

Diana Klinger
José Luís Jobim
Olga Guerizoli Kempinska

Volume | 1

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 1

Diana Klinger

José Luís Jobim

Olga Guerizoli Kempinska



**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 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

Diana Klinger

José Luís Jobim

Olga Guerizoli Kempinska

COORDENAÇÃO DE DESENVOLVIMENTO INSTRUCIONAL

Cristine Costa Barreto

SUPERVISÃO DE DESENVOLVIMENTO INSTRUCIONAL

Flávia Busnardo

DESENVOLVIMENTO INSTRUCIONAL E REVISÃO

Ana Lúcia 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

Carolina Godoy

Thelenayce Ribeiro

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Ronaldo d'Aguiar Silva

DIRETOR DE ARTE

Alexandre d'Oliveira

PROGRAMAÇÃO VISUAL

Alexandre d'Oliveira

Sanny Reis

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.

k65

Klinger, Diana.

Teoria da Literatura I. v. 1. / Diana Klinger, José Luís Jobim, Olga Guerizoli Kempinska

- Rio de Janeiro : Fundação CECIERJ, 2013.

188 p. ; 19 x 26,5 cm.

ISBN: 978-85-7648-897-2

1. Literatura. 2. Gêneros literários. I. Jobim, José Luís. II. Kempinska, Olga Guerizoli. III. Título.

CDD: 801

Governo do Estado do Rio de Janeiro

Governador
Sérgio Cabral Filho

Secretário de Estado de Ciência e Tecnologia
Gustavo Reis Ferreira

Universidades Consorciadas

**UENF - UNIVERSIDADE ESTADUAL DO
NORTE FLUMINENSE DARCY RIBEIRO**
Reitor: Silvério de Paiva Freitas

**UERJ - UNIVERSIDADE DO ESTADO DO
RIO DE JANEIRO**
Reitor: Ricardo Vieiralves de Castro

UFF - UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
Reitor: Roberto de Souza Salles

**UFRJ - UNIVERSIDADE FEDERAL DO
RIO DE JANEIRO**
Reitor: Carlos Levi

**UFRRJ - UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL
DO RIO DE JANEIRO**
Reitor: Ricardo Motta Miranda

**UNIRIO - UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO
DO RIO DE JANEIRO**
Reitor: Luiz Pedro San Gil Jutuca

SUMÁRIO

Aula 1 – Senso comum e conceito de literatura _____	7
<i>José Luís Jobim</i>	
Aula 2 – Construção do conceito de literatura _____	19
<i>José Luís Jobim</i>	
Aula 3 – Literatura e linguagem _____	33
<i>José Luís Jobim</i>	
Aula 4 – Ficção, realismo e referência _____	43
<i>José Luís Jobim</i>	
Aula 5 – Literatura e história _____	61
<i>José Luís Jobim</i>	
Aula 6 – A teoria e a periodização histórica da literatura _____	75
<i>José Luís Jobim</i>	
Aula 7 – O Romantismo _____	89
<i>Diana Klinger</i>	
Aula 8 – O Romantismo no Brasil _____	103
<i>Diana Klinger</i>	
Aula 9 – As vanguardas europeias e o Modernismo no Brasil _____	127
<i>Diana Klinger</i>	
Aula 10 – O Modernismo – passado e futuro _____	145
<i>Diana Klinger</i>	
Aula 11 – Os gêneros literários: por que classificamos as obras literárias? _	165
<i>Olga Guerizoli Kempinska</i>	
Referências _____	181

Senso comum e conceito de literatura

José Luís Jobim

AULA

1

Metas da aula

Relacionar os argumentos sobre a diferença entre *senso comum* e *conceito* e definir o modo de produção do *conceito de literatura*.

objetivos

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

1. identificar os argumentos sobre a diferença entre *senso comum* e *conceito*;
2. reconhecer o modo de produção do *conceito de literatura*.

INTRODUÇÃO

Ao longo desta aula, você vai fazer um percurso sobre as ideias de *senso comum* e *conceito*.

Por que *senso comum* e *conceito*? Bem, porque queremos mostrar a você que em nossa sociedade circulam pelo menos duas visões sobre o entendimento humano do real. Uma delas parte de pressupostos de alguma forma herdados, sem questioná-los ou avaliá-los formalmente, para verificar sua validade ou não. Outra tem uma atitude mais formal, metódica e crítica em relação tanto a estes pressupostos quanto às análises e avaliações que fará, a partir dos pontos de vista expressos neles.

Mostraremos que estas duas visões apresentam matizes, podendo ser também criticadas, e terminaremos nosso percurso apresentando a você uma visão inicial do *conceito de literatura*.

SENDO COMUM

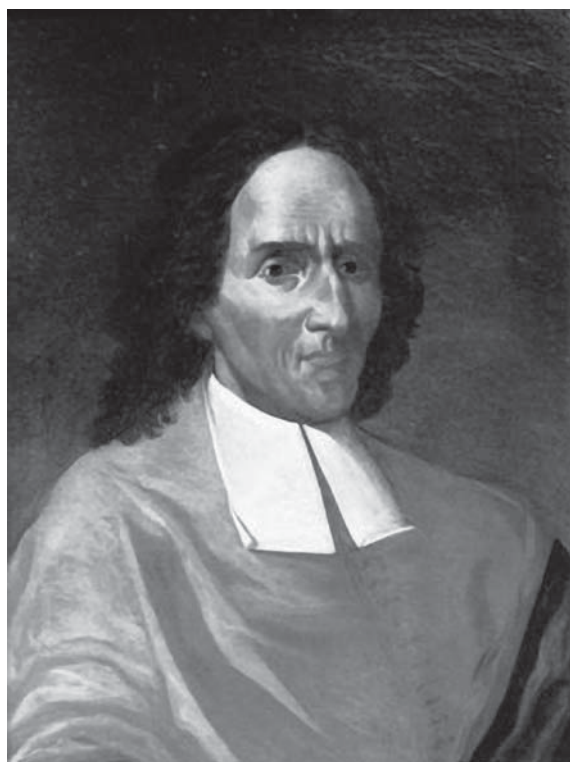
No vocabulário comum da Língua Portuguesa, fazemos uma diferença de significado entre as expressões *senso comum* e *conceito*. Os romanos, na Antiguidade, já utilizavam a expressão *sensus communis* (senso comum) para designar um suposto conjunto de ideias e opiniões vistas como verdadeiras pela comunidade de pessoas que nelas criam. Presumia-se, nesta direção de sentido, que haveria uma percepção e um entendimento comuns sobre uma série de coisas presentes na vida da comunidade, sem necessidade de questionar ou refletir mais profundamente sobre esta percepção ou entendimento.

Nesta linha, *senso comum* consistiria naquilo que as pessoas comunalmente acreditariam, naquilo que elas incorporariam como se fosse uma espécie de conhecimento “natural”, intuitivo, preconceitual, pré-teórico. Em outras palavras, *senso comum* significaria um repertório de ideias, valores e opiniões vistos como verdadeiras pela comunidade em que se enraízam e que serviriam de base para a vida desta comunidade. Seria uma espécie de chão comum a partir do qual se levantaria o edifício da sociedade; um chão que nem sempre seria visível, mas no qual se fincariam os alicerces do prédio.

Tratava-se, portanto, de um sentido de *senso comum* que adotava como verdades em larga medida as noções herdadas historicamente, sem crer na necessidade de uma análise crítica e reflexiva do conjunto de ideias, valores e opiniões vistos como “comuns”.

No entanto, embora a expressão circulasse e ainda circule cotidianamente de modo amplo, geral e irrestrito, o *senso comum* também foi e ainda é objeto de reflexões filosóficas. Claro, a própria elaboração reflexiva sobre *senso comum* está de algum modo em conflito com os sentidos desta expressão que remetem à ideia de que *senso comum* é uma espécie de perspectiva herdada sobre a vida e a sociedade, que seria adotada tacitamente pelos membros de uma comunidade. Afinal, o movimento de análise do que estaria *subentendido*, *implícito* ou *não formalizado* verbalmente no *senso comum* já estaria a contramão daqueles sentidos. E, como veremos adiante, implicaria a formulação de *conceitos*. Mas vamos por etapas, começando por apresentar, de forma breve, o *senso comum* na perspectiva de alguns filósofos.

O filósofo italiano **Giambattista Vico**, por exemplo, acreditava que a vontade humana era direcionada não apenas por uma racionalidade universal abstrata (presente nas reflexões científicas e filosóficas do século), mas pela comunidade concreta do *senso comum* que emerge de um grupo, povo ou nação.



Francesco Solimena

**Giambattista
Vico ou
Giovanni
Battista Vico
(1668–1774)**

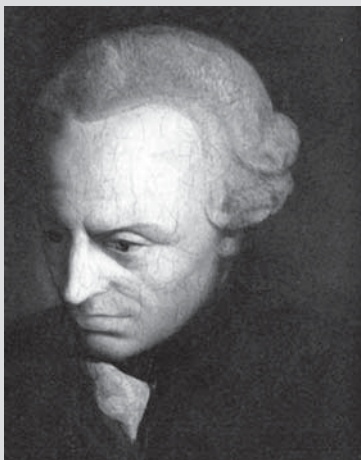
Foi um filósofo e escritor italiano, cuja obra mais conhecida é *Ciência nova* (1730).

Figura 1.1: Giambattista Vico.

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

Já o filósofo Immanuel Kant assinalava que na sua época a compreensão humana *comum* seria meramente uma compreensão sólida, mas não cultivada: ela era o mínimo que se poderia esperar de um ser humano. E o adjetivo *comum* para Kant era o mesmo que *vulgar*, isto é, algo que pode ser encontrado em qualquer lugar. Em outras palavras: algo que, se você possuir, não será sinal de nenhum mérito ou superioridade, já que se supõe que todos possuem.

No entanto, Kant achava que se deveria interpretar senso comum (*sensus communis*) como *senso compartilhado por todos nós*; como um poder de julgar que, ao refletir, considera antes, *a priori*, em nosso pensamento, os modos de todos os outros apresentarem o assunto que vamos examinar. Assim, escaparíamos da ilusão que surge quando imaginamos que as condições privadas de produção do conhecimento são objetivas, ao comparar nosso próprio julgamento com a razão humana em geral.



Domínio público

Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Immanuel_Kant_\(painted_portrait\).jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Immanuel_Kant_(painted_portrait).jpg).

Immanuel Kant ou Emanuel Kant (1724-1804) foi um filósofo alemão extremamente importante e influente, que viveu toda a sua vida na pequena cidade de Königsberg, tendo lecionado na universidade local. Escreveu algumas das obras mais importantes da filosofia moderna, como: *Crítica da razão pura* (1781); *Crítica da razão prática* (1788); *Crítica do julgamento* (1790).

Todos os livros estão traduzidos para o português, se você estiver interessado. O último é particularmente relevante para quem está interessado em questões de literatura e arte, e tem uma seção dedicada ao *gosto como um tipo de senso comum*. Uma excelente edição em português é: KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária, 1993.

Mais recentemente, o filósofo alemão Hans-Georg Gadamer chamou a atenção também para o fato de que o *senso comum*, como um repertório de valores e visões de mundo enraizados em comunidades humanas, tem um papel relevante na vida das pessoas. Para ele, trata-se de um sentido que fundamenta a comunidade.

Gadamer afirma que, muito antes de nos compreendermos, através do processo de autoanálise, já nos compreendemos de um modo autoevidente na família, na sociedade e no Estado em que vivemos. Estamos sempre situados dentro de tradições comuns, que são sempre parte de nós, mesmo quando não percebemos isto.

Assim, haveria um *a priori*, uma etapa anterior em nosso processo de conhecimento, como consequência da comunalidade que nos liga à tradição comum. Antes mesmo de interpretarmos um texto, por exemplo, possuiríamos valores e visões de mundo que de algum modo ajudariam a direcionar nossa compreensão textual. Haveria, então, uma relação entre o movimento da tradição comum e o do intérprete.

Esta tradição comum, por sua vez, não seria apenas uma espécie de “precondição permanente” para todas as leituras, porque nós a estaríamos elaborando e algumas vezes questionando. Em outras palavras: participaríamos dela e determinaríamos como ela será adiante.

Para Hans-Georg Gadamer, todo autoconhecimento partiria do que é previamente dado na nossa condição histórica – isto é, daquilo que subjaz a todas as intenções e ações subjetivas e, portanto, prescreve e limita toda possibilidade de compreender qualquer outra tradição diferente. Portanto, se o homem é um ser histórico, isto significa que o conhecimento de si nunca pode ser completo.

Hans-Georg Gadamer (1900-2002) foi um influente filósofo alemão, cuja obra principal, *Verdade e método* (*Wahrheit und Methode*, em alemão), teve um enorme impacto e gerou muitas discussões, tanto na época de seu lançamento quanto depois. Há uma tradução brasileira, publicada pela Editora Vozes (Petrópolis, RJ) em 2008.

Gadamer considera que nosso julgamento paga um pesado tributo a nossos preconceitos e dedica duas seções de sua obra *Verdade e método* ao tema.

De acordo com ele, a história das ideias mostra que até o século XVIII, mais precisamente até o Iluminismo, o *conceito de preconceito* não tinha a conotação negativa que tem nos dias de hoje. Diz ele que preconceito significa um julgamento que é formulado antes que todos os elementos que determinam uma situação tenham sido examinados.

"Preconceito", até então, não significava um falso julgamento, mas apontava, na terminologia jurídica alemã, por exemplo, que um "fato" pode ter um valor positivo ou negativo. Nas línguas alemã, francesa e inglesa, o que parece ter havido é uma limitação no sentido de preconceito, em função da crítica do Iluminismo. Uma limitação que reduziu a ideia de preconceito simplesmente a um "julgamento infundado". De acordo com o pensamento iluminista, para haver dignidade em um julgamento é necessário ter havido uma base, uma justificativa metodológica. De acordo com Gadamer, para o Iluminismo, a ausência dessa base não significa que poderia haver outros tipos de certezas, mas que o julgamento não tem fundamento nessas próprias coisas, isto é, que ele é "infundado". Essa conclusão segue apenas no espírito do racionalismo. Ela é a razão para desacreditar os preconceitos e a razão que o conhecimento científico alega para excluí-los totalmente.

Nos dias de hoje, o conceito de preconceito é frequentemente explicado como um pré-julgamento, ligado ao senso comum, às crenças que dão suporte a certezas injustificadas. Preconceito passa, então, a ter um sentido basicamente pejorativo, designando afirmações sem fundamento ou baseadas em crenças já descartadas pela sociedade.

Se você quiser entender como se coloca a questão do *preconceito linguístico* no Brasil de hoje, pode também consultar: MARIANI, Bethania. Brasil: preconceito linguístico e língua nacional. In: JOBIM, José Luís & PELOSO, Silvano. *Descobrimo o Brasil*. Rio de Janeiro/Roma: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro/ Universidade de Roma La Sapienza, 2011..

É importante assinalar que, para Gadamer, o horizonte do presente não é um conjunto fixo de opiniões e valorações, nem um terreno fixo, a partir do qual o passado possa ser visto. O horizonte do presente estaria continuamente sendo formado porque continuamente teríamos de testar nossos preconceitos, e uma importante parte desse teste ocorreria ao encontrar o passado e compreender a tradição comum da qual viemos. Portanto, o horizonte do presente não poderia ser formado sem o passado. Não haveria um horizonte isolado do presente em si, nem horizontes históricos do passado a serem adquiridos; em vez disto, a compreensão seria sempre a fusão desses horizontes, supostamente existentes por si

próprios. Numa tradição, esse processo de fusão estaria continuamente em movimento, o velho e o novo sempre combinando em alguma coisa de valor para a vida, sem que nenhum seja, de modo claro ou explícito, previamente fundamentado no outro.

Nesse contexto de pensamento, podemos entender melhor o argumento de Gadamer quando ele afirma que, dentre tudo que chegou a nós por via escrita, um desejo de permanência criou as formas únicas de continuidade que chamamos de literatura. Esta não nos apresentaria somente um estoque de memórias e sinais. Em vez disto, a literatura teria adquirido sua própria contemporaneidade com cada presente, pois compreendê-la não significaria somente voltar o raciocínio para o passado, mas envolver-se com o que é dito no presente. A compreensão da obra não seria apenas uma relação entre pessoas, entre o autor e o leitor, mas significaria compartilhar o que o texto compartilha com todos.

Você já reparou, pelo que dissemos até agora, que a questão do *senso comum* não é tão simples como parecia ser antes de refletirmos sobre ela, não é? O próprio movimento de reflexão permite-nos raciocinar sobre o que constitui o *senso comum* e pode transformá-lo em objeto de uma atenção especializada. No entanto, frequentemente o que é associado a uma atenção especializada é o *conceito* e não o *senso comum*. Vejamos então as questões referentes ao *conceito* e vamos pensar um pouco sobre sua relação com a *literatura*.

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 1

1. Agora você já está atento aos sentidos da expressão *senso comum*. Também já percebeu que, ao longo de sua experiência de aquisição de conhecimento em ambiente formal (a escola, antes; agora, a universidade) você foi capaz de transformar alguma(s) ideia(s) que tinha anteriormente, quando passou a refletir sobre elas. Dê um exemplo disto em sua vida.

RESPOSTA COMENTADA

Nesta atividade, você deve ser capaz de verbalizar pelo menos uma experiência em sua vida, na qual você tenha modificado uma determinada opinião que tinha anteriormente (vinculada ao *senso comum*) sobre algo (uma doença, a condição feminina, a ida do homem à Lua etc.), a partir da aquisição de um conhecimento mais especializado sobre este algo, na escola ou agora na universidade.

CONCEITO (DE LITERATURA)

Como vimos antes, o *conceito* é geralmente associado a um certo trabalho especializado, desde a sua formulação.

Na verdade, nos próprios sentidos históricos deste termo está presente, inclusive, a ideia de que a elaboração do *conceito* produz uma certa capacidade de apreensão do real. Como?

A etimologia do termo *conceito* remete ao vocábulo latino *conceptus*. Este tinha entre seus sentidos *gerar*, *conceber*, remetendo à criação, ao surgimento de algo que não havia antes, de algo que é concebido no entendimento, de concepção do espírito humano. Assim, *conceito*, desde sua origem latina, remete tanto à emergência de alguma coisa quanto ao trabalho de elaboração para que esta coisa emergja.

Por oposição à ideia de *senso comum* como uma percepção e um entendimento generalizado, informal, irrefletido e enraizado na vida da comunidade, teríamos, então, a ideia do *conceito* como a produção de um entendimento mais formal, fruto de um trabalho que resulta em um conhecimento, conhecimento este que, por sua vez, é consequência de uma reflexão sobre o real, colocando em questão as próprias ideias apreendidas informalmente pelo *senso comum*. Este tipo de oposição entre *senso comum* e *conceito* pode levar as pessoas a crerem que apenas o *conceito* produz conhecimento válido, enquanto o *senso comum* é fonte de todos os erros derivados das opiniões herdadas acriticamente. Mas podemos também questionar esta oposição, começando com algumas perguntas, para podermos levar adiante esta conversa. Vejamos.

Será que deveríamos descartar completamente o *senso comum* como possível fonte de conhecimento e considerar que apenas através do

conceito teremos um entendimento confiável? Será que, sem o *conceito*, não poderíamos apreender o real, ou ter acesso a ele? Será que só poderíamos ter contato com o real se o apreendêssemos conceitualmente antes?

Ora, você já notou que, independentemente de qualquer opinião que você ou seus colegas possam ter sobre o fato, de algum modo você sempre está imerso no real. Se você é parte do real, está permanentemente em contato com ele, e é a partir deste contato que pode apreendê-lo conceitualmente.

Então, se você sempre está em contato com o real, a questão é o que fazer com este contato. Assim, podemos dizer que o *conceito* é uma forma de resposta ao que nos é dado, ao que está diante de nós e motiva-nos a apreendê-lo. O *conceito* surge da exploração do objeto que se quer qualificar, tipificar, conhecer, enfim. Algumas vezes, até construímos este objeto como possível, mesmo quando não conseguimos apreendê-lo através de nossos sentidos – foi o caso, por exemplo, do *átomo*, que foi pensado como objeto de conhecimento muito antes de se poder comprovar empiricamente a sua existência.

Você também já deve ter notado que, se por um lado nós, as coisas, sempre estamos no mundo, por outro lado nem sempre nós pensamos sobre elas, nem sempre procuramos entender o que são, ou o que somos em relação a elas.

Para entender as coisas, um dos métodos que utilizamos é a produção de *conceitos*. O conceito, como vimos no sentido original da palavra latina *conceptus*, gera, concebe, cria algo que não havia antes de refletirmos sobre o real.

Um *conceito* pode abranger e organizar um conjunto de coisas de certa maneira. Por exemplo, o *conceito de literatura* pode abranger uma série de textos (que serão considerados literários, a partir dos parâmetros do conceito elaborado) e organizar este universo de textos de um modo determinado, especificando quais serão considerados literários e quais não.

Isto significa que, para cada uma destas coisas (cada um destes textos, no caso da literatura) em particular, bem como para todas em geral, são válidos os termos deste conceito, o qual passa a ser uma espécie de ponto a partir do qual se podem complementar atribuições mais específicas para cada uma das coisas do conjunto abrangido, quando se produzem raciocínios sobre cada uma delas.

Significa também que, ao elaborar um *conceito de literatura* efetivo e colocá-lo em vigência nos julgamentos que fazemos sobre os textos reais que lemos, poderemos classificá-los como literários ou não. Quando eu digo “isto não é literatura”, tenho uma referência positiva a algo que considero como “literatura”. É a partir desta referência que posso julgar “isto” como “não sendo literatura”.

É importante assinalar que a generalidade do *conceito* não existe separadamente dos casos de sua efetiva aplicação; a sua generalidade significa a potencialidade para referir-se repetidamente a uma série de coisas particulares.

O fato de que o *conceito de literatura* em geral possa ser aplicado a obras particulares, as quais o *conceito* deve apreender em sua singularidade como *literárias*, é um aspecto próprio do caráter da generalidade conceitual, que deve incluir também a referência ao caráter singular e específico da obra que, todavia, reconhece como literária.

Repare que estamos falando de um “objeto” (a literatura) consagrado por uma tradição no Ocidente. Trata-se de um “objeto” a que já se atribuiu e ainda se atribui valor e sobre o qual se construíram muitos conceitos. Este repertório de conceitos que a História legou-nos é permanentemente desafiado em sua capacidade de dar conta de seu “objeto”.

ATIVIDADE FINAL

Atende aos Objetivos 1 e 2

Caracterizando *senso comum* e *conceito* de literatura

Veja as definições abaixo de *senso comum* e *conceito*, feitas por um estudante:

“*Senso comum* é aquilo que a gente já tem na cabeça sobre as coisas, a vida e o mundo, antes mesmo de parar pra pensar.”

“*Conceito* é o que a gente pode adquirir, quando refletimos sobre aquilo que a gente já tem na cabeça.”

Com base no que você aprendeu até agora nesta aula, qual seria sua avaliação crítica das definições feitas pelo estudante?

RESPOSTA COMENTADA

Em sua resposta, você pode articular as duas frases dos estudantes ao que você já aprendeu sobre senso comum e conceito, tanto chamando a atenção sobre uma possível oposição entre ideias adquiridas tacitamente/ideias adquiridas a partir de uma reflexão especializada quanto trabalhar cada uma das frases em suas particularidades, naquilo que elas dizem cada uma sobre seu tema.

CONCLUSÃO

Senso comum e conceito são termos que, empregados em determinados contextos, podem significar uma oposição entre ideias herdadas acriticamente e ideias que são fruto de uma reflexão crítica. No entanto, quando refletimos criticamente sobre a expressão *senso comum*, também podemos desenvolver um *conceito de senso comum*.

RESUMO

Cotidianamente, a expressão *senso comum* pode designar um suposto conjunto de ideias e opiniões, vistas como verdadeiras pela comunidade de pessoas que nelas creem, presumindo uma percepção e um entendimento comuns e irrefletidos sobre uma série de coisas presentes na vida de determinada comunidade. Assim, existe uma série de ideias e opiniões sobre *o que é literatura no senso comum*. Em oposição ao sentido de *senso comum* como uma percepção e um entendimento generalizado, informal, irrefletido e enraizado na vida da comunidade, teríamos então o sentido do *conceito* como a produção de um entendimento mais formal, fruto de um trabalho que resulta em um conhecimento.

O conceito, como vimos no sentido original da palavra latina *conceptus*, gera, concebe, cria algo que não havia antes de refletirmos sobre o real.

Um *conceito* pode abranger e organizar um conjunto de coisas de certa maneira. Por exemplo, o *conceito de literatura* pode abranger uma série de textos (que serão considerados literários, a partir dos parâmetros do conceito elaborado) e organizar este universo de textos de um modo determinado, especificando quais serão considerados literários e quais não.

Este tipo de oposição entre *senso comum* e *conceito* pode levar as pessoas a crerem que apenas o *conceito* produz conhecimento válido, enquanto o *senso comum* é fonte de todos os erros derivados das opiniões herdadas acriticamente. Mas podemos também questionar esta oposição, inclusive tentando refletir a partir do *senso comum*, e buscando em suas formulações o que pode ser desenvolvido em argumentações mais complexas. Você verá como tentaremos fazer isto nas aulas seguintes.

INFORMAÇÃO SOBRE A PRÓXIMA AULA

Na próxima aula, vamos partir de algumas noções que o senso comum produziu e produz sobre literatura, para desenvolver uma reflexão mais conceitual sobre esta.

Construção do conceito de literatura

José Luís Jobim

AULA 2

Meta da aula

Apresentar as questões envolvidas na construção
do *conceito de literatura*.

objetivos

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

1. relacionar argumentos sobre a conceituação de literatura;
2. identificar o modo de produção do *conceito de literatura*.

INTRODUÇÃO

Na aula passada, você viu que o *senso comum* pode significar um repertório de ideias, valores e opiniões vistas como verdadeiras pela comunidade em que se enraízam e que serviriam de base para a vida desta comunidade. Pois é, se, em larga medida, podemos adotar as noções herdadas historicamente, não admira que também façamos isto com a *literatura*.

De todo modo, é importante assinalar que, quando hoje usamos o termo *literatura*, há um referente para este termo em nosso meio social. Em outras palavras, o uso do vocábulo *literatura* de alguma maneira pressupõe a existência de algum objeto já configurado anteriormente em nosso meio, ao qual podemos nos referir, sobre o qual podemos falar. E para falar algo sobre *literatura* temos de estar articulados aos domínios a partir dos quais se pode enunciar este algo, ao meio social e histórico em que se enraíza uma certa noção do que seja *literatura*. Nesses domínios, com frequência se podem encontrar os pressupostos a partir dos quais se torna compreensível o sentido do termo.

Só se pode dizer algo sobre *literatura* se, na comunidade em que nos encontramos, existe um referente para este termo; se em nossa sociedade existe concretamente algo que corresponde ao termo *literatura*. Ou seja, podemos presumir que, antes de qualquer reflexão mais especializada sobre *literatura*, já existe no *senso comum* uma noção de *literatura*, na medida em que o *senso comum* presume uma certa presença de sentido que pode ter continuidade em vários e sucessivos momentos.

Vamos ver, então, como é que a gente pode desenvolver uma reflexão sobre os objetos em nosso mundo, objetos que incluem as obras literárias. Para isto, a pergunta inicial que faremos agora é: – Quando vamos analisar uma obra literária, que fatores estão presentes em nosso julgamento?

O JULGAMENTO E SEU CONTEXTO

Inicialmente, quando elaboramos julgamentos sobre um “objeto”, é necessário assinalar que:

1. De alguma forma pagamos tributo ao que se pensa deste “objeto”, no momento em que elaboramos nosso julgamento;
2. O que se pensa deste “objeto”, no momento em que elaboramos nosso julgamento, também tem relação com momentos históricos anteriores;

3. Os procedimentos tradicionalmente adotados de abordagem do pensamento vigente deste “objeto” interferem nos julgamentos possíveis que são elaborados, a partir destes procedimentos.

O que quer dizer isto? Vamos a um exemplo concreto, para que você possa entender melhor a questão.

Imaginemos que o “objeto” de que falamos é uma obra literária. Se você for analisar hoje o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, vai deparar-se com um quadro de pensamento sobre esta obra que inevitavelmente influirá em seu julgamento. Por quê?

Para começar, hoje se considera Machado de Assis um dos maiores escritores brasileiros de todos os tempos, e uma parcela relevante da crítica considera este livro como sendo o primeiro de seus “romances da maturidade”. Portanto, já existe um ambiente prévio à análise que você vai fazer agora, ambiente que já tem em alta conta tanto o autor quanto a obra que você vai analisar, influenciando diretamente no julgamento que você vai elaborar.

Este ambiente atual, por sua vez, também guarda relação com momentos anteriores, em que os críticos e a crítica foram construindo a imagem presente de relevância do autor e da obra. E se relaciona com os procedimentos que estes críticos adotaram em relação à obra, abordando-a de pontos de vista diferentes, seja empregando procedimentos biográficos, sociológicos ou estéticos, entre outros. O resultado destas análises não foi o mesmo, mas o conjunto delas contribuiu positivamente para o prestígio da obra machadiana. Por outro lado, os procedimentos adotados por aqueles analistas anteriores constituem um repertório prévio de abordagem da obra, servem como referência para a análise de agora e ficam como referência para procedimentos posteriores, que podem ser desenvolvidos *a partir de, conforme* ou mesmo *contra* estes procedimentos de antes – mas, em todos os casos, tendo-os como referência. Quero dizer que, mesmo quando eu declaro que discordo do procedimento de um crítico anterior e do julgamento baseado neste procedimento, ainda assim estou utilizando o trabalho deste crítico como referência. Ou seja, para negar a validade de um procedimento crítico anterior, ou questionar os julgamentos derivados deste procedimento, preciso levar em consideração tanto o procedimento quanto os julgamentos anteriores, pois é *a partir deles* que poderei construir minha argumentação *contra* eles.

Então, voltando à nossa questão mais geral, podemos dizer que, se nosso esforço de investigação se dirige à literatura, para enunciar o *que ela é* ou *como ela é*, isto implica que de alguma forma ela já seja previamente dada, previamente existente, pois a investigação presume um “objeto” sobre o qual ela ocorrerá. Husserl diria que o “objeto” está lá, com um caráter familiar: ele é apreendido como objeto de um tipo já conhecido de alguma maneira, ainda que seja de uma generalidade vaga.



Figura 2.1: Edmund Husserl.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Edmund_Husserl_1900.jpg

Você pode encontrar mais informações sobre o filósofo Edmund Husserl nos seguintes sítios:
<http://educacao.uol.com.br/biografias/edmund-husserl.jhtm>
http://pt.wikipedia.org/wiki/Edmund_Husserl

O SENSO COMUM E A CONSTRUÇÃO DO CONCEITO

Por tudo o que já dissemos antes, você já deve ter percebido que, ao refletirmos sobre o *conceito de literatura*, antes mesmo de nossa reflexão, já havia uma *ideia de literatura* presente em nossa sociedade. Isto significa dizer que no *senso comum* já existia um horizonte anterior ao *conceito*, um horizonte com o qual teremos de dialogar: ideias vagas sobre literatura, constituídas a partir de substratos culturalmente enraizados,

de conjuntos de noções informais, de formações discursivas anteriores, de tradições formais já presentes, entre outras coisas.

Em outras palavras: quando pensamos sobre literatura hoje, pagamos um tributo ao que já se pensou sobre literatura antes, e que está presente como referência para o nosso pensamento atual, ainda que não saibamos conscientemente.

O que se diz sobre *literatura* no nosso cotidiano, portanto, de alguma maneira já contém atribuições ao “objeto” visado, atribuições que, com frequência, são vistas como características deste objeto. A produção destes enunciados sobre *literatura* remete a uma herança real e determinada que está presente na própria formulação destes enunciados, como horizonte de possibilidades que ao mesmo tempo se prescrevem e abrem-se para uma decisão a favor de tal ou qual opção, que se realizará preferencialmente a outras. Assim, por exemplo, você pode considerar que só pertencem à literatura obras com as características X, Y, Z. Como consequência, depois desta consideração, provavelmente você decidirá, quando for examinar as próximas obras, que, se elas não tiverem as características X, Y, Z não são *literatura*.

Portanto, podemos dizer que este horizonte, constituído pelo que já se pensou sobre literatura antes, e que está presente como referência para o nosso pensamento atual, estabelece uma certa *indução*, um certo direcionamento para o que se vai pensar agora e depois.

Esta *indução* pertence a toda produção de enunciados e é inseparável dela, constituindo – como uma modalidade de inteligibilidade já elucidada, ou como algo que já se presume de algum modo conhecer – uma espécie de estrutura de antecipação dos julgamentos a serem efetuados, como diz o filósofo Edmund Husserl.

Por isso, Husserl afirma que um objeto, qualquer que seja, não é nada que seja isolado e separado, mas é sempre já *um objeto situado em um horizonte* de familiaridade e de pré-conhecimento típicos. Ou seja, só podemos conhecer um objeto qualquer a partir do conhecimento de outros objetos que nos são familiares, conhecimento que pode, inclusive, levar-nos à conclusão de que este é um objeto “novo”, diferente dos que conhecemos e que são parecidos com ele.

O horizonte no qual produzimos nossos enunciados sobre *literatura* engloba não somente as determinações produzidas por nosso olhar retrospectivo, mas as possibilidades antecipadoras de nosso olhar

prospectivo. Em outras palavras, tanto nosso julgamento sobre o passado – determinando o que ele é – quanto nossas projeções para o futuro – imaginando o que ele poderá vir a ser – têm as marcas deste horizonte.

Quando produzimos nossos enunciados sobre *literatura*, fazemo-lo sob um pano de fundo constituído de todos os enunciados previamente feitos sobre literatura, bem como de tudo aquilo que, para nossa consciência, pode ser relacionado ao “objeto” de nosso discurso agora. No entanto, nem sempre podemos distinguir quais aspectos do enunciado que produzimos hoje remetem aos substratos anteriormente existentes e que permanecem como traços, como vestígios neste enunciado, intervindo em sua própria estruturação. Apesar de tudo, é possível dizer que o termo *literatura* tem sentidos de longa duração e sentidos mais pontuais ou de duração menor.

Vamos ver alguns exemplos destes sentidos de longa e curta duração?

SENTIDOS DE LONGA E DE CURTA DURAÇÃO: A PERSPECTIVA HISTÓRICA

Começemos esta seção, dizendo o que significam para nós “longa” e “curta” duração. Você já reparou que o mais frequente entre nós é considerar “longo” ou “curto” a partir de nossa experiência humana, não? Já vimos pessoas considerarem “longa duração” um período de duas horas de aula, por exemplo, ou “curta duração” o período de um anúncio na televisão. Em nossa argumentação a seguir, vamos considerar como “longa duração” períodos muito mais longos do que a própria vida singular de um ser humano: acima de 600 anos. Por outro lado, por “curta duração” entenderemos períodos de até 250 anos.

Assim, dentre os sentidos de longa duração do termo *literatura* podemos assinalar aquele derivado da língua latina, que vai de *litterae* (letras) a *litteratura*, e depois a todas as palavras correspondentes nas línguas ocidentais, como: *literatura* (português e espanhol), *literature* (inglês), *literatur* (alemão), *littérature* (francês), *letteratura* (italiano) etc. Vamos recordar que a palavra latina *littera* em português virou *letra*, o que já traz para o termo *literatura* uma associação incontornável com a escrita. E é bom lembrar que na Antiguidade Clássica, no tempo dos romanos, e por muitos séculos depois a escrita era uma atividade de poucos e para poucos, pois poucos sabiam ler e escrever.

Além disso, até Gutenberg ter inventado o tipo móvel para impressão, na primeira metade do século XV, não só havia pouca gente capaz de escrever, como era muito complicada a produção física das obras escritas. Elas tinham de ser gravadas em meios caros para a época (entre outros: peles de animais, papiro, pergaminho etc.) e para sua reprodução dependiam de copistas, pessoas que manualmente reduplicavam as obras, com todos os problemas daí decorrentes (por exemplo: acréscimos ou subtrações no texto original).

Claro, em um ambiente no qual era custoso e difícil ler e escrever, e no qual era caro produzir ou possuir obras escritas, aquilo que se escolhia colocar por escrito já era fruto de algum tipo de seleção. Em outras palavras, o que era colocado em letra (*littera* em latim) era algo que era valorizado por alguma razão (fossem leis, registros contábeis, textos religiosos, textos poéticos ou outros). Daí a associação do termo *litteratura* ao universo do que é escrito, do que aparece através de letras. E também ao que é visto como importante, inclusive por ter sido escolhido para ser colocado em letra, em momentos nos quais isto era tão difícil e custoso.



Figura 2.2: Gutenberg em uma gravura do século XVI.

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

Se você quiser saber mais sobre João Gutenberg, ou Johannes Gensfleisch zur Laden zum Gutenberg (1398-1468), e sobre a sua importância na história, veja os sítios:
<http://tipografos.net/historia/gutenberg.html>
http://pt.wikipedia.org/wiki/Johannes_Gutenberg

Então, este sentido de longa duração que leva de *litterae* (letras) a *litteratura*, em latim, e depois a todas as palavras correspondentes nas línguas ocidentais, é um sentido antigo e abrangente, designando o universo do que é escrito, a totalidade do conhecimento cultural, expresso em uma pluralidade de gêneros e obras. Este sentido, ligado ao universo do que é escrito, também pode ser associado à ideia de um “objeto”, de algo efetivamente existente no mundo real, seja um texto ou um conjunto de textos, com conteúdos e formas diferentes.

Alternativamente, pode articular-se a um método de conhecimento, ou de escolarização, educação ou formação, feito através das letras, da *litteratura*, de um acervo textual selecionado.

Aparecem também ligadas a este sentido as significações de *modelo* e *exemplo*. Como?

Modelo, entre outras coisas, quando se utiliza o conteúdo atribuído a determinado texto para uma suposta modelização comportamental, ética, religiosa, social etc. A partir desta perspectiva, pode-se presumir que o leitor de determinados textos depreende deles “lições” sobre a vida, a sociedade, a religião, a moral etc.

Exemplo, quando se apresenta a forma de determinado texto como algo a ser imitado por sua “perfeição”, “maestria” ou coisa semelhante. Assim, pode-se presumir que a leitura de textos “exemplares”, vistos como “clássicos”, paradigmas, modelos legitimadores dos que os seguem, matrizes da produção textual posterior, poderia fundamentar a aspiração do leitor a compor um texto “satisfatório”, pela aplicação de fórmulas conhecidas e aprovadas em textos modelares, ao escrever os seus próprios.

