construção do ritmo ganha um relevo especial, constituindo-se em elemento-chave da feição artística do texto. A estrutura em versos e com sílabas métricas pode contribuir para enfatizar o ritmo.

Gêneros literários: a poesia e sua tipologia

Roberto Acízelo Quelha de Souza

AULA

13

Meta da aula

Relacionar os argumentos sobre poesia e sua tipologia.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. identificar os argumentos sobre poesia e sua tipologia;
2. reconhecer os elementos referentes a versos, sílabas métricas, rimas e outros componentes do ritmo.

INTRODUÇÃO

Na aula passada, vimos que a distinção entre *prosa* e *poesia* baseia-se no fator *ritmo*. Aprendemos também que *ritmo* é a *repetição de certos elementos a intervalos mais ou menos regulares*, e que quando o ritmo for trabalhado pelo escritor como elemento fundamental da composição literária, teremos *poesia*. Já observamos os elementos *verso* e *sílabas métricas*. Em relação ao número de *sílabas métricas*, precisamos acrescentar agora que este é um dos critérios para a classificação dos versos. Como aqueles versos que apresentam de uma a doze sílabas têm designações específicas, além de serem mais comuns, apresentaremos a seguir exemplos de cada classe, indicando, com o sinal já convencionalizado [↓], a(s) sílaba(s) onde recai(em) o(s) acento(s) tônico(s). Antes, porém, acrescentemos que os versos que possuem treze ou mais sílabas são genericamente chamados versos bárbaros.

A - *MONOSSILÁBICOS* (segundo e quarto versos da estrofe seguinte):

Na guitarra um som vibrando

↓

Bran/ do

1

De amor cantou-me diversos

↓

Ver/ sos.

1

(GUIMARÃES, 1959, p. 245)

B - *DISSILÁBICOS* (terceiro e sexto versos da estrofe seguinte):

Como a semente caída

Sobre um ingrato terreno

↓

Nas/ ci;

1 2

E pobre planta esquecida

Sem virações, sem sereno,

↓

Cres/ ci!

1 2

(VARELA, 1962, p. 335)

C - *TRISSILÁBICOS* (segundo e quinto versos da estrofe seguinte):

Oh! que saudades tamanhas

↓

Das/ mon/ ta/ nhas

1 2 3

Daqueles campos natais!

Daquele céu de safira

↓

Que/ se/ mi/ ra,

1 2 3

Que se mira nos cristais!

(ABREU, 1961, p. 40)

D - *TETRASSILÁBICOS*:

↓

↓

On/ tem/ no/ bai/ le

1 2 3 4

↓

↓

Não/ me a/ ten/ di/ as

1 2 3 4

↓

↓

Quan/ do eu/ fa/ la/ va.

1 2 3 4

(DIAS, 1959, p. 128)

E - *PENTASSILÁBICOS* OU DE *REDONDILHA MENOR*:

↓

↓

São/ es/ tes/ os/ sí/ tios?

1 2 3 4 5

↓

↓

São/ es/ tes; / mas/ eu

1 2 3 4 5

↓

↓

o/ mes/ mo/ não/ sou.

1 2 3 4 5

(GONZAGA, 1957, p. 42)

F - *HEXASSILÁBICOS* OU *HEROICOS QUEBRADOS*:

↓ ↓ ↓

O/ meu/ a/ mor/ não/ tem

1 2 3 4 5 6

↓ ↓

im/ por/ tân/ cia/ ne/ nhu/ ma.

1 2 3 4 5 6

↓ ↓ ↓

Não/ tem/ o/ pe/ so/ nem

1 2 3 4 5 6

↓ ↓

de u/ ma/ ro/ sa/ de es/ pu/ ma.

1 2 3 4 5 6

(MEIRELES, 1967, p. 185)

G - *HEPTASSILÁBICOS* OU *DE REDONDILHA MAIOR*:

↓ ↓ ↓

Quan/ do eu/ dei/ xar/ de/ cho/ rar,

1 2 3 4 5 6 7

↓ ↓ ↓

Quan/ do eu/ con/ ten/ te/ me/ rir,

1 2 3 4 5 6 7

↓ ↓ ↓

Não/ se en/ ga/ nem/ — des/ con/ fi/ em

1 2 3 4 5 6 7

↓ ↓

Que/ não/ tar/ do a/ su/ cum/ bir.

1 2 3 4 5 6 7

(RABELO, 1946, p. 346)

H - *OCTOSSILÁBICOS* (TERCEIRO E SEXTO VERSOS DA ESTROFE SEGUINTE):

O céu é todo trevas; o vento uiva.

Do relâmpago a cabeleira ruiva

↓ ↓

Vem/ a/ çoi/ tar/ o/ ros/ to/ meu.

1 2 3 4 5 6 7 8

E a catedral ebúrnea do meu sonho

Afunda-se no caos do céu medonho

↓ ↓ ↓

Co/ mo um/ as/ tro/ que/ já/ mor/ reu.

1 2 3 4 5 6 7 8

(GUIMARAENS, 1960, p. 289)

I - *ENEASSÍLABOS*:

↓ ↓ ↓ ↓

A/ luz/ no o/ ca/ so/ tem/ um/ sor/ ri/ so,

1 2 3 4 5 6 7 8 9

↓ ↓ ↓ ↓

Sor/ ri/ so/ tris/ te/ de/ quem/ se/ vai

1 2 3 4 5 6 7 8 9

↓ ↓ ↓

Pa/ ra al/ gum/ ru/ mo a/ in/ da in/ de/ ci/ so.

1 2 3 4 5 6 7 8 9

(MOREYRA, 1928, p. 51)

J - *DECASSILÁBICOS* (nos versos seguintes, o primeiro exemplifica o *decassílabo sáfico*, com acentos tônicos na quarta, oitava e décima sílabas; o segundo, o *decassílabo heroico*, com acentos na sexta e décima sílabas):

↓ ↓ ↓

A/ frou/ xa/ luz/ da a/ la/ bas/ tri/ na/ lâm/ pa/ da

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

↓ ↓

Lam/ be/ vo/ lup/ tu/ o/ sa os/ teus/ con/ tor/ nos.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

(ALVES, Castro. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1966. p. 123)

K - *Hendecassilábicos*:

↓ ↓ ↓ ↓

No/ mei/ o/ das/ ta/ bas/ de a/ me/ nos/ ver/ do/ res,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

↓ ↓ ↓ ↓

Cer/ ca/ dos/ de/ tron/ cos/ — co/ ber/ tos/ de/ flo/ res,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

↓ ↓ ↓ ↓

Al/ tei/ am/ se os/ te/ tos/ de al/ ti/ va/ na/ ção;

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

(DIAS, Gonçalves. *Poesia completa e prosa escolhida*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, p. 358)

L - DODECASSILÁBICOS OU ALEXANDRINOS:

↓ ↓ ↓ ↓ ↓

Dis/ se-/ lhe is/ to e es/ pe/ rei./ Um/ si/ lên/ cio a/ fli/ ti/ vo

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

↓ ↓ ↓ ↓

Lon/ go e/ so/ tur/ no/ co/ mo os/ tor/ vos/ pe/ sa/ de/ los

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

↓ ↓ ↓ ↓

Pai/ rou/ no es/ pa/ ço/ co/ mo um/ pon/ to/ so/ bre um/ i.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

(CRUZ, Azevedo. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973, p. 425, v. 1)

Outro elemento que contribui para a caracterização do ritmo, além dos já vistos, é a rima. Vejamos, então, do que se trata.

ATIVIDADE

Atende aos Objetivos 1 e 2

1. Faça uma pesquisa e dê um exemplo (diferente dos que você viu nesta aula) de pelo menos três tipos de versos que se enquadrem em qualquer uma das seguintes classificações: monossilábicos, dissilábicos, trissilábicos, tetrassilábicos, pentassilábicos ou de redondilha menor, hexassilábicos ou heroicos quebrados, heptassilábicos ou de redondilha maior, octossilábicos, eneassílabos, decassilábicos, hendecassilábicos, dodecassilábicos ou alexandrinos.



RESPOSTA COMENTADA

Em sua resposta, você pode escolher versos que correspondam às classificações que você aprendeu. A estrofe abaixo, por exemplo, é composta exclusivamente de versos tetrassilábicos:

*A estas horas
Eu procurava
Os meus amores;
Tinham-me inveja
Os mais pastores.
(GONZAGA, 1942, p. 89)*

RIMA

Rima é a coincidência de fonemas, geralmente a partir da vogal tônica e no final dos versos. No trecho de Joaquim Cardozo que nos serviu de exemplo inicial na aula passada, rimam os versos terceiro e sexto (*fadigas/espigas*) e quarto e sétimo (*joelhos/espelhos*). Como se vê, a rima é outro tipo de repetição sistemática, que, como tal, reforça a percepção do ritmo.

As rimas em que todos os fonemas coincidem, a partir da vogal tônica, são chamadas *consoantes* (*fadigas/espigas*; *joelhos/espelhos*); já as rimas em que só coincidem as vogais tônicas, ou os fonemas vocálicos a partir da vogal tônica, são chamadas *toantes* ou *assonantes*. Vejam-se rimas desse segundo tipo nas seguintes estrofes (*hermética/regra* – coincidência apenas da vogal tônica; *circumspecta/vela* – coincidência das vogais a partir da tônica):

O ovo porém está fechado
em sua arquitetura hermética
e quem o carrega, sobendo-o,
prossegue na atitude regra:

procede ainda da maneira
entre medrosa e *circumspecta*,
quase beata, de quem tem
nas mãos a chama de uma *vela*.
(MELO NETO, 1975, p. 66)

ATIVIDADE



Atende aos Objetivos 1 e 2

2. Diga se as rimas do fragmento abaixo, do poeta Raul de Leoni, são toantes ou consoantes. Justifique sua resposta.

Desce um longo poente de elegia
Sobre as mansas paisagens resignadas;
Uma humaníssima melancolia
Embalsama as distâncias desoladas...
(LEONI, 1965, p. 71)

RESPOSTA COMENTADA

As rimas são consoantes, porque todos os fonemas coincidem, a partir da vogal tônica.

É possível, ainda, estabelecer-se uma hierarquia das rimas, o que provavelmente se deve aos critérios de excelência poética instituídos pelos poetas parnasianos. Assim, fixaram-se as seguintes categorias de rimas:

Categorias de rimas

a - *Pobres*: rimas entre palavras da mesma classe gramatical, consideradas tecnicamente mais fáceis.

Ao mundo esconde o Sol seus resplendores,
e a mão da Noite embrulha os horizontes;
não cantam aves, não murmuram fontes,
não fala Pã na boca dos pastores.
(PEIXOTO, 1960, p. 16)

b - *Ricas*: rimas entre palavras de classes gramaticais diferentes, tidas como de dificuldade técnica mediana (na estrofe seguinte, *pura* com *figura* e *atento* com *portento*; as demais rimas são pobres).

No diáfano reflexo da onda *pura*
Avistou dentro d'água buliçosa,

Tremulando, a belíssima *figura*.
 Pasma, nem crê que imagem tão formosa
 Seja cópia de humana criatura.
 E, remirando a face prodigiosa,
 Olha de um lado e de outro, e busca *atento*
 Quem seja original deste *portento*.
 (DURÃO, 1862, p. 94)

c - *Raras*: rimas entre palavras para as quais há poucas ou apenas uma alternativa, sendo: portanto, tecnicamente difíceis; com a terminação *-isne*, por exemplo, só existem duas palavras em português – *tisne* e *cisne*.

Um dia, um cisne morrerá, por certo...
 Quando chegar esse momento incerto,
 no lago, onde talvez a água se *tisne*,
 que o cisne vivo, cheio de saudade,
 nunca mais cante, nem sozinho nade,
 nem nade nunca ao lado de outro *cisne*.
 (SALUSSE, 1967, p. 260)

d - *Preciosas*: rimas entre palavras combinadas, cujo artificiosismo é interpretado como demonstração de virtuosismo técnico.

Almas pigmeias! Deus subjuga-as, cinge-as
 À imperfeição! Mas vem o Tempo e vence-o,
 E o meu sonho crescia no silêncio,
 Maior que as epopeias carolíneas!
 (ANJOS, 1965, p. 74)

Também podemos classificar as rimas de acordo com a sua disposição nas estrofes (estrofe é um conjunto de versos separado de outro[s] conjunto[s] no poema, como veremos melhor adiante). Convencionalmente, costuma-se representar de modo prático essa disposição, atribuindo-se uma letra a cada terminação em rima. Vejamos a seguir uma classificação das rimas quanto à disposição, bem como o modo de representar o esquema de cada disposição.

a - *Emparelhadas*: quando as rimas se sucedem duas a duas – AABB.

Em fundo de tristeza e de <i>agonia</i>	A
o teu perfil passe me noite e <i>dia</i> .	A
Aflito, aflito, amargamente <i>aflito</i> ,	B
num gesto estranho, que parece um <i>grito</i> .	B

(SOUSA, 1961, p. 45)

À terminação *-ia* atribuímos a letra A; à terminação *-ito*, B. Com isso, a estrofe apresenta o esquema da rima emparelhada: AA e BB.

b - *Alternadas*: quando rimam os versos pares com os pares e os ímpares com os ímpares – ABAB.

Quando, à noite, o Infinito se <i>levanta</i>	A
À luz do luar, pelos caminhos <i>quedos</i>	B
Minha tátil intensidade é <i>tanta</i>	A
Que eu sinto a alma do Cosmos nos meus <i>dedos</i> !	B

(ANJOS, 1965, p. 215)

c - *Interpoladas*: quando rimam dois versos entre os quais figuram dois outros também rimados – ABBA.

O homem desperta e sai cada <i>alvorada</i>	A
Para o acaso das cousas... e, à <i>saída</i>	B
Leva uma crença vaga, <i>indefinida</i> ,	B
De achar o Ideal nalguma <i>encruzilhada</i> .	A

(LEONI, Raul de. *Luz mediterrânea*. São Paulo: Martins, 1965, p. 76.)

d - *Misturadas*: quando se distribuem irregularmente na estrofe, sem que se possa estabelecer esquema.

É meia noite ... e <i>rugindo</i>	A
Passa triste a <i>ventania</i> ,	B
Como um verbo de <i>desgraça</i> ,	C
Como um grito de <i>agonia</i> .	B
E eu digo ao vento que <i>passa</i>	C
Por meus cabelos <i>fugaz</i> :	D
"Vento frio do <i>deserto</i> ,	E
Onde ela está? Longe ou <i>perto</i> ?"	E

Mas, como um hálito incerto,	E
Responde-me o eco ao <i>longe</i> :	F
Oh! minh'amante, onde estás?	D

(ALVES, 1966, p. 135)

ALITERAÇÃO E ASSONÂNCIA

Algumas outras repetições de fonemas também contribuem para a marcação do ritmo. Observe-se, por exemplo, a repetição do fonema *d* no segundo verso do fragmento que nos serviu de exemplo inicial:

Para o esplendor *d*este mundo

Dá-se o nome de *aliteração* ao recurso rítmico constituído pela repetição de consoantes. No verso que nos serviu de exemplo, temos aliteração em *d*.

A repetição de vogais tônicas chama-se *assonância*. Repare-se como o seguinte verso combina a aliteração em *m* com a assonância em *a*: “Ouço *mi*ando no *ma*to a *al*ma de *ga*to” (BOPP, 1978, p. 79).

REFRÃO OU ESTRIBILHO

Chama-se *refrão* ou *estribilho* ao(s) verso(s) que se repete(m) numa composição poética. A repetição representada pelo *refrão* ou *estribilho* é outro fato que muito contribui para a ênfase com que se marca o ritmo da linguagem verbal na poesia. No caso do nosso exemplo, o refrão é constituído por um verso que se repete – “Quando os teus olhos fecharem” (primeiro e quinto versos).

Pelo que verificamos pela análise, o trecho de Joaquim Cardozo, objeto de nossas considerações na aula passada, é um fragmento de *poesia*, porque nele a construção do ritmo ganha um relevo especial, tornando-se elemento-chave da feição artística do texto.

Concluindo nossas observações sobre o gênero chamado poesia, vamos fazer algumas distinções importantes entre os conceitos de *poesia*, *poema*, *verso* e *estrofe*. Embora frequentemente a linguagem usual tome os três primeiros, termos mencionados como sinônimos, na linguagem especializada dos estudos literários é útil fazer a seguinte distinção entre eles: *Poesia* - é um gênero literário, que se distingue da prosa pela presença marcante do elemento *ritmo*;
Poema - é toda composição literária pertencente ao gênero da poesia;

Verso - é o "...período rítmico que se agrupa em séries numa composição poética", (CUNHA, 1970, p. 156), ou, por outras palavras, é cada linha do poema.

Por fim, o termo *estrofe* ou *estância* é o nome que recebem os agrupamentos de versos dispostos no poema. Graficamente, as estrofes aparecem separadas entre si por um espaço em branco, uma entrelinha maior do que as entrelinhas que separam os versos uns dos outros. Não há limite quanto ao número de versos que uma estrofe pode ter, sendo, no entanto, mais comuns as estrofes que apresentam de dois a dez versos; por isso, tais estrofes – e mais aquela constituída por um único verso – recebem denominações especiais, conforme a quantidade de versos de que se compõem. Vejamos cada tipo com um respectivo exemplo:

a - *monóstico* – é a estrofe de um verso (o poema de forma fixa chamado terceto encerra-se com um monóstico, como se pode ver no exemplo abaixo):

Falava, as nuvens trêmulas quedaram;
E longe, como um rancho de cativas
Que em árdua vela sem dormir ficaram.

Balançam-se palmeiras pensativas.
(OLIVEIRA, 1978, p. 195)

b - *dístico*, *parelha* ou *pareado* – é a estrofe de dois versos com rimas emparelhadas (AA, BB etc.).

E tornei a voltar por uma estrada
erma, na solidão, abandonada.

Caminhos maus, atalhos infinitos
Por onde só ouvi ânsias e gritos.
(SOUSA, 1961, p. 106)

c - *terceto* ou *trístico* – é a estrofe de três versos.

Andas em vão na Terra, apodrecendo
à toa pelas trevas, esquecendo.
a Natureza e os seus aspectos calmos.
(SOUSA, 1961, p. 106)

d - *quadra* ou *quadrinha* – é a estrofe de quatro versos, cada um, no máximo, com sete sílabas.

Minha comadre Maria,
dê-me aguardente e coragem,
para esperar pelo dia
nesta campina selvagem.
(PENA FILHO, 1983, p. 65)

e - *quarteto* ou *tetrástico* – é a estrofe de quatro versos com oito a doze sílabas cada um.

Almas ansiosas, trêmulas, inquietas,
fugitivas abelhas delicadas
das colmeias de luz das alvoradas,
almas de melancólicos poetas.
(SOUSA, 1961, p. 127)

f - *quinteto* ou *pentástico* – é a estrofe de cinco versos.

Por uma escada brilhante
Que do céu se prende à terra,
Minh'alma, saudosa amante,
Sobe até o mundo distante,
Em que seu amor se encerra.
(OLIVEIRA, 1978, p. 40)

g - *sextilha*, *sexteto* ou *hexástico* – é a estrofe de seis versos.

Hora crepuscular – concepção e agonia.
Hora em que tudo sente uma incerteza imensa,
sem saber se desponta ou se fenece o Dia;
hora em que a alma, a cismar na inconstância da sorte,
fica dentro de nós, oscilando, suspensa,
entre o ser e o não ser, entre a existência e a morte.
(MACHADO, 1978, p. 41)

h - *sétima*, *septilha*, *septena*, *hepteto* ou *heptástico*: é a estrofe de sete versos.

As lamentáveis orações que escuto
Dizem que é tempo de chorá-los inda.
Precisam certas dores longa ausência
Para tornar-se fortes. Nem no tempo
É que se enxugam lágrimas de amigos.
E as lamentáveis orações que escuto
Dizem que é tempo de chorá-los inda.
(FREIRE, 1970, p. 175)

i - *oitava* ou *octástico* – é a estrofe de oito versos.

As naus alegremente vão cortando
O cerúleo cristal da água tranquila,
A aura murmura co'um gemido brando
Que apenas o oceano pode ouvi-la;
Selene inda no céu está brilhando,
Hélios lá no horizonte já rutila
E nas vagas a um tempo se retrata
Ouro dum lado, e do outro lado prata.
(ALBANO, 1993, p. 122)

j - *nona* ou *novena*: é a estrofe de nove versos.

Mas a chuva nem sempre, o temporal, o açoite
Do vento na alta serra as árvores abala;
Muita vez rompe a lua, entre névoas resvala
Claro o globo lá em cima, ao longo das vertentes
Coando em tênue chover as lágrimas luzentes.
Então brando rumor, – a voz da natureza
Em secreta volúpia, – uma quase tristeza
E gozo, em tudo acorda. O pinheiral suspira,
E ouve-se em cada gruta a voz de ignota lira.
(OLIVEIRA, 1978, p. 209)

k - *décima*, *década* ou *decástico*: é a estrofe de dez versos.

Tu, das coisas da pátria estudioso:
Vem assentar-te aqui: sentir comigo
A viração já fria que volteja
Nas asas do crepúsculo macio,
Como um anjo de dó, cantando mágoas
Vem assentar-te aqui: quero contar-te
Uma história bonita. É flor singela
Por mão furtiva de medroso bardo
Colhida acaso nos jardins imensos
Da nossa bela pátria. Há de agradar-te.
(FREIRE, 1970, p. 107)

ATIVIDADE



Atende aos Objetivos 1 e 2

3. Releia esta estrofe de Raul de Leoni e diga como ela se classifica.

Desce um longo poente de elegia
Sobre as mansas paisagens resignadas;
Uma humaníssima melancolia
Embalsama as distâncias desoladas...
(LEONI, 1965, p. 71)

RESPOSTA COMENTADA

Quarteto, porque esta estrofe tem 4 versos.

CONCLUSÃO

Você aprendeu que, sendo a *poesia* o gênero em que a construção do ritmo ganha um relevo especial, há uma série de elementos que tradicionalmente contribuem para enfatizar o ritmo: *sílabas métricas*, *versos*, *rima* etc. Tudo isto forma uma tipologia textual complexa, da qual você teve uma ideia inicial nesta aula, mas pode continuar a estudar nos livros indicados em nossas referências.

ATIVIDADE FINAL

Atende aos Objetivos 1 e 2

Cite dois elementos na estrofe de Raul de Leoni apresentada, que servem para enfatizar o ritmo, além dos que você já assinalou nas atividades anteriores.

RESPOSTA COMENTADA

Em sua resposta, você pode citar as aliterações e assonâncias, a rima interna “**Uma humaníssima**” ou outro elemento qualquer.

RESUMO

A classificação da literatura em gêneros, como toda classificação, é feita a partir de determinados *critérios*. Um critério, baseado no fator *ritmo*, permite a divisão do universo da produção literária em *dois gêneros*, chamados *prosa* e *poesia*.

Na *poesia*, a construção do ritmo ganha um relevo especial, constituindo-se em elemento-chave da feição artística do texto. A estrutura em versos e com sílabas métricas pode contribuir para enfatizar o ritmo.

O número de *sílabas métricas* é um dos critérios para a classificação dos versos. Os versos que apresentam de uma a doze sílabas têm designações específicas, além de serem mais comuns: monossilábicos, dissilábicos, trissilábicos, tetrassilábicos, pentassilábicos ou de redondilha menor, hexassilábicos ou heroicos quebrados, heptassilábicos ou de redondilha maior, octossilábicos, eneassílabos, decassilábicos, hendecassilábicos, dodecassilábicos ou alexandrinos. Os versos que possuem treze ou mais sílabas são genericamente chamados versos bárbaros.

Rima é a coincidência de fonemas, geralmente a partir da vogal tônica e no final dos versos. As rimas em que todos os fonemas coincidem, a partir da vogal tônica, são chamadas *consoantes*; já as rimas em que só coincidem as vogais tônicas, ou os fonemas vocálicos a partir da vogal tônica, são chamadas *toantes* ou *assonantes*.

Quanto à sua categoria, as rimas também podem ser classificadas como pobres, ricas, raras ou preciosas. Quanto à sua disposição na estrofe, as rimas podem ser emparelhadas, alternadas, interpoladas, misturadas.

O termo *estrofe* ou *estância* é o nome que recebem os agrupamentos de versos dispostos no poema. Graficamente, as estrofes aparecem separadas entre si por um espaço em branco, uma entrelinha maior do que as entrelinhas que separam os versos uns dos outros.

Lembre-se das definições sintéticas:

Poesia – é um gênero literário, que se distingue da prosa pela presença marcante do elemento *rítmo*;

Poema – é toda composição literária pertencente ao gênero da poesia;

Verso – é o "...período rítmico que se agrupa em séries numa composição poética", (CUNHA, 1970, p. 156), ou, por outras palavras, é cada linha do poema.

Gêneros literários: a prosa e o sistema tripartido de classificação (lírico, narrativo e dramático)

Olga Guerizoli Kempinska

AULA

14

Meta da aula

Apresentar os argumentos sobre prosa e sobre o sistema tripartido (lírico, narrativo e dramático).

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. identificar os argumentos sobre prosa e sobre o sistema tripartido (lírico, narrativo e dramático);
2. reconhecer os elementos referentes à prosa e aos componentes do sistema tripartido (lírico, narrativo e dramático).

INTRODUÇÃO

Vimos que na poesia a construção do ritmo ganha relevo tão especial, que este fator se torna elemento-chave da feição artística do texto.

Vamos ver agora um trecho de *prosa*, onde tudo se passa de maneira bem diferente.

O vento arrastou as nuvens, a chuva cessou e sob o céu novamente limpo crianças começaram a brincar. As aves de criação saíram dos seus refúgios e voltaram a ciscar no capim molhado. Um cheiro de terra, poderoso, invadia tudo, entrava pelas casas, subia pelo ar. Pingos de água brilhavam sobre as folhas verdes das árvores e dos mandiocaís. E uma silenciosa tranquilidade se estendeu sobre a fazenda – as árvores, os animais e os homens (AMADO, 1960, p. 17).

Observamos, primeiramente, que o trecho se apresenta graficamente em linhas contínuas, não sendo, portanto, dividido em versos. Isto não significa que esteja desprovido de ritmo. Há um ritmo, pois se repetem fonemas, acentos, e há um jogo de impulsos e pausas vocais, que a distribuição dos sinais de pontuação – pontos, vírgulas, travessão – reflete. Nada existe, porém, de artisticamente especial no arranjo rítmico, porque a repetição de elementos se dá a intervalos pouco regulares: não há versos, nem rimas, nem repetições marcantes, nem aliterações ou assonâncias bem caracterizadas.

Tudo isto indica que se trata de *prosa*: o ritmo existente não é especialmente relevante, limitando-se praticamente a conservar o ritmo espontâneo que a linguagem verbal possui, mesmo em seus empregos fora da literatura.

RELATIVIDADE DAS FRONTEIRAS ENTRE PROSA E POESIA

Da exposição precedente, pode ter ficado a impressão de que há uma rígida fronteira, separando os territórios da prosa e da poesia. Isto, porém, não é verdade, sendo inúmeros os exemplos que podem demonstrar que tanto a prosa pode assumir traços poéticos, quanto a poesia pode assumir feições prosaicas.

Vamos verificar alguns exemplos. Começemos por este:

“Num tumultuar de desencontrados voos passam, em bandos, os pombos bravos que remigram, e rolam as turbas turbulentas das maritacas estridentes” (CUNHA, 1946, p. 48).

Observe-se a riqueza rítmica deste período, especialmente no seu último segmento – "...rolam as turbas turbulentas das maritacas estridentes" –, em que se verificam **ALITERAÇÃO** em *r*, *b* e *t*, além da repetição do radical *turb-*; é prosa, mas a intensidade do ritmo é notável, o que atesta que este fato não é exclusivo da poesia.

Examinemos a seguir este outro trecho, a conhecida abertura do romance *Iracema*, de José de Alencar:

Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba; Verdes mares que brilhaiis como líquida esmeralda aos raios do sol nascente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros; Serenai, verdes mares, e alisai docemente a vaga impetuosa para que o barco aventureiro manso resvale à flor das águas (ALENCAR, 1965, p. 83).

ALITERAÇÃO

Figura de linguagem que consiste em uma repetição de sons.

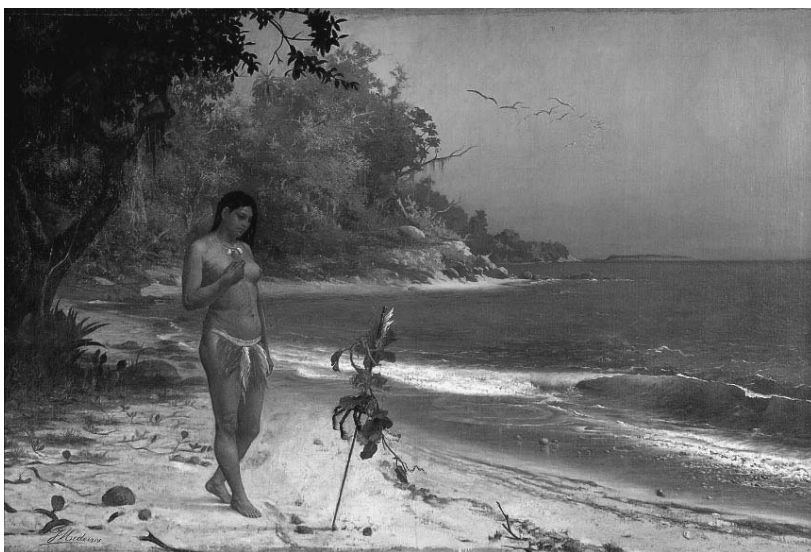


Figura 14.1: *Iracema*, por José Maria de Medeiros.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Iracema_hi.jpg

Trata-se de um trecho de uma narrativa em prosa; portanto, graficamente apresentado em linhas contínuas, mas suas qualidades rítmicas são de tal nitidez, que não seria fora de propósito reescrevê-lo em versos, como faremos a seguir, segundo hipotéticas sílabas métricas:

Ver/ des/ ma/ res/ bra/ vi/ os
1 2 3 4 5 6

da/ mi/ nha/ ter/ ra/ na/ tal

1 2 3 4 5 6 7

on/ de/ can/ ta a/ jan/ dai/ a

1 2 3 4 5 6

nas/ fron/ des/ da/ car/ na/ ú/ ba;

1 2 3 4 5 6 7

Ver/ des/ ma/ res/ que/ bri/ lhais

1 2 3 4 5 6 7

co/ mo/ lí/ qui/ da es/ me/ ral/ da

1 2 3 4 5 6 7

aos/ rai/ os/ do/ sol/ nas/ cen/ te,

1 2 3 4 5 6 7

per/ lon/ gan/ do as/ al/ vas/ prai/ as

1 2 3 4 5 6 7

en/ som/ bra/ das/ de/ co/ quei/ ros;

1 2 3 4 5 6 7

Se/ re/ nai,/ ver/ des/ ma/ res,

1 2 3 4 5 6

e a/ lí/ sai/ do/ ce/ men/ te

1 2 3 4 5 6

a/ va/ ga im/ pe/ tu/ o/ sa

1 2 3 4 5 6

pa/ ra/ que o/ bar/ co a/ ven/ tu/ rei/ ro

1 2 3 4 5 6 7 8

man/ so/ res/ va/ le à/ flor/ das/ á/ guas.

1 2 3 4 5 6 7 8

Pelo que podemos verificar, o trecho admite realmente uma aproximação com a poesia, o que fica evidenciado pela possibilidade de reescrevê-lo em versos. Cada parágrafo da prosa pode transformar-se numa estrofe da possível conversão em versos, daí resultando um trecho de poema ritmicamente bem definido: na primeira "estrofe", alternam-se "versos" de seis e sete sílabas; na segunda, teríamos cinco "versos" de sete sílabas; na terceira, três "versos" de seis e dois de oito sílabas.

Até agora, vimos como certos textos em prosa possuem qualidades rítmicas tão especiais, que somos levados a concluir que a exploração do ritmo como elemento da composição artística não é privilégio absoluto da poesia. O exemplo seguinte nos mostrará como, inversamente, certos textos de poesia apresentam qualidades prosaicas:

Atende, como aquela vaca preta
O novilhinho seu dos mais separa,
E o lambe, enquanto chupa a lisa teta.
Atende mais, ó cara,
Como a ruiva cadela
Suporta que lhe morda o filho o corpo,
E salte em cima dela.
Repara, como cheia de ternura
Entre as asas o filho essa ave aqueça,
Como aquela esgravata a terra dura,
E os seus assim sustenta;
Como se encoleriza,
E salta sem receio a todo o vulto,
Que junto deles pisa.
(GONZAGA, 1969, p. 67-8).

Neste fragmento, as linhas descontínuas (versos), as rimas, as estrofes, tudo indica claramente que se trata de uma passagem de poesia. No entanto, percebemos um andamento rítmico muito próximo da prosa, para o que contribui bastante a utilização pelo poeta de orações subordinadas: ele repete cinco vezes a palavra "como", duas vezes "que" e emprega uma vez o vocábulo "enquanto", conectivos subordinativos que costumam conferir aos textos um ritmo inexpressivo, semelhante ao da prosa. Além disso, a seleção vocabular, em que predominam termos

descritivos utilizados em sentido literal — “vaca”, “preta”, “novilhinho”, “lambe”, “chupa”, “teta”, “ruiva”, “cadela” etc. —, também colabora para o tom prosaico deste poema.

A partir destas considerações, é forçoso admitir que as fronteiras entre prosa e poesia estão muito longe de ser absolutas, sendo, ao contrário, bastante relativas. Aliás, um dos pontos centrais da revolução, trazido à literatura pelo Modernismo, é justamente a abolição de limites claros entre os gêneros da prosa e da poesia, tornando admissíveis todas as combinações imagináveis pelos criadores. Que sentido faz, por exemplo, falar em prosa ou poesia a propósito das seguintes passagens?

Jardim desencanto
Dever e procissões com pálios
E cônegos
Lá fora
E um circo vago e sem mistérios
Urbanos apitando nas noites cheias
Mamãe chamava-me e conduzia-me para dentro do oratório
de
mãos grudadas.
(ANDRADE, 1972, p. 13).

Que alegria teu rádio
Fiquei tão contente
Que fui à missa
Na igreja toda gente me olhava
Ando desperdiçando beleza
Longe de ti.
(ANDRADE, 1972, p. 55).

O primeiro trecho faz parte do romance *Memórias sentimentais de João Miramar*, integrando, portanto, uma obra que a tradição vincula à prosa; o segundo pertence ao livro intitulado *Poesias reunidas*. Mas, na verdade, a propósito de obras literárias como estas, a distinção tradicional entre prosa e poesia conserva pouco sentido.

Nesta relativização de fronteiras entre poesia e prosa, por enquanto nos limitamos a argumentar com base numa distinção por assim dizer sensualista, centrada no fator ritmo. Mas, como também podemos fazer a mesma distinção numa chave abstracionista, em que a diferença entre prosa e poesia se assimila à oposição entre os domínios do lógico e do

intuitivo, verifica-se que a relatividade mencionada é ainda mais intensa. Assim, independentemente da percepção mais nítida do ritmo, está longe de constituir excepcionalidade à presença de qualidades poéticas na prosa, como se dá no exemplo seguinte:

Na hora da despedida, escutei a voz de cigana indagando de meu signo, insistindo em de algum modo descortinar o meu passado e adivinhar o meu futuro, enxergando nas palmas das minhas mãos periciadas pelos seus dedos o lugar que eu lhe reservava no coração há pouco encaminhado para a vingança. Enquanto segurava as duas mãos que repousaram nas minhas como se fossem para sempre ali se abrigar, eu lutava contra mim, apertava os lábios para não lhe tomar a rubra boca, em tempo de arrebatá-la nos braços e espalmá-la contra o peito. De repente, pendeu o rosto, virou-se e se foi indo como uma sonâmbula, sem a viveza nem a lepidez rumorosa que aqui trouxera e deixara. Abobado, com as mãos descaídas, eu olhava aquele andar carregado que se arrastava, tão parecido com o meu, que era como se me visse num espelho, de forma que não sei quem é que mais ia e mais ficava, do tanto que cingidos assim nos separamos (DANTAS, 1991, p. 282).

Em contrapartida, textos em forma de poesia — com todos os requisitos de métrica, rimas, estrofação etc., portanto, assinalados pelo relevo do ritmo — podem ostentar uma feição prosaica, como é o caso do fragmento abaixo, em que o encadeamento lógico-discursivo entra em choque e neutraliza o tom poético:

Pego de um fósforo. Olho-o. Olho-o ainda. Risco-o
Depois. E o que depois fica e depois
Resta é um ou, por outra, é mais de um, são dois
Túmulos dentro de um carvão promíscuo.
(ANJOS, 1965, p. 174).

LÍRICO, NARRATIVO E DRAMÁTICO

Adaptando frase de um escritor inglês, vamos partir de uma evidência simples: as obras literárias nos oferecem uma história (FORSTER, 1969, p. 32). Sim, é relativamente verdadeiro isto, donde se admitir que o elemento *história* é um dos aspectos básicos da literatura.

Mas uma história pode ser oferecida ao leitor de diversas maneiras, e também não faltam casos em que a obra literária não apresenta nenhuma história. Por isso, é possível fazer do elemento *história* (em geral também designado pelos termos *enredo*, *trama*, *intriga*) um ponto de referência para a classificação da literatura em gêneros, como se verá adiante.

Antes disso, porém, vejamos uma definição de *história*, no sentido em que aqui estamos empregando a palavra: conjunto de ações interrelacionadas, apresentadas em determinada sequência numa obra literária, engendrando-se, assim, um universo no qual surgem e atuam personagens situados no tempo e no espaço. Como se trata de um universo por assim dizer inventado (onde, portanto, personagens, tempo e espaço são também inventados), é usual e correto afirmar que as obras literárias constituem *ficção*.

O que expusemos até aqui pode resumir-se em três pontos: 1º – a história é elemento frequente nas produções literárias; 2º – nem sempre o texto literário oferece uma história; 3º – há maneiras diversas de a obra literária apresentar uma história ao leitor.

Assim, pode-se fazer do elemento *história* um critério para a classificação da literatura em gêneros. Quando o texto literário não dispõe de história, temos o gênero *lírico*; quando dispõe, o gênero poderá ser o *narrativo* ou o *dramático*. Se a história é apresentada ao leitor através da mediação de um narrador, temos o gênero *narrativo*; se é apresentada sem esta mediação, ou seja, diretamente nos diálogos desenvolvidos pelos personagens, temos o gênero *dramático*.

Vejamos agora, em detalhe, cada um destes gêneros, mediante exemplos que serão analisados.



Figura 14.2: A lira, instrumento musical que acompanhava o texto que era falado/declamado, deu origem à nomenclatura “lírica”, de onde podemos compreender o nascimento do poema atrelado à musicalidade.

Começemos por ler e apreciar o seguinte pequeno poema:

Solidão

E chove... Uma goteira, fora,
como alguém que canta de mágoa,
canta, monótona e sonora,
a balada do pingo d'água.

Chovia quando foste embora...
(COUTO, 1921, p. 73).

O texto não se propõe a contar uma história. Suas palavras não chegam propriamente a configurar personagens e a descrever cenários, nem fazem narração de ações ou de acontecimentos; o que se passa,

apenas, é a captação de um momento emocionalmente especial, e isto através de um processo muito mais sugestivo e musical do que lógico e discursivo.

Outra característica do poema é a brevidade, a pequena extensão.

Em suma, estamos diante de uma composição lírica, que combina musicalidade, brevidade e supressão da história, substituída por uma espécie de clima sugestivo de sentimentos, sensações, reflexões.

Não estamos afirmando, porém, que os poemas líricos são sempre tão breves quanto o que nos serviu de exemplo. A brevidade é somente a tendência das realizações líricas mais típicas, o que se opõe à característica própria ao gênero narrativo, que é a extensão geralmente longa.

Em um poema de Ana Cristina Cesar, intitulado “Primeira lição”, a poeta brinca com a questão dos gêneros literários, misturando as fronteiras, expandindo o conceito de lirismo, como veremos a seguir:

Primeira lição

Os gêneros de poesia são: lírico, satírico, didático, épico, ligeiro.
O gênero lírico compreende o lirismo.
Lirismo é a tradução de um sentimento subjetivo, sincero e pessoal.
É a linguagem do coração, do amor.
O lirismo é assim denominado porque em outros tempos os versos sentimentais eram declamados aos sons da lira.
O lirismo pode ser:
a) Elegíaco, quando trata de assuntos tristes, quase sempre a morte.
b) Bucólico, quando versa sobre assuntos campestres.
c) Erótico, quando versa sobre o amor.
O lirismo elegíaco compreende a elegia, a nênia, a endecha, o epitáfio e o epicédio.
Elegia é uma poesia que trata de assuntos tristes.
Nênia é uma poesia em homenagem a uma pessoa morta.
Era declamada junto à fogueira onde o cadáver era incinerado.
Endecha é uma poesia que revela as dores do coração.
Epitáfio é um verso gravado em pedras tumulares.
Epicédio é uma poesia onde o poeta relata a vida de uma pessoa morta.
(CESAR, 1999)

O narrativo

Faremos a seguir o exame de fragmentos de textos narrativos:

Antônio Bento estava tocando a primeira chamada para a missa das seis horas. Do alto da torre ele via a vila dormindo, a névoa

do mês de dezembro cobrindo a tamarineira do meio da rua. Tudo calado. As primeiras badaladas do sino quebravam o silêncio violentamente. O som ia longe, atravessava o povoado para se perder pelos campos distantes, ia a mais de légua, levado por aquele vento brando. Dia de N. S. da Conceição, oito de dezembro. O Padre Amâncio celebrava duas missas, a das seis e a das onze horas. Sem dúvida já se acordara com o toque do sino (REGO, 1979, p. 5).

Trata-se da abertura de um texto narrativo, o que fica evidente pelas seguintes razões: 1ª – configura-se um personagem – Antônio Bento –, que desenvolve ações – toca o sino e contempla a vila dormindo; adiante, surge outro personagem – Padre Amâncio –, a quem cabem outras ações – celebra missas, acorda; 2ª – compõe-se um espaço, um cenário – a vila e seus arredores; 3ª – define-se um tempo – o amanhecer do dia oito de dezembro; 4ª – espera-se um desenrolar de acontecimentos, o desenvolvimento de um enredo, cujo ponto de partida já se situa neste primeiro parágrafo; 5ª – a todos estes elementos – personagens, espaço, tempo, ações – temos acesso através de um *narrador*, isto é, através de alguém que toma a iniciativa de contar a história de Antônio Bento e do Padre Amâncio, alguém cujas palavras vão fazendo surgir personagens, espaço, tempo, ações.

Examinemos agora outra passagem desta mesma narrativa:

O chefe do bando estava no sobrado, bem sentado na sala de visitas. Quando viu o padre, levantou-se.
 — Boa noite, disse o vigário.
 — Boa noite, padre-mestre, respondeu o cangaceiro de chapéu na mão. Não é nada não, estou fazendo uma coletinha aqui no Açu. O Padre Amâncio falou sério. O Açu era uma terra de pobres.
 — Pobre o quê, Seu Vigário! Este bicho daqui está podre de rico.
 — E apontou para o Coronel Clarimundo.
 — Meu filho, disse o padre, isso que você está fazendo não se faz. Atacar um lugarzinho destes para tirar dos outros.
 — A gente só tira dos ricos.
 (REGO, 1979, p. 65).

Nesta passagem, o narrador, além de contar os acontecimentos e descrever o cenário, apresenta ainda a fala dos personagens, mediante o diálogo. O *diálogo* é outro componente básico das narrativas, onde aparece combinado com trechos de *narração*, *descrição* e *dissertação*.

O dramático

Nos textos do gênero *dramático*, porém, o *diálogo* domina tudo: a história se configura através dele, não havendo, portanto, a intervenção do narrador, donde a inexistência de narração, descrição e dissertação.

Vamos ler um exemplo:

Personagens:

D. Flávia

Dorotéia

Carmelita

Maura

D. Assunta da Abadia

Das Dores

(Casa das três viúvas — D. Flávia, Carmelita e Maura. Todas de luto, num vestido longo e castíssimo, que esconde qualquer curva feminina. De rosto erguido, hieráticas, conservam-se em obstinada vigília, através dos anos. Cada uma das três jamais dormiu, para jamais sonhar. Sabem que, no sonho, rompem volúpias secretas e abomináveis. Ao fundo, também de pé, a adolescente Maria das Dores, a quem chamam, por costume, de abreviação, Das Dores, D. Flávia, Carmelita e Maura são primas. Batem na porta. Sobressalto das viúvas. D. Flávia vai atender; as três mulheres e das Dores usam máscaras.)

D. FLÁVIA — Quem é?

DOROTÉIA — Parente.

D. FLÁVIA — Mas parente tem nome!

DOROTÉIA — Dorotéia!

(Cochicham Maura e Carmelita.)

CARMELITA — Dorotéia não é uma que morreu?

MAURA (num sopro) — Morreu...

CARMELITA — E afogada, não foi?

MAURA — Afogada. (lenta, espantada) Matou-se...

DOROTÉIA (em pânico) — Abram! Pelo amor de Deus, abram!

D. FLÁVIA (rápida) — Teve a náusea?

DOROTÉIA — Não ouvi...

D. FLÁVIA (calcando bem as sílabas) — Teve a náusea?

(Silêncio de Dorotéia.)

MAURA (para Carmelita) — Não responde!

CARMELITA — Ih!

D. FLÁVIA — Se é da família...

DOROTÉIA (sôfrega) — Sou!...

D. FLÁVIA — deve saber, tem que saber!

DOROTÉIA — Tive sim, tive!

(Rápida, D. Flávia escancara a porta. Maura e Carmelita abrem, a título de vergonha, um leque de papel multicolor. Dorotéia entra, com expressão de medo. É a única das mulheres em cena que não usa máscara. Rosto belo e nu. Veste-se de vermelho, como as profissionais do amor, no princípio do século.)

DOROTÉIA (ofegante) — Oh! Graças, graças!

MAURA (com o rosto protegido pelo leque) — Será mesmo Dorotéia?

CARMELITA (protegida pelo leque) — Que o quê!

MAURA — Claro... Dorotéia morreu...

D. FLÁVIA (para Dorotéia) — Mentirosa! Sua mentirosa! Não é Dorotéia!

DOROTÉIA — Sou!

D. FLÁVIA — Dorotéia morreu!

DOROTÉIA (em pânico) — Não! Juro que não!

MAURA (a Carmelita) — Vamos espiar!

(As duas sobem numa cadeira, estiram o pescoço e olham por cima do leque. Agora D. Flávia e as primas, unidas em grupo, recuam para a outra extremidade do palco, como se a recém-chegada fosse um fantasma hediondo; agacham-se, sob a proteção dos leques. E segredam, de rosto voltado para a plateia.)

MAURA — Não é, não!

CARMELITA — Nunca foi!

(RODRIGUES, 1981, p. 195-8).

Trata-se da abertura de um texto dramático, o que fica evidente pelas seguintes razões: 1ª – a presença do diálogo é quase absoluta, interrompida apenas pela relação dos personagens e pelas sumárias indicações para a montagem dos cenários ou para a atitude recomendada aos atores que venham a interpretar os personagens, no caso de o texto ser encenado (a estas sumárias indicações dá-se o nome de *rubricas dramáticas*); 2ª – a história é apresentada ao leitor não através de um narrador, mas diretamente pelo diálogo travado entre os personagens; 3ª – a ação se concentra, na medida em que, ao contrário dos textos narrativos, não há narração, descrição nem dissertação.

Finalizando, convém dizer que as obras pertencentes ao gênero dramático são normalmente compostas, visando à encenação, isto é, à montagem de um espetáculo teatral, razão por que este gênero é também chamado *teatral*.

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 1

1. Relacione as características listadas com os gêneros literários correspondentes:

1. presença do narrador
2. presença do diálogo
3. musicalidade

RESPOSTA COMENTADA

1. *narrativo*
2. *dramático*
3. *lírico*

PRINCIPAIS ESPÉCIES DO LÍRICO, DO NARRATIVO E DO DRAMÁTICO

Como vimos, o universo da produção literária é divisível em gêneros. Os *gêneros literários*, por sua vez, comportam subdivisões, geralmente chamadas *espécies literárias*.

As *espécies líricas* podem ser grupadas em dois conjuntos:

- 1º - Poemas de forma fixa, isto é, dotados de um esquema estrófico, rímico e/ou métrico especial. Entre as espécies líricas de forma fixa, cabe destacar, pela frequência da sua presença nas diversas épocas da literatura, o *soneto*, cujo esquema (na variante mais comum em língua portuguesa) é o seguinte: quatorze versos, distribuídos em dois quartetos e dois tercetos. Além do soneto, contam-se entre as espécies líricas de forma fixa: quadrinha, balada, vilancete, rondel, rondó, triolé, pantum, terceto, décima, oitava, sextina, canto real, vilanela.
- 2º - Poemas definíveis por seu tema ou tom, entre os quais podem ser citados:
 - a. *elegia*: poema em tom terno e triste;
 - b. *ode*: poema em tom grave e solene, destinado à exaltação de alguém, de um acontecimento ou de uma situação;
 - c. *idílio*: poema amoroso de caráter campestre ou pastoril;
 - d. *écloga* ou *égloga*: poema pastoril composto sob a forma de diálogos.

Entre as espécies líricas, cabe também referência ao chamado *poema em prosa*, modalidade praticada entre os poetas ligados ao Simbolismo, estilo de época de fins do século XIX.

As *espécies narrativas* podem apresentar-se em verso ou em prosa.

A mais destacada espécie narrativa em verso chama-se *epopeia*, longo poema narrativo de assunto heroico e nacional, em tom solene e elevado. Como a epopeia é historicamente a primeira modalidade narrativa que surgiu (a data de seu aparecimento pode-se recuar até o século X a.C. aproximadamente, época provável das epopeias gregas: *Ilíada* e *Odisseia*), o gênero narrativo é também chamado *gênero épico*.

As espécies narrativas em prosa são as seguintes:

- a. *conto*: narrativa em prosa de extensão mais breve;
- b. *novela*: narrativa em prosa, composta de capítulos quase autônomos entre si, constituindo cada capítulo praticamente uma história completa. Inicialmente de extensão bem longa, as novelas tendem a condensar-se a partir do século XIX, desde então sendo caracterizáveis como narrativas em prosa mais longas do que os contos e mais breves do que os romances;
- c. *romance*: narrativa em prosa, constituída de capítulos mais firmemente interdependentes, se o termo de comparação for a novela, cujos capítulos, como assinalamos, são praticamente autônomos entre si. Quanto à extensão, o romance é mais longo do que o conto e usualmente também mais longo do que a novela (considerando-se a dimensão adotada por esta última espécie do século XIX em diante).

As principais *espécies dramáticas* são as seguintes:

- a. *tragédia*: originariamente, texto dramático em versos, depois também em prosa, de ação caracterizada pela intensidade e violência das paixões ou conflitos humanos representados;
- b. *comédia*: texto dramático, inicialmente em versos, mais tarde também em prosa, de ação divertida e feição humorística;
- c. *auto*: na origem, texto dramático em versos, posteriormente também em prosa, de curta extensão, cujos personagens muitas vezes constituem alegorias (representam pecados, virtudes, entidades religiosas – anjos, santos, demônios etc.);
- d. *drama*: texto dramático em prosa, em que podem associar-se passagens trágicas e passagens cômicas.

Verificamos que são muito relativas as fronteiras entre prosa e poesia. Do mesmo modo, os limites entre lírico, narrativo e dramático não são rígidos, ocorrendo, em todas as obras literárias, uma combinação dos três gêneros nas mais diversas proporções, embora, de modo geral, apenas um gênero se apresente como dominante em cada obra.

RESUMINDO E ESQUEMATIZANDO: QUADRO SINÓTICO DOS GÊNEROS LITERÁRIOS

Vimos que, conforme o critério adotado, a literatura pode ser dividida em dois gêneros — prosa e poesia — ou em três — lírico, narrativo e dramático. Agora, estamos em condições de resumir essas noções, através de quadros sinóticos.

A primeira classificação, baseada no fator *ritmo*, assim se esquematiza:

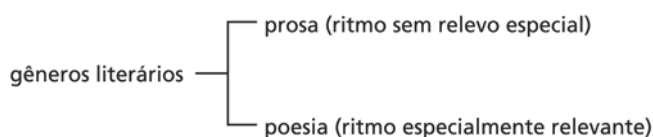


Figura 15.3: Quadro dos gêneros literários baseado no fator ritmo.

A segunda classificação, baseada no fator *história*, assim se esquematiza:

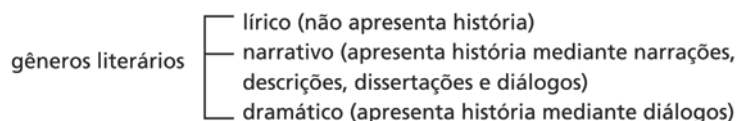


Figura 15.4: Quadro dos gêneros literários baseado no fator história.

Finalmente, podemos fazer um esquema abrangente e detalhado, subdividindo os *gêneros* em suas diversas *espécies*, e ainda associando as duas classificações, sem, contudo, misturá-las, pois, como observamos, cada uma delas se funda em critério próprio.

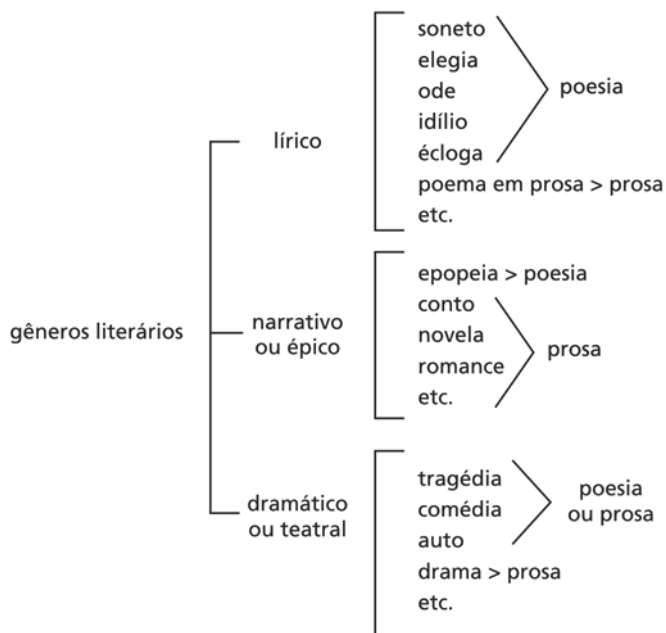
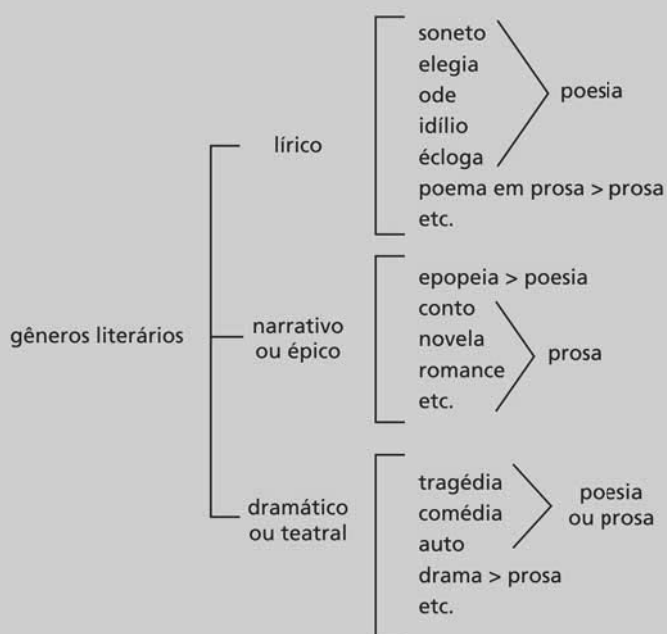


Figura 14.5: Espécies dos gêneros literários.

Para se ter ideia do caráter relativo de qualquer quadro classificatório que se venha a produzir, compare-se a nossa proposição nesta aula com a que encontramos no livro de um professor brasileiro do século XIX (Manoel da Costa Honorato. *Compêndio de retórica e poética*. Rio de Janeiro: Tipografia Cosmopolita, 1879). Se a nossa proposta se baseia em premissas que nos são contemporâneas — entre elas, um conceito restrito de literatura —, a de Honorato se fundamenta em outros pressupostos, entre os quais a concepção de que um quadro dos gêneros deve compreender todas as manifestações verbais, inclusive algumas orais.

Observem-se então as duas classificações. A nossa (1.), econômica e sem a pretensão de ser exaustiva na enumeração das espécies literárias; e a de Honorato (2.), ainda que antiquada, que interessa ao estudioso de hoje não só por sua representatividade histórica, mas também, tendo em vista seu caráter ultraminucioso, pela ampla nomenclatura técnica que exibe de forma sistemática:



I - FORMAS GERAIS DA LINGUAGEM

- 1 - Prosa (discurso livre)
- 2 - Verso (discurso medido)

II - GÊNEROS DA PROSA

- 1 - Ciência
- 2 - Literatura

2.1 - Eloquência

2.1.1 - Política

- 2.1.1.1 - De assembleias populares
- 2.1.1.2 - Parlamentar
- 2.1.1.3 - Diplomática
- 2.1.1.4 - Do gabinete
- 2.1.1.5 - Militar

2.1.2 - Sagrada

2.1.2.1 - Sermões

- 2.1.2.1.1 - Dogmáticos
- 2.1.2.1.2 - De moral
- 2.1.2.1.3 - De mistério
- 2.1.2.1.4 - Paroquiais

- 2.1.2.2 - Panegíricos
- 2.1.2.3 - Orações fúnebres
- 2.1.2.4 - Controvérsias
- 2.1.2.5 - Conferências
- 2.1.2.6 - Homílias
- 2.1.2.7 - Catecismos

2.1.3 - Forense

- 2.1.3.1 - Do promotor
- 2.1.3.2 - Do advogado
- 2.1.3.3 - Do juiz

2.1.4 - Acadêmica

- 2.1.4.1 - De recepção e de cumprimento
- 2.1.4.2 - Sobre assuntos indicados pelas associações
- 2.1.4.3 - Elogios históricos dos sócios falecidos
- 2.1.4.4 - Do ensino

2.2 - História

2.2.1- Religiosa

- 2.2.1.1 - Santa
- 2.2.1.2 - Eclesiástica

2.2.2 - Profana

- 2.2.2.1 - Universal
- 2.2.2.2 - Nacional
 - 2.2.2.2.1 - Antiga
 - 2.2.2.2.2 - Média
 - 2.2.2.2.3 - Moderna
- 2.2.2.3 - Literária
- 2.2.2.4 - Biografia
- 2.2.2.5 - Memórias históricas
- 2.2.2.6 - Anais
- 2.2.2.7 - Resumos de história

2.2.3 - Natural

2.3 - Filosofia

2.4 - Gêneros secundários

- 2.4.1 - Histórico ou narrativo
- 2.4.2 - Romanesco
- 2.4.3 - Epistolar
- 2.4.4 - Didático

2.5 - Outros gêneros da prosa

2.5.1 - Conto

2.5.2 - Novela

2.5.3 - Romance

2.5.3.1 - De costumes

2.5.3.2 - Íntimo

2.5.3.3 - De intriga

2.5.3.4 - Histórico

2.5.3.5 - De educação

2.5.3.6 - Fantástico

2.5.3.7 - Poético

2.6 - Espécies de literaturas ligeiras

2.6.1 - Descrições

2.6.2 - Quadros

2.6.3 - Narrações

2.6.4 - Fábulas

2.6.5 - Diálogos

2.6.6 - Discursos

2.7 - Cartas

2.7.1 - Filosóficas ou científicas

2.7.2 - Familiares

2.7.2.1 - Comerciais

2.7.2.2 - Petições ou requerimentos

2.7.2.3 - De recomendação

2.7.2.4 - De pêsames

2.7.2.5 - De censura

2.7.2.6 - De conselhos

2.7.2.7 - De felicitações etc.

2.7.3 - Pastorais

2.7.4 - Circulares

2.8 - Gênero didático

2.8.1 - Tratados científicos

2.8.2 - Composições filosóficas

2.8.2.1 - Caráter

2.8.2.2 - Retrato

2.8.2.3 - Elogio

2.8.2.4 - Paralelo

2.8.2.5 - Desenvolvimento histórico

2.8.2.6 - Análise crítica

2.8.2.7 - Desenvolvimento moral

2.9 - Crítica literária

III - GÊNEROS DA POESIA

1 - Principais

1.1 - Épico

1.1.1 - Epopeia clássica

1.1.2 - Epopeia contemporânea

1.1.2.1 - Idílica

1.1.2.2 - Doméstica

1.2 - Lírico

1.2.1 - Ode

1.2.1.1 - Pindárica

1.2.1.2 - Epódica

1.2.1.3 - Sáfica

1.2.1.4 - Alcaica

1.2.1.5 - Anacreônica

1.2.2- Hino

1.2.2.1 - Sacro

1.2.2.2 - Profano

1.2.3 - Canção

1.2.4 - Cançoneta

1.2.5 - Dítirambo

1.2.6 - Epitalâmio

1.2.7 - Lira

1.2.8 - Cantata

1.2.9 - Poemeto

1.2.10 - Trova

1.2.11 - Rondó

1.2.12 - Lundu brasileiro

1.2.13 - Modinha

1.3 - Dramático

1.3.1 - Tragédia

1.3.2 - Comédia

1.3.3 - Drama

1.3.4 - Tragicomédia

1.3.5 - Farsa

1.3.6 - Entreato ou entremez

1.3.7 - Paródia

1.3.8 - Ópera

1.3.9 - *Vaudeville*

1.3.10 - Melodrama

1.3.11 - Ópera-cômica

2 - Acessórios

2.1 - Poesia elegíaca

- 2.1.1 - Nênia
- 2.1.2 - Epicédio
- 2.1.3 - Epitáfio
- 2.1.4 - Endeixa

2.2 - Poesia didática

2.3 - Poesia descritiva

2.4 - Poesia satírica

2.5 - Epístola

2.6 - Fábulas

2.7 - Apólogo

2.8 - Provérbio

2.9 - Parábola

2.10 - Conto

2.11 - Metamorfoses

2.12 - Poesia pastoril

2.12.1 - Écloga

2.12.2 - Idílio

2.12.3 - Idílio piscatório

2.13 - Outras poesias ligeiras

2.13.1 - Epigrama

2.13.2 - Soneto

2.13.3 - Madrigal

2.13.4 - Balada

2.13.5 - Paródia

2.13.6 - Acróstico

2.13.7 - Décima

2.13.8 - Enigma

2.13.9 - Charada

2.13.10 - Logogrifo

3 - Outros gêneros

3.1 - Poema herói-cômico

3.2 - Poema jocoso

3.3 - Poema satírico

CONCLUSÃO

Você agora já compreende como funcionam os sistemas de classificação por gênero literário. O que usa como critério o ritmo divide o campo literário em *prosa* (textos sem ritmo marcante) ou *poesia* (textos com ritmo marcante). O que usa como critério a história divide este campo em 3 partes: *lírico* (sem história); *narrativo* (com história apresentada ao leitor através da mediação de um narrador); *dramático* (com história apresentada sem mediação de um narrador, ou seja, diretamente nos diálogos desenvolvidos pelos personagens). Para cada sistema, como você viu, há uma tipologia própria.

ATIVIDADE FINAL

Atende aos Objetivos 1 e 2

Diga a que gênero literário se refere a tipologia descrita em cada um dos itens abaixo:

1) Ritmo existente no texto não é especialmente relevante, limitando-se praticamente a conservar o ritmo espontâneo que a linguagem verbal possui mesmo em seus empregos fora da literatura.

2) Texto literário não dispõe de história.

3) Texto literário dispõe de história, que é apresentada ao leitor através da mediação de um narrador.

4) Texto literário dispõe de história, que é apresentada sem mediação de um narrador, ou seja, diretamente nos diálogos desenvolvidos pelos personagens.

1. *Prosa.*
2. *Gênero lírico.*
3. *Gênero narrativo.*
4. *Gênero dramático.*

RESUMO

Prosa é como se denomina o conjunto de textos sem ritmo marcante, por oposição à *poesia*. O sistema tripartido de classificação (*lírico*, *narrativo* e *dramático*) tem como critério para sua divisão a história. No gênero lírico, tornam-se relevantes a brevidade e a musicalidade; no narrativo – a presença da história mediada por um narrador; no dramático – a predominância do diálogo.

Apesar da longa tradição de sua aplicação, o sistema tripartido de classificação da literatura não é uma divisão estanque. Os critérios utilizados em sua elaboração revelam-se às vezes discutíveis, tal como, por exemplo, o ritmo, dominante, de fato, no gênero lírico, mas presente também no narrativo.

Lírica e subjetividade

Olga Guerizoli Kempinska

AULA

15

Meta da aula

Apresentar a relação entre o gênero lírico e a subjetividade.

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. identificar os problemas envolvidos na definição do gênero lírico;
2. explicar o que é a exposição da subjetividade lírica e qual sua relação com o quadro sócio-histórico.

INTRODUÇÃO

A definição do gênero que é conhecido como “poesia lírica” já não deve ser completamente estranha. Você com certeza lembra que a Aula 12 teve como um dos seus objetivos o estudo dos diversos elementos que compõem o critério de classificação da literatura, chamado “ritmo”, tradicionalmente utilizado para distinguir a poesia da prosa. Na Aula 13, você dominou as principais componentes do ritmo, tais como: versos, sílabas métricas e rimas. O critério utilizado naquela classificação, baseado na presença do ritmo e de seus componentes, pode ser chamado de critério formal, pois leva em consideração, antes de mais nada, a construção formal do texto, deixando de lado os problemas sócio-históricos envolvidos na produção da literatura. Nesta aula, tentaremos aprofundar nossa reflexão sobre a poesia lírica, lançando mão de um outro critério de classificação da literatura em gêneros, a saber, do critério que chamaremos de *exposição da subjetividade*. Este critério não é formal como o era o do ritmo, mas, antes, sua descrição deve ser buscada na fronteira entre Linguística, Sociologia e História.

A própria palavra “subjetividade” provém da palavra “sujeito”, que remete a um indivíduo, usuário de uma linguagem, que é compartilhada por ele com uma coletividade. Você aprenderá nesta aula como este sujeito, ao mesmo tempo linguístico, individual e social, constrói-se e expõe-se na poesia lírica, tornando-se com isso um “sujeito lírico”.

OS PROBLEMAS ENVOLVIDOS NA DEFINIÇÃO DO GÊNERO LÍRICO

O critério formal é, de fato, mais frequentemente empregado para distinguir a poesia da prosa, tanto pelos leitores quanto pelos teóricos. Você deve se lembrar que já a primeira apreciação visual da disposição do texto na página do livro e a discriminação da presença ou ausência do ritmo nesta disposição determinam em grande medida nossas expectativas de leitura. No entanto, o caráter falível do critério formal já foi percebido por Aristóteles que, em sua *Poética*, notou a existência de uma prática de se utilizar versos para a escrita dos tratados científicos e médicos. Aristóteles denunciou como não pertencentes ao domínio da poesia os versos didáticos de Empédocles, chamando-os, antes, de obras de um “naturalista” e não de um poeta.

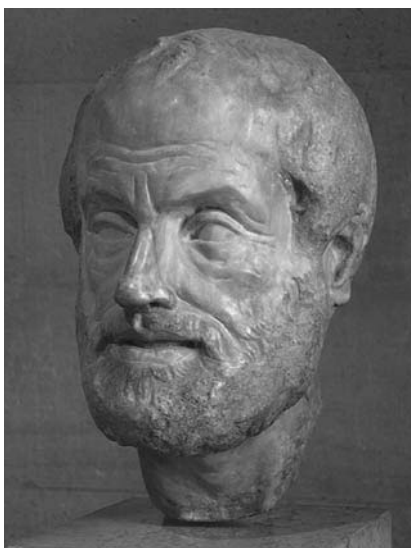


Figura 15.1: Busto de Aristóteles e primeira página da *Poética* em sua língua original: o grego.

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Arist%C3%B3teles> (Aristóteles) e http://pt.wikipedia.org/wiki/G%C3%AAnero_%C3%ADrico (Poética)

A própria distinção dos três grandes gêneros literários, o épico, o lírico e o dramático, que teria suas origens na obra do filósofo, há tantos séculos reputada fundadora da reflexão teórica sobre a literatura, deve ser, na verdade, considerada com bastante cuidado. Aristóteles, de fato, debruça-se longamente sobre o gênero dramático e o gênero épico, mas apenas poucas linhas de sua *Poética* são dedicadas àquelas obras que nós classificamos hoje em dia como pertencentes ao gênero lírico e entre as quais encontramos os poemas de Safo.