Dentre os sentidos mais pontuais ou de *duração menor*, poderíamos citar a ideia do autor como gênio que expressa no texto a sua subjetividade privilegiada, ideia que fez parte da ideologia romântica e ainda permanece como um certo substrato de sentido até os dias de hoje.

Como iremos ainda conversar com você sobre os sentidos de *literatura*, não vamos agora desenvolver argumentos mais detalhados sobre cada um destes sentidos. Basta-nos, neste ponto, lembrar que, para chegar a um *conceito de literatura*, teremos de produzir uma reflexão mais elaborada.

Os argumentos que produzimos nos enunciados sobre *literatura* de alguma forma também constroem as evidências do nosso conhecimento. Contudo, isso não quer dizer que qualquer argumento vai gerar conhecimento, pois – pelo menos em situações concretas de produção de enunciados com pretensão a obter reconhecimento institucional como saber – esses argumentos têm como referência as concepções, modelos e teorias que institucionalmente se consideram mais estáveis, confiáveis e úteis nas circunstâncias em que se inserem e no momento em que o julgamento é feito. Ou seja, a sua referência é aquilo que é institucionalmente visto e reiterado como conhecimento, como ciência estabelecida.

No entanto, não se deve esquecer que outras formas de conhecimento – elaboradas a partir de outras técnicas e pressupostos, por exemplo – podem entrar em cena e intervir também como elemento constituinte do argumento, embora ainda não tenham sido incorporadas de forma institucional. Isso se dá, com frequência, quando se colocam sob suspeita as nossas certezas estabelecidas.

No entanto, se presumimos que a produção de enunciados sobre obras literárias relaciona-se com o contexto dentro do qual se insere, então permanece a questão: – Como se configura o conhecimento de uma obra literária “nova”?

A PERCEPÇÃO DO NOVO E A HISTÓRIA

Se as nossas atividades de aquisição de conhecimento sempre têm como pano de fundo um substrato de sentidos virtuais prévios, então mesmo o conhecimento de uma obra literária “nova” configura-se de alguma maneira nos moldes deste substrato, ainda que seja para se instaurar a percepção de que este substrato não dá conta da novidade.

Em outras palavras, a percepção de que não se conhece algo deriva de um modo de conhecimento que, empregado para apreender a obra literária “nova”, demonstra sua inadequação ou insuficiência para fazê-lo. Contudo, é bom lembrar que, se estamos visando a uma *obra literária*

“nova”, isto já significa que, longe de estarmos confessando um não conhecimento, ou um desconhecimento absoluto, já temos algum grau de determinação: trata-se de uma *obra literária*, que classifico como “nova”, por não se enquadrar nos padrões de meu saber prévio. Na expressão *obra literária “nova”*, portanto, o adjetivo “nova” designa um vazio na minha estrutura de apreensão (ou seja, significa que na estrutura que uso para apreender a obra falta alguma coisa, que chamo de “nova”, porque não pertence à estrutura anterior), mas a expressão *obra literária*, na medida em que já pertence àquela estrutura de apreensão, presume que aquilo que se percebe como “novo” é determinável, mesmo que de um modo mais genérico ou vago: podemos determinar que se trata de uma obra literária e não de um mapa do Brasil, por exemplo.

Em outras palavras, dentro da tipificação estabelecida pelos parâmetros que adoto, no contexto do fundamento a partir do qual meus juízos são produzidos, já apreendo o meu objeto como uma *obra literária*, ainda que “nova”. No entanto, designá-lo como uma *obra literária* já significa colocá-lo como exemplar de uma categoria (*obra literária*) que abrangeria o objeto que examino. O “novo” aparece, então, como objeto de conhecimento possível a partir de uma prescrição do horizonte da visada, que o enquadra como objeto de conhecimento possível e determinável, mesmo que (ainda) não esteja determinado. Isto significa que pude determinar agora que este objeto é uma *obra literária*, ainda que não corresponda plenamente à minha ideia anterior de *obra literária*, já que apresenta aspectos diferentes, “novos” em relação àquela ideia anterior.

Isto significa dizer também que descartamos a hipótese de que o julgamento da obra literária “nova” é feito somente com formulações derivadas do contato direto com ela, ou de formulações geradas exclusivamente por ela.

Se o conhecimento possível sempre de alguma forma remete a um substrato prévio, nem sempre percebido, que de algum modo pré-formata o que pode ser conhecido, então se torna mais importante tentar explicitar os constituintes deste substrato. Em outras palavras, torna-se importante de alguma forma tematizar a historicidade corporificada neste sentido, herdado como substrato. É importante desenvolver a consciência de que a interpretação de obras singulares não é apenas uma experiência originária, mas relaciona-se a um pano de fundo mais geral a partir do qual podemos dizer que toda interpretação particular já possui certas

predeterminações, nem sempre absolutamente evidentes como princípios indutores para os intérpretes.

Perceber e explicitar as camadas históricas deste substrato implica ir além da simples passividade das certezas transmitidas, atribuindo novos significados à herança a partir da qual se constroem nossos discursos. Em outras palavras, se, em vez de ter esta herança presente em nossa consciência como se estivesse pura e simplesmente lá – sem sequer nos interrogarmos sobre esta presença, falando a partir dela e de seu repertório de certezas incontestáveis –, passamos a tê-la presente como algo em questão, então a instauração da dúvida já é um movimento relevante, porque não só atinge o modo de validação do conhecimento produzido no presente, mas também o do passado.

CONCLUSÃO

A construção do *conceito de literatura* é complexa e envolve a retomada crítica de sentidos atribuídos ao termo *literatura* pelo *senso comum*, bem como uma visão histórica que leve em conta elementos de diferentes épocas, além do presente. A própria reflexão desenvolvida sobre estes sentidos já os transforma em outra coisa.

ATIVIDADE FINAL

Atende aos Objetivos 1 e 2

Bem, se você já sabe então que existem sentidos para o termo *literatura* enraizados no *senso comum*, que tal agora se nós reproduzíssemos uma série de frases que verbalizem estes sentidos enraizados no *senso comum*? E que tal se partíssemos destas frases para, usando um raciocínio mais “especializado”, esclarecer as questões teóricas referentes a cada uma destas frases?

Vejamos, a seguir, uma série de sentenças que sintetizam opiniões sobre o que é *literatura* para o *senso comum*:

1. *Literatura* são textos escritos com uma linguagem embelezada.
2. *Literatura* é tudo o que está escrito.

3. *Literatura* é um texto completo escrito com uma língua qualquer (português, espanhol, inglês, francês etc.)

4. *Literatura* consiste em fazer arte com as palavras.

5. *Literatura* é a criação de novas possibilidades de uso da palavra.

6. *Literatura* é o conjunto de textos escritos para o autor comunicar com suas palavras alguma coisa ao leitor.

Baseado no que você já tinha em sua cabeça e no que aprendeu nestas duas aulas, comente pelo menos três das opiniões acima.

RESPOSTA COMENTADA

Você deverá escolher três dentre as seis opções e produzir seus argumentos sobre as opiniões escolhidas, utilizando argumentos das duas aulas, bem como o que herdou do senso comum. Veja alguns fragmentos de respostas dadas por alunos de graduação em Letras, em 2011, que podem contribuir para sua reflexão:

a) "Literatura são textos escritos com uma linguagem embelezada."

1. "A primeira frase reflete uma das visões de literatura presentes em nosso senso comum: um modelo a ser seguido. Frequentemente, privilegiamos a linguagem literária em detrimento da cotidiana em razão de sua posição de "superior", "perfeita", ou, como inferido no texto, mais bela. Dessa forma, é reforçada a ideia de que se deve "imitar" o estilo de determinadas obras e/ou autores para se melhorar a própria escrita."

2. "A frase mostra uma visão bem superficial sobre a literatura. Por não dominar manifestações diferentes da coloquial ou por não conhecer o contexto histórico presente nos textos, o senso comum costuma classificar a literatura como algo impossível de se compreender. Assim, ela acaba sendo considerada apenas uma forma de escrita complicada e embelezada, por leitores que não compreendem seu conteúdo."

3. "Na literatura pode ocorrer o uso de diversos recursos estilísticos de forma mais livre: figuras de linguagem, formas alteradas, rimas e recursos expressivos que compõem uma linguagem muitas vezes definida como literária."

4. "Não é possível criar um conceito de literatura a partir do termo "embelezada", pois ele é extremamente subjetivo, e uma obra literária pode ter uma linguagem dita "feia", dependendo da opinião de quem a lê."

b) *"Literatura é tudo o que está escrito."*

1. *"A opinião nos leva ao sentido da palavra em latim – litteratura, relacionada com litterae, abrangendo o universo daquilo que está escrito com letras."*

2. *"Na segunda frase, podemos identificar o pressuposto de que literatura é todo o material escrito de uma língua ou de uma cultura – o que justifica seu uso para aprendizagem destas. Assim como na afirmação anterior, este é um preconceito de longa duração, que remete à origem latina da Língua Portuguesa (littera=letra). Também é interessante notar que mesmo nas línguas orientais, chinesa e japonesa, a palavra que designa 'literatura' é composta pelos ideogramas 'palavra' e 'estudo', o que demonstra o quão difuso é tal sentido."*

3. *"Se literatura fosse tudo o que está escrito, então números ou fórmulas matemáticas seriam literatura, a partir do momento em que são escritos."*

c) *"Literatura é um texto completo escrito com uma língua qualquer (português, espanhol, inglês, francês etc.)"*

1. *"Se essa afirmação fosse verdadeira, então qualquer escrito ou verbalização em qualquer língua seria literatura, desde que tivesse início, meio e fim. Concluímos, então, que esse critério é insuficiente e vago."*

d) *"Literatura consiste em fazer arte com as palavras."*

1. *"Não é à toa que a literatura é considerada uma das 'sete artes'. Existem diferentes tipos de literatura, mas talvez todos convirjam em um ponto: literatura não é apenas um amontoado de palavras escritas aleatoriamente ou ocasionalmente. Literatura é tudo aquilo que foi considerado importante/relevante o suficiente para ser passado adiante para as futuras gerações. Uma das muitas faces da literatura é a arte com as palavras (poemas, contos etc.)."*

e) *"Literatura é a criação de novas possibilidades de uso da palavra."*

1. *"Isto não é uma regra. Uma palavra pode ser utilizada em seu sentido mais corriqueiro dentro de uma obra de literatura."*

2. *"Criar novas possibilidades de uso pode ser considerado apenas parte do conceito de literatura, que na verdade é mais abrangente."*

3. *"A combinação de palavras gera um texto, reúne ideias únicas e muitas vezes inéditas. Isso amplia o conhecimento de mundo do ser humano e resgata-o do senso comum."*

f) *"Literatura é o conjunto de textos escritos para o autor comunicar com suas palavras alguma coisa ao leitor."*

1. *"O autor não escreve apenas para ele próprio. Escrever é comunicar-se com o outro, de alguma forma, estabelecer uma conversa com o leitor, ainda que indiretamente."*

2. *"A ideia de literatura como expressão do indivíduo (exemplificada na opinião 6) é mais recente, origina-se no período do Romantismo (século XIX), escola que considerava o autor como gênio criador de sua obra, ocupando ele mesmo o centro de sua própria criação."*

RESUMO

Há muitas questões envolvidas na construção do *conceito de literatura*. Parte delas relaciona-se com as noções herdadas historicamente que interferem na construção do conceito de *literatura*. Estas noções trazem para o termo uma série de sentidos de longa e curta duração e de algum modo induzem-nos a produzir julgamentos a partir delas.

Se estamos visando a uma *obra literária “nova”*, isto já significa que, longe de estarmos confessando um não conhecimento, ou um desconhecimento absoluto, já temos algum grau de determinação: trata-se de uma *obra literária*, que classifico como “nova”, por não se enquadrar nos padrões de meu saber prévio. Na expressão *obra literária “nova”*, portanto, o adjetivo “nova” designa um vazio na minha estrutura de apreensão (ou seja, significa que na estrutura que uso para apreender a obra falta alguma coisa, que chamo de “nova”), mas a expressão *obra literária*, na medida em que já pertence àquela estrutura de apreensão, presume que aquilo que se percebe como “novo” é determinável, mesmo que de um modo mais genérico ou vago: podemos determinar que se trata de uma obra literária e não de um mapa do Brasil, por exemplo.

INFORMAÇÃO SOBRE A PRÓXIMA AULA

Na próxima aula, comentaremos mais longamente o sentido das sentenças de sua atividade e vamos aprofundar a reflexão sobre literatura e linguagem.

Literatura e linguagem

José Luís Jobim

AULA

3

Meta da aula

Apresentar considerações e perspectivas sobre literatura e linguagem.

objetivo

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

1. identificar os argumentos sobre os diversos aspectos da articulação entre literatura e linguagem.

INTRODUÇÃO

Bem, como você já expressou sua opinião sobre cada uma das definições de literatura presentes no exercício da aula anterior, vamos agora retomá-las, para desenvolver reflexões mais aprofundadas sobre elas. Reveja, então, as definições:

1. *Literatura* são textos escritos com uma linguagem embelezada;
2. *Literatura* é tudo o que está escrito;
3. *Literatura* é um texto completo escrito com uma língua qualquer (português, espanhol, inglês, francês etc.);
4. *Literatura* consiste em fazer arte com as palavras;
5. *Literatura* é a criação de novas possibilidades de uso da palavra;
6. *Literatura* é o conjunto de textos escritos para o autor comunicar com suas palavras alguma coisa ao leitor.

Começamos, então, por dizer que muitas destas definições dizem respeito à língua ou à forma de apresentação (escrita) da língua: “textos escritos”, “tudo o que está escrito”, “texto completo escrito com uma língua qualquer” etc. Vejamos, então, alguns aspectos linguísticos.

A LITERATURA E A LÍNGUA NATURAL

Poderíamos começar nosso percurso agora afirmando que o elemento básico que constitui o conjunto de textos a que chamamos de *literatura* é uma língua natural. Como sabemos, são línguas naturais o português, o espanhol, o francês, o italiano etc. Assim, a *literatura* utiliza a *linguagem verbal* (de *verbo*, termo que em português erudito significa *palavra*) e, por isso, se diferencia de outras artes, como a pintura, a escultura, a arquitetura, que são constituídas por *linguagens não verbais*. A pintura, por exemplo, tem como base linhas, cores, elementos visuais, em vez da palavra.

Claro, o fato de a literatura ter como elemento fundamental para sua constituição uma língua natural tem consequências. A mais óbvia é que uma obra literária está sempre sujeita à estrutura da língua natural em que é composta. O que significa isso?

Se um escritor brasileiro empregar uma frase que não esteja de acordo com as regras da estrutura linguística da língua portuguesa, não será entendido por um público falante do português. Por exemplo, se o autor escrever “rapaz cinema da o foi ao ontem exatamente esquina”, não será compreendido pelo público, já que não respeitou uma das regras

básicas daquela estrutura: o respeito à sintaxe da língua, a ordem possível das palavras na sentença em português. Portanto, a obediência a estas regras é condição essencial para o entendimento (o escritor, usando as mesmas palavras, no exemplo em questão, poderia escrever, respeitando a ordem possível: “O rapaz foi ao cinema da esquina exatamente ontem.”).

Também é necessário ter em mente que a *língua natural* não é apenas um elemento neutro, moldado conforme a vontade do autor. No caso da língua portuguesa no Brasil, por exemplo, Bethania Mariani já observou que esta língua, ao atravessar o Atlântico e entrar nas terras da colônia, sofreu modificações, passando a ser uma língua cuja memória já não é mais apenas aquela relacionada à história de Portugal. O contato com outras línguas (indígenas e africanas, por exemplo) e o fato de ser falada por sujeitos nascidos na colônia e não em Portugal impregnam a língua usada no Brasil com uma outra identidade, não mais apenas portuguesa. Essa língua portuguesa já não seria mais exatamente a mesma que se continuava falando em Portugal. Por outro lado, Mariani argumenta que não há como silenciar totalmente a memória portuguesa, gerando esse efeito contraditório: fala-se a mesma língua e ao mesmo tempo fala-se outra língua.

Se você for interessado na questão levantada no parágrafo anterior, veja uma informação complementar sobre ela. Querendo saber mais, consulte o texto citado.

Durante o século XIX, nesses processos histórico-linguageiros em que contraditoriamente jogam o mesmo e o diferente na língua falada no Brasil, politicamente se configuram três regiões de significação, marcadas por lugares enunciativos conflitantes: o primeiro [...] é o da lei com suas indefinições; os outros dois lugares enunciativos referem-se ao de alguns filólogos, gramáticos e historiadores, e ao de literatos. Apesar de comportarem uma heterogeneidade interna, esses dois posicionamentos enunciativos divergentes podem ser esquematizados como segue: de um lado, aqueles que falam sobre as línguas, os gramáticos e os filólogos, pensando dominar um saber sobre estas e julgando-se no direito de classificar, modelizar e avaliar os usos literários e não literários; e, de outro, os escritores que falam sobre a língua que usam, comprometidos que estão com os regimes enunciativo-literários de sua época, muitas vezes inseridos em projetos históricos e estéticos opostos aos saberes hegemônicos em circulação. Assim definidos, ao longo do século XIX, esses dois grupos comportam posições antagônicas, eventualmente aliadas e, o mais interessante, com frequência opinativas relativamente à prática e ao saber uns dos outros. Em termos bastante amplos, pode-se designar o primeiro grupo como sendo o grupo dos puristas, ou seja, aqueles partidários de uma unidade da língua portuguesa entre Brasil e Portugal. O segundo grupo, defensor de um nacionalismo que se expressaria

tanto na língua – chamada de *língua brasileira* – como na literatura – chamada de *literatura brasileira* –, alcança seu apogeu durante o projeto romântico (MARIANI; JOBIM, 2007, p. 40-61).

Ainda na esfera da linguagem verbal, outro aspecto que merece nossa atenção é aquele ressaltado na definição 5 (*Literatura* é a criação de novas possibilidades de uso da palavra). No nosso cotidiano, em algumas ocasiões, já presenciamos a criação de novas possibilidades de uso da palavra por outros falantes do português ou por nós mesmos, mas nos textos literários podemos observar o efeito desta criação como projeto sistemático.

Para citar um exemplo, tomemos um pequeno trecho de Guimarães Rosa, no conto “A terceira margem do rio”:

“...depois de *tamanhos* anos decorridos!”

A construção mais usada é “depois de *tantos* anos decorridos”, mas, ao empregar o adjetivo *tamanho*, o autor desvia-se criativamente do comum. Além de nos passar a ideia de *muitos* anos, enfatiza a *grandeza* que aqueles muitos anos representaram na vida do personagem, a ideia de grande duração ou a qualidade extensiva daquele período na experiência pessoal do personagem. O adjetivo *tamanho* também significa, em sua origem latina, *tão grande* (*tam magnu*, em latim).

Ora, Guimarães Rosa foi criativo e não desrespeitou a estrutura linguística do português; não fez nenhuma frase como a que vimos antes (“rapaz cinema da o foi ao ontem exatamente esquina”). Em vez de um pronome indefinido adjetivo (*tanto*), usou um adjetivo (*tamanho*), na mesma posição e dentro das regras da morfossintaxe, as quais permitem que o adjetivo ocupe aquela posição na frase. Não desrespeitou, mas mostrou uma possibilidade “nova” e expressiva de construção dentro dos limites daquelas regras.



Figura 3.1: Guimarães Rosa.

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Joaoguimaraesrosa1.jpg>

Outro aspecto importante a ser ressaltado, quando comparamos o uso cotidiano da língua ao seu uso na obra literária, é o seguinte: *na literatura, a língua natural não é simplesmente usada para comunicar algo a alguém, mas para construir a obra literária.*

Dissemos antes que a literatura tem como elemento constitutivo básico a língua natural, o que a diferencia de outras artes. Diremos agora que este elemento constitutivo não diferencia a literatura de outras mensagens verbais não literárias, já que não só um autor, mas qualquer pessoa pode utilizar uma língua natural: tanto Guimarães Rosa quanto um cidadão brasileiro qualquer utilizam, ambos, o português. Quais diferenças poderíamos, então, estabelecer para justificar que apenas o primeiro seja considerado um criador de literatura?

Começamos por dizer que um brasileiro qualquer pode usar a língua portuguesa em uma mensagem cotidiana dirigida a outro patrício (“Maria foi à feira”, por exemplo), enquanto um autor pode usar o português não para comunicar algo diretamente a alguém, mas para construir com esta mesma língua natural uma outra coisa, a obra literária, a qual, esta sim, será a mensagem. Vejamos o esquema abaixo para que possamos visualizar melhor a questão:

a) EMISSOR (qualquer cidadão) > LÍNGUA > MENSAGEM COTIDIANA (“Maria foi à feira.”) > RECEPTOR (ouvinte)

b) EMISSOR (autor) > LÍNGUA > OBRA LITERÁRIA > RECEPTOR (leitor)

No esquema (a), o emprego da língua pode esgotar-se no próprio uso, ficar limitado ao momento e à situação oral específica em que se proferiu aquela sentença.

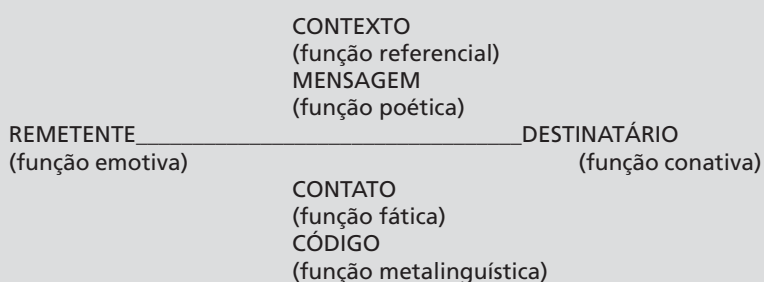
No esquema (b), o emprego da língua não se esgota no uso momentâneo e eventual, porque permanece *na obra*. Existe toda uma linha de pensamento, consolidada na obra de teóricos como Paul Ricoeur, por exemplo, em que se ressalta que o texto escrito pode significar o distanciamento entre o momento em que se produz a mensagem e o momento em que é recebida. Com o texto escrito, não é necessária a presença concreta do emissor e do receptor, como no diálogo presencial, a que nos acostumamos cotidianamente. O texto possibilita a recepção da mensagem em momentos e lugares diferentes por um público potencial composto por todos que sabem ler, além de possibilitar uma permanência maior do que a fala oral. Você já percebeu que é difícil lembrar com exatidão das palavras que você usou na primeira conversa que teve hoje de manhã? Pois é, então já sabe também que daqui a um mês, talvez nem se lembre de que teve esta conversa, a não ser que ela tenha tido uma importância especial na sua vida. Já os diálogos que aparecem em um romance podem ser lidos hoje ou daqui a dez anos, com as mesmas palavras.

Podemos nos comunicar oralmente no cotidiano, de forma passageira, em situações específicas, falando alguma coisa com alguém. E podemos também produzir textos, que podem transmitir algo até a leitores distantes no tempo ou no espaço. Em outras palavras: o texto pode chegar a leitores mesmo depois da morte do autor e de seu primeiro público, ou em lugares muito longe daquele em que originalmente foi escrito.

Paul Ricoeur enfatiza que, para além de ser um caso de comunicação entre pessoas, o texto seria o paradigma do distanciamento na comunicação, e revelaria um caráter fundamental da experiência humana: o de que ela é uma comunicação *na e pela* distância, tanto temporal como espacial.

Outra tentativa de caracterização da linguagem na literatura é a proposta de Roman Jakobson de que, na literatura, prevalece a *função poética* da linguagem.

Como sabemos, o linguista russo Roman Jakobson dizia que as funções da linguagem eram seis: emotiva, conativa, referencial, poética, fática, metalinguística. Para ele, no uso cotidiano da linguagem, é comum haver mais de uma função nas mensagens linguísticas, mas sempre haveria uma função predominante. Imaginando o uso da linguagem como comunicação através de mensagens linguísticas em que um “emissor” envia algo a um “destinatário”, Jakobson criou o seguinte esquema:



A função *emotiva* ou *expressiva* ressaltaria o estado de espírito do emissor (a interjeição seria um exemplo); a função *conativa* ressaltaria o direcionamento para o destinatário (o vocativo ou o imperativo seriam exemplos); a função *fática* seria orientada para o contato, para estabelecer, prolongar, confirmar, interromper a comunicação (um exemplo seria aquele “Alô”, quando você atende o telefone); a função *referencial*, orientada para designar objetos e atribuir-lhes sentidos (quando dizemos, por exemplo: “Vênus é a estrela da manhã”); a função metalinguística, que se dirige à estrutura linguística usada na mensagem do emissor para o receptor (por exemplo, quando você explica a uma criança: “A palavra vovó em português quer dizer a *mãe do seu pai ou da sua mãe*”).

A *função poética* significaria uma orientação do meio linguístico para a mensagem em todos os seus aspectos. Elmar Holenstein, que foi assistente de Roman Jakobson, assim define a posição daquele linguista russo:

Para Jakobson, a poesia constitui o campo onde descobriu e estudou os mais importantes princípios da linguística estrutural: a autonomia da linguagem, o caráter estrutural acentuado da linguagem (a interdependência do todo e das partes), o papel da percepção ou da orientação, a interdependência de som e sentido das estruturas prosódicas (métrica) e gramatical, os dois eixos da linguagem, a multiplicidade das funções linguísticas etc. A função poética ou estética não é isolada e não existe exclusivamente em poesia: ela é apenas o fator predominante e determinante da sua estrutura. As outras funções não estão necessariamente ausentes nos textos poéticos. Neles, desempenham apenas um papel subordinado (nos slogans políticos e publicitários, nos discursos comemorativos, na linguagem *infantil* etc.) (HOLENSTEIN, 1978, p. 168).

Se você quiser mais informações sobre Roman Jakobson, sua vida e sua obra, veja o site <http://www.pucsp.br/pos/cos/cultura/biojakob.htm>.

LITERATURA, LINGUAGEM E CONTEXTO

Quando enfocamos o *contexto* da linguagem, em seu uso cotidiano ou na obra literária, há uma série de considerações a serem feitas. Vejamos um exemplo.

Em nosso dia a dia, há uma série de convenções que regem a nossa fala, mas podemos também identificar estas mesmas convenções nas falas de personagens em romances. Então, se podem existir semelhanças entre as falas de personagens em uma obra literária e as falas de pessoas “reais”, que diferenças nos chamariam a atenção?

Bem, para começar, há uma questão de referência. Se, no meu contexto de uso cotidiano da linguagem, digo à minha mulher “Ivan jantou ontem à noite”, há uma série de elementos do contexto que se correlacionam com esta frase: 1) tenho um filho, que mora comigo; 2) este filho praticou a ação de jantar, ontem à noite; 3) minha mulher sabe que este filho se chama Ivan e entende que atribuo a ele a ação de jantar; etc. A frase poderá ser considerada “verdadeira” se aquilo que nela se diz correlacionar-se com o que ocorreu no mundo biossocial em relação ao qual ela foi proferida; se, de fato, uma pessoa chamada Ivan praticou aquela determinada ação naquele tempo.

No entanto, se o contexto desta mesma fala for uma obra literária, na qual um personagem fictício enuncia esta frase, não haverá, necessariamente, a cobrança de que haja uma pessoa ou uma ação “real” à qual a frase se refira. Assim, trata-se da mesma frase, só que o contexto em que ela se enuncia é diferente, o que significa que terá efeitos diferentes.

No meu uso cotidiano, eu de alguma forma me comprometo com a “verdade” da frase, ou com a minha crença de que ela é verdadeira. E deve haver evidências ou razões objetivas para que se considere a frase “verdadeira” – por exemplo, a existência de um jovem chamado Ivan, que praticou a ação de jantar no mundo biossocial.

Na obra literária, também pode haver um personagem jovem chamado Ivan, que praticou a ação de jantar, mas sem a existência “real” dele no mundo biossocial. Ou seja, de alguma maneira a linguagem no romance é descontextualizada de seu contexto no mundo biossocial, não porque as palavras deixem necessariamente de ter o sentido que têm neste mundo, mas porque entram em um contexto ficcional, no qual o critério de “verdade” estabelecido pelo senso comum não vale do mesmo modo.

Mais adiante em nossa matéria, quando tratarmos do conceito de ficção, veremos por que não há uma reprodução idêntica, uma reduplicação do mundo real pelo mundo *ficcional*, nem um critério de validação do ficcional que exija uma *referência* necessária ao *real*, ou uma correspondência a ele.

O termo *referência* tem pelo menos duas direções de sentido: pode designar *uma relação factual vigente entre uma expressão verbal e alguma outra porção do real*; ou *uma relação vigente entre uma expressão verbal e um objeto que não existe*. No exemplo da seção anterior se, no meu contexto de uso cotidiano da linguagem, digo à minha mulher “Ivan jantou ontem à noite”, esta expressão verbal (que é parte do real) refere-se a uma outra parte do real, em que existiram de fato tanto esta pessoa (Ivan) quanto a ação praticada por ela, no tempo indicado (jantou ontem à noite). Na obra literária, como vimos, também pode haver referência a um personagem jovem chamado Ivan, que praticou a ação de jantar, sem que haja o “objeto” correspondente (isto é: um ser humano jovem que teria praticado a ação no tempo informado).

Às vezes, quando se fala das obras literárias como referência ao real, produzem-se classificações que as dividem em obras que representam mais decididamente o real (como aquelas pertencentes ao período literário chamado *Realismo*, no século XIX) ou obras que se afastam da representação do real (como aquelas do *Surrealismo* mais claramente relacionadas à chamada *escrita automática*). Neste caso, de alguma forma, o critério para classificar estas obras é o mesmo: uma suposta referência (“existente” ou “inexistente”) ao real.

CONCLUSÃO

Por tudo o que dissemos até agora, já podemos entender por que, embora no cotidiano também façamos uso da linguagem, René Wellek e Austin Warren especificaram: “Na literatura, os recursos da linguagem são explorados muito mais deliberadamente e sistematicamente.” (WELLEK; 1971, p. 30.)

A linguagem não é importante somente para a literatura, mas, diante da literatura, podemos estar mais predispostos à percepção de que as relações entre a estrutura e o sentido do texto, a organização dos seus vários elementos constituintes e os efeitos de seu conjunto são complexos.

ATIVIDADE FINAL

Atende ao Objetivo 1

Considerando tudo o que você aprendeu nesta aula, diga quais foram os dois mais importantes aspectos sobre a relação entre literatura e linguagem, na sua opinião. Justifique sua resposta.

RESPOSTA COMENTADA

Em sua resposta, você pode selecionar dois aspectos que considere mais relevantes, entre os que foram apresentados nesta aula, explicando por que selecionou estes e não outros. Por exemplo: você pode selecionar que uma obra literária está sempre sujeita à estrutura da língua natural em que é composta, argumentando que isto demonstra que o autor tem sempre de respeitar os limites desta língua no seu uso literário.

RESUMO

O elemento básico que constitui o conjunto de textos a que chamamos de *literatura* é uma língua natural, e uma obra literária está sempre sujeita à estrutura da língua natural em que é composta, assim como à memória relacionada à história dessa língua. Na literatura, a língua natural não é simplesmente usada para comunicar algo a alguém, em situações cotidianas ou passageiras, mas para construir a obra literária, a qual, esta sim, faz sentido para alguém, inclusive distante do autor no tempo e no espaço. Também a questão de referência é diferente em nosso cotidiano e na literatura; de alguma maneira a linguagem no romance é descontextualizada de seu contexto no mundo biossocial, não porque as palavras deixem necessariamente de ter o sentido que têm neste mundo, mas porque entram em um contexto ficcional, no qual o critério de “verdade” estabelecido pelo senso comum não vale do mesmo modo.

Ficção, realismo e referência

José Luís Jobim

AULA

4

Meta da aula

Relacionar os argumentos sobre os conceitos de ficção, realismo e referência.

objetivo

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

1. identificar os argumentos sobre os conceitos de ficção, realismo e referência.

INTRODUÇÃO

Muitas vezes, quando se deseja enfatizar a relação da literatura com o fluxo geral da vida e com outras atividades humanas, argumenta-se que “a literatura é um espelho da sociedade” ou que “a literatura imita a vida”.

Se, por outro lado deseja-se enfatizar a diferença entre este fluxo geral da vida e a literatura, às vezes se afirma que a literatura é “ficção”, enquanto as atividades humanas são “realidade”.

Sabemos que há, na cultura ocidental, uma corrente de opinião que desvaloriza a ficção e a associa a coisas negativas. Veremos, nesta aula, que as coisas não são tão simples e que a ficção é uma necessidade social.

Observaremos também como, em relação às obras literárias, podem-se articular as noções de *ficção*, *realismo* e *referência*.

FICÇÃO

No que diz respeito à desvalorização da ficção e à sua associação a coisas negativas, podemos começar nosso percurso com René Descartes (1596-1650). Este filósofo francês dizia saber que a sutileza da ficção estimula a mente, mas considerava este um mérito desprezível, porque a ficção nos faria imaginar certos eventos como possíveis, quando na verdade são impossíveis. Ele dizia que mesmo as histórias mais fidedignas – se não alteram ou enfeitam as coisas, para adaptá-las ao gosto do leitor – quase sempre omitem as circunstâncias mais desprezíveis e menos ilustres, de modo que o resultado fica distorcido.



Figura 4.1: Imagem de Descartes pintada por Frans Hals.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Frans_Hals_-_Portret_van_Ren%C3%A9_Descartes.jpg



Veja mais informações sobre **René Descartes** em:
http://pt.wikipedia.org/wiki/Ren%C3%A9_Descartes
O livro em que Descartes fala disto é *O discurso do método*,
que você pode ler em português no sítio:
<http://www.cfh.ufsc.br/~wfil/discurso.pdf>

Mais recentemente, o teórico alemão Wolfgang Iser lembrou-nos que a ficção é um componente incontornável das sociedades humanas, servindo a uma variedade grande de propósitos. Ele assinalou que, em Roma, a palavra latina *fictio* (ficção) era usada no Direito para alguém que cometia um crime, mas, por não ser cidadão romano, não tinha dignidade suficiente para ser processado. Por isto, era necessária a ficção, para sentenciá-lo como se fosse um cidadão romano, embora viesse a ser despojado de sua pretensa cidadania depois de ter sido sentenciado. (ISER, 1996, p. 157-178).

Se trabalhamos numa chave em que se imagina que tudo que não existe concretamente é “ficção”, então o mundo ficcional é bem amplo. Efetivamente, deparamos em nosso cotidiano com uma série de formulações verbais que não se referem a coisas existentes: proposições condicionais, promessas, explicitação de desejos, especulações sobre o futuro. Estas formulações enquadram-se em um contexto mais abrangente de discursos que não aspiram a referir-se ao que “realmente é”, mas ao que “poderia ser”.

No caso da literatura, uma de suas qualidades mais apontadas é a capacidade de criar novos horizontes, de prover acesso a uma versão de mundo que vai além do que conhecemos. A vivência do *poder ser* de mundos ficcionais e a apreensão dos interesses, objetivos, projetos e quadros de referência destes mundos pode alargar o nosso horizonte, incluindo nele aspectos da vida humana que nos seriam inacessíveis de outra maneira.

O teórico inglês Frank Kermode sugere que tem havido grandes mudanças, especialmente em tempos recentes, quando nossas atitudes diante da ficção em geral se tornaram muito sofisticadas, embora pareça, ao mesmo tempo, que, ao dar sentido ao mundo, nós ainda sentimos uma necessidade – mais difícil que nunca de satisfazer, por causa de um ceticismo acumulado – de experimentar aquele acordo entre princípio,

meio e fim que seria a essência de nossas ficções explicativas. Para ele, as ficções serviriam, entre outras coisas, para atribuir sentido ao tempo, ou seja, para transformar o tempo visto como mera sucessão de instantes em tempo pleno de significação humana.

Como numa epopeia, o homem, ao nascer, entraria *in media res*, ou seja, no meio de uma história na qual não seria o único personagem. Além disto, assinala Kermode, também morreria *in mediis rebus*, e, para achar sentido no lapso de sua vida, precisaria de acordos fictícios com as origens e os fins, que pudessem dar sentido à vida e aos poemas. O fim que o homem imagina se refletiria inevitavelmente em suas preocupações intermediárias, não só porque o fim é uma figuração de sua própria morte, mas também porque, como *telos*, como finalidade, a sua imagem contamina e direciona a vida que o precede (KERMODE, 1967, p. 35-36).

Como o senso comum associa os discursos não ficcionais aos campos “objetivos” ou “científicos”, que são valorizados, ainda há quem deprecie a Literatura, argumentando que esta, no máximo, pode provocar um certo prazer no leitor, mas nunca produzir conhecimento.

Claro, se fôssemos argumentar na direção oposta, no caso da literatura, poderíamos começar dizendo que os leitores podem dela se servir como um meio de ver o mundo de uma forma como jamais o veriam, quando estão imersos em sua vida habitual. Na opinião do teórico alemão Wolfgang Iser, o leitor, ao confrontar-se com as convenções e normas, no texto literário, pode ter uma visão nova das forças que o guiam e orientam em sua sociedade, e que ele pode até então ter aceito sem questionar.

Podemos observar que, muitas vezes, estamos tão envolvidos pelas formas de vida, tradições e paradigmas da cultura em que nos inserimos que sequer as percebemos. Assim, o distanciamento gerado pelo texto pode servir para que possamos compreender inclusive a perspectiva limitada derivada deste nosso envolvimento.

Quando se tratar de textos antigos, que internalizem normas não contemporâneas, surgidas em um sistema no qual ele não está envolvido, o leitor, ao ler a obra, poderá ser capaz de experimentar por si próprio as deficiências específicas trazidas por aquelas normas históricas e perceber a função dupla da recodificação das normas sociais e históricas na literatura.

Esta recodificação, também no caso de uma obra contemporânea ao leitor, poderia permitir-lhe ver o que ele não perceberia no processo ordinário da vida cotidiana, bem como poderia permitir ao leitor de gerações posteriores apreender uma realidade que nunca foi a sua, submeter-se a vivências de uma maneira diferente daquela a que nos submetemos no dia a dia. Este processo poderia gerar uma nova compreensão tanto dos quadros de referência em que estamos inseridos em nossa sociedade quanto de nosso papel nestes quadros.