Safo foi uma poetisa grega que viveu no século VII a.C., na ilha de Lesbos. Seus poemas, de temática intensamente amorosa e homossexual, conservaram-se até nossos tempos apenas em estado de fragmentos. Esta conservação precária, sem dúvida provocada pela forte censura que o erotismo das obras de Safo sofreu na Idade Média, confere a seus poemas um caráter extremamente denso e elíptico e, com isso, muito próximo do gosto dos leitores contemporâneos:

1.
em torno a Silene esplêndida
os astros
recolhem sua forma lúcida
quando plena ela mais resplende
alta
argêntea

2.
morto o doce Adônis
e agora,
Citeréia,
que nos resta?
lacerai os seios,
donzelas,
dilaceraí as túnicas
(POUND, 1977, p. 165)

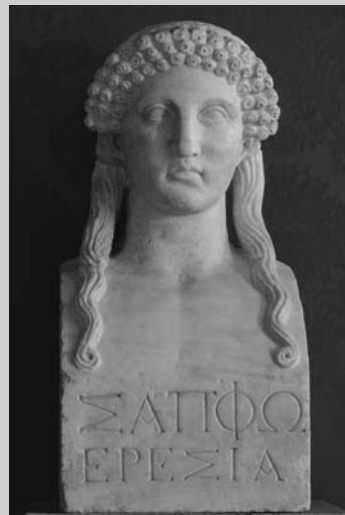


Figura 15.2: Nas imagens acima, vemos à esquerda uma ilustração representando Safo e, à direita, busto com a inscrição *Safo de Eressos*, uma cópia romana de um original grego, datado do século V a.C.

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Safo>

O teórico francês Gérard Genette, em um texto bastante controverso intitulado *Introdução ao architexto*, vê na atribuição a Aristóteles da paternidade da tripartição genérica um caso de ilusão retrospectiva, ou seja, de uma mera projeção das ideias, elaboradas não pelo filósofo, mas, antes, pelas poéticas modernas, a partir do Romantismo. Na própria *Poética*, as obras poéticas citadas por Aristóteles como exemplos de poemas líricos são apenas os ditirambos, ou seja, hinos corais, cantados em louvor do deus da vinha Dionísio e que serviam à expressão de emoções intensas, tristes ou alegres.

Quais seriam os motivos desta pouca atenção dada à poesia lírica na *Poética*? Eles devem ser buscados no próprio problema teórico central da reflexão de Aristóteles, que é a *mímesis*, interpretada, sobretudo, como

imitação de ações. É neste sentido, relacionada à imitação de ações, que a *mímesis* remete em primeiro lugar à tragédia e à epopeia. A poesia lírica aparece, por sua vez, como muito intimamente ligada à expressão de vivências pessoais, à articulação das emoções, à espontaneidade, intimidade, afetividade e, sobretudo, à música e não ao domínio das ações. Esta proximidade original entre a poesia e a música, entre a palavra e o canto, é até hoje perceptível na própria palavra “lírica” que remete à lira, um instrumento musical de cordas, que acompanhava a execução dos poemas na Antiguidade.

A musicalidade da linguagem verbal, utilizada na poesia lírica, na qual o som e o ritmo das palavras produzem fortes efeitos emocionais, é chamada *melopeia*. Comparada à poesia épica, obrigatoriamente composta em *dátilos*, versos formados de uma sílaba longa e duas breves, e à poesia dramática, composta em *iambos*, versos formados de uma sílaba breve e uma longa, a poesia lírica gozou, desde a Antiguidade, de uma considerável liberdade rítmica. Na verdade, cada poeta lírico compunha versos em um ritmo pessoal, evitando os esquemas métricos estabelecidos. Assim, até hoje conhecemos a formação rítmica inventada pela poetiza Safo, chamada “estrofe sáfica”, que lhe servia à expressão única e individualizada, e que no seu próprio nome conserva até hoje a marca pessoal de sua autora. Esta variedade e flexibilidade musical da poesia lírica, que fazia com que cada poeta cantasse em seu tom característico e em sua voz própria, tornavam-na também dificilmente redutível às regras formais de uma poética.

A proximidade que desde sempre existiu entre a poesia lírica e a música, e a relação de ambas com a expressão dos sentimentos pode ser muito bem resumida através de uma reflexão sobre os diversos sentidos, condensados na palavra alemã “*Stimmung*”. Esta palavra remete tanto a um estado íntimo do ser humano, quanto à música e à situação climática, pois significa, ao mesmo tempo, “disposição anímica”, “estado de alma”, “humor”, “atmosfera”, “afinação” e “ressonância”. O lirismo consiste tradicionalmente em um questionamento verbal acerca da relação entre o mundo interior, o mundo exterior e a música. Observe que todos os termos que traduzem a palavra “*Stimmung*” remetem a uma vivência individual que procura por uma reciprocidade na natureza, buscando intensamente por uma correspondência entre um estado interior e um estado exterior.

A música ou, antes, a musicalidade da linguagem presente na poesia lírica como *melopeia* revela-se nesse sentido um veículo perfeito para a instauração de uma vivência recíproca, pois a música é sem dúvida uma experiência que permite uma abolição da fronteira entre o dentro e o fora. Quando ouvimos a música, estamos nela imersos. Muitos são, de fato, os poemas que comparam um sentimento a uma paisagem, que misturam o estado de alma com um estado da natureza, que confundem a temperatura das emoções com uma situação climática.

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 1

1. Leia com atenção e em voz alta o poema intitulado “Canção de outono”, escrito pelo poeta simbolista francês Paul Verlaine (1844-1896) e traduzido para o português pelo poeta Guilherme de Almeida (1890-1969). Como neste poema está presente a música? Como é tematizada a expressão das emoções e a busca da reciprocidade entre o estado da alma e a natureza?

Canção de outono

Estes lamentos
Dos violões lentos
Do outono
Enchem minha alma
De uma onda calma
De sono.

E soluçando,
Pálido, quando
Soa a hora
Recordo todos
Os dias doudos
De outrora.

E vou à-toa
No ar mau que voa,
Que importa?
Vou pela vida,
Folha caída
E morta.

(VERLAINE, 2010, p. 43)

RESPOSTA COMENTADA

Em sua resposta você deve prestar atenção na presença da música no próprio título do poema e, no texto, a uma palavra que remete a um instrumento musical. Observe também os recursos sonoros do poema, relacionados à repetição de certas sílabas e de certos fonemas. Enumere as palavras que se referem à vivência dos sentimentos e à expressão das emoções e pense na relação que existe entre o estado da alma do sujeito lírico e a situação climática, que inclui a estação do ano e o tempo atmosférico.

A EXPOSIÇÃO DA SUBJETIVIDADE LÍRICA

Uma das marcas distintivas da poesia lírica é a presença do sujeito lírico. Trata-se de uma instância linguística, que deve ser cuidadosamente distinguida do poeta, autor empírico do poema, e entendida, antes, como uma construção verbal. O sujeito lírico manifesta-se através da primeira pessoa do singular.

Muitas teorias dos gêneros literários fazem do uso da primeira pessoa do singular – o “eu” – o traço distintivo da poesia lírica, transformando desta maneira uma marca gramatical em um elemento importante para a classificação de um texto como pertencente ao gênero lírico. É também a frequência do uso da primeira pessoa do singular que faz do gênero lírico um exemplo de uso da linguagem verbal particularmente marcado pela subjetividade. Mas um poema lírico não apenas “serve à expressão dos sentimentos”, como o quer o senso comum. Se em um poema lírico o poeta serve-se da primeira pessoa do singular, é porque a poesia lírica tende a encenar a própria construção da subjetividade e sua exposição.

Os aspectos linguísticos da exposição da subjetividade lírica

O linguista francês Émile Benveniste vê na capacidade discursiva de dizer “eu” o fundamento da subjetividade humana em geral. Leia com atenção uma passagem do famoso artigo de Benveniste intitulado “Da subjetividade na linguagem”, de 1958, e observe como o teórico estruturalista instaura uma equiparação entre o uso do sujeito gramatical de uma frase e o estabelecimento da subjetividade no sentido filosófico, ou seja, do sujeito enquanto garantia da continuidade da consciência:

A “subjetividade” de que tratamos aqui é a capacidade do locutor para se propor como “sujeito”. Define-se não pelo sentimento que cada um experimenta de ser ele mesmo (este sentimento, na medida em que podemos considerá-lo, não é mais que um reflexo), mas como a unidade psíquica que transcende a totalidade das experiências vividas que reúne e que assegura a permanência da consciência (BENVENISTE, 2005, p. 286).

O uso do pronome pessoal “eu” aparece como, ao mesmo tempo, construção do sujeito discursivo e revelação da própria subjetividade humana. Nesse sentido, o sujeito é quem é capaz de dizer “eu”, transformando a primeira pessoa gramatical no centro não apenas da enunciação, mas também de toda vivência subjetiva. A consideração sobre a poesia lírica compreendida desde sempre como o gênero literário mais revelador de experiências e expressões individuais e subjetivas adquire, assim, uma nova complexidade. O poema lírico, no qual fala um “eu” lírico, transforma-se em um palco da construção e do questionamento da subjetividade.

O poeta de língua alemã Rainer Maria Rilke (1875-1926) condensou muitas de suas ideias sobre a poesia nas cartas que escreveu ao poeta Franz Xaver Kappus, conhecidas como *Cartas a um jovem poeta*. Na mais famosa dessas cartas, aconselhou ao jovem poeta voltar-se para dentro de si, mergulhar em si, descobrir em si e na experiência cotidiana mais banal a fonte da inspiração lírica. Em um sentido, Rilke aconselhava ao jovem poeta aprender a dizer “eu” com sua própria voz:

Então se aproxime da natureza. Procure, como o primeiro homem, dizer o que vê e vivencia e ama e perde. Não escreva poemas de amor, evite a princípio aquelas formas que são muito usuais e muito comuns: são elas as mais difíceis, pois é necessária uma força grande e amadurecida para manifestar algo de próprio onde há uma profusão de tradições boas, algumas brilhantes. Por

isso, resguarde-se dos temas gerais para acolher aqueles que seu próprio cotidiano lhe oferece; descreva suas tristezas e desejos, os pensamentos passageiros e a crença em alguma beleza – descreva tudo isso com sinceridade íntima, serena, paciente, e utiliza, para se expressar, as coisas de seu ambiente, as imagens de seus sonhos e os objetos de sua lembrança (RILKE, 2009, p. 25-26).

Você poderia objetar aqui que a predominância da primeira pessoa gramatical não é exclusiva da poesia lírica. De fato, temos uma forte presença de um “eu” também na autobiografia. Como distinguir então o eu lírico do eu autobiográfico? Emil Staiger aponta para a existência de uma distância, tanto temporal quanto epistemológica, na construção do *eu* autobiográfico, que relata eventos passados sobre os quais possui um conhecimento panorâmico. Esta distância está completamente ausente no caso do eu lírico, que se afirma enquanto imerso na experiência presente:

O poeta lírico diz quase sempre “eu”. Mas o emprega diferentemente de um autor de autobiografia. Só se pode escrever sobre a própria vida quando a época abordada ficou para trás e o eu pode ser visto e descrito de um ponto de vista mais alto. O autor lírico não se “descreve” porque não se “compreende”. As palavras “descrever” e “compreender” pressupõem um defrontar-se objetivo (STAIGER, 1975, p. 53-54).

Observe o contraste existente entre a descrição própria de um “eu” autobiográfico, dotado de uma distância com relação a sua experiência, e a imersão própria ao clima da poesia lírica. Na poesia lírica, não existe, segundo Staiger, a possibilidade de instaurar a distância entre o “eu” lírico e a experiência.

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 1

2. Leia com atenção o poema do poeta brasileiro Manuel Bandeira. Quais são as marcas discursivas da presença do sujeito lírico neste poema?

Cantiga

Nas ondas da praia
Nas ondas do mar
Quero ser feliz
Quero me afogar.

Nas ondas da praia
Quem vem me beijar?
Quero a estrela-d'alva
Rainha do mar.

Quero ser feliz
Nas ondas do mar
Quero esquecer tudo
Quero descansar.
(BANDEIRA, 1978, p. 124)

RESPOSTA COMENTADA

Em sua resposta, você deve prestar uma atenção especial na forma dos verbos, tanto no que diz respeito ao tempo verbal quanto à pessoa gramatical. Você pode também contar os verbos e insistir na sua quantidade e na sua disposição no poema.

Os aspectos sócio-históricos da exposição da subjetividade lírica

Tanto sua relação íntima com a música quanto a exposição da subjetividade que nela predomina tendem a situar a poesia lírica acima da história e das condições sociológicas de sua produção e recepção. Os sentimentos expressos em um poema lírico, colocados no estado de reciprocidade com a natureza, dão frequentemente a impressão de terem alcançado valores universalmente humanos, liberando-se de determinações históricas particulares e transcendendo, com isso, conflitos sociais concretos. A musicalidade da matéria verbal do poema lírico suprimiria não apenas o espaço, mas também a temporalidade. Através da imersão musical no presente, instaurado por um estado de alma, o indivíduo afirmaria, no domínio do lírico, justamente sua independência e autonomia com relação à vida social coletiva.

Esta visão “a-histórica” da poesia lírica é, de fato, um dos preconceitos mais fortemente relacionados com a percepção do lirismo. Um dos teóricos que a denunciou com mais clareza foi Theodor W. Adorno, em um estudo intitulado “Palestra sobre lírica e sociedade”, de 1957. Adorno começa sua reflexão sobre a relação entre a lírica e a sociedade, falando justamente sobre o desconforto que provoca a aproximação entre estes dois termos. Como a esfera do lirismo, que é o domínio verbal do indivíduo, poderia ter, ao mesmo tempo, um valor coletivo? Como o gênero literário que se afirma como o domínio da exposição do *eu*, ou seja, como a esfera do absolutamente individual, poderia ser reduzida ao social? Adorno detecta na própria oposição entre o *eu* lírico individual e a coletividade um fundo ideológico:

Contudo, essa exigência feita à lírica, a exigência da palavra virginal, é em si mesma social. Implica o protesto contra uma situação social que todo indivíduo experimenta como hostil, alienada, fria e opressiva, uma situação que se imprime em negativo na configuração lírica (...) (ADORNO, 2003, p. 68-69).

De fato, a própria natureza verbal da poesia lírica coloca-a inevitavelmente em uma esfera ao mesmo tempo individual e coletiva. As relações complexas e ambíguas que se estabelecem entre a configuração lírica do discurso subjetivo e a coletividade à qual este discurso opõe-se, mas da qual, ao mesmo tempo, emerge e à qual se dirige, chamaram atenção de muitos teóricos.

Tanto Theodor W. Adorno (1903-1969) quanto Walter Benjamin (1892-1940) desenvolveram seu trabalho no âmbito da corrente do pensamento conhecida como Teoria Crítica. O esforço teórico de Adorno e de Benjamin visava a uma análise marxista e crítica da sociedade capitalista, mas que tampouco rejeitava as descobertas da psicanálise. A reflexão sobre a relação entre a sociedade e a cultura ocupou nessa reflexão um lugar central.



Figura 15.3: Prédio atual do Instituto para Pesquisa Social de Frankfurt, do qual fizeram parte Adorno e Benjamin.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Instituto_para_Pesquisa_Social_de_Frankfurt

A tentativa teórica mais interessante de descrever a dificuldade da relação entre o “eu” lírico subjetivo e a coletividade, ou seja, a sociedade é, até hoje, a de Walter Benjamin. Em seus ensaios reunidos sob o título *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*, Benjamin analisa as transformações antropológicas da subjetividade lírica sob a influência da experiência da grande cidade e da multidão. A esta transformação está ligado o aparecimento de uma nova sensibilidade e de um novo olhar, o do *flâneur*. A palavra *flâneur* provém do verbo *flâner*, que em francês significa “errar”, “perambular sem nenhum objetivo definido”. Assim, o *flâneur* é um sujeito perambulante, um sujeito lírico que deambula em meio à multidão, anônimo, marginal, dotado de uma visão fragmentária, prestes a acolher as experiências que se oferecem ao acaso.

Na capa do livro *Passagens*, que tem como tema a exploração das origens da modernidade na vida cotidiana da grande cidade do século XIX, estudo deixado por Walter Benjamin no estado de anotações fragmentárias, acompanhadas de um material iconográfico da época, você pode distinguir a imagem de uma galeria. Benjamin notou que o aparecimento das galerias comerciais, espaços ambíguos que confundem o interior e o exterior, e em cujas vitrinas as mercadorias propõem espetáculos fantasmagóricos, foi decisivo para o aparecimento da nova subjetividade lírica, a do *flâneur*.

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 2

3. Flora Süssekind nota uma intensificação da presença da primeira pessoa do singular na poesia brasileira dos anos 1970 e 1980, na qual predomina o tom lírico da confissão. A autora chama as obras nas quais se manifesta este excesso da exposição da subjetividade, que serve à expressão de sentimentos em um modo sincero e até coloquial, de “literatura do eu”. Leia com atenção o trecho proveniente do ensaio de Süssekind, intitulado “Retratos & egos”. Observe como a autora estabelece uma relação entre a exposição da subjetividade lírica e o contexto social. Quais são as referências à realidade sócio-histórica do Brasil neste trecho?

E é sob o signo da afirmação da ficcionalidade, do texto reflexivo, de uma linguagem elíptica e de um humor afiado que se abandona a dicção dominante dessa literatura com “síndrome de prisão” que se produziu no período pós-64. Uma literatura interessada em resistir, mas cujas armas preferenciais foram semelhantes às do próprio regime autoritário: retratos da nacionalidade ou confissões pessoais. Sem dúvida retratos com cores diferentes e confissões obtidas sem tortura (SÜSSEKIND, 2004, p. 147).

RESPOSTA COMENTADA

Em sua resposta, você deve buscar as referências à realidade sócio-histórica do Brasil, à ditadura militar (1964-1985) na data evocada no texto e nas palavras que remetem, de forma literal ou metafórica, à opressão perpetrada pela ditadura militar: “prisão”, “armas”, “regime autoritário”, “tortura”.

CONCLUSÃO

Para se definir o gênero lírico, o critério formal, chamado “ritmo”, apesar de frequentemente utilizado, revela-se insuficiente, pois é também através do grau de exposição da subjetividade que o gênero lírico demarca-se do gênero épico e do gênero dramático. O uso do pronome “eu” aponta para a presença do sujeito lírico, que não deve ser meramente reduzido à figura do autor empírico do poema.

Esta distinção entre o autor empírico e o “eu” lírico presente no poema não pode, no entanto, servir para transformar as obras pertencentes ao gênero lírico em produções livres de contágios da realidade sócio-histórica. A própria exposição da subjetividade na poesia lírica, tanto em sua forma quanto em sua intensidade, possui uma dimensão não apenas linguística, mas também um alcance sócio-histórico.

ATIVIDADE FINAL

Atende aos Objetivos 1 e 2

Leia um trecho da “Carta do vidente”, escrita em 1971 pelo poeta francês Arthur Rimbaud. Nesta carta, Rimbaud descreve em que consiste o trabalho do poeta:

O primeiro estudo do homem que quer ser poeta é seu próprio conhecimento, completo; ele busca sua alma, investiga-a, tenta-a, aprende-a. (...) O poeta faz-se *vidente* por meio de um longo, imenso e estudado *desregramento* de *todos os sentidos*. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele busca a si, esgota em si todos os venenos para guardar apenas suas quintessências (RIMBAUD, 2006, p. 159).

De que maneira Rimbaud instaura a relação entre a poesia, o conhecimento e a subjetividade?

RESPOSTA COMENTADA

Em sua resposta, você deve notar que o conhecimento do poeta não diz respeito à realidade, mas, antes à exploração de si mesmo. Repare a presença das palavras que remetem ao conhecimento científico, por um lado (“estudo”, “investigar”, “aprender”), e àquelas que se referem ao conhecimento esotérico, por outro (“alma”, “vidente”).

RESUMO

Dentre os três grandes gêneros, ao lado do épico e do dramático, a poesia lírica revela-se como tradicionalmente mais difícil reduzível a regras de uma poética. Seu caráter irredutível deve ser buscado acima de todo na predominância da musicalidade que serve à expressão da subjetividade lírica.

Do ponto de vista da Linguística, a capacidade de se colocar como sujeito verbal é o fundamento da subjetividade. Com isso, a reflexão acerca do sujeito lírico na poesia ultrapassa a mera expressão dos sentimentos e aponta para uma visão da poesia lírica enquanto um palco da construção e da exposição da subjetividade. Este processo apenas aparentemente é avesso a uma consideração sociológica da literatura. A própria oposição que tradicionalmente se estabelece entre o indivíduo – o “eu” lírico com sua linguagem – e a sociedade, deve ser considerada, antes, como um fato social.

O gênero épico

Olga Guerizoli Kempinska

AULA

16

Meta da aula

Descrever o gênero épico e apresentar suas manifestações na literatura.

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. definir o gênero épico;
2. explicar os problemas existentes na relação entre o épico e a temporalidade da narrativa.

INTRODUÇÃO

O adjetivo “épico” continua sendo hoje em dia bastante utilizado, por exemplo, para se falar de um filme. Você com certeza já assistiu a um trailer cinematográfico que prometia “uma aventura épica”, “um confronto épico”, ou, ainda, “um final épico”. Você já se perguntou pelo sentido dessas expressões? O adjetivo “épico” remete aqui a uma história rica em aventuras, à presença de heróis e a feitos grandiosos e memoráveis. Tanto a presença da História, quanto a manifestação do heroísmo e de façanhas excepcionais fazem com que, mesmo que o uso da palavra “épico” pareça vago, seu antônimo imediato seja, com certeza, o adjetivo “banal” ou “prosaico”. Você verá que a oposição semântica que se instaura na linguagem cotidiana entre o “épico” e o “prosaico” é bastante curiosa, na medida em que ambos remetem inicialmente à presença de uma narrativa.

Nesta aula, você aprenderá como se define o gênero épico, quais são suas características formais e quais são as realizações mais conhecidas deste gênero. Além disso, vamos descrever também algumas características textuais do épico, para compará-lo com outras formas da narração.

DEFINIÇÃO DO GÊNERO ÉPICO

Nesta parte da aula, vamos discutir a definição do gênero épico. Esta discussão será dividida em duas partes: em primeiro lugar, mostraremos as características formais do poema épico, tais como descritas por Aristóteles; em segundo lugar, vamos completar estas considerações com a insistência no modo de produção e recepção das epopeias, que foram concebidas originariamente como obras orais e não como textos escritos.

Definição aristotélica do poema épico

O gênero épico faz parte da grande tripartição da literatura, cuja autoria é tradicionalmente atribuída a Aristóteles. No entanto, após o estudo dos problemas envolvidos na definição do gênero lírico, na última aula, você já sabe que a classificação presente na *Poética* não dá a mesma atenção a todos os três gêneros.

As características do poema épico encontram-se ali mais bem descritas do que as da poesia lírica, embora Aristóteles não valorize a epopeia tanto quanto a tragédia. Você ainda verá nas próximas aulas que, de todos os gêneros literários, a tragédia é o que ocupa o lugar central na *Poética*. Percebemos esta valorização também presente na reflexão

teórica sobre a poesia épica ao lermos o capítulo V, no qual Aristóteles define a epopeia em comparação com a tragédia:

A poesia épica emparelha-se com a tragédia em serem ambas imitação metrificada de seres superiores; a diferença está em que aquela se compõe num metro uniforme e é narrativa. Também na extensão; a tragédia, com efeito, empenha-se, quanto possível, em não passar duma revolução do sol ou superá-la de pouco; a epopeia não tem duração delimitada e nisso difere (ARISTÓTELES, 2002, p. 24).

A poesia épica é para Aristóteles uma representação de ações por meio da narrativa. A própria palavra *epos* significa em grego “aquilo que é expresso pela fala”. Esta mediação da narração, que distingue a poesia épica da tragédia, é estudada, na teoria moderna, como a presença de um narrador. De acordo com a nomenclatura do século XX, a instância linguística que narra na epopeia é um narrador que não é um personagem do universo representado e que narra do seu próprio ponto de vista. Comumente diz-se que o narrador épico é “onisciente”, pois possui um amplo saber tanto sobre as ações e motivações dos personagens, quanto sobre as características espaço-temporais do mundo representado.

Um outro elemento da definição da poesia épica, descrito na *Poética* de Aristóteles, diz respeito ao tipo de personagens cujas ações são narradas e que são chamados de “seres superiores”. Esta superioridade pode ser interpretada como relativa à origem social elevada dos personagens das epopeias: heróis, semideuses ou relacionados à família real. Mas vários teóricos interpretam tal “superioridade”, remetendo-a ao nível moral dos personagens, no sentido de envolvimento em conflitos sérios, que afetam o destino de toda a comunidade.

Observe ainda que, na definição aristotélica, a narrativa épica não apenas possui uma extensão considerável, mas também é estruturalmente muito mais livre, pois não obedece nem à unidade do tempo, nem à unidade da ação. Com essa liberdade, uma epopeia pode narrar o desenrolar de ações extensas, que não se limitam a um único dia. Tal é, por exemplo, o caso da *Ilíada*, que, apesar de não narrar os dez anos da guerra de Troia e de se limitar a ações ocorridas no último ano, descreve ações que se desenrolam por cerca de cinquenta dias.

A oralidade do poema épico

As epopeias foram compostas em muitos lugares do mundo, tendo sido sempre concebidas como expressão do espírito coletivo de um povo. Esta visão da epopeia, enquanto produto de um “gênio coletivo”, deve-se a sua origem nas baladas heroicas e populares.

Uma das mais antigas epopeias é *A epopeia de Gilgamesh*, datada de aproximadamente 3000 a.C. e que narra os feitos do rei da Suméria (atual Iraque). Entre as epopeias antigas mais famosas, devemos citar ainda, além da *Ilíada* e da *Odisseia* (1000 a.C.), a *Eneida* de Virgílio (século I a.C.), que relata os feitos de Eneias, ancestral mítico dos Romanos, salvo da guerra de Troia. Na Idade Média, no século XI, foi composta *A canção de Rolando*, poema épico anônimo que conta a morte de um herói cristão em uma batalha contra os sarracenos. Um pouco antes, entre o século VIII e o século X, foi criada a epopeia escandinava intitulada *Beowulf*, cujo herói desafia monstros demoníacos. No Brasil, a epopeia mais lida e estudada é a obra de Luís Vaz de Camões, intitulada *Os Lusíadas*, publicada em 1572, que glorifica a história dos portugueses, filhos de Luso, através da narrativa da descoberta do caminho das Índias por Vasco da Gama.

Na Grécia Antiga, os poemas épicos menores, que com o tempo juntaram-se em todos maiores para formar as obras que conhecemos hoje em dia, como *Ilíada* e *Odisseia*, eram compostos, memorizados e cantados pelos *aedos*. No canto VIII da *Odisseia*, podemos ler uma descrição do *aedo*. Vamos tentar aprender com esse trecho algumas de suas características. Observe que, logo no início, o *aedo* é chamado de “cantor divinal”. De fato, a própria palavra “*aedo*” provém do verbo “cantar” em grego:

Já pelo arauto trazido o cantor divinal se aproxima,
que quanto a Musa distingue, e a quem males e bens concedera:
tira-lhe a vista dos olhos, mas cantos sublimes lhe inspira.
Junto de uma alta coluna, em cadeira de enfeites de prata
fê-lo Pontónioo sentar-se, no meio dos ledos convivas. Prende-lhe
o arauto o sonoro instrumento num gancho, que estava
por sobre a sua cabeça, e lhe ensina aonde mão levantasse
para alcançá-lo. Coloca-lhe ao lado uma mesa e uma cesta,
perto uma jarra com vinho, por que ele à vontade bebesse.
Todas as mãos estendiam, visando a alcançar as viandas.
Tendo assim, pois, a vontade da fome e da sede saciado,
a Musa logo o incitou a falar sobre os feitos dos homens,
gestas de heróis, cuja fama o alto céu, nesse tempo, atingira (...)
(HOMERO, 1974, p. 111).

Repare que a palavra que qualifica o cantor é, neste trecho, o adjetivo “divinal”. De fato, a figura do *aedo* mantém ainda vagas conexões com a figura do poeta arcaico, considerado vidente e profeta, transmissor das palavras divinas. A própria cegueira, atribuída também a Homero, simboliza aqui o acesso a uma visão inspirada. No entanto, o *aedo* dos poemas épicos não mais profetiza; ele registra, sobretudo, “as gestas de heróis”, para preservar do esquecimento sua glória e com isso a glória da nação inteira.

Ao encenar a agressividade viril a serviço de um grande empreendimento e ao misturar os mitos com a história, as epopeias assumem um papel de importante referência cultural e nacional. Desta maneira, os poemas épicos participam também da configuração das identidades nacionais, adquirindo um caráter nacionalista, evocado sem rodeios por Paul Zumthor, que dedicou à questão do caráter coletivo e oral da épica todo um capítulo do seu livro *Introdução à poesia oral*. Narração de ações, o poema épico é, sobretudo, narração de ações guerreiras, que afirmam a identidade de uma comunidade:

A epopeia tende ao “heroico”, se tomarmos esta palavra como exaltação de uma espécie de superego comunitário. Constatou-se que seu terreno mais favorável é o das regiões fronteiriças, onde reina uma hostilidade prolongada entre duas raças, duas culturas, das quais nenhuma domina evidentemente a outra. O canto épico cristaliza a hostilidade e compensa a incerteza da competição; anuncia que tudo acabará bem, proclama ao menos que o direito está do nosso lado (ZUMTHOR, 2010, p. 120).

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 1

1. Escolha, dentre as expressões a seguir, aquelas que fazem parte da definição aristotélica da poesia épica:

1. representação das ações
2. expressão dos sentimentos
3. representação por meio da narrativa
4. representação das ações limitada a um único dia
5. narrativa extensa em versos
6. narrativa extensa em prosa

7. representação das ações executadas por seres superiores
8. representação das ações executadas por seres inferiores
9. representação com vocação coletiva
10. representação com vocação individual

RESPOSTA COMENTADA

Em sua resposta, você deve listar apenas aquelas expressões que fazem parte da definição da poesia épica no capítulo V da Poética de Aristóteles e lembrar quais são as origens das epopeias. Preste atenção para não confundir as características da poesia épica com as da poesia lírica e da tragédia. Trata-se das expressões 1, 3, 5, 7 e 9.

A INGENUIDADE ÉPICA

Muitos autores, entre os quais Nietzsche, Adorno e Staiger, chamaram o gênero épico de ingênuo. Este adjetivo diz respeito ao épico enquanto uma maneira de se conduzir a narração e, com isso, seu uso visa a um estilo narrativo presente não apenas nas epopeias, mas também nos romances, contos e novelas. O épico enquanto estilo ultrapassa, pois, os limites de uma forma literária concreta, a epopeia.

Observe que “ingênuo” pode remeter tanto à ideia de infância e de inocência, quanto à noção de falta de sabedoria, resultante de uma falta de experiência. No entanto, o uso deste adjetivo com relação ao estilo épico deve ser compreendido como uma tentativa de se resumir a relação entre a narrativa épica e a temporalidade.

Mas em que sentido a narrativa épica é ingênuo? Ao ter como seu objetivo a preservação da história e a glorificação do passado de uma comunidade, a narrativa épica tenta preservar o conteúdo da história como imutável. Esta narrativa imutável que deve ser preservada do esquecimento é chamada no mundo antigo de mito. Com a intenção de não deformar o mito, o estilo épico busca registrar a aparência dos objetos e dos seres humanos com grande exatidão.

Com isso, se a lírica tem como seu termo de comparação a música, a épica é mais próxima da pintura. Se a lírica propõe uma experiência de imersão em uma experiência, a épica tem como sua vocação a apresentação distanciada dos “quadros” do passado. No entanto, esta vocação para a apresentação fiel e detalhada faz com que a narrativa épica tenha a tendência a se configurar em uma sucessão dos quadros separados. Um tal estilo, que opera pela adição e pela justaposição e não pela síntese complexa, é próprio da comunicação oral. A epopeia serve-se de um discurso que evita lógicas complexas com muitas proposições subordinadas e prefere a agregação por conjunções simples.

A esta vocação de preservação da história do passado glorioso em toda sua plasticidade correspondem também os epítetos homéricos. Graças ao caráter repetitivo dessas expressões, as epopeias tornavam-se sem dúvida também mais fáceis de serem memorizadas. Observe também que, através dos **EPÍTETOS** homéricos que qualificam os nomes próprios como, por exemplo, “os arquivos de grevas bem feitas” ou “de olhos glaucos Atena”, as descrições dos personagens das epopeias adquirem uma grande estabilidade. Podemos dizer que estas qualificações “fixam” os personagens, atribuindo-lhes características imutáveis.

A busca pela descrição nítida e detalhada é visível também na frequente negligência pelo épico do prosseguimento da própria ação. Erich Auerbach foi um dos teóricos que mais insistiram na plasticidade do estilo épico, neste amor da visibilidade, que não conhece segundos planos e não deixa nada na penumbra. No capítulo que abre seu grande estudo sobre a mimesis na literatura ocidental, intitulado “A cicatriz de Ulisses”, Auerbach analisa a tocante cena do reconhecimento do protagonista da *Odisseia* por sua antiga ama, graças à cicatriz em sua coxa. O reconhecimento de Ulisses na figura do forasteiro, de volta ao lar depois de vinte anos de guerra e de viagem, é, no entanto, interrompido por amplas descrições:

A interrupção, que ocorre justamente no momento em que a governanta reconhece a cicatriz, isto é, no momento da crise, descreve a origem da cicatriz, um acidente dos tempos da juventude de Ulisses, durante uma caça ao javali por ocasião de uma visita ao seu avô Autólico. Isto dá, antes de mais nada, motivo para informar o leitor acerca de Autólico, sua moradia, grau de parentesco, caráter, e, de maneira tão pormenorizada quão deliciosa, seu comportamento após o nascimento do neto; segue-se a visita

EPÍTETO

Palavra ou expressão com que se qualifica alguém ou algo.

de Ulisses já adolescente; a saudação, o banquete de boas-vindas, o sono e o despertar, a saída matutina para a caça, o rastejo do animal, a luta, o ferimento de Ulisses por uma presa, o curativo da ferida, o restabelecimento, o regresso à Ítaca, o preocupado interrogatório dos pais; (...) (AUERBACH, 2009, p. 2).



Figura 16.1: *Ulisses e Euricleia*, por Christian Gottlob Heyne – momento em que a ama Euricleia lava os pés de Ulisses e o reconhece graças à sua cicatriz.

Fonte: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Eurycleia>

As descrições pormenorizadas irrompem no fluxo da narrativa épica e perturbam sua continuidade. Chamamos estas descrições detalhadas, que têm como objetivo reproduzir os objetos em toda sua plasticidade, de écfrases. É justamente no desejo de apresentar tudo nitidamente, de utilizar de écfrases para exteriorizar perfeitamente todos os objetos, personagens e fenômenos, que se encontra o motivo, pelo qual muitos teóricos chamam a narrativa épica de “ingênua”. Preservar a identidade da história contada, vencer a inconstância de todas as coisas, resguardar o mito do esquecimento, encontrar o tom que assegure o caráter coletivo das ações representadas – todas essas aspirações da epopeia fazem com que o princípio de sua composição seja, fundamentalmente o princípio da adição.

As descrições pormenorizadas irrompem no fluxo da narrativa épica e perturbam sua continuidade. Chamamos estas descrições detalhadas, que têm como objetivo reproduzir os objetos em toda sua plasticidade, de *écfrases*. É justamente no desejo de apresentar tudo nitidamente, de utilizar de *écfrases* para exteriorizar perfeitamente todos os objetos, personagens e fenômenos, que se encontra o motivo, pelo qual muitos teóricos chamam a narrativa épica de “ingênua”. Preservar a identidade da história contada, vencer a inconstância de todas as coisas, resguardar o mito do esquecimento, encontrar o tom que assegure o caráter coletivo das ações representadas – todas essas aspirações da epopeia fazem com que o princípio de sua composição seja, fundamentalmente o princípio da adição.

Écfrase – provém da palavra *ekphraseis*, que significa em grego “explicar até o fim”, “expor em todos os detalhes” e remete a uma descrição que reproduz o objeto em todos os seus detalhes e em toda sua plasticidade. A partir do século XIX, a palavra “*écfrase*” passou a ser utilizada, sobretudo, no contexto de descrições de obras de arte.

Uma das *écfrases* mais famosas, mais extensas e mais impressionantes da *Iliada* é a descrição da fabricação do escudo de Aquiles por Hefesto, no canto XVIII. Nesta *écfrase*, o objeto retratado nos mais minuciosos detalhes parece estar sendo colocado perante os olhos da alma do leitor. Das cinco camadas do escudo, decoradas com imagens em relevo que retratam o cosmos e os aspectos principais da vida humana, reproduzimos aqui apenas o centro:

Cinco camadas o escudo possuía, gravando na externa
o hábil artífice muitas figuras de exceloso traçado.
Nela o ferreiro engenhoso insculpiu a ampla terra e o mar vasto,
o firmamento, o sol claro e incansável, a lua redonda
e as numerosas estrelas, que servem ao céu de coroa.
Pôs nela as plêiades todas, Orião robustíssimo, as Híades,
e mais, ainda, a Ursa, também pelo nome de Carro chamada,
a Ursa que gira num ponto somente, a Orião sempre espiando,

e que entre todas é a única que não se banha no oceano.
 Duas belíssimas cidades de homens de curta existência
 grava, também. Numa delas celebram-se bodas alegres.
 Saem do tálamo os noivos, seguidos por seus convidados,
 pela cidade, à luz clara de archotes; os hinos ressoam.
 Ao som das flautas e cítaras moças dançavam, formando
 roda, em cadência agradável. Nas casas, de pé, junto às portas,
 viam-se muitas mulheres que o belo cortejo admiravam.
 Cheio se achava o mercado, que dois cidadãos contendiam
 sobre a quantia a ser paga por causa de um crime de morte:
 um declarava ante o povo que tudo saldara a contento:
 o outro negava que houvesse, até então, recebido a importância.
 Ambos um juiz exigiam, que fim à contenda pusesse.
 O povo, à volta, tomava partido, gritando e aplaudindo.
 A multidão os arautos aclamam; no centro, os mais velhos
 Em um recinto sagrado, sentados em pedras polidas,
 Nas mãos os cetros mantêm dos arautos de voz sonora.
 Fala cada um por seu turno, de pé, e o seu juízo enuncia.
 Quem decidisse com mais equidade, dois áureos talentos
 Receberia, que ali já se achavam, no meio de todos (...).
 (HOMERO, 1982, p. 415).



Figura 16.2: Tétis entrega a seu filho Aquiles as novas armas forjadas por Hefesto.
 Fonte: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Achille>

Submisso à organização paratática do discurso, característica da narrativa oral, o narrador épico, ao pintar um quadro fixo e independente após outro, limita-se a representar vários momentos épicos no presente, mas não consegue pintar a própria passagem entre os quadros. Nas próximas aulas, você verá que a representação desta passagem só se realizará em uma outra forma de narrativa: no romance.

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 2

2. O estilo épico, entendido como uma forma da narração que desrespeita a temporalidade da história contada em prol da plasticidade da descrição dos quadros separados, ultrapassa a forma literária que conhecemos como epopeia. Há passagens épicas, nas quais predomina a organização dominada por justaposição, em muitos romances e novelas modernas. Leia com atenção o fragmento proveniente do conto *Lady Macbeth do distrito de Mtzensk*, escrito pelo escritor russo do século XIX Nicolai Leskov. Nesta passagem, há uma descrição de um grupo de condenados, caminhando para a Sibéria. Quais são as características épicas desta descrição?

Aliás, Catierina Lvovna já não se ofendia com mais nada. Depois de chorar as suas mãos, petrificou-se e, com uma tranquilidade insensível, preparou-se para sair e responder à chamada.

Rufa o tambor: tan-tarantan-tan; despejam-se no pátio presos acorrentados e não acorrentados, e Serguiêi, e Fiona, e Sónietka, e Catierina Lvovnam e um *raskólnik* [membro de uma seita de oposição à Igreja ortodoxa] acorrentado a um *jíd* [um judeu], e um polonês na mesma corrente que um tártaro.

Todos se amontoaram, depois se emparelharam de qualquer jeito e partiram.

O mais desolador dos quadros: um punhado de pessoas, arrancadas do mundo e privadas de qualquer sombra de esperança em um futuro melhor, afunda na lama negra e fria de uma estrada de terra batida. Tudo ao redor é de uma feiura que chega ao horror: uma lama sem fim, um céu cinzento, salgueiros desfolhados e molhados, e em seus galhos abertos uma gralha cinzenta, eriçando as penas. O vento ora geme, ora se enfurece, ora uiva e brame (LESKOV, 2009, p. 77).

RESPOSTA COMENTADA

Em sua resposta, observe que nos quatro parágrafos que compõem o trecho há uma divergência de tempos verbais. Preste atenção à diferença do tempo verbal entre o primeiro parágrafo e o segundo e, depois, na diferença entre o terceiro e o quarto. Quais são os parágrafos que formam descrições fixas, comparáveis aos “quadros” nos quais a narrativa não avança? São os parágrafos I e III. No segundo parágrafo, observe que prisioneiros muito diversos compartilham um destino em comum. No quarto parágrafo, observe a plasticidade e os detalhes da descrição da paisagem da Sibéria.

CONCLUSÃO

A reflexão sobre as características formais do gênero épico é inseparável da reflexão sobre as origens orais e coletivas dos poemas épicos. Sua extensão considerável, sua configuração através da justaposição de partes independentes, sua narrativa atenta a todos os detalhes – todos estes elementos do gênero épico remetem ao modo de produção dos poemas épicos. Apesar de grande diversidade temática dos poemas épicos particulares, resultante da diversidade das culturas nas quais se originam e cuja identidade fundamentam, toda epopeia é, fundamentalmente, verbalização, *epos*, de histórias dignas de serem preservadas do esquecimento.

ATIVIDADE FINAL

Atende aos Objetivos 1 e 2

Leia com atenção o comentário do teórico suíço Emil Staiger de um trecho da *Ilíada*. Como se chama o tipo da organização do discurso, próprio do poema épico que é aqui o foco da atenção do autor? Existe uma relação entre esta organização do discurso e as origens orais da epopeia?

Pátroclo, herói da linhagem de Zeus, impecável ginete, sus! Já percebo que o fogo voraz irrompeu nos navios. Não aconteça ficarmos privados de meios de fuga. Veste a armadura, depressa, que eu vou congregar logo os sócios (p. 126-129).

Ouvimos que há pressa. Com esses versos, entretanto, Homero já pagou seu tributo ao objetivo final. Agora conta-se como Pátroclo se arma. Introduce-se uma observação sobre a pesada lança de Aquiles. Em seguida, o artista não se esquece de aventar a árvore genealógica dos cavalos. Os mirmidões reúnem-se em assembleia. Sua afluência Homero descreve numa longa comparação. Então conta a história de uns chefes inferiores dos mirmidões. Um deles é Minesta, o filho do deus-rio e de Polidoro; publicamente, porém, seu pai era Boros, o filho de Periere. Um segundo comandante era Eudoro. Então Aquiles toma a palavra. Depois do discurso faz libações aos deuses e em seguida é contado de novo minuciosamente como tirou a caneca de um cofre, qual a aparência do cofre e da caneca, como de novo a repõe e sai da tenda, para ver a partida de Pátroclo com os seus. Somente agora, depois de cento e vinte versos, chega a ação a sua meta (STAIGER, 1975, p. 92-93).

RESPOSTA COMENTADA

Em sua resposta, você deve enfatizar as características da composição da epopeia que a tornavam mais fácil para memorização e transmissão oral: a organização dominada por justaposição e a narrativa em versos. Pense na importância que neste processo desempenham as repetições e a necessidade de se evitar uma exposição sintática muito complexa. Releia a definição de écfrase.

RESUMO

O gênero épico faz parte da grande tripartição tradicional da literatura, atribuída à *Poética*. Aristóteles define o poema épico como uma narração em versos, que representa as ações dos personagens superiores e que não obedece à unidade do tempo e da ação.

Uma componente importante da definição da epopeia, forma literária na qual o gênero épico encontra sua realização mais completa, envolve sua origem oral e sua aspiração coletiva.

A oralidade originária do gênero épico deixa fortes traços em sua organização formal, marcada pela lógica de uma simples adição. Esta dominação da justaposição, relacionada à presença das descrições pormenorizadas e chamada por muitos teóricos de “ingenuidade épica”, tem como consequência a plasticidade da representação, por um lado, e a perturbação da continuidade da temporalidade da narrativa, por outro.

O romance I: surgimento de um novo tipo literário

Olga Guerizoli Kempinska

AULA

17

Metas da aula

Definir o romance e mostrar seu surgimento e suas manifestações na literatura.

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. descrever o surgimento do romance;
2. identificar a relação entre o romance e o conhecimento.

INTRODUÇÃO

O romance é um tipo novo, o mais recente de todos os grandes gêneros. Ele é frequentemente chamado de um tipo “arrivista” ou, inclusive, “aventureiro” e com esses qualificativos enfatiza-se, por um lado, sua novidade e, por outro, seu caráter muito dinâmico e expansivo. Alguns chegam a chamá-lo de um “gênero bastardo”, apontando com isso para suas origens e filiações incertas. A importância e a energia do romance manifestam-se hoje em dia através de sua capacidade de prevalecer no mercado editorial e de alcançar um público extremamente vasto e variado.

Nesta aula você conhecerá a definição do romance, assim como os problemas relacionados ao seu surgimento. Você verá que vários fenômenos sócio-históricos participaram de sua inauguração e de sua expansão. Na segunda parte da aula discutiremos também o tipo de conhecimento possibilitado pelo romance, cuja leitura, ao contrário da leitura de um manual ou de uma enciclopédia, não nos traz simples informações sobre a realidade.

O SURGIMENTO DO ROMANCE

Quando exatamente surge o romance no Ocidente? Não há uma resposta única e segura a essa pergunta e diversas obras em diferentes países disputam entre si o início do novo tipo. Citemos alguns desses textos considerados hoje em dia como inaugurais e cuja publicação se estende entre o século XVI e o início do século XVIII.

Na França, por exemplo, o novo tipo teria sido inaugurado pela obra intitulada *Gargantua e Pantagruel*, um romance cômico e carnavalesco escrito por François Rabelais. Este romance, publicado a partir de 1532, tem como protagonistas dois gigantes, Gargantua e seu filho Pantagruel, envolvidos em diversas aventuras na aurora do Renascimento.

Na Espanha, o primeiro romance é, sem dúvida, o *Dom Quixote de la Mancha*, publicado a partir de 1605, por Miguel de Cervantes. O protagonista deste romance é um cavaleiro errante que confunde a realidade com histórias de cavalaria lidas em demasia. Dom Quixote envolve-se em uma série de aventuras ao tentar realizar o ideal cavaleiresco em uma época dominada por outros valores.



Figura 17.1: D. Quixote e Sancho Pança (ilustração de Gustave Doré).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Dom_quixote

Para os anglo-saxões o desenvolvimento do romance adquire seu dinamismo mais tarde, apenas a partir de 1714, ou seja, a partir da data de publicação de *Robinson Crusoe*, de autoria de Daniel Defoe. Este romance conta a história de sobrevivência de um náufrago em uma ilha deserta. A figura de Robinson é vista por muitos não apenas como uma metáfora da eficácia da civilização ocidental, mas também como uma imagem de sua expansão e dominação.

Uma escultura que representa Dom Quixote, fidalgo louco que torna problemática a relação entre a realidade e a ilusão, e um dos primeiros protagonistas do novo tipo romanesco, decora a entrada do Instituto de Letras no Campus do Gragoatá da Universidade Federal Fluminense.



Fonte: <http://www.uff.br/uffon/noticias/2005/08/seminario-quixote.php>

DIREITO AUTORAL

É o conjunto de direitos, garantidos juridicamente, que um autor possui com relação a suas produções intelectuais ou artísticas. O direito autoral protege, por exemplo, a autoria da obra e sua integridade, defendendo, assim, a propriedade intelectual e artística. Além disso, o direito autoral regula a circulação da obra no mercado.

Para saber mais sobre o direito autoral e sua história acesse o link: <http://www.jornalirismo.com.br/cultura/34-outros-autores/1180-pequena-historia-do-direito-autoral>

Vários fenômenos relacionados com o contexto sócio-histórico da Europa ocidental possibilitaram o surgimento e o crescimento do romance entre o século XVI e o século XVIII. Devemos citar entre eles o aparecimento e a popularização da imprensa, bem como o aumento da taxa de alfabetização das sociedades devido ao fortalecimento econômico da burguesia. No século XVIII, revelam-se importantes ainda dois fenômenos que modificarão a produção da literatura: o aparecimento dos **DIREITOS AUTORAIS** na França e na Inglaterra e o desenvolvimento da crítica literária.

O romance e o gênero épico

O tipo chamado “romance” está ausente da *Poética* de Aristóteles, obra teórica que, como você já sabe, iniciou a discussão sobre a classificação da literatura em gêneros. Mas mesmo que o romance, na forma como é conhecido hoje em dia, seja um tipo novo e moderno, cujo surgimento se situa entre o século XVI e o século XVIII, não haveria na Antiguidade obras que o precederam? Você se lembra que a classificação aristotélica da literatura em gêneros propõe uma tripartição, ou seja, a divisão do universo literário em três grandes gêneros: o épico, o lírico e o dramático. A qual desses grandes gêneros o romance estaria mais ligado e, portanto, de qual deles ele teria surgido?

Podemos relacioná-lo àquele dos grandes gêneros da Antiguidade que propõe uma narração de ações, ou seja, ao épico. No entanto, você deve já estar protestando contra uma identificação simplória do romance e da epopeia, pois esta é uma narração em versos e os romances que você conhece foram, de fato, todos escritos em prosa.

A diferença entre a epopeia, uma das formas mais antigas da literatura, e o romance, uma das formas mais recentes, não se esgota na diferença formal e rítmica entre o verso e a prosa. Como você deve se lembrar da última aula, as origens da epopeia são genuinamente orais e deixam em sua forma marcas inconfundíveis. Ao contrário da epopeia, o romance é um tipo literário estritamente relacionado ao desenvolvimento, à prática e à divulgação da expressão escrita.

Uma outra diferença importante entre a epopeia e o romance consiste na forma de sua recepção. Os poemas épicos, recitados por aedos, destinavam-se inicialmente à recepção não apenas auditiva, mas também coletiva. O romance, espécie literária intimamente relacionada à materialidade do livro impresso, destina-se mais à leitura solitária. Entre as condições sócio-históricas que possibilitaram seu surgimento e sua expansão é necessário portanto também citar o aparecimento de um numeroso público leitor. Este público leitor do romance, alfabetizado e que dispunha de meios e de tempo para a leitura, é o público burguês.

Ao lado das diferenças formais e das que dizem respeito a suas recepções, existe ainda uma outra característica do romance que o distingue do gênero épico. Você deve se lembrar que um dos adjetivos que contrasta com a palavra “épico” é o adjetivo “cotidiano”, ou “prosai-

co”. De fato, a epopeia é uma representação de ações e de personagens superiores; já o romance não se limita à esfera do heroico, chegando mesmo a dar preferência à representação do cotidiano e do comum. A própria palavra “romance” significava, aliás, na Idade Média, não uma forma literária, mas, antes, uma decisão de escrever uma obra na língua vernácula românica. De acordo com o *Dicionário Houaiss*, a palavra “romance” significava no século XIV “românico”, ou seja, remetia à língua em seu cotidiano, em oposição ao latim, consagrado como língua culta, utilizada nos textos teológicos, filosóficos e jurídicos.

O romance, ao contrário da epopeia – relacionada às ações heroicas –, alimenta-se, de fato, do cotidiano, e esta característica não tardará em provocar sua forte desvalorização hierárquica. O romance será severamente criticado enquanto um tipo baixo e popular, chegando inclusive a ser visto como amoral e esteticamente desprezível. Esta visão negativa do romance, tanto do ponto de vista estético quanto do ponto de vista ético, prevalecerá até o século XIX.

O teórico brasileiro Antonio Candido comenta de uma maneira muito vivaz a situação suspeita do novo tipo na época do seu surgimento. Leia com atenção uma passagem de um ensaio seu e observe que o romance, não dispondo de precedentes fortes nas poéticas antigas e clássicas, pareceu aos olhos de seus primeiros críticos, de fato, como um exemplo de subliteratura:

Uma coisa, com efeito, era encontrar razões justificativas para a epopeia e para a tragédia, a ode ou a sátira, ungidas por uma tradição venerável e beneficiando dos grandes exemplos da Antiguidade, restaurados então em toda a sua força; outra coisa era abonar a pacotilha duvidosa das narrativas romanescas, que deviam parecer aos intelectuais o que hoje parecerá a fotonovela (CANDIDO, 1989, p. 83).

Ao longo do século XIX o novo tipo tentará justificar sua existência através da afirmação da fidelidade da representação da realidade e através de sua possível dimensão moral. O romance frequentemente defende sua existência com o argumento de ser uma “imitação fiel da realidade”. Seu desenvolvimento é, de fato, impensável sem o grande debate estético e ético em torno à ficção e ao realismo, debate sobre o

qual você já aprendeu na Aula 4. Releia com atenção esta aula e preste especial atenção à discussão teórica sobre o Realismo e o Naturalismo no século XIX.

A tipologia do romance

Do confronto teórico com a epopeia, da qual o romance surge e, ao mesmo tempo, da qual se distancia, podemos deduzir a definição do romance. O romance na forma como o conhecemos hoje é um tipo literário moderno de extensão considerável, escrito em prosa, e que representa ações ficcionais.

Você, sem dúvida, gostaria de perguntar: que tipo de ações ficcionais? A esta pergunta não há uma única resposta. Ao contrário da epopeia, que se dedicava à representação de ações heroicas, o romance possui uma ampla gama de interesses e não aceita nenhum limite temático, dedicando-se a todos os aspectos imagináveis da existência humana. Assim, o romance representa todos os tipos de ações: aventuras, viagens, eventos históricos, intrigas amorosas, investigações policiais, conflitos interiores do ser humano, problemas do amadurecimento e da educação, conflitos sociais, histórias de fantasmas e possibilidades da ciência.

Uma tentativa de lidar conceitualmente com essa enorme diversidade temática consiste na classificação do romance em tipos. Dependendo da temática tratada, temos, assim, o romance heroico, o relato de viagem, o romance histórico, sentimental, policial, psicológico, naturalista, de suspense, de ficção científica, e muitos outros.

Existem também várias outras tipologias do romance. O teórico russo Mikhail Bakhtin propõe, por exemplo, uma tipologia baseada não simplesmente na temática geral do romance, mas, antes, na construção da imagem do personagem principal. Sua tipologia conta, assim, com muito menos elementos do que a tipologia baseada na temática. Bakhtin divide a produção romanesca em apenas quatro tipos: romance de viagem, romance de provação, romance biográfico e romance de formação. No romance de viagem, o personagem se movimenta no espaço, mas o tempo não é ali muito relevante. No romance de provação, o mais difundido no Ocidente segundo Bakhtin, as qualidades do personagem estão colocadas à prova, experimentadas e verificadas. No romance

biográfico, que representa a vida do personagem, este se movimenta no tempo, tanto individual quanto histórico.

Mas todos esses três tipos opõem-se, segundo Bakhtin, ao romance de formação (em alemão, *Bildungsroman*). Apenas neste o personagem não é dado de vez, imediatamente pronto e internamente estático, como é o caso nos três outros tipos. De fato, o romance de viagem apenas desloca um personagem pronto no espaço; no romance de provação as qualidades já formadas de um personagem são colocadas à prova; no romance biográfico um personagem pronto segue seu percurso através do tempo da vida. No romance de formação, porém, o personagem, ao contrário do que acontece em todos os outros tipos, não está pronto. É seu caráter, sua mudança interna que são postos em movimento, existindo uma relação íntima entre o dinamismo do caráter humano e o dinamismo do contexto sócio-histórico.

Tipo múltiplo e extremamente dinâmico, o romance aparece, com efeito, como aberto à diversidade e à heterogeneidade da experiência humana e não aceita nem limites temáticos, nem formais, nem hierárquicos. Fala tanto sobre a esfera privada quanto sobre a coletiva, sobre as vivências íntimas e sobre a experiência histórica. Dedicar-se tanto ao alto quanto ao baixo, ao sério e ao cômico. Acolhe, por um lado, produções muito exigentes, destinadas ao público culto e, ao mesmo tempo, obras cuja primeira vocação é apenas o entretenimento do leitor.

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 1

1. Dentre as quatro afirmações listadas abaixo, discrimine aquelas que **não** correspondem à definição do romance:

- a. Narrativa em versos que representa feitos heroicos.
- b. Narrativa em prosa que representa ações ficcionais.
- c. Expressão em versos de sentimentos pessoais.
- d. Pequena peça satírica escrita em um estilo misto de verso e prosa.

RESPOSTA COMENTADA

Em sua resposta, observe que a afirmação 2 é a única que se atém às características pertencentes ao romance, que é uma narrativa em prosa de ações ficcionais.

O ROMANCE E O CONHECIMENTO

Um dos problemas teóricos que o romance como tipo literário moderno coloca com muito vigor é o problema da representação, ou seja, da relação entre o texto literário e a realidade. Além disso, frequentemente associa-se o surgimento do novo tipo com a ascensão do **INDIVIDUALISMO** na época moderna.

Assim, enquanto a epopeia representava uma realidade coletiva e mantinha uma relação unívoca com os mitos e, com isso, sua vocação consistia em garantir a permanência da tradição de uma coletividade, o romance tende a representar a experiência de um indivíduo, sua relação conflituosa com a coletividade e sua evolução no tempo individual e histórico. Com isso, no caso do romance, a representação da realidade transforma-se em seu questionamento.

No romance, o mundo é representado de modo ambíguo, aparecendo mais como uma questão do que como uma afirmação de verdade. Nesse sentido, o escritor tcheco Milan Kundera afirma que no romance europeu se manifesta uma “sabedoria da incerteza”. Os grandes romances europeus mostram a realidade como irreduzível a uma fórmula pronta, como difícil de ser conhecida e, portanto, julgada. Pensemos em um exemplo simples desta ambiguidade romanesca, que provoca dúvidas ao invés de propor certezas. Um bom exemplo é a dificuldade de se julgar moralmente Dom Quixote. Com efeito, como avaliar a postura de alguém que cai em devaneio e passa a valorizar a ficção em detrimento da realidade? Condenar este devaneio como loucura ou elogiá-lo como idealismo?

Todos os grandes romances estruturam-se em torno a tais dúvidas. No Brasil, um exemplo bem conhecido da ambiguidade romanesca é a discussão em torno à relação entre Bentinho e Capitu no romance de Machado de Assis *Dom Casmurro*. O que destrói esta relação: o ciúme

INDIVIDUALISMO

Afirmação filosófica do indivíduo, de sua liberdade, de sua capacidade e de sua autonomia com relação à coletividade.

irracional de Bentinho ou a infidelidade de Capitu? Trata-se aqui de um “verdadeiro amor” ou de um amor oportunista e traiçoeiro?

Vários teóricos elaboraram conceitos para descrever a natureza do conhecimento que provém dos romances. Trata-se de um conhecimento sobre a experiência humana, irredutível à “verdade” filosófica ou científica porque não transmitido em forma de uma exposição ou de uma demonstração, mas, antes, em forma de uma experiência dada na leitura. Que tipo de conhecimento pode ser então identificado com a “sabedoria da incerteza” ou com a “verdade romanesca”?

O teórico francês René Girard, por exemplo, analisa os grandes romances da Modernidade insistindo no alcance epistemológico, ou seja, na aquisição do conhecimento possibilitada pelo tipo romanesco. O título de um dos seus livros, *Mentira romântica e verdade romanesca*, é particularmente evocativo a respeito do tipo do conhecimento proporcionado pelo tipo romanesco. Os grandes romances modernos nos desvelariam o caráter mimético de nossos desejos, ou seja, o fato de o desejo humano ser sempre efeito de uma imitação.

O romance enquanto tipo moderno desmente, segundo Girard, a convicção romântica, a “mentira romântica”, segundo a qual o ser humano é radicalmente original e fonte inédita de seus desejos. A afirmação da “verdade romanesca”, segundo a qual o homem moderno exacerba um comportamento mimético, torna-se possível graças à tematização da presença de um mediador de desejo, de alguém cujo desejo é copiado. O esquema gráfico desta relação mimética, que contradiz o caráter direto do movimento do desejo em linha reta, é o triângulo que se instala entre o sujeito que deseja, o mediador cujo desejo é copiado e o objeto desejado.

João Cezar de Castro Rocha, na sua introdução da edição brasileira da obra de Girard, complementa as reflexões do teórico francês com algumas considerações interessantes acerca do desejo triangular presente em *Dom Casmurro* de Machado de Assis:

Vale dizer, toda relação amorosa é sempre triangular, há sempre um *outro* que estimula o desejo de um dos vértices do triângulo. Poucos exemplos possuem a eloquência de *Dom Casmurro*. Como se anunciasse o fundamento de teoria mimética, Bentinho denominou o capítulo em que descobriu “seu” amor por Capitu com palavras girardianas, “A denúncia”. Como o leitor brasileiro saberá de cor, o agregado José Dias decidiu confessar à mãe de Bentinho sua preocupação com a amizade “excessiva” de Benti-

nho e Capitu. Escondido no corredor da casa, o futuro narrador do romance tudo escuta. Mais tarde, sozinho, começa a pesar as palavras do agregado: “Com que então eu amava Capitu, e Capitu a mim? Realmente, andava cosido às saias dela, mas não me ocorria nada entre nós que fosse deveras secreto. (...) Tudo isto agora me era apresentado pela boca de José Dias, que me denunciara a mim mesmo (...)”. Este é o procedimento trazido à luz na prosa dos grandes autores, ou seja, *o desejo é sempre mediado, ele supõe uma complexa relação triangular*, em vez de anunciar o contato direto entre dois corações simples (GIRARD, 2009, p. 16)

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 2

2. Leia com atenção o trecho proveniente do ensaio de Milan Kundera intitulado *A arte do romance*. Depois da leitura, diga quais são os domínios aos quais o romance se opõe segundo o escritor tcheco?

O homem deseja um mundo onde o bem e o mal sejam nitidamente discerníveis, pois existe nele a vontade inata e indomável de julgar antes de compreender. Sobre essa vontade estão fundadas as religiões e as ideologias. Elas não podem se conciliar com o romance (...) (KUNDERA, 1988, p. 12).

RESPOSTA COMENTADA

Em sua resposta, note que os domínios fundados na visão unívoca do mundo são as religiões e as ideologias. Ao contrário destas, o romance afirma-se como uma representação fundamentalmente ambígua da realidade. Isso significa que, ao contrário do domínio das religiões e das ideologias, o domínio do romance não propõe distinções claras.

CONCLUSÃO

O romance é o tipo literário que mais corresponde à experiência moderna, marcada pelo individualismo, desafiadora com relação às verdades teológicas, políticas e científicas. Trata-se, de fato, não apenas de um tipo novo, mas de um tipo genuinamente moderno que se distancia das normas e das hierarquias propostas pela poética antiga e retomadas pela poética clássica. O romance mistura os registros, acolhe a experiência cotidiana, rompendo, assim, com a visão clássica da literatura. Apesar das tentativas de situá-lo nos limites da tripartição através de seu longínquo parentesco com a epopeia, poderíamos, na verdade, falar sobre um quarto grande gênero, ampliando a classificação tripartida da literatura.

ATIVIDADE FINAL

Atende aos Objetivos 1 e 2

Leia a passagem do livro sobre a teoria do romance de Marthe Robert.

Com essa liberdade de conquistador cuja única lei é a expansão indefinida, o romance, que aboliu de uma vez por todas as antigas castas literárias – as dos gêneros clássicos, apropria-se de todas as formas de expressão, explorando em benefício próprio todos os procedimentos sem nem sequer ser solicitado a justificar seu emprego. E paralelamente a essa dilapidação do capital literário acumulado por séculos, apodera-se de setores cada vez mais vastos da experiência humana (ROBERT, 2007, p. 13).

Utilizando o conhecimento sobre o surgimento do romance, aponte no texto acima as palavras que descrevem o dinamismo e até a agressividade que acompanham o desenvolvimento do novo tipo. Qual é, segundo Marthe Robert, a relação entre o romance e os gêneros clássicos?

RESPOSTA COMENTADA

Em sua resposta aponte as palavras que qualificam o comportamento do conquistador, ao qual o romance é comparado: “liberdade”, “expansão”, “apropria-se”, “apodera-se”. A relação entre o romance e os gêneros clássicos é resumida na fórmula “aboliu de uma vez por todas as antigas castas literárias”: trata-se, portanto, de uma atitude de negação e de revolta.

RESUMO

De todos os grandes tipos literários, o romance é ao mesmo tempo o mais recente e o mais dinâmico. Não possuindo precedentes fortes nas poéticas clássicas e dedicando-se ao cotidiano e ao comum, o romance foi muito criticado e hierarquicamente desvalorizado até o final do século XVIII.

Sua forma, sua temática e sua recepção distinguem-no na epopeia, pois, ao contrário desta, o romance é uma narrativa em prosa que não se limita ao domínio do heroico, que é estritamente relacionada à escrita e à imprensa e que se destina à leitura solitária.

Um dos motivos sócio-históricos importantes para o desenvolvimento do romance foi o aparecimento e o crescimento de um público leitor. Dentre os motivos históricos e filosóficos da expansão do romance devemos citar o desenvolvimento do individualismo moderno, no qual o ser humano aparece como autônomo e no qual sua relação com a coletividade se revela não raramente marcada por conflitos.

Neste contexto, o romance aparece relacionado com o conhecimento do mundo em toda sua complexidade e em todo seu dinamismo sócio-histórico. Ao invés de propor verdades ou certezas que formam o horizonte do discurso religioso, do discurso científico e do discurso ideológico, o romance afirma-se como o terreno de afirmação de dúvidas e ambiguidades.

O romance II: a narração e o narrador

Olga Guerizoli Kempinska

AULA

18

Meta da aula

Apresentar os problemas teóricos envolvidos na
definição do narrador e da narrativa.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. descrever as principais instâncias narrativas;
2. definir a focalização e mostrar sua presença no texto literário.

INTRODUÇÃO

Na aula anterior, você aprendeu como definir o romance, quais são as características que o distinguem da epopeia e em que condições sócio-históricas foi possível o surgimento do novo gênero. Você aprendeu também que o romance, surgido paralelamente ao individualismo moderno, possui um caráter potencialmente reflexivo e crítico com relação à realidade que representa. Nesta segunda aula, dedicada ao romance, o foco da nossa atenção será mais estrutural e levará em consideração os principais elementos constitutivos de sua forma, ou seja, estudaremos o romance enquanto uma narrativa. Pois todo romance é uma narração de ações. Mas o que é a narração? Como os romances são narrados? É isso que você descobrirá nesta aula.

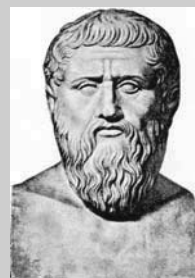
AS INSTÂNCIAS NARRATIVAS

A disciplina que se dedica ao estudo da narrativa e de seus elementos é chamada “narratologia”. Nesta parte da aula, você verá que a narratologia tenta descrever o romance não enquanto fruto de uma situação sócio-histórica, mas, antes, enquanto texto literário que deve ser estudado como uma forma de discurso. Você verá também que a primeira preocupação da narratologia é com a precisão e a objetividade das categorias descritivas.

O primeiro a colocar a questão da presença da narração em termos teóricos foi o filósofo grego Platão. Ele fez a distinção entre *mímesis* e *diegesis*, relacionando a primeira à representação direta, tal como aquela feita por atores atuando no papel dos personagens, e a segunda à representação indireta, mediada por alguém que conta. Este alguém, necessário à mediação da história, ou seja, do mundo representado na *diegesis*, obterá séculos mais tarde o nome de narrador.

Platão

Filósofo que viveu entre os séculos V e IV a.C., em Atenas. Platão foi professor de Aristóteles, autor da *Poética*, que você já conhece de muitas aulas anteriores. Dentro da obra filosófica de Platão, cujas ideias sobre a arte e sobre a representação divergem bastante das ideias do seu discípulo Aristóteles, é, sobretudo, o diálogo *A República*, que contém muitas reflexões sobre a produção poética.



Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Plat%C3%A3o>

No século XX, no âmbito da narratologia que analisará os principais componentes da narrativa, o narrador será cuidadosamente distinguido do autor da obra. O autor é uma pessoa que possui uma existência empírica, um indivíduo que viveu em uma época sócio-histórica e que escreveu um romance, tal como, por exemplo, Machado de Assis, escritor que viveu no Brasil, no Rio de Janeiro, que nasceu em 1839 e morreu em 1908. A situação social de Machado de Assis foi extremamente complexa, seus interesses e talentos múltiplos.