No entanto, é preciso também ter em mente que a história da literatura também nos fornece exemplos de obras em que se procura confirmar certos quadros de referência sociais, buscando sancioná-los, reduplicá-los, legitimá-los. Mesmo se sairmos do âmbito da literatura, voltando ao exemplo de Wolfgang Iser, em que, para julgar um escravo em Roma, criava-se uma ficção (a de que o escravo era um cidadão romano), teríamos uma observação a fazer: nesta situação, o que se busca é enquadrar nas regras conhecidas aquilo que ainda não está regulado. Se um escravo não podia ser julgado pelo Direito romano, então, para levá-lo ao tribunal, tornou-se necessário considerá-lo como se fosse romano.

Em outras palavras, se as regras não permitiam que um escravo fosse julgado, porque apenas cidadãos romanos tinham o direito de serem julgados (e o escravo não era um cidadão romano), então a transformação ficcional do escravo em cidadão serve para enquadrar o que não era previsto em um quadro de referências já estabelecido.

De todo modo, esperamos que estas nossas breves palavras sobre a ficção tenham servido ao menos para que se perceba a grande complexidade do tema e a impossibilidade de tratar dele de maneira séria apenas descartando a ficção como algo irrelevante.

Vamos, a seguir, apresentar sumariamente como, na literatura, enquadraram-se projetos ficcionais de representação do real.

REALISMO & REFERÊNCIA

No século XIX, dois movimentos literários compartilhavam a crença de que a literatura deveria imitar, reproduzir ou ser um espelho do real: Realismo e Naturalismo. Também era compartilhada a crença de que a linguagem é apenas algo transparente, através de que seria possível mostrar o real “tal como ele é”.

Hoje, esta ideia de reprodução da realidade na obra literária está sendo questionada sob inúmeros aspectos, a começar pelo fato trivial de que o elemento constitutivo da obra literária é a linguagem, e temos dificuldade de aceitar que a linguagem é apenas algo transparente, através de que seria possível mostrar o real “tal como ele é”.

Afinal, contra esta hipótese haveria uma série de perguntas que se poderia formular. Por exemplo: – Como poderia o real, tal qual ele existe ou existiu, existir também na linguagem, a não ser que imaginássemos que não há diferença entre o real e a linguagem? Se o discurso sobre o real é sempre posterior à percepção do real, a própria temporalidade posterior deste discurso em relação ao que se percebe como real não geraria também uma diferença? A ideia de reprodução do real na linguagem não estaria em contradição com a própria diferença material entre o real e a linguagem?

As perguntas poderiam multiplicar-se ilimitadamente, se quiséssemos nos estender, mas não é este o caso aqui. Se formos ao período literário que no século XIX compreendeu o Realismo/Naturalismo, veremos que a produção literária deste período apresentou também uma série de constantes. Por exemplo: no que diz respeito ao gênero, uma preponderância do narrativo; no que diz respeito aos temas, um predomínio daquilo que era contemporâneo aos autores; no que diz respeito às formas de saber, uma pretensão à incorporação das “novidades” (positivismo, darwinismo, fisiologismo etc.). Claro, esta relação com as formas de saber prestigiosas no XIX relacionava-se com as pretensões do discurso realista/naturalista de produzir um certo conhecimento sobre o real que supostamente retratavam.

Em outras palavras: de algum modo os autores daquela escola supunham estar não somente reproduzindo o real, mas também dando ao leitor um conhecimento sobre ele. Se hoje consideramos o substrato daquele conhecimento como datado, como derivado de uma certa ciência daquela época (em grande parte ultrapassada) com seus pressupostos deterministas e mecanicistas, é sempre bom lembrar que naquela época não era esta a visão. Aquilo que hoje consideramos ultrapassado era, no século XIX, a última palavra, a “ciência de ponta”.

E de todo modo, no que diz respeito à escrita literária, interessamos assinalar aqui que a escola realista/naturalista criou uma certa forma de escrever para apresentar um efeito de realidade. Esta forma de escrever

incluía, entre outras coisas, procedimentos descritivos exaustivos que supostamente concretizariam a imitação do real, através de um inventário detalhado de seus elementos componentes.

No entanto, a literatura realista/naturalista do oitocentos tinha aspirações que não se limitavam ao âmbito do estético. Ou seja, a narrativa realista/naturalista tinha por meta oferecer ao leitor mais do que uma experiência estética, pois supunha estar dando a este leitor também um conhecimento sobre a realidade. Esta suposição entrava em conflito com a própria ficcionalidade dos personagens, mas podia ser resolvida de forma ao menos parcialmente satisfatória com a observação de que os personagens específicos podiam não ser “reais”, mas o tipo humano e social que representavam era, assim como as situações em que se encontravam no mundo ficcional, as quais encontrariam correlatos no mundo real.

De alguma maneira, esta atitude dos escritores diante da realidade, esta ideia de representação ou imitação da realidade aparece em outros momentos posteriores ao século XIX, estando presente inclusive no quadro das crenças ainda vigentes para os escritores do século XXI, embora as técnicas literárias ligadas a esta ideia não sejam as mesmas do período realista/naturalista. Certamente, os autores daquele período teriam uma dificuldade muito grande de entender, por exemplo, os rótulos criados para uma certa literatura hispano-americana do século XX, que pretendiam classificar, entre outros, o ganhador do prêmio Nobel, Gabriel Garcia Márquez. Afinal, como poderiam aqueles autores oitocentistas entender rótulos como “Realismo mágico”, “Realismo fantástico” ou “Realismo maravilhoso”, cujos próprios termos constituintes, para o olhar do século XIX, estariam em franca contradição entre si?

Não se trata de uma questão que envolve apenas escritores, já que críticos, teóricos e historiadores da literatura participaram e participam intensamente dos debates sobre os limites da representação ou imitação da realidade pela arte. E este debate travou-se e trava-se a partir de diversas chaves.

Pode-se, por exemplo, trabalhar numa chave em que se imagina que aquilo a que a obra literária refere-se é o real, derivando daí que o mundo da obra pode ou não ser comprovado em correlação com este real. Deste modo, se tudo o que não encontra correlato no real é “ficção”, então o mundo ficcional é bem amplo.

No entanto, pelo menos desde Aristóteles, o fato de a literatura não tratar necessariamente do que aconteceu no real também pode ser visto como algo positivo. Recordemos as palavras do filósofo: “...não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade.” Para Aristóteles, o historiador diz as coisas que sucederam e o poeta as que poderiam suceder: “Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular” (ARISTÓTELES, 1973, p. 439-512).

Como vimos antes, não é só na literatura que se fala do possível e do que não ocorreu efetivamente, pois deparamos em nosso cotidiano com uma série de formulações verbais que não se referem a coisas existentes: proposições condicionais, promessas, explicitação de desejos, especulações sobre o futuro. Estas formulações, como dissemos, enquadram-se em um contexto mais abrangente de discursos que não aspiram a referir-se ao que “realmente é”, mas ao que “poderia ser”. E, é claro, fazem parte do real.

Na ficção literária, encontramos uma proposição de mundo, constituída de tal modo que podemos habitá-lo para nele projetar uma vivência possível. Desta nossa vivência – inclusive de aspectos da vida humana que nos seriam inacessíveis de outro modo – pode resultar uma nova maneira de ser no mundo da realidade cotidiana.

Entretanto, porque o senso comum associa os discursos não ficcionais aos campos “objetivos” ou “científicos”, ainda há quem deprecie a Literatura, argumentando que a atividade literária, no máximo, pode provocar um certo prazer estético no leitor, mas nunca produzir conhecimento.

Em contrapartida, também se poderia argumentar que aquilo que, nos campos “objetivos” ou “científicos”, se acredita ser o real, em um determinado momento histórico, é uma construção, erigida a partir de regras de objetividade fundamentadas em certo quadro de referências conceituais e históricas, que direcionam nosso olhar e definem nosso mundo de objetos. Assim, a mudança no paradigma da objetividade implicaria também uma modificação em nosso mundo de objetos – mesmo quando estas alterações ocorrem em áreas consideradas pelo senso comum como “mais objetivas”. Afinal, é bom lembrar que já acreditamos que o mundo era plano, que a raça branca era superior, que

as mulheres eram seres inferiores, e muitas outras coisas que, embora possam ser descartadas como “preconceitos” ridículos hoje, tinham *status* de realidade em um certo quadro de referências do passado.

O próprio *preconceito*, como vimos, em aulas anteriores, na visão de Hans Georg Gadamer, seria parte integrante da experiência humana. Ao situar-se no seio de tradições que o precederam e que formam e informam sua visão de mundo, o homem estaria inevitavelmente constrangido por estas tradições. Isto significaria que o repertório cultural que utilizamos para visar ao mundo estaria comprometido com uma certa herança, historicamente enraizada. Assim, a própria estrutura de antecipação da experiência humana, pela qual visamos ao futuro, pagaria tributo ao passado; daí a necessidade de rever, alterar, ressignificar este passado no presente.

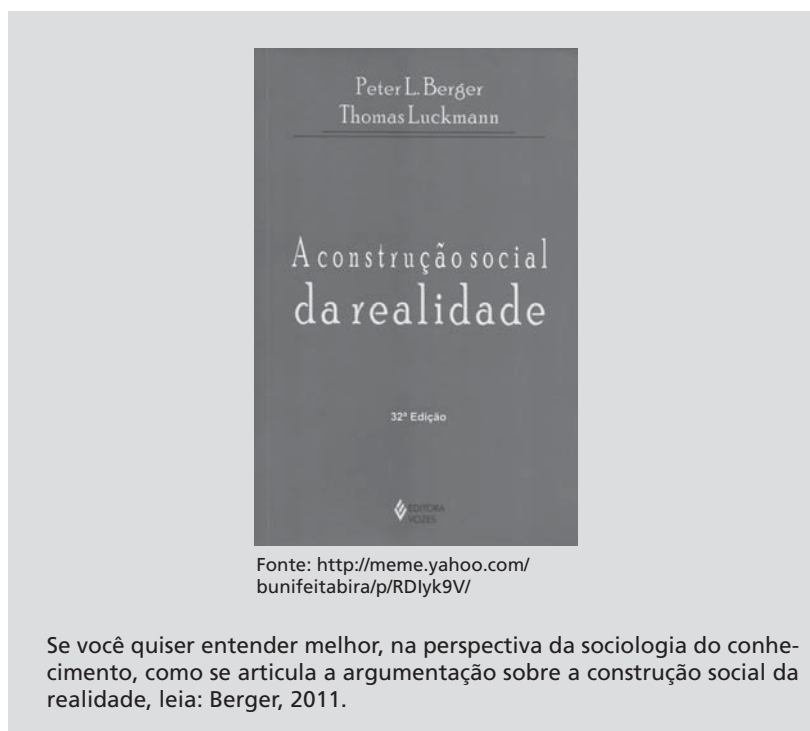
Com efeito, há sempre um determinado número de convenções para a construção de mundo. Se presumirmos que o mundo “real” as possui e usarmos este como referência para o mundo “ficcional”, existe uma série de coisas que podem aparecer no ficcional como “derivadas do real”: nomes de personagens, espécies de animais e vegetais, eventos inseridos em certa cronologia, objetos.

A definição de “ficcional” faz-se com frequência por oposição a um certo “real” (quer se veja este “real” como algo estável, permanente e contínuo, quer seja ele concebido como uma construção, variável conforme o quadro de referências a partir do qual é elaborada).

As classificações de textos, por conseguinte, apontam para vários graus de *realismo* que podem ser atribuídos a estes textos, de acordo com as noções de *real* vigentes no contexto em que se processam as atribuições. Se não partimos de uma imagem do *real* como fixo e absoluto, os padrões de julgamento para determiná-lo como “objeto” de nossa atenção também deverão fazer parte de nossas preocupações. Em outras palavras, se acreditamos que a objetividade é construída, torna-se importante questionar permanentemente os fundamentos alegados desta construção.

O grau de dependência em relação aos recursos do real afeta a maneira de perceber e definir o âmbito da ficção. O *mundo ficcional* é criado (e visto) a partir dos limites do chamado *mundo real*. Um texto é considerado “realista” porque constrói um mundo que é, de alguma forma, visto como análogo a ou derivado do *mundo real*. Em outras

palavras: é exatamente este suposto caráter analógico ou derivado que acaba sendo a característica básica atribuída aos textos “realistas”. Muitas vezes isto ocorre, é claro, sem que se perceba ou explicita que o “real”, em relação ao qual se presume a analogia ou derivação do texto, pode não ser um estado de coisas, mas um certo quadro de referências, uma construção.



A concepção de real normalmente aparece não como um construto, mas como se fosse uma evidência. Na esfera do senso comum cotidiano, os critérios socialmente herdados para a definição do real não são postos em questão, mas adotados implicitamente, sempre que se enunciam discursos que têm como pressupostos aqueles critérios. A objetividade na definição do real, portanto, dá-se a partir do recurso a uma herança cultural que não é percebida como fruto de um quadro de referência profundamente enraizado, do qual se deriva uma imagem estabelecida do *mundo real*.

Assim, com frequência, é a partir de uma certa definição do real que, entre outras coisas, se anuncia a definição do ficcional como “autônomo” em relação ao real, embora sempre possamos indagar: O que significa a pretensa autonomia do *mundo ficcional* em relação ao *real*? Poderíamos responder que significa que não há uma reprodução idêntica, uma reduplicação deste mundo por aquele, nem um critério de validação do *ficcional* que exija uma correspondência necessária com o *real*. Isto não quer dizer, contudo, que não haja referência ao *real*.

Esta referência é mais visível em certas espécies literárias como, por exemplo, o chamado *romance histórico*. Pessoas como George Washington, Napoleão e Getúlio Vargas aparecem como personagens do *mundo ficcional* e o público leitor estabelece em geral uma relação de identidade (ou não) entre a pessoa e o personagem. A mesma relação é estabelecida entre o *mundo ficcional* do romance histórico e o que se acredita ser o seu correspondente *mundo real*. Isto significa também que o leitor usará critérios de validação vigentes no *mundo real*, para julgar o estado de coisas do *mundo ficcional*.

Quando dizemos que Riobaldo, por exemplo, é um personagem ficcional, podemos pretender assegurar a autonomia dos estados de coisas vigentes no mundo de *Grande sertão: veredas* (romance de Guimarães Rosa), mas, ainda que intuitivamente, podemos também perceber que as crenças, desejos e ações deste personagem encontram correspondências, analogias, parentescos, ligações com outras crenças, desejos e ações de *peessoas reais*, ou de pessoas possíveis no mundo real. No entanto, Riobaldo pertence ao *mundo ficcional*, já que não existiu efetivamente esta pessoa singular no *mundo real*.



Fonte: <http://comendolivros.blogspot.com/2010/04/tornar-soltar-este-homem.html>.

Se você quiser saber mais sobre o escritor **João Guimarães Rosa** (1908-1967) e sua obra *Grande sertão: veredas* (1956), veja os sítios:

http://pt.wikipedia.org/wiki/Guimar%C3%A3es_Rosa
http://pt.wikipedia.org/wiki/Grande_Sert%C3%A3o:_Veredas
 Como este romance transformou-se em minissérie da Rede Globo de 1985, você também pode procurar o DVD. Trata-se de uma adaptação muito bem feita. Mas o indispensável mesmo é ler o romance, se você ainda não o fez.

Ao usar o par opositivo *verdadeiro* e *falso*, é frequente classificar como *falsas* as asserções sobre personagens do *mundo ficcional*. Isto porque o senso comum estabelece que asserções *verdadeiras* são aquelas que encontram referentes extradiscursivos no *mundo real*. Contudo, quem trabalha com literatura sabe que se podem fazer afirmações *verdadeiras* ou *falsas* referentes ao *mundo ficcional*. “Riobaldo aposentou-se e foi morar no Rio de Janeiro” seria uma afirmativa *falsa* em relação ao mundo de *Grande sertão: veredas*, por exemplo. Além disso, haveria uma série de questões suscitadas pela narrativa ficcional que também mereceriam atenção.

Por exemplo: *Grande sertão: veredas* é uma narrativa em primeira pessoa, o que significa que seu discurso assume um caráter acentuado de subjetividade, e que, a partir das próprias afirmações de Riobaldo, podemos fazer afirmativas *verdadeiras* ou *falsas* do tipo “Riobaldo acredita que...”

O uso da primeira pessoa é um dos recursos usados, no quadro de referência de nossa cultura, para diferenciar os discursos “subjetivos” dos “objetivos”, que fazem uso da terceira pessoa. Na literatura,

podemos exemplificar com o Realismo, no qual o uso da terceira pessoa pretendia corresponder a um efeito de “retratar a realidade”, efeito que não é fundamentalmente diferente no discurso histórico.

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 pessoalidade de quem o investiu de forma. Mas 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). Ou, na nossa visão, pode significar aquele que deseja, através do uso deste recurso linguístico, disfarçar a sua presença inevitável como sujeito efetivo do discurso.



Se você quiser saber mais sobre o linguista francês Émile Benveniste (1902-1976), veja o sítio:
http://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%89mile_Benveniste

De todo modo, convém também lembrar que, caso aceitemos a definição de que o conteúdo de uma obra realista deve possuir um correlato no chamado *mundo real*, teremos também uma série de problemas teóricos para definir o que é este *mundo real* e o que nele efetivamente existe.

O diabo, por exemplo, pode ser um elemento do real para membros de uma série de religiões e não existir para membros de outras comunidades que não o considerem como entidade presente no real. Riobaldo termina sua narrativa em *Grande sertão: veredas* dizendo: “O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano.”

Claro, poderíamos dizer que, se a crença no diabo existe na cultura em que o “homem humano” vive, então ele, o diabo, existe nesta cultura como referente, inclusive para os que não partilham desta crença, mas sabem a que ela se refere.

E poderíamos estender o raciocínio para outras expressões. A “terceira margem do rio”, título de uma das narrativas de *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa, por exemplo. Trata-se de uma expressão cuja compreensão também só se dá a partir do referencial existente dos rios que têm duas margens. A impossibilidade de uma terceira margem (e, portanto, a abertura para um sentido simbólico desta terceira margem) dá-se a partir do contraste que o leitor pode fazer com as duas margens “reais”.

Poderíamos dizer, sim, que a obra de Guimarães Rosa contém uma série de elementos que podem ser mais claramente referenciados ao *mundo real* e que ainda hoje encontramos presentes. Quem poderá, por exemplo, negar que a ausência do poder público e a violência no campo, configuradas no *Grande sertão*, ainda hoje estão presentes no Brasil? Mas também podemos dizer que mesmo aquilo que parece mais distante do *mundo real* de fato relaciona-se com sentidos que circulam no *mundo real*, podendo, por consequência, ser considerado como pertencente a ele.

Se acreditarmos, como Riobaldo, que o que existe é “homem humano”, então a produção de discursos que não tenham como referente mais ou menos explícito este “homem humano” é uma impossibilidade para seres como nós. Assim, mesmo a produção de textos que aparentemente menos relacionar-se com o *mundo real* terá inevitavelmente as marcas de um realismo que, se não segue as práticas da escrita do século XIX, não pode evitar referir-se de alguma maneira ao mundo de onde surgiu, um mundo humano e habitado por sentidos criados pelo homem.

CONCLUSÃO

Depois ler esta aula, você pôde entender que *ficção*, *realismo* e *referência* são termos que também têm relação com uma série de questões que não são apenas literárias. Se, por um lado, aos escritores, críticos, teóricos e historiadores da literatura interessam, entre outros assuntos, os debates sobre os limites da representação ou imitação do real pela arte, ou os termos da correlação da literatura com o real, por outro lado o âmbito daquilo que não encontra correlato no real (podendo ser considerado “ficcional”, numa certa chave de pensamento) também abrange um vasto campo das atividades humanas. Tudo isso indica uma necessidade de entender e aprofundar a reflexão sobre esse tema.

ATIVIDADE FINAL**Atende ao Objetivo 1**

Agora você já está atento aos sentidos dos termos estudados. Formule, em suas próprias palavras, um sentido para cada um dos termos abaixo:

FICÇÃO

REALISMO

REFERÊNCIA

RESPOSTA COMENTADA

Nesta atividade, você deve ser capaz de verbalizar sinteticamente, usando suas próprias palavras, o conhecimento adquirido nesta aula sobre os termos assinalados. Você pode dizer, como Wolfgang Iser, que “a ficção é um componente incontornável das sociedades humanas, servindo a uma variedade grande de propósitos”; concluir que o realismo era um movimento literário do século XIX em que os autores compartilhavam a crença de que a literatura deveria imitar, reproduzir ou ser um espelho do real e de que a linguagem é apenas algo transparente, através de que seria possível mostrar o real “tal como ele é”; ou que referência significa uma correlação pressuposta entre a linguagem e o que se considera como mundo real.

RESUMO

A ficção é um componente incontornável das sociedades humanas, servindo a uma variedade grande de propósitos. A vivência do *poder ser* de mundos ficcionais e a apreensão dos interesses, objetivos, projetos e quadros de referência destes mundos pode alargar o nosso horizonte, incluindo nele aspectos da vida humana que nos seriam inacessíveis de outra maneira.

E se somente considerarmos como pertencentes ao real (por oposição ao ficcional) as coisas que efetivamente existem ou existiram, então podemos chamar de *ficcionais* uma série de formulações verbais que não se referem a coisas existentes, mas que são essenciais para a vida social: proposições condicionais, promessas, explicitação de desejos, especulações sobre o futuro. Estas formulações enquadram-se em um contexto mais abrangente de discursos que não aspiram a referir-se ao que “realmente é”, mas ao que “poderia ser”.

No caso da obra literária, os leitores podem dela se servir como um meio de ver o mundo de uma forma como jamais o veriam, quando estão imersos em sua vida habitual. Ao confrontar-se com as convenções e normas, presentes no texto literário, pode ter uma visão nova das forças que o guiam e orientam em sua sociedade, e que ele pode até então ter aceito sem questionar.

Podemos observar que, muitas vezes, estamos tão envolvidos pelas formas de vida, tradições e paradigmas da cultura em que nos inserimos que sequer as percebemos. Assim, o distanciamento gerado pelo texto pode servir para que possamos compreender inclusive a perspectiva limitada derivada deste nosso envolvimento. Quando se tratar de textos antigos, que internalizem normas não contemporâneas, surgidas em um sistema no qual ele não está envolvido, o leitor, ao ler a obra, poderá ser capaz de experimentar por si próprio as deficiências específicas trazidas por aquelas normas históricas e perceber a função dupla da recodificação das normas sociais e históricas na literatura.

Esta recodificação, também no caso de uma obra contemporânea ao leitor, poderia permitir-lhe ver o que ele não perceberia no processo ordinário da vida cotidiana, bem como poderia permitir ao leitor de gerações posteriores apreender uma realidade que nunca foi a sua, submeter-se a vivências de uma maneira diferente

daquela a que nos submetemos no dia a dia. Este processo poderia gerar uma nova compreensão tanto dos quadros de referência em que estamos inseridos em nossa sociedade quanto de nosso papel nestes quadros.

No entanto, é preciso também ter em mente que a história da literatura fornece-nos exemplos de obras em que se procura confirmar certos quadros de referência sociais, buscando sancioná-los, reduplicá-los, legitimá-los.

No que diz respeito à escrita literária, a escola realista/naturalista criou uma certa forma de escrever para apresentar um efeito de realidade. Esta forma de escrever incluía, entre outras coisas, procedimentos descritivos exaustivos que supostamente concretizariam a imitação do real, através de um inventário detalhado de seus elementos componentes.

No entanto, a literatura realista/naturalista do oitocentos tinha aspirações que não se limitavam ao âmbito do estético. Ou seja, a narrativa realista/naturalista tinha por meta oferecer ao leitor mais do que uma experiência estética, pois supunha estar dando a este leitor também um conhecimento sobre a realidade. Esta suposição entrava em conflito com a própria ficcionalidade dos personagens, mas podia ser resolvida de forma ao menos parcialmente satisfatória com a observação de que os personagens específicos podiam não ser “reais”, mas o tipo humano e social que representavam era, assim como as situações em que se encontravam no mundo ficcional, as quais encontrariam correlatos no mundo real.

De alguma maneira, esta atitude dos escritores diante da realidade, esta ideia de representação ou imitação da realidade aparece em outros momentos posteriores ao século XIX, estando presente inclusive no quadro das crenças ainda vigentes para os escritores do século XXI, embora as técnicas literárias ligadas a esta ideia não sejam as mesmas do período realista/naturalista.

Literatura e história

José Luís Jobim

AULA 5

Metas da aula

Apresentar os argumentos sobre a interseção entre literatura e história, e apresentar modos como a história manifesta-se textualmente.

objetivos

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

1. identificar os argumentos sobre a interseção entre literatura e história;
2. identificar modos como a história manifesta-se textualmente.

INTRODUÇÃO

É comum entre historiadores dizer que é necessário ter distância temporal em relação a seu objeto, para poder melhor avaliá-lo. Embora possamos fazer ressalvas a este ponto de vista, cremos que ele destaca pelo menos um aspecto importante da escrita da História: a distância temporal tem efeitos na escrita da história.

A construção do conhecimento sobre o passado, no caso do historiador da literatura, não deveria ignorar vários aspectos, entre eles as categorias constitutivas empregadas nesta construção e o contexto que circunscreve o estabelecimento destas categorias e dos próprios textos como instâncias delas. A materialidade dos volumes que sobreviveram até nossos dias nos põe diante de um problema diferente daquele dos historiadores de guerras antigas, pois podemos ter diante de nossos olhos a primeira edição de *Iracema* (1865), de José de Alencar, e aqueles historiadores não podem ver a Guerra do Peloponeso, que aconteceu entre os anos 431 e 404 a.C. Todavia, embora aquela edição de *Iracema* possa aparecer aqui e agora como a fonte de onde imediatamente apreendemos o sentido, a nossa percepção histórica leva-nos a considerar uma série de elementos que devem ser levados em conta. Vejamos então.

TEXTO E HISTÓRIA: PRIMEIRA ABORDAGEM

Na perspectiva da História, a experiência dos textos do passado não se limita à constatação da existência material do artefato em que primeiro vieram à luz, e de sua diferença em relação a outros suportes materiais de texto, desde as peles de animais até o meio digital.

Afinal, o romance *Iracema* pode ser lido também em outro suporte material (sítios eletrônicos, por exemplo), e isto pode ser uma variável histórica a considerar. E pode, claro, ser lido na sua primeira edição em livro de 1865, ou em uma mais recente, de 2011.

No entanto, se focalizarmos o texto como estrutura de sentido, do ponto de vista histórico, temos tradicionalmente pelo menos três ângulos de abordagem: o que investiga o seu caráter singular e irrepetível; o que investiga seu caráter analógico e/ou reiterativo em relação a textualidades anteriores e/ou contemporâneas a ele; o que investiga os diversos horizontes dentro dos quais foram produzidos os textos e as investigações sobre os textos. O que quer dizer isto?

Tomemos, por exemplo, o conhecido poema “Europa, França e Bahia”, de Carlos Drummond de Andrade. Procure-o na internet, leia-o e/ou ouça-o.

Repare que neste poema Drummond explicita o caráter analógico e/ou reiterativo em relação à “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, encenando um “esquecimento” (*Como era mesmo a “Canção do exílio”? / Eu tão esquecido de minha terra...*), que é desmentido pelos versos subsequentes (*Ai terra que tem palmeiras / Onde canta o sabiá!*), os quais retomam a passagem do poema oitocentista (*Minha terra tem palmeiras / onde canta o sabiá* [DIAS, 1998, p. 105]).

Contudo, além das referências ao poema de Gonçalves Dias, podemos perceber outras, principalmente ao tempo em que o livro *Alguma poesia* (1930) foi publicado. Em termos formais, a despreocupação métrica, o tom cotidiano do discurso e a ausência de linguagem rebuscada ou de ornamentação verbal remetem a práticas modernistas daquela época. Em termos de sentido, as referências políticas – inclusive com a citação nominal de Benito Mussolini (1883-1945), político italiano que foi uma das figuras-chave na criação do fascismo – apontam claramente para a época e para a visão de mundo que Drummond tinha dela, naquele momento. Se fôssemos investigar os trabalhos produzidos sobre este texto, individualmente ou dentro de estudos mais abrangentes da obra do poeta, poderíamos também chegar a conclusões sobre os horizontes dentro dos quais foram produzidas estas próprias investigações sobre os textos.

“Canção do exílio” é um dos poemas mais famosos da literatura brasileira. Seu autor foi Gonçalves Dias (1823-1864).

Nascido no interior do Maranhão, Gonçalves Dias, em sua infância, trabalhou na loja do pai português, porém mais tarde foi estudar Direito na Universidade de Coimbra, que então era a instituição de Ensino Superior mais prestigiosa de Portugal. Depois de graduar-se em 1844, retornou ao Brasil e, após uma breve estadia no seu Estado natal, fixou-se no Rio de Janeiro, onde se estabeleceu como professor, mais tarde sendo designado para missões como especialista em etnografia e educação.

A publicação de *Primeiros cantos* (1847), seu livro de estreia, no qual figura a “Canção do exílio”, acabou conquistando-lhe um lugar ao sol, pois foi elogiado como exemplo do que deveria ser a literatura de uma nova nação. Alexandre Herculano, então um dos mais famosos escritores de Portugal, terá um papel decisivo na sua recepção positiva, ao publicar em 30 de novembro de 1847, na *Revista Universal Lisbonense*, uma crítica extremamente favorável ao poeta maranhense: “Os *Primeiros cantos* são

um belo livro; são inspirações de um grande poeta” (DIAS, 1998, 99). A partir da segunda edição, Gonçalves Dias passará a publicar esta crítica como uma espécie de prefácio àquela sua obra.

Vejamos, então, o poema:

Canção do exílio

*Kennst du das Land, wo die Citronen blühen,
Im dunkeln die Gold-Orangen glühen,
Kennst du es wohl? – Dahin, dahin!
Möcht ich...ziehn.*
Goethe

(“Conheces a região onde florescem os limoeiros?
Laranjas de ouro ardem no verde-escuro da folhagem?
...Conheces bem? Lá, lá
Eu quisera estar”)

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

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

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

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

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

(Fonte: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000100.pdf>)

Embora o título *Canção do exílio* possa sugerir isto, Gonçalves Dias nunca foi exilado. De fato, quando escreveu o poema, ele se encontrava em Portugal, por sua própria vontade, com a finalidade de estudar Direito, em Coimbra. Assim, quando emprega os advérbios *aqui* e *cá*, refere-se a Portugal, enquanto, ao usar *lá*, refere-se ao Brasil. A palavra *exílio* no título designa o sentimento de separação da pátria, associado ao desejo de algum dia retornar: “*Não permita Deus que eu morra, / Sem que eu volte para lá*”.

A epígrafe do poema é tirada de estrofe do poema "Mignon", do escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), e faz menção a um lugar paradisíaco onde limoeiros e laranjeiras desabrocham. O paralelo faz-se claro com o outro lugar cheio de qualidades especiais de que fala o poema *Canção do exílio*: a terra natal de Gonçalves Dias.

O texto é estruturado como uma comparação entre o que pode ser encontrado *aqui / cá* (em Portugal) e *lá* (no Brasil). O resultado desta comparação é o destaque dos atributos de nosso país. Observe-se a utilização do "mais" nas construções comparativas: "*Nosso céu tem mais estrelas, / Nossas várzeas têm mais flores / Nossos bosques têm mais vida, / Nossa vida mais amores*". *Sua terra natal tem uma perfeição que ele não encontra em Portugal: "Minha terra tem primores, / Que tais não encontro eu cá;"*

Também é interessante notar o uso dos pronomes de primeira pessoa, tanto no singular ("eu", "minha") quanto no plural ("nossa"). As formas singulares ("eu" e "minha") põem em relevo a subjetividade das afirmações feitas e a relação delas com o indivíduo que declara sentir-se melhor à noite em sua pátria e não querer morrer em Portugal. Mas a forma plural "nossa" enfatiza uma comunidade nacional imaginada, no sentido em que Benedict Anderson a define: a nação é *imaginada* porque nem mesmo os membros das menores nações jamais conhecerão a maioria de seus compatriotas, nem os encontrarão, nem sequer ouvirão falar deles, embora na mente de cada um esteja viva a imagem de sua comunhão, por imaginarem compartilhar da mesma *nacionalidade* (ANDERSON, 1991). Assim, o jogo das formas pronominais estabelece uma relação que também engloba o destinatário virtual do poema, o público leitor. Talvez possamos dizer que esta forma plural dirige-se a um pretense sujeito coletivo, o povo brasileiro, razão pela qual possivelmente este poema tornou-se uma espécie de hino nacional, de canto à *nossa* nacionalidade.

ESCREVENDO SOBRE O PASSADO

Um problema sobre o qual não se tem falado suficientemente é o da influência da perspectiva do presente na escrita sobre o passado. Em nossos dias, a própria noção de "passado", compreendida pelo senso comum à luz do termo "progresso" (que implica que o que vem depois é de alguma forma melhor do que o que existia antes), abriga ao mesmo tempo uma certa desvalorização do que já foi e uma aspiração a que o amanhã seja não apenas diferente, mas melhor do que o hoje. Esta ideia de mudança contínua, em direção a um futuro também visto como em aberto, de certa maneira colocou em xeque os saberes estabelecidos. No entanto, se recorrermos ao nosso conhecimento histórico, podemos descobrir que já era difícil, no tempo de Goethe, que viveu entre 1749 e 1832, imaginar que um repertório de saberes, adquirido na juventude, poderia servir para a vida inteira. Tanto assim que o próprio Goethe reclamava:

Já é ruim o bastante que hoje não se pode mais aprender nada para a vida inteira. Nossos ancestrais mantiveram-se nas lições que receberam em suas juventudes; nós, entretanto, temos de reaprender coisas a cada cinco anos, se não quisermos sair fora de moda completamente (apud KOSELLECK, 2002, p. 113).

Em outro século, outro alemão, já nosso conhecido de aulas anteriores, Hans Georg Gadamer, busca uma explicação diferente para as “lições recebidas pelos ancestrais” e dá uma interpretação para a sensação de perda de continuidade cultural que se instalará, a partir da modernidade. Para Gadamer, a literatura, sendo intelectualmente preservada e transmitida, traria sua história oculta para cada era; começando com o estabelecimento do cânone da literatura clássica pelos filólogos alexandrinos, copiar e preservar os “clássicos” teria sido uma tradição cultural viva que não preservaria simplesmente o que existia, mas o tomaria como modelar e o transmitiria como exemplo a ser seguido. Segundo ele, através de todas as mudanças de gosto, a grandeza efetiva que chamamos “literatura clássica” permaneceria como um modelo para escritores posteriores, até o momento da ambígua “querela dos antigos e dos modernos”, e mesmo além daquele momento. Apenas a consciência histórica mudaria esse quadro, transformando o que era visto normativamente como uma unidade viva da literatura mundial em uma questão de história literária (GADAMER, 1988, p. 161).

É interessante ressaltar na fala deste filósofo alemão a ideia de que, no passado, a preservação e continuidade dos “clássicos” estavam relacionadas ao valor que lhes seria atribuído como “modelos”. De fato, não é à toa que o poeta latino Horácio, escrevendo no século I a. C., diz:

ensinarei, nada escrevendo eu próprio, o valor e a missão do poeta: de onde vêm os recursos do talento, o que inspira e forma o poeta, o que convém escrever e o que não convém e aonde levam a qualidade e o erro (HORÁCIO, s. d., p. 100-101).

E depois aconselha: “...compulsai de dia e compulsai de noite os exemplares gregos” (HORÁCIO, s. d., p. 94-95). Ou seja, no momento em que este poeta latino escreve, os autores gregos são o modelo, o exemplo, razão pela qual recomenda que devem ser lidos sempre. Portanto, quando Horácio diz que “Ser sabedor é o princípio e a fonte do bem escrever” (HORÁCIO, s. d., p. 100-101), pode-se também presumir aí uma referên-

cia a que, para ser um bom escritor, é necessário “saber”, isto é, conhecer o *corpus* de textos que constituem os modelos do “bem escrever”.

Na fala de Hans Georg Gadamer, podemos reconhecer a evocação de momentos do passado em que se acreditava na perenidade dos modos de escrever ou dos modos de ver o mundo, constituídos em textos vistos como exemplares. Gadamer acredita que a noção de “unidade viva da literatura mundial” será posta em xeque pelo perspectivismo introduzido na visão de mundo ocidental através da noção oitocentista de história. O que significaria isto, comparativamente? Significaria que, em vez de se procurarem ou de se encontrarem modelos atemporais, paradigmas, pressupondo-se a atemporalidade daquilo que se procura ou encontra-se – como no passado –, introduz-se uma nova dimensão.

Quando entra em cena o perspectivismo histórico, o que se busca e o que se acha não é algo com validade atemporal, embora em uma determinada formação social se possa considerar este algo válido atemporalmente. Para o historiador da literatura, os modelos atemporais, arquitextos ou paradigmas apresentados como tendo validade ilimitada serão apenas modelos, arquitextos ou paradigmas *de um determinado tempo, com suas devidas especificidades, relacionadas a um contexto histórico*. E a pretensão à atemporalidade das normas consubstanciadas nas maneiras de escrever e de ver o mundo neste determinado tempo será considerada também como elemento constitutivo do contexto histórico.

Em outras palavras, considera-se que a crença em um elenco exclusivo de normas, vistas como atemporais, é ela própria temporal. Isto porque o inventário histórico das formas do passado que a história examina torna insustentável qualquer pretensão de normas que imaginem ter vigência absolutamente universal e irrestrita em todos os tempos, embora possamos considerar até que a aspiração à universalidade é um aspecto relevante a ser observado, em muitos períodos.

O teórico da literatura René Wellek propõe o termo *perspectivismo* para desenvolver o trabalho em história da literatura. Para ele, devemos ser capazes de referir uma obra de arte aos valores de seu próprio tempo e de todos os períodos subsequentes ao tempo em que ela surgiu: uma obra de arte é tanto *eterna* (isto é, preserva uma certa identidade) quanto histórica (isto é, passa por um processo de desenvolvimento que pode ser rastreado). A literatura não é nem uma série de obras únicas sem nada em comum, nem blocos de obras completamente análogas, que

poderiam ser fechadas em períodos estanques, cada um independente e completamente separado do outro (WELLEK & WARREN, 1970, p. 43).