Ao contrário do autor, o narrador presente nas obras de Machado de Assis, tais como, por exemplo, *Dom Casmurro* ou *Memórias póstumas de Brás Cubas*, não possui existência empírica e não é uma pessoa real. O narrador é considerado e estudado apenas enquanto uma instância discursiva responsável pelo ato da narração do romance.

É sobre o narrador e as duas principais formas em que aparece nos romances que falaremos nesta parte da aula. Os nomes das duas formas do narrador conservam a presença do termo platônico *diegesis*, na terminologia que vamos utilizar: trata-se do narrador *heterodiegético* e do narrador *homodiegético*.

O narrador heterodiegético

O narrador heterodiegético não faz parte do mundo representado no romance: isto significa que ele não é personagem deste mundo ficcional. Ele apenas narra a história, servindo-se da terceira pessoa gramatical.

Este tipo de narrador, que narra a história sem dela participar, é frequentemente **ONISCIENTE**. Foi um tipo de narrador muito utilizado pelo romance realista do século XIX, porque, neste caso, um narrador que narra a história sem dela participar corresponde à ideia de objetividade e imparcialidade do Realismo: o narrador, segundo a crença de que se deve reproduzir a realidade na obra literária, é apenas uma espécie de testemunha ocular do que narra. Podemos observá-lo, por exemplo, no romance do escritor russo Fiódor Dostoiévski, intitulado *Crime e castigo*, publicado em 1866:

Como de outra vez, a porta se abriu numa fresta minúscula e do escuro dois olhos penetrantes e desconfiados fixaram-se novamente nele. Nesse ponto, Raskólnikov ficou desconcertado e ia cometendo um sério erro.

ONISCIENTE

Que tudo sabe, tudo conhece.

Temendo que a velha se assustasse por estarem os dois a sós e sem esperança de que seu aspecto a dissuadisse, ele agarrou a porta e a puxou em sua direção para que à velha não ocorresse a ideia de voltar a trancar-se. Ao ver isto, ela não puxou a porta de volta para si, mas também não largou a maçaneta, de sorte que por pouco ele não a arrastou para a escada junto com a porta. Vendo, porém, que ela estava em pé na soleira da porta e não lhe dava passagem, ele avançou direto contra ela. Ela deu um salto para trás de medo, quis dizer alguma coisa, mas foi como se não pudesse e ficou olhando de olhos arregalados para ele (DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 90).



Figura 18.1: Dostoiévski.

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Dostoi%C3%A9vski>

Observe que nesta passagem não há presença discursiva da primeira pessoa gramatical. Esta narrativa tem um protagonista chamado Raskólnikov, mas não é ele quem conta a história: o narrador não participa da ação. Trata-se de um narrador heterodiegético, porque narra como se fosse uma espécie de “observador externo” que pode relatar a ação objetivamente. Lembre-se de que você já viu, na Aula 4, que talvez pelo fato de o uso da terceira pessoa não designar “especificamente nada nem ninguém”, como disse o linguista Émile Benveniste (“é inclusive a forma verbal que tem por função exprimir a ‘não pessoa’”) (BENVENISTE, 1976, p. 251), o receptor capta a mensagem discursiva como se, estando ausente o emissor, esta mensagem fosse um conteúdo não marcado pela personalidade de quem o investiu de forma. Porém,

esta pessoalidade (esta “subjetividade”, se quiserem) só está ausente no efeito gerado pelo “como se fosse”: aí, a terceira pessoa pode representar “aquele que está ausente”, conforme a visão dos gramáticos árabes (BENVENISTE, 1976, p. 250). Assim, a ideia de que o uso da terceira pessoa gera “objetividade” e pode servir para “reportar a realidade tal qual ela é” aparece como pano de fundo para o emprego do narrador heterodiegético, especialmente no Realismo do século XIX:

Os escritores realistas e naturalistas preferiam a narrativa em terceira pessoa, talvez por acreditarem que esta se prestaria melhor a uma objetividade absoluta. Se por um lado podemos dizer que esta objetividade absoluta fica mais na esfera do desejo do que na da realização, por outro lado não devemos ignorar que a narrativa de terceira pessoa se poderia definir como uma “enunciação quase objetiva” – como disse Michal Glowinski, segundo o qual a “enunciação quase objetiva” em um romance é a que nos informa dos fatos, eventos e objetos que constituem o mundo ficcional, representado na obra narrativa. Esta objetividade, na opinião dele, levaria o leitor a aceitar como indiscutíveis as asserções do autor sobre tal ou qual elemento do universo romanesco. Talvez seja por isso que tanto os escritores realistas quanto os historiadores contemporâneos (estes sobretudo do século XIX em diante) usam a narrativa de terceira pessoa, possivelmente porque é mais adequada para a obtenção de um efeito de objetividade, com foco no mundo narrado e ocultamento do narrador, aparentando trazer à cena diretamente objetos, circunstâncias e pessoas (JOBIM, 2008, p. 60).

O narrador homodiegético

Ao contrário do narrador heterodiegético, o narrador homodiegético faz parte do mundo representado no romance: isto significa que ele narra a história, sendo também um personagem do mundo ficcional. Ele se serve da primeira pessoa gramatical.

Podemos observar esta forma do narrador homodiegético, por exemplo, no famoso romance de Machado de Assis, intitulado *Dom Casmurro* (1899). O narrador, Bentinho, é também personagem da história que conta em primeira pessoa. Para tornar mais clara sua repulsa a um suposto retrato detalhado da realidade, o narrador de *Dom Casmurro*, no capítulo LIX, significativamente intitulado “Convivas de boa memória”,

fala sobre um homem do passado que não gostava de convivas com boa memória (a memória capaz de detalhar com precisão objetiva os fatos passados), e declara que sua memória, ao contrário, é fraca.

Não, não, a minha memória não é boa. Ao contrário, é comparável a alguém que tivesse vivido por hospedarias, sem guardar delas nem caras nem nomes, e somente raras circunstâncias. (...) Como eu invejo os que não esqueceram a cor das primeiras calças que vestiram! Eu não atino com a das que enfei ontem. Juro só que não eram amarelas porque execro essa cor; mas isso mesmo pode ser olvido e confusão (DE ASSIS, 2008, p. 213).

Assim, em vez da pretensão a uma objetividade absoluta, temos uma declaração explícita de que, por depender da memória do narrador, haverá falhas na reconstituição narrativa do passado. O uso da primeira pessoa no romance pode ser interpretado como um procedimento escolhido para conferir uma perspectiva “subjética”, por assim dizer, do narrador que fala somente do que lembra, viu, sabe ou parece-lhe. Também é muito utilizada por nós, em nosso cotidiano, ao contarmos as histórias de nossas vidas pessoais a nossos familiares e amigos, pois, para fazê-lo, produzimos relatos em que somos os narradores personagens, que apresentam o que aconteceu, a partir de nosso ponto de vista pessoal e “subjético”.

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 1

1. Leia com atenção um trecho, proveniente do romance do escritor português Eça de Queiroz, intitulado *O primo Basílio* e publicado em 1878. Qual é a forma da narração neste romance? Como você a reconhece?

Quando sua mãe morreu, porém, começou a achar-se só: era o inverno, e o seu quarto nas traseiras da casa, ao sul, um pouco desamparado recebia as rajadas do vento na sua prolongação uivada e triste; sobretudo à noite, quando estava debruçado sobre o compêndio, os pés no capacho, vinham-lhe melancolias lânguidas; estirava os braços, com o peito cheio dum desejo; queria enlaçar uma cinta fina e doce, ouvir na casa o *frou-frou* dum vestido!

Decidiu casar. Conheceu Luísa, no verão, à noite, no Passeio. Apaixonou-se pelos seus cabelos louros, pela sua maneira de andar, pelos seus olhos castanhos muito grandes. No inverno seguinte, foi despachado e casou (DE QUEIROZ, 2007, p. 13).

RESPOSTA COMENTADA

Para identificar a forma do narrador, você precisa prestar atenção na pessoa gramatical utilizada. No trecho citado, temos, por exemplo, as formas verbais na terceira pessoa: “morreu”, “começou”, “recebia”, “estava”, “vinham-lhe”. Isso significa que o narrador aqui não é ao mesmo tempo personagem. Trata-se, portanto, do narrador heterodiegético.

A FOCALIZAÇÃO

Diversas narrações são feitas de diferentes pontos de vista. Algumas aparecem, de fato, como mais objetivas; outras, ao contrário, veiculam pontos de vista mais subjetivos. Algumas aspiram fornecer ao leitor o saber pleno sobre o mundo representado; outras deixam de fornecer muitas informações necessárias para o suposto conhecimento pleno e o mundo representado pode aparecer como incompleto ou até como incoerente.

Todos estes problemas relacionam-se com a questão da presença do ponto de vista que serve como uma espécie de “filtro” pelo qual passam os eventos do mundo representado. Para determinar a focalização, frequentemente precisamos ler o texto de um romance com muita atenção e mais de uma vez. Podemos detectá-la através da pergunta “Quem percebe?” em um dado texto. Temos três principais tipos de focalização: zero, interna e externa. Vamos descrever agora o funcionamento de cada uma delas, ilustrando-o com uma passagem comentada de um romance.

A focalização zero

Na focalização zero, a percepção passa pelo próprio narrador. Este narrador frequentemente é onisciente, ou seja, possui e transmite o saber completo sobre o mundo representado. O narrador onisciente com a focalização zero sabe, por exemplo, o passado, as motivações dos personagens, seus pensamentos. Observe o exemplo:

A senhora Vauquer, em solteira de Conflans, é uma mulher já de uma certa idade que, há quarenta anos, mantém em Paris uma pensão familiar na rua Neuve-Sainte-Geneviève, entre o Quartier Latin e o *faubourg* Saint-Marceau. Conhecida pelo nome de Casa Vauquer, admite igualmente homens e mulheres, jovens e idosos, sem que jamais a maledicência tenha atacado os costumes do respeitável estabelecimento. Mas também, durante trinta anos, nunca se viu ali um jovem, que só residiria em tal lugar se a família lhe enviasse uma mesada bem miserável. Contudo, em 1819, época em que se inicia este drama, morava na pensão uma moça pobre (BALZAC, 2002, p. 29).

Você pode observar a focalização zero neste início do romance intitulado *O Pai Goriot* (1835), do escritor francês Honoré de Balzac, o gênio do Realismo na literatura. Note que o narrador abrange o mundo representado e dispõe a seu respeito de um pleno saber: ele conhece, por exemplo, o nome de solteira da proprietária da pensão; ele sabe a exata situação da pensão em Paris do início do século XIX; além disso, ele sabe quem morou nesta pensão nos trinta anos, que antecederam o começo da ação do romance.



Figura 18.2: Balzac em 1842.

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:HBalzac.jpg>

A focalização interna

Nesta focalização, o narrador toma emprestados os sentidos de um personagem e passa a servir-se deles para construir a perspectiva de sua narração. A focalização interna é uma perspectiva da narração dotada de subjetividade, permeada pelos sentidos, emoções e pensamentos.

Fabiano tomou a cuia, desceu a ladeira, encaminhou-se ao rio seco, achou no bebedouro dos animais um pouco de lama. Cavou a areia com as unhas, esperou que a água marejasse e, debruçando-se no chão, bebeu muito. Saciado, caiu de papo para cima, olhando as estrelas que vinham nascendo. Uma, duas, três, quatro, havia muitas estrelas, havia mais de cinco estrelas no céu. O poente cobria-se de cirros – e uma alegria doida enchia o coração de Fabiano.

Pensou na família, sentiu fome. Caminhando, movia-se como uma coisa, para bem dizer não se diferenciava muito da bolandeira de seu Tomás. Agora, deitado, apertava a barriga e batia os dentes. Que fim teria levado a bolandeira de seu Tomás?

Olhou o céu de novo. Os cirros acumulavam-se, a lua surgiu, grande e branca. Certamente ia chover (RAMOS, 2004, p. 14-15).

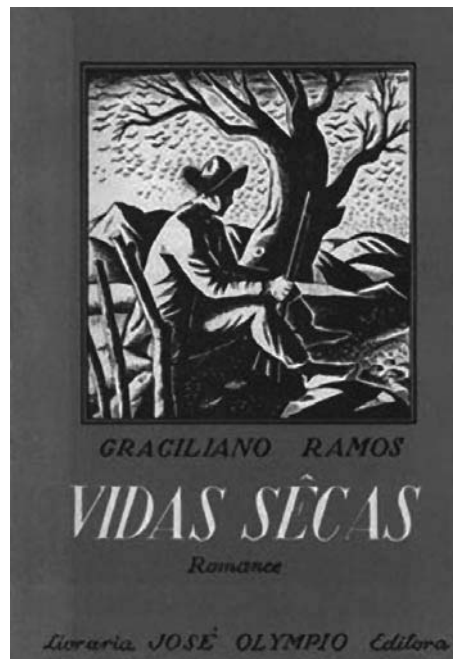


Figura 18.3: Primeira edição de *Vidas secas*, 1938.
Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Vidas_secas

Nessa passagem, proveniente do romance intitulado *Vidas secas* (1938), do escritor brasileiro Graciliano Ramos, você pode observar o funcionamento da focalização interna. Neste trecho, o focalizador, ou seja, o personagem cujos sentidos filtram a percepção do narrador, é Fabiano, pai da família perseguida pela seca. Observe que, tanto no primeiro parágrafo quanto no terceiro, é Fabiano que olha o céu, e o narrador passa a descrever seu aspecto, tal como percebido por Fabiano: “Saciado, caiu de papo para cima, olhando as estrelas que vinham nascendo. Uma, duas, três, quatro, havia muitas estrelas, havia mais de cinco estrelas no céu.” O narrador narra as estrelas tais como percebidas e contadas pelo personagem-focalizador. A presença dos verbos que remetem a atividades dos sentidos, como, por exemplo, “ver”, “olhar” ou “perceber” frequentemente assinalam a presença da focalização interna.

Além dos verbos que remetem a atividades dos sentidos, há no trecho citado ainda outra marca discursiva que aponta para a presença da focalização interna. Trata-se do discurso indireto livre, observável na pergunta “Que fim teria levado a bolandeira de seu Tomás?” e na afirmação final “Certamente ia chover”.

Discurso indireto livre é um discurso híbrido que mistura o discurso direto e o discurso indireto. No discurso indireto livre estão, de fato, presentes tanto elementos discursivos da terceira pessoa do narrador, quanto traços discursivos da primeira pessoa do personagem. Os dois fundem-se desta maneira em um único discurso. Citemos um exemplo, proveniente do romance de Elias Canetti, *Auto de fé*, de 1935, no qual o narrador descreve a reação do Professor Kien, observando um garoto em frente à vitrina de uma livraria:

Neste dia, a caminho de casa, parara diante de uma vitrina, e no mesmo instante um garoto se colocou entre ele e a vidraça. Para Kien, tal atitude parecia um desaforo. Não faltava espaço (CANETTI, 2004, p. 30).

O discurso indireto livre aparece aqui com a expressão “Não faltava espaço”, pois parece que quem a profere é o narrador e, no entanto, a expressão é também claramente um pensamento proveniente de Kien. Este pensamento do personagem não se separa do discurso do narrador. Não é nem direto (por exemplo: Kien disse a si mesmo: “Não falta espaço”), nem indireto (Kien disse a si mesmo que não faltava espaço). No discurso indireto livre faltam tanto os dois pontos e as aspas do discurso direto, quanto à oração subordinada (“que não faltava espaço”), própria do discurso indireto.

A focalização externa

A focalização externa apareceu em meados do século XX e foi, na verdade, muito inspirada pela técnica cinematográfica. A percepção por ela criada tem acesso apenas à exterioridade dos objetos e dos personagens, sem acesso à sua história nem à sua vida interior. Trata-se de uma visão “de fora”.

Agora a sombra da coluna – a coluna que sustenta o ângulo sudoeste do telhado – divide em duas partes iguais o ângulo correspondente da varanda. Essa varanda é uma larga galeria coberta, cercando a casa por três lados. Como sua largura é igual na parte central e nas partes laterais, o traço da sombra projetada pela coluna chega exatamente à quina da casa; mas detém-se ali, pois apenas as lajes da varanda são alcançadas pelo sol, ainda demasiado alto no céu. As paredes, de madeira, da casa – isto é, a fachada e a empena ocidental – ainda estão protegidas de seus raios pelo telhado (telhado comum à casa propriamente dita e à varanda) (ROBBE-GRILLET, 1986, p. 7).

Nesta descrição, que abre o romance do escritor francês Alain Robbe-Grillet, intitulado *O ciúme*, publicado em 1957 e cuja construção suscitou um certo escândalo na época, você pode observar todas as características da focalização externa. Trata-se de uma percepção que tem uma forte pretensão à objetividade, como se a imagem percebida não fosse observada por um ser humano, dotado de emoções, mas, antes, registrada por uma máquina fotográfica ou uma câmera de filmar, que não escolhe e não interpreta seu objeto. Com isso, a focalização externa exclui o acesso aos pensamentos dos personagens, opera com descrições muito detalhadas, frequentemente repetitivas, privilegiando o tempo verbal presente.

**ATIVIDADE****Atende ao Objetivo 2**

2. O escritor brasileiro contemporâneo Luiz Ruffato escreveu um romance cuja ação é ambientada em São Paulo, em um único dia. Neste romance, lançado em 2001 e intitulado *Eles eram muitos cavalos*, há 70 breves capítulos muito diversos do ponto de vista de sua linguagem e da narração. Leia uma passagem de um destes capítulos e descreva o tipo do narrador e a focalização:

11. Chacina nº 41

Bem dado, de baixo para cima, o chute que atingiu as costas às mostras do viralata catapultou-o para o meio da rua, onde, aterrizando meio de banda, escapuliu ganindo, sem atentar tamanha crueldade. Só empós escapar ligeiro por entre valas fétidas e becos sonolentos, escuridões e clareiras, é que, encorajando-se, tornou ao revés. Já ninguém não havia extorquiado a manhã nascitura. Parou, resfolegante, o coraçãozinho às corcovas, estendeu-se sobre o corpo trêmulo, a confusa recém-lembrança. Por que fora agredido? Arfando, a língua lambe o pelo duro, amarelo-sujo, tenta escoimar os doloridos. Por quem fora agredido? Os dentes agudos mordiscam ao léu, à cata de invisíveis pulgas. Exausto, a cabeça pende sobre as patas esticadas, cerra os olhos, o rabo sossega, suspira. Aos poucos, os caquinhos coloridos assentam no fundo do caleidoscópio (RUFFATO, 2010, p. 27).

RESPOSTA COMENTADA

Em primeiro lugar, note que muitas das sensações descritas são as de um vira-lata, chutado por alguém na rua. A vista e a noção da realidade confundem-se e formam um "caleidoscópio". Note também a presença das perguntas "Por que fora agredido?" e "Por quem fora agredido?" que no trecho citado não se distinguem da narração em terceira pessoa pelas aspas. Com isso, assinalamos a presença do discurso indireto livre. No trecho citado, temos, portanto, um narrador heterodiegético com focalização interna, feita a partir do ponto de vista do vira-lata.

CONCLUSÃO

No âmbito da narratologia, ciência da narrativa, as questões acerca das condições sócio-históricas da produção e da recepção dos romances foram negligenciadas. Ao invés de se perguntar pela existência do romance enquanto um produto da história social da cultura, a narratologia analisou-o apenas enquanto uma forma do discurso.

Com essa análise discursiva da narração, que elaborou categorias conceituais, permitindo a descrição da instância narrativa e da focalização, sem dúvida não temos acesso à obra literária em toda plenitude e complexidade de sua significação. Mas graças à precisão e à objetividade da análise das componentes da narrativa, podemos aproximar-nos dos textos dos romances e apreender melhor sua construção.

ATIVIDADE FINAL

Atende aos Objetivos 1 e 2

Quais são as perguntas que precisamos colocar para determinar a instância narrativa e a focalização? Elabore um esquema gráfico que distribui as componentes da análise da narrativa, utilizando essas perguntas.

Quem narra?	Quem percebe?
Narrador _____	Focalização _____
Narrador _____	Focalização _____
	Focalização _____

RESPOSTA COMENTADA

“Quem narra?” é a pergunta que colocamos para determinar a instância narrativa e “Quem percebe?” – para determinar a focalização. O esquema gráfico pode ser o seguinte:

Quem narra?	Quem percebe?
Narrador heterodiegético	Focalização zero
Narrador homodiegético	Focalização interna
	Focalização externa

RESUMO

Os principais elementos da descrição da narração dizem respeito à forma discursiva (ou pessoa gramatical) do narrador e à presença da percepção na narração, ou seja, a focalização.

As duas principais instâncias narrativas são o narrador heterodiegético, em terceira pessoa, e o narrador homodiegético, em primeira pessoa.

Temos três principais tipos de focalização: zero, interna e externa.

O conto e a novela

Olga Guerizoli Kempinska

AULA

19

Meta da aula

Apresentar o conto e a novela enquanto formas breves da narrativa.

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. descrever as características do conto e os problemas teóricos relacionados à sua análise;
2. descrever as características da novela e os problemas teóricos relacionados à sua análise.

INTRODUÇÃO

Nas últimas aulas, você estudou os conceitos relacionados ao romance, tanto ao seu surgimento quanto à sua estrutura. Esta aula será dedicada a duas formas narrativas que, ao contrário do romance e também da epopeia, têm como sua marca distintiva a brevidade. O conto e a novela são ambos formas breves da narrativa. Vamos então refletir sobre sua presença na literatura, sobre os problemas teóricos por eles suscitados e, finalmente, sobre as diferenças que existem entre estas duas formas de narrativa. Vamos completar nossa reflexão com um questionamento dos motivos responsáveis pela confusão terminológica que afeta as duas formas.

Com a narrativa de Machado de Assis, intitulada “A cartomante” e publicada em 1884, você poderá observar um caso de um texto que possui características que o aproximam tanto do conto quanto da novela, o que torna difícil sua classificação unívoca.

O CONTO

Na prática da atribuição dos indícios paratextuais, que, como você já deve saber da Aula 12, frequentemente transmitem ao leitor informações genéricas sobre as obras, a distinção entre o conto e a novela carece de clareza. Podemos observar a confusão entre estas duas formas, por exemplo, nos títulos das coletâneas que reúnem narrativas breves e nas quais as denominações “conto” e “novela” são geralmente utilizadas como intercambiáveis. O título dado à coletânea de narrativas breves de Machado de Assis é, por exemplo, *Seus trinta melhores contos*, enquanto as características dessas narrativas são tanto as do conto quanto as da novela.

Apesar do uso muito livre dos dois termos, nesta parte da aula, vamos tentar definir as diferenças entre a forma narrativa breve chamada “conto” e a forma narrativa breve chamada “novela”.

A palavra “conto” provém do verbo *computare*, que significa em latim “calcular”, “contar”. Assim, na Idade Média, o conto remetia a um relato simples que enumerava eventos. O conto pode ser uma narrativa breve que tem como objeto aventuras fabulosas e que renuncia, com isso, a qualquer aspiração realista. Nesse caso, também os personagens do conto geralmente são desprovidos de profundidade psicológica e não evoluem no tempo sócio-histórico: são apenas protagonistas bastante esquematizados de aventuras ou provações. Além disso, há contos que

têm a tendência a propor uma moral, revelando assim sua intenção didática.

A forma mais ilustrativa e rudimentar do conto é o conto maravilhoso. Sua renúncia ao realismo é visível na falta de precisão sócio-histórica do tempo e do lugar de sua ação: ele geralmente começa com a fórmula vaga “Era uma vez...”. Além disso, o conto maravilhoso abunda em objetos e seres mágicos. Seu didatismo, que substitui o realismo, aparece na estrutura da intriga que se assemelha à estrutura de uma provação na qual o mal é vencido pelo bem.



Figura 19.1: Chapeuzinho Vermelho divide o leito com o lobo (ilustração de Gustave Doré): os contos infantis e de fadas são exemplos de contos maravilhosos.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:GustaveDore_She_was_astonished_to_see_how_her_grandmother_looked.jpg

A Morfologia do conto maravilhoso, publicada em 1928 pelo estudioso russo Vladimir Propp, é considerada a teoria pioneira da análise estrutural da narrativa. Foi justamente o caráter relativamente simples e repetitivo dos contos de magia eslavos que levou Propp a descobrir uma possibilidade de pensar em uma estrutura profunda própria de todos os contos. Colocando à margem as diferenças temáticas entre cerca de cem contos analisados – diferenças existentes no nível superficial –, Propp descreve sua estrutura profunda como composta de 31 funções. A função é por ele definida como uma ação considerada do ponto de vista de sua relevância no desenvolvimento da intriga.

O conto é uma narrativa enraizada na cultura popular, no folclore. Essa proveniência deixa suas marcas na própria forma da narrativa, fortemente marcada pela oralidade. Talvez sejam as marcas discursivas da presença do narrador enquanto aquele que conta história que são responsáveis pela atribuição da denominação de “conto” a muitas narrativas breves mais próximas da forma da novela.

Bons exemplos da manifestação da oralidade do narrador são, por exemplo, as narrativas breves do escritor russo Nicolai Gógol, nas quais o narrador manifesta-se de uma maneira particularmente vivaz. Observe esta passagem da narrativa breve de Gógol, intitulada “O capote”, de 1842. Note ainda que a coletânea na qual a narrativa foi publicada no Brasil tentou evitar a escolha entre o termo “conto” e o termo “novela” e preferiu o título *O capote e outras histórias*:

No departamento... arre, é melhor não mencionar o departamento. Nada há de mais ofensivo que toda essa variedade de departamentos, chancelarias, regimentos, em suma, toda sorte de repartições públicas (GÓGOL, 2010, p. 7).

Através da sua intenção didática, o conto revela um parentesco com a narrativa breve, conhecida na Antiguidade como “fábula”. Esta forma, cujo nome significa em latim “relato”, frequentemente utilizava como personagens animais e, ao contrário dos contos populares, era versificada. Como exemplo de fábula, podemos citar “A raposa e as uvas”, de Esopo, composta no século VI a.C. Observe a presença da moral com a qual termina a fábula:

Uma raposa estava com muita fome e viu um cacho de uvas numa latada. Quis pegá-lo, mas não conseguiu. Ao se afastar, disse para si mesma:

– Estão verdes.

O homem que culpa as circunstâncias fracassa e não vê que o incapaz é ele mesmo (ESOPO, 1997, p. 132-133).



Figura 19.2: Esopo, de Diego Velasques.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Diego_Velasquez,_Aesop.jpg

Comparado à novela e ao romance, o conto caracteriza-se pela simplicidade de sua intriga. Um dos traços fortes do conto será sua construção dramática, baseada na exigência da unidade da ação.

Na próxima aula, você estudará a teoria do gênero trágico e, com isso, aprenderá mais sobre a unidade da ação, condição necessária, segundo Aristóteles, de uma fábula bem composta. Trata-se de uma fábula una e completa, e Aristóteles, de fato, insiste na necessidade do rigor da composição do arranjo das ações. O que é para ele uma composição rigorosa? Trata-se da relação necessária entre a ação global (a fábula) e as ações particulares. Isso significa que tanto a presença quanto a dis-

posição de cada ação particular que faz parte do arranjo devem possuir o caráter necessário frente à ação global:

Portanto, assim como, nas outras espécies de representação, a imitação única decorre da unidade do objeto, é preciso que a fábula, visto ser imitação duma ação, seja-o duma única e inteira, e que suas partes estejam arrançadas de tal modo que, deslocando-se ou suprimindo-se alguma, a unidade seja aluída e transformada; com efeito, aquilo cuja presença ou ausência não traz alteração sensível, não faz parte nenhuma do todo (ARISTÓTELES, 2002, p. 28).

Pensemos na organização da intriga da bem conhecida narrativa “A cartomante”, de Machado de Assis, que foi frequentemente denominada como “conto”. O evento insólito que determina o curso das ações e para o qual todas as ações convergem é, sem dúvida, o evento final: a cena do assassinato de Rita e de Camilo por Vilela. Esta cena é cuidadosamente preparada pela duplicação crescente da cena da consulta à cartomante. A primeira visita, que abre a novela, é feita por Rita, que pergunta à cartomante pela afeição do seu amante. Esta primeira consulta parece frívola, no entanto, ela prepara a cena da segunda visita, muito mais grave, feita por Camilo, que espera da cartomante uma confirmação da segurança de sua relação com Rita. Acrescentemos ainda que a urgência da segunda consulta decorre das cartas denunciadoras, recebidas por Camilo, às quais se segue um convite inesperado para a casa de Vilela.



Leia o texto “A cartomante” na íntegra, acessando o link <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000257.pdf>

ATIVIDADE**Atende ao Objetivo 1**

1. Dentre as quatro afirmações listadas a seguir, discrimine aquelas que correspondem à definição do conto:

1. Narrativa longa em versos que representa feitos heroicos.
2. Narrativa breve com intenção didática.
3. Narrativa breve cuja ação obedece à regra da unidade.
4. Narrativa breve cujos personagens são esquematizados.

RESPOSTA COMENTADA

Em sua resposta, observe que a afirmação 1 é a única que não se atém às características pertencentes ao conto, que pode ser uma narrativa breve, com intenções didáticas, cuja ação obedece à regra da unidade e cujos protagonistas são esquematizados.

A NOVELA

A novela é uma forma de narrativa breve que surgiu na Itália em meados do século XIV, com o *Decamerão*, de Giovanni Boccaccio (1313-1375). O *Decamerão* é uma coletânea de cem novelas que seguem a ordem de composição em dez dias. Em cada um dos dias, um dentre três rapazes e sete moças, que fugiram da peste que dominou a cidade de Florença, conta dez histórias para ocupar o tempo ocioso. Muitas das novelas de Boccaccio têm como cenário a realidade cotidiana e contemporânea das cidades italianas do início do Renascimento.

O amor afirma-se como o tema principal do *Decamerão* e o público feminino seu público-alvo. O *Decamerão* enfatiza sua relativa autonomia com relação às obrigações históricas, religiosas e morais, apontando para a diversão como seu objetivo principal. O prazer experimentado na leitura vem antes do “útil conselho”:

As já referidas mulheres, que estas novelas lerem, poderão obter prazer e útil conselho das coisas reconfortantes que as narrativas mostram. Saberão aquilo de que é conveniente fugir e, do mesmo modo, aquilo que deve ser seguido. Não acredito que prazer, conselho e exemplo sejam obtidos sem sofrer-se aborrecimentos. Se forem obtidos sem aborrecimentos (e apraza a Deus que assim ocorra), aquelas mulheres rendam graças ao Amor, que, por me libertar dos próprios laços, permitiu que eu atendesse aos prazeres delas (BOCCACCIO, 1996, p. 13).



Figura 19.3: Boccaccio, retratado por Andrea del Castagno, exhibe sua obra-prima, o *Decamerão*.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Andrea_del_Castagno_Giovanni_Boccaccio_c_1450.jpg

Contadas no contexto de uma diversão mundana, as novelas que compõem o *Decamerão* têm como seu tema principal o amor, mas apresentam uma grande diversidade de tonalidades: das eróticas, frívolas e cômicas, até as marcadas pelo moralismo e pela crueldade, e o trágico.

Depois do seu surgimento no século XIV, a novela conhecerá um lento amadurecimento. A época do seu intenso florescimento terá lugar no século XIX, que, como você já sabe, é também o tempo do intenso

desenvolvimento do romance. Você verá que a novela compartilha com o romance a preocupação realista, mas, que também se distingue deste, não apenas pelo tamanho, mas, sobretudo, pela construção de sua intriga.

Costuma-se dizer que a novela é mais longa do que o conto, podendo ter entre cem e duzentas páginas. Sua ação e, sobretudo, os caracteres dos personagens representados são muito mais complexos. Devido a essa extensão e complexidade, a novela pode ser vista como um tipo situado a meio caminho entre o conto e o romance.

Dentre os autores de novela mais relevantes no século XIX, devemos citar E. T. A. Hoffmann, que no início do século escreveu várias pequenas narrativas, frequentemente classificadas como “contos fantásticos”. Entre essas narrativas, encontramos “O homem da areia”, uma novela que foi lida e interpretada um século mais tarde por Sigmund Freud.

As narrativas de Hoffmann inspiraram muitos escritores ao longo do século XIX: Nicolai Gógol, na Rússia; Honoré de Balzac e Guy de Maupassant, na França; Edgar Allan Poe, nos Estados Unidos. Nas narrativas curtas desses autores encontramos elementos fantásticos, que foram aproximados ao “maravilhoso” próprio dos contos de magia. Foi justamente devido à presença do fantástico, relacionado à perturbação da unidade da consciência, que as narrativas breves desses autores muitas vezes receberam o nome de “contos”. No entanto, ao contrário dos contos propriamente ditos, as narrativas breves de Gógol, Balzac, Maupassant e Poe manifestam geralmente uma forte ancoragem na realidade sócio-histórica e uma complexidade psicológica de seus personagens – traço que as aproxima da novela.



Figura 19.4: Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:ETA_Hoffmann_2.jpg

A aspiração realista mais marcada distingue a novela do conto: nela o vago “Era uma vez...” é substituído por dados sociológicos e históricos bem concretos. Tomemos de novo como exemplo a novela de Machado de Assis, intitulada “A cartomante”. Você já viu que a ação dessa narrativa era densa e obedecia à regra da unidade. No entanto, as fortes aspirações realistas aproximam “A cartomante” também da novela. Observe que ela começa com uma especificação bastante precisa do tempo histórico da ação:

Hamlet observa a Horácio que há mais cousas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia. Era a mesma explicação que dava a bela Rita ao moço Camilo, numa sexta-feira de novembro de 1869, quando este ria dela, por ter ido na véspera consultar uma cartomante, a diferença é que o fazia por outras palavras (DE ASSIS, 1984, p. 237).

Ao longo da história, encontramos também o espaço historicamente concreto da ação. Rita, esposa de Vilela, e Camilo, o melhor amigo deste, o enganam em uma casa cuja localização, bem como a moradia da cartomante e dos protagonistas, são-nos fornecidas com detalhes:

A casa do encontro era na antiga rua dos Barbonos, onde morava uma comprovinciana de Rita. Esta desceu pela rua das Mangueiras, na direção de Botafogo, onde residia; Camilo desceu pela da Guarda Velha, olhando de passagem para a casa da cartomante (DE ASSIS, 1984, p. 238).

Comparada ao conto, além de aspirações realistas mais marcadas, a novela caracteriza-se pela maior complexidade de sua intriga e costuma desenvolver uma ação múltipla que, ao contrário do conto, organizado em torno a um único evento, é composta de várias células dramáticas. Se pensarmos no sentido da palavra italiana *novella*, que deu nome à forma, descobriremos nela a ideia de um relato imediato de uma nova, boa ou má.