Há inúmeras questões que fazem parte da pauta do historiador e que são periodicamente lembradas, quando se fala sobre os fundamentos de seu ofício. Lembro aqui algumas: “Como é possível entendermos um passado que é diferente do presente, a partir de uma perspectiva que não pode deixar de ser a de agora, sem cair no anacronismo? Como abordar normas estéticas que não são mais predominantes, embora no passado tenham fundamentado a produção textual que atendeu satisfatoriamente a muitas gerações de leitores – até ocorrer a mudança que relegou estas normas (e as obras que se elaboraram a partir delas) ao esquecimento ou a um papel secundário?”

Para responder a estas questões, devemos ter em mente que não é possível descalçarmos os sapatos do presente, para andarmos nas trilhas do passado. O sentido produzido pelo historiador da literatura no seu presente é o de uma estruturação de conhecimento direcionada para o passado, mas ligada aos valores do presente e orientada para fins que não necessariamente se correlacionam com os fins dos autores e obras antigas de que ele fala.

Mesmo a releitura dos textos do passado – sob perspectivas diferentes daquelas de seu primeiro público ou de seu autor – também coloca aqueles textos em novas redes, nas quais eles se relacionam com outros textos, mas também com outros critérios de relevância, princípios de julgamento, atribuições de qualidade, interpretações etc. No entanto, estes textos do passado também são uma configuração de sentidos anteriores aos nossos, que não podem ser percebidos, a não ser que de alguma forma tentemos compreender a perspectiva que o passado tinha sobre si. Isto não significa adotar novamente aquela perspectiva, nos termos em que ela se colocava então, mas procurar entender como ela se configurava naquele momento, para sermos capazes de perceber e confrontar sua diferença em relação ao agora. Assim, pode-se minimizar um dos principais problemas de nossa relação com o passado: o de julgá-lo exclusivamente com os parâmetros, valores e perspectivas apenas do presente, produzindo veredictos **ANACRÔNICOS**.

ANACRONISMO

É o que ocorre quando pessoas, eventos, palavras, objetos, costumes, sentimentos, pensamentos ou outras coisas que pertencem a uma determinada época são atribuídos a outra época. Seria anacrônico imaginar que aviões transportavam os soldados do império romano antes de Cristo, por exemplo.

Como designar a especificidade de uma obra ou autor, sem falar do tempo e do lugar de sua escrita ou de sua recepção? É sempre muito complicado pretender falar sobre qualquer texto, sem falar sobre contexto, já que, entre outras coisas, os próprios sentidos que são atribuídos aos textos implicam um pano de fundo que de certa forma constitui a visão a partir da qual sua recepção pelo leitor se dará.

Se o leitor tem um certo *gosto literário*, este gosto não lhe pertence exclusivamente, na medida em que a cultura em que o leitor se insere influi na própria criação de gostos nos sujeitos singulares. Ou seja, *gosto literário* designa uma estrutura de apreensão do texto que é de algum modo pré-direcionada pelo contexto em que o leitor insere-se. E esta estrutura de apreensão estará presente na sua interpretação textual, interferindo na leitura, como uma espécie de substrato culturalmente enraizado. Tentar incluir em nosso foco a investigação deste substrato, em vez de ignorá-lo – presumindo que nossa tarefa é apenas lidar com o suposto “texto em si” –, é um dos pilares básicos da atividade do historiador da literatura.

De certa maneira, a história da literatura busca explicitar e configurar contextos, a partir dos quais se dá sentido aos textos que nela figuram. Em outras palavras, obras tão díspares e distanciadas no tempo quanto à *História da literatura brasileira*, de Sílvio Romero, ou a *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, têm pelo menos uma coisa em comum: elaboram uma espécie de narrativa em cuja estrutura determinados textos e autores do passado passam a ter certo sentido, a serem vistos de determinada maneira, a serem valorizados ou desvalorizados etc.

Seria ingenuidade supor que agora falamos de um lugar em que não há nenhuma preconceção que de alguma maneira influi em nossa fala. De fato, não há como negar que o sistema de referências nos estudos literários inclui uma série de preconceções estruturantes que têm implicações nos trabalhos que se desenvolvem neste campo, mesmo naqueles que parecem mais exclusivamente ligados ao “texto em si”, pois as obras literárias existem em um contexto, não podem ser separadas em um passe de mágica dos discursos que pretendem objetivamente contextualizá-las, descrevê-las e avaliá-las.

O próprio papel que os volumes classificados como “história literária” passaram a ter tem sido motivo de críticas daqueles que não

concordam com os princípios, com os valores, ou com a autoridade atribuída a estes volumes, quando o repertório de autores e obras que neles consta, bem como o quadro de referências que se constrói para ambos, passa a ser tomado como “descrição objetiva” de um certo estado de coisas e aceito como verdade absoluta.

Mesmo o sentido que atribuímos aos textos certamente não é propriedade absoluta do “texto em si”, porque a própria atitude do leitor diante da obra literária (suas preconcepções sobre o que considera relevante ou interessante notar, sobre a importância de abordar determinado tema ou de evitá-lo, sobre qual a configuração que deve adotar o texto em relação ao gênero a que se supõe ele pertença etc.) é parte integrante na constituição deste sentido.

Se por um lado é importante levar em conta as possibilidades novas, geradas por diferentes circunstâncias, que nos levam a pretender aumentar, modificar ou negar a herança textual anterior, por outro lado é necessário também considerar que não estamos inaugurando a história.

Antes de nós, muitos outros leitores já produziram muitas outras interpretações de muitos outros textos.

ATIVIDADE



Atende aos Objetivos 1 e 2

1. Leia, em http://pt.wikipedia.org/wiki/Manifesto_Futurista, o Manifesto do Futurismo, escrito por Filippo Tommaso Marinetti e publicado no jornal francês *Le Figaro*, em 20 de fevereiro de 1909.

Observe que o autor do manifesto expressa uma opinião geral sobre o que deve ser a literatura de seu tempo e o que seria a literatura e a arte do passado anterior. Hoje, quando você lê este manifesto, não considera válidas para todos os tempos as opiniões expressas por Marinetti, embora entenda que na Itália e na Europa da época ele possa ter considerado sua opinião como válida atemporalmente. Nosso olhar de hoje, contudo, vê suas opiniões como *relacionadas ao tempo do autor*.

Escolha duas das propostas do manifesto futurista e diga por que você acha que elas não seriam válidas universalmente para todos os tempos.

RESPOSTA COMENTADA

O aluno poderá fazer sua escolha e produzir o argumento referente a ela. Se optar pela proposição 7, por exemplo, poderá argumentar que a ideia de que nenhuma obra que não tenha um caráter agressivo pode ser uma obra-prima é desmentida tanto pela literatura anterior quanto pela posterior a 1909, em que se encontram muitíssimos exemplos de obras-primas líricas.

CONCLUSÃO

Para desenvolver o trabalho em história da literatura, devemos ser capazes de referir uma obra de arte à perspectiva de seu próprio tempo e de períodos subsequentes ao tempo em que ela surgiu, como disse René Wellek.

Se materialmente uma obra de arte pode ser *a mesma* coisa através dos séculos (podemos ler hoje o mesmo exemplar da primeira edição de *Iracema*, de José de Alencar, publicado no século XIX), por outro lado ela também pode ser *uma outra* coisa, na medida em que o mesmo exemplar da primeira edição de *Iracema* pode ter sucessivas e diferentes interpretações em diversos momentos históricos.

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

Você viu que a “Canção do exílio” de Gonçalves Dias é um dos poemas mais famosos da literatura brasileira. Uma das maneiras de se observar a produtividade histórica de um texto é investigar como este texto é referido em momentos históricos posteriores à sua primeira publicação. Isto porque a apropriação de um texto do passado por autores posteriores é significativa: eles leram o texto anterior e dirigem-se a ele, ao fazer um novo texto que vai criar uma espécie de diálogo com o antigo. No caso da “Canção do exílio”, trata-se de um poema a que se referiram

muitos autores e textos, desde o século XIX, inclusive produzindo textos a que deram o mesmo título ou um título assemelhado. Faça uma pesquisa sobre as diversas versões da “Canção do exílio” e leia os textos encontrados.

RESPOSTA COMENTADA

O aluno poderá encontrar uma série de outros textos. Por exemplo, se fizer uma pesquisa na internet e acessar o sítio <http://recantodaspalavras.com.br/2008/04/05/cancao-do-exilio-e-outras-versoes/>, verá, além do poema de Drummond que já analisamos, versões escritas por Casimiro de Abreu, Oswald de Andrade, Murilo Mendes, Affonso Romano de Sant’Anna, Jô Soares, José Paulo Paes, Mário Quintana, Tom Jobim e Chico Buarque.

RESUMO

A construção do conhecimento sobre o passado, no caso do historiador da literatura, não deveria ignorar vários aspectos, entre eles as categorias constitutivas empregadas nesta construção e o contexto que circunscreve o estabelecimento destas categorias e dos próprios textos como instâncias delas.

A materialidade dos volumes que sobreviveram até nossos dias nos põe diante de um problema diferente daquele dos historiadores de guerras antigas, pois podemos ter diante de nossos olhos a primeira edição de *Iracema* (1865) e aqueles historiadores não podem ver a guerra do Peloponeso, que aconteceu entre os anos 431 e 404 antes de Cristo. Todavia, embora aquela edição de *Iracema* possa aparecer aqui e agora como a fonte de onde imediatamente apreendemos o sentido, a nossa percepção histórica leva-nos a considerar uma série de elementos que devem ser levados em conta.

Um problema sobre o qual não se tem falado suficientemente é o da influência da perspectiva do presente na escrita sobre o passado. Em nossos dias, a própria noção de “passado”, compreendida pelo senso comum à luz do termo “progresso” (que implica que o que vem depois é de alguma forma melhor do que o que existia antes), abriga ao mesmo tempo uma certa desvalorização do que já foi e uma aspiração a que o amanhã seja não apenas diferente, mas melhor do que o hoje. Na fala de Hans Georg Gadamer, podemos reconhecer a evocação de momentos do passado em que se acreditava na perenidade dos modos de escrever ou dos

modos de ver o mundo, constituídos em textos vistos como exemplares. Gadamer acredita que a noção de “unidade viva da literatura mundial” será posta em xeque pelo perspectivismo introduzido na visão de mundo ocidental através da noção oitocentista de história. O que significaria isto, comparativamente? Significaria que, em vez de se procurarem ou de se encontrarem modelos atemporais, arquitextos, paradigmas, pressupondo-se a atemporalidade daquilo que se procura ou se encontra – como no passado –, introduz-se uma nova dimensão.

Quando entra em cena o perspectivismo histórico, o que se busca e o que se acha não é algo com validade atemporal, embora em uma determinada formação social possa-se considerar este algo válido atemporalmente. Para o historiador da literatura, os modelos atemporais, arquitextos ou paradigmas apresentados como tendo validade ilimitada serão apenas modelos, arquitextos ou paradigmas *de um determinado tempo, com suas devidas especificidades, relacionadas a um contexto histórico*. E a pretensão à atemporalidade das normas consubstanciadas nas maneiras de escrever e de ver o mundo neste determinado tempo será considerada também como elemento constitutivo do contexto histórico.

Em outras palavras, considera-se que a crença em um elenco exclusivo de normas, vistas como atemporais, é ela própria temporal. Isto porque o inventário histórico das formas do passado que a história examina torna insustentável qualquer pretensão de normas que imaginem ter vigência absolutamente universal e irrestrita em todos os tempos, embora possamos considerar até que a aspiração à universalidade é um aspecto relevante a ser observado, em muitos períodos.

O sentido produzido pelo historiador da literatura no seu presente é o de uma estruturação de conhecimento direcionada para o passado, mas ligada aos valores do presente e orientada para fins que não necessariamente se correlacionam com os fins dos autores e obras antigas de que ele fala.

Mesmo a releitura dos textos do passado – sob perspectivas diferentes daquelas de seu primeiro público ou de seu autor – também coloca aqueles textos em novas redes, nas quais eles se relacionam com outros textos, mas também com outros critérios de relevância, princípios de julgamento, atribuições de qualidade, interpretações etc. No entanto, estes textos do passado também são uma configuração de sentidos anteriores aos nossos, que não podem ser percebidos, a não ser que de alguma forma tentemos compreender a perspectiva que o passado tinha sobre si.

Isto não significa adotar novamente aquela perspectiva, nos termos em que ela se colocava então, mas procurar entender como ela se configurava naquele momento, para sermos capazes de perceber e confrontar sua diferença em relação ao agora. Assim, pode-se minimizar um dos principais problemas de nossa relação com o passado: o de julgá-lo exclusivamente com os parâmetros, valores e perspectivas apenas do presente, produzindo veredictos anacrônicos.

Mesmo o sentido que atribuímos aos textos certamente não é propriedade absoluta do “texto em si”, porque a própria atitude do leitor diante da obra literária (suas pré-concepções sobre o que considera relevante ou interessante notar, sobre a importância de abordar determinado tema ou de evitá-lo, sobre qual a configuração que deve adotar o texto em relação ao gênero a que se supõe ele pertença etc.) é parte integrante na constituição deste sentido.

A teoria e a periodização histórica da literatura

José Luís Jobim

AULA

6

Meta da aula

Relacionar os argumentos sobre a teoria e os estilos históricos da literatura.

objetivo

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

1. identificar os argumentos sobre a teoria e a periodização histórica da literatura.

INTRODUÇÃO

Na aula passada, focalizamos o texto como estrutura de sentido que, do ponto de vista histórico, permite pelo menos três ângulos de abordagem. O primeiro pode considerar o texto literário no seu caráter singular e irrepetível: há apenas um romance intitulado *Iracema*, e escrito por José de Alencar, na literatura mundial. O segundo pode investigar o caráter analógico e/ou reiterativo de uma obra em relação a textualidades anteriores e/ou contemporâneas a ele: vimos como Carlos Drummond de Andrade, em seu poema “Europa, França e Bahia”, explicita o caráter analógico e/ou reiterativo em relação à “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias. Finalmente, o terceiro pôde investigar os diversos horizontes dentro dos quais foram produzidos os textos e as investigações sobre os textos: este é o ângulo da teoria.

Como estamos tratando da história da literatura, veremos nesta aula algumas das questões teóricas com as quais se depara o historiador, ao trabalhar com textos literários de diversas épocas. Já vimos uma primeira abordagem na aula anterior e veremos agora uma segunda.

TEXTO E HISTÓRIA: SEGUNDA ABORDAGEM

A imagem do texto como algo que permanece para além da morte do autor ou do seu primeiro público é algo recorrente na memória ocidental e parece ter tido um papel importante, inclusive na definição moderna de História.

Krzysztof Pomian, por exemplo, radicaliza a importância do texto, dizendo que o modo de produzir adotado pelos historiadores, a partir de Leopold von Ranke (1795-1886), frequentemente considerado como o pai da “História científica”, consistia em tornar obrigatório, com o máximo rigor na prática da pesquisa e da escrita, na avaliação de obras publicadas e em primeiro lugar na educação superior, o que poderíamos chamar de dogma fundamental da história acadêmica: o passado não pode ser conhecido, exceto através da mediação das fontes, e as únicas fontes são as escritas. Em resumo: a história é feita de textos (POMIAN, 1999, p. 34). Claro, depois dele vieram outras ideias e concepções que mudaram aquela perspectiva, mas queremos aqui assinalar que naquele momento do século XIX se afirmava a importância do texto como elemento fundamental de transmissão de informações do passado para o presente.

De alguma forma, além de se considerar o texto como uma espécie de arquivo do passado, que ajuda a sociedade de hoje a confrontar-se com uma herança de valores, conhecimentos, visões de mundo, também se pode dizer que, antecipando e projetando um horizonte último em que nossa geração não mais estará presente, o texto pode significar um desejo de sobreviver à morte individual ou coletiva.

O professor Hans Ulrich Gumbrecht acredita que, no limiar do século XXI, os estudiosos têm demonstrado uma fascinação em “falar com os mortos”. Para ele, haveria um estilo de escrever e encenar a história hoje cuja principal (se não única) ambição residiria em fazer-nos esquecer de que o passado não está mais presente:

Tornar objetos materiais do passado presentes e tangíveis – ou pelo menos apontá-los – com frequência parece produzir o efeito verdadeiramente mágico de eliminar a distância temporal que nos separa do passado desejado (ou, para ser mais preciso, isto nos ajuda a produzir a ilusão deste efeito). Aceitar, então, a ilusão de que podemos fazer os mortos falarem conosco – e, se podemos assim dizer, de que podemos fazê-los falarem só para nosso prazer – é uma maneira de ultrapassar o limite da morte, que depende de ignorar ativamente a morte daqueles que viveram antes de nós (inclusive ignorando as limitações temporais estabelecidas por nosso próprio nascimento) (GUMBRECHT, s.d., p. 374).

Se o discurso da História de certo modo cria no presente a noção da ausência do que já existiu no passado, e este discurso propõe-se como “re-apresentação” do que não pode mais ser presente, então a obra literária pode ser vista como uma espécie de paradoxo, porque ao mesmo tempo pode ser percebida como um traço do passado e como um objeto do presente.

Podemos hoje ter diante de nossos olhos um exemplar da primeira edição de *Iracema*, romance de José de Alencar, publicado em 1865. Este livro é um objeto do presente em nossas mãos, mas também um vestígio do passado, um objeto que surgiu no século XIX e permanece existindo até agora.

No mesmo ano em que se publicou este romance (1865) no Brasil, ocorreu a Batalha Naval do Riachuelo, ou simplesmente Batalha do Riachuelo, assim denominada porque se travou às margens do arroio Riachuelo, um afluente do rio Paraguai, situado na Argentina. Ao contrário do nosso exemplar da primeira edição de *Iracema*, aquela batalha não existe

mais hoje, embora ainda permaneçam alguns objetos empregados nela. Portanto, a obra literária é privilegiada porque tem condição de manter-se tal qual era materialmente no passado, inscrevendo-se, todavia no presente, o que não é possível para uma série de outras manifestações históricas.

No entanto, devemos estar atentos para o fato de que o sentido da obra não será o mesmo para os vários e sucessivos públicos leitores, de modo que, mesmo considerando que a obra materialmente pode ser a mesma, ela poderá significar coisas diferentes.

Nossa leitura hoje se dá em um momento, em que outras questões já foram formuladas, interpretações de *Iracema* já foram escritas, reflexões já foram feitas, opiniões já foram emitidas. O que já foi feito, portanto, constitui uma certa herança cuja forma não cessa de se modificar, mas que também pode ser um espaço comum, quando a direção de sentido da leitura é compartilhada.

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 1

1. No ano de sua publicação em livro, as *Memórias póstumas de Brás Cubas* receberam uma variedade de críticas. Houve, como seria de se esperar em relação a um autor que também escrevia regularmente em jornais e revistas, observações protocolares como a publicada na *Gazetinha*, em 12 de dezembro de 1881: “Recebemos e agradecemos um exemplar do notável romance de Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, sobre o qual daremos qualquer dia destes um folhetim” (GUIMARÃES, 2004, p. 346). Mas mesmo as observações protocolares às vezes incluíam uma certa interrogação relativa àquele texto, que aparentava ter, além do que se supunha ser mais familiar para a época, alguma coisa mais. Talvez seja por isso que, mesmo antes da publicação em livro, Raul Pompéia, na *Revista Ilustrada*, em abril de 1880, declara sobre o romance: “É ligeiro, alegre, espirituoso, é mesmo mais alguma coisa” (apud GUIMARÃES, 2004, p. 345).

Capistrano de Abreu, em 1881, parece retomar a fala de Pompéia, considerando que há “alguma coisa” mais naquela obra, e questionando até mesmo o enquadramento das *Memórias* como romance: “As *Memórias póstumas de Brás Cubas* serão um romance? Em todo o caso, são mais alguma coisa” (apud GUIMARÃES, 2004, p. 347).

Tendo em vista as informações acima, escolha uma das afirmativas a seguir e faça um comentário sobre como esta afirmativa pode ser referida a essas informações:

- a) A obra literária é privilegiada porque tem condição de manter-se tal qual era materialmente no passado, inscrevendo-se, todavia no presente, o que não é possível para uma série de outras manifestações históricas.
- b) No entanto, devemos estar atentos para o fato de que o sentido da obra não será o mesmo para os vários e sucessivos públicos leitores, de modo que, mesmo considerando que a obra materialmente pode ser a mesma, ela poderá significar coisas diferentes.
- c) Nossa leitura hoje se dá em um momento, em que outras questões já foram formuladas, reflexões já foram feitas, opiniões já foram emitidas.

RESPOSTA COMENTADA

O aluno deverá escolher UMA dentre as TRÊS opções e produzir seus argumentos sobre a que escolheu. Se ele escolher a primeira, poderá lembrar que, hoje, é possível ler a primeira edição de Iracema, tal qual foi publicada no século XIX, o que não é possível para uma série de outras manifestações históricas, como a batalha de Waterloo, em que Napoleão perdeu a guerra. Se ele escolher a segunda, poderá dizer que, enquanto hoje em dia a obra Memórias póstumas de Brás Cubas, de Machado de Assis, é considerada uma obra-prima de romance, no ano de seu lançamento em livro recebeu uma crítica (de Capistrano de Abreu) em que se pergunta: “As Memórias póstumas de Brás Cubas serão um romance?” Se escolher a terceira, poderá lembrar que sua própria leitura de um texto literário do passado vai pagar algum tributo aos filtros culturais históricos pelos quais o texto passou antes desta leitura.

Quando tentamos compreender um texto ou um fenômeno histórico, a partir da distância temporal que é característica de nossa situação de abordagem do passado, não deixamos de estar afetados pela História.

É extremamente importante retomar sentidos que a literatura teve anteriormente, não só porque podem fazer contraste com os que ela tem para nós, hoje, mas também porque podemos apreender novos sentidos, ao retrabalharmos substratos da significação dela no passado.

É comum considerar que o efeito histórico de uma obra ou autor começa no momento em que sua obra passa do criador para algum outro receptor, circula de alguma forma. Algumas vezes, o sentido atribuído contemporaneamente à obra é uma reiteração, uma retomada em segunda mão de uma interpretação enraizada no passado; outras vezes, é uma reação contra esta interpretação. De qualquer modo, os sentidos de que falamos são sempre relacionados à cultura de que emergem, o que explica que tenham sido estes e não outros a surgirem em circunstâncias específicas.

OS ESTUDOS LITERÁRIOS E A HISTÓRIA

Quando enfocamos o enorme volume de textos que podem ser enquadrados como “literatura”, podem vir à mente questões sobre o modo de produção e leitura destes textos, ou *como, por que, para que, a partir de que princípios* eles foram produzidos e recebidos.

A resposta a estas questões poderia ser mais fácil, se lançássemos mão da memória dos esforços passados, desde os estágios hoje considerados mais ingênuos de abordagem do literário – em que imperava um impressionismo crítico generalizado e generalizante, expresso e ilustrado pelos textos de opinião descompromissada –, até um estágio em que se instauram princípios, métodos e teorias mais densamente articuladas em manuais, tratados, revistas, escolas, disciplinas.

Uma abordagem histórica daqueles textos não deveria ignorar vários aspectos, entre eles as suas categorias constitutivas e o contexto que circunscreve o estabelecimento destas categorias e dos próprios textos como instâncias delas. Seria necessário também levar em conta que, embora os artefatos materiais que analisamos sob a rubrica “estudos literários” possam aparecer aqui e agora como a fonte de onde imediatamente apreendemos o sentido, pelo menos uma mediação deve

ser levada em conta: a do lugar onde se dá a apreensão dos sentidos que têm como suporte material estes artefatos, seja agora, seja anteriormente.

Talvez a crença de que é possível a existência de matrizes “a-históricas” ou quadros de referência neutros, “imparciais”, a partir dos quais possamos julgar todos os enunciados com pretensão à validade irrestrita – crença esta fortemente impulsionada, na modernidade, pelo desenvolvimento das Ciências Físico-matemáticas – tenha alimentado nosso desejo de podermos escapar à contingência.

No entanto, principalmente no âmbito das chamadas Ciências Humanas, é difícil ignorar a historicidade do saber, que começa com a própria definição do que se considera relevante conhecer. Neste âmbito, não podemos deixar de levar em conta que há questões e pontos de vista que já foram considerados extremamente relevantes em outros momentos históricos, mas que deixaram de sê-lo depois.

TEXTO E HISTÓRIA: PERÍODOS LITERÁRIOS

No caso da cultura brasileira, quando se fala em história literária nas escolas, parece que a referência básica são os chamados “períodos literários” (ou melhor, “estilos de época”, como se costuma designá-los). Estes são mostrados com frequência como entidades óbvias, autoevidentes, evitando-se na maior parte das vezes todos os problemas teóricos que a sua construção conceitual abriga. Talvez isto seja consequência de uma falta de tradição reflexiva sobre esta própria construção e sobre as questões envolvidas nela.

Antonio Candido já advertia, no segundo volume da mais famosa história da literatura brasileira: “Em história literária, basta estabelecer uma divisão para vê-la escorregar entre os dedos, arbitrária e insuficiente, embora necessária” (CANDIDO, 1959, p. 295).

Quando se faz a análise de obras singulares, pode-se também evocar o nome do “período literário”, ou da “seção de tempo dominada por um sistema de normas literárias” (WELLEK & WARREN, 1970) a que elas pertenceriam. A ideia por trás é dar um nome ao contexto no qual o texto surgiu. Daí, derivam as várias tentativas de descrever e delimitar os períodos, estabelecendo ligações entre as obras literárias e as outras manifestações históricas vigentes no momento de sua criação e recepção. Criam-se então várias e sucessivas denominações.

O nome *Romantismo*, por exemplo, pode referir-se a uma série de atributos, cuja pressuposição constitui o período literário assim denominado. Estes atributos de certa maneira formam a singularidade do que se constitui como período literário, a partir de termos abrangentes que se estabelecem como grandes linhas de força para uma coerência significativa.

Para estruturar o período, como quadro sintético baseado em certos princípios organizadores que o configuram como tal, podem-se empregar termos que dão um sentido determinante ao que se narra, como “decadência”, “retorno”, “progresso”, “modernização”, e até nomear grupos, movimentos ou épocas com designações relacionadas a estes termos (Decadismo, Renascimento, Vanguarda, Modernismo).

O “conteúdo” de um período literário é o sentido formado tanto por aquilo que o período significa para a cultura em que foi constituído – e que explica por que determinados cursos de ação em certas circunstâncias foram possíveis e outros foram descartados – quanto por aquilo que ele significa para a cultura que se apropria dele, gerando uma unidade de sentido para o que se evoca, revisa e/ou cria.

O horizonte da história da literatura, tal qual a praticamos hoje, é basicamente um desenvolvimento de tendências do século XIX. Assim, não é de admirar que, daquele século em diante, os historiadores tenham criado um número maior de designações para períodos literários (Romantismo, Simbolismo, Realismo etc.), que ocupam espaços de tempo menores, se comparados com rótulos como “Renascimento”, por exemplo, que nomeiam períodos anteriores ao século XIX. Talvez a distância temporal dos historiadores em relação ao Renascimento lhes permitisse reconhecer mais facilmente certos elementos comuns de longa duração, presentes por muito mais tempo, na produção daquele período literário, enquanto a proximidade histórica em relação ao século XIX lhes tenha direcionado a investir na curta duração, na presença de elementos que permanecem por espaços de tempo menores, e na diferença.

O TRABALHO TEÓRICO NA HISTÓRIA LITERÁRIA

Que tipo de trabalho teórico pode-se desenvolver sobre história da literatura? Uma resposta provisória a esta questão poderia começar com a própria expressão “história da literatura”. Afinal, tanto os pressupostos, métodos e limites do que se concebe como história mudaram

e mudam, como também mudou e muda o que se entende por literatura. A partir desta constatação acaciana, esquematizaremos algumas propostas possíveis.

Pode-se, por exemplo, tratar do inventário de mudanças nas descrições do que é literatura; averiguar por que e como essas mudanças se deram; indagar sobre a autoconsciência dos produtores destas descrições no passado; ou sobre a nossa própria autoconsciência, ao examinarmos a deles. Pode-se examinar como se configuram visões *de* ou *sobre* a literatura em estruturas sociais, tanto de “dentro” de um período, na perspectiva produzida por este período sobre si próprio, quanto de “fora”, na visão que outro período lança sobre ele.

Para compreender o roteiro das mudanças, pode-se tratar de instituições, maneiras de pensar, modos de escrever que se procurou apagar ou que apesar de tudo sobreviveram. É possível também fazer uma série de coisas. Podemos, por exemplo, trabalhar:

- com as descrições de autores, obras, períodos; com sua aprovação ou reprovação por vários e sucessivos públicos; com os alegados fundamentos desta aprovação ou reprovação;
- com a escolha de temas e interesses;
- com a relação entre o conhecimento histórico e os problemas e concepções dominantes da cultura do período em que foi escrito;
- com os processos ou argumentos, utilizados para justificar uma interpretação histórica;
- com a temporalidade dos discursos *de* e *sobre* a literatura, inseridos em quadros de referência de diferentes visões de mundo, nas quais se expressa a complexidade das formas de representação da realidade;
- com a escrita da história literária como evento também histórico, cujos enunciados pagam necessariamente tributo ao momento de enunciação;
- com o sentido atribuído às formas com que se produz o discurso histórico *de* e *sobre* a literatura.

A análise desse discurso poderia inclusive ampliar nossa compreensão sobre a configuração e o papel social dele, relacionando-o: com os programas de vida que comunidades humanas inventaram no passado e com as representações que foram criadas para preencher seu imaginário; ou com as justificativas necessárias para estas invenções, a ponto de, às vezes, pela imposição de crenças coletivas, operadas socialmente, transformá-las de possibilidades em necessidades.

Se nos afastamos de uma concepção de História da Literatura como o inventário de uma continuidade cumulativa de textos, podemos também propor o estudo histórico dos conceitos e da terminologia empregados nos discursos *de* e *sobre* a literatura.

Podemos investigar:

- as comunidades acadêmicas e/ou literárias, organizadas em torno de conceitos compartilhados;
- a organização de campos, a partir de conceitos comuns – pesquisando sua duração, seu lugar, sua relação com outros campos;
- a mudança de conceitos, terminologias e quadros de referência disciplinares, como indicativo possível de mudanças nos critérios de objetividade (e, portanto, nos objetos);
- o âmbito de sentido dos conceitos e terminologias em seu contexto de produção, e a diferença entre a recepção destes, naquele contexto e em outros posteriores;
- a relação destas mudanças com o ambiente sociocultural em que se inserem, a partir do qual podem ser vistas como sintoma, efeito, causa, vestígio ou prenúncio de algo;
- os termos e conceitos cuja reiterada presença e aparente permanência encobrem diferenças de “conteúdo” no seu emprego em diversos períodos;
- a genealogia, circulação, predominância ou posição secundária de quadros conceituais e terminológicos;
- o conceito como uma forma única de aglutinar e relacionar determinadas referências vigentes em um momento histórico.

No entanto, mais importante do que as propostas em si é a própria consideração de que, em qualquer destes empreendimentos possíveis, é necessário estar atento às várias dimensões de trabalho teórico envolvidas.

CONCLUSÃO

Como você viu, a teoria ajuda a compreender a periodização literária, apontando para os elementos constitutivos desta periodização e para a sua própria construção de sentidos. Agora você pode entender melhor o que acontece, quando lançamos nosso olhar sobre textos do passado, procurando compreendê-los.

ATIVIDADE FINAL

Atende ao Objetivo 1

Vimos que, quando se faz a análise de obras singulares, pode-se também evocar o nome do "período literário", ou da "seção de tempo dominada por um sistema de normas literárias" (WELLEK & WARREN, 1970) a que elas pertenceriam. A ideia por trás é dar um nome ao contexto no qual o texto surgiu. Localize o livro didático do Ensino Médio em que você estudou (ou algum outro) e verifique de que forma aparece nele a referência a períodos literários.

RESPOSTA COMENTADA

O aluno deverá escolher um livro didático e relatar como se faz nele a referência a períodos literários.

RESUMO

Se o discurso da História de certo modo cria no presente a noção da ausência do que já existiu no passado, e este discurso se propõe como "re-presentation" do que não pode mais ser presente, então a obra literária pode ser vista como uma espécie de paradoxo, porque ao mesmo tempo pode ser percebida como um traço do passado e como um objeto do presente.

Podemos hoje ter diante de nossos olhos um exemplar da primeira edição de *Iracema*, romance de José de Alencar, publicado em 1865. Este livro é um objeto do presente em nossas mãos, mas também um vestígio do passado, um objeto que surgiu no século XIX e permanece existindo até agora.

No entanto, devemos estar atentos para o fato de que o sentido da obra não será o mesmo para os vários e sucessivos públicos leitores, de modo que, mesmo considerando que a obra materialmente pode ser a mesma, ela poderá significar coisas diferentes.

Assim, quando tentamos compreender um texto ou um fenômeno histórico, a partir da distância temporal que é característica de nossa situação de abordagem do passado, não deixamos de estar afetados pela História.

É extremamente importante retomar sentidos que a literatura teve anteriormente, não só porque podem fazer contraste com os que ela tem para nós, hoje, mas também porque podemos apreender novos sentidos, ao retrabalharmos substratos da significação dela no passado.

Quando se faz a análise de obras singulares, pode-se também evocar o nome do "período literário", ou da "seção de tempo dominada por um sistema de normas literárias" (WELLEK & WARREN, 1970) a que elas pertenceriam. A ideia por trás é dar um nome ao contexto no qual o texto surgiu. Daí, derivam as várias tentativas de descrever e delimitar os períodos, estabelecendo ligações entre as obras literárias e as outras manifestações históricas vigentes no momento de sua criação e recepção. Criam-se então várias e sucessivas denominações.

O "conteúdo" de um período literário é o sentido formado tanto por aquilo que o período significa para a cultura em que foi constituído – e que explica por que determinados cursos de ação em certas circunstâncias foram possíveis, e outros foram descartados – quanto por aquilo que ele significa para a cultura que se apropria dele, gerando uma unidade de sentido para o que se evoca, revisa e/ou cria. Quanto ao tipo de trabalho teórico que se pode desenvolver sobre história da literatura, há uma série de possibilidades.

Pode-se, por exemplo, tratar do inventário de mudanças nas descrições do que é literatura; averiguar por que e como essas mudanças se deram; indagar sobre a autoconsciência dos produtores destas descrições no passado; ou sobre a nossa própria autoconsciência, ao examinarmos a deles. Pode-se examinar como se configuram visões **de** ou **sobre** a literatura em estruturas sociais, tanto de "dentro" de um período, na perspectiva produzida por este período sobre si próprio, quanto de "fora", na visão que outro período lança sobre ele.

Para compreender o roteiro das mudanças, pode-se tratar de instituições, maneiras de pensar, modos de escrever que se procurou apagar ou que apesar de tudo sobreviveram. É possível também fazer uma série de coisas. Podemos, por exemplo, trabalhar:

- com as descrições de autores, obras, períodos; com sua aprovação ou reprovação por vários e sucessivos públicos; com os alegados fundamentos desta aprovação ou reprovação;
- com a escolha de temas e interesses;
- com a relação entre o conhecimento histórico e os problemas e concepções dominantes da cultura do período em que foi escrito;
- com os processos ou argumentos utilizados para justificar uma interpretação histórica;
- com a temporalidade dos discursos **de** e **sobre** a literatura, inseridos em quadros de referência de diferentes visões de mundo, nas quais se expressa a complexidade das formas de representação da realidade;
- com a escrita da história literária como evento também histórico, cujos enunciados pagam necessariamente tributo ao momento de enunciação;
- com o sentido atribuído às formas com que se produz o discurso histórico **de** e **sobre** a literatura.

A análise desse discurso poderia inclusive ampliar nossa compreensão sobre a configuração e o papel social dele, relacionando-o: com os programas de vida que comunidades humanas inventaram no passado e com as representações que foram criadas para preencher seu imaginário; ou com as justificativas necessárias para estas invenções, a ponto de, às vezes, pela imposição de crenças coletivas operadas socialmente, transformá-las de possibilidades em necessidades.

Se nos afastamos de uma concepção de História da Literatura como o inventário de uma continuidade cumulativa de textos, podemos também propor o estudo histórico dos conceitos e da terminologia empregados nos discursos **de** e **sobre** a literatura.

Podemos investigar:

- as comunidades acadêmicas e/ou literárias organizadas em torno de conceitos compartilhados;
- a organização de campos a partir de conceitos comuns – pesquisando sua duração, seu lugar, sua relação com outros campos;

- a mudança de conceitos, terminologias e quadros de referência disciplinares, como indicativo possível de mudanças nos critérios de objetividade (e, portanto, nos objetos);
- o âmbito de sentido dos conceitos e terminologias em seu contexto de produção, e a diferença entre a recepção destes, naquele contexto e em outros posteriores;
- a relação destas mudanças com o ambiente sociocultural em que se inserem, a partir do qual podem ser vistas como sintoma, efeito, causa, vestígio ou prenúncio de algo;
- os termos e conceitos cuja reiterada presença e aparente permanência encobrem diferenças de “conteúdo” no seu emprego em diversos períodos;
- a genealogia, circulação, predominância ou posição secundária de quadros conceituais e terminológicos;
- o conceito como uma forma única de aglutinar e relacionar determinadas referências vigentes em um momento histórico.

No entanto, mais importante do que as propostas em si é a própria consideração de que, em qualquer destes empreendimentos possíveis, é necessário estar atento às várias dimensões de trabalho teórico envolvidas.

O Romantismo

Diana Klinger

AULA

7

Meta da aula

Apresentar as características do estilo histórico conhecido como Romantismo.

objetivos

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

1. reconhecer as características do surgimento do Romantismo, a partir de uma contextualização histórica;
2. identificar as principais características do estilo romântico na poesia.

INTRODUÇÃO

CLASSICISMO

Foi uma tendência estética que se expressou em todos os domínios da arte, baseada na imitação dos modelos da antiguidade grega e romana, que valorizavam a harmonia das proporções do objeto artístico. Teve seu apogeu nos séculos XVIII e XIX.

O PENSAMENTO ILUSTRADO

ou “Ilustração”, desenvolveu-se na Europa, durante o século XVIII, como forma de pensamento que buscava a verdade, a partir da racionalidade e da experimentação, deixando de lado a fé. A ideia era que a maior racionalidade levaria, como consequência, a uma melhora na sociedade e a um progresso cultural e econômico.

A palavra “romantismo” pode levar à confusão porque, além de significar um movimento literário e artístico, surgido em um contexto sócio-histórico determinado, designa um comportamento afetivo. Assim, dizemos que “João é romântico”, no sentido de que é sensível e sentimental, e isso tem uma significação bem diferente de dizer que tal obra literária é romântica, no sentido de se encaixar nos parâmetros do estilo de época conhecido como “Romantismo”. Vejamos então em que consiste esse estilo.

Como mostramos na aula anterior, nenhum estilo de época é uma entidade fechada e homogênea: toda divisão histórica em períodos ou escolas é “arbitrária e insuficiente, embora necessária”, como apontou Antonio Cândido. Existe sempre uma diversidade por trás da aparente uniformidade que a construção histórica imprime nos diferentes períodos.

Conhecer os estilos de época passados permite-nos entender e apreciar melhor a arte e a literatura do presente, assim como também perceber que as transformações nelas estão em relação com as mudanças sócio-históricas. Na aula de hoje, vamos mostrar alguns dos aspectos mais relevantes do estilo que se conhece como “Romantismo”.

SURGIMENTO DO ROMANTISMO

O Romantismo nasce na Alemanha e, no final do século XVIII e no século XIX, expande-se para o restante da Europa e da América. Ele surge tanto como reação contra o **CLASSICISMO** na arte, como contra o “desencantamento do mundo”, produto do **PENSAMENTO ILUSTRADO**, que deixou a religiosidade em segundo plano.

O Romantismo é também expressão da sensibilidade de uma nova sociedade, em que crescem os conflitos entre as classes e emergem novos sujeitos sociais, como o proletariado.

Os principais autores do Romantismo alemão foram Novalis e os irmãos Friedrich e August Wilhelm Schlegel. Esses primeiros românticos propõem que a poesia encerraria elementos de uma filosofia, uma mitologia e uma religião. “A poesia transcendental é uma mistura de filosofia e poesia.” A poesia seria uma forma de transcendência, de união ou comunhão do indivíduo com uma totalidade maior, que é a humanidade, mas também a natureza. Vejamos o seguinte fragmento de Novalis:

Assim como a filosofia, através de sistema e Estado, fortalece as forças do indivíduo com as forças da humanidade e do cosmos, transforma o todo em órgão do indivíduo e o indivíduo em órgão do todo, assim também a poesia, no tocante à vida. O indivíduo vive no todo, e o todo, no indivíduo. Através da poesia, surge a suprema simpatia e coatividade, a mais íntima comunhão de finito e infinito (NOVALIS apud ACÍZELO, 2011, p. 52).

Na literatura inglesa, o Romantismo começa a ganhar corpo por volta da década de 1790, com a publicação de *Lyrical Ballads*, dos poetas ingleses William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge. No prefácio à segunda edição de *Lyrical Ballads*, Wordsworth afirmava que o poeta “considera o homem e a natureza essencialmente adaptados um ao outro, e o espírito do homem naturalmente como o espelho das propriedades mais belas e atraentes da natureza” (ACÍZELO, 2011, p. 73). Descrevia a poesia como “o transbordar espontâneo de poderosos sentimentos” (ACÍZELO, 2011, p. 76). Esse prefácio transformou-se no manifesto do Romantismo inglês no campo da poesia.

Na França, o terreno para o surgimento do Romantismo já estava preparado pela Revolução Francesa, cujo lema era, lembremos, “igualdade, liberdade e fraternidade”. A Revolução Francesa é um marco fundamental na modernidade, ao minar o sistema político, baseado na monarquia hereditária e na aristocracia de sangue. Coincidindo com o início do capitalismo e a ascensão da burguesia, teria nela ressonância propícia e inevitável, pois a burguesia assenta-se no princípio de liberdade econômica. De maneira que o Romantismo é fruto de um momento histórico marcado pelo individualismo e o liberalismo. Na França revolucionária, Alexandre Dumas, Victor Hugo, Chateaubriand e Madame de Staël foram os nomes destacados do Romantismo.

Revolução Francesa

A Revolução Francesa foi um conflito social e político que teve início em 1789 e marcou o fim do Absolutismo, isto é, do regime aristocrático e monárquico. Suas repercussões foram importantes no mundo todo. Além da queda da monarquia, a Igreja perdeu poder, separando-se do Estado. Ademais, foram declarados os direitos do homem e do cidadão. Foram proclamados os ideais de “Igualdade, liberdade e fraternidade”, que passaram a definir um dos princípios da constituição da República. No novo regime, a burguesia e até as massas tornaram-se forças políticas dominantes. A revolução serviu de exemplo para outros países europeus. Significou o triunfo do povo oprimido sobre a nobreza feudal e o Estado absolutista. Por todos esses motivos, a Revolução Francesa teve uma importância fundamental na modernidade ocidental.



Figura 7.1: Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão.

Fonte: http://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9volution_fran%C3%A7aise

Em 1810, escreve Madame de Staël:

os escritores que imitam os antigos submetem-se às mais severas regras do gosto; pois, não podendo consultar nem sua própria natureza, nem suas próprias impressões, foi preciso que se conformassem às leis de acordo com as quais as obras-primas dos antigos podem ser adaptadas ao nosso gosto, ainda que todas as circunstâncias políticas e religiosas que deram origem a tais obras-primas estejam mudadas. Mas essas poesias, conformes ao antigo, por mais perfeitas que sejam, são raramente populares, porque não têm, nos tempos atuais, nada de nacional (ACÍZELO, 2011, p. 85).

Assim, ela defendia ao mesmo tempo a inspiração individual e o caráter nacional da poesia, criticando os autores franceses que seguiam a tradição clássica.

A literatura romântica é a única suscetível ainda de ser aperfeiçoada, porque, tendo as raízes no nosso próprio solo, é a única que pode crescer e vivificar-se de novo: ela exprime nossa religião; evoca nossa história (idem, p. 85).

Existe uma relação intrínseca entre a abolição das hierarquias sociais e a rejeição da poética clássica, também baseada em relações hierárquicas fixas. De fato, na poética clássica, relacionam-se certos temas “nobres” com certos gêneros e estilos. Lembremos que, na tipologia de Aristóteles, o mais importante é a tragédia, seguido pela épica, já que ambos sustentam ideais heroicos e aristocráticos. Os heróis das tragédias e das épicas são de sangue e linhagem nobres. Por isso, alguns críticos vão dizer que a poética clássica é uma poética de *classe*. Esses valores continuarão intatos no Classicismo, com a diferença que a *Poética* de Aristóteles, que era basicamente descritiva, vai ser considerada como uma normativa. De maneira que os códigos clássicos, vigentes desde a Renascença, dispunham de gêneros (épico, lírico e dramático) e formas fixas (epopeia, soneto, ode, tragédia, comédia...), e estes gêneros e formas correspondiam a hierarquias sociais.

Pois bem, como vimos, desde finais do século XVIII, uma nova escrita substituía esses códigos em nome da liberdade, criadora do sujeito e da mistura do alto com o baixo. A ideia matriz do Romantismo evoca o lema do escritor francês Vitor Hugo: “Nem regras nem modelos!” À disciplina coercitiva se contraporia o direito de liberdade individual.

Diz Chateaubriand: “O gênio começa onde terminam as regras” (ACÍZE-LO, 2011, p. 91). O Romantismo revoga as regras de composição clássica e, sobretudo, a lei de separação dos gêneros. Daí o desenvolvimento do drama, que combina o tom trágico com o cômico, o sublime com o grotesco, e do romance, que se desenvolve tendo como protagonista não um herói, mas um indivíduo comum.

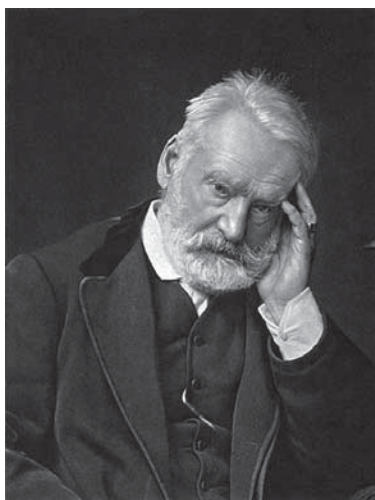


Figura 7.2: Victor Hugo (1802–1885).

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

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 1

1. Identifique os elementos principais da modernidade que se relacionam com o surgimento do Romantismo.

RESPOSTA COMENTADA

Em sua resposta, você pode ter citado, por exemplo, a valorização da racionalidade, em detrimento da religiosidade, ou a concepção de uma sociedade igualitária que surge a partir da Revolução Francesa, entre outros.

Ademais, se os estilos clássicos exprimiam-se como decoro, os românticos procurarão a *profanação*. É o que se conhece como **ICONOCLASTIA**.

O “satanismo” do poeta Lord Byron (1788-1824) é um dos exemplos dessa iconoclastia. Byron foi um dos maiores inspiradores dos poetas da segunda geração do Romantismo brasileiro (como veremos na próxima aula), como Álvares de Azevedo.

ICONOCLASTIA

Remete a quem destrói pinturas ou esculturas sagradas (ícones). Na linguagem coloquial se utiliza para se referir à pessoa (iconoclasta) que vai na contramão, cujo comportamento é contrário às normas da sociedade atual ou à autoridade dos mestres.



Figura 7.3: Lord Byron (1788-1824).

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

Como exemplo do que é apontado como “satanismo” de Lord Byron, vejamos o seguinte poema, na tradução de Castro Alves:

Uma taça feita de um crânio humano

Não recues! De mim não foi-se o espírito...
Em mim verás – pobre caveira fria –
Único crânio que, ao invés dos vivos,
Só derrama alegria.

Vivi! amei! bebi qual tu: Na morte
Arrancaram da terra os ossos meus.
Não me insultes! empina-me!... que a larva
Tem beijos mais sombrios do que os teus.

Mais vale guardar o sumo da parreira
Do que ao verme do chão ser pasto vil;
– Taça – levar dos Deuses a bebida,
Que o pasto do réptil.

Que este vaso, onde o espírito brilhava,
Vá nos outros o espírito acender.
Ai! Quando um crânio já não tem mais cérebro
... Podeis de vinho o encher!

Bebe, enquanto inda é tempo! Uma outra raça,
Quando tu e os teus fordes nos fossos,
Pode do abraço te livrar da terra,
E ébria folgando profanar teus ossos.

E por que não? Se no correr da vida
Tanto mal, tanta dor aí repousa?
É bom fugindo à podridão do lado
Servir na morte enfim p'ra alguma coisa!...

Como vemos, o poeta faz uma afirmação da morte em tom cínico. No seguinte trecho do poema “Lembrança de morrer”, de Álvares de Azevedo, também há um desejo do poeta pela morte:

Quando em meu peito rebentar-se a fibra,
Que o espírito enlaça à dor vivente,
Não derramem por mim nenhuma lágrima
Em pálpebra demente.
E nem desfolhem na matéria impura
A flor do vale que adormece ao vento:
Não quero que uma nota de alegria
Se cale por meu triste passamento. (...)

Só levo uma saudade... é dessas sombras
 Que eu sentia velar nas noites minhas...
 De ti, ó minha mãe, pobre coitada,
 Que por minha tristeza te definhas!
 De meu pai... de meus únicos amigos,
 Poucos – bem poucos... e que não zombavam
 Quando, em noites de febre endoudecido,
 Minhas pálidas crenças duvidavam. (...)

Beijarei a verdade santa e nua,
 Verei cristalizar-se o sonho amigo...
 Ó minha virgem dos errantes sonhos,
 Filha do céu, eu vou amar contigo!
 Descansem o meu leito solitário
 Na floresta dos homens esquecida,
 À sombra de uma cruz, e escrevam nela:
 Foi poeta – sonhou – e amou na vida.
 Sombras do vale, noites da montanha
 Que minha alma cantou e amava tanto,
 Protegeí o meu corpo abandonado,
 E no silêncio derramai-lhe canto!
 Mas quando preludia ave d’aurora
 E quando à meia-noite o céu repousa,
 Arvoredos do bosque, abri os ramos...
 Deixai a lua pratear-me a lousa!

(Publicado em *Lira dos vinte anos* – póstuma, 1853)

Como no anterior, ficam aqui evidentes os ares sarcásticos e irônicos, e as ideias de autodestruição e morte. Como no caso dos poetas românticos europeus, a temática voltada à morte pode ser considerada também como um refúgio, uma fuga da realidade conturbada que se vivia. Mas um dado curioso é que Álvares de Azevedo sofria de tuberculose e morreu ainda muito jovem, aos 20 anos, em 1852. Assim, esses poemas exprimem aquilo que se conheceu como “Mal do Século”, caracterizado pelo sentimento melancólico e pelo desencanto. Como vemos, as características do poema correspondem-se com uma forma de ver a vida, uma forma de estar no mundo.

Retomando, então, as características do Romantismo, podemos dizer que, como consequência da afirmação da liberdade individual e do inconformismo com a época, vai-se produzir uma mudança radical: no lugar da universalidade das regras da arte, o Romantismo institui um senso de historicidade da arte. A concepção do belo será, consequen-

temente, de natureza individual e sentimental para o Romantismo, ao contrário da concepção clássica que o considera universal e ideal.

A consciência historicista, unida à concepção da literatura como autoexpressão, quebra definitivamente os módulos do discurso literário de inspiração clássica.

O foco agora será a expressão do particular, do matiz individual, do irregular. No romance, isso se faz evidente na aguda observação da realidade por parte do narrador.

A ruptura do Romantismo com a estética clássica será fundamental para toda a arte e a literatura que vieram depois. Até o século XVIII, a prática das letras estava submetida às leis da gramática, da retórica e da poética, ou seja, era considerada uma habilidade ou técnica passível de ensino e aprendizagem. Isso vai mudar radicalmente no Romantismo. A literatura – e a arte de modo geral – vai ser concebida não mais como “atividade útil devidamente regulada” (cf. ACÍZELO, 2011, p. 14), mas como “criação subjetiva, expressão individual do complexo formado pelas faculdades do sentimento, da percepção e da sensibilidade” (ACÍZELO, 2011, p. 14). Alguns falam de um certo “culto do ego”, mas é bom lembrar que essa autoexaltação une-se a um senso de totalidade que pretende preencher o vazio religioso da modernidade, isto é, a ausência de um sentido global da vida, baseado na religião.

Repudiando a racionalização extrema da vida, os românticos privilegiaram todas as formas de “existência selvagem”, a infância, o sonho, as paixões. É interessante notar como a valorização de comportamentos excêntricos relaciona-se estreitamente com as mudanças que sofria a situação do escritor. É o tempo do declínio do mecenato, agora o autor escreve para um público anônimo, o público da grande imprensa, o que ao mesmo tempo libertava o escritor e o deixava numa situação de incerteza. O escritor é agora um solitário e essa marginalidade o levava a adotar um tom de profecia.

O exemplo mais forte é o poeta alemão Friedrich Hölderlin. Vejamos, por exemplo, as seguintes passagens, retiradas de cartas que escrevera ao poeta amigo Boehlenndorff: “para nós, o trágico consiste no fato de nos afastarmos do reino dos vivos, de modo inteiramente silencioso, empacotados numa caixa qualquer” (ACÍZELO, 2011, p. 64) e “a poesia reúne os homens no sentido de uma totalidade viva, interior e multiplamente articulada” (idem, p. 62).

Assim, o Romantismo é percebido como evasivo porque nessa reação à vida prosaica, há sempre a nostalgia de uma idade de ouro, de um paraíso perdido. Por isso, a alma romântica é saudosa, desvaloriza o mundo como ele é, em favor de uma realidade superior e transcendente. Mas só a alma – e não os sentidos – tem acesso à transcendência, daí que a arte romântica apresente-se como expressão de uma experiência interior.

CARACTERÍSTICAS PRINCIPAIS DO ROMANTISMO

Entre todas as características do Romantismo, podemos apontar duas que se destacam por sua amplitude:

1. O subjetivismo.

2. A liberdade.

Pelo subjetivismo, o artista afirma sua individualidade, pode extravasar todo seu eu, toda sua vida psíquica e emocional.

Pela liberdade, o artista age como quer na escolha dos procedimentos, da forma e do assunto da suas obras.

Como decorrência dessas duas características, podemos apontar outras, como:

1) Sentimentalismo: ou predomínio da intuição e da sensibilidade sobre a razão.

2) Evasão ou fuga da realidade. A função da arte será o devaneio, a busca de um mundo ideal.

3) Sentimento da natureza. O clássico servia-se da natureza apenas como ornamento ou cenário, como pano de fundo para o desenvolvimento de suas obras. O romântico deixa-se fascinar pela natureza no que ela tem de insinuante e exótico. Há uma comunhão íntima entre o estado de espírito do artista e os contornos sugestivos da natureza. Por exemplo, Rousseau, em *O contrato social*, faz refluir o mito do “bom selvagem”, mostrando até no campo da moral a influência boa da natureza selvagem e pura sobre a deletéria influência da sociedade, requintada e corrupta.

4) Interesse pelo passado: o Romantismo europeu redescobriu a Idade Média, o passado nacional.

5) Renovação dos gêneros literários. Já vimos que o Romantismo aboliu as rígidas normas da poética e da retórica clássicas, com sua ordem e sua medida, em favor da liberdade e da mistura. Assim,

criou-se o “drama” como fusão entre comédia e tragédia e o romance como narrativa do homem comum, em contraposição aos heróis das grandes epopeias.

6) Interesse pelo exótico, o noturno, o sobrenatural.

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 2

2. Leia os trechos abaixo do poema “O pão e o vinho”, de Hölderlin. Escolha dois versos que permitam enquadrar o poema no Romantismo. Explique por que esses versos foram escolhidos.

Mas, amigo, chegamos muito tarde.
Os deuses, de fato,
Vivem ainda, mas lá nas alturas, em outro mundo.
Infinita é sua ação ali e aos Celestes parece
Importar pouco a nossa vida, pelo muito que de nós poupam.
Pois nem sempre os pode conter um vaso frágil e só
De raro em raro o homem suporta a plenitude do divino.
A vida é depois sonhar com eles.
Entretanto, o erro
É útil, tal como o sonho, e a aflição e a noite dão forças
Até crescerem heróis bastantes em berços de bronze,
De forte coração como os de outrora, iguais aos Celestes.
Hão de vir, trovejantes.
Porém, parece-me, por vezes,
Bem melhor dormir do que viver assim sem companheiros.
O que esperar, que fazer entrementes, ou o que dizer?
Não sei: e para que poetas num tempo de indigência?
Mas são, dizes, como os sacerdotes do deus das vinhas
Que, pela noite sagrada, iam de país em país.

RESPOSTA COMENTADA

Na sua resposta, você pode ter escolhido, por exemplo, “Entretanto, o erro/É útil, tal como o sonho, e a aflição e a noite dão forças”, e explicado que, diante do descontento com o mundo, o poeta valoriza a fuga ao terreno do noturno, do sonho.

CONCLUSÃO

O Romantismo foi um momento-chave no começo do que entendemos por literatura no sentido moderno. Ele instituiu a liberdade de criação individual e a ruptura das hierarquias e separações dos gêneros clássicos. Assim, nasceram o drama e o romance, como tipos literários modernos, pois misturam elementos trágicos e cômicos, e seus protagonistas não são da nobreza, mas são “indivíduos comuns”. Ademais, no Romantismo, a poesia foi muito valorizada como expressão de uma individualidade e seus conflitos com o mundo.

ATIVIDADE FINAL

Atende aos Objetivos 1 e 2

Faça uma pesquisa sobre o Romantismo e encontre um poema (diferente dos que você leu na aula) que corresponda a esse estilo histórico. Cite o nome do poema e alguns versos que indiquem elementos que o identifiquem com esse estilo. Se possível, relacione esses elementos com características do contexto histórico.

RESPOSTA COMENTADA

Em sua resposta, você pode escolher poemas que correspondam às características que você aprendeu. O poema abaixo, por exemplo, de Álvares de Azevedo, mostra um sujeito lírico que percebe o passado como uma idade de ouro perdida e mostra-se melancólico, fazendo referência à solidão, à noite e ao pressentimento da doença e da morte.

*Oh! Páginas de vida que eu amava
Oh! Páginas da vida que eu amava,
Rompei-vos! nunca mais! tão desgraçado!...
Ardei, lembranças doces do passado!
Quero rir-me de tudo que eu amava!*

*E que doudo que eu fui! como eu pensava
Em mãe, amor de irmã! em sossegado
Adormecer na vida acalentado
Pelos lábios que eu tímido beijava!*

*Embora – é meu destino.
Em treva densa
Dentro do peito a existência finda
Pressinto a morte na fatal doença!*

*A mim a solidão da noite infinda!
Possa dormir o trovador sem crença
Perdoa minha mãe – eu te amo ainda!*

RESUMO

O Romantismo é a atitude ou orientação intelectual que caracterizou diversos trabalhos de literatura, pintura, música, arquitetura, crítica e historiografia da civilização ocidental, durante o período que vai do fim do século XVIII até meados do século XIX.

Em linhas gerais, o Romantismo pode ser visto como uma rejeição aos preceitos de ordem, harmonia, equilíbrio, idealização e racionalidade que eram próprios do Classicismo e do Neoclassicismo. Até certo ponto, foi também uma reação contra o Iluminismo e o racionalismo que dele deriva. A ênfase no individual, subjetivo, irracional, imaginativo, pessoal, espontâneo, emocional, visionário e transcendental é comum à grande parte das produções artísticas do Romantismo. Entre as características da literatura romântica estão: nova visão do artista como criador individual supremo; poesia considerada como forma de experiência transcendente; exaltação da emoção em detrimento da razão; interesse pelas origens históricas e culturais da nação; predileção pelo exótico, estranho, oculto e até satânico.

O Romantismo no Brasil

Diana Klinger

AULA

8

Meta da aula

Apresentar as características e particularidades do estilo conhecido como Romantismo no Brasil.

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

1. reconhecer o surgimento do Romantismo no Brasil a partir de uma contextualização histórica;
2. identificar as principais características do estilo romântico na literatura brasileira;
3. identificar as fases do estilo romântico brasileiro e os principais autores, conhecendo algumas de suas obras.

INTRODUÇÃO

Na aula anterior, vimos como nasceu e desenvolveu-se o Romantismo na Europa e como, na verdade, é possível dizer que existiram vários Romantismos no mundo, já que em cada lugar o movimento apresentou peculiaridades. No Brasil, não foi diferente e, segundo Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira* (1981), o movimento no país foi tão rico que dele surgiu quase tudo o que literariamente se realizou até meados do século XX.

Entre as características do Romantismo europeu estão a exaltação do eu (a conquista da possibilidade de exprimir sentimentos pessoais), da natureza, da religião (que muitas vezes aparece como uma tendência contemplativa) e da nação. Tais características relacionam-se com o contexto da época em que surgiu o movimento. Essa volta à natureza e ao passado, por exemplo, era fruto do ápice de modernização em que viviam as grandes cidades e as contradições próprias da Revolução Industrial e da ascensão da burguesia, uma tentativa de recorrer a um equilíbrio ou a uma harmonia que já não se encontravam mais no presente das grandes cidades. Nesta aula, veremos as particularidades do Romantismo no Brasil.

CIRCUNSTÂNCIAS HISTÓRICAS DO SURGIMENTO DO ROMANTISMO

Ao aportar no Brasil, o movimento encontra um cenário distinto. O país ainda era carente do contexto industrial e operário, durante o século XIX. Mas, apesar da situação diferente, as características do movimento encaixavam-se com o momento em que vivia o Brasil (a exaltação do eu, por exemplo, casava com um momento de maior autonomia do escritor nacional; e a valorização nacional ia ao encontro dos anseios de uma nação recém-independente) e, por isso, ao surgir, o Romantismo encontra terreno fértil para se desenvolver.

O país estava recém-independente e, embalado pelo clima do momento, o escritor nacional abraçava a missão de renovar a literatura brasileira.

Descrever costumes, paisagens, fatos, sentimentos carregados de sentido nacional, era libertar-se do jugo da literatura clássica, universal, comum a todos, preestabelecida, demasiado abstrata – afirmando em contraposição o concreto, espontâneo, característico, particular (CANDIDO, 1981, p. 15).

O momento era, portanto, de individuação, tanto do país, quanto do escritor, o que ia ao encontro das características do movimento romântico.

Esta atitude nova combina com a nova posição e rotina do escritor. O crítico Antonio Candido explica como essa exaltação do eu e dos sentimentos próprios, características do Romantismo, apareciam como uma conquista para esse autor que também adquiria certa independência: “entregue cada vez mais à carreira literária, isto é, a si próprio e ao vasto público, em lugar do escritor pressionado, protegido, quase confundido na criadagem dos mecenas do período anterior” (idem, p. 34).

O escritor romântico tinha uma ideia de missão, de renovar a literatura, de criar uma literatura que se equiparasse à estrangeira, de promover no campo cultural aquilo que a Independência promoveu para o campo social. Para uns, uma missão espiritual, para outros, social. Já o nacionalismo, traço importante principalmente nas obras da primeira fase, como veremos em breve, mas que se encontra presente em todo o movimento, não é uma característica exclusiva do Romantismo, embora tenha encontrado nele um aliado decisivo. “Manteve-se durante todo o Romantismo este senso de dever patriótico, que levava os escritores não apenas a cantar a sua terra, mas a considerar as suas obras como contribuição ao progresso” (CANDIDO, 1981, p. 10).

Antes mesmo do início do movimento, houve uma onda de nacionalismo, estimulada pela Independência do Brasil e os escritores árcades já utilizavam temas nacionais em suas obras. A figura do índio, que passou a ser um emblema da figura do nacional no Romantismo, por exemplo, já aparecia representada, embora, como veremos mais à frente, o tratamento que recebe no Romantismo e a intenção por trás dessa representação seja totalmente distinta.

Agora, depois dessa breve apresentação e contextualização, iremos entender como o Romantismo surgiu no Brasil, quais suas principais peculiaridades, as diferentes fases do movimento e os principais autores e obras.

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 1

1. Resuma as circunstâncias históricas que fizeram com que o Romantismo encontrasse um solo propício para se desenvolver no Brasil.

O ROMANTISMO NO BRASIL

O Romantismo trouxe, portanto, uma grande renovação para a literatura brasileira e não apenas em temas ou formas. Foi durante o movimento, por exemplo, que surgiu o romance no Brasil. Mas apesar das diferenças em relação ao Arcadismo, não há uma ruptura radical. Isso porque, como já foi dito, algumas características do movimento anterior permanecem e são aprofundadas e desenvolvidas, como o tom patriótico e a preocupação em dotar o Brasil de uma literatura equivalente às europeias. Estas duas características ligam os dois movimentos.

O Romantismo chega ao Brasil no século XIX por influência estrangeira. Um grupo de intelectuais, entre eles Domingos José Gonçalves de Magalhães e Araújo Porto-Alegre, entra em contato com a obra de escritores românticos e funda a revista *Niterói* (1833-1836), na qual defendia a missão de reformar a literatura brasileira a partir das novas ideias.

O marco do movimento no país será a publicação de *Suspiros poéticos e saudades*, de Gonçalves de Magalhães (1811-1882), em 1836. A obra é composta por poemas, que vêm acompanhados da indicação do lugar onde foram escritos, revelando toda a trajetória do autor na Europa, ou que exaltam a saudade da pátria e as características da nação distante.

No prólogo da obra, o autor revela a sua intenção, a esperança de promover uma renovação e a crença no futuro de uma pátria que se forma:

Tu vais, ó livro, ao meio do turbilhão em que se debate nossa pátria; onde a trombeta da mediocridade abala todos os ossos, e desperta todas as ambições; onde tudo está gelado, exceto o egoísmo: tu vais, como uma folha no meio da floresta batida pelos ventos do inverno, e talvez tenhas de perder-te antes de ser ouvido, como um grito no meio da tempestade. Vai; nós te enviamos cheios de amor pela pátria, de entusiasmo por tudo o que é grande e de esperanças em Deus e no futuro.



É possível encontrar esse texto de Gonçalves de Magalhães disponível no *site* da Biblioteca Nacional: <http://www.psbna-cional.org.br/bib/b198.pdf>.

O texto revela a intenção de quem viaja o mundo, as suas descobertas para os de sua terra. Em outro trecho, podemos perceber por que seu livro causou entusiasmo na mocidade. Magalhães defende a renovação e aponta novos rumos para a literatura brasileira.

É um livro de Poesias escritas segundo as impressões dos lugares; ora assentado entre as ruínas da antiga Roma, meditando sobre a sorte dos impérios, ora no cimo dos Alpes, a imaginação vagando no infinito como um átomo no espaço; ora na gótica catedral, admirando a grandeza de Deus, e os prodígios do Cristianismo; ora entre os ciprestes que espalham a sua sombra sobre os túmulos; ora enfim refletindo sobre a sorte da pátria, sobre as paixões dos homens, sobre o nada da vida.

Em sua volta pelo mundo, ele vai sendo influenciado pelas tendências do movimento. Enquanto cita diferentes locais, vai incluindo características do Romantismo, nos textos: o nacionalismo, o culto à religião, as paixões, a morte. Podemos perceber ainda que todo o trecho fala de impressões pessoais, exaltação de sentimentos e ideias. Assim, se considera que Magalhães é autor da primeira geração do Romantismo.

PRIMEIRA GERAÇÃO DO ROMANTISMO

Antonio Candido define a importância dessa obra inaugural:

Foi uma viagem providencial, que lhe permitiu descobrir a nova literatura francesa, impregnar-se dos temas românticos, perceber o quanto serviriam à definição de uma literatura nova em seu país e, vivendo-os como brasileiro, comunicá-los aos patrícios através dos *Suspiros poéticos e saudades* (CANDIDO, 1981, p. 59).

Ao longo dos poemas, é possível observar também como Magalhães desenvolve uma das linhas românticas de sua poesia, a ideia do lugar como fonte de emoção e reflexão. A emoção nascida em determinado lugar move o seu espírito à reflexão, evocando o passado e estimulando a nostalgia da pátria, a saudade da terra distante (tema recorrente em muitos dos autores românticos). Todos os temas diretamente ligados ao “eu”:

Deste modo, *eu* e pátria surgem, romanticamente, como duas formas de sentimentalismo que assumem aspecto egotista, na medida em que também a pátria se apresenta como caso pessoal, não apenas objeto de patriotismo. Nutridas na densa atmosfera de paixão nacionalista que marcou o Primeiro Reinado e a Regência (CANDIDO, 1981, p. 60).

Vamos agora ler um trecho do poema “Por que estou triste?”, presente em *Suspiros poéticos e saudades*, escrito em Turim, em 1835, para observar como as questões ressaltadas acima aparecem dentro da obra.

Uma gota após outra um lago forma,
Novas gotas de chuva o lago aumentam,
Transborda enfim, e dá a um rio origem,
Que nas planícies rola.

Eis de meu coração a finda imagem.
Repetidos pesares pouco a pouco,
Males amontoados desde a infância
A existência me azedam.

(Fonte: *Suspiros poéticos e saudades*, 1836. Disponível em http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2088)

O olhar voltado para o passado, a relação com a natureza, o forte sentimentalismo marcam o referido trecho. O poema demonstra a expressão do eu (lírico), que revela seus sentimentos e impressões.

Gonçalves de Magalhães, apesar de ter recebido ao longo da história uma série de críticas que apontam para a falta de qualidade de suas obras, de ter sido classificado por críticos literários como um escritor sem talento (Alfredo Bosi, por exemplo, em *História concisa da literatura brasileira*, afirma que, na verdade, o autor apresentava apenas alguns temas românticos e estava longe da liberdade expressiva que marcou a nova cultura), tem uma importância fundamental para o Romantismo brasileiro. Ele era visto na época como patriarca dessa nova fase da literatura e pode-se dizer que reinou absoluto de 1836 a 1846 (período de formação do Romantismo).

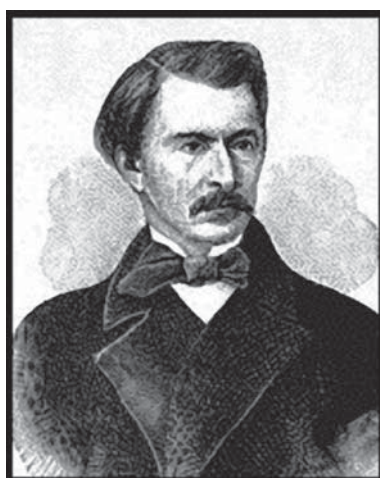


Figura 8.1: Gonçalves de Magalhães (1811-1882).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Gon%C3%A7alves_de_Magalh%C3%A3es

Desenvolveu o primeiro Romantismo, um meio-termo entre o movimento anterior e o “Ultrarromantismo”, que surge, no Brasil, a partir de 1850. Apesar da importância de *Suspiros poéticos e saudades*, Gonçalves de Magalhães publicou outra obra que merece destaque nesta aula, *A confederação dos Tamoios*, de 1856, que trabalha com um dos temas mais importantes do movimento: o indianismo.

Indianismo

O indianismo não aparece apenas como uma temática dentro do nacionalismo. O índio representa ao mesmo tempo a origem, o herói e o tema nacional. Enquanto românticos europeus buscavam na Idade Média valores nobres, que apareciam como um ideal já impossível de encontrar no presente, os brasileiros foram buscar no índio, pintado como um herói forte e cheio de qualidades, a referência ao passado e à origem da nação.

Os poetas árcades já faziam referência ao índio em suas obras, assim como à natureza e à paisagem nacional. Mas elas eram meros panos de fundo e a figura do índio era muitas vezes tratada com preconceito e olhar similar ao dos primeiros portugueses que pisaram no país. Um exemplo é o frei mineiro Santa Rita Durão. Em seus textos, a figura do índio é usada apenas para exemplificar padrões ideológicos. Os nativos aparecem como almas puras que mostram aos “libertinos” europeus os dogmas católicos. No Romantismo, a representação da figura do índio faz parte de um projeto de dotar o Brasil de uma literatura própria. Mais à frente iremos entender melhor como isso funciona, ao analisar as obras

de Gonçalves Dias e José de Alencar.

Magalhães, porém, não foi o primeiro a desenvolver esse traço. Na época da publicação de seu texto, Gonçalves Dias já havia publicado seus cantos indianistas e José de Alencar redigia a epopeia em prosa *O guarani*. *A confederação dos Tamoios* é inspirada em um episódio real da história brasileira, quando um grupo de tamoios confederados junta-se aos franceses na luta contra os portugueses no Rio de Janeiro e em São Paulo, em 1555. Vamos a um trecho do poema:

A confederação dos Tamoios

Como da pira extinta a labareda,
Ainda o rescaldo crepitante fica,
Assim do ardente moço a mente acesa
Na desusada luta que a excitara,
Ainda, alerta e escaldada se revolve!
De um lado e de outro balanceia o corpo,
Como após da tormenta o mar banzeiro;

Alma e corpo repouso achar não podem.
Debalde os olhos cerra; a igreja, as casas,
A vila, tudo ante ele se apresenta.
Das preces a harmonia inda murmura

Como um eco longínquo em seus ouvidos.
Os discursos do tio mutilado,
Malgrado seu, assaltam-lhe a memória.
No espontâneo pensar lançada a mente,

Redobrando de força, qual redobra
A rapidez do corpo gravitante,
Vai percorrendo, e achando em seu arcano
Novas respostas às razões ouvidas.
Mas a noite declina, e branda aragem
Começa a refrescar. Do céu os lumes
Perdem a nitidez desfalecendo.
Assim já frouxo o Pensamento do índio,
Entre a vigília e o sono vagueando,
Pouco a pouco se olvida, e dorme, sonha
Como imóvel na casa entorpecida,
Clausurada a crisálida recobra
Outra vida em silêncio, e desenvolve
Essas ligeiras asas com que um dia
Esvoaçará nos ares perfumados,
Onde enquanto réptil não se elevava

(Fonte: *A confederação dos Tamoios*. Disponível em <http://www.brasilia-na.usp.br/bbd/handle/1918/01087400#page/1/mode/1up>)

No texto, é descrito o difícil repouso do guerreiro, que ainda fica em alerta, após vivenciar um ataque. O fogo do ataque é comparado com a mente acesa do índio (“Ainda o rescaldo crepitante fica/Assim do ardente moço a mente acesa”). Um índio em vigília, forte e corajoso. Magalhães busca a afirmação da nacionalidade a partir da figura do índio, convertido em herói e símbolo da coletividade brasileira em oposição ao colonizador, seus sentimentos nobres e a aparência forte e bela.

Entre os destaques da primeira fase do Romantismo brasileiro estão ainda Gonçalves Dias (1823-1864), o primeiro a adotar uma postura mais completa, unindo forma e conteúdo e que chega para consolidar o Romantismo, e Martins Pena (1815-1848), criador do teatro brasileiro. Foi um período de restauração da poesia, inauguração do romance e da crítica, enfim, de criação da vida literária moderna no Brasil.

A primeira geração, que chega para instaurar o movimento, é composta por escritores formados nos últimos anos do Primeiro Reinado ou no período de Regência, que se impregnaram do clima vigente

de paixão partidária e ideológica. Entre os traços políticos característicos da época e que aparecem em uma série de obras estão o amor ao progresso, o abolicionismo e a aversão ao governo absoluto. Uma das expressões mais características desse sentimento político foi o interesse pela Inconfidência Mineira. Gonçalves Dias é um dos responsáveis pelas maiores expressões políticas dessa primeira fase com a publicação da obra “Meditação”, de poesia em prosa, que versava contra a escravidão.

Para poetas e jornalistas da época, Gonçalves Dias foi o verdadeiro “criador” da literatura nacional. Isso por ter celebrado a população e as características do Brasil. Foi fonte de inspiração para os autores da segunda e terceira geração.



Figura 8.2: Gonçalves Dias (1823-1864).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Gon%C3%A7alves_Dias

Entre seus textos mais famosos está “Canção do exílio”, de 1846, presente no livro *Primeiros cantos*. “A partir dos *Primeiros Cantos*, o que antes era tema – saudade, melancolia, natureza, índio – se tornou experiência, nova e fascinante, graças à superioridade da inspiração e dos recursos formais” (CANDIDO, 1981, p. 83). Vejamos um trecho do poema, em que é possível observar a exaltação da pátria e da natureza local.

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;
As aves, que aqui gorjeiam,

Não gorjeiam como lá.