De acordo com Thierry Ozwald, o centro da novela é uma experiência da impossibilidade da recuperação da unidade da consciência. Fundamentalmente pessimista, a novela seria uma representação da crise da identidade e da possibilidade do conhecimento. A novela seria assim a expressão da inaptidão do “eu” a apreender o mundo, a representação da busca fracassada da inteligibilidade do real.

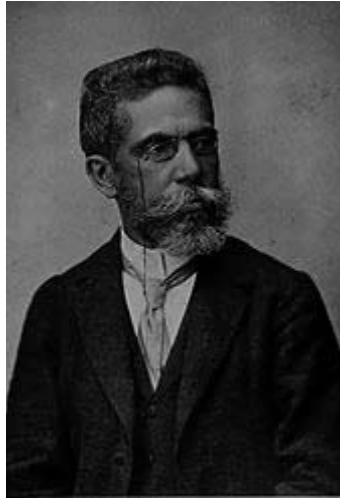


Figura 19.5: Machado de Assis, autor de “A cartomante”, aos 57 anos, em 1896.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Machado_de_Assis_aos_57_anos.jpg

Pensemos de novo na narrativa “A cartomante”, de Machado de Assis, que, apesar de possuir a organização dramática própria de um conto, apresenta uma problemática complexa, mais próxima de uma novela. A crise da consciência moderna está presente tanto na representação do triângulo amoroso que leva à morte dos amantes quanto, sobretudo, na relação com a falsa espiritualidade das previsões da cartomante, que não apenas substituem o sistema ético sério, mas claramente possuem uma estrutura de negócio. A busca pela “verdade” está assim afetada pela mistificação e pela mentira, e condenada ao fracasso. Podemos perceber assim que a intriga da novela, submetida à necessidade da unidade da ação, corresponde à pergunta tensa pelos valores que comandam a realidade. No entanto, ao contrário do fim moralizante do conto, no qual a ordem do mundo se vê restabelecida, a novela não oferece desfechos positivos ao questionamento da realidade. Nesse sentido, comparada ao conto, a novela parece afirmar uma visão muito mais pessimista do mundo.

**ATIVIDADE****Atende ao Objetivo 2**

2. Leia com atenção a passagem, proveniente da narrativa “A cartomante”, de Machado de Assis, na qual Camilo recebe a previsão asseguradora e falsa relativa a seu futuro com Rita. Quais são os elementos tematizados nesta passagem que afirmam a aspiração realista que costumam caracterizar as novelas?

A cartomante foi à cômoda, sobre a qual estava um prato com passas, tirou um cacho destas, começou a despencá-las e comê-las, mostrando duas fileiras de dentes que desmentiam as unhas. Nessa mesma ação comum, a mulher tinha um ar particular. Camilo, ansioso por sair, não sabia como pagasse; ignorava o preço.

– Passas custam dinheiro, disse ele afinal, tirando a carteira. Quantas quer mandar buscar?

– Pergunte ao seu coração, respondeu ela.

Camilo tirou uma nota de dez mil-réis, e deu-lha. Os olhos da cartomante fuzilaram. O preço usual era dois mil-réis.

– Vejo bem que o senhor gosta muito dela... E faz bem; ela gosta muito do senhor. Vá, vá tranquilo. Olhe a escada, é escura; ponha o chapéu... (DE ASSIS, 1984, p. 244).

RESPOSTA COMENTADA

Os elementos tematizados nesta passagem que afirmam a aspiração realista da novela são os preços concretos em dinheiro relativos aos serviços da cartomante: os dez mil-réis pagos por Camilo e os dois mil-réis que eram o preço normal.

CONCLUSÃO

Os nomes de duas formas breves da narrativa, “conto” e “novela”, apesar de serem intercambiáveis no seu uso nos paratextos editoriais, remetem, na verdade, a duas formas distintas. A reflexão sobre a história de seu desenvolvimento e sobre suas características formais permite-nos determinar as diferenças que existem entre o conto, relacionado à

narrativa oral e didática, cuja ação é simples, e a novela, que obedece a uma estrutura mais complexa e que mantém um compromisso forte com o realismo da representação.

A presença do fantástico, por um lado, e da manifestação discursiva do narrador, por outro, são elementos que frequentemente levam à atribuição da denominação “conto” a textos que apresentam também traços formais de uma novela. As tentativas de se evitar a confusão terminológica levam vários escritores e editores à escolha dos termos mais gerais e neutros, e a nomear narrativas breves simplesmente de “narrativa” ou como “histórias”. Com “A cartomante”, de Machado de Assis, você observou um texto que, de fato, escapa à classificação unívoca. No entanto, apesar da impossibilidade de se restabelecer uma fronteira clara entre as duas formas, resulta produtivo pensar nas diferenças formais, históricas e filosóficas que existem entre o conto e a novela.

ATIVIDADE FINAL

Atende aos Objetivos 1 e 2

Complete a tabela, distribuindo as características pertinentes à definição do conto e da novela. Utilize as características listadas a seguir e preste atenção: algumas dessas características são pertinentes a ambas as formas:

- narrativa breve
- narrativa cuja intriga obedece à unidade da ação
- narrativa em prosa
- narrativa cujos personagens são esquematizados
- narrativa com vocação didática
- narrativa com ação e personagens complexos
- narrativa que representa a crise da consciência moderna

Conto	Novela

RESPOSTA COMENTADA

Conto	Novela
<i>narrativa breve</i> <i>narrativa em prosa</i> <i>narrativa cujos personagens são esquematizados</i> <i>narrativa com vocação didática</i> <i>narrativa cuja intriga obedece à unidade da ação</i>	<i>narrativa breve</i> <i>narrativa em prosa</i> <i>narrativa com ação e personagens complexos</i> <i>narrativa que representa a crise da consciência moderna</i>

RESUMO

O conto e a novela são duas formas da narrativa em prosa que compartilham a brevidade. Apesar da relevância dessa característica em comum, existem também diferenças importantes entre as duas formas.

O conto possui origens populares e orais, caracterizando-se por uma intriga uma e simples, e pela aspiração didática.

A novela é mais exigente quanto à composição de sua intriga e de seus personagens. A exigência formal da multiplicidade da ação possibilita a representação de uma crise de valores.

A tragédia e o trágico

Olga Guerizoli Kempinska

AULA 20

Meta da aula

Apresentar os problemas teóricos envolvidos na definição da tragédia e do trágico.

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. definir a tragédia e compreender seu surgimento;
2. descrever os problemas envolvidos na definição do trágico.

INTRODUÇÃO

Você sem dúvida se lembra das outras aulas que um dos problemas importantes relacionados com a classificação da literatura diz respeito à hierarquia dos gêneros literários. De fato, em diferentes épocas históricas, diversos gêneros literários gozaram de estima. O primeiro gênero literário a ser apreciado como o melhor foi o gênero trágico.

Nesta aula, você aprenderá quando e por que se deu essa valorização da tragédia. Você aprenderá sua definição e conhecerá alguns elementos da discussão teórica posterior em torno ao conceito de trágico.

A TRAGÉDIA EM *POÉTICA*, DE ARISTÓTELES

A *Poética*, de Aristóteles, escrita no século IV a.C. (entre 335 e 323) e já citada em algumas aulas anteriores, é uma das primeiras obras teóricas que envolvem as questões importantes para a nossa disciplina. Como você já deve estar se lembrando, é à *Poética* que se atribui a origem da tripartição genérica da literatura. É também em *Poética* que aparece a primeira reflexão sistemática sobre a natureza, a classificação, a construção e os efeitos da “poesia”, ou seja, da “arte da composição poética”.

Poética – a palavra provém do verbo *poiein*, que significa em grego “fazer” ou “produzir”. A poética remete com isso à ideia do “fazer poético” ou da “composição poética”. Note que Aristóteles utiliza a palavra “poesia” no sentido da composição poética em geral e não apenas no sentido, mais comum hoje em dia, da “poesia lírica”. A “poesia” remete em Aristóteles a todas as produções que envolvem a arte da palavra: tanto à epopeia, quanto à tragédia e à comédia. Com isso, o sentido da palavra “poesia” é em *Poética*, de Aristóteles muito mais amplo do que aquele que nós utilizamos.



Figura 20.1: Detalhe de Aristóteles, na obra *Escola de Atenas*, de Rafael.

Fonte: http://bg.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Aristotle_by_Raphael.jpg

A construção da tragédia

Toda a poesia é, para Aristóteles, imitativa. Diferentes espécies de poesia imitam por meios diferentes, objetos diferentes e de maneiras diferentes. No que diz respeito ao meio da imitação, a tragédia utiliza a fala, o canto e o espetáculo. Quanto ao objeto representado, a tragédia é uma imitação de ações efetuadas por homens socialmente e moralmente superiores a nós. Quanto à maneira de representar, a tragédia é uma imitação feita por atores agindo e não pela narração. A própria palavra “drama” que aparece na denominação “gênero dramático” tem como significado etimológico “agir”.

Aristóteles insiste na necessidade da composição do arranjo das ações na tragédia: sua ação global (a fábula) deve ser una e completa, o que significa que tanto a presença quanto a disposição de cada ação particular que faz parte do arranjo deve possuir o caráter necessário:

Portanto, assim como nas outras espécies de representação, a imitação única decorre da unidade do objeto, é preciso que a fábula, visto ser imitação duma ação, o seja duma única e inteira, e que suas partes estejam arranjadas de tal modo que, deslocando-se ou suprimindo-se alguma, a unidade seja aluída e transformada; com efeito, aquilo cuja presença ou ausência não traz alteração sensível não faz parte nenhuma do todo (ARISTÓTELES, 2002, p. 28).

Do ponto de vista histórico, a tragédia grega floresceu em Atenas entre os séculos V e IV a.C. Durante este período, que se limita na verdade a uns oitenta anos e que corresponde à época de prosperidade política e econômica ateniense, foram compostas e apresentadas as peças dos maiores autores trágicos: Ésquilo, Sófocles e Eurípides.

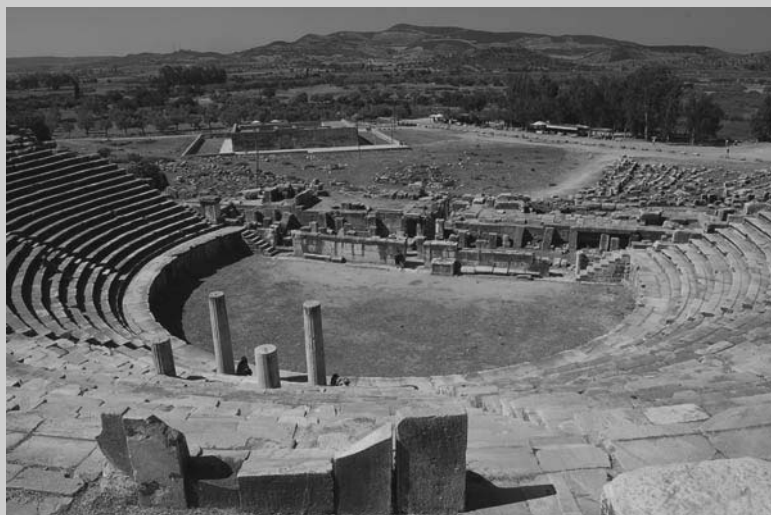


Figura 20.2: Ruínas do Teatro de Mileto.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Milet_Amphitheater1.JPG

Ao insistir no caráter uno, acabado e completo da ação da tragédia, Aristóteles limita seu tempo à duração de uma revolução do Sol. Graças à densidade da ação, a composição da tragédia é para ele superior à da epopeia. O limite temporal imposto à tragédia será depois conhecido como a unidade do tempo no teatro clássico moderno e receberá um tratamento ainda mais rigoroso, restringindo o tempo da ação a doze horas.

O lugar central na estrutura das ações da tragédia é ocupado por ações que remetem à dinâmica da transformação do destino do herói: a peripécia e o reconhecimento:

Peripécia é uma viravolta das ações em sentido contrário, como ficou dito; e isso, repetimos, segundo a verossimilhança ou necessidade; como, no Édipo, quem veio com o propósito de dar alegria a Édipo e libertá-lo do temor com relação à mãe, ao revelar quem ele era, fez o contrário; (...)

O reconhecimento, como a palavra mesma indica, é a mudança do desconhecimento ao conhecimento, ou à amizade, ou ao ódio, das pessoas marcadas para a ventura ou desdita. O mais belo reconhecimento é o que se dá ao mesmo tempo que uma peripécia, como aconteceu no *Édipo* (ARISTÓTELES, 2002, p. 30).

Todas as tragédias antigas nutrem-se dos mitos e a tragédia do rei Édipo é um dos mitos trágicos mais conhecidos e bem explorados, inclusive na literatura moderna. Os pais do Édipo, Laio e Jocasta, haviam ouvido do oráculo que o filho matará o pai e casar-se-á com a mãe. Para evitar este destino, Édipo é abandonado à morte. Salvo, ele é educado pelo casal real de Corinto, mas, quando adulto, ele aprende, por sua vez, a profecia do oráculo, foge de Corinto e no caminho mata por acaso um homem, no qual não reconhece seu pai Laio. Prosseguindo o caminho, salva a cidade de Tebas do monstro Esfinge, respondendo sua pergunta. Como prêmio, recebe a mão de Jocasta, passa a ser seu marido e a governar Tebas. A peste que castiga Tebas leva-o a buscar os motivos da desgraça e a descobrir a realização do destino anunciado pelo oráculo.



Figura 20.3: *Édipo e a Esfinge* (pintura de Gustave Moreau).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Gustave_Moreau_005.jpg

A *catarse*

Além de descrever a natureza imitativa da tragédia e todos os elementos de sua composição, Aristóteles comenta também seu efeito, pensando na recepção da representação pelo público:

É a tragédia a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a *catarse* própria dessas emoções (ARISTÓTELES, 2002, p. 24).

O efeito provocado pela tragédia é chamado por Aristóteles de *catarse*. Essa palavra (*katharsis*) em grego remete à ideia de purgação homeopática, no âmbito da Medicina, ou de purificação espiritual, no âmbito da religião. É um dos conceitos mais discutidos em *Poética*, pois não se sabe exatamente que tipo de purgação Aristóteles tinha em mente: a emocional, a moral ou a intelectual. A palavra remete à ideia do alívio, provavelmente também relacionado ao prazer intelectual.

A pena e o temor que acompanham a destruição do herói trágico purgam-se graças ao reconhecimento intelectual da necessidade desta destruição, fruto de uma falha inevitável, resultante dos limites da natureza humana. Édipo experimenta a *catarse*, pois compreende afinal seu destino, mas o espectador da tragédia também experimenta a *catarse* ao participar da compreensão do destino trágico do herói. Observe ainda que, com a ideia da purificação das emoções de pena e temor, citadas pelo espetáculo e liberadas, Aristóteles defende o caráter moralmente positivo da representação.

A mudança radical que reverte a felicidade do protagonista em infelicidade e destruição está relacionada à ação provocada pela *hybris* e pela *hamartia*.

A *hybris* e a *hamartia*

Hybris remete em grego à ideia de excesso ou de exagero e, na tragédia, é o nome dado à desmedida que provoca uma falha e leva à destruição do herói trágico. Trata-se de uma falta de medida, que pode tomar a forma de uma autoconfiança exagerada, do orgulho, e que está em desacordo com a natureza limitada do ser humano. A *hybris* presente

no mito de Édipo, por exemplo, consiste na reiterada e obstinada crença humana na possibilidade de evitar o destino anunciado pelo oráculo.

Hamartia remete à falha trágica, ou seja, à ação da qual decorre na estrutura da tragédia a peripécia. Precisamos ressaltar que a *hamartia* era para os gregos uma falha sem culpa, um caso de cegueira que acometia um homem bom, levando-o a uma ação que causava seu infortúnio e sua destruição. Com isso, a *hamartia* não é um defeito moral do herói, mas uma falha que lhe impede distinguir entre uma ação correta e uma ação incorreta. A *hamartia*, chamada às vezes de “erro sem culpa” cometido por um homem bom, é mais um erro intelectual do que um defeito moral. A *hamartia* de Édipo, por exemplo, consiste em matar o pai e em esposar a mãe desconhecendo a identidade de ambos.

O surgimento da tragédia

Em diferentes passagens de *Poética*, Aristóteles relaciona o surgimento da tragédia ora com o ditirambo, canto coral ao deus Dioniso, ora com o drama satírico. A origem da própria palavra “tragédia” parece, aliás, incerta, remetendo a um “canto de bode”, ou um “canto pelo bode”, ou um “canto entoado durante o sacrifício de um bode”. Apesar da incerteza do contexto exato de seu surgimento, não há dúvidas de que se trata de um contexto relacionado ao culto do deus da vinha Dioniso, cujo cortejo era formado por sátiros, figuras mitológicas híbridas que combinavam formas humanas com formas de bodes ou de cavalos e cuja natureza era lasciva.



Figura 20.4: *Máscara de sátiro* (século II d.C.).

Fonte: <http://www.flickr.com/photos/divesgallaecia/4589151854/in/photostream/>

Sobre o Dioniso e sobre os sátiros, você lerá mais na próxima aula, dedicada à teoria da comédia. Por enquanto, é importante assinalar que Dioniso era um deus especial na mitologia grega, pois se relacionava, através da vinha, do vinho e da embriaguez à experiência do excesso e do arrebatamento. No âmbito do culto de Dioniso, o ser humano experimentava a instabilidade e a transformação como próprios de sua existência.



Figura 20.5: O deus Dioniso: escultura do século II.

Fonte: http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B5%CE%AF%CE%BF:Dionysos_panth%C3%A8re_satyre.jpg

Mas vale a pena perguntar como a tragédia emerge do ditirambo, este canto coral em louvor a Dioniso. Aristóteles explica seu surgimento pela aparição de um ator que dialogava com o coro e, finalmente, a introdução de dois atores que dialogavam entre si. A tragédia coloca assim em cena não um canto uníssono, mas, antes, um conflito, possibilitado pela presença de vozes que representam dois valores.

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 1

1. Utilizando os critérios aristotélicos da divisão da produção poética, determine o meio, o objeto e a maneira próprios à tragédia. Escolha-os dentre as expressões abaixo:

- a tragédia imita por meio do canto, espetáculo e fala;
- a tragédia é uma narração de feitos heroicos;
- a tragédia imita homens superiores;
- a tragédia é uma imitação de seres inferiores;
- a tragédia imita através dos atores agindo e não pela narração.

RESPOSTA COMENTADA

De acordo com a Poética, a imitação pode ser descrita através de três critérios:

- 1. o meio – a tragédia imita por meio do canto, espetáculo e fala;*
- 2. o objeto – a tragédia imita homens superiores;*
- 3. a maneira – a tragédia imita através dos atores agindo e não pela narração.*

O TRÁGICO

Em grego a palavra “*trágicos*” era utilizada no sentido de “horrível”, “passado dos limites”, apontando para a ideia da violência intensificada e da desmedida. Esta é a palavra utilizada em *Poética*, de Aristóteles, na qual predomina a reflexão sobre as questões descritivas, relacionadas com a composição da tragédia.

No entanto, através da reflexão sobre a importância da mudança na ação da tragédia e sobre a *hybris* e a *hamartia* como sua origem, Aristóteles prepara o desenvolvimento da categoria estética e existencial do trágico enquanto uma cosmovisão. Dessa maneira, o trágico relaciona-se ao lugar do ser humano no mundo. De fato, na literatura moderna, a noção do trágico conserva-se, mas ultrapassa o sentido que o limitava às tragédias e adquire o sentido filosófico de uma visão trágica do mundo.

Quais são as características do trágico, termo que diz respeito não mais apenas a um gênero literário, mas à experiência humana? Albin Lesky resume as características do trágico em quatro elementos essenciais: a dignidade da queda, a considerável altura da queda, a necessidade de a situação trágica alcançar a consciência do ser humano e a contradição inconciliável. Vamos descrever mais detalhadamente cada uma dessas componentes do trágico.

A dignidade da queda é uma componente cujas fontes diretas encontram-se em *Poética*, segundo a qual a tragédia é representação de uma ação grave. Aristóteles insistiu também na diferença entre os objetos representados pela tragédia e pela comédia: ao contrário da comédia, que representa seres tais como nós mesmos ou inferiores, a tragédia representa seres superiores, tanto do ponto de vista social quanto moral. De fato, os protagonistas das tragédias antigas são personagens dos mitos, geralmente heróis, homens de Estado e reis. Esta característica será observada nas tragédias do classicismo europeu e até mesmo nas tragédias de William Shakespeare, que, apesar da não observação dos limites entre o sério e o cômico, escolherá para suas maiores tragédias figuras da família real.

William Shakespeare (1564-1616) – dramaturgo inglês, o maior dramaturgo ocidental, um dos escritores mais geniais da humanidade. Suas tragédias, como, por exemplo, *Júlio César*, *Hamlet*, *Otelo*, *Macbeth* e *Rei Lear* representam conflitos sangrentos em que se envolvem reis e homens de Estado. O papel da escolha pessoal e, com isso, do envolvimento psicológico e histórico dos heróis trágicos shakespearianos é, no entanto, muito maior do que nas tragédias dos autores gregos.

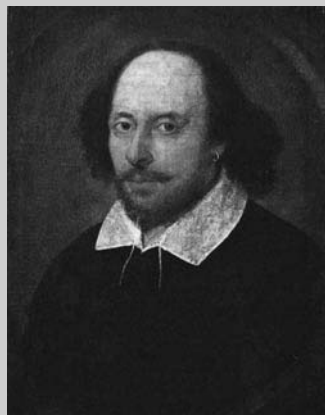


Figura 20.6: William Shakespeare.

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Shakespeare>

A segunda componente do trágico pode ser resumida como a considerável altura da queda. Trata-se de uma mudança de grande amplitude que transforma, irreversível e radicalmente a grande felicidade em infelicidade e destruição. Aristóteles insistiu na importância do arranjo das ações na construção da tragédia, na qual é, de fato, um acontecimento decisivo e cuidadosamente preparado que produz uma mudança radical da situação.

A terceira componente do trágico é, segundo Lesky, a presença da autocompreensão por parte do personagem, envolvido em um destino trágico. Um herói trágico sofre de uma maneira consciente. Ele não é atingido pelo destino e destruído sem sabê-lo.

A quarta componente diz respeito à natureza do conflito trágico. Este conflito é sempre inconciliável, pois surge de uma situação na qual se manifestam valores contraditórios e, no entanto, irrefutáveis. Trata-se, de fato, de uma situação sem solução e que, no entanto, impele uma escolha: esta escolha significa sempre a rejeição de um dos valores e leva à catástrofe.

Em contradição com a economia das interpretações psicológicas em *Poética*, de Aristóteles, a tragédia de Édipo recebeu no início do século XX uma interpretação que deu, inclusive, o nome a um dos conceitos centrais da psicanálise freudiana: o complexo de Édipo. Você lerá mais sobre a psicanálise na próxima aula. Por enquanto, vamos apenas assinalar que Sigmund Freud, o inventor da psicanálise, reinterpreta o mito de Édipo. Se na tragédia antiga o assassinato do pai e o casamento com a mãe decorrem de um destino cruel e ocorrem claramente contra a vontade do herói, na interpretação psicanalítica ambos representam o desejo inconsciente do ser humano.

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 2

2. Enumere as quatro componentes do trágico, enquanto uma visão do mundo. Escolha-as dentre as expressões abaixo:

- a dignidade da queda;
- a expressão da subjetividade;
- a considerável altura da queda;
- a necessidade de a situação trágica alcançar a consciência do ser humano;
- a crítica da realidade social;
- a contradição inconciliável entre dois valores.

RESPOSTA COMENTADA

1. a dignidade da queda;
2. a considerável altura da queda;
3. a necessidade de a situação trágica alcançar a consciência do ser humano;
4. a contradição inconciliável entre dois valores.

CONCLUSÃO

A reunião do passado mítico, da atualidade política e da construção de uma ação que enfatiza sua intensidade faz com que, de todos os gêneros literários que surgiram na Antiguidade, a tragédia seja para nós hoje em dia a mais atual, no sentido de suscitar mais interpretações, tanto na leitura das peças antigas, quanto através da incorporação do trágico nas obras modernas. Se o gênero épico foi, de fato, substituído pelo romance, a tragédia, apesar de todas as mudanças que a passagem do tempo e as mudanças históricas e estéticas deixaram em sua estrutura, conserva sua identidade enquanto gênero.

Aristóteles não se enganou, então, ao atribuir, em sua *Poética*, à tragédia o lugar proeminente. Na literatura moderna, apesar de muitas transformações que a distinguem da produção poética da Grécia Antiga, a tragédia reencontrou sua reformulação criativa enquanto uma concepção do mundo.

ATIVIDADE FINAL

Atende aos Objetivos 1 e 2

Quais são os elementos estruturais da tragédia e quais são os elementos do contexto do qual esta surgiu, que a relacionam à ideia de mudança? Escolha-os dentre as expressões abaixo:

- a peripécia
- a revolução social
- o reconhecimento
- o culto do deus da vinha Dioniso
- a narração da intriga

RESPOSTA COMENTADA

Os elementos estruturais da tragédia que a relacionam à ideia de mudança são a peripécia e o reconhecimento.

O elemento do contexto do surgimento da tragédia que a relaciona à ideia da mudança é o culto do deus da vinha Dioniso, que enfatiza o desregramento e a instabilidade da natureza humana.

RESUMO

Dentre os gêneros antigos que formam a primeira tripartição, o gênero trágico é o mais valorizado. Aristóteles dedica-lhe uma atenção especial em sua *Poética*, descrevendo-o como imitação de ações efetuadas por homens superiores, feita por meio dos atores agindo e insistindo na necessidade do rigor do arranjo das ações. Uma atenção especial é dada às ações que operam uma mudança na fábula: a peripécia e o reconhecimento.

Aparecem em *Poética* três noções inseparáveis da teoria da tragédia: a *hybris*, a *hamartia*, graças às quais a culpa trágica é associada à ideia do excesso e de uma falha do juízo, e não a um defeito moral, e a *catarse*, que descreve o efeito da tragédia, a purificação da pena e do temor possibilitada pela compreensão.

A tragédia surgiu no contexto do culto do deus da vinha e da embriaguez, Dioniso, marcado pelo excesso e, com isso, apontando para a dimensão limitada da racionalidade humana.

Em sua acepção moderna, o trágico funciona como uma visão do mundo. Suas componentes são a dignidade da queda, a considerável altura da queda, a necessidade de a situação trágica alcançar a consciência do ser humano e a contradição inconciliável.

A comédia e o cômico

Olga Guerizoli Kempinska

AULA 21

Metas da aula

Definir a comédia e o cômico, e mostrar seu aparecimento e sua presença na produção literária através dos séculos.

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. definir a comédia e identificar os motivos de sua marginalização teórica;
2. explicar a proximidade entre o cômico e a cultura popular;
3. descrever o caráter ambivalente do cômico.

INTRODUÇÃO

Nas aulas passadas, você aprendeu que um dos principais problemas envolvidos no processo da classificação da literatura em gêneros é, ao lado da normatividade e da pureza, a questão da hierarquia. De fato, ao longo da história da produção das obras literárias e da reflexão sobre elas, alguns dos gêneros sempre eram valorizados como mais nobres e outros, depreciados como fáceis ou populares. A comédia, gênero que é o objeto da reflexão desta aula, é um dos exemplos mais ilustrativos de tal desvalorização hierárquica. Na última aula, você conheceu a definição da tragédia e do trágico, e você se lembra que o primeiro a conceber uma teoria da tragédia e a valorizá-la como gênero literário foi Aristóteles. Na *Poética* de Aristóteles, encontramos também uma definição da comédia, que, no entanto, aparece, desde o início, como um gênero muito menos importante que a tragédia. Esta desvalorização teórica da comédia e do cômico há de acompanhar vocês ao longo dos séculos, apesar da importante produção literária que envolve ambos os fenômenos. Nesta aula, você aprenderá o que é a comédia e o que é o cômico, e quais foram os motivos de sua marginalização teórica tradicional. Além disso, vamos refletir também um pouco sobre a presença e a importância do humor na literatura moderna.

A DEFINIÇÃO DA COMÉDIA NA *POÉTICA* DE ARISTÓTELES

Em contraste com a amplitude da reflexão sobre a tragédia, descrita em todos os pormenores, Aristóteles dedica apenas umas poucas linhas de sua *Poética* à definição da comédia. Alguns especialistas levam em consideração a fascinante possibilidade da existência de uma segunda parte da *Poética*, que teria sido inteiramente dedicada à discussão da teoria da comédia e do cômico. Não sabemos, no entanto, se essa obra realmente existiu ou se foi apenas de um mero projeto não realizado.

A hipotética segunda parte da *Poética* de Aristóteles é o tema central do conhecido romance de Umberto Eco intitulado *O nome da rosa*. Trata-se de um romance policial ambientado em um monastério medieval, no qual uma série de crimes medonhos é perpetrada para dificultar o acesso ao livro da segunda parte da *Poética*. Por que os representantes da Igreja não queriam que as pessoas lessem uma teoria do cômico? Na explicação dada pelo velho bibliotecário, guardião cioso do livro proibido, o riso aparece como uma prática liberadora e subversiva com relação às hierarquias; portanto, como uma grave ameaça contra a ordem estabelecida.

Na *Poética* que se conservou através dos séculos e que até hoje é a primeira referência para a reflexão teórica sobre a literatura, temos a seguinte definição da comédia:

A comédia, como dissemos, é imitação de pessoas inferiores; não, porém, com relação a todo vício, mas sim por ser o cômico uma espécie de feio. A comicidade, com efeito, é um defeito e uma feiúra sem dor nem destruição; um exemplo óbvio é a máscara cômica, feia e contorcida, mas sem expressão de dor (ARISTÓTELES, 2002, p. 23-24).

Ao ler com atenção a definição de Aristóteles, você percebe que a comédia é apresentada como uma não tragédia, pois, ao contrário desta, que imitava homens e ações superiores, no sentido moral e social, a comédia dedica-se à imitação de homens e ações inferiores. Assim, os protagonistas da comédia não serão reis, nem grandes heróis, mas, antes, camponeses, artesãos e comerciantes. A linguagem utilizada na comédia é menos elevada e mais livre que a da tragédia, que não permitia expressões cotidianas.

O que chama atenção ainda na definição aristotélica é o caráter brando da comédia, destinada à imitação de “uma espécie de feiúra sem dor nem destruição”, manifesta também no tipo da máscara que cobria o rosto dos atores durante a representação das peças. A própria máscara cômica, apenas “feia e contorcida”, era incompatível com o sofrimento e com a morte. Esta restrição limita o domínio da comédia à representação de vícios e defeitos que são desprovidos de caráter nefasto e que não colocam em perigo a vida das personagens.

Pensemos agora nas consequências teóricas que resultam desta incompatibilidade entre o cômico e a dor. Em primeiro lugar, a comédia será tradicionalmente associada a obras teatrais leves e lúdicas, que representam todo tipo de vícios individuais, no caso da *comédia de caráter*, ou sociais, no caso da *comédia de costumes*. Você já deve saber que a comédia, tanto de caráter quanto de costumes, possui, em geral, um final feliz, como uma reconciliação entre adversários ou um casamento. Em segundo lugar, em decorrência da incompatibilidade entre o cômico e a dor, na estética da comédia não existe a possibilidade da catarse, da purgação das emoções presente na tragédia, operada justamente através da representação do sofrimento e da morte.

Todos estes elementos da definição da comédia, que a opõem à tragédia, fazem dela um gênero leve, não sério, ou ainda puramente lúdico ou popular. Você verá que esta visão da comédia enquanto um gênero menor, por um lado, situado no nível baixo da hierarquia dos gêneros literários e, por outro, relacionado com a cultura popular, há de acompanhá-la desde a Antiguidade até os tempos modernos.

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 1

1. Leia com atenção a descrição do cenário da tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles, e a da comédia *As nuvens*, de Aristófanes. Compare os espaços e os comportamentos das personagens descritas em ambas. Qual dos dois cenários remete a um espaço e a um comportamento mais inseridos na vida cotidiana, tradicionalmente desvalorizada como representação e relegada ao domínio do cômico?

Praça fronteira ao palácio real em Tebas. Ao fundo, no horizonte, o monte Citeron. Em frente a cada porta do palácio, há um altar. Sobre os altares veem-se ramos de loureiro e de oliveira, trazidos por numerosos tebanos, ajoelhados nos degraus dos altares como suplicantes. No meio deles, em pé, vê-se um ancião, o Sacerdote de Zeus. Abre-se a porta principal do palácio. Aparece Édipo, com seu séquito, que se dirige aos suplicantes em tom paternal. Queima-se incenso nos altares (SÓFOCLES, 1990, p. 21).

É noite. Uma praça; no centro uma estátua de Hermes. Duas casas; uma paupérrima, de porta fechada, é a de Sócrates. Na outra, de portas abertas, veem-se duas camas. Numa o velho Estrepsíades se agita; na outra, um rapaz dorme profundamente, coberto até as orelhas. Armários, bancos, lamparinas, vasos etc. A um canto dois escravos roncam. Ouve-se o canto de galo (ARISTÓFANES, 1987, p. 171).

RESPOSTA COMENTADA

Em sua resposta, você deve articular as diferenças entre o espaço próximo do palácio real, por um lado, e o das casas por outro, bem como as diferenças entre os objetos mencionados nas duas des-

crições: “altar”, “ramos de loureiro e oliveira”, na tragédia, “camas”, “bancos”, “vasos”, na comédia. Além disso, preste atenção nas posições dos corpos mencionadas nos dois trechos. O que fazem os tebanos e o sacerdote, descritos no cenário da tragédia? Eles estão em pé. O que fazem o velho Estrepsíades, o rapaz e os escravos do cenário da comédia? Eles estão deitados.