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

(Fonte: "Canção do exílio". Disponível em http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2112)

Marcado pelo indianismo, Gonçalves Dias destacava-se em poemas como “I-Juca Pirama”. Não é apenas a força poética que chama atenção em seus textos, mas também uma certa originalidade no tratamento do tema. Em “I-Juca Pirama”, por exemplo, a bravura tupi, característica dos textos indianistas, cede lugar ao lamento do prisioneiro. Este quer viver para cuidar do pai, mas seu ato de pedir que não o matem é interpretado pelos outros índios (inclusive o pai) como covardia. Por isso, os índios o liberam, não o matam, pois eles só comem carne daqueles que eles consideram bravos.

Guerreiros, não coro
Do pranto, que choro.

(Fonte: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=1821)

Trata-se de um poema de estrutura melódica, marcado pela variação de ritmos, que exalta a natureza nacional. Vejamos outro trecho:

No meio das tabas de amenos verdores,
Cercadas de troncos – cobertos de flores,
Alteiam-se os tetos d’altiva nação;
São muitos seus filhos, nos ânimos fortes,
Temíveis na guerra, que em densas coortes
Assombram das matas a imensa extensão.

São rudos, severos, sedentos de glória,
Já prélios incitam, já cantam vitória,
Já meigos atendem à voz do cantor:
São todos Timbiras, guerreiros valentes!
Seu nome lá voa na boca das gentes,
Condão de prodígios, de glória e terror!

As tribos vizinhas, sem forças, sem brio,
As armas quebrando, lançando-as ao rio,
O incenso aspiraram dos seus maracás:
Medrosos das guerras que os fortes acendem,
Custosos tributos ignavos lá rendem,
Aos duros guerreiros sujeitos na paz.

No centro da taba se estende um terreiro,
Onde ora se aduna o concílio guerreiro
Da tribo senhora, das tribos servis:
Os velhos sentados praticam d'outrora,
E os moços inquietos, que a festa enamora,
Derramam-se em torno dum índio infeliz.

Quem é? – ninguém sabe: seu nome é ignoto,
Sua tribo não diz: – de um povo remoto
Descende por certo – dum povo gentil;
Assim lá na Grécia ao escravo insulano
Tornavam distinto do vil muçulmano
As linhas corretas do nobre perfil.

Por casos de guerra caiu prisioneiro
Nas mãos dos Timbiras: – no extenso terreiro
Assola-se o teto, que o teve em prisão;
Convidam-se as tribos dos seus arredores,
Cuidosos se incubem do vaso das cores,
Dos vários aprestos da honrosa função.

(Fonte: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=1821)

O ritmo (a seguir notamos que, como os versos têm uma pontuação bem marcada, cortados pelas vírgulas, ao lê-los, eles parecem mais acelerados) e o clima (há trechos mais calmos, que descrevem uma cena, por exemplo, e outros que parecem acompanhar a tensão da batalha) do poema mudam ao longo das partes, como podemos ver ao comparar essa primeira parte com a nona, na descrição da batalha e da morte.

A taba se alborota, os golpes descem,
Gritos, imprecações profundas soam,
Emaranhada a multidão braveja,
Revolve-se, enovela-se confusa,
E mais revolta em mor furor se acende.
E os sons dos golpes que incessantes fervem,
Vozes, gemidos, estertor de morte
Vão longe pelas ermas serranias
Da humana tempestade propagando

Quantas vagas de povo enfurecido
Contra um rochedo vivo se quebravam.

Era ele, o Tupi; nem fora justo
Que a fama dos Tupis – o nome, a glória,
Aturado labor de tantos anos,
Derradeiro brasão da raça extinta,
De um jacto e por um só se aniquilasse.

(Fonte: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=1821)

Antonio Candido destaca o poema como representativo de toda a obra de Gonçalves Dias. A partir dele, é possível observar a importância e a renovação de seus textos, que influenciaram muitos escritores e fizeram com que o autor fosse considerado o mais importante poeta do indianismo brasileiro.

A importância estética do “I-Juca Pirama”, para compreender a poesia gonçalviana, está na variedade de movimentos que integram a sua estrutura. Tomado o conjunto é uma experiência essencialmente romântica de poesia em movimento, em relação ao equilíbrio mais ou menos estável do poema neoclássico (CANDIDO, 1981, p. 87).

Mais à frente, poderemos comparar a representação da figura do índio na obra de Gonçalves Dias com a de outros escritores do período.

SEGUNDA GERAÇÃO

Se Romantismo quer dizer, antes de mais nada, um progressivo dissolver-se de hierarquias (Pátria, Igreja, Tradição) em estados de alma individuais, então Álvares de Azevedo, Junqueira Freire e Fagundes Varela serão *mais românticos* do que Magalhães e do que o próprio Gonçalves Dias; estes ainda postulavam, fora de si, uma natureza e um passado para compor seus mitos poéticos; àqueles caberia fechar as últimas janelas a tudo o que não se perdesse no Narciso sagrado do próprio eu (BOSI, 1976, p. 120).

Assim, Alfredo Bosi, autor de *História concisa da literatura brasileira*, define a segunda fase do Romantismo no Brasil. A afirmação de Bosi precisa ser analisada com cuidado. O que ele quer dizer é que a segunda fase do movimento foi a mais marcada pela presença do “eu” nos textos.

Os autores que se destacaram no período falavam sobre sentimentos individuais, deixando de lado tudo o que estava fora dessa atmosfera.

O sentimentalismo é ainda mais exacerbado neste período, com destaque para o pessimismo e a angústia. Entre as características dessa fase do Romantismo estão a fuga da realidade através da morte, o sonho, a loucura, a bebida, a preferência por ambientes fúnebres, a solidão, a mulher idealizada e os amores não correspondidos.

O período da segunda geração do Romantismo foi conhecido como Ultrarromantismo ou Mal do Século, sofrendo grande influência de Lord Byron (1788-1824), cuja poesia e características já foram analisadas na aula passada. Entre os autores que se destacaram estão Álvares de Azevedo (1831-1852), Junqueira Freire (1832-1855), Fagundes Varela (1841-1875) e Casimiro de Abreu (1839-1860). A morte prematura marca os poetas dessa fase e contribui para o clima de culto à morte, melancolia e desencanto.

Vamos observar as características deste momento do Romantismo no trecho do poema “Sonhando”, de Álvares de Azevedo, poeta que morreu aos 20 anos de tuberculose, não vendo sua obra reunida em livro, com destaque para *Lira dos vinte anos*. Apesar da pouca idade, Álvares de Azevedo destacou-se entre os escritores de sua geração.

Deitou-se na areia que a vaga molhou.
Imóvel e branca na praia dormia;
Mas nem os seus olhos o sono fechou
E nem o seu colo de neve tremia...
O seio gelou?...
Não durmas assim!
Ó pálida fria,
Tem pena de mim!
Dormia: – na fronte que níveo suar...
Que mão regelada no lânguido peito...
Não era mais alvo seu leito do mar,
Não era mais frio seu gélido leito!
Nem um ressonar...
Não durmas assim...
O pálida fria,
Tem pena de mim!

(Fonte: [http://pt.wikisource.org/wiki/Sonhando_\(%C3%81lvares_de_Azevedo\)](http://pt.wikisource.org/wiki/Sonhando_(%C3%81lvares_de_Azevedo)))

Fica evidente no trecho a ideia de morte e de amor impossível, que marca os textos da época.

No trecho de “Canção do exílio” de Casimiro de Abreu (poema de *Primaveras*, com mesmo nome do texto de Gonçalves Dias que abre seus *Primeiros cantos*), também encontramos um tom sombrio, típico dessa geração. Casimiro morre aos 21 anos, também de tuberculose, e tem um único livro de poemas: *Primaveras* (1859).

Se eu tenho de morrer na flor dos anos,
Meu Deus! não seja já;
Eu quero ouvir na laranjeira, à tarde,
Cantar o sabiá!

Meu Deus, eu sinto e tu bem vês que eu morro
Respirando este ar;
Faz que eu viva, Senhor! dá-me de novo
Os gozos do meu lar!

O país estrangeiro mais belezas
Do que a pátria, não tem;
E este mundo não vale um só dos beijos
Tão doces duma mãe!

Dá-me os sítios gentis onde eu brincava
Lá na quadra infantil;
Dá que eu veja uma vez o céu da pátria,
O céu do meu Brasil!

Se eu tenho de morrer na flor dos anos,
Meu Deus! não seja já!
Eu quero ouvir na laranjeira, à tarde,
Cantar o sabiá!

Apesar de falar da natureza, como o poema de Gonçalves Dias, no texto de Casimiro de Abreu o tom é totalmente distinto. O lamento sobre a morte (“Se eu tenho de morrer na flor dos anos”) inevitável é tão forte que a natureza fica em segundo plano. Ele descreve a natureza, mas o que ganha importância no poema é esse pedido para que a morte tarde um pouco mais a chegar (“Meu Deus! não seja já!”).

TERCEIRA GERAÇÃO

A última geração do Romantismo foi marcada por acontecimentos

políticos e sociais do momento. Defendia, por exemplo, a abolição da escravidão e presenciava o desenvolvimento e o progresso nas cidades, e a ascensão da burguesia. Sousândrade e Castro Alves são destaques desta geração. A estreia de Castro Alves coincide com um crescimento urbano e uma repulsa à moral do senhor e escravo. A seguir, um trecho de “Navio negreiro”, de Castro Alves.

Navio negreiro

Negras mulheres, suspendendo às tetas
Magras crianças, cujas bocas pretas
Rega o sangue das mães:
Outras moças, mas nuas e espantadas,
No turbilhão de espectros arrastadas,
Em ânsia e mágoa vãs!

E ri-se a orquestra irônica, estridente...
E da ronda fantástica a serpente
Faz doudas espirais...
Se o velho arqueja, se no chão resvala,
Ouvem-se gritos... o chicote estala.
E voam mais e mais...

Preso nos elos de uma só cadeia,
A multidão faminta cambaleia,
E chora e dança ali!
Um de raiva delira, outro enlouquece,
Outro, que martírios embrutece,
Cantando, geme e ri!

No entanto o capitão manda a manobra,
E após fitando o céu que se desdobra,
Tão puro sobre o mar,
Diz do fumo entre os densos nevoeiros:
"Vibrai rijo o chicote, marinheiros!
Fazei-os mais dançar!..."

No poema, vemos a descrição dos negros que chegavam ao país, amontoados em navios. Castro Alves descreve o estado de tristeza dos negros acorrentados, a difícil viagem e a crueldade com que eram tratados, enfatizada pela fala do capitão (“Vibrai rijo o chicote, marinheiros!”).

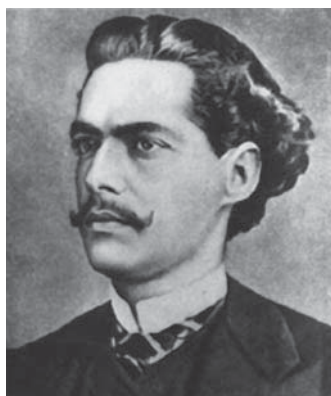


Figura 8.3: Castro Alves (1847-1871).

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

A FICÇÃO NO ROMANTISMO

O romance surge no país no fim dos anos 1830 e nasce regionalista, e de costumes. Isso quer dizer, desde cedo, tinha a tendência de descrever tipos humanos e formas de vida social nas cidades e no campo. A produção de romances espalhou-se pelo país. Antonio Candido revela como a produção dos autores foi aos poucos “mapeando” diferentes regiões do país.

Assim, o que se vai formando e permanecendo na imaginação do leitor é um Brasil colorido e multiforme, que a criação artística sobrepõe à realidade geográfica e social. Esta vocação ecológica se manifesta por uma conquista progressiva de território. Primeiro as pequenas vilas fluminenses de Teixeira e Sousa e Macedo, cercando o Rio familiar e sala-de-visitas, do mesmo Macedo e de Alencar, ou o Rio popular e pícaro de Manuel Antônio; depois, as fazendas, os garimpos, os cerrados de Minas e Goiás, com Bernardo Guimarães. Alencar incorpora o Ceará dos campos e das praias, os pampas do extremo sul; Franklin Távora, o Pernambuco canavieiro, se estendendo pela Paraíba. Taunay revela Mato Grosso; Alencar e Bernardo traçam o São Paulo rural e urbano (CANDIDO, 1981, p. 114).

É como se, no plano literário, ocorresse uma tomada de consciência do espaço nacional. Entre os autores que se destacaram na época estão: Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), com destaque para *A Moreninha* (1844); Manuel Antônio de Almeida (1831-1861), com *Memórias de um sargento de milícias* (1853); José de Alencar (1829-1877), com *O guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874); Bernardo Guimarães (1825-1884), com *A escrava Isaura* (1875); Visconde de Taunay (1843-1899), com *A mocidade de Trajano* (1872).

Não é possível, porém, afirmar que houve uma evolução entre os diferentes tipos de romances que surgiram durante o Romantismo (houve no período uma grande produção de romances indianistas, históricos, sertanejos e urbanos ou, para simplificar, poderíamos classificar em três tipos: vida urbana, vida rural e vida primitiva, sendo este último relacionado à selva e à descrição dos índios), como se houvesse um aprimoramento da técnica ficcional. As diferenças nas temáticas ocorreram devido ao contexto em que viviam os escritores, a diferença de tempo e espaço entre as produções. Até porque, num país de grande extensão como o Brasil, era difícil a comunicação entre as diferentes partes. Mas um ponto uniu as diferentes produções: a preocupação em descrever a paisagem local, os fatos e costumes do Brasil.

No Brasil, o romance romântico, nas suas produções mais características (em Macedo, Alencar, Bernardo Guimarães, Franklin Távora, Taunay), elaborou a realidade graças ao ponto, à posição intelectual e afetiva que norteou todo o nosso Romantismo, a saber, o nacionalismo literário (CANDIDO, 1981, p. 112).

Por trás da intenção de descrever a paisagem nacional estava, na maioria das vezes, uma intenção patriótica de produzir uma literatura com traços nacionais. José de Alencar (1829-1877) é a figura de destaque do período e passou pelos três tipos básicos de romance romântico: a cidade, o campo e a selva. Produziu obras de destaque como o romance urbano de costumes *Lucíola*; o regionalista *O sertanejo* e o indianista *Iracema*. Vejamos mais detidamente a sua produção indianista.



Figura 8.4: José de Alencar (1829-1877).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_de_alencar

Alencar produz uma trilogia indianista: *Iracema* (1865), *Ubirajara* (1874) e *O guarani* (1857), que procura dar conta da origem do Brasil, o contato com o europeu e o surgimento do povo brasileiro. Em *Ubirajara*, apresenta características do índio, que aparece representado como um herói nacional, da natureza local, da língua tupi, revelando toda uma “cultura da origem”. Conta a história de um índio brasileiro, antes do contato com a cultura europeia, se detendo em seus costumes, na paisagem e na descrição de sua aparência.

Em *Iracema*, conta o amor quase impossível de um branco pela bela índia Iracema. Da união dos dois surge o primeiro brasileiro, fruto da miscigenação entre o branco e o índio.

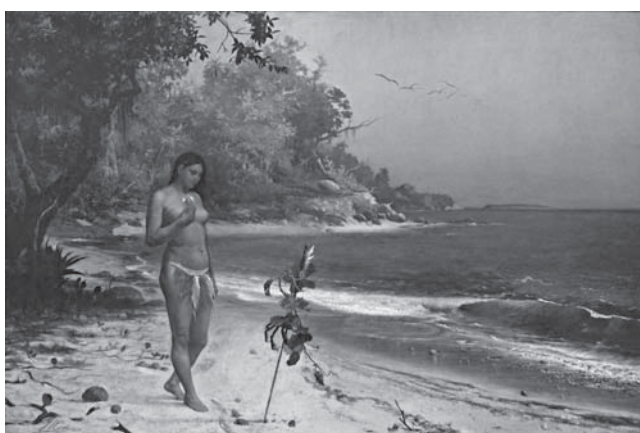


Figura 8.5: *Iracema*, por José Maria de Medeiros.

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

O *guarani* foi publicado primeiro em formato de folhetim no jornal *Correio Mercantil*, em 1857, para só, no fim desse mesmo ano, ser publicado como livro. O romance conta a história do amor do índio Peri pela branca Ceci, dando início à população brasileira.

Alencar quer construir a memória de uma nação, exaltar o orgulho de ser brasileiro. Na poesia de Gonçalves Dias, o índio, apesar de rico em sentido simbólico, é um pouco vazio de personalidade; já nos romances de José de Alencar, ele ganha contornos em que aparece como um personagem, particularizado, o que o aproxima do leitor.

CARACTERÍSTICAS PRINCIPAIS DO ROMANTISMO NO BRASIL

Nesta seção, faremos um resumo das principais características do romantismo no Brasil.

1) Exaltação do eu – a conquista da possibilidade de exprimir sentimentos pessoais. A segunda geração de românticos é a mais radical em relação à exaltação da subjetividade.

2) Nacionalismo – os autores românticos abraçaram a missão de dotar o Brasil de uma literatura própria e esse patriotismo é encontrado durante todas as fases do movimento. A exaltação de características e de paisagens locais eram recursos utilizados para contribuir para a construção de uma literatura com traços próprios.

3) Exaltação da natureza – a exaltação da natureza representou não apenas uma forma de evasão da realidade, mas também uma maneira de exaltar as características nacionais. Há também uma comunhão entre o estado de espírito do artista e os contornos sugestivos da natureza.

4) Indianismo – vimos na última aula como Rousseau, em *O contrato social*, faz refluir o mito do “Bom Selvagem”. Os autores nacionais trabalham com essa mesma ideia ao representar o caráter bom e forte do índio nacional. O índio representa a origem da nação.

5) O sentimentalismo exacerbado, clima de angústia, de exaltação da morte e de lamento de amores impossíveis marca a segunda geração do movimento.

ATIVIDADE



Atende aos Objetivos 2 e 3

2. Leia o poema “Saudades”, de Casimiro de Abreu, e aponte a que geração do Romantismo ele pertence. Justifique sua resposta.

Saudades

Nas horas mortas da noite
Como é doce o meditar
Quando as estrelas cintilam
Nas ondas quietas do mar;
Quando a lua majestosa
Surgindo linda e formosa,
Como donzela vaidosa
Nas águas se vai mirar !
Nessas horas de silêncio,
De tristezas e de amor,
Eu gosto de ouvir ao longe,

Cheio de mágoa e de dor,
O sino do campanário
Que fala tão solitário
Com esse som mortuário
Que nos enche de pavor.
Então – proscrito e sozinho –
Eu solto os ecos da serra
Suspiros dessa saudade
Que no meu peito se encerra
Esses prantos de amargores
São prantos cheios de dores:
– Saudades – dos meus amores,
– Saudades da minha terra !

RESPOSTA COMENTADA

O poema de Casimiro de Abreu se encaixa na segunda geração do Romantismo. Podemos observar, por exemplo, a temática da solidão, a reflexão sobre a morte que parece sempre à espreita e a exaltação dos sentimentos individuais, característicos desse período.

CONCLUSÃO

O Romantismo foi um momento de grande renovação das letras no Brasil. Por um lado, os autores nacionais recebem forte influência dos românticos europeus. Por outro lado, e levados pelo clima político da independência do Brasil, se propõem consolidar uma literatura nacional que se diferencie da literatura europeia. Assim, surge o índio como figura que caracteriza a identidade nacional.

ATIVIDADE FINAL

Atende ao Objetivo 2

Faça uma pesquisa sobre o Romantismo no Brasil e encontre um poema (diferente dos que você leu na aula) que corresponda a esse estilo histórico. Cite o nome do poema e alguns versos que indiquem elementos que o identifiquem com esse estilo.

RESPOSTA COMENTADA

Em sua resposta, você pode escolher poemas que correspondam às características que você aprendeu. O trecho do poema a seguir, "O canto do guerreiro", de Gonçalves Dias, por exemplo, revela a exaltação da natureza e da figura do índio, representado como uma figura valente, origem do povo brasileiro.

*Valente na guerra
Quem há, como eu sou?
Quem vibra o tacape
Com mais valentia?
Quem golpes daria
Fatais, como eu dou?
– Guerreiros, ouvi-me;
– Quem há, como eu sou?*

RESUMO

O Romantismo chega ao Brasil por influência estrangeira no século XIX. O marco do movimento é a obra *Suspiros poéticos e saudades*, de Gonçalves de Magalhães, em 1836. Ao aportar no país, o Romantismo encontrou um contexto diferente do europeu. As cidades, por exemplo, não estavam tão desenvolvidas quanto na Europa, mas as características do movimento iam ao encontro do momento em que vivia o país e, por isso, se desenvolveu largamente. Embalados pelo clima de independência, os autores nacionais abraçam a missão de desenvolver uma literatura com traços próprios e essa preocupação em retratar a realidade local e as paisagens nacionais estará presente durante todo o movimento.

A primeira geração procura, portanto, diferenciar a produção nacional da europeia. Inspirados em pensadores como Rousseau, caracterizavam os índios como bons selvagens, fortes e justos, um modelo para a formação do povo brasileiro. A segunda geração, conhecida como Mal do Século, levou ao extremo a subjetividade e abraçou o sentimentalismo exacerbado, a preferência por ambientes fúnebres e amores idealizados, inspirados por autores como o poeta inglês Lord Byron. A última geração, influenciada pelos acontecimentos políticos e sociais, defende a abolição da escravatura e a liberdade e volta-se para o futuro e o progresso. Foi um movimento de renovação para as letras brasileiras.

As vanguardas europeias e o Modernismo no Brasil

Diana Klinger

AULA

9

Meta da aula

Apresentar as características do estilo histórico conhecido como “Modernismo” e sua relação com as vanguardas europeias.

objetivos

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

1. identificar as características do surgimento do Modernismo brasileiro a partir de uma contextualização histórica;
2. identificar as principais características do Modernismo na poesia.

INTRODUÇÃO

Continuando com os estilos históricos na literatura, hoje vamos ver outro dos estilos-chave da cultura brasileira. Trata-se do Modernismo.

O termo “modernismo”, assim como “romantismo”, também se presta a muita confusão. Sobretudo porque ele se associa às palavras “modernidade” e “moderno”, que também têm uma significação complexa e que tem variado muito ao longo do tempo. Para alguns, a modernidade começaria depois do Renascimento, com os ciclos das grandes navegações, a Reforma da Igreja Católica e a invenção da imprensa. Para a história da literatura, no entanto, a modernidade começa no final do século XVIII e início do século XIX, com a ideia de literatura como universo autônomo, a decadência da poética e da retórica clássicas e a visão da literatura como criação autoral.

Por outro lado, “moderno” pode se referir também a qualquer época. Como afirmou Oswald de Andrade, “foram modernos os iniciadores de todos os movimentos estéticos e filosóficos, de todos os movimentos científicos e políticos. O tempo encarrega-se de tornar os modernos clássicos ou destruí-los.” (1991, p. 97).

Não é possível abordar aqui a complexidade dos termos “modernidade” e “modernismo”, mas é importante levar em consideração essa amplitude de significações e especificar o sentido que tem a palavra “modernismo” na história da literatura brasileira, para evitarmos nos confundir.

O que significa, então, o Modernismo?

DEFINIÇÃO

O termo “modernismo”, derivado de “moderno”, designa atualmente “um movimento no terreno das artes, vocacionado para o experimentalismo e para a ruptura com os padrões taxados de acadêmicos ou tradicionais” (ACÍZELO, p. 15). Esse movimento corresponde a um período determinado, a assim chamada “fase modernista”.

O MODERNISMO NO BRASIL

O Modernismo brasileiro surge em São Paulo, nas primeiras décadas do século XX. Como vimos na aula sobre Romantismo, até o século XX os escritores no Brasil tinham uma forte relação de influência ou “dependência” com relação aos europeus. Mas a vanguarda modernista, no início do século XX, propôs um diálogo de igual para igual com a cultura europeia, uma “poesia de exportação” como propunha o

Manifesto da Poesia Pau-Brasil (1924), que respondesse às necessidades próprias da nação. No entanto, o Modernismo não surge no Brasil isoladamente, ele é, de fato, produto de um momento de grande fervilhar artístico e literário conhecido como a época das **VANGUARDAS**.

Assim, o Modernismo brasileiro corresponde aos movimentos de vanguarda que aconteceram tanto na Europa quanto na América Latina e dialoga com eles. Mas a relação já não será apenas de influência, pois o Modernismo brasileiro tem uma originalidade e uma particularidade que fazem com que dialogue “de igual para igual” com os movimentos europeus.

Em relação aos movimentos de vanguarda hispano-americanos, o Modernismo brasileiro foi um dos movimentos mais originais e criativos. À diferença das vanguardas latino-americanas, sustenta um nacionalismo combativo, muito mais contundente que o dos outros movimentos. De fato, nenhum dos movimentos de vanguarda latino-americana teve a riqueza, a diversidade e a amplitude de reflexão crítica do Modernismo brasileiro. De fato, uma das questões principais que o Modernismo tenta responder é a relação entre nacionalismo e cosmopolitismo.

A tentativa de definição de um caráter nacional, que já se encontrava em obras como *Urupês*, de Monteiro Lobato (1918), *Poesia pau-brasil* (1924), de Oswald de Andrade, e *Retrato do Brasil* (1928), de Paulo Prado, alcança sua maior expressão em *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade.

A palavra “**VANGUARDA**” deriva do francês *avant-garde* e vem do âmbito militar: faz referência ao batalhão que precede as tropas em ataque durante uma batalha, ou seja, a vanguarda é aquilo que “está à frente”. No início do século XX, surgiram na Europa vários grupos e movimentos artísticos, as vanguardas, conhecidas também como “ismos” (cubismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo, expressionismo), que tinham como denominador comum a ruptura com os valores do passado e com os cânones artísticos estabelecidos.



Figura 9.1: Mário de Andrade (1893-1945), autor de *Macunaíma*.
Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%A1rio_de_Andrade

O Modernismo foi uma virada crucial no quadro artístico e literário do país. Nunca mais a literatura e a arte brasileiras serão as mesmas, e vários movimentos e estilos posteriores devem muito ao Modernismo. Por exemplo, como veremos na próxima aula, o Tropicalismo.

O Modernismo, embora difundido por todo o país, surgiu em São Paulo e teve como figuras centrais Mário de Andrade e Oswald de Andrade, mas contou com a participação de um grande número de pessoas, como, entre outros, Menotti del Picchia, Plínio Salgado, Raul Bopp, Guilherme de Almeida, Graça Aranha e Paulo Prado (estes dois últimos considerados quase como “padrinhos” do movimento). Na pintura, serão fundamentais os nomes de Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Lasar Segall e Tarsila do Amaral. O marco inaugural formal do Modernismo foi a assim chamada Semana de 22.



Figura 9.2: Oswald de Andrade em 1920, a década da Semana de Arte Moderna.

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

A Semana de Arte Moderna teve lugar no Teatro Municipal de São Paulo, de 13 a 18 de fevereiro de 1922. Foi pensada como parte das comemorações do Centenário da Independência e contribuiu para a formalização de preocupações nacionalistas. O evento consolidou um movimento cujas primeiras manifestações ocorreram na década de 1910. Como afirmara Oswald de Andrade anos depois, a famosa Semana “foi uma parada de conjunto, feita para protestar contra a decadência da literatura e da arte

no Brasil” (1991, p. 53). O novo movimento opõe-se enfaticamente à arte consagrada e academizada do Brasil de então, a arte do século XIX. A Semana constou de três noites literárias e musicais e de uma grande exposição de escultura, pintura e arquitetura. O objetivo era mostrar um movimento de reação contra o academicismo, “a imitação servil, a cópia sem coragem e sem talento que forma nossos destinos” (ANDRADE, 1922, apud AMARAL, 1998, p. 144).



Figura 9.3: Capa do catálogo da Semana de Arte Moderna.

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

As relações entre pintura e literatura eram muito estreitas naquela época. Foi, sobretudo, Anita Malfatti uma das primeiras artistas brasileiras a trazer da Europa as novidades do cubismo, que era uma expressão fundamental da vanguarda europeia. O cubismo pode ser considerado a primeira vanguarda, foi o movimento que deu pé a todos os “ismos” posteriores e significou uma ruptura radical com a pintura tradicional. Rompe, sobretudo, com a ideia de perspectiva tradicional que vigorava desde o Renascimento. Essa perspectiva tentava representar pictoricamente a realidade a partir de um ponto de vista único e da produção de uma aparência de perspectiva central. O cubismo, pelo contrário, acaba com o ponto de vista único e adota a “perspectiva múltipla”: um mesmo objeto é percebido a partir de vários pontos de vista simultaneamente.

Por exemplo, vejamos a seguir um quadro de Pablo Picasso, principal referente do cubismo. Vemos que é um retrato em que o rosto está de perfil, mas os olhos estão de frente. O quadro é cubista porque, embora se possa reconhecer um motivo (trata-se de um retrato, isso é evidente), ele inclui diferentes pontos de vista sobre o objeto simultaneamente. De maneira que, a partir do cubismo, a arte deixa de ser pensada como *representação* da realidade para ser concebida como uma forma de *percepção* da realidade que procura um olhar diferente sobre a mesma.

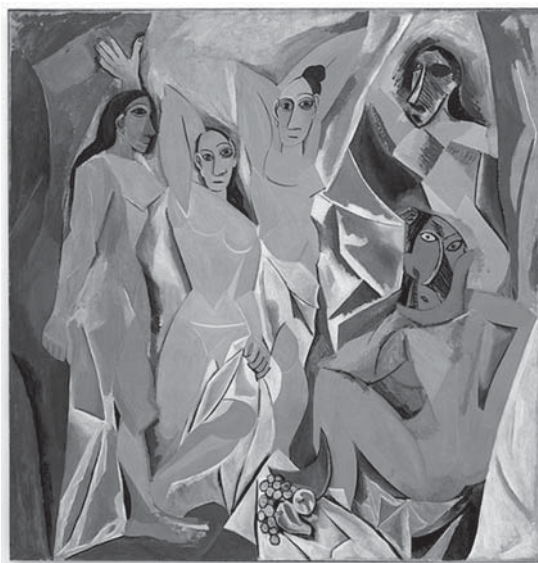


Figura 9.4: *Les Femmes d'Alger (O Version O)*, uma das obras mais conhecidas de Picasso (acervo do Museu de Arte Moderna de Nova York).

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

Anita Malfatti é uma verdadeira precursora do Modernismo no Brasil: sua exposição de 1917 provoca uma comoção no ambiente cultural de São Paulo, cidade que se tornaria o centro da transformação da arte contemporânea no Brasil. Anita trazia a as novidades do cubismo e do expressionismo, que assimilara na Europa e nos Estados Unidos.

Como veremos em breve, a ruptura com as formas realistas de representação também aconteceu na literatura modernista.



Figura 9.5: *A estudante* (1915-1916), de Anita Malfatti (acervo do Museu de Arte de São Paulo).

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

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 1

1. Enuncie as circunstâncias históricas e artísticas que deram lugar ao surgimento do Modernismo.

RESPOSTA COMENTADA

Na sua resposta, você pode ter mencionado o clima de inovação instalado na Europa e na América pelas vanguardas artísticas e literárias, assim como a coincidência, no Brasil, com as comemorações pela Independência e a vontade de se criar uma literatura que fosse nacional e, ao mesmo tempo, cosmopolita.

OS MANIFESTOS

De que maneira a Semana de Arte Moderna foi a plataforma que permitiu a consolidação de grupos, a publicação de livros, revistas e manifestos? Ao longo da década de 1920, o Modernismo vai produzir as obras mais importantes, como, por exemplo:

1922 – *Pauliceia desvairada*, de Mário de Andrade.

1923 – *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade.

1924 – *Poesia pau-brasil*, de Oswald de Andrade.

1925 – *A escrava que não é Isaura*, de Mário de Andrade.

1926 – *Losango capital*, de Mário de Andrade.

O estrangeiro, de Plínio Salgado.

1927 – *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade.

1928 – *Macunaíma*, de Mário de Andrade.

Martim Cereré, de Cassiano Ricardo.

Cobra Nonato, de Raul Bopp.

Ademais dos romances e livros de poesia, as ideias dos modernistas se difundiam através das várias revistas que foram fundadas naquela época (por exemplo, *Klaxon*, *Festa*, *Revista de Antropofagia*) e dos **MANIFESTOS** que seus integrantes lançavam. Assim, iam se delimitando os subgrupos, com diferenças estéticas mas também ideológicas, políticas.

A seguir, vamos ver dois dos mais famosos manifestos daquela época, Pau-Brasil e Antropofagia de Oswald de Andrade, além do “Prefácio à pauliceia desvairada”, de Mário de Andrade, que também pode ser considerado um manifesto do Modernismo, assim como alguns poemas de ambos os autores.

O Manifesto Pau-Brasil

No Manifesto Pau-Brasil, publicado em 1924 no *Correio da Manhã*, Oswald de Andrade fez uma revisão cultural do Brasil através da valorização do elemento primitivo. Vejamos as seguintes citações:

MANIFESTO

Do latim *manifestus*, é um documento escrito através do qual se faz pública uma declaração de propósitos.

Os manifestos costumam aparecer no âmbito da política ou da arte. Na arte, os manifestos foram típicos das vanguardas, como forma de assentar as bases do novo movimento.

A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica.
A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos.
Como somos.

(...)

O trabalho contra o detalhe naturalista – pela *síntese*; contra a morbidez romântica – pelo *equilíbrio* geômetra e pelo *acabamento* técnico; contra a cópia, pela *invenção* e pela *surpresa*.

(...)

Uma nova perspectiva.

A nova, a de Paolo Ucello criou o naturalismo de apogeu. Era uma ilusão de ótica. Os objetos distantes não diminuía. Era uma lei de aparência. Ora, o momento é de reação à aparência. Reação à cópia. Substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica, ingênua.

(...)

Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo.
Ver com olhos livres.

(...)

Apenas brasileiros de nossa época. O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido. Sem meeting cultural. Práticos. Experimentais. Poetas. Sem reminiscências livrescas. Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etimológica. Sem ontologia.

Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais. Pau-Brasil. A floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil.

(Fonte: Manifesto Pau-Brasil. Disponível em <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>)

Como vemos nos fragmentos, no Manifesto Pau-Brasil Oswald propõe a liberdade e a invenção e se posiciona contra a linguagem excessivamente acadêmica, por uma linguagem que se aproxime da realidade cotidiana e assim inclua “a contribuição milenária de todos os erros”.

Esse é um posicionamento que tenta reverter as hierarquias estabelecidas da “língua-mãe” lusa, a língua da metrópole. Pode-se entender

melhor com a famosa frase do manifesto que anuncia o slogan “Poesia de exportação contra poesia de importação”.

Por outro lado, podemos ver a estreita relação da literatura com a pintura no fragmento do manifesto que diz “Substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica, ingênua.” Se observarmos o famoso quadro *Abaporu*, de Tarsila de Amaral (ver a seguir), perceberemos que as mesmas preocupações de Oswald e Mário de Andrade podem ser vistas aqui: renovar a perspectiva, ver “com olhos livres”, pois a figura humana aqui não guarda as proporções da natureza e, ao mesmo tempo, romper com uma arte e uma poesia de importação e pesquisar o elemento local e popular. *Abaporu* vem dos termos em tupi *aba* (homem), *pora* (gente) e *ú* (comer), significando “homem que come gente”, de maneira que a relação com o Manifesto Antropófago, de Oswald de Andrade, é evidente. Aliás, o quadro foi pintado por Tarsila do Amaral para dar de presente de aniversário a Oswald, que era seu marido na época.



Figura 9.6: *Abaporu*, de Tarsila do Amaral.

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

Em 1929, Tarsila pinta outro quadro que chamará *Antropofagia* e inspirará um novo movimento, que se consolidará na *Revista de Antropofagia*.

Manifesto Antropófago

Em 1928, Oswald de Andrade lança um segundo manifesto, Antropofagia, publicado no primeiro número da famosa *Revista de Antropofagia*. Como no Manifesto da Poesia Pau-Brasil, a linguagem é metafórica, poética, humorística, mas agora Oswald privilegia a dimensão revolucionária e utópica. Oswald percebe que aquilo que os cubistas europeus procuravam na África e na Polinésia desde sempre fizera parte do seu cotidiano: o índio e o negro. Assim, ele vai propor uma síntese entre o elemento autóctone e as conquistas tecnológicas da modernidade. Para ele, havia uma relação direta entre a vida urbana paulista e a estética revolucionária.

Pau-Brasil tinha enunciado uma necessidade de perfilar uma arte nacional e estabelecer um corte na tradição literária. No entanto, não ficava muito clara sua diferença com a modernidade cosmopolita. A antropofagia vem assim resolver a inserção da cultura nacional na modernidade cosmopolita, de uma maneira crítica e original.

Essa maneira pode ser definida como *síntese dialética*. Sintetiza as ideias do Modernismo e de várias outras fontes, como o Manifesto Comunista; Freud e sua descoberta do inconsciente, capitalizado pelo surrealismo; Montaigne e Rousseau e suas ideias do “Bom Selvagem”. A antropofagia não nega as influências europeias: pelo contrário, tenta se apropriar delas. Trata-se da “absorção do inimigo sacro para transformá-lo em totem”, isto é, assimilar as qualidades do inimigo estrangeiro para fundi-las às nacionais. Ao devorar o “civilizado”, o “selvagem” o assimila e assim inverte a relação entre colonizador e colonizado. A antropofagia não é uma simples rejeição da civilização, mas, sobretudo, uma vontade de síntese.

Vejamos os seguintes trechos:

Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

(...)

Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida.

(...)

Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa.
A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem.
Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos
direitos do homem.

A idade de ouro anunciada pela América. A idade de ouro.
E todas as girls.

Filiação. O contato com o Brasil Caraíba. *Ori Villegaignon print
terre*. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução
Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução
Surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos.

(...)

Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação
da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabu
em totem.

Contra o mundo reversível e as ideias objetivadas. Cadaverizadas.
O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do
sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas.
E o esquecimento das conquistas interiores.

(Fonte: Manifesto Antropófago. Disponível em <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>)

O **MATRIARCADO DE PINDORAMA**, ou a Revolução Caraíba, é uma utopia que Oswald de Andrade cria para o Brasil. A concepção matriarcal é a expressão da solidariedade que ligava o homem à natureza e os indivíduos entre si. Realiza o direito materno, a propriedade comum da terra – que compõem a cultura antropofágica, lúdica e festiva.