O CÔMICO E O CARNAVALESCO

A relação entre o cômico e a cultura popular, anunciada na *Poética* de Aristóteles através da atribuição à comédia da representação dos seres e ações inferiores, foi minuciosamente analisada no famoso livro do teórico russo Mikhail Bakhtin intitulado *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Bakhtin mostrou o profundo enraizamento do cômico na cultura popular, afirmada durante as festas e o carnaval que, ao longo do ano, ocupavam, ao todo, três meses. Leia com atenção o trecho proveniente do livro de Bakhtin, notando os nomes das múltiplas festividades durante as quais reinava o cômico popular:

Além dos carnavais propriamente ditos, que eram acompanhados de atos e procissões complicadas que enchiam as praças e as ruas durante dias inteiros, celebravam-se também a “festa dos tolos” (*festa stultorum*) e a “festa do asno”; existia também um “riso pascal” (*risus paschalis*) muito especial e livre, consagrado pela tradição. Além disso, quase todas as festas religiosas possuíam um aspecto cômico popular e público, consagrado também pela tradição. Era o caso, por exemplo, das “festas do templo”, habitualmente acompanhadas de feiras com seu rico cortejo de festejos públicos (durante os quais se exibiam gigantes, anões, monstros, e animais “sábios”). A representação dos mistérios e *soties* dava-se num ambiente de carnaval. O mesmo ocorria com as festas agrícolas, como a vindima, que se celebravam igualmente nas cidades. O riso acompanhava também as cerimônias e os ritos civis da vida cotidiana: assim os bufões e os “bobos” assistiam sempre às funções do cerimonial sério, parodiando seus atos (proclamação dos nomes dos vencedores dos torneios, cerimônias de entrega do direito de vassalagem, indicação dos novos cavaleiros etc.) (BAKHTIN, 2008, p. 4).

Com a leitura desta citação, você pode facilmente imaginar a amplitude e a importância da cultura carnavalesca na Idade Média e no Renascimento. Todos os festejos relacionados à cultura cômica constituíam a oportunidade de afirmar a visão carnavalesca do mundo, visão subversiva com relação à ordem social e espiritual vigentes. No mundo carnavalesco, um verdadeiro mundo “às avessas”, tolerado pelas autoridades oficiais dentro dos limites temporais das festas, as relações hierárquicas, sociais, ideológicas e estéticas encontravam-se invertidas. A realidade baixa e material, em sua incompletude e permanente mutação, e intimamente relacionada às necessidades do corpo, encontrava-se afirmada contra a ordem espiritual.



Figura 21.1: Tela de Pieter Bruegel, *The Fight Between Carnival and Lent*, de 1559.
Fonte: http://www.artchive.com/artchive/B/bruegel/carnival_and_lent.jpg.html.

Observe ainda que Bakhtin menciona no trecho citado anteriormente o nome de uma espécie literária, bastante importante na cultura popular: a peça cômica chamada *sotie*, próxima da farsa, que fazia parte dos festejos carnavalescos.

A *sotie* (outra grafia: *sottie*) é o nome de uma espécie literária, que se formou na França medieval e que remete à palavra *sot*, “bobo” em francês. Trata-se de uma espécie de *farsa*, ou seja, de uma peça cômica curta e simples, baseada em um enredo estereotipado, que representa personagens típicos, desprovidos de caracteres individuais (tais como, por exemplo, o Marido, a Mulher, o Cura, o Amante). Além disso, a farsa serve-se de uma linguagem coloquial e até obscena e frequentemente recorre ao cômico muito baixo, grosseiro ou mesmo obsceno e escatológico. A *sotie* tem como sua característica distintiva a presença da crítica caricatural da vida social, religiosa e política de seu tempo. Assim, podemos chamá-la de uma “farsa engajada”.

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 2

2. A palavra “carnaval”, que remete à presença da cultura popular, é parte da expressão figurativa “fazer um carnaval”, que, segundo o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, pode ser utilizada em dois sentidos diferentes:

1. “fazer um carnaval” – “entregar-se à manifestação ruidosa e alegre em comemoração a alguma coisa”;
2. “fazer um carnaval” – “provocar confusão ou desordem”.

Relacione os dois sentidos da expressão “fazer um carnaval” com os aspectos do mundo carnavalesco analisados nesta aula. Quais são as características da visão carnavalesca do mundo presentes no primeiro e no segundo sentido da expressão?

RESPOSTA COMENTADA

Em sua resposta, você deve verbalizar o caráter lúdico do cômico, relacionado com o primeiro sentido da expressão e a natureza subversiva do riso carnavalesco manifesta no segundo sentido. A primeira expressão limita-se ao domínio do não sério, a segunda remete à ideia da transgressão de regras aceitas.

A AMBIVALÊNCIA DO CÔMICO

A comédia como gênero literário surgiu na Grécia Antiga, no século V a.C., no contexto das festas em homenagem a Dionísio, deus da vinha e da embriaguez. No concurso de representações teatrais das festas dionisiacas, além de três tragédias, os autores deviam apresentar também uma comédia, peça ambientada no cotidiano campestre e animada por um coro de sátiros. A própria palavra “comédia” remete ao nome da procissão ritual das festas dionisiacas rurais, chamada *kômos*. Leia com atenção a descrição do *kômos*, apresentada no livro *História do riso e do escárnio*, de Georges Minois, e preste uma especial atenção na presença da animalidade, da sexualidade e do instinto de agressão no comportamento dos seus participantes:

Os camponeses, pintados ou mascarados, saíam em procissão, cantando refrões zombeteiros ou obscenos e carregando um enorme *phallos*, símbolo da fecundidade. A festa termina por um *kômos*, saída extravagante de bandos de celebrantes embriagados que cantam, riem, interpelam os passantes. É da *kômodia* que vem a comédia, os *kômodoi* eram os comediantes (MINOIS, 2003, p. 37).

Você sem dúvida percebe que a presença da agressividade no comportamento dos *kômodoi*, que não apenas riam, mas também “interpelavam os passantes”, coloca os primórdios da comédia sob o signo da violência que, por sua vez, entra em contradição com o caráter brando do cômico descrito na *Poética* de Aristóteles. O cômico e o riso aparecem, de fato, como fenômenos muito mais complexos em termos estéticos e muito menos inocentes do ponto de vista ético. Esta complexidade do cômico encontrará, desde o início do século XX, um lugar importante na reflexão teórica sobre a estética e a literatura.

Um dos pensadores mais originais no que tange à questão do cômico foi o filósofo Henri Bergson que, em 1899, publicou o ensaio intitulado *O riso. Ensaio sobre a significação da comicidade*. Neste estudo, Bergson propôs uma definição do risível como “automatismo instalado na vida”. Leia com atenção um trecho deste ensaio e observe como Bergson explica os motivos do aspecto risível da situação quando alguém tropeça e cai:

Um homem, correndo pela rua, tropeça e cai: os transeuntes riem. Não ririam dele, acredito, se fosse possível supor que de repente lhe deu na veneta de sentar-se no chão. Riem porque ele se sentou no chão involuntariamente. Portanto, não é sua mudança brusca de atitude que provoca o riso, é o que há de involuntário na mudança, é o mau jeito. Talvez houvesse uma pedra no caminho. Teria sido preciso mudar o passo ou contornar o obstáculo. Mas por falta de flexibilidade, por distração ou obstinação do corpo, por um efeito de rigidez ou de velocidade adquirida, os músculos continuaram realizando o mesmo movimento, quando as circunstâncias exigiam outra coisa. Por isso o homem caiu e disso riem os transeuntes (BERGSON, 2004, p. 7).

Henri Bergson (1859-1941)

Filósofo francês, crítico do racionalismo positivista. O conhecimento humano não pode ser limitado, segundo Bergson, ao conhecimento científico que apenas imobiliza nossa experiência do mundo, que está em permanente evolução e movimento. Bergson dedicou estudos importantes à questão do tempo e da intuição e, em sua teoria do riso como uma correção de um automatismo instalado na vida, você pode notar que o cômico está relacionado justamente a uma paralisação do fluxo vital.

O efeito cômico e o riso são provocados, segundo Bergson, pela rigidez e pela falta de flexibilidade que contradizem violentamente o fluxo da vida. O riso é provocado pela percepção de um automatismo instalado na vida e funciona como um castigo dirigido contra o mecânico. Observe que para Bergson o riso e o cômico constituem reações sociais corretivas, uma forma de trote social, que tem como sua condição necessária a falta de empatia e de compaixão com relação à pessoa que constitui seu objeto.

A segunda reflexão importante sobre o caráter ambivalente do riso, amplamente utilizada na produção da literatura do século XX e na reflexão teórica sobre o cômico nas obras literárias é a teoria dos chistes de Sigmund Freud. Em seu estudo *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, de 1905, o fundador da psicanálise relacionou o riso ao prazer do sujeito e estabeleceu uma analogia estrutural entre as técnicas dos chistes e as técnicas da elaboração onírica. Com isso, Freud enfatizou as origens inconscientes dos chistes, relacionados com as pulsões agressivas e sexuais.

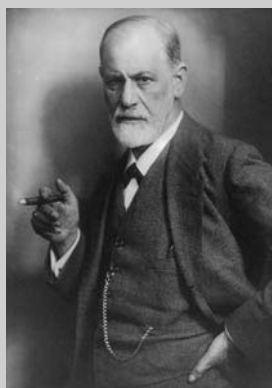


Figura 21.2: Sigmund Freud, em 1922, em fotografia de Max Halberstadt.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Sigmund_Freud_LIFE.jpg.

Sigmund Freud (1856-1939)

Neurologista, fundador da psicanálise, que afirma que a vida psíquica humana ultrapassa os limites da consciência e possui sua determinação no inconsciente. O inconsciente é constituído pelas representações recalcadas que tendem a se manifestar, entre outros, nos sonhos. Para que os conteúdos das representações recalcadas, perigosas para o psiquismo humano, possam chegar à forma das imagens oníricas, eles devem passar pela elaboração onírica, ou seja, da seleção e redistribuição das imagens dos sonhos pelo sujeito.



Figura 21.3: O divã de Freud, em Londres, no Museu Freud.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Freud_Sofa.JPG.

Humor negro na literatura do século XX

Você percebe que, com as reflexões teóricas de Bergson e de Freud, o conceito do cômico adquiriu uma nova complexidade, afastando-se consideravelmente da esfera do não sério e do lúdico à qual era até então limitado. O aprofundamento da reflexão teórica sobre a ambivalência do riso e sobre sua relação com a violência estimulou também a valorização teórica do humor no âmbito do movimento de vanguarda, conhecido como Surrealismo.

Figura de proa do movimento surrealista, André Breton é também autor de uma *Antologia do humor negro*, coletânea de textos de autores de diversas épocas, nos quais esta modalidade do humor está presente. Na introdução do volume, intitulada por Breton como “Para-raios”, está exposta a relação íntima e necessária entre o humor e a violência da época moderna:

A vista das exigências específicas da moderna sensibilidade, é cada vez mais certo o fato de as obras poéticas, artísticas e científicas, bem como os sistemas filosóficos e sociais, desprovidos desta espécie de humor, deixarem muito a desejar e estarem condenados a desaparecer, mais ou menos rapidamente (BRETON, 1973, p. 6).



Figura 21.4: André Breton, em 1924, em imagem de fotógrafo desconhecido.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Andr%C3%A9_Breton_1924.jpg.

Surrealismo: movimento de vanguarda e corrente do pensamento que se afirmou a partir de 1924, data da publicação do “Manifesto do Surrealismo”, no qual Breton postulou a importância do “automatismo psíquico em estado puro, mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento”. Este postulado leva à formulação das regras da “escrita automática”, que tende a suspender o controle exercido sobre o pensamento pela razão. Inspirado pelas descobertas da psicanálise acerca da importância dos efeitos do inconsciente, o Surrealismo reuniu diversos escritores e artistas plásticos, entre os quais Paul Éluard e Max Ernst, e exerceu uma enorme influência sobre a produção artística no mundo inteiro, inclusive depois da dissolução do movimento propriamente dito.

O Surrealismo utilizou amplamente o humor como recurso ao mesmo tempo estético e ético, que visava à produção de imagens novas e insólitas, suscetíveis de revolucionar a sensibilidade, limitada pelos entraves do racionalismo. Ao contrário do cômico tradicional, o humor negro praticado no âmbito surrealista, revela-se compatível com a expressão do sofrimento. As imagens do livro de colagens de Max Ernst, intitulado *Uma semana de bondade*, têm como seu tema crimes cotidianos. Nas fotomontagens surrealistas, as figuras humanas misturam-se com objetos ou figuras de animais.

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 3

3. Leia com atenção o poema-piada escrito por Paulo Leminski. Este tipo de poema, afastado meio século da publicação do “Manifesto do Surrealismo”, é herdeiro da irreverência humorística da estética surrealista. O que, segundo você, é neste poema o veículo do humor?

ameixas
ame-as
ou deixe-as
(LEMINSKI, 1983, p. 91.)

RESPOSTA COMENTADA

Em sua resposta, você pode descrever o tamanho do poema e a presença dos jogos de palavras que criam o efeito nonsense. Além disso, este poema deforma um famoso slogan ideológico brasileiro “Brasil: ame-o ou deixe-o”, utilizado pelas autoridades na época da ditadura militar, e que, ao equiparar as críticas feitas ao governo a uma falta de patriotismo, intimidava os insatisfeitos e sugeria emigração.

CONCLUSÃO

A comédia e o cômico, tradicionalmente associados com a literatura não séria e lúdica ou popular, adquirem na estética moderna e contemporânea uma nova profundidade e uma considerável ambivalência. Esta reconsideração teórica permite associá-los à expressão do sofrimento, individual e coletivo, expressão impossível na poética clássica. Com isso, a comédia e o cômico encontram uma reformulação no âmbito do Surrealismo e, posteriormente, também no âmbito do teatro de absurdo.

ATIVIDADE FINAL**Atende aos Objetivos 1, 2 e 3**

Entre as expressões citadas abaixo, separe aquelas que convêm à qualificação tradicional do cômico e aquelas que descrevem o cômico moderno:

1. não sério;
2. incompatível com a expressão do sofrimento;
3. compatível com a expressão do sofrimento;
4. popular;
5. relacionado com o humor negro.

RESPOSTA COMENTADA

Em sua resposta, utilize a reflexão sobre a redefinição do cômico na estética moderna, em termos de complexidade e ambivalência. Pense, sobretudo, na nova seriedade que o cômico adquiriu com a reflexão inspirada pela psicanálise. Note também que, com este aprofundamento, o cômico deixou o mero domínio do popular e do agradável. As expressões do cômico tradicional são 1, 2 e 4 e as do cômico moderno, 3 e 5.

RESUMO

Na definição clássica da comédia e do cômico, originada na *Poética*, de Aristóteles, ambos os fenômenos aparecem como destinados à representação menos séria do que a tragédia, tanto em termos estéticos quanto ideológicos.

Esta desvalorização hierárquica do gênero cômico e das espécies literárias relacionadas a este gênero será perceptível nas formas de existência do mundo carnavalesco, limitado à cultura popular e tolerado enquanto tal.

O cômico encontrará uma reconsideração teórica importante, através da afirmação freudiana de sua relação com o inconsciente. Na estética moderna e contemporânea, o cômico, na sua modalidade do “humor negro”, aparecerá como dotado de ambivalência ética e estética.

O poema em prosa

Olga Guerizoli Kempinska

AULA

22

Meta da aula

Apresentar o poema em prosa, enquanto um tipo híbrido.

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. descrever o contexto do surgimento do poema em prosa, no século XIX;
2. descrever as características do poema em prosa em sua relação com a subjetividade moderna.

INTRODUÇÃO

Da discussão sobre os gêneros literários exposta nas últimas aulas, você já sabe que uma das questões importantes envolvidas na classificação da literatura é o problema da pureza. De fato, a repartição tradicional, que propõe a divisão do universo literário em três gêneros (o épico, o lírico e o dramático), revelava-se não raramente como inimiga das formas literárias híbridas, que chegavam a ser chamadas de mistas ou até de impuras.

Nesta aula você conhecerá a definição, a história do surgimento e a importância na literatura moderna de um tipo híbrido, chamado “poema em prosa”. Trata-se de um tipo literário essencialmente impuro, desde seu nome, que combina o “poema”, tradicionalmente associado ao gênero lírico, e a “prosa”, relacionada aos tipos do gênero épico, tais como o conto ou a novela.

Você verá também que o poema em prosa é uma forma particularmente relacionada com o surgimento e a articulação da subjetividade moderna. Tanto seu caráter maleável e fragmentário, quanto sua distância irônica, são as características que mais correspondem à expressão da nova sensibilidade.

SURGIMENTO DO POEMA EM PROSA NO SÉCULO XIX

O poema em prosa é um texto breve que pode variar entre algumas linhas até algumas páginas. Escrito em prosa, tal como o conto e a novela, diferencia-se, no entanto, desses dois tipos por sua finalidade, pois não busca contar uma história. Sua tonalidade é eminentemente lírica, o que significa, como você já sabe da Aula 15, que o poema em prosa encena a manifestação de uma subjetividade.

O inventor incontroverso do poema em prosa é Aloysius Bertrand, um autor francês pouco conhecido hoje em dia. Em 1842, ele publicou *Gaspard de la nuit*, uma coletânea de breves textos em prosa, inspirados em baladas antigas, permeados por uma atmosfera onírica e repletos de seres fantásticos. O próprio Gaspard do título é uma figura do diabo. O livro de Bertrand foi recentemente traduzido e publicado no Brasil pela editora Thesaurus, de Brasília, com o título *Gaspard de la nuit*.

Aloysius Bertrand, o inventor da forma do poema em prosa fala no prefácio do *Gaspard de la nuit* sobre a duplicidade da arte, comparando-a a uma medalha de duas faces. Reencontramos essa duplicidade, aparentemente feita de faces antitéticas na concepção e no nome do “poema” em “prosa”. Foi o poeta francês Charles Baudelaire, sobre o qual você já leu na Aula 12, que viu no hibridismo conflitante do poema em prosa uma forma particularmente privilegiada para a articulação da experiência do poeta lírico, em meio urbano. Foi Baudelaire que primeiro problematizou, de maneira criativa, o encontro antitético entre a subjetividade lírica e o dinamismo da grande cidade.

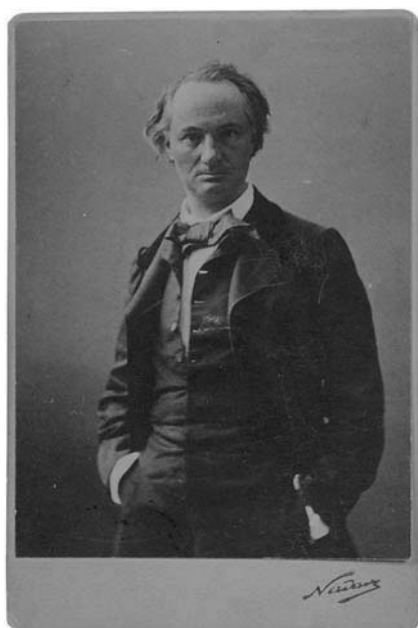


Figura 22.1: Retrato de Baudelaire tirado por Félix Nadar.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Charles_Baudelaire.jpg

De fato, como conciliar a expressão lírica, até o século XIX intimamente relacionada à vivência da natureza, cujos espetáculos serviam como elementos de comparação dos estados de alma, com a experiência de um grande centro urbano? O desenvolvimento da indústria que levou a um crescimento vertiginoso e violento das capitais europeias no século XIX provocou uma transformação radical da sensibilidade humana. Os

poemas em prosa de Baudelaire coincidem, assim, com um momento importante desta mudança antropológica: eles inventam uma forma de articulação da transformação da experiência do espetáculo da natureza em uma experiência do espetáculo da grande cidade.

Um dos mais famosos poemas em prosa de Baudelaire tem como título “As multidões” e como seu tema central a vivência da imersão do sujeito lírico em uma massa humana anônima da grande cidade:

Não é dado a todo mundo tomar um banho de multidão: gozar da presença das massas populares é uma arte. E somente ele pode fazer, às expensas do gênero humano, uma festa de vitalidade, a quem uma fada insuflou em seu berço o gosto da fantasia e da máscara, o ódio ao domicílio e a paixão por viagens (BAUDELAIRE, 2006, p. 67).

Observe que nessa passagem a multidão humana da metrópole é comparada a um elemento natural, o rio, através da expressão metafórica “tomar um banho de multidão”. Nessa comparação, o elemento da natureza é transportado para o meio urbano e serve para a articulação da experiência do indivíduo “imerso” na multidão presente nas ruas da grande cidade.

A grande cidade e a nova sensibilidade

Em uma carta, incluída depois como prefácio de sua coletânea publicada postumamente em 1869, intitulada *Pequenos poemas em prosa*, Baudelaire evoca ao mesmo tempo a inspiração encontrada na obra de Bertrand, a originalidade de sua própria criação e, sobretudo, a relação entre a forma híbrida do poema em prosa e a experiência da grande cidade:

Tenho uma pequena confissão a fazer. É que folheando pela vigésima vez ao menos o ‘Gaspard da noite’ de Aloysius Bertrand (um livro conhecido de você, de mim e de alguns de nossos amigos, não tem todos os direitos de ser chamado de famoso?) que me veio a ideia de tentar qualquer coisa análoga e aplicar à descrição da vida moderna, ou melhor, de uma vida moderna mais abstrata, o processo que ele aplicou à pintura da vida antiga, tão estranhamente pitoresca.

Qual de nós que, em seus dias de ambição, não sonhou o milagre de uma prosa poética, musical, sem ritmo e sem rimas, tão macia

e maleável para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência?

É, sobretudo, da frequência das enormes cidades e do crescimento de suas inumeráveis relações que nasce esse ideal obsessivo (BAUDELAIRE, 2006, p. 15-17).

Note que esta passagem afirma a necessidade da busca por uma nova forma literária, apta à expressão da experiência moderna. Baudelaire sublinha o caráter “maleável” da prosa poética, insistindo com isso em sua flexibilidade, necessária frente ao caráter frenético dos “movimentos líricos da alma” e, sobretudo, dos “sobressaltos da consciência”. Preste também atenção à expressão “crescimento de suas inumeráveis relações”, que descreve a intensidade que a vida em uma cidade exige da percepção.

Todos esses elementos evocados na carta de Baudelaire remetem ao dinamismo e à diversidade presentes na experiência da grande cidade, com suas multidões, seus veículos, suas lojas e sua iluminação artificial. O caráter maleável do poema em prosa, livre da versificação, aparece como indispensável para captar a autenticidade do encontro da sensibilidade humana com o dinamismo do centro urbano.

No poema em prosa “As multidões”, além da transformação do elemento natural em um elemento urbano, Baudelaire articula o paradoxo do indivíduo imerso na multidão: “Multidão, solidão: termos iguais e conversíveis pelo poeta ativo e fecundo. Quem não sabe povoar sua solidão também não sabe estar só no meio de uma multidão ocupadíssima. (...)” (BAUDELAIRE, 2006, p. 67).

Observe que, ao invés de transpor a experiência da multidão na forma versificada do poema, Baudelaire prefere expressá-la em prosa. A rima “multidão-solidão”, que poderia fazer parte da estrutura rítmica do poema, é aqui tematizada e comentada como o centro da experiência paradoxal que a subjetividade lírica vivencia em meio à presença excessiva dos homens desconhecidos nas ruas da grande cidade. Graças a essa tematização reflexiva, que substitui o uso da rima no poema versificado, o impacto emocional da semelhança sonora é diminuído. O que o suplanta é o comentário distanciado: “multidão rima com solidão”, pois o excesso quantitativo de pessoas anônimas na rua não significa uma presença dos indivíduos.



ATIVIDADE

Atende ao Objetivo 1

1. Quando surge o poema em prosa? Qual é sua relação com a modernidade?

RESPOSTA COMENTADA

O poema em prosa surge em meados do século XIX. Ele se propõe como uma forma “maleável”, livre de limitações formais e temáticas, e com isso, passível de articular a experiência moderna, no sentido da vivência do dinamismo e da diversidade da grande cidade.

AS CARACTERÍSTICAS DO POEMA EM PROSA E A SUBJETIVIDADE MODERNA

Suzanne Bernard, em seu livro sobre a história e a estética do poema em prosa, insiste na liberdade inerente a esta forma híbrida. Livre da versificação, o poema em prosa, de fato, não obedece a nenhum constrangimento formal, além da brevidade. Também sua temática é muito aberta e o poema em prosa abrange todos os aspectos e todos os matizes da experiência moderna. Nesta parte da aula, vamos insistir na presença de duas características muito recorrentes do poema em prosa, relacionadas com sua liberdade formal e com sua disponibilidade temática: a estética do fragmento e a distância irônica.

A estética do fragmento

No início da carta, incluída depois como prefácio dos *Pequenos poemas em prosa*, Baudelaire comenta as qualidades da composição de um volume de pequenos textos que podem ser lidos na ordem livre, escolhida pelo próprio leitor:

Meu caro amigo, estou-lhe enviando um pequeno trabalho que não se poderia dizer, sem injustiça, que não tenha pé nem cabeça, pois, ao contrário, tudo o que ele tem é, ao mesmo tempo, cabeça e pé, alternada e reciprocamente.

Considere, eu lhe peço, que admiráveis comodidades essa combinação nos oferece a todos, a você, a mim e ao leitor. Nós podemos interromper onde quisermos, eu os meus devaneios, você o manuscrito e o leitor sua leitura; porque eu não impeço a vontade contestadora de cada um no curso interminável de uma intriga superfina. Tire a vértebra da coluna e as duas porções dessa fantasia tortuosa se reunirão sem dificuldade. Parta-a em numerosos fragmentos e você verá que cada um pode existir isoladamente (BAUDELAIRE, 2006, p. 15).

Observe que nessa carta Baudelaire elogia o caráter fragmentário da coletânea dos poemas em prosa, associando-a à liberdade não apenas da expressão, mas também da leitura. Você deve se lembrar de que a “maleabilidade” já foi discutida como o traço mais característico do novo tipo do texto, associado à articulação da subjetividade moderna.

Note ainda que, ao insistir na maleabilidade das partes com relação ao todo, Baudelaire nega ao poema em prosa o caráter da narrativa de uma intriga. Das aulas passadas, você se lembra que, desde Aristóteles, tanto a unidade da ação de uma narrativa bem feita quanto seu caráter completo eram associados à impossibilidade de se retirar um dos seus elementos ou até mesmo de mudar seu lugar no todo da composição. Na poética do poema em prosa, ao contrário, não há nem unidade, nem completude: ele se apresenta justamente como fragmentário e descontínuo.

O fragmento é, assim, o princípio da composição do poema em prosa, tanto no nível macroscópico da coletânea, quanto no nível microscópico de cada poema particular, composto por imagens livremente agenciadas. Tudo nele é ao mesmo tempo pé e cabeça, afirma Baudelaire, sugerindo a mobilidade e a virtualidade dos elementos. Cada fragmento não apenas pode existir separadamente, e sim entrar em combinações livres com outros fragmentos.

A poética do descontínuo e do virtual tem como sua consequência a possibilidade de uma leitura livre. O leitor atarefado, submetido, ele também, ao ritmo frenético da vida moderna na grande cidade, pode interromper e retomar livremente o livro. Trata-se de um convite a uma leitura ela mesma maleável, que segue muito mais a “fantasia tortuosa”

dos devaneios suscitados pelas imagens do que o rigor e a ordem de uma intriga una e completa.

A distância irônica

Ao invés de contar uma história, um poema em prosa encena uma expressão da subjetividade moderna, privilegiando, com isso, não a composição da narrativa, mas, antes, o uso da **METÁFORA**.

Muitos poemas em prosa são, de fato, organizados em torno a uma metáfora contraditória. Podemos observar esse efeito, por exemplo, no poema “As janelas”, de Baudelaire. Este poema em prosa tem como seu núcleo um ato de espiar a vida dos outros através de uma janela fechada:

As janelas

Quem olha, de fora, através de uma janela aberta, não vê jamais tantas coisas quanto quem olha uma janela fechada. Não há objeto mais profundo, mais misterioso, mais fecundo, mais tenebroso, mais deslumbrante do que uma janela iluminada por uma vela. O que se pode ler à luz do sol é sempre menos interessante do que o que se passa atrás de uma vidraça. Nesse buraco negro ou luminoso vive a vida, sonha a vida, sofre a vida.

Além das vagas do teto, percebo uma mulher madura, enrugada mesmo, pobre, sempre inclinada sobre qualquer coisa e que nunca sai de casa. Por seu rosto, por seus vestidos, por seus gestos, por quase nada eu refaço a história dessa mulher, ou antes, sua legenda e, às vezes, conto a mim mesmo, chorando, essa história.

Se tivesse sido um pobre velho, eu, também, refaria a dele, facilmente.

E me deito orgulhoso de ter vivido e sofrido nos outros como se fosse em mim mesmo.

Talvez vocês me dirão: “Estás certo de que esta fábula seja verdadeira?” Que importa o que possa ser a realidade situada fora de mim, se ela me ajuda a viver, a sentir que existo e o que sou? (BAUDELAIRE, 2006, p. 211)

O que logo surpreende neste poema em prosa de Baudelaire é a escolha do ponto de vista, o de olhar por uma janela fechada para dentro de uma casa. Ao contrário da imagem tradicional da janela enquanto uma abertura que privilegia a observação e o conhecimento do mundo

METÁFORA

Figura de estilo que expressa um fenômeno parcialmente em termos de um outro fenômeno. A palavra “metáfora” provém da palavra grega que significa “transporte”. Uma metáfora literária associa dois termos que provêm de campos semânticos diferentes, como, por exemplo, na expressão “Julieta é o sol”, que expressa a beleza e o caráter imprescindível de Julieta através de sua associação com o sol que ilumina, aquece e possibilita a vida.

exterior, a imagem do poema de Baudelaire remete, antes, a um gesto *voyerista*. Trata-se, de fato, de um ato de olhar não desprovido de perversidade, cujo prazer depende do fato de seu agente permanecer escondido. **IRONICAMENTE**, é a vida que pode ser vista às escondidas que se revela mais fascinante. Ao invés de sugerir o interesse da abertura, o poema em prosa sugere, ironicamente, que é uma janela fechada que constitui um ponto de vista privilegiado.

Observemos ainda algumas outras manifestações irônicas nesse texto. Além de privilegiar a janela fechada como ponto de vista, o poema em prosa propõe como objeto do olhar não é uma cena erótica, frequentemente relacionada ao prazer do *voyerista*, mas, ironicamente, uma mulher velha e miserável. A tonalidade irônica é também perceptível na transformação da covardia do gesto *voyerista* é em orgulho: “E me deito orgulhoso de ter vivido e sofrido nos outros como se fosse em mim mesmo.”

A presença da ironia marca de uma maneira forte também o final do poema em prosa, no qual a pergunta pela relação entre a história contada e a realidade parece ao mesmo tempo negada (“Que importa o que possa ser a realidade situada fora de mim”) e afirmada (Esta realidade “me ajuda a viver, a sentir que existo e o que sou”). A própria pergunta filosófica “o que é a realidade” é, desta forma, tratada ironicamente. De fato, o sujeito lírico distancia-se do próprio conceito da realidade.

A reinvenção irônica pode ser também observada em muitos dos “Postais da cidade”: um ciclo de poemas em prosa do primeiro volume do poeta brasileiro Manoel de Barros, intitulado *Poemas concebidos sem pecado* e publicados em 1937. A cidade da qual os textos compõem imagens comparadas ironicamente a cartões-postais é Corumbá, a cidade no Mato Grosso do Sul lembrada da infância do poeta:

Cacimba da Saúde

Descendo um trilheiro de pedras ladeado por cansação
A gente *dávamos* na Cacimba.
Na estrada à direita o casebre de Ignácio Rubafo, que tinha esse
nome porque se alimentava de lodo.
Aberta na grande pedra da cidade a Cacimba!
De águas milagrosas

IRONIA

Forma de discurso no qual está presente um desvio entre a expressão e a realidade. Quando está chovendo e alguém diz “Que tempo lindo!”, podemos notar que aquilo que é dito (elogio do tempo) é diferente daquilo que é significado (crítica do tempo).

Cheinhas de sapos.

Lá

A gente *matávamos* bentevi a soco

(DE BARROS, 1992, p. 48)

Observe que no poema em prosa de Manoel de Barros há resíduos de versificação. Apesar da falta de rimas, a disposição gráfica do texto obedece por momentos à ordem rítmica: assim, o segundo verso começa com uma letra maiúscula, rompendo a unidade da frase que soaria em prosa “Descendo um trilheiro de pedras ladeado por cansação a gente *dávamos* na Cacimba”. A terceira frase, “Na estrada...”, libera-se, no entanto, da versificação, que retorna na continuação do poema.

De uma maneira extremamente maleável, este poema em prosa utiliza a linguagem coloquial e nega o lirismo ao apresentar uma micro-narrativa da chegada das crianças até a Cacimba da Saúde, poço no qual se recolhe água. A imagem da cacimba é irônica devido à presença de elementos semanticamente contraditórios, a saber, de componentes do puro e do impuro. Por um lado, trata-se de um lugar quase sagrado, “de águas milagrosas”, associadas à pureza e à saúde. Por outro lado, as águas da cacimba estão “cheinhas de sapos”; na vizinhança do poço mora um personagem monstruoso, comedor de lodo, de um “bafo ruim” que lhe dá o nome “Rubafó”. A impureza física estende-se ainda para o sentido moral, pois a Cacimba da Saúde dá oportunidade à violência das crianças contra os pássaros, expressa de maneira chocante no final do texto: “A gente *matávamos* bentevi a soco.” Assim, o passeio para um lugar revifante e a brincadeira infantil são objeto de um olhar irônico que desvela seu caráter monstruoso.

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 2

2. Leia com atenção o poema em prosa de Franz Kafka. Qual é a metáfora desenvolvida nesse texto? Como é produzido o efeito irônico dessa imagem? Escolha os elementos da metáfora dentre os listados:

as pedras preciosas e os livros
a existência humana e as árvores na neve
a existência humana e os animais
as plantas e as estrelas
os insetos e as plantas

As árvores

Pois somos como troncos de árvores na neve. Aparentemente eles jazem soltos na superfície e com um pequeno empurrão deveria ser possível afastá-los de caminho. Não, não é possível, pois estão firmemente ligados ao solo. Mas veja, até isso é só aparente (KAFKA, 1999, p. 36).

RESPOSTA COMENTADA

A metáfora desenvolvida no poema de Kafka relaciona a existência humana – “nós” – e as árvores na neve. Essa imagem é ambígua, pois as árvores, ou suas sombras, parecem vulneráveis, mas, na verdade estão firmemente enraizadas. A ironia, que explora a distância entre o discurso e a realidade, realiza-se graças à ambiguidade da imagem das árvores.

CONCLUSÃO

Apesar de sua relação tradicional com a pureza, os gêneros literários na época moderna liberam-se das antigas limitações. É a exigência da expressão da realidade em transformação sob o impacto da revolução industrial que estimula o surgimento do tipo literário, chamado poema em prosa, que é hoje em dia muito praticado pelos poetas do mundo inteiro.

Livre não apenas dos entraves da métrica, mas também das limitações temáticas, o poema em prosa é o tipo literário híbrido e maleável e, com isso, muito privilegiado como forma de expressão da ambiguidade da relação entre o indivíduo e a realidade.

ATIVIDADE FINAL

Atende aos Objetivos 1 e 2

Releia com atenção a passagem da carta de Baudelaire e explique qual é a relação entre a necessidade da liberdade formal do poema em prosa e a experiência da cidade.

Qual de nós que, em seus dias de ambição, não sonhou o milagre de uma prosa poética, musical, sem ritmo e sem rimas, tão macia e maleável para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência?

É, sobretudo, da frequentação das enormes cidades e do crescimento de suas inumeráveis relações que nasce esse ideal obsessivo (BAUDELAIRE, 2006, p. 15-17).

RESPOSTA COMENTADA

A relação entre a necessidade da liberdade formal do poema em prosa e a experiência moderna pode ser entendida como a exigência de uma forma "maleável", capaz de articular o "crescimento de suas inumeráveis relações" presentes na experiência da grande cidade. Essas "inumeráveis relações" remetem à velocidade, à intensidade e

à diversidade que a realidade urbana exige da percepção do poeta. A onipresença da tecnologia e a acumulação dos indivíduos provocam uma transformação da subjetividade lírica.

RESUMO

O poema em prosa é um tipo híbrido, que mistura os gêneros tradicionalmente vistos como distintos ou até mesmo como opostos: a poesia e a prosa. Ele possui a brevidade, a densidade e o lirismo de um poema, mas é livre de versificação e escrito em prosa.

O poema em prosa surge na França, em meados do século XIX. Charles Baudelaire dá a esse tipo o prestígio da forma de expressão eminentemente moderna, insistindo em sua capacidade de articular a experiência poética em meio a um grande centro urbano.

A liberdade é a característica mais relevante do poema em prosa, que se distingue das narrativas pela estética do fragmento. A distância irônica que corresponde à complexidade e à ambivalência da vivência moderna é seu traço frequente.

O ensaio

Olga Guerizoli Kempinska

AULA

23

Meta da aula

Apresentar as características do ensaio, um tipo-limite que desafia as classificações.

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. reconhecer o surgimento do ensaio e descrever suas características;
2. identificar a importância das características do ensaio no pensamento teórico moderno e contemporâneo.

INTRODUÇÃO

Nas aulas passadas você já conheceu muitos exemplos de gêneros e de tipos textuais e, com isso, você pôde observar a riqueza e a fascinante diversidade dos textos literários. Você descobriu também que diferentes critérios podem ser utilizados para a classificação da literatura e que a própria classificação não raramente se revela bastante problemática, pois os gêneros e os tipos frequentemente escapam à pureza estilística.

A univocidade da classificação é, com efeito, colocada em questão através da formação de gêneros e de tipos mistos, que ultrapassam os limites estilísticos. Um exemplo de um tipo híbrido, o poema em prosa, que misturava as características dos tipos frequentemente percebidos como opostos, a poesia e a prosa, foi estudado na aula passada. Na aula de hoje você conhecerá outro tipo-limite que tende a ultrapassar o próprio campo da literatura. Chamamos este tipo-limite de ensaio.

O SURGIMENTO DO ENSAIO

O ensaio, que hoje em dia ocupa um lugar muito importante na reflexão, tanto sobre a literatura quanto no âmbito de outras ciências humanas, é um tipo relativamente recente, que surge no século XVI na França. Na história da cultura, seu surgimento é inseparável do aparecimento do individualismo que, como você já sabe da Aula 18, remete à afirmação filosófica do indivíduo, de sua liberdade, de sua capacidade e de sua autonomia com relação à coletividade.

Os ensaios de Montaigne

O nome do novo tipo textual provém da palavra *essai*, que significa, em francês, “ensaio”, remetendo, com isso, à ideia de uma tentativa, de um esboço provisório, incompleto, inacabado, aberto e sujeito a revisões e a reformulações. Com a obra do pensador francês Michel de Montaigne, o ensaio começará a significar também uma forma de texto e uma maneira de pensar.

Michel de Montaigne (1533-1592) foi um nobre francês, desde a infância acostumado à língua latina e à cultura antiga. Depois de ter desempenhado uma função política no Parlamento de Bordeaux, Montaigne, aos trinta e oito anos de idade, retira-se da vida pública a passa a levar uma vida contemplativa em seu castelo. É a partir de 1572 que Montaigne, influenciado pela leitura de autores da Antiguidade, começa a anotar citações e a comentá-las, acrescentando muitas observações pessoais e anedotas contemporâneas. Os mais variados assuntos passam a ser objeto dessas anotações: desde o costume da atribuição de nomes até assuntos filosóficos, tais como o sofrimento, a solidão e a morte. Essas anotações, nas quais a experiência pessoal ocupará lugar cada vez mais relevante no desenvolvimento da reflexão, deixando as referências literárias em segundo plano, darão início aos ensaios de Montaigne.



Figura 24.1: Montaigne.

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Montaigne>

Ao compor seus ensaios ao longo de vinte anos, Montaigne passa a relacionar a escrita ao conhecimento de si mesmo e ao conhecimento do homem em geral. Nesse sentido, já no momento de seu surgimento no século XVI, o ensaio não é apenas um exercício ocioso ou um experimento literário, mas também uma experiência reflexiva, que visa à descoberta de si mesmo. Com isso, Montaigne atribui uma importância máxima à experiência em sua dimensão pessoal e transitória.

Com a leitura de uma passagem de um dos mais famosos ensaios de Montaigne, vamos analisar em que sentido este tipo valoriza a reflexão em devir e em movimento:

Os outros formam o homem; eu o descrevo, e reproduzo um homem particular muito mal formado e o qual, se eu tivesse de moldar novamente, na verdade faria muito diferente do que é. Mas agora está feito. Ora, os traços da minha pintura não se extraviam, embora mudem e diversifiquem-se. O mundo não é mais que um perene movimento. Nele todas as coisas se movem sem cessar: a terra, os rochedos do Cáucaso, as pirâmides do Egito, e tanto com o movimento geral como com o seu particular. A própria constância não é outra coisa senão um movimento mais lânguido. Não consigo fixar meu objeto. Ele vai confuso e cambaleante, com uma embriaguez natural. Tomo-o nesse ponto, como ele é no instante em que dele me ocupo. Não retrato o ser. Retrato a passagem; não a passagem de uma idade para outra ou, como diz o povo, de sete em sete anos, mas de dia para dia, de minuto para minuto (MONTAIGNE, 2001, p. 27).

Observe nesta passagem algumas das características da escrita e da reflexão presentes no ensaio. Em primeiro lugar, temos a ênfase no “homem particular” enquanto foco de interesse reflexivo. Em segundo lugar, a importância do caráter passageiro tanto da experiência humana quanto da reflexão sobre ela. Montaigne insiste no fato de que o mundo e todas as coisas estão sempre em movimento e que é impossível determiná-los de uma vez por todas. Note todas as expressões que qualificam a instabilidade: “perene movimento”, “cambaleante”, “embriaguez”, “passagem”.

Montaigne sublinha a impossibilidade de se imobilizar a experiência e afirma: “Não retrato o ser. Retrato a passagem”. Sua reflexão será, assim, ela mesma muito dinâmica, sujeita a revisões e, com isso, não livre de contradições. Nesse sentido, trata-se de uma reflexão que “se ensaia”, que se constitui de tentativas e que nunca chega a sua forma definitiva e acabada, retomando o esforço da compreensão da realidade e do ser humano.

Evitando a conclusão definitiva, Montaigne não hesita em acrescentar citações e pensamentos aos ensaios já escritos, escapando, com isso, à cronologia. Além de serem inacabados, os ensaios de Montaigne tampouco demonstram desejo de concluir. Observe que na passagem citada anteriormente o verbo utilizado é “retratar”: de fato, em vez de solucionar, provar ou concluir, o ensaio tenta descrever seu objeto da maneira mais autêntica possível.

Os ensaios de Benjamin

Após a inauguração da forma do ensaio no século XVI, muitos escritores, filósofos, sociólogos, historiadores e teóricos da arte recorrem a essa forma, atraídos, sobretudo, pela possibilidade de não separar a experiência subjetiva da reflexão. A forma de ensaio é, por exemplo, fundamental para a reflexão sobre a cultura de Walter Benjamin, acerca do qual você já estudou na Aula 16, dedicada à relação entre a lírica e a subjetividade.



Figura 24.2: Walter Benjamin: ensaísta, crítico literário, tradutor, filósofo e sociólogo judeu alemão.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Walter_Benjamin

Walter Benjamin (1892-1940) – filósofo alemão, crítico literário, teórico da cultura, historiador e tradutor de obras de vários eminentes escritores franceses. A partir de 1927, interessou-se particularmente pela história da cultura do século XIX, buscando nessa época as origens da modernidade. Esse imenso trabalho é conhecido como *Passagens*.

Em seus ensaios sobre a cultura moderna, Benjamin rejeita a consistência terminológica rígida. Seu modo de trabalhar consiste, antes, em acumular um material muito variado da época: revistas, jornais, bibelôs, fotografias, informações provenientes da imprensa, de obras literárias e da literatura especializada. Benjamin trata todos esses objetos como vestígios do tempo passado, como traços materiais daquilo que foi. Dado que este material lhe serve como matéria-prima para a elaboração de imagens, podemos, portanto, fazer uma analogia entre o método benjaminiano e a arqueologia.

O ensaio revela-se indispensável para Benjamin, que vê a necessidade de pensar o surgimento da modernidade antes em imagens do que em conceitos. A evocação da realidade social faz pensar na técnica de imagens fotográficas instantâneas, inspirada na montagem cinematográfica. A disposição das imagens não se constitui em um discurso demonstrativo contínuo, que expõe as ideias de maneira linear, mas, antes, assemelha-se a um mosaico, uma constelação.

Vamos agora ler uma passagem do ensaio de Benjamin intitulado “Experiência e pobreza”, escrito em 1933 e dedicado à questão da crise da transmissão da experiência humana moderna por meio da narrativa. Observe a relação que Benjamin estabelece entre a impossibilidade da narrativa e a arquitetura moderna, na qual o material privilegiado é o vidro:

Mas, para voltarmos a Scheerbart: ele atribui a maior importância à tarefa de hospedar sua “gente”, e os cocidadões, modelados à sua imagem, em acomodações adequadas à sua condição social, em casas de vidro, ajustáveis e móveis, tais como as construídas, no meio tempo, por Loos e Le Corbusier. Não é por acaso que o vidro é um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio. As coisas de vidro não têm nenhuma aura. O vidro é em geral o inimigo do mistério. É também o inimigo da propriedade. O grande romancista André Gide disse certa vez: cada coisa que possuo se torna opaca para mim. Será que homens como Scheerbart sonham com edifícios de vidro, porque professam uma nova pobreza? (BENJAMIN, 1985, p. 117).

Scherbart, Loos, Corbusier: nomes de teóricos da arquitetura modernista que, a partir da primeira metade do século XX, negaram a arquitetura tradicional, inspirada em estilos históricos e rica em ornamentos. No lugar dessa arquitetura decorativa, propuseram construções pragmáticas, sóbrias e geométricas, que valorizavam materiais modernos, tais como, por exemplo, o vidro. No Brasil, é o projeto de sua capital Brasília, inaugurado em 1960 pelo urbanista Lúcio Costa, que é mais inspirado na teoria modernista.



Figura 24.3: Looshaus, em Viena – obra de Adolf Loos, 1909.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Adolf_Loos



Figura 24.4: Unidade de habitação, em Berlim, criada por Charles-Edouard Jeanneret-Gris, mais conhecido pelo pseudônimo de Le Corbusier.

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Corbusier>

Observe que, nessa passagem, a reflexão de Benjamin se estabelece não em torno a um conceito ou a uma ideia, mas, antes, em torno a uma imagem, a de vidro. As propriedades materiais do vidro são analisadas, descritas e associadas com o aparecimento de uma nova sensibilidade e de uma nova relação com a história.

O filósofo alemão relaciona a imagem do vidro amplamente utilizado na arquitetura moderna com a pobreza da experiência, da qual resultará para ele a impossibilidade da narrativa no sentido de um ato de contar, cujo objetivo é a transmissão da sabedoria adquirida ao longo da vida. O vidro, diz Benjamin, é um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. Isso significa que o vidro, ao contrário, por exemplo, da madeira, não acolhe traços da existência. Além de ser avesso à conservação de vestígios da vida humana, o vidro é um material frio, sóbrio e transparente, inimigo de qualquer segredo que pudesse ser escondido, guardado e revelado em uma narrativa.

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 1

1. Na introdução do livro de ensaios *Fragmentos de um discurso amoroso*, o teórico francês Roland Barthes comenta sua composição. Seu ensaio é composto por uma grande quantidade de pequenos textos que, através de citações comentadas, apresentam o discurso de uma pessoa apaixonada. Você lembra que, já para Montaigne, o ensaio como um tipo de texto e de pensamento resultava de uma articulação da experiência de diversas leituras com a experiência pessoal? Na introdução de Barthes, além de referências muito diversas a obras da literatura, da filosofia e da psicanálise, a vida do próprio autor também é citada como um elemento indispensável para a composição dos ensaios. Qual é a parte do texto de Barthes que afirma a importância da experiência pessoal?

Para compor este sujeito apaixonado, foram “montados” pedaços de origem diversa. Há o que vem de uma leitura regular, a do Werther de Goethe. Há o que vem de leituras insistentes (o Banquete de Platão, o Zen, a psicanálise, certos místicos, Nietzsche, os *lieder* alemães). Há o que vem de leituras ocasionais. Há o que vem de conversa de amigos. Há, enfim, o que vem da minha própria vida (BARTHES, 1977, p. 5).

RESPOSTA COMENTADA

É na parte final da passagem citada que Barthes enumera a experiência pessoal como uma componente indispensável da escrita do ensaio: "Há o que vem de conversa de amigos. Há enfim o que vem da minha própria vida."

AS CARACTERÍSTICAS DO ENSAIO

Em seu texto intitulado “O ensaio como forma”, Adorno vê no ensaio uma forma de pensar que ultrapassa a oposição entre o científico e o irracional. Nem ciência nem arte, nem teoria nem literatura, o ensaio aparece como uma forma fronteira, que privilegia a historicidade e a subjetividade da linguagem do autor. Vamos enumerar e comentar algumas características importantes do ensaio discutidas por Adorno: a valorização do particular, o caráter aberto da reflexão, sua pluridimensionalidade e, por fim, a ênfase que o ensaio dá ao caráter transitório da experiência e da reflexão.



Figura 24.5: Theodor W. Adorno (1964).

Fonte: http://de.wikipedia.org/wiki/Theodor_W._Adorno

Valorização do particular

O ensaio opõe-se ao pensamento científico pela valorização da experiência particular e individual. Você observou isso já nas passagens dos ensaios de Montaigne e de Barthes, que propunham a experiência vivida como uma de suas fontes importantes.

Vários ensaios são escritos hoje em dia no âmbito da teoria da literatura, mas neles, na abordagem de textos literários, em vez de se buscar a universalidade dos conceitos, os autores privilegiam, sobretudo, a emoção resultante do contato com a obra sobre a qual estão escrevendo. “O ensaio reflete o que é amado e odiado”, sublinha Adorno (2003, p. 16), insistindo com isso na parcialidade fundamental do ensaio e nas emoções nele envolvidas.

Caráter aberto da reflexão

Desde o nome “ensaio”, que remete à ideia de uma tentativa, consagrado na obra de Montaigne como nome do tipo, o ensaio faz do caráter incompleto da reflexão um de seus traços distintivos. De fato, o ensaio não tem a pretensão de esgotar seu tema. Adorno insiste nessa falta de fechamento e nessa recusa de concluir dizendo que o ensaio

não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos (ADORNO, 2003, p. 17).

Pluridimensionalidade da reflexão

O pensamento presente no ensaio não caminha em uma única direção. Na leitura da passagem do ensaio de Walter Benjamin, você sem dúvida experimentou certa dificuldade relacionada com a introdução repentina de nomes de teóricos da arquitetura, do escritor francês André Gide, de citações sem referências explícitas. Essa multiplicidade de referências, seu uso denso e complexo remetem justamente à pluridimensionalidade da reflexão presente no ensaio, que evita a lógica do texto argumentativo, preferindo, antes, acumulação de imagens e de citações.

É através do arranjo de imagens e citações que surge o sentido, frequentemente muito complexo. No texto de Benjamin, por exemplo, a imagem do vidro e a menção das propostas teóricas acerca da arquitetura moderna provocam uma reflexão sobre a nova pobreza que impossibilita a transmissão das narrativas.

Com isso, é a forma da exposição, e não o rigor conceitual, que condiciona a qualidade do ensaio. Adorno formula essa valorização formal do “como” da expressão, própria de um texto literário, da seguinte maneira: “A exposição é, por isso, mais importante para o ensaio do que para os procedimentos que, separando o método do objeto, são indiferentes à exposição de seus conteúdos objetivados” (ADORNO, 2003, p. 29).

Ênfase no transitório

Tanto a valorização do particular quanto a recusa do fechamento conceitual fazem do ensaio uma forma de reflexão especialmente propícia a acolher a experiência em seu caráter mutável e transitório. Já para Montaigne, a invenção da forma do ensaio correspondia ao “perene movimento” do mundo. De fato, o ensaio expressa frequentemente o aspecto fragmentário e contingente da realidade, sublinhando, com isso, a historicidade inerente a toda experiência.

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 2

2. Utilizando as informações desta parte da aula, determine as características do ensaio. Escolha-as dentre as expressões a seguir:

- narrativa em verso,
- representação por meio de atores agindo,
- valorização do particular,
- representação de seres e vícios inferiores,
- caráter aberto da reflexão,
- trágico,
- musicalidade,
- pluridimensionalidade da reflexão,
- realismo,
- unidade da ação,
- ênfase no transitório,
- focalização externa.

RESPOSTA COMENTADA

As características do ensaio são as seguintes:

- *valorização do particular,*
- *caráter aberto da reflexão,*
- *pluridimensionalidade da reflexão,*
- *ênfase no transitório.*

CONCLUSÃO

De todos os gêneros e tipos literários estudados até agora o ensaio é, sem dúvida, o mais problemático. Ele não apenas não obedece ao rigor da classificação tradicional dos textos literários como chega a extrapolar o próprio domínio da literatura e a se aproximar do âmbito da teoria.

Hoje em dia o ensaio é o tipo mais privilegiado como forma de reflexão sobre os textos literários. Nele, a própria escrita participa do ato da recepção do texto. A valorização da subjetividade e da historicidade daquele que lê uma obra, por um lado, e a ênfase na interpretação enquanto um ato do qual o leitor participa afetivamente, por outro, fazem do ensaio uma forma de reflexão particularmente rica e complexa.

ATIVIDADE FINAL

Atende aos Objetivos 1 e 2

Leia com atenção as passagens dos textos teóricos citados a seguir. Qual desses textos apresenta características de um texto argumentativo? Qual deles é um ensaio? O que lhe permite distingui-los?

TEXTO 1

(...) a narração é um fenômeno que se encontra não somente na literatura, mas também em outros domínios que, no momento, dependem, cada um, de uma disciplina diferente (como contos populares, mitos, filmes, sonhos, etc.) Nosso esforço aqui será o de chegarmos a uma teoria da narração de modo que possa ser aplicada a cada um desses domínios. Consequentemente, mais do que dos estudos literários, esta obra depende de uma ciência que ainda não existe, digamos, a Narratologia, a ciência da narrativa. Entretanto, os resultados desta ciência não serão desprovidos de interesse para o conhecimento da literatura, uma vez que a narrativa constitui, frequentemente, seu centro. (...)

Nosso objeto está constituído pelas ações tais como as organiza um certo discurso chamado narrativa (TODOROV, 1982, p. 10).

TEXTO 2

Gozar da natureza! Felizmente, perdi essa faculdade! Diz-se que a Arte nos faz amar ainda mais a Natureza, nos revela os seus segredos e que, examinando Corot e Constable, nela descobrimos coisas que nos haviam de todo escapado.

Eu penso que, quanto mais estudamos a Arte, menos a natureza nos preocupa. A Arte só nos ensina d'Ela a sua falta de conclusões, as suas curiosas crueldades, a sua extraordinária monotonia, o seu caráter absolutamente indefinido. A Natureza possui boas intenções, certamente, mas não pode praticá-las. Quando contemplo uma paisagem, não [posso senão] descobrir todos os seus defeitos. Afinal, há uma vantagem em possuir-se a Natureza tão imperfeita, pois, sem isto, não teríamos arte de todo. A Arte é o nosso nobre protesto e o nosso bravo esforço para acomodar a Natureza!...

Quanto à infinita variedade da Natureza... não a encontramos na Natureza; trata-se de um puro mito brotado na imaginação, a fantasia ou a cultivada cegueira daqueles que a observam (WILDE, 1994, p. 25-26).

RESPOSTA COMENTADA

O texto 1 é uma passagem de um texto teórico argumentativo, o texto 2 é um fragmento de um ensaio. Observe que no texto 1, passagem proveniente da "Gramática de Decameron", do teórico estruturalista Tzvetan Todorov, falta qualquer traço de subjetividade. Este texto é muito objetivo e opera com o discurso generalizador, próximo da definição: "a narração é um fenômeno que se encontra não somente na literatura, mas também em outros domínios". Ele organiza e delimita com cuidado os conceitos: "a Narratologia, a ciência da narrativa", "Nosso objeto está constituído pelas ações tais como as organiza um certo discurso chamado narrativa". Com isso, o texto de Todorov visa a um fechamento conclusivo da reflexão.

O texto 2 é uma passagem do ensaio intitulado "A decadência da mentira, do escritor irlandês Oscar Wilde. Observe que neste texto temos muitas marcas da subjetividade, tais como o uso da primeira pessoa: "Gozar da natureza! Felizmente, perdi essa faculdade!", "Eu penso que, quanto mais estudamos a Arte, menos a natureza nos preocupa", "Quando contemplo uma paisagem, não [posso senão] descobrir todos os seus defeitos". O autor do ensaio evita o tom objetivo, preferindo-lhe, antes, um relato de suas próprias reflexões e experiências. O tom do texto é muito carregado

de emoções, cujas marcas discursivas são pontos de exclamação: “A Arte é o nosso nobre protesto e o nosso bravo esforço para acomodar a Natureza!...”. Assim, ao contrário do texto de Todorov, o ensaio de Wilde apresenta-se como pessoal e parcial.

RESUMO

O ensaio é um tipo de difícil classificação, situado entre a reflexão teórica e a exposição da subjetividade do autor, entre a filosofia e a literatura. Ele surge no século XVI na França com a obra do pensador francês Michel de Montaigne, para quem significa uma forma de texto e uma maneira de pensar.

A palavra *essai* remete, em francês, à ideia de uma tentativa, de um esboço, e, com isso, à visão de um texto e de uma reflexão incompletos, sujeitos a revisões e a reformulações.

No século XX muitos pensadores recorrem à forma do ensaio para dar à reflexão teórica um teor de uma experiência pessoal. Entre os mais eminentes autores de ensaios devemos citar Walter Benjamin, que utiliza sua abertura polêmica para se debruçar sobre a história social da cultura e, em particular, sobre o surgimento da sensibilidade moderna.

Dentre as características mais importantes do ensaio, devemos citar a valorização do particular, o caráter aberto da reflexão, a pluridimensionalidade da reflexão e a ênfase do transitório.

Teoria da Literatura I

Referências

- AMORA, Antônio Soares. *Teoria da literatura*. São Paulo: Clássico-Científica, 1971.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983, p. 19-20. v. 1.
- ARTE Poética. Lisboa: Clássica, 1970.
- AUERBACH, Erich. A Idade Média. In: _____. *Introdução aos estudos literários*. São Paulo: Cultrix, 1970, p. 101-148.
- BECHARA, Evanildo. Noções elementares de versificação. In: _____. *Moderna gramática portuguesa*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1969, p. 433-452.
- CÂMARA JR., J. Mattoso. Verso. In: *Dicionário de linguística e gramática*. Petrópolis: Vozes, 1978, p. 240-1.
- CARDOZO, Joaquim. *Signo estrelado*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1960, p. 85.
- CUNHA, Celso. *Gramática do português contemporâneo*. Belo Horizonte: Bernardo Álvares, 1970.
- CUNHA, Helena Parente. Gêneros literários. In: PORTELLA, Eduardo (Coord.) *Teoria literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1979, p. 93-130.
- FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1969.
- GAMA, Basílio da. *Obras poéticas*. São Paulo: EDUSP, 1996, p. 232-233.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 1990.
- HONORATO, Manoel da Costa. *Compêndio de retórica e poética*. Rio de Janeiro: Tipografia Cosmopolita, 1879.
- HUGO, Vitor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: EDUSP, 2004.
- JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: _____. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1970, p. 118-62.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Arménio Amado, 1967. 2. v.
- LIMA, Carlos Henrique da Rocha. Noções de versificação. In: _____. *Gramática normativa da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1969, p. 510-538.

LIMA, Luiz Costa. A questão dos gêneros literários. In: _____. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p. 237-274. v. 1.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

_____. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1978.

PLATÃO. *A república*. Porto Alegre: Globo, 1964.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1969.

SONETOS de Camões: corpus dos sonetos camonianos. Ed. e notas por Cleonice Berardinelli. Paris: Centre Culturel Portugais Lisbonne; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1980.

SOUZA, Roberto Acízelo. Gêneros literários. In: JOBIM, José Luís. *Introdução aos termos literários*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1999.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

Aula 13

ALENCAR, José de. *Iracema*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1965.

AMADO, Jorge. *Seara vermelha*. São Paulo: Martins, 1969.

AMORA, Antônio Soares. *Teoria da literatura*. São Paulo: Clássico-Científica, 1971.

ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

ANJOS, Augusto dos. *Eu*. Rio de Janeiro: São José, 1965.

AUERBACH, Erich. *A Idade Média*. In: _____. *Introdução aos estudos literários*. São Paulo: Cultrix, 1970, p. 101-148.

BECHARA, Evanildo. Noções elementares de versificação. In: _____. *Moderna gramática portuguesa*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1969, p. 433-452.

CÂMARA JR., J. Mattoso. Verso. In: _____. *Dicionário de linguística e gramática*. Petrópolis: Vozes, 1978, p. 240-241.

- CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Ática, 1999.
- COUTO, Ribeiro. *O jardim das confidências*. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia., 1921.
- CUNHA, Celso. *Gramática do português contemporâneo*. Belo Horizonte: Bernardo Álvares, 1970.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1946.
- CUNHA, Helena Parente. *Gêneros literários*. In: PORTELLA, Eduardo. Teoria literária. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1979, p. 93-130.
- DANTAS, Francisco J. C. *Coivara da memória*. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.
- FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1969.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 1971.
- GONZAGA, Tomás Antônio. *Poesias: cartas chilenas*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1969.
- HONORATO, Manoel da Costa. *Compêndio de retórica e poética*. Rio de Janeiro: Tipografia Cosmopolita, 1879.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e poética*. In: _____. Linguística e comunicação. São Paulo: Cultrix, 1970, p. 118-162.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Arménio Amado, 1967-1968. 2. v.
- LIMA, Carlos Henrique da Rocha. *Noções de versificação*. In: Gramática normativa da língua portuguesa. Rio de Janeiro: F. Brigueit, 1969, p. 510-538.
- LIMA, Luiz Costa. *A questão dos gêneros literários*. In: Teoria da literatura em suas fontes. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, v. 1, p. 237-274.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Melhoramentos, 1968.
- _____. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- PLATÃO. *A República*. Porto Alegre: Globo, 1964.
- REGO, José Lins do. *Pedra bonita*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1969.

SOUZA, Roberto A. de Gêneros literários. In: JOBIM, J. L. *Introdução aos termos literários*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999, p. 9-68.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

Aula 14

ALENCAR, José de. *Iracema*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1965.

AMADO, Jorge. *Seara vermelha*. São Paulo: Martins, 1969.

AMORA, Antônio Soares. *Teoria da literatura*. São Paulo: Clássico-Científica, 1971.

ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

ANJOS, Augusto dos. *Eu*. Rio de Janeiro: São José, 1965.

AUERBACH, Erich. A Idade Média. In: _____ *Introdução aos estudos literários*. São Paulo: Cultrix, 1970, p. 101-148.

BECHARA, Evanildo. Noções elementares de versificação. In: _____ *Moderna gramática portuguesa*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1969, p. 433-452.

CÂMARA JR., J. Mattoso. Verso. In: _____ *Dicionário de linguística e gramática*. Petrópolis: Vozes, 1978, p. 240-241.

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Ática, 1999.

COUTO, Ribeiro. *O jardim das confidências*. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia., 1921.

CUNHA, Celso. *Gramática do português contemporâneo*. Belo Horizonte: Bernardo Álvares, 1970.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1946.

CUNHA, Helena Parente. Gêneros literários. In: PORTELLA, Eduardo. *Teoria literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1979, p. 93-130.

DANTAS, Francisco J. C. *Coivara da memória*. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1969.

- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 1971.
- GONZAGA, Tomás Antônio. *Poesias: cartas chilenas*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1969.
- HONORATO, Manoel da Costa. *Compêndio de retórica e poética*. Rio de Janeiro: Tipografia Cosmopolita, 1879.
- JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: _____. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1970, p. 118-162.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Arménio Amado, 1967-1968. 2. v.
- LIMA, Carlos Henrique da Rocha. Noções de versificação. In: *Gramática normativa da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1969, p. 510-538.
- LIMA, Luiz Costa. A questão dos gêneros literários. In: *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, v. 1, p. 237-274.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Melhoramentos, 1968.
- _____. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- PLATÃO. *A República*. Porto Alegre: Globo, 1964.
- REGO, José Lins do. *Pedra bonita*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1969.
- SOUZA, Roberto A. de Gêneros literários. In: JOBIM, J. L. *Introdução aos termos literários*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999, p. 9-68.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.
- TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 65-89.

ARISTÓTELES, HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2002.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

BENVENISTE, Emil. Da subjetividade na linguagem. In: _____. *Problemas de linguística Geral I*. Campinas: Pontes, 2005, p. 284-293.

GENETTE, Gérard. Introdução ao arquitexto. Lisboa: Vega, 1986.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1977.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2009.

RIMBAUD, Arthur. Carta do vidente. São Paulo, *Alea*, v. 8, n. 1, 2006, p. 154-163.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

VERLAINE, Paul. *A voz dos botequins e outros poemas*. São Paulo: Hedra, 2010.

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2002.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

HOMERO. *Iliada*. São Paulo: Melhoramentos, 1982.

HOMERO. *Odisséia*. São Paulo: Editora Três, 1974.

LESKOV, Nikolai. *Lady Macbeth do distrito de Mtzensk*. São Paulo: Editora 34, 2009.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Aula 17

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. In. _____. Obra completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. v. 1.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

CÁSSIO, Leonardo. Pequena história do direito autoral. *Jornalismo: cult cultura*. Disponível em: <<http://www.jornalirismo.com.br/cult-cultura/34-outros-autores/1180-pequena-historia-do-direito-autoral>>. Acesso em: 19 dez. 2011.

GIRARD, René. *Mentira romântica e verdade romanesca*. São Paulo: É Realizações, 2009.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. São Paulo: Nova Fronteira, 1988.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.

ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Aula 18

BALZAC, Honoré de. *O Pai Goriot*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CANETTI, Elias. *Auto de fé*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

DE ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

DE QUEIROZ, Eça. *O primo Basílio*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2007.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e castigo*. São Paulo: Editora 34, 2001.

JOBIM, José Luis. “*Foco narrativo e memórias no romance machadiano da maturidade.*” In: Secchin, Antonio Carlos et alii. Machado de Assis: novas perspectivas sobre a obra e o autor no centenário de sua morte. Rio de Janeiro-Niterói: De Letras-EDUFF, 2008, p. 35-52.

PLATÃO. *A República*. Livro III. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.

REUTER, Ives. *Introdução à análise do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa 2*. A configuração do tempo na narrativa de ficção. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ROBBE-GRILLET, Alain. *O ciúme*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

Aula 19

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2002.

BOCCACCIO, Giovanni. *Decamerão*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

DE ASSIS, Machado. *Seus trinta melhores contos*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1994.

DE OLIVEIRA TOLEDO, Dionísio (Org.). *Teoria da Literatura. Formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

ESOPO. *Fábulas*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1997.

GÓGOL, Nicolai. *O capote e outras histórias*. São Paulo: Editora 34, 2010.

LÉVI-STRAUSS, Claude. A estrutura dos mitos. In. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991, p. 237-265.

OSWALD, Thierry. *La nouvelle*. Paris: Hachette Supérieur, 1996.

PROPP, Vladimir. *A morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense, 1984.

Aula 20

- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2002.
- BARNES, Jonathan (Org.). *The Cambridge Companion to Aristotle*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BUTCHER, S. H. *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts with a Critical Text and Translation of "The Poetics"*. London: Macmillian and Co., 1923.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ROSENFELD, Denis L. (Ed.) *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- SÓFOCLES. *A trilogia tebana. Édipo Rei. Édipo em Colono. Antígona*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- VERNANT, Jean-Pierre. A tragédia grega. Problemas de interpretação. In: MACKSEY, Richard; DONATO, Eugenio (Org.). *A controvérsia estruturalista*. São Paulo: Cultrix, 1976.

Aula 21

- ARISTÓFANES. As nuvens. In: Sócrates. *Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1987, p. 166-222.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Brasília: UnB, 2008.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BRETON, André. *Antologia do humor negro*. Lisboa: Afrodite, 1973.
- ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Rio de Janeiro: O Globo, 2003.

FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Obras Completas. Rio de Janeiro: Imago, 1977. v. 8.

LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relaxos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

Aula 22

BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

BERNARD, Suzanne. *Le poème en prose de Baudelaire à nos jours*. Paris: Nizet, 1959.

BERTRAND, Aloysius. *Gaspard de la nuit: fantasias à maneira de Rembrandt e de Callot*. Thesaurus: Brasília, 2003.

DE BARROS, Manoel. *Gramática expositiva do chão. (Poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

KAFKA, Franz. *Contemplação / O fogueiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Aula 23

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: *Notas de literatura I*. Duas Cidades: Editora 34, 2003, p. 15-45.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. A representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios*. Livros I, II e III. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

TODOROV, Tzvetan. *A gramática do Decamerón*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

WILDE, Oscar. *A decadência da mentira e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

ISBN 978-85-7648-883-5



9 788576 488835



UENF
Universidade Estadual
do Norte Fluminense



Universidade Federal Fluminense



Provedora de acesso à Cidadania



**GOVERNO DO
Rio de Janeiro**

SECRETARIA DE
CIÊNCIA E TECNOLOGIA

**UNIVERSIDADE
ABERTA DO BRASIL**

Ministério da
Educação