No Manifesto Antropófago, Oswald faz uma releitura da história do Brasil. A descoberta do Brasil teria posto fim ao “matriarcado”, à propriedade comum da terra e ao Estado sem classes. Por isso, ele apregoa a necessidade de dessacralizar o patriarca, que é o símbolo da sociedade capitalista por meio do ritual antropofágico. Trata-se de um ato religioso, que consiste em incorporar os atributos do inimigo, eliminando as diferenças. O **MATRIARCADO DE PINDORAMA** (Pindorama = país das palmeiras, como se denominava o Brasil em língua nheengatu) seria a última das utopias, a Revolução Caraíba, que viria após a Revolução Francesa, a Revolução Russa e a Revolução Surrealista.

Essa dessacralização de que fala o Manifesto também está muito presente na poesia de Oswald de Andrade. Vejamos por exemplo este poema, “Erro de português”:

Quando o português chegou
 Debaixo duma bruta chuva
 Vestiu o índio
 Que pena!

Fosse uma manhã de sol
 O índio tinha despido
 O português

(Fonte: http://www.releituras.com/oandrade_tupi.asp)

Os conquistadores foram os primeiros “importadores de consciência enlatada”; a antropofagia pretende mudar essa relação e transformar o próprio em produto de “exportação”. Nada de complexo de inferioridade. Daí o aforismo “tupi or not tupi”, que é uma paródia da frase célebre de Hamlet, personagem famoso de uma tragédia do escritor inglês William Shakespeare: “To be or not to be” (“Ser ou não ser”). Apesar de impregnado de cosmopolitismo, o Modernismo é um despertar da consciência nacional no meio artístico? Isso está muito presente na poesia dos modernistas, como veremos a seguir.

TRANSFORMAÇÕES DA LINGUAGEM POÉTICA

Uma das grandes conquistas do Modernismo foi a introdução da linguagem coloquial na poesia. O eu lírico adota uma língua considerada, até então, imprópria para a poesia. Trata-se de desmontar a retórica tradicional, “oca e rasteira” da literatura brasileira, como a definiu Paulo Prado na introdução ao livro *Pau-Brasil*.

Vejamos o poema “Pronominais” de Oswald de Andrade:

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

(Fonte: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/oswal.html>)

O poema faz do erro um efeito cômico, parodiando a contradição entre as regras impostas pela gramática, a norma culta e o uso da língua na vida cotidiana. Outorga status poético a uma situação cotidiana e transpõe uma prática oral para a escrita.

OS PILARES DO MODERNISMO

Como vimos nos dois manifestos, as questões centrais que o Modernismo brasileiro tenta pensar são a relação entre o passado e o presente, ou entre a tradição e a modernidade, e a relação do Brasil com a Europa, que até então tinha sido de dependência, não apenas econômica e política, mas também cultural.

Também Mário de Andrade refletiu sobre a questão do estabelecimento de uma “língua brasileira”. Realizou esse projeto com maestria no seu mais famoso romance, *Macunaíma*. Partiu de uma grande pesquisa sobre os regionalismos da fala brasileira, sobre as lendas indígenas e a literatura oral, mas deu a eles um tratamento literário moderno, que rejeitava o regionalismo; queria revolucionar a língua cristalizada e criar uma “prosa de livre tom poético”. *Macunaíma*, o protagonista, nasce na selva amazônica e depois vai para a moderna São Paulo em busca do talismã que lhe fora roubado. Assim, o romance (que Mário chama de “rapsódia”) faz uma síntese entre o primitivismo e o Modernismo.

Nesta aula, vamos ver como as questões da renovação da linguagem podem ser observadas também na poesia de Mário. Por exemplo, no livro de poemas *Pauliceia desvairada*, de 1922, cujo “Prefácio interessantíssimo” também pode ser considerado um manifesto do Modernismo.

Nesse prefácio são visíveis algumas aproximações com vanguardas europeias, sobretudo com o surrealismo e com o cubismo. Mário diz, por exemplo: “Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo que meu inconsciente me grita”, de maneira que notam-se afinidades com a teoria da escrita automática dos surrealistas. Segue Mário: “Acredito que o lirismo, nascido no subconsciente, acrisolado num pensamento claro ou confuso, cria frases que são versos inteiros, sem prejuízo de medir tantas sílabas, com acentuação determinada.”

(Fonte: “Prefácio interessantíssimo”. Disponível em <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/jogo/pauliceia.asp>)

Surrealismo

O surrealismo é um dos movimentos de vanguarda que nasceu na França, na década de 1920, em torno do poeta André Breton.

Baseados nas descobertas de Freud sobre o inconsciente, os surrealistas pretendem fazer uma arte a partir dessa região do intelecto, em que o ser humano não objetiva a realidade. O inconsciente se expressa nos sonhos, em que elementos díspares se revelam unidos por relações secretas. O surrealismo propõe levar essas imagens à arte através da associação livre, isto é, sem a intervenção da consciência.

O elemento surreal e inconsciente será fundamental para o Modernismo. Trata-se da liberação do homem através do inconsciente.

Como dissemos anteriormente, para as vanguardas, a ideia não é copiar ou representar a realidade, mas percebê-la de uma maneira singular. Assim, Mário afirma no “Prefácio”: “Todos os grandes artistas, ora consciente (Rafael das Madonas, Rodin do Balzac, Beethoven da Pastoral, Machado de Assis de Brás Cubas), ora inconscientemente (a grande maioria), foram deformadores da natureza” (“Prefácio interessantíssimo”. Disponível em <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/jogo/pauliceia.asp>).

Pauliceia desvairada pode ser lido como um inventário das vivências, percepções e sensações desencadeadas pela modernização de São Paulo, com a qual Mário de Andrade terá uma relação ambígua ao longo de sua obra. Nos poemas, Mário ironiza sobre legisladores, sobre os burgueses e os opulentos. A maioria são versos livres (isto é, não têm uma métrica regular) com rimas e assonâncias muito trabalhadas, como vemos no poema “Inspiração”. Repare nas rimas, ressaltadas em itálicos, às vezes internas, ou seja, dentro do mesmo verso:

São Paulo! Comoção de minha vida...
Os meus *amores* são flores feitas de *original*...
Arlequinal!... Traje de losangos... Cinza e ouro
Luz e bruma... Forno e inverno *morno*...
Elegâncias sutis sem escândalos, sem *ciúmes*...

(Fonte: “Inspiração”. Disponível em <http://www.casadobruzo.com.br/poesia/m/mario02.htm>)

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 2

2. Leia o poema a seguir, de Oswald de Andrade:

O gramático

Os negros discutiam
Que o cavalo sipantou
Mas o que mais sabia
Disse que era
Sipantarrrou.

(Fonte: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/oswal.html>)

Escolha um verso que permita enquadrar o poema no Modernismo. Explique por que esse verso foi escolhido.

RESPOSTA COMENTADA

Na sua resposta, você pode ter escolhido, por exemplo, “Que o cavalo sipantou” e explicado que se trata de uma forma popular de expressão que não responde à norma culta.

CONCLUSÃO

O Modernismo foi um momento-chave de renovação artística e literária no início do século XIX. Preocupado com a elaboração de uma cultura nacional, o Modernismo, no entanto, não se fechou para o elemento estrangeiro. Muito pelo contrário, incorporou – de maneira antropofágica – o que os movimentos de vanguarda europeia estavam propondo, produzindo uma síntese entre a modernidade e a tradição nacional.

ATIVIDADE FINAL

Atende ao Objetivo 2

Faça uma pesquisa sobre o Modernismo e encontre um poema (diferente dos que você leu na aula) que corresponda a esse estilo histórico. Cite o nome do poema e alguns versos que indiquem elementos que o identifiquem com esse estilo.

RESPOSTA COMENTADA

Em sua resposta, você pode escolher poemas que correspondam às características que você aprendeu. O poema a seguir, por exemplo, mostra aquilo que o Manifesto Pau-Brasil prega: “a contribuição milenar de todos os erros” para a poesia.

Vício na fala

Para dizerem milho dizem mio

Para melhor dizem mió

Para pior pió

Para telha dizem teia

Para telhado dizem teiado

E vão fazendo telhados

RESUMO

O Modernismo foi uma virada crucial no quadro artístico e literário do país. Embora difundido por todo o país, surgiu em São Paulo, em 1922, e teve como figuras centrais Mário de Andrade e Oswald de Andrade.

O Modernismo brasileiro corresponde aos movimentos de vanguarda que aconteceram tanto na Europa quanto na América Latina e dialoga com eles. Mas a relação já não será apenas de influência – o Modernismo brasileiro tem uma originalidade e uma particularidade que faz com que dialogue “de igual para

igual” com os movimentos europeus. De fato, uma das questões principais que o Modernismo tenta responder é a relação entre nacionalismo e cosmopolitismo.

As principais características do Modernismo são:

- valorização do elemento “primitivo”, nacional;
- inserção na cultura moderna europeia de forma crítica: apropriação (ou “devoração”) das ideias de Freud e do surrealismo, entre outras, e síntese com elementos da cultura nacional. Dessacralização da cultura ocidental;
- oposição ao academicismo na literatura e utilização da paródia;
- valorização da linguagem oral e informal, que passa a ser incluída na poesia e na narrativa;
- utilização de técnicas literárias de vanguarda, como o verso livre e os coloquialismos.

O Modernismo – passado e futuro

Diana Klinger

AULA

10

Meta da aula

Apresentar uma análise da relação do Modernismo com os movimentos anteriores e posteriores a ele, no que diz respeito à construção de uma identidade nacional.

objetivos

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

1. reconhecer a preocupação dos modernistas em desenvolver uma arte nacional e as propostas apresentadas;
2. destacar as inovações trazidas pelo movimento;
3. identificar as influências do movimento nas artes do século XX.

INTRODUÇÃO

Na aula anterior, vimos como se desenvolveu o Modernismo no Brasil. Agora, a intenção é analisar como o Modernismo liga-se a movimentos do passado, apresentando novas soluções para velhas preocupações e do futuro, tendo apresentado uma nova maneira de se fazer arte para os brasileiros e de pensar sobre o papel do intelectual nacional.

A preocupação em desenvolver uma arte com traços nacionais está no centro das discussões dos artistas modernistas. Se voltarmos os olhos para o passado, percebemos que a mesma intenção aparece ressaltada nos textos dos autores românticos. Veremos ao longo da aula, porém, que há, apesar de uma mesma intenção, diferenças significativas na forma como os dois projetos foram desenvolvidos.

Para isso, analisaremos as diferenças entre duas obras emblemáticas dos dois movimentos: *Iracema* (1865), do escritor romântico José de Alencar (1829-1877), e *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade. Este último foi uma das principais personalidades do movimento modernista, um dos responsáveis pela Semana de Arte Moderna, que serve como marco para o início do Modernismo no Brasil, e participou das principais revistas da época (podemos destacar *Klaxon*, *Estética*, *Terra roxa* e *outras terras*, como revistas que divulgaram obras e ideias modernistas).

Tendo como foco principal essa preocupação, vamos revisitar as ideias apresentadas em alguns manifestos, destacar as principais inovações surgidas na época e a forma como o Modernismo influenciou a arte que passou a ser desenvolvida no Brasil. Analisar o movimento a partir deste ponto de vista é uma forma também de pensar em como essa preocupação em produzir uma arte nacional esteve sempre presente entre os escritores ao longo da história e está relacionada a uma tentativa de inserir o Brasil num contexto internacional. Antes do Modernismo, havia uma intenção de copiar os movimentos e produções estrangeiras, como se fosse uma tentativa de suprir uma espécie de atraso.

Os modernistas apresentam uma nova alternativa para esta mesma questão. Isso não quer dizer, porém, que, depois do movimento, essa tensão entre local e internacional deixasse de existir, mas com certeza as propostas apresentadas durante o período influenciaram as reflexões futuras. É possível ver esta mesma preocupação, por exemplo, em textos críticos do fim do século XX. Um exemplo é o artigo “O entre-lugar do discurso latino-americano” (1971), de Silviano Santiago.

O texto de Santiago defende ideias similares às presentes no Manifesto Antropófago (1928), de Oswald de Andrade, que, como vimos na aula passada, apresenta uma leitura crítica do Brasil e uma nova forma de articular a relação colonizador/colonizado. *Em vanguardas latino-americanas* (1995), Jorge Schwartz define as ideias presentes no manifesto:

A assim denominada “descida antropofágica” é antes de mais nada um ato de consciência. O dilema nacional/cosmopolita é resolvido pelo contato com as revolucionárias técnicas de vanguarda europeia, e pela percepção da necessidade de reafirmar os valores nacionais numa linguagem moderna. Assim, Oswald transforma o bom selvagem rousseauiano num mau selvagem, devorador do europeu, capaz de assimilar o outro para inverter a tradicional relação colonizador/colonizado (SCHWARTZ, 1995, p. 140).

Em vez de ser um mero consumidor, copiando o que era feito no exterior, passar a produzir um material autêntico, com elementos inovadores. E de que forma? Misturando as influências externas com as peculiaridades nacionais. O texto de Silviano, décadas depois, termina defendendo ideia similar, ao apontar um entre-lugar como solução para o intelectual nacional, nem cópia do estrangeiro nem negação total do que vem de fora. O autor afirma:

Em virtude do fato de que a América Latina não pode mais fechar as suas portas à invasão estrangeira, não pode tampouco reencontrar sua condição de “paraíso”, de isolamento e de inocência, constata-se com cinismo que, sem essa contribuição, seu produto seria mera cópia – silêncio – uma cópia muitas vezes fora de moda, por causa desse retrocesso imperceptível no tempo (SANTIAGO, 1978, p. 16).

E ele completa, em concordância com as ideias de Oswald: “Ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana” (SANTIAGO, 1971, p. 26). É importante levar em conta também todo um contexto que estimulou este tipo de proposta. Vamos a uma reflexão mais profunda sobre o assunto.

PRIMEIRO MOMENTO DO MODERNISMO

O Modernismo propunha uma ruptura radical com toda a arte e a literatura brasileira feita até então? O movimento promoveu uma ruptura efetiva? É possível ver a Semana de 22, marco do início do Modernismo no país, como uma espécie de divisor de águas?

Aos poucos, vamos respondendo a estas perguntas. Em um primeiro momento, os modernistas defendiam uma ruptura radical com os movimentos do passado. A intenção era modernizar as produções nacionais, tendo em vista as inovações propostas pelas vanguardas europeias. Na aula passada, já analisamos algumas destas correntes que influenciaram artistas brasileiros como o escritor Oswald de Andrade (1890-1954) e a artista plástica Tarsila do Amaral (1886-1973), por exemplo, que passaram temporadas no exterior e chegaram ao país cheios de novas ideias, produzindo obras que inspiraram uma série de outros artistas nacionais.

Analisar algumas das obras que surgiram durante a Semana de 22 é uma forma de detectar as principais direções que os modernistas pretendiam seguir: liberdade formal e ideias nacionalistas. Mas, em um primeiro momento, a intenção é atingir esses objetivos promovendo uma ruptura. Modernizar, deixando o que parece ultrapassado definitivamente para trás, criticando o que parecia demasiadamente limitado e preso em fórmulas.

O poema “Os sapos”, de Manuel Bandeira, que foi declamado durante a Semana de Arte Moderna por Ronald de Carvalho, pode ser tomado como exemplo. O texto vai ao encontro dessa intenção de romper com o passado, defendendo o verso livre em contradição às formas fechadas. O principal alvo, no caso, são os poetas parnasianos, como podemos observar no trecho a seguir. O poema inicia-se com uma cena em que alguns sapos *saem da penumbra* e põem-se a conversar. Tomam a palavra o *sapo-boi*, o *sapo-tanoeiro*, o *sapo-pipa* – metáforas para o que podemos chamar de “tipos” de poetas. A metade das estrofes do poema representa a fala do *sapo-tanoeiro* (*parnasiano aguado*), que passa a descrever o seu cancionário, a sua poética. Durante essa fala, são descritos preceitos da poética parnasiana:

O sapo-tanoeiro,
Parnasiano aguado,
Diz – “Meu cancioneiro
É bem martelado.

Vêde como primo
Em comer os hiatos!
Que arte! E nunca rimo
Os termos cognatos.”

(BANDEIRA, Manuel. “Os sapos.” Disponível em <http://www.casado-bruxo.com.br/poesia/m/sapos.htm>)

Nota-se no texto uma intenção de ironizar o Parnasianismo, movimento anterior ao Modernismo. Podemos perceber a crítica – irônica – a uma preocupação exacerbada com a forma. O poema é “bem martelado”, isto é, a métrica e a rima são bem medidas. No entanto, o poeta zomba da preocupação que os parnasianos têm ao construir a rima, pois eles consideram pobres as rimas de termos cognatos (isto é, aqueles que possuem a mesma classe gramatical). A outra ironia está no verso em que diz que o “sapo tanoeiro” prima em comer os hiatos, ele “come” o hiato da palavra *hiato*, se considerarmos a métrica do poema todo (cinco sílabas).

A Semana de Arte Moderna, portanto, instaura um espírito de liberdade, como defendeu o escritor Graça Aranha na conferência “A Emoção Estética na Arte Moderna”, que inaugurou o evento no Teatro Municipal de São Paulo, em 13 de fevereiro de 1922. No texto, ele defende:

O cânon e a lei são substituídos pela liberdade absoluta que nos revela, por entre mil extravagâncias maravilhas que só a liberdade sabe gerar. Ninguém pode dizer com segurança onde o erro ou a loucura na arte, que é a expressão do estranho mundo subjetivo do homem. (...) O que hoje fixamos não é a renascença de uma arte que não existe. É o próprio comovente nascimento da arte no Brasil (...) A vida será, enfim, vivida na sua profunda realidade estética.

(Graça Aranha. “A Emoção Estética na Arte Moderna.” Disponível em <http://www.casado-bruxo.com.br/poesia/g/graca03.htm>)

Logo nos anos seguintes à Semana, surgem manifestos, textos e obras que defendem alternativas menos radicais e mais inovadoras. Em *A literatura no Brasil* (1986), Afrânio Coutinho, lembrando o clima da época, afirma:

O desejo de atualizar as letras nacionais – apesar de para tanto ser preciso importar ideias nascidas em centros culturais mais avançados – não implicava uma renegação do sentimento brasileiro. Afinal, aquilo a que Oswald aspirava, a princípio sozinho, depois em companhia de outros artistas e intelectuais, era tão-somente a aplicação de novos processos artísticos às aspirações autóctones, e, concomitantemente, a colocação do país, então sob notável influxo de progresso, nas coordenadas estéticas já abertas pela nova era (COUTINHO, 1986, p. 4-5).

Como vimos na aula passada, no Manifesto da Poesia Pau-Brasil (lançado no mesmo ano em que André Breton publica o Manifesto Surrealista, em 1924), Oswald de Andrade define novos princípios para a poesia e valoriza elementos primitivos. O texto já desenvolve os contornos de sua ideia crítica diante da cultura brasileira da época e sua preocupação com relação à nacionalidade. Já nesse momento, notamos a proposta que ia se tornar explícita quatro anos depois, na publicação do Manifesto Antropófago (1928): assimilar as qualidades estrangeiras para fundi-las às nacionais. O objetivo era resolver a preocupação da dependência cultural, que acompanha a história da literatura brasileira.

Data do mesmo ano (1924) a famosa viagem dos modernistas ao interior do país, carregada de significação e que marcou a obra de muitos dos integrantes do movimento. Os escritores Oswald de Andrade e Mário de Andrade e a artista plástica Tarsila do Amaral estavam entre os artistas que fizeram uma longa viagem pelas cidades históricas de Minas Gerais.

Personalidades do movimento: Mário de Andrade e Oswald de Andrade

Tanto nesta aula como em muitos textos sobre o Modernismo, há uma tendência em concentrar a reflexão em Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Embora difundido em todo país, o movimento teve os dois escritores como figuras centrais. Jorge Schwartz, em *Vanguardas latino-americanas* (1995), caracteriza os dois como de temperamentos opostos e, por isso, talvez, complementares para o movimento.

De caráter apolíneo, Mário dedicou-se a refletir sobre vários aspectos da cultura brasileira: os mitos, a música, o folclore e a língua; além disso, manteve, ao lado de eruditas pesquisas, vastíssima correspondência. Ele é, inclusive, responsável pela denominação “Modernismo”. (...) Dionísio, pantagruélico e mercurial, Oswald chocava, estimulava e sabia dar o tom polêmico necessário ao momento. A história do movimento modernista ainda carece de um balanço objetivo dessas duas figuras, que não podem ser pensadas isoladamente (SCHWARTZ, 1995, p. 118).

De maneira que, além de ir para a Europa, em busca de aprimoramento e atualização, os modernistas buscam inspiração no interior do próprio país, numa espécie de redescobrimto do Brasil. A tradição passa a ser vista com outros olhos: como matéria-prima e reflexão para a produção artística.

Retomar os manifestos e a viagem ao interior de Minas parece essencial para entender de que forma a tensão entre o local e o cosmopolita é sentida pelos modernistas e as soluções apresentadas pelo movimento. Voltando os olhos para o passado da literatura brasileira, é possível ver que essa preocupação entre nacional e universal é uma constante, resultado da própria história do país.

O Brasil nasce atrelado à cultura portuguesa e, ao longo dos séculos, principalmente depois do processo de independência do país, existe uma forte preocupação em promover uma “independência” também no campo das artes. É no Romantismo que a preocupação adquire seu primeiro grande momento e que aparece como um projeto consciente dos escritores.

Para pensar essa questão, vamos analisar rapidamente a produção do escritor romântico José de Alencar (1829-1877). O autor é responsável por uma trilogia indianista – *Iracema* (1865), *Ubirajara* (1874) e *O guarani* (1857) – que pode ser usada para exemplificar a forma como os escritores da época procuravam desenvolver uma literatura nacional. O índio aparece como uma representação da origem do país, como herói (é descrito como corajoso, forte, bom) e tema nacional. Alencar quer construir a memória de uma nação, exaltar o orgulho de ser brasileiro. Em *Iracema*, por exemplo, retrata o encontro do índio com o português, demonstrado como uma poderosa história de amor que deu origem à nação.

Nessa tentativa de criação de uma produção nacional, há uma linha que liga os modernistas até os românticos. Mas enquanto os românticos tinham os moldes estrangeiros como parâmetro para produzir aqui, com a cor local, o mesmo que era feito lá fora, os modernistas tinham em mente construir algo novo, movidos por uma necessidade de “reinventar” o Brasil.

Para entender a diferença entre os dois projetos, o romântico e o modernista, vamos refletir sobre dois romances: *Iracema*, de José de Alencar, e *Macunaíma* (1928), obra-prima de Mário de Andrade.

Na história de Alencar, *Iracema*, a virgem dos lábios de mel, é uma índia da tribo Tabajara que se apaixona pelo guerreiro português Martin. O filho desse amor proibido, Moacir, seria o “primeiro” brasileiro a nascer. A descrição de *Iracema* revela a forma como o índio, esse herói nacional, aparece idealizado.

Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema. Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira. O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado. Mais rápida que a ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, da grande nação tabajara. O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas (ALENCAR, 1865).



Figura 10.1: *Iracema*, por José Maria de Medeiros.

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

A índia é comparada à natureza exuberante do Brasil e ainda é descrita como melhor do que esse visual já privilegiado. Ela corre mais rápido que a ema selvagem, tem o sorriso mais doce que o favo da jati, os cabelos mais negros que a asa da graúna. Uma heroína que aparece como uma síntese das maravilhas naturais da nação.

A união de Iracema com o português provoca a sua destruição, assim como a entrada dos portugueses representa destruição para o país, uma destruição, porém, amenizada pelo autor. No livro, ela ocorre meio sem querer, sem que o português tivesse consciência das consequências de seus atos.

Na história, Martim deixa Iracema sozinha, enquanto dá prosseguimento à rotina de guerreiro. Quando volta, ela está à beira da morte, morre de dor, de solidão, devastada por esse amor. A morte de Iracema, da virgem que representa a natureza pura e intocada, é consequência da presença e ação do homem branco, mas é um mal que Alencar minimiza ao associá-lo a uma consequência inevitável da missão do português em terras brasileiras.

O romance de Alencar é rico em símbolos e mostra o nascimento do povo brasileiro, resultado da mescla entre o índio e o português. A intenção já está presente no próprio título da obra, já que Iracema é um anagrama da palavra “América”. Ela representa a própria América no momento da colonização.

O romance de Mário de Andrade também procura retratar o país e o povo, mas de forma totalmente diferente. Macunaíma também é um representante brasileiro, mas aparece caracterizado como um anti-herói, um “herói sem nenhum caráter”, um herói malandro. A forma como Mário de Andrade o descreve, logo na primeira página do livro, contrasta com a maneira como Alencar apresentou sua Iracema. Vejamos o trecho:

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma (ANDRADE, 2001, p. 13).

Macunaíma é uma criança com “maus” modos e que cultiva a preguiça.

Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro passou mais de seis anos não falando. Si o incitavam a falar exclamava:

– Ai! Que preguiça!

E não dizia mais nada (ANDRADE, 2001, p. 13).

Dessa forma o autor trabalha com uma espécie de ideia de ser brasileiro muito diferente da imagem idealizada dos românticos. Além disso, Mário de Andrade mescla uma série de influências em sua obra, mistura lendas, folclore brasileiro, técnicas estrangeiras. O personagem, por exemplo, nasce no mato e vai em direção à cidade, mesclando o moderno ao primitivo.

Ao longo da história, tudo se transforma, mostrando que o herói e as coisas que encontra pelo caminho estão sempre sofrendo influências e se tornando outra coisa. Até a aparência de Macunaíma, que nasce negro, muda no decorrer da trama.

Mas a água era encantada porque aquele buraco na lapa era marca do pezão do Sumé, do tempo em que andava pregando o evangelho de Jesus para indiada brasileira. Quando o herói saiu do banho estava branco louro e de olhos azuizinhos, água lavara o pretume dele. E ninguém não seria capaz mais de indicar nele um filho da tribo retinta dos Tapanhumas (ANDRADE, 2001, p. 40).

O personagem ainda se aproxima da fala e da cultura popular. Em um dos trechos, o narrador afirma: “Macunaíma aproveitava a espera se aperfeiçoando nas duas línguas da terra, o brasileiro falado e o português escrito” (ANDRADE, 2001, p. 83).

Em *No fio da navalha* (2009), Giovanna Dealtry, usando uma das cenas do livro passada em um terreiro de macumba, chama atenção para como, ao usar a cultura popular, o texto de Mário de Andrade aproxima-se do ideal modernista.

Ao se debruçar sobre a macumba carioca, Mário de Andrade termina por especularizar um Rio de Janeiro distante dos ideais de “progresso” e “civilização”, porém próximo ao cotidiano dos intelectuais cariocas, atraído pela mística em torno dos cultos africanos e pela concretização do ideário modernista, que vislumbra no contato direto com as camadas populares a possibilidade da construção de uma cidade – para usar um termo do próprio Mário – polifônica (DEALTRY, 2009, p. 28).

Mário faz uma mistura de lendas indígenas, mescla estilos narrativos em um texto que ele não chama de romance, mas de rapsódia. Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira* (1981), comenta:

Em *Macunaíma*, como no pensamento selvagem, tudo vira tudo. O ventre da mãe-índia vira cerro macio; Ci-Mãe do Mato, companheira do herói, vira Beta do Centauro; o filho de ambos vira planta de guaraná; a boiuna Capei vira Lua. Há transformações cômicas, nascidas da agressividade do instinto contra a técnica: *Macunaíma* transforma um inglês da cidade no London Bank e toda São Paulo em um imenso bicho-preguiça de pedra (BOSI, 1981, p. 397).

Analisar o texto de Mário de Andrade, portanto, é uma forma de ver concretizada a valorização da preocupação nacional (no uso de uma série de traços tradicionais brasileiros, como as lendas que chegam misturadas à história, o folclore, a linguagem falada nas ruas, por exemplo) e algumas das inovações defendidas no movimento (como a violação das regras de pontuação, a mescla do português com outros idiomas e, uma preocupação de Mário, a valorização do subconsciente frente aos esquemas racionais). A obra também exemplifica os princípios da antropofagia, já que o autor mescla uma série de influências estrangeiras com elementos tradicionais brasileiros, criando um produto original com a mistura.

No trecho já citado, por exemplo, vemos como a oralidade entra mesclada no discurso: “Si o incitavam a falar exclamava: – Ai! Que preguiça!”. A palavra “se” ganha a grafia “si”, a forma como é pronunciada. Algumas cenas ainda contam com uma atmosfera de sonho, mesclam lendas brasileiras com imagens surrealistas. É o caso da cena descrita a seguir. O personagem, fugindo de uma poção que o faria crescer, consegue fazer com que só a cabeça escape de ser molhada. O resultado é que o corpo cresce como se fosse o de um homem, enquanto a cabeça continua como de menino. Vejamos o seguinte trecho do romance:

Macunaíma fastou sarapantado, mas só conseguiu livrar a cabeça, todo o resto do corpo se molhou. O herói deu um espirro e botou o corpo. Foi desempenando crescendo fortificando e ficou do tamanho dum homem taludo. Porém a cabeça não molhada ficou pra sempre rombuda e com carinha enjoativa de piá (ANDRADE, Mário. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Madrid: FCE, ALLCA XX, UNESCO, 1996).

Vimos, então, como o projeto dos românticos e o dos modernistas diferenciam-se. Há, porém, uma linha que liga os dois movimentos: a preocupação nacional e de renovação do país. Tanto que, no manuscrito de *Macunaíma*, Mário de Andrade havia dedicado o texto a José de Alencar, o que ele acabou retirando quando o livro foi publicado.

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 1

1. Identifique as características próprias do Modernismo no que se refere à criação de uma literatura nacional.

RESPOSTA COMENTADA

*Na sua resposta, você pode ter mencionado, por exemplo, a mistura das lendas indígenas com elementos do surrealismo no romance *Macunaíma* e associado essa mistura aos princípios estabelecidos no *Manifesto Antropófago*. Assim, você pode ter identificado a associação entre cosmopolitismo e primitivismo, a vontade de recuperação do nacional juntamente com a preocupação pela inovação artística que caracteriza o Modernismo como um movimento de vanguarda.*

INOVAÇÕES

A partir dessas rápidas análises e retomadas, é possível dizer sim à última pergunta que abre a parte da aula sobre o primeiro momento do movimento. A preocupação em desenvolver uma arte própria foi um dos fatores responsáveis por uma série de inovações instauradas pelos modernistas. E, de certa forma, os integrantes do movimento apresentaram novas formas de se fazer arte que influenciaram gerações e gerações posteriores de escritores e artistas. Portanto, promoveram uma espécie de divisor de águas entre o que passou a ser produzido no campo da arte e da literatura. Sobre o assunto, Alfredo Bosi afirma:

Porque, se no plano temático, algumas das mensagens de 22 já estavam prefiguradas na melhor literatura nacionalista de Lima Barreto, de Euclides e de Lobato, o mesmo não se deu no nível dos códigos literários que passam a registrar inovações radicais só a partir de Mário, de Oswald, de Manuel Bandeira. As inovações atingem os vários estratos da linguagem literária, desde os caracteres materiais da pontuação e do traçado gráfico do texto até as estruturas fônicas, léxicas e sintáticas do discurso (BOSI, 1981, p. 389).

Para entender melhor o que Alfredo Bosi apontou como inovação na literatura, podemos observar o trecho do poema *Pauliceia desvairada* (1922), de Mário de Andrade, inspirado na cidade de São Paulo:

Inspiração

São Paulo! comoção da minha vida...
Os meus amores são flores feitas de original...
Arlequinal!... Traje de losangos... Cinza e Ouro...
Luz e bruma... Forno e inverno morno...
Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes...
Perfumes de Paria... Arys!
Bofetadas líricas no Trianon... Algodoal!

São Paulo! comoção de minha vida...
Galicismo a berrar nos desertos da América!

Podemos observar que Mário apresenta em seu texto (escrito entre 1920 e 1921, mas que só foi divulgado para o público durante a Semana de 22) o verso livre, as transgressões sintáticas, a colagem, a sequência de imagens e a destruição da solenidade poética.

Não custa lembrar que a obra abre com o famoso “Prefácio interessantíssimo”, que lança as bases estéticas do Modernismo. Entre outras coisas, o texto de abertura defende:

Minhas reivindicações? Liberdade. Uso dela;
não abuso. Sei embridá-la nas minhas verdades
filosóficas e religiosas; porque verdades
filosóficas, religiosas, não são convencionais
como a Arte, são verdades. Tanto não abuso!
Não pretendo obrigar ninguém a seguir-me.
Costumo andar sozinho.

(ANDRADE, Mário de. “Prefácio interessantíssimo”. Disponível em <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/jogo/pauliceia.asp>)

Entre todas as inovações do movimento para a literatura, podemos destacar:

1. Verso livre – inspirado nas ideias futuristas, deixando de lado a métrica e a rima.

2. Renovação da prosa – misturar português com contribuições de outras línguas, violar regras de pontuação. É possível acrescentar ainda a utilização de um traçado gráfico do texto. Exemplo: *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), de Oswald de Andrade. As inovações presentes no livro inspiram desde Mário em *Macunaíma* até Guimarães Rosa e Clarice Lispector.

3. Substituição da ordem intelectual pela ordem subconsciente – Mário de Andrade o propõe em seu “Prefácio interessantíssimo” e o faz em *Macunaíma*.

REPERCUSSÕES DO MODERNISMO

É possível notar a influência das ideias modernistas em uma série de movimentos e obras produzidas desde então (já citamos, por exemplo, o artigo de Silviano Santiago na apresentação desta aula). Em *Oswald plural* (1995), Carlos Alberto Messeder Pereira afirma, no artigo “Oswald de Andrade, o Tropicalismo e a poesia dos anos 70”, que os modernistas deixaram um legado que até hoje alimenta artistas e intelectuais.

No contexto geral dos anos 20, no Brasil, a Semana de Arte Moderna de 22 se constituiu como um marco fundamental no sentido da consolidação de um paradigma cultural moderno, para o qual questões como a articulação com a informação internacional, a busca de uma identidade cultural/nacional, o papel dos intelectuais e suas relações com o conjunto da sociedade ou o caráter ambíguo da modernização brasileira tinham uma dimensão chave. O paradigma cultural fundado pelo Modernismo dos anos 20/30 alimentou e alimenta (ainda que com contradições cada vez mais evidentes) a vida intelectual brasileira dos últimos cinquenta anos, constituindo-se como o grande referencial no plano do debate em torno de grandes definições culturais do país, das articulações dos intelectuais com o Estado e com a sociedade civil, bem como das relações entre cultura e modernização, questão chave que de tempos em tempos é novamente colocada no centro das discussões de modo acalorado e apaixonado. Oswald de Andrade, ao lado de outros nomes como Mário de Andrade, Graça Aranha, Menotti del Picchia, Gilberto Freyre e assim por

diante, sistematizou parcelas destas preocupações e, nesse sentido, passou a se constituir como uma referência forte neste intrincado debate (PEREIRA, 1995, p. 80).

Como exemplo de movimento fortemente influenciado por ideias que surgiram durante o Modernismo, podemos citar o Tropicalismo. É importante notar, porém, que havia um clima propício para a retomada de ideias-chave do movimento modernista. Tanto os anos 1920 como os anos 1970 foram marcados por uma intensa atividade cultural e uma tentativa de reinvenção do Brasil. “Invenção do Brasil ‘moderno’ nos anos 20 – diante da insatisfação com o bacharelismo e com a apatia da República Velha – a descoberta do Brasil ‘pós-populista’ no contexto da modernização autoritária do final dos 60/70” (PEREIRA, 1995, p. 78), afirma Carlos Alberto Messeder Pereira, retomando o clima político da época do regime militar, que mobilizou artistas a clamarem por liberdade, num momento de políticas repressoras.

O Tropicalismo desenvolve-se em uma série de campos, na música (como exemplo, podemos citar Caetano Veloso, Gilberto Gil e o grupo Os Mutantes), no teatro (as peças anárquicas de José Celso Martinez são um exemplo), no cinema (com influência do Cinema Novo de Glauber Rocha), nas artes plásticas (Hélio Oiticica). Retoma algumas ideias defendidas pelos modernistas, mas com uma visão irônica do progresso e da modernização. Defende uma nova autoimagem dos intelectuais (que nesse momento têm uma dimensão mais real de seus limites de classe) e do caráter contraditório da modernização do Brasil. O movimento misturou também manifestações tradicionais da cultura brasileira com inovações estéticas das vanguardas.

O Tropicalismo convoca imagens tropicais com outras tecnológicas, mostrando os contrastes característicos do Brasil, que atravessava um intenso momento de modernização. Os tropicalistas queriam ser internacionalistas, inserir seu som num conceito de cultura “global” que começava a surgir na época. Como disse Caetano Veloso, “a gente tinha muito interesse nas conquistas espaciais, no *rock’n’roll*, na música elétrica e eletrônica, enfim, nas vanguardas e na indústria do entretenimento”. (Fonte: entrevista com Ana de Oliveira, disponível em <http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/entrevistas/caetano-veloso-2>)

Sincrético e inovador, aberto e incorporador, o Tropicalismo misturou rock mais bossa nova, mais samba, mais rumba, mais bolero, mais baião. Sua atuação quebrou as rígidas barreiras que permaneciam no país. Pop x folclore. Alta cultura x cultura de massas. Tradição x vanguarda. Essa ruptura estratégica aprofundou o contato com formas populares ao mesmo tempo que assumiu atitudes experimentais para a época. Irreverente, a Tropicália transformou os critérios de gosto vigentes, não só quanto à música e à política, mas também quanto à moral e ao comportamento, ao corpo, ao sexo e ao vestuário.

A seguir, vemos um trecho da letra da música “Geleia geral”, do poeta Torquato Neto, musicalizada por Gilberto Gil:

Um poeta desfolha a bandeira
E a manhã tropical se inicia
Resplendente, cadente, fagueira
Num calor girassol com alegria
Na geleia geral brasileira
(...)

"A alegria é a prova dos nove"
E a tristeza é teu Porto Seguro
Minha terra é onde o Sol é mais limpo
Em Mangueira é onde o Samba é mais puro
Tumbadora na selva-selvagem
Pindorama, país do futuro
(...)

Vemos que o que define a Antropofagia e o Tropicalismo é a aspiração de colocar o Brasil no mapa da cultura mundial. Inspiradas no ritual antropófago, celebram a modernidade e a incorporação das conquistas europeias, renovando essa cultura ocidental e devolvendo a ela uma síntese propriamente brasileira. Assim, tanto no Modernismo quanto no Tropicalismo há incorporação, reinterpretação, invenção e síntese.

O poeta Geraldo Carneiro, ao refletir sobre o Modernismo e as renovações que o pensamento de Oswald (destacado por ele como figura central do movimento) trouxe para diferentes setores da cultura no país, afirma que este possibilitou que os brasileiros olhassem pela primeira vez para o país sem a idealização dos românticos ou a sensação de exílio dos árcades. O poeta destaca as influências do movimento, por

exemplo, na poesia dos anos 1970: “A poesia dos anos 70 em geral não fez senão diluir essas lições – ou melhor, essas demolições de Oswald” (CARNEIRO, 1995, p. 60).

A poesia marginal dos anos 1970, que tinha um processo de produção não comercial, imprimindo textos em mimeógrafos e máquinas de xerox, fugindo assim da repressão de um regime totalitário, trabalhava com uma visão crítica da modernização brasileira e buscava uma nova sensibilidade crítica. Nesse ponto, revisita ideias modernistas, como a antropofagia desenvolvida por Oswald. Os poetas “marginais” utilizavam uma linguagem mais coloquial e simples e trabalhavam com a ironia, o humor e a representação do cotidiano. Entre os poetas mais marcantes estão Ana Cristina Cesar, Chacal e Cacaso.

A seguir, podemos ver um trecho do poema de Cacaso, de 1974, publicado no livro *Grupo escolar*.

Jogos florais I

Minha terra tem palmeiras
onde canta o tico-tico.
Enquanto isso o sabiá
vive comendo o meu fubá.

Ficou moderno o Brasil
ficou moderno o milagre:
a água já não vira vinho,
vira direto vinagre.

Cacaso faz uma crítica ao país, ironizando sobre o poema romântico “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias (“Minha terra tem palmeiras/ Onde canta o Sabiá;/ As aves que aqui gorjeiam,/ Não gorjeiam como lá.”). Em contraposição ao poema de Gonçalves Dias, que exalta com otimismo a natureza brasileira, o do Cacaso apresenta uma visão pessimista em relação ao Brasil: a água, como diz no poema, não vira vinho, a bebida nobre, mas vinagre, um vinho já passado, impróprio para o consumo, azedo. E o sabiá, esse pássaro que representa o país no poema de Gonçalves Dias, acaba com aquilo que é do poeta: “vive comendo o meu fubá”.

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 2

2. Leia a seguir o trecho do poema de Oswald de Andrade. A seguir, escolha dois versos que permitam destacar inovações propostas pelo Modernismo. Explique por que esses versos foram escolhidos.

Canto do regresso à pátria

Minha terra tem palmares
Onde gorjeia o mar
Os passarinhos daqui
Não cantam como os de lá

RESPOSTA COMENTADA

Em sua resposta você pode ter escolhido os três primeiros versos para destacar a presença do verso livre. Você pode ter destacado os versos: “Os passarinhos daqui/ Não cantam como os de lá” para afirmar que, ao fazer uma paródia da “Canção do exílio”, do poeta romântico Gonçalves Dias, Oswald procura questionar a visão romântica a respeito da natureza e do ser nacional.

CONCLUSÃO

Os integrantes do movimento modernista queriam reinventar o Brasil, valorizar a produção nacional e acabar com o atraso de quem está sempre atrás da cópia. Essa preocupação (atrelada a dois movimentos: olhar para o que era produzido pelas vanguardas europeias e pesquisar a tradição nacional) foi responsável pela criação de uma série de inovações (no campo das ideias e da forma) que influenciaram gerações posteriores de artistas.

ATIVIDADE FINAL

Atende ao Objetivo 3

Faça uma pesquisa sobre influências do Modernismo em textos do século XX (encontre um exemplo diferente do que você viu na aula). Cite o nome do texto e explique, citando trechos, por que você acha que trabalha com ideias modernistas.

RESPOSTA COMENTADA

Em sua resposta, você poderia escolher, por exemplo, a música "Tropicália", de Caetano Veloso.

Tropicália

(Caetano Veloso)

Sobre a cabeça os aviões

Sob os meus pés os caminhões

Aponta contra os chapadões

Meu nariz

Eu organizo o movimento

Eu oriento o carnaval

Eu inauguro o monumento

No planalto central do país

Viva a Bossa, sa, sa

Viva a Palhoça, ça, ça, ça, ça

Viva a Bossa, sa, sa

Viva a Palhoça, ça, ça, ça, ça

O monumento

É de papel crepom e prata

Os olhos verdes da mulata

A cabeleira esconde

Atrás da verde mata

O luar do sertão

O monumento não tem porta

A entrada é uma rua antiga

Estreita e torta

E no joelho uma criança

Sorridente, feia e morta

Estende a mão

Você pode comentar, por exemplo, que há na letra uma visão crítica do país, uma rejeição do que seja uma cultura “puramente” brasileira, ao fazer referências ao ícone desse estereótipo, a cantora Carmen Miranda, e à personagem idealizada do Romantismo, Iracema, à mulata e à bossa. Tudo isso misturado, na música, com elementos do pop internacional.

RESUMO

Os modernistas buscavam valorização da cultura nacional e renovação. Se voltarmos os olhos para o passado, poderemos perceber que outros movimentos históricos tinham essa mesma preocupação, como o Romantismo. Mas apenas nesse ponto é possível ligar os dois movimentos. Os modernistas apresentaram, porém, novas soluções para antigas preocupações.

Influenciados pelas vanguardas europeias, os integrantes do movimento trouxeram inovações para a literatura e outras artes, mas a preocupação nacional fez com que, ao serem empregadas no país, as técnicas estrangeiras não fossem meramente copiadas. Observar os manifestos e textos do período é notar como houve a defesa da valorização da fala dos brasileiros, da cultura popular, do folclore, das tradições, mesclando estas com as influências que chegavam de fora.

As ideias modernistas mudaram, de certa forma, a maneira de se fazer arte no país e o posicionamento do intelectual frente à sua própria produção. É possível observar suas influências, por exemplo, no Tropicalismo e na poesia dos anos 1970.

Os gêneros literários: por que classificamos as obras literárias?

Olga Guerizoli Kempinska

AULA

11

Meta da aula

Explicar as implicações práticas e teóricas da classificação da literatura em gêneros.

objetivos

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

1. mostrar a presença da classificação das obras literárias na prática cotidiana da leitura;
2. descrever o que é a classificação das obras literárias;
3. definir o gênero literário.

INTRODUÇÃO

Entramos em uma livraria ou em uma biblioteca: em um primeiro momento, deparamo-nos com uma grande multiplicidade de livros dispostos nas estantes em nossa volta. Como vamos encontrar em meio a essa exuberante diversidade os títulos que temos em mente: *O capote*, de Nikolai Gógol; *As flores do mal*, de Charles Baudelaire; *Macbeth*, de William Shakespeare? Não haveria outra maneira a não ser a de verificarmos todos os livros do acervo, um por um? Impensável, levaríamos uma semana fazendo isso! Felizmente, 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, no “teatro”, revela-se extremamente prática para nós os leitores, pois orienta e facilita consideravelmente a nossa busca.

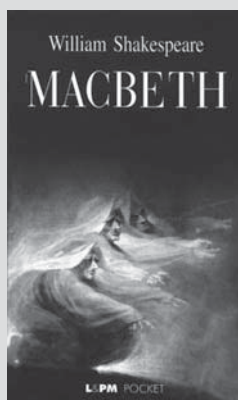


Figura 11.1: Capa da obra *Macbeth*, cuja tradução é de Beatriz Viégas-Faria, tradutora premiada de William Shakespeare.

Fonte: <http://canto-e-conto.blogspot.com/2011/01/macbeth-shakespeare.html>.

Macbeth – o título de uma das tragédias escritas entre 1605 e 1607 por William Shakespeare, dramaturgo inglês, considerado por muitos o maior escritor de todos os tempos. O título da peça, a mais sangrenta e sombria de toda a produção literária de Shakespeare, é o nome de seu protagonista, Macbeth, valente guerreiro em quem uma profecia de três bruxas desperta a ambição sem entraves.

Você com certeza já experimentou esse tipo de situação que coloca em prática a divisão da literatura em gêneros. Vamos tomar essa situação cotidiana como ponto de partida para uma reflexão teórica. Devemos então indagar-nos em primeiro lugar pelos motivos que fizeram com que os três livros que constituíam os objetos da nossa busca, *O capote*, de Gógol, *As flores do mal*, de Baudelaire, e *Macbeth*, de Shakespeare, fossem colocados em estantes diferentes. De acordo com qual critério o livreiro e o bibliotecário haviam feito sua distribuição? O que significam essas palavras-guias que nos facilitaram tanto o encontro do livro: “contos e novelas”, “poesia” e “teatro”? Para respondermos a essas perguntas, precisamos compreender melhor o gesto de distribuição dos livros nas estantes da livraria e da biblioteca, seguido pelo gesto de nossa procura e analisar a colocação em prática da divisão das obras literárias em gêneros. Esta aula terá como conteúdo a reflexão sobre a enorme importância do uso cotidiano da classificação da literatura e sobre os problemas envolvidos na sua classificação. Após esta reflexão, que terá como base a sua experiência de leitura, explicaremos também o que é, na Teoria da Literatura, o gênero literário.

As flores do mal – uma coletânea de poemas, publicada em 1857, pelo poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867), o primeiro dos famosos “poetas malditos” que viviam à margem da sociedade. *As flores do mal*, poemas que trabalham a tensão entre o eterno e o passageiro, podem ser consideradas o início da poesia moderna. O livro valeu a seu autor um processo jurídico: Baudelaire foi acusado de ofender a moral pública e condenado a pagar uma multa, e a excluir do seu livro alguns poemas, considerados excessivamente escandalosos. Estes poemas só foram reintroduzidos no livro em 1949!

DIVISÃO DA LITERATURA EM GÊNEROS NA EXPERIÊNCIA COTIDIANA DA LEITURA

Pensando não apenas na sua experiência de procura pelos livros nas estantes das livrarias e das bibliotecas, mas também nas experiências como a da escolha de um livro para a leitura, você percebe que a divisão das obras literárias em gêneros acompanha, de fato, sua prática cotidiana da leitura. O alcance social da divisão da literatura em gêneros literários é de fato enorme, e até as crianças adquirem, como uma de suas primeiras

competências de leitores, a capacidade de distinguir intuitivamente “um poema” de “uma história”.

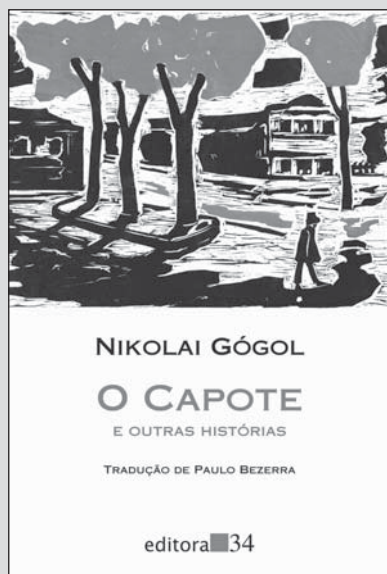


Figura 11.2: Capa da obra *O capote e outras histórias*, de Gógol, com tradução de Paulo Bezerra, professor de Literatura Russa da Universidade Federal Fluminense.

Fonte: <http://www.editora34.com.br/detalhe.asp?id=573&busca=>.

"O capote", o conto mais famoso do escritor ucraniano Nicolai Vasilievich Gógol, publicado em 1842 e reconhecido como precursor de toda a grande literatura russa, mistura o realismo e o fantástico para representar a história da aquisição e da perda de um capote por um pobre funcionário.

Há, na própria forma material do livro, muitos elementos que ajudam a guiar a nossa experiência, orientando tanto a procura pelo livro concreto quanto sua escolha dentre outros livros. Os próprios títulos dos livros frequentemente são acompanhados por indicações genéricas que ajudam a situá-los e a identificá-los. *O capote e outras histórias*, *Contos fantásticos*, *Sonetos a Orfeu* são exemplos de títulos que, ao conter referências genéricas bastante claras como “histórias”, “contos” e “sonetos”, não deixam muitas dúvidas quanto a sua localização na estante da biblioteca.

PARATEXTOS EDITORIAIS

Perceba com isso que o texto de uma obra literária em forma de livro publicado não aparece sozinho, mas costuma ser acompanhado de muitas informações suplementares: além de seu título e do nome do autor, há ainda, na contracapa e nas primeiras páginas, seu sumário e sua sinopse. Podemos ainda encontrar no livro as ilustrações e eventualmente até um prefácio, que constitui uma introdução ao seu conteúdo. Estas indicações que acompanham o texto de uma obra literária e que contêm informações preciosas não apenas para o leitor e o bibliotecário, mas também para o editor, são chamados de paratextos editoriais. Os paratextos editoriais garantem, assim, em grande medida, a acolhida do texto literário como livro por parte do público, e a classificação genérica constitui, sem dúvida, uma parte importante deste processo.

Pensemos ainda em uma outra experiência frequente, relacionada à leitura e à mediação editorial entre o texto da obra e os leitores. Você sem dúvida já leu algum livro que havia sido publicado como parte de uma série editorial maior, que chamamos de coleção. Neste caso, as indicações genéricas que acompanham o título podem ainda encontrar um desdobramento puramente editorial através da publicação do livro dentro de uma coleção. Pense nas publicações inseridas no quadro de coleções como, por exemplo, “Grandes Romances” ou “Coleção Ensaios”. O nome da coleção acrescenta-se aqui ao título da obra, acompanha-o e participa, assim, da classificação genérica da obra.

Os paratextos editoriais, elementos do livro que, sem pertencerem estritamente ao texto literário, acompanham-no, apresentam-no e ajudam aos editores e aos leitores a identificá-lo e a situá-lo dentro do universo da literatura. “Assim, para nós o paratexto é aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público” (GENETTE, 2009, p. 9), afirma o teórico francês Gerard Genette, autor do termo “paratexto” e do livro teórico intitulado *Paratextos editoriais*, dedicado à questão e à análise deste fenômeno. Os exemplos dos indícios paratextuais mais frequentemente encontrados nos livros são: o título do livro, o nome do autor, a especificação genérica que acompanha o título (“poemas”, “contos”, “romance” etc.), a dedicatória, a sinopse do livro, o índice, os nomes de capítulos, as ilustrações, o prefácio, o posfácio e as notas.

Há muitos enganos bastante engraçados envolvidos na distribuição dos livros nas estantes das livrarias e devidos justamente a uma interpretação incorreta dos dados paratextuais. O romance de Nikolai Gógol intitulado *Almas mortas* é frequentemente colocado na estante de poesia, devido ao indício paratextual “poema” que, como um subtítulo, acompanha engenhosamente seu título. O próprio título também pode sugerir informações genéricas enganosas, como no caso do livro de História do Brasil de Sérgio Buarque de Holanda intitulado *Raízes do Brasil* e colocado certa vez erradamente na estante dos livros de Botânica. Até o desenho da capa de um livro pode sugerir às vezes indicações genéricas erradas: tal foi o caso de uma revista de poesia, editada por Paulo Leminski, que, por apresentar na sua capa a imagem de um tecido, foi colocada na estante contendo livros sobre trabalhos manuais.

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 1

1. Pensando na sua própria experiência da leitura, cite um exemplo de um paratexto editorial que lhe forneceu informações a respeito do gênero literário de um livro.

RESPOSTA COMENTADA

Nesta atividade, você pode lembrar de alguma situação na qual o título presente na capa não lhe forneceu informações suficientes sobre o gênero do livro, por exemplo, não deixou claro se o livro era um romance ou uma coletânea de contos ou novelas. Você deve descrever como resolveu esta dúvida, graças ao subtítulo presente na página de rosto ou graças ao sumário presente no volume.

HORIZONTE DE EXPECTATIVA

Além de sua manifestação muito concreta na própria forma material do livro através dos paratextos editoriais, a divisão da literatura em gêneros afeta fortemente a nossa escolha dos livros para a leitura. A presença desta influência da divisão genérica é algo dificilmente perceptível, pois faz parte da nossa visão histórica do mundo e, dentro desta visão, da nossa visão da literatura. Para explicá-la melhor, pense no seguinte exemplo: quando dizemos “Gostaria de ler um bom romance” ou “Vou te dar de presente um livro de poemas”, de alguma maneira utilizamos nesses enunciados a noção do romance e do poema no sentido de sua relação com uma expectativa da leitura preparada pela tradição. O que é um “bom romance”? Por que considero “um livro de poemas” um presente adequado para tal amigo? Vagamente esperamos por uma história de ficção de um tamanho considerável, quando pensamos no romance. Temos também uma previsão no que diz respeito ao livro de poemas, esperando não mais uma história narrada, mas um conjunto de textos mais breves, mais intensos, cuja disposição gráfica nas páginas propõe uma leitura mais descontínua e, com isso, mais pessoal.

Nossa própria prática da leitura, auxiliada sem dúvida também pela escola, cria, de fato, uma preparação e uma espera com relação aos livros pertencentes a diversos gêneros. Todas estas condições de escolhas genéricas dos livros, criadas pela prática da leitura e pelas instituições culturais e educacionais presentes em uma época histórica, são chamadas de *horizonte de expectativa*. O *horizonte de expectativa* nos traz de fato muitas informações intuitivas sobre cada um dos gêneros, a partir de dados que são configurados pelas convenções literárias de cada época. Este saber legado pela tradição prefigura, em grande medida, a nossa compreensão do texto. Com isso, você pode observar que o *horizonte de expectativa*, criado pela prática da leitura, possui então também um efeito sobre a leitura, não apenas motivando as nossas escolhas de livros, mas também sendo por elas motivado.

O *horizonte de expectativa* é um dos conceitos centrais para a *estética da recepção*, movimento teórico desenvolvido na Alemanha nos anos sessenta e setenta do século XX, e conhecido como a Escola de Konstanz, cujos representantes mais eminentes são Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser.



Figura 11.3: Capa da obra *A literatura e o leitor*, com tradução do professor e crítico literário Luiz Costa Lima, com textos dos maiores representantes da Teoria da Recepção.

Fonte: <http://www.submarino.com.br/produto/1/38774/literatura+e+o+leitor:+textos+de+estetica+da+recepcao,+a>

A *estética da recepção* enfatiza a importância da atividade do leitor na construção do sentido de uma obra literária, sentido que deve ser concretizado na leitura. Neste contexto de valorização do ato da recepção, o *horizonte de expectativa* é o conjunto de valores condicionados, em uma época, pela prática da leitura. Trata-se de um conjunto de regras que, graças à tradição, preexistem à obra e preparam sua recepção por parte do público.

O *horizonte de expectativa*, que constitui uma matriz de competência de leitura e que prefigura a situação genérica de uma obra literária, afeta não apenas o processo da leitura e as escolhas do leitor; ele afeta também o polo produtor da literatura, ou seja, os autores dos

livros, que sempre utilizam a divisão em gêneros literários como seu ponto de partida para a criação de novas obras. O processo da escrita de uma obra particular situa-se sempre dentro da cultura literária do autor, que inscreve a obra dentro da tradição herdada. E mesmo quando um autor almeja a produção de uma obra literária radicalmente nova, ele, na verdade, tenta apenas abrir mão de possibilidades da divisão genérica ainda não percebidas ou não mobilizadas. A tradição literária da divisão da produção literária em gêneros apresenta-se para o autor da obra nova como um fundo negativo, mas nem por isso passível de ser ignorado.

Podemos observar assim, por exemplo, a presença do horizonte de expectativa na formação de um novo gênero, o poema em prosa, cuja invenção, na primeira metade do século XIX, coincide com o questionamento dos limites, até então consagrados pela tradição e intransponíveis, da poesia e da prosa. Autores como Aloysius Bertrand e Charles Baudelaire exploraram, em prosa, as possibilidades rítmicas inerentes à poesia e à unidade própria à brevidade do poema. A essas características do poema acrescentaram, no entanto, também a distância própria à mediação do discurso por um narrador e, ao combinar dessa maneira as propriedades de dois gêneros, da poesia e da prosa, criaram um gênero novo, o poema em prosa.

Perceba, ainda, que a presença do *horizonte de expectativa*, tanto para os autores quanto para os leitores, é muito menos concreta e palpável do que a presença dos paratextos editoriais. O horizonte de expectativa possui uma forma de existência que pode ser comparada à forma de existência de uma instituição. Observe como René Wellek e Austin Warren compararam a existência dos gêneros literários justamente à existência das instituições, insistindo em seu caráter convencional e imaterial:

A espécie literária é uma instituição – tal como a Igreja, a Universidade, o Estado são instituições. Existe, não no sentido em que se diz que existe um animal ou mesmo um edifício, seja capela, biblioteca ou assembleia, mas sim naquele em que uma instituição tem existência. Uma pessoa pode atuar, expressar-se, por meio das instituições que existem, ou criando novas instituições (...)
(WELLEK; WARREN, 1962, p. 286).

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 2

2. Para refletir um pouco sobre a presença do *horizonte de expectativa* na sua própria experiência da leitura, comente espontaneamente o que você espera ao abrir um livro da estante “romance”. Quais são as diferenças entre este livro e um livro da estante “poesia”? O que você espera da leitura de cada um destes livros?

RESPOSTA COMENTADA

Em sua resposta, você deve articular as diferenças gráficas entre os dois livros. Para descrever as diferenças presentes na leitura, você pode enfatizar a questão do ritmo da leitura (qual das leituras é mais contínua? Qual é mais descontínua?) ou a questão do conteúdo (qual dos livros promete uma história? Qual promete uma expressão de sentimentos?).

A CLASSIFICAÇÃO

Aquilo que chamamos comumente de literatura é composto por uma enorme diversidade de obras particulares: romances, epopeias, tragédias, comédias, contos, novelas, sonetos, dramas, ensaios, poemas em prosa e muitas outras produções, que formam um universo muito profuso e variado, cuja enumeração completa é impossível fazermos. Como apreender esta diversidade, que inclui obras produzidas de formas muito diferentes ao longo da História? A tentativa de apreender o universo da literatura sob a forma de um universo organizado e composto por fenômenos nomeáveis é chamada de classificação.

O que é a classificação? Será que ela diz respeito somente à divisão da literatura? Se pensarmos um pouco na maneira como apreendemos os fenômenos do mundo natural, perceberemos que toda atividade teórica

envolve uma ultrapassagem dos elementos concretos e particulares na direção de todos mais gerais. No caso da classificação da literatura, trata-se de ultrapassar o nível dos livros particulares produzidos ao longo dos séculos em diversos países e de procurar por características mais gerais. O trabalho da classificação recorta, assim, o real, múltiplo e caótico em unidades nomeáveis, permitindo dessa maneira sua organização. A própria maneira com que a Teoria da Literatura tenta agrupar diversas obras sob o mesmo nome do gênero lembra a sistematização presente na história natural de autoria de Carlos Lineu, botânico e zoólogo do século XVIII, considerado inventor da taxonomia moderna por ter dividido os organismos vivos em espécies e gêneros. A classificação é, em suma, uma forma de conhecimento e não diz respeito apenas à literatura, é claro: ela está presente em todos os domínios do saber humano. O antropólogo Claude Lévi-Strauss, em seu livro intitulado *O pensamento selvagem*, de 1962, vê no esforço de classificar o real uma importante característica antropológica e mostra a presença e o dinamismo da atividade classificadora que divide o mundo natural e social dos povos primitivos. Lévi-Strauss analisa não apenas a importância da classificação das plantas e dos animais, mas também a classificação presente na atribuição dos nomes próprios aos membros da sociedade. A palavra “gênero”, utilizada como nome de agrupamento de vários elementos que possuem características em comum, aparece também na gramática, onde possibilita a distinção, na língua portuguesa, entre as categorias do masculino e do feminino.

O escritor argentino Jorge Luís Borges descreve em um dos seus contos uma classificação dos seres vivos supostamente oferecida por uma enciclopédia chinesa. Esta classificação é muito surpreendente para um leitor ocidental, pois seus critérios escapam a toda racionalidade:

os animais se dividem em: a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pelo de camelo, l) et cetera, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas (BORGES, 1999, p. 94).

A DEFINIÇÃO DO GÊNERO LITERÁRIO

Agora você já pode reconhecer a importância da presença da classificação da literatura em gêneros na sua própria experiência cotidiana: a de comprar um livro em uma livraria, a de procurar por um livro em uma biblioteca ou, ainda, a de escolher um livro para a leitura. Você já refletiu sobre o papel que nesta experiência desempenham os dados técnicos do livro chamados de paratextos editoriais e os dados históricos e culturais produzidos pela tradição que formam seu horizonte de expectativa. Você já sabe também o que é a classificação e que ela possibilita a ordenação e a apreensão organizada de todas as diversas obras que compõem a literatura.

Com essa preparação prévia, que deve ter tornado mais consciente a sua própria prática da divisão da literatura em gêneros, tentemos agora definir o gênero literário. O gênero literário é o nome de uma unidade de classificação da literatura. Sob esse nome entende-se um conjunto de obras literárias que possuem em comum algumas características importantes. Podemos dizer, assim, que o gênero literário serve para reunir, para ordenar e para caracterizar o universo da literatura.

Perceba também que quando falamos sobre um gênero literário fazemos isso geralmente para compará-lo com um outro gênero literário. Você descobrirá ainda, nas próximas aulas, que para se pensar o gênero literário o importante é, na verdade, refletir sobre as relações existentes entre diferentes obras literárias e, com isso, sobre as relações entre diferentes gêneros. Falaremos, assim, sobre a prosa em oposição à poesia, sobre a tragédia em oposição à epopeia e à comédia, pois os gêneros literários formam, de fato, um sistema de relações.

A pergunta importante que ainda se impõe na definição do gênero literário é a de saber quais são as características importantes que, próprias a vários livros, fazem com que eles sejam classificados como pertencentes a um mesmo gênero literário. Essas características importantes que várias obras possuem em comum e que decidem sua situação dentro de um gênero literário são chamadas de critério de classificação. Você descobrirá nas próximas aulas que, durante os séculos da reflexão sobre a classificação das obras literárias, foram propostas muitas classificações e que estas classificações foram feitas de acordo com critérios diferentes: ora formais, ora temáticos, ora filosóficos

ou linguísticos. É esta diversidade de classificações que faz com que *O capote* de Gógol possa ser colocado tanto na estante “contos” quanto na estante “prosa” e torna o estudo da questão dos gêneros literários mais complexo. No caso da obra de Gógol, precisamos, de fato, refletir sobre os critérios utilizados nas diferentes classificações para delimitar a própria definição da “prosa” e do “conto”. Com essa reflexão sobre os critérios da classificação, a problemática dos gêneros literários ultrapassa o domínio da experiência cotidiana, na qual possui o caráter meramente prático, para alcançar um nível de reflexão mais geral e mais abstrato.

ATIVIDADE FINAL

Atende aos Objetivos 1, 2 e 3

Leia com atenção a citação do ensaio “Como se deve ler um livro?”, da escritora inglesa Virginia Woolf. Esta citação tem como tema a descrição da perplexidade de um leitor no meio de uma biblioteca, no momento da reflexão sobre a escolha do livro para a leitura. Quais são os gêneros literários evocados no trecho citado? Quais os preconceitos relacionados ao horizonte de expectativa do leitor? Quais são suas próprias expectativas relacionadas com os gêneros literários mencionados por Virginia Woolf (2007, p. 124)?

Onde, para começar, estamos? Como trazer a ordem para este fabuloso caos e então conseguir daquilo que lemos o prazer mais vasto e profundo? É bastante simples dizer que, por estarem os livros classificados – ficção, biografia, poesia –, devemos separá-los e retirar de cada um o que é certo que nos ofereça. Certas pessoas, inclusive, procuram por livros que digam o que os livros nos podem oferecer. Mas comumente recorremos a eles com a alma perturbada e dividida, exigindo da ficção o que possa ser verdadeiro, da poesia o que possa ser falso, da biografia o que seja lisonjeiro, da história o que possa vir a reforçar nossos preconceitos.

RESPOSTA COMENTADA

Em sua resposta, você deve citar os nomes dos gêneros literários e das espécies literárias presentes no texto de Virginia Woolf e, em seguida, confrontar aquilo que, segundo a autora, os leitores procuram em cada um deles com suas próprias expectativas. Por exemplo: você concorda com a afirmação de que os leitores buscam na poesia as mentiras? Justifique sua resposta.

CONCLUSÃO

A classificação da literatura em gêneros manifesta, por um lado, na forma material do livro e, por outro, na influência dos preconceitos presentes em nossas preferências desempenha um papel muito importante na prática cotidiana da leitura. A tomada de consciência desta importância da divisão da literatura em gêneros na prática da leitura é o ponto de partida para a formulação da necessidade de uma explicitação teórica da presença da classificação e, sobretudo, para a reflexão aprofundada sobre os critérios que regem diversas classificações.

A classificação da literatura em gêneros desempenha um papel muito importante na nossa prática cotidiana da leitura. Ela se manifesta tanto na forma material dos livros que encontramos nas livrarias e nas bibliotecas quanto na forma imaterial através dos preconceitos que motivam nossas preferências de leitura.

A manifestação material da classificação da literatura em gêneros se dá através da presença dos paratextos editoriais, que acompanham o texto literário na sua forma de livro publicado.

A manifestação imaterial da classificação da literatura em gêneros se dá através da influência do *horizonte de expectativa*, que influencia a configuração de nossas matrizes de competência de leitura e de interpretação das obras literárias.

A própria classificação agrupa obras literárias que possuem em comum características relevantes. A classificação consiste, assim, na divisão do universo da literatura em unidades nomeáveis e teoricamente apreensíveis.

INFORMAÇÃO SOBRE A PRÓXIMA AULA

Na próxima aula, você conhecerá algumas propostas concretas de classificação da literatura em gêneros.

Teoria da Literatura I

Referências

Aula 1

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. Petrópolis: Vozes, 2000.

JOBIM, José Luís. *Formas da teoria: sentidos, conceitos e campos de força nos estudos literários*. 2. ed. Rio de Janeiro: Caetés, 2002.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária, 1993.

MARIANI, Bethania. Brasil: preconceito linguístico e língua nacional. In: JOBIM, José Luís; PELOSO, Silvano. *Descobrendo o Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro; Roma: Università di Roma, 2011.

Aula 2

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Disponível em: <<http://www.machadodeassis.ufsc.br/obras/romances/ROMANCE,%20Memorias%20Postumas%20de%20Bras%20Cubas,%201880.htm>>. Acesso em: 25 mai. 2011.

BOSI, Alfredo. *Brás Cubas em três versões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BOSI, Alfredo. *Machado de Assis*. São Paulo: Publifolha, 2002.

BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2007.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. Petrópolis: Vozes, 2000.

HUSSERL, Edmund. *Expérience et jugement*. 2. ed. Paris: PUF, 1991.

JOBIM, José Luís. *Formas da teoria: sentidos, conceitos e campos de força nos estudos literários*. 2. ed. Rio de Janeiro: Caetés, 2002.

MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. *Vida e obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. 3. v.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis* (Estudo crítico-biográfico). Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1936.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 5. ed., revista. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2000.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2001.

AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. 2. ed. Cambridge: Harvard University Press, 1962.

_____. *Quando dizer é fazer*. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

HOLENSTEIN, Elmar. *Introdução ao pensamento de Roman Jakobson*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2001.

MARIANI, Bethania; JOBIM, José Luís. A questão da língua nacional e a literatura pós-colonial no Brasil. In: PONTES JUNIOR, Geraldo; ALMEIDA, Claudia (Org.). *Relações literárias internacionais: lusofonia e francofonia*: Rio de Janeiro: De Letras; Niterói: EDUFF, 2007. p. 40-61.

RICOEUR, Paul. *Interpretação e ideologias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

ROMAN Jakobson. Semiótica da Cultura: semiótica russa. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/pos/cos/cultura/biojakob.htm>>. Acesso em: 28 set. 2011.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. 2. ed. Lisboa: Europa América, 1971.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril, 1973. v. 4, p. 439-512. (Os Pensadores).

AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. 2. ed. Cambridge: Massachusetts: Harvard University Press, 1962.

AUSTIN, J. L. *Quando dizer é fazer*. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BENVENISTE, E. *Problemas de linguística geral*. São Paulo: Nacional, 1976.

BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. 33. ed. Trad. Floriano Fernandes. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2011.

DESCARTES, René. *Discurso do método*. Disponível em: <<http://www.cfh.ufsc.br/~wfil/discurso.pdf>>. Acesso em: 02 jul. 2011.

ÉMILE Benveniste. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%89mile_Benveniste>. Acesso em: 27 set. 2011.

ISER, Wolfgang. Wolfgang Iser: entrevista. *Rev. Escrita*, ano 1, n. 1, p. 157-178, jul/dez 1996.

JAMESON, Fredric. Reflections on the Brecht-Lucáks debate. In: JAMESON, Fredric. *The ideologies of theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988. v. 1. p. 133-147.

JOBIM, José Luís. *Formas da teoria: sentidos, conceitos e campos de força nos estudos literários*. 2. ed. Rio de Janeiro: Caetés, 2002.

KERMODE, Frank. *The sense of an ending: studies in the theory of fiction*. Oxford: Oxford University Press, 1967.

RONEN, Ruth. *Possible worlds in literary theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Aula 5

ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities*. London: Verso, 1991.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985. v. 2. p. 6

DIAS, Antonio Gonçalves. *Poesia e prosa completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

DIAS, Gonçalves. *Canção do Exílio*. In: ---. *Poesia e prosa completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998. p. 105.

GADAMER, Hans Georg. *Truth and Method*. 2. ed. New York, Continuum, 1988.

HORÁCIO. *Arte poética*. Lisboa: Clássica, s. d. Trad. R. M. Rosado Fernandes.

JOBIM, José Luís. *Literatura e história*. In: NITRINI, Sandra et alii. *Literatura, artes, saberes*. São Paulo: HUCITEC, 2008. p. 65-75.

-----, *Nacionalismo em Gonçalves Dias*. In: ROCHA, João Cezar de Castro. *Nenhum Brasil existe*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003. p. 493-504.

KOSELLECK, Reinhart. *The Practice of Conceptual History*. Stanford, Stanford University Press, 2002.

WELLEK, René & WARREN, Austin. 3. ed. New York: Harcourt, Brace & World, 1970.

Aula 6

BENNET, Andrew. *On Posterity*. The Yale Journal of Criticism, n. 12, v. 1, New Haven: Yale University Press, 1999. p. 131-144.

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*. SP: Martins, 1959. V. 2.

GUIMARÃES, Hélio Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século XIX*. São Paulo: Nankin/Edusp, 2004.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Historicization – Historisierung*. Aporemata; Kritische Studien zur Philologiegeschichte, Band 5, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, s.d. p. 365-375.

HEIDEGGER, Martin. *Entrevista concedida por Martin Heidegger ao Professor Richard Wisser*. Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-Rio, Rio de Janeiro, 1996, n. 10, v. 1, p. 11-17.

JOBIM, José Luís (Org.) *Introdução ao Romantismo*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.

JOBIM, José Luís. *A graduação e a pós em Letras e Lingüística: avaliando as avaliações*. Síntese da ANPOLL. Niterói: Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Lingüística, 2000. CD-ROM.

KHUN, Thomas S. *The Structure of Scientific Revolutions*. 2nd edition enlarged. Chicago: The University of Chicago Press, 1996 [1962].

PERKINS, D. *Is Literary History Possible?* Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993.

POMIAN, Krzysztof. *History: from Moral Science to the Computer*. Diogenes, n. 185, Oxford: Blackwell, 1999. vol. 47/1, p. 34-48.

WELLEK, R. & WARREN, A. *Theory of Literature*. New York: Harcourt, Brace & World, 1970.

Aula 7

ACIZELO, Roberto (Org.). *Uma ideia moderna de literatura. Textos seminais para os estudos literários (1688-1922)*. Chapecó: Argos, 2011.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Rococó, pré-romantismo e romantismo*. In: _____. *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1991. v. 1. p. 531-560.

BOLLE, Willi. *Friedrich Schlegel e a estética do fragmento. Fundadores da modernidade na literatura alemã*; Anais da VII Semana de Literatura Alemã. São Paulo (FFLCH-USP), p. 35-45, 1994.

Merquior, José Guilherme. “Os estilos históricos na Literatura Ocidental”. Em *Teoria Literária*. Portella, Eduardo (Org). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

Sites

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/index.cfm?fuseaction=definicoes_lista

Aula 8

AZEVEDO, Álvares de. “*Lira dos Vinte Anos*”. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1976.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. vols. 1 e 2. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1981.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1986.

DIAS, Gonçalves. *Poesia. Coleção "Nossos Clássicos"*. São Paulo, Agir, 1969.

SÛSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro Editora UFRJ, 1993.

Aula 9

AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Editora 34, 1998.

ANDRADE, Oswald. “O divisor das águas modernistas”. Em *Boaventura, M. Eugenia (ed). Estética e política*. São Paulo: Editora Globo, 1991. (publicado originalmente no jornal *Estado de S. Paulo*, em 1937)

---. "Informe sobre o Modernismo." Em *Boaventura*, M. Eugenia (ed.). *Estética e política*. São Paulo: Editora Globo, 1991. (Conferência de 1947)

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil. A era modernista*. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF, 1986.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas*. São Paulo: Edusp, Iluminuras: Fapesp, 1995.

Aula 10

Alencar, José. *Iracema*. Rio de Janeiro: MEC, 1965.

Andrade, Mário. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Madrid: FCE, ALLCA XX, Unesco, 1996.)

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1981.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

DEALTRY, Giovanna. *No fio da navalha*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Oswald de Andrade, o Tropicalismo e a Poesia dos Anos 70*. In: *Oswald plural*. Rio de Janeiro: Ed. da Uerj, 1995.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas*. São Paulo: Edusp, 1995.

Aula 11

BORGES, Jorge Luis. O idioma analítico de John Wilkins. In: _____. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1999. v. 2.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus Editora, 1997.

TODOROV, Tzvetan; DUCROT, Oswald. Gêneros literários. In: _____. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 151-156.

WELLEK, René, WARREN, Austin. Gêneros literários. In: _____. *Teoria da literatura*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1962.

WOOLF, Virginia. Como se deve ler um livro?. In: _____. *O leitor comum*. Rio de Janeiro: Grafia, 2007, p. 123-135.

ISBN 978-85-7648-897-2



9 788576 488972



UENF
Universidade Estadual
do Norte Fluminense



Universidade Federal Fluminense
uff



UNIRIO



SECRETARIA DE
CIÊNCIA E TECNOLOGIA

**UNIVERSIDADE
ABERTA DO BRASIL**

Ministério da
Educação

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA