



Teoria da literatura

Teoria da Literatura

Stéfano Stainle

© 2017 por Editora e Distribuidora Educacional S.A.
Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta publicação poderá ser reproduzida ou transmitida de qualquer modo ou por qualquer outro meio, eletrônico ou mecânico, incluindo fotocópia, gravação ou qualquer outro tipo de sistema de armazenamento e transmissão de informação, sem prévia autorização, por escrito, da Editora e Distribuidora Educacional S.A.

Presidente

Rodrigo Galindo

Vice-Presidente Acadêmico de Graduação

Mário Ghio Júnior

Conselho Acadêmico

Alberto S. Santana
Ana Lucia Jankovic Barduchi
Camila Cardoso Rotella
Cristiane Lisandra Danna
Danielly Nunes Andrade Noé
Emanuel Santana
Grasiele Aparecida Lourenço
Lidiane Cristina Vivaldini Olo
Paulo Heraldo Costa do Valle
Thatiane Cristina dos Santos de Carvalho Ribeiro

Revisão Técnica

Guilherme Alves de Lima Nicésio

Editorial

Adilson Braga Fontes
André Augusto de Andrade Ramos
Cristiane Lisandra Danna
Diogo Ribeiro Garcia
Emanuel Santana
Erick Silva Griep
Lidiane Cristina Vivaldini Olo

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S782t Stainle, Stéfano
Teoria da literatura / Stéfano Stainle. – Londrina : Editora
e Distribuidora Educacional S.A., 2017.
272 p.

ISBN 978-85-8482-924-8

1. Literatura – Teoria. I. Título.

CDD 809

Sumário

Unidade 1 A natureza do fenômeno literário	7
Seção 1.1 - O que é a literatura?	9
Seção 1.2 - O texto literário	28
Seção 1.3 - Elementos fundamentais do texto literário	47
Unidade 2 A constituição da teoria literária	69
Seção 2.1 - A teoria literária e seu objeto de estudo	71
Seção 2.2 - As correntes teóricas dos estudos literários	90
Seção 2.3 - Periodização e história literária	111
Unidade 3 Os gêneros literários: conceito e estrutura	135
Seção 3.1 - A definição de gêneros literários	137
Seção 3.2 - A lírica e a épica	159
Seção 3.3 - O drama	183
Unidade 4 A narrativa e suas formas	205
Seção 4.1 - O conto e a crônica	207
Seção 4.2 - A novela	227
Seção 4.3 - O romance	246

Palavras do autor

Caro leitor, a disciplina que lhe será apresentada nesse livro integra uma das áreas do conhecimento mais importantes e revisitadas ao longo da história da humanidade desde a invenção da escrita. Nos primórdios da comunicação entre os homens, a importância do ato de narrar se fez por meio de, em princípio, necessidades naturais e, posteriormente, tornou-se uma ferramenta básica para o exercício de vários fatores ligados à esfera humana. Nos dias de hoje, o exercício de comunicação já não pode mais dissociar-se do ato narrativo em nenhuma esfera do conhecimento. Se não fosse pela linguagem e a capacidade humana de transmitir ordenadamente as informações, não haveria meios de exercermos nenhuma atividade social. Em termos simples, o que a literatura faz é narrar algo (ficcional ou real) a alguém que queira enveredar-se por suas narrativas. Essa disciplina busca estudar desde as raízes da literatura até seus desdobramentos contemporâneos, passando por todos os seus aspectos narrativos, podendo eles serem realizados por via escrita ou oral. As quatro unidades de ensino que compõem essa disciplina são: 1. A natureza do fenômeno literário; 2. A constituição da teoria literária; 3. Os gêneros literários: conceito e estrutura; 4. A narrativa e suas formas. A primeira tratará da origem da literatura, a segunda do exercício de pensar e criticar a criação literária, a terceira se aprofundará nos elementos literários e, por fim, a quarta se debruçará sobre as manifestações literárias contemporâneas de caráter narrativo.

Como se trata de uma ampla quantidade de conteúdos e desdobramentos, a disciplina, tendo em vista sua multiplicidade, não poderá reduzir-se somente ao material didático sendo este o primeiro e mais importante passo de uma longa jornada que deverá ser complementada por você, leitor. Serão apresentados aqui aspectos tidos como fundamentais para o estudo das histórias da teoria e da literatura. No entanto, é muito importante o conhecimento de outros aspectos que não serão discutidos, mas encontrados na bibliografia complementar da disciplina. São matérias basilares à compreensão da literatura em seu tríplice aspecto: social, histórico e estético; o desenvolvimento da

habilidade de leitura e interpretação críticas dos textos teóricos e literários. Desejo a você uma excelente leitura e com prazer espero contribuir para o seu aprimoramento de leituras críticas do fenômeno literário!

A natureza do fenômeno literário

Convite ao estudo

A primeira reflexão ressalta a necessidade de conceituar tudo aquilo que é tomado como obra literária. O que constitui uma obra literária? Quais os seus aspectos formais, temáticos ou físicos? O que difere um texto literário de um texto não literário? São essas questões que aqui se busca resolver. Resolver talvez não seja a melhor palavra, pois muitos conceitos ainda são variáveis e escrever sobre literatura é o mesmo que escrever literatura, ou seja, ambos são e sempre serão aspectos moventes (em eterno movimento de revisão e reinvenção). A reflexão sobre todas as ferramentas necessárias para a conceituação de literatura e também para a feitura do texto literário são as primeiras preocupações daqueles que do fenômeno literário se ocupam. Ler um texto literário implica a automática e inconsciente valorização de conceitos temporários e mutáveis que o acompanham, tais como o contexto social, histórico e suas revelações estéticas. A interpretação do texto literário não pode excluir os fatores de seu surgimento e nem as consequências de seus desdobramentos. O primeiro objetivo de uma leitura interpretativa é saber distinguir quais elementos, ou conjunto de características, devem constituir um texto para que ele possa ser tido como literário ou não literário.

As seções dessa unidade têm o intuito de abordar o fenômeno literário como forma de apreensão do conhecimento de mundo. A natureza do fenômeno, suas funções, suas especificidades e seus desenvolvimentos são reflexos das relações sociais, históricos e estéticos de determinadas culturas em seus determinados tempos históricos. Como ponto de partida para as demais reflexões, o estudo do surgimento da literatura e o desenvolvimento de suas características é o primeiro passo para o entendimento de sua evolução e o nascimento de suas características específicas ao longo da história da humanidade. Algumas palavras e conceitos

serão de grande valia para a compreensão do todo literário, entre eles se encontram: arte, língua, cultura, texto, discurso, gênero, intertextualidade, verso e prosa.

Seção 1.1

O que é a literatura?

Diálogo aberto

Massaud Moisés (1973) defende a origem da literatura em função da letra escrita e da forma impressa. Defende também que a literatura oral não é a primeira expressão da arte literária e lhe designa papel secundário. Pode ser a origem da literatura concomitante ao surgimento da palavra escrita; no entanto, não haveria escrita sem fala e vice-versa. Elas se completam e são responsáveis por organizar o pensamento, a linguagem e a forma pela qual se depreende o mundo. Antes mesmo de se tornar fala ou escrita (realização externa) a língua se projeta no cérebro humano como pensamento organizado. As características que constituem um idioma condicionam, a partir da aquisição da linguagem, a forma como um indivíduo irá captar o mundo que o cerca. A língua é o mais completo dos instrumentos artificiais humanos de captação da realidade externa. Há na literatura o caráter subjetivo (individual), mas também o objetivo e universal (a língua como organização de pensamento e de mundo). A função das línguas fornece o primeiro passo para o entendimento da função e definição de literatura. A literatura universal deve sua primeira definição ao funcionamento das línguas como forma de organizar a ideia de mundo da qual partilhamos enquanto seres humanos. A busca por uma ciência da literatura, impregnada de valores e constatações ainda está em constante reformulação. Por mais que se tenha tentado chegar a uma unidade coerente de determinação da ciência literária, o campo (em constante movimento e reestruturação) sempre se deixa escapar a qualquer tentativa de universalização, como se vê em Moisés (**A criação literária**) diante da reflexão abaixo:

Não é de hoje que filósofos, estetas, críticos e historiadores vêm procurando conceituar a Literatura dum modo convincente e conclusivo. Contudo, por mais esforços de clarividência que tenham sido feitos, o problema continua aberto, pelo simples fato de que, nesse particular,

”



somente podemos falar em conceito, nunca em definição. Esta, pertence ao campo das Ciências, e corresponde ao enunciado das características dum objeto, material ou imaterial [...] Quanto ao conceito, diz respeito ao caráter accidental ou particular dum objeto, e decorre de impressões mais ou menos subjetivas de cada um. Assim, quando dizemos “belo é o que agrada”, estamos tentando conceituar o Belo numa forma que procura inutilmente ser universal e essencial. Basta uma análise superficial do enunciado para que ele se revele incapaz de satisfazer a toda a gente. Tudo que agrada é belo? O que desagrade não pode ser belo? E quando um mesmo objeto agrada a uma pessoa e desagrade a outra? (MOISÉS, 1973, p. 19, grifos do autor)

O caminho inverso ao teórico que aqui se propõe é refletir a condição da literatura enquanto delimitação científica. Parece que quanto mais se delimita o estudo do fazer literário tanto mais se exclui em termos de obras que não se enquadram nessas vãs tentativas. Seria a literatura puramente subjetiva e inclassificável, ou há nela elementos constituintes que podem ser tidos como universais?

Não pode faltar

A ciência literária se constitui baseado em diversos fatores que por muitas vezes podem parecer heterogêneos, no, entanto, é a função do crítico literário saber juntar, em seu caldeirão reflexivo, elementos tais como os fatores sociais, econômicos, políticos, históricos, geográficos e subjetivos da produção literária, bem como outros elementos da composição literária e a relação que essa composição tece com a teoria e a crítica. O início do estudo da literatura pode parecer assustador, no sentido de que a quantidade de termos e definições específicas se proliferam de forma abundante e, em um primeiro momento, essa riqueza pode afigurar-se como inatingível. A familiaridade dará conta do objetivo da compreensão e correta utilização de termos e conceitos. Da reflexão sobre o fazer literário e seu estudo, pode-se dizer que ela

[...] reúne uma coleção de ciências que alguns chamam de “teoria da literatura” e outros de “teoria literária”. A distinção existe: “teoria literária” se diz da teoria que nasce da prática literária, da obra, da leitura. E a “teoria da literatura” vê a literatura como objeto do seu saber. [...] O literário consta de um certo texto que possui a *literariedade*, constituído pelas metáforas, metonímias, sonoridades, ritmos, narratividade, descrição, personagens, símbolos, ambiguidades e alegorias, os mitos e outras propriedades. Da literatura faz parte a narrativa, o drama, o poema. [...] Estudamos o uso de certo sistema de signos chamado discurso literário. Questionamos a *linguagem*, ou a possibilidade de dizer tudo o que é dito. E *ideologia*, ou o modo de ver o mundo de acordo com os ‘interesses econômicos’, da minha classe social, minha classe pessoal. (SAMUEL, 2011, p. 7-8, grifos do autor)

O conceito de literariedade comentado pelo autor é baseado na reflexão teórica dos chamados formalistas russos, que se constituíam como um grupo de estudiosos do poético e do literário. A escola de crítica formalista atuou de 1910 até 1930, na Rússia, são considerados por muitos como os precursores da reflexão crítica moderna sobre a literatura, você pode saber mais sobre eles consultando o item Pesquise mais que encontrará adiante. Essa reflexão básica de Samuel (2011) já diz respeito à linguagem e seus usos no texto literário e revela que essa característica aliada ao sistema de signos compõem o discurso literário. O que se entende por signo pode ser consultado no importante tratado póstumo do suíço Ferdinand de Saussure publicado em 1916 com o título **Curso de linguística geral** [*Cours de linguistique générale*]. Saussure trata o signo como unidade mínima capaz de gerar alguma significação, pode ser uma palavra, um gesto ou uma nuvem carregada. Cada signo é composto de significante (a parte material em si mesma) e significado (a ideia que decorre daquele significante), por exemplo: o significante gato (a palavra escrita) leva ao significado de animal doméstico, felino, carinhoso e macio. O signo é, pois, um processo dialético enquanto parte da linguagem.



Esse processo, comentado anteriormente, relacionado à dialeticidade do signo pode ser visto em *O demônio da teoria: literatura e senso comum* de Antoine Compagnon, no Capítulo III denominado "O Mundo" no item "O arbitrário da língua" que vai da página 119 até a 123.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

Samuel (2011) também se preocupa com a questão social, pessoal e econômica, e esses fatores são também determinantes tanto para a literatura quanto para a crítica.

Considerando todos esses fatores, a



[...] crítica literária verifica fatos "internos" (personagens, estruturas), interpreta-os, verifica seu grau de verdade, seu valor. E verifica fatos "externos", como a sociedade, a história. Todas as ciências do homem e da sociedade se mobilizam diante do poema, da narrativa, da peça de teatro. A ciência da literatura se constituiu, assim, numa ciência moderna e de variados saberes. A literatura faz parte do produto geral do trabalho humano, ou *cultura*. A *cultura* de um povo se realiza, em diversos sentidos, nas ciências e nas artes. A cultura é um conjunto de fatos e hábitos socialmente herdados, que determina a vida dos indivíduos. (SAMUEL, 2011, p. 9, grifos do autor)

Entendendo, então, que não existe literatura que não tenha influência do meio (o mundo real com suas relações sociais, familiares, políticas, econômicas e históricas), parte importante do processo de compreensão da obra e da crítica se faz por meio do conhecimento da cultura nas quais se originaram. Não que a cultura seja determinante para gerar o efeito apaixonante no leitor

comum (que lê apenas por lazer), mas ela se faz instrumento basilar para a leitura reflexiva e crítica do leitor que almeja estudar teoricamente o produto da literatura.



Refleta

Algumas questões, que permitem diferentes formas de evolução e construção reflexivas, são de fundamental importância para a compreensão do fenômeno literário. Entre elas: O que é a literatura? Qual a origem da literatura? A definição de literatura é fixa e facilmente delimitável ou há momentos em que se pode hesitar entre uma definição e outra? Como a língua (oral ou escrita) influencia a tentativa de definição do fenômeno literário? Como dialogam a cultura e a língua durante esse processo? A literatura só existe enquanto forma escrita ou a literatura oral é tão influente quanto a escrita? Em que diferem o texto literário e o texto não literário? A literatura surgiu através da invenção da imprensa ou já existia antes disso? A literatura é atributo racional do pensamento científico ou é somente um exercício subjetivo?

Um passo importante para compreender a relação íntima entre teoria e fazer literário é buscar as origens da literatura e posteriormente as origens das primeiras reflexões sobre o processo artístico de criação. Não se pode afirmar que a antiguidade greco-romana funda o pensamento teórico da literatura, mas é por realização dela que se funda todo o panorama filosófico ocidental vigente até os dias atuais. As sociedades ocidentais são guiadas pela metafísica ocidental fundada e difundida pelos discursos socráticos gregos escritos por Platão (discípulo de Sócrates). A forma de ver o mundo, de pensar o ser e a existência levou o pai (Sócrates) do *logos* (fala viva) a modelar toda a forma de criação artística a partir de então. Para Aristóteles, a criação artística era imitação da natureza, e Platão definiu a *mimesis* (imitação) de acordo com três graus: ideal, pensamento e elocução. O ideal é aquilo que não é palpável e nem tangível, parte da realidade da qual não se pode captar sua totalidade como, por exemplo, a luz do sol vista de perto. Pode-se somente olhar para o sol devido a distância em que ele se encontra e também perceber os reflexos de sua existência, tais como o

calor, a luz e a sombra, o crescimento das plantas etc., e esses reflexos são perceptíveis graças ao pensamento que consegue organizá-los e revesti-los de significados. Apesar de não conseguir ver o sol em sua totalidade (ideal) e perceber suas consequências (pensamento), a única forma de explicar como tudo isso funciona é através da elocução, que pode ser tanto a fala quanto a escrita. A fala e a escrita não são naturais e espontâneas, posto que necessitamos rememorar tudo aquilo que pensamos para poder externar de forma organizada e inteligível (compreensível). Esses três graus de *mimesis* são fundamentais à metafísica ocidental platônica e à toda a organização do pensamento das civilizações ocidentais. O fazer artístico é, portanto, no Ocidente, o reflexo (pensamento) do ideal (intangível) materializado em forma de linguagem (escrita ou falada). Nesse aspecto, o fazer literário diz respeito à organização sistemática da forma de pensamento do homem ocidental, e isso delimita de forma universalizante uma das facetas teóricas do fazer literário. O conceito de *mimesis* cunhado por Platão se opõe ao conceito, por ele também criado, de *diegesis* (o mundo ficcional da própria narrativa). A *mimesis* e a *diegesis* deram origem a uma ampla discussão ainda corrente sobre as formas de representação na arte. Enquanto a *mimesis* propunha uma representação (imitação) do mundo real, a *diegesis* propunha a livre representação da imaginação (loucura, sonhos, devaneios) sem se reportar necessariamente ao real. Durante muito tempo essa discussão tentou separar o discurso mimético do discurso diegético, ao se dizer que o primeiro era a própria vida tornada arte (mais valorizado) enquanto o segundo fazia parte da pura invenção (menos valorizado).

Pensar a literatura em função da língua, da forma de organização do pensamento e da apreensão da realidade fundamentados pela filosofia grega é uma das formas de se entender o fazer literário e seus pontos comuns à grande parte do mundo. A relação fundamental entre língua, cultura e pensamento se dá no processo de desenvolvimento da cultura ocidental. Por ora basta compreender que toda a forma de pensamento das culturas do Ocidente são herdeiras do latim e do grego e dessas herdou o pensamento jurídico e cristão e a reflexão racional filosófica. As duas línguas que dão origem ao nosso sistema reflexivo são, em grande parte, fundamentadas nos conceitos da fé, da justiça e do

pensamento filosófico. Basta, por enquanto, compreender que as culturas, línguas e literaturas de grande parte do ocidente se fundamentam em base greco-romana e de lá são oriundas as formas de representação do mundo.



Assimile

Por língua entende-se um sistema arbitrário de símbolos gráficos e sons relacionados a eles que se definem, principalmente, por seus usos. A língua surgiu da necessidade de comunicação entre os humanos e a forma como ela se originou, nos diferentes locais do globo, se deve aos fatores díspares encontrados em cada uma das regiões. Entre tais fatores estão o clima, a topografia, a fauna e a flora, a formação social e a evolução tecnológica de cada uma. O que une o texto, a literatura, o leitor e o autor é um único elemento: a língua. Como menciona Todorov (1969, p. 54), a literatura “tem a linguagem ao mesmo tempo como ponto de partida e como ponto de chegada; ela lhe fornece tanto sua configuração abstrata quanto sua matéria perceptível, é ao mesmo tempo mediadora e mediatizada”, ou seja, a língua se torna o cerne de toda a relação possível entre literatura, autor e leitor. O meio comum entre eles é a forma de comunicação e ela, como vimos, se dá através de relação tempo – espaço – sociedade.



Exemplificando

Um exemplo da relação entre cultura, língua e literatura pode ser visto na diferença entre os povos conhecidos como esquimós e nós brasileiros. Quantas palavras temos na língua portuguesa para designar a neve? Somente uma e a variação possível mais próxima é a palavra gelo. Não tivemos a necessidade histórica, geográfica, climática e evolutiva de criar mais de um termo para designar aquilo que para nós só existe um tipo. Os esquimós possuem em torno de seis palavras diferentes para designar seis diferentes tipos de neve. Pela necessidade de sobrevivência e adaptação sua cultura teve de distinguir os diferentes tipos de neve e assim nomeá-las de formas diferentes. Este é só um exemplo simples que nos levará a entender que, da mesma forma que a língua se define através da

necessidade de cada povo, a literatura também se define através dos elementos constituintes de uma língua e também de acordo com as necessidades de cada cultura ou conjuntos culturais. Um exemplo claro disso é a literatura clássica grega. Grande parte de seus relatos épicos são relacionados à guerra enquanto os textos relativos à cultura *viking* se relacionam às divindades e a difícil sobrevivência nos territórios nórdicos. A literatura é o reflexo de uma cultura, de um povo, de um conjunto de fatores.

As duas funções básicas da literatura, segundo o senso comum baseada no texto *d'A poética clássica*, são instruir e deleitar o leitor. Um livro culinário pode instruir o leitor e até mesmo lhe proporcionar deleite, e o mesmo acontece com notícias de um jornal ou de uma revista. O tratado filosófico também pode conter as duas coisas. O desafio primeiro é entender que tal definição de útil (instrução) e agradável (deleite) como constituintes do fenômeno literário são muito subjetivos para configurar uma ciência e definição literárias. De encontro ao que já foi dito até agora sobre a literatura, entende-se



[...] que a função histórica ou social da uma obra depende da sua estrutura literária. E que esta repousa sobre a organização forma de certas representações mentais, condicionadas pela sociedade em que a obra foi escrita. Devemos levar em conta, pois, um nível de realidade e um nível de elaboração da realidade; e também a diferença de perspectiva dos contemporâneos da obra, inclusive o próprio autor, e a da posteridade que ela suscita, determinando variações históricas da função numa estrutura que permanece esteticamente invariável. Em face da ordem formal que o autor estabeleceu para a sua matéria, as circunstâncias vão propiciando maneiras diferentes de interpretar, que constituem o destino da obra no tempo (CÂNDIDO, 2000, p. 153)

A literatura difere dos demais textos pela sua característica de, apesar do passar dos anos, continuar a tocar o leitor em aspectos relativos à sua natureza humana. Pode-se passar muito tempo e o texto literário ter suas significações relativamente alteradas de acordo com a forma social e cultural de recepção daquele período. No entanto, a condição para o estabelecimento do literário se faz por meio dessa característica de ultrapassar o âmbito social, cultural, histórico e estético em meio ao qual se originou e transcender a temporalidade. Literatura e tempo compõem um jogo no qual a primeira tenta se manter viva em função do desgaste do segundo. Os verdadeiros clássicos literários se mantêm atuais, não nos contextos anteriormente comentados, mas na característica que possuem de conseguir gerar sentimentos, emoções, reflexões e reações pertencentes a toda a esfera do humano, independentemente do período ou localização geográfica de sua recepção (ato da leitura).

Fazer literatura consiste em organizar o texto, em termos estruturais e temáticos, de forma magistral e dessa organização ser capaz de gerar diferentes tipos de leitura crítica, de acordo com o contexto de recepção. A obra literária que só diz respeito a um determinado tipo sociedade ou a um determinado recorte histórico e temporal da vida não tem muitas chances de se manter atual e atingir a longevidade de um clássico. Nisto consiste basicamente a diferença entre a história e a literatura. Se pegarmos uma notícia russa sobre a guerra do Vietnã dificilmente seremos tocados pelos mesmos sentimentos os quais os leitores inseridos naquela realidade cultural e histórica foram. A história necessita de orientação e explicação para se manter atualizada, a boa literatura não. Ainda hoje podemos ler os mitos de Sísifo, Prometeu, Édipo e nos identificarmos com suas aventuras. A literatura que se resume a representações estritamente pontuais não consegue, sem as explicações históricas, se manter atual e significativa. Entende-se, então, que a literatura sempre parte de uma produção condicionada por um determinado contexto histórico-social, no entanto, para que se mantenha viva como forma artística deve almejar atingir o universal humano. Isso constitui a genialidade do autor e a importância do leitor.

Retomando a contextualização de discussão entre a definição de um texto literário e um texto não literário, prestemos atenção no trecho a seguir:



Desde há muitos séculos que se tem procurado, com variável consciência teórica dos problemas em análise e com a utilização de heterogênea utensilagem conceptual, fundamentar a distinção entre literatura e não-literatura, entre textos literários e não-literários, através da delimitação e da caracterização de uma *linguagem literária*, contraposta à linguagem não-literária (ou, noutra perspectiva, às linguagens não-literárias). De acordo com uma teoria pitagórica tardia, existem duas modalidades de expressão: uma, a mais corrente, apresenta-se “nua” [...] desprovida de figuras e de quaisquer recursos técnico-estilísticos; a outra, pelo contrário, caracteriza-se pelo ornato [...] pelo vocabulário escolhido e pelo sábio uso dos tropos. A primeira corresponde a uma linguagem não-artística, não-literária; a segunda, em contrapartida, a uma linguagem artística, literária. Esta ideia pitagórica de que a linguagem literária se distancia da linguagem usual – e, portanto, se especifica – graças aos ornatos e ao caráter inusitado dos seus vocábulos, dos seus epítetos, dos seus tropos, etc., adquiriu relevância fundamental em Aristóteles, o qual, segundo o testemunho de Isócrates, considerava o processo de *estranhamento* [...] como conatural ao discurso poético. (AGUIAR E SILVA, 2011, p. 43-44, grifos do autor)



Refleta

Proponho aqui um breve exercício de reflexão. Se me perguntarem o que é um gato e eu responder que um gato é um gato porque não é um pato, então estarei trabalhando um contraponto de pouco valor no campo das ideias, ou seja, não

se pode simplesmente definir algo através de sua característica básica de não ser outra coisa. Se me perguntarem o que é um pato e eu responder que o pato é tudo aquilo que não é um gato, então estarei trabalhando segundo a metafísica ocidental platônica ajustando o meu pensamento à relação binominal de pares conceituais, relação essa que não tem limites palpáveis, mas tem fé de que suas definições são claras e objetivas. Um exemplo simples são as definições de bem e mal, claro e escuro, dentro e fora etc. Esse tipo de definição por exclusão e negação é trabalhoso e infrutífero na maioria dos casos, no entanto, tem seus méritos empíricos, sobretudo como exemplo de prática não saudável no campo do saber subjetivo.

De todo o comentário do autor somente a teoria pitagórica nos interessa. Ela define que há duas formas de linguagem ou expressão. Uma corriqueira e cotidiana, caracterizada pela simplicidade e objetividade; outra excepcional e específica, caracterizada pelo ornamento e pelas escolhas dos elementos de sua composição. Pode-se pensar, a partir dessa constatação, que atualmente temos dois tipos de linguagem que merecem atenção especial: o discurso filosófico e científico e o discurso artístico literário. O primeiro tem por características fundamentais a objetividade, a concisão, a linearidade, a busca pela verdade e a não contradição. O segundo não se preocupa em ser objetivo, aliás em alguns casos até tenta ser o oposto, não almeja ser conciso nem linear nem revelar verdades e pensamentos fechados. O discurso científico seria o cosmos e o discurso literário seria o caos. Não que todo texto literário seja desorganizado, mas ele não tem pretensões metodológicas que visem chegar a um objetivo prático aplicado. Pode-se resumir a questão da mesma maneira como foi feita na teoria pitagórica: a linguagem não literária é somente um simples instrumento utilizado para revelar dados ou conceitos, sendo estes muito mais importantes do que a própria linguagem; na literatura a linguagem não é instrumento de um objetivo maior, ela é duas coisas ao mesmo tempo, tanto instrumento de criação quanto objetivo da criação. A linguagem literária é instrumento de si mesma, ela nasce e retorna sempre a si mesma, passando pelo mundo e voltando à sua raiz. Partindo das palavras de Compagnon, pretende-se agora

tentar uma definição prévia, básica, introdutória e não acabada de arte literária. O autor afirma que as



[...] definições de literatura segundo sua função parecem relativamente estáveis, que essa função seja compreendida como individual ou social, privada ou pública. Aristóteles falava de *katharsis*, de purgação, ou de purificação de emoções como o temor e a piedade (1449b 28). É uma noção difícil de determinar, mas ela diz respeito a uma experiência especial das paixões ligada à arte poética. Aristóteles, além disso, colocava o prazer de aprender na origem da arte poética (1448b 13): instruir ou agradar (*prodesse aut delectare*), ou ainda instruir agradando, serão as duas finalidades, ou a dupla finalidade, que também Horácio reconhecerá na poesia, qualificada de *Dulce et utile*. (*Ars Poetica* [Arte Poética] v.333 e 343) (COMPAGNON, 2010, p. 34-35)

Vimos, pois, que a literatura tem como função a instrução e o deleite do leitor e também do autor. A língua é o fator que une leitor e autor na representação de mundo que o último faz. Também constitui fator básico para o entendimento do funcionamento da fala e da escrita, bem como da composição do discurso e linguagem literários e a diferença desta última para as não literárias. A língua também é fruto da relação entre o indivíduo e o mundo (também é fruto da relação entre a sociedade e cultura nas quais se originou e o mundo que as cercava). Ela é fruto também dos fatores sociais, políticos, geográficos, econômicos, históricos, temporais, subjetivos e coletivos que definiram historicamente uma determinada cultura e seu fazer artístico específico. A estrutura e o tema da literatura são permeados por todos esses fatores e seu valor estético e artístico não pode se dissociar dos fatores tanto externos (mundo) quanto internos (autor) envolvidos em sua composição. Como último comentário sobre a literatura e retomando o que já foi dito, não podemos deixar de buscar as origens de todas as relações sociais, religiosas, filosóficas, reflexivas, científicas e artísticas das quais nós, civilizações ocidentais, herdamos a maioria

das nossas características. Quando pensamos em possíveis origens de nosso modo de vida e visão de mundo, a busca deve sempre remeter à cultura da antiguidade greco-romana.



Pesquise mais

Para entender como se estabeleceram as primeiras preocupações teóricas em relação à definição do fenômeno literário uma boa reflexão pode ser encontrada no livro de Terry Eagleton, *Teoria da literatura: uma introdução*, editado pela Martins Fontes (2006), em sua "Introdução: O que é literatura?", que vai da página 1 a 24. Nesta reflexão inicial, o autor aborda assuntos fundamentais para a teoria literária tais como a conceituação de literatura, a exposição do diálogo entre a verdade histórica (real) e a verdade artística (ficcional). Ressalta também as principais reflexões que nortearam a criação de uma teoria literária através do pensamento dos formalistas russos das primeiras décadas do século XX. Entre esses pensadores havia a preocupação com o funcionamento do texto literário, a organização da linguagem e uma tentativa de cientificização da arte literária.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

Artigo:

MARTILIANO, Marcos Antonio. Literatura e leitura: o corpus de trabalho ou o que ensinar em literatura? **Itinerários**, Araraquara, 17: 77-87, 2001/2001. Disponível em: <<http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/107289/ISSN0103-815X-2001-17-77-87.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 4 nov. 2016.

Vídeo:

D-04 - Ferdinand de Saussure. Produção: Univesp TV. Duração: 9 min. 31 mar. 2015. Disponível em:<<https://www.youtube.com/watch?v=JCZH9n8JBU>>. Acesso em: 4 nov. 2016.

Sem medo de errar

Como vimos, a literatura é, por natureza, subjetiva e inclassificável em um sistema uno, coeso, ausente de exceções, fixo, representando o universal e o particular ao mesmo tempo e, por fim, que se mantenha dessa forma com o passar dos anos. Para que você comece a responder à questão proposta, é necessário desmembrá-la e, na sequência, estudar cada uma das possibilidades desse seccionamento. O primeiro elemento é a consideração da literatura como uma produção científica e, portanto, possuidora de uma definição científica. A ciência não possui campos em que se possa jogar com a questão da não delimitação. Há a necessidade, por parte da ciência, de delimitar e organizar sistematicamente tudo quanto for possível. Definir, nomear e atribuir classificações fixas são atributos das ciências, e a literatura não pode ser definida através desse método justamente porque não se deixa limitar enquanto ciência. Uma das características básicas do saber científico é o fato de que as instruções para as reações químicas (por exemplo, pode-se aplicar isso às ciências matemáticas também) podem ser anotadas e reproduzidas cinco mil anos depois disso. A reação será a mesma descrita no primeiro tempo em que se descreveu essa ação. A preocupação primeira da ciência foi nomear e delimitar, numa ação adâmica, os elementos da natureza, suas forças, suas espécies, seus efeitos e leis. Não há leis na literatura pelo simples fato de não podermos dizer que o ser humano (matéria-prima da literatura) é tão fixo e universal quanto a lei da gravidade. Por exemplo: Isaac Newton publicou sua teoria da lei da gravidade – em seu livro *Os princípios matemáticos da filosofia natural* [*Philosophiae naturalis principia mathematica*, 1687] – e ela continua fixa, atual, verdadeira e significativa. Os formalistas russos postularam suas teorias entre 1910 e 1930 e, no entanto, grande parte do que eles afirmaram sobre a literatura daquela época não se pode mais aplicar à produção literária contemporânea. A ciência, que tem por objeto a natureza e a literatura, que tem por objeto o ser humano, não podem ser classificadas como uma mesma forma de percurso reflexivo. Uma estuda o fixo e invariável, a outra estuda o infixo e mutante.

Esclarecida a questão que funda a diferença básica entre as duas, partiremos agora para o subjetivo e o universal na literatura. Tratando-se do universal, a literatura tende a tocar o ser humano,

independentemente de sua posição no globo terrestre. O que faz, como já comentado anteriormente, uma obra ser clássica e universal é a sua capacidade de produzir verdades com as quais os leitores de diferentes tempos e espaços possam se reconhecer e se emocionar ou aprender coisas novas. Daí a necessidade histórica de tantas escolas literárias, tanto de produção quanto de teoria e crítica. Em outros termos, o universal na literatura é capaz de captar, representar e ainda transcender o *Zeitgeist*. Este é um termo alemão para designar um conjunto de fatores intelectuais, sociais, históricos e culturais do planeta em determinado período temporal, daí originam-se suas traduções em língua portuguesa, *Geist* pode ser “fantasma”, “espectro”, “alma” ou “espírito” (que adotaremos aqui). Já o termo *Zeit* pode ser “horário”, “período”, “época” ou “tempo” (o qual adotaremos). Em conclusão, *Zeitgeist* é o espírito do tempo, termo popularizado pelo filósofo alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel em *Filosofia da história [Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte, 1837]*. Em suma, o universal na literatura é aquilo que capta e transmite ao mundo aquilo que ele é em determinado período, mas também tem a capacidade continuar transmitindo significados mesmo depois de superar o período de origem. A literatura é universal em tudo o que se relaciona ao humano. No aspecto subjetivo, a literatura parte sempre de uma consciência formada por aspectos culturais específicos. Se William Shakespeare [1564 – 1616] tivesse escrito *A divina comédia [Divina Commedia, século XIV]*, certamente que o resultado não seria o mesmo texto que se originou pelas mãos de Dante Alighieri [1265 – 1321]. A literatura, em conclusão, deve ser estudada com vistas à pessoa do autor, em seu caráter subjetivo, e depois com vistas à sociedade e ao contexto universal daquele período no mundo. O percurso mais indicado para tentar responder às questões referentes a definição da literatura seguem um caminho mais ou menos linear: mundo, tempo, autor, leitor e posteridade.

Por mundo, entende-se o conjunto de traços permeados pela língua e cultura de um determinado grupo (ou grupos) social. A forma como a situação cultural daquele espaço comum se apresenta aos indivíduos nela inseridos. Cabe aqui, sempre, tentar entender as diferenças produzidas por essa relação entre o mundo contextual e a situação dos diferentes setores sociais que nele existem. O mundo de um escravo, de um senhor de escravos e de um indígena é sempre

o mesmo, no entanto a condição social de um indivíduo ou de uma classe configura novas visões e relações (quase sempre heterogêneas) com esse mesmo mundo. Aqui cabe retomar a questão universal, que abarca todas as diferenças possíveis em função de tudo aquilo que concerne a humanidade. Tempo relaciona-se com a questão da evolução histórica do mundo, suas ideologias, evoluções tecnológicas e científicas e a capacidade reflexiva dos indivíduos inseridos nesse contexto. Grande parte dos julgamentos estéticos de valor se valem dessa falta de tato para configurar uma tabela de evolução representacional da literatura. Não é justo comparar a literatura latino-americana inicial com a literatura europeia que já estava se desenvolvendo desde a antiguidade clássica. Comparar o romance *Dom Casmurro* [1899] de Machado de Assis 1839-1908 com o poema *Versos inscritos numa taça feita de um crânio* [*Lines Inscribed Upon a Cup Formed From a Skull*, 1808] de Lord Byron 1788-1824 (escritor escocês) é, no mínimo, injusto devido aos diferentes mundos e tempos de ambos. O autor é a instância subjetiva entre o tempo/mundo e o leitor. Sua posição no mundo e no tempo ajudarão a compor grande parte das características de seu trabalho, mas dizer que eles o determinam de forma totalitária é não só arriscado, mas impróprio. O autor, atualmente (através da tecnologia) transpassa o tempo e o mundo e é capaz de criar qualquer tipo de literatura, independentemente da sua posição social ou situação com o tempo/mundo. É isso que a literatura faz, tornar o ser humano capaz de transcender a imposição dos fatores naturais para acessar o inacessível e, dessa forma, a obra de arte se torna um clássico quando transmite valores (mesmo depois de o mundo/tempo ter evoluído, se fragmentado ou quase apagado da história). Esse percurso é somente uma das possibilidades de entender como a literatura é subjetiva e universal ao mesmo tempo. A bibliografia dessa disciplina oferece todos os instrumentos para tal reflexão, e os autores trabalham com todos os pontos principais aqui mencionados.

Faça valer a pena

1. Leia o trecho do texto a seguir:

“Compreendemos a linguagem humana como um fator essencialmente cultural, como quer que se venha

a conceituar cultura. Ora, temos a linguagem como instrumento e matéria-prima do fazer literário e, assim sendo, temos o fenômeno literário como um fazer essencialmente cultural. [...] Portanto, uma das características marcantes da literariedade extremamente reveladora da essência do fenômeno literário é a condição de o texto ser produzido no interior da sociedade, com todo o envolvimento a que já nos referimos e, entretanto, o texto literário ultrapassa todas as dificuldades e conquista a permanência do atemporal, do eterno. [...] Esperamos que o fenômeno literário esteja, cada vez mais, desvelado em sua missão cultural de despertar a potência do espírito para o serviço da transformação social, para a construção do desenvolvimento humano. A arte deve servir como estímulo para a elevação da consciência humana". (PAULA, Laura da Silveira. **Teoria da literatura**. Curitiba: Ibpex, 2011, p. 20, 22 e 23)

Considerando tudo o que foi dito pela autora, é correto afirmar que:

- a) A literatura é um fenômeno atemporal e sem relevância social.
- b) A literatura é um fenômeno atemporal desde que seja socialmente aceito.
- c) A literatura é um fenômeno social, atemporal e contribui para formação da consciência do ser humano.
- d) A literatura é um fenômeno antissocial, pois sua recepção é individual no momento da leitura.
- e) A literatura é um fenômeno social, atemporal e artístico, mas não contribui para a formação do ser humano.

2. Leia o trecho do texto a seguir:

"É bastante natural, diante da proposta de estudar literatura, que as primeiras perguntas sejam: 'O que é a literatura?', isto é, 'O que é o fenômeno literário?'. Na verdade, uma resposta inicial compreende buscar o conceito de texto. A origem do termo está em tecer, do grego, e tem um sentido lógico natural da atividade de tecer, da ação e do movimento exercitado pelo tecelão. Se bem examinarmos um tear primitivo, encontraremos um pedaço de madeira, estendido

horizontalmente acima da cabeça do artesão, sobre o qual eram fixadas as linhas a serem usadas, de modo que ficassem dispostas verticalmente diante do tecelão. Os fios assim pendentes são chamados de urdidura, e a ação de entremear os fios horizontais, que estão na mão do artesão, chama-se trama – dessa junção, dessa união de urdidura e trama, nasce o tecido. O tipo de tecido criado depende do tipo de trama que o artesão faz; se ele toma dois fios e pula dois, vai compor um tipo de tecido; se ele toma três fios e pula um, vai obter outro, e assim também constrói o colorido e o estampado. Agora podemos analisar a relação tecer-texto: a realidade ou a experiência disposta diante do escritor de um texto denominamos urdidura e a forma como ele atua em relação a essa realidade ou experiência chamamos de trama. Então, a união entre urdidura e trama compõe o texto". (PAULA, Laura da Silveira. **Teoria da literatura**. Curitiba: Ibpex, 2011, p.18, grifos do autor)

Considerando os termos tecer, trama e urdidura, utilizados pela autora, pode-se afirmar que:

- I. Tecer significa a representação da realidade.
- II. Urdidura significa o movimento das mãos do artesão.
- III. Trama significa a quantidade de fios utilizados pelo tecelão.

É correto o que se afirma em:

- a) Somente I.
- b) I e II.
- c) I, II e III.
- d) II e III.
- e) I e III.

3. Leia o trecho do texto a seguir:

"Pois não temos outro jeito de conhecer uma obra literária sem que esteja transcrita no papel, com vistas à leitura. Por mais generosa que seja a ideia romântica duma literatura oral, popular, esta não passa de folclore, e só adquire *status* literário quando escrita, pelos próprios autores ou pelos

interessados na matéria; em suma, quando oferecido à leitura. Esta é, inquestionavelmente, a primeira condição para que uma obra possua caráter literário” (MOISÉS, Massaud. *A criação literária: introdução à problemática da literatura*. São Paulo: Melhoramentos, 1973, p. 17, grifos do autor).

Muitos textos que compõem o que chamamos de literatura são de fonte oral, sejam os contos de fadas alemães, franceses ou mesmo textos clássicos e épicos como a Odisseia, Ilíada, Eneida ou Beowulf. Há um trabalho de coleta dessa literatura oral, baseado em preocupações tais como a exposta no excerto acima, por parte de pessoas como Perrault, os Irmãos Grimm e, no Brasil, Monteiro Lobato.

Se o primeiro fator do caráter literário é a sua condição escrita, pode-se afirmar que:

- a) A narrativa oral não pode ser considerada literatura enquanto não for transmitida para a forma escrita.
- b) A narrativa oral é uma expressão da literatura mesmo não tendo sido escrita.
- c) A narrativa oral não pode ser considerada literatura nem mesmo depois de ser transmitida para a forma escrita.
- d) A narrativa oral é considerada literatura menor.
- e) A narrativa oral não faz parte da literatura.

Seção 1.2

O texto literário

Diálogo aberto

Partindo do princípio, subjetivo e arbitrário, de que o pensar literário tem suas origens n' **A poética clássica grega**, o pensamento primordial de Aristóteles em relação ao ato poético se origina no termo *mimésis* (mimesis – ato de imitar ou representar). Não só a poesia (literatura), mas toda forma de arte, para o filósofo, tem sua origem no princípio natural de imitação da natureza. Essa reflexão, de cunho filosófico, sobre o fazer artístico fundamentou toda a noção de literatura e ainda hoje há inúmeras discussões teóricas sobre o assunto. Aristóteles postula que o ser humano aprende através da imitação e este é um processo natural. Imitando, o ser humano tende a imitar a natureza através da criação artística. Há a ideia de que a natureza (mundo/ações humanas) antecede a criação, que os moldes possíveis e imagináveis são todos fornecidos pela natureza, pela vida em si, e o papel do artista é chegar o mais próximo possível dessa realidade natural. Nesses termos reflexivos, a natureza é o mundo real e a arte não é senão uma imitação, ou antes uma cópia imperfeita dessa realidade natural acabada e perfeita. É a essa cópia que damos, comumente, o nome de realidade ficcional, em contraposição à natureza (mundo) que é a realidade empírica. Aristóteles em *A poética clássica*, difere historiador de poeta (entenda-se poeta nesse contexto como todo e qualquer autor de literatura) nos seguintes termos:



[...] a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade.

Não é em metrificar ou não que diferem o historiador e o poeta [...] a diferença está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos quais podiam acontecer. Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e

elevação do que a História; aquela anuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares. Enunciar verdades gerais é dizer ou fazer verossímil ou necessariamente; a isso visa a Poesia, ainda quando nomeia personagens. (ARISTÓTELES, 1997, p. 28)

Como se vê, não foi só no contexto das Grandes Navegações que o material tido como histórico e o tido como literário se fundiram. Desde a Antiguidade Clássica, a preocupação por separar esses dois materiais já apresenta juízos de valor social, político e estético. Têm-se, pois, que a literatura é um fenômeno social estritamente, de acordo com os dois autores comentados, dependente do texto escrito. Aristóteles não hesita em posicionar historiador e poeta em dois polos distintos. O historiador narra o passado real e o poeta se encarrega de narrar o passado fictício desde que seja verossímil. Duas perspectivas um tanto quanto questionáveis se fazem presentes:

1. A literatura oral é realmente desimportante na história da literatura?

2. A dicotomia teórica estética postulada por Aristóteles entre real e ficcional crível serve de estatuto para definir todo o fazer poético, ou seja, a literatura só pode existir enquanto fenômeno ficcional? Essa existência depende estritamente em tomar como fundamento a verossimilhança?

Não pode faltar

A *obra literária*, como o próprio lexema 'obra' denota, constitui o resultado de um fazer, de um produzir que, sendo embora também um processo de *expressão*, é necessária e primordialmente um processo de *significação* e de *comunicação*. A obra literária resultante deste processo constitui um *texto* – e, por agora, definiremos *texto*, e em sentido

”



lato, como uma sequência de elementos materiais e discretos seleccionados dentre as possibilidades oferecidas por um determinado *sistema semiótico* e ordenados em função de um determinado conjunto de regras, que designaremos por *código*. O *texto literário*, como qualquer outro acto significativo e comunicativo, só é produzido e só funciona como *mensagem*, num específico circuito de comunicação, em virtude da prévia existência de um *código* de que têm comum conhecimento – um emissor e um número indeterminado de receptores. (SILVA, 2011, p. 75, grifos do autor)

Entende-se, a partir daí, que um texto é, pois, uma unidade mínima de expressão na qual um autor tenta significar e expressar algo através de determinados conteúdos e formas. Para atingir seu objetivo (ou seja, os leitores), o autor utiliza-se de uma linguagem específica ordenada por um conjunto de regras que visam gerar significação e através dela a comunicação. Um texto permanece sendo um texto mesmo que ele não chegue a completar o ato comunicativo, ou seja, mesmo que ele não cumpra seu papel de funcionar como uma mensagem e não chegue a leitor algum. É como a fala, que continua a existir mesmo sem ser ouvida por ninguém, porém seu papel de instrumento comunicador não será realizado. O mesmo acontece com o texto: se ele não for lido ainda assim será um texto, mas não cumprirá seu papel como unidade mínima de significação. Um texto sem leitor não cumpre seu papel, pois ele “[...] é caracterizado por sua incompletude e [...] se realiza na leitura” (COMPAGNON, 2012, p. 147). Determina-se em função dessa definição que, o texto, para realizar seu objetivo enquanto literatura necessita de um leitor. O texto “[...] ‘representa um efeito potencial que é realizado no processo da leitura’ [...] é um dispositivo potencial baseado no qual o leitor, por sua interação, constrói um objeto coerente, um todo” (COMPAGNON, 2012, p. 146-147). A construção e significação de um texto, então, não pode ser definida somente pelo autor, ela se constitui como um processo dialético que visa a um retorno significativo por parte do leitor – como unidade ou como coletividade – para existir. A construção de um texto requer esse jogo entre os três elementos básicos, em suma, o texto é o filtro entre o autor e mundo (como forma de representação

o autor não está diante do mundo, ele está diante do texto) e também o filtro entre o leitor e o autor (o leitor não está na presença do autor, há o texto entre eles). É nesse sentido que se pode pensar o texto como forma de interação entre os indivíduos. Ou seja, não é o mundo do leitor que dialoga com o mundo do autor: é, na verdade, o texto escrito pelo autor que dialoga com o texto lido pelo leitor – cada um deles projeta suas vivências – e não há meios de dizer tudo o que se quer e nem de compreender totalmente tudo o que se lê. São, portanto, dois mundos virtuais permeados pelo texto que pode ser tido como duplo; em outras palavras, o texto escrito é um e o texto lido passa a ser outro de acordo com o contexto da recepção. Esse diálogo entre autor e leitor inseridos no texto tem por alicerce o fato de que

ilusão de naturalidade no ato de representação (mimesis), da qual se ocupou Aristóteles, “[...] não estabelece mais relação entre a palavra e a coisa, ou o signo e o referente, o texto e o mundo, mas entre um signo e um outro signo, um texto e um outro texto. [...] A questão da representação volta-se então para a do verossímil como convenção ou código partilhado pelo autor e pelo leitor”. (COMPAGNON, 2012, p. 107)

Se, como afirma Compagnon, (2012) não há referência direta entre o texto e o mundo, então a virtualidade é o que configura a natureza mesma do texto enquanto mimesis. A busca pela representação fiel do mundo deixa de existir para dar lugar à busca pela busca virtual de uma representação mais próxima do real, há um pacto, posto que a

[...] referência não tem realidade: o que se chama de real não é senão um código. A finalidade da *mimèsis* não é mais a de produzir uma ilusão do mundo real, mas uma ilusão do discurso verdadeiro sobre o mundo real. O realismo é, pois, a ilusão produzida pela intertextualidade: “O que existe por trás do papel não é o real, o referente, é a Referência, a ‘sutil imensidão das escrituras”. (COMPAGNON, 2012, p. 108, grifo do autor)

Conclui-se, através dos dados apresentados até agora, que a definição primeira feita por Aristóteles sobre o conceito de mimesis não mais é praticada de acordo com o que por ele foi descrito. Não há a intenção de representar o mundo real tal como ele é, há a vontade do autor de representar um mundo, sendo este possibilitado de fazer referencial ao mundo real ou não, bem como capaz de deformar ou captar características recortadas desse mundo. A linguagem do texto diz respeito ao mundo, mas não só a este; também está permeada pelo discurso e tem a exata ideia de que será recebida em diferentes culturas e contextos de diferentes períodos históricos. Daí pensar que o “[...] objeto literário autêntico é a própria interação do texto com o leitor” (COMPAGNON, 2012, p. 147) e que o texto é um “[...] esquema virtual [...] feito de lacunas, de buracos e de indeterminações [...] o texto instrui e o leitor constrói” (COMPAGNON, 2012, p. 147, grifos do autor). Não há arte literária se não houver o leitor (parte basilar desse jogo). Não há literatura se dessa equação o leitor for excluído e restar somente autor e mundo. O “[...] texto, composto pelo discurso, constituído pela linguagem é, em essência, a articulação entre a escritura, a leitura e a troca” (PAULA, 2012, p. 65). Não há movimento e persistência da arte literária sem o papel desempenhado pelo leitor, pois é a ele que se destina o papel de dialogar, enquanto crítico, com os demais textos (sejam literários, críticos ou teóricos) e contextos de diferentes autores em tempos históricos distintos. A intertextualidade é essa capacidade dos textos de dialogarem entre si e de, como engrenagens e elos, os autores e leitores fazerem essa ligação virtual entre eles. Diante da relação entre o autor e o mundo percebe-se que



Refleta

“[o] sujeito criativo, autor do discurso é quem tem a responsabilidade de estabelecer o sentido ou os novos sentidos que queira veicular. O movimento do autor na busca da apreensão da experiência geradora do discurso é, em si, bem simples. Vejamos: ele capta elementos do mundo [...] que contêm significações anteriores, já ditas, já experimentadas, que percorrem o mundo e estão dispostas diante de nós, diante, particularmente, do sujeito sensível (o artista), cuja disponibilidade intuitiva permite uma cumplicidade com este universo/mundo. Assim, estamos analisando a produção do discurso como sendo,

primeiro, uma delicada e sutil leitura do universo, manifestada pelo artista através do discurso que volta para o universo para ser novamente reconhecido e remanifesto. Essa circularidade que compõe o fato literário é, em parte, responsável pela sua eternização e conseqüente inesgotabilidade. Para alguns estudiosos, essa articulação entre os textos ganha o nome de *intertextualidade*” (PAULA, 2012, p. 65-66, grifo do autor).

Refletindo sobre o que disse a autora, o texto é um movimento dialético entre o autor e o mundo (que por si só já configura um grande texto em potencial esperando para ser captado pela sensibilidade artística), mas não só, o texto também configura uma relação dialética entre ele e os demais textos, bem como entre o mundo e o autor e o mundo e o leitor.



Exemplificando

Sobre o dialogismo e polifonia há um trabalho canônico do teórico russo Mikhail Mikhailovich Bakhtin chamado *Problemas da poética de Dostoiévski*. Bakhtin é considerado um dos primeiros a trabalhar com a questão da multidiscursividade ou multitextualidade. Fazendo uma leitura crítica da obra do escritor russo Fiódor Dostoiévski, Bakhtin procura estabelecer um modo específico e único de fazer literário. Nesse aspecto ele desenvolve o termo polifonia para designar a relação entre as personagens das obras do autor. Aqui é muito interessante perceber que Bakhtin trata cada pensamento das personagens como um texto único, mas que tecem relações dialéticas com os seus demais pensamentos. Esse jogo chama-se polifonia e, se interpretarmos tudo como texto, então cada momento de nossa percepção se tornará um texto diferente e quando pensarmos sobre um pensamento passado estaremos fazendo intertextualidade sem sair do nível da mente.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

Quando se pensa em intertextualidade, não são somente os autores e o texto que dialogam, o leitor e o mundo também são importantes para estabelecer esse diálogo permanente e infixos entre os textos.



Pesquise mais

As relações mantidas entre os elementos literários podem ser encontradas no livro *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, de Antoine Compagnon, em que o autor as trabalha de forma profícua e esclarecedora. Os capítulos I, II, III e IV apresentam, respectivamente, reflexões de várias vertentes teóricas sobre literatura, autor, mundo e leitor. Os estudos do autor compõem uma unidade mínima resultante de um trabalho cuidadoso com os principais elementos da literatura e pode-se dizer que serve tanto como um livro de consulta como um fundamento básico para aquele que queira se enveredar de forma aprofundada por qualquer um dos elementos abordados. A obra do autor fornece a iniciação teórica aos estudos da literatura apresentando várias possibilidades (complementares ou contraditórias) de leitura e reflexão crítica.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria:** literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

Artigo:

VIZETTE, Priscila Seidel. A intertextualidade em "Miss Dollar", de Machado de Assis. MISCELÂNEA: Revista de Pós-Graduação em Letras. UNESP – Campus de Assis. vol.7, jan./jun.2010/2010. ISSN: 1984-2899 Disponível em: <<http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/126746/ISSN1984-2899-2010-07-242-251.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 31 out. 2016.

Vídeo:

SCORZI, Claire. Intertextualidade. Canal: Claire Scorzi. Duração: 12:25 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gu6uHNLDOls>>. Acesso em: 31 out. 2016.

Até agora foram abordados os conceitos de texto e intertextualidade e alguns outros termos que são de grande importância para a compreensão dessa relação virtual estabelecida entre uma obra e outra. A leitura é, então, um processo dialógico entre autor e leitor, não há a necessidade de saber qual o objetivo do autor (pessoa física) em determinada obra: basta saber o que ele (narrador) enuncia no texto. O texto ganha o *status* de independência em relação ao autor e ao contexto de origem sem deixar, totalmente, de se relacionar com eles. Não se espera aqui que autor e mundo sejam desconsiderados como fatores constituintes da obra, mas ambos não podem constituir, ou mesmo impor, todas as leituras possíveis de um texto, já que autor e mundo se modificam e o texto permanece o mesmo. O texto escrito e o autor não mudam: o que muda é o mundo (ou seja, o contexto) em que o texto será recebido e os leitores que o receberão em diferentes locais e épocas. Dessa relação em potencial entre o texto e diferentes leitores e contextos nasce a intertextualidade e a capacidade do bom texto de permanecer atual e significativo. A mescla do particular com o universal no campo literário produz textos clássicos que tem o potencial de superar a ação do tempo em função de que o ser humano permanece (apesar das mudanças) sempre humano. O texto dialoga sempre com seu contexto de origem, mas não pode se reduzir a ele e nem às significações pretendidas pelo autor, o leitor deve cumprir seu papel de ressignificar o texto em diferentes períodos e contextos:

[a] aporia resulta, sem dúvida, da contradição entre dois pontos de vista possíveis e igualmente legítimos; ponto de vista *contextual* (histórico, psicológico, sociológico, institucional) e ponto de vista *textual* (linguístico). A literatura, ou o estudo literário, está sempre imprensada entre duas abordagens irreduzíveis: uma abordagem histórica, no sentido amplo (o texto como documento), e uma abordagem linguística (o texto como fato da língua, a literatura como arte da linguagem) (COMPAGNON, 2012, p. 30, grifos do autor)

O problema todo é que a literatura se situa nesse entre lugar da leitura contextual e textual. Não se pode ler um texto somente com base em seu contexto, mas também não se pode dizer que o texto

não está conectado com nada além dele mesmo. Uma abordagem estritamente histórica (contextual) do texto não seria literatura, seria mais um recorte objetivo da realidade e à essa finalidade cabem os textos jornalísticos, documentais e históricos. Os



[...] textos literários são justamente aqueles que uma sociedade utiliza, sem remetê-los necessariamente a seu contexto de origem. Presume-se que sua significação (sua aplicação, sua pertinência) não se reduz ao contexto de sua enunciação inicial. É uma sociedade que, pelo uso que faz dos textos, decide se certos textos são literários fora de seus contextos originais. (COMPAGNON, 2012, p. 44)

O texto literário é histórico? Sem dúvidas! O que não pode acontecer é buscar elementos textuais que revelam a história em textos literários. As escolhas do autor foram permeadas pelo contexto histórico, mas antes de mais nada a literatura é uma ficção. Daí surgirem formas literárias mais ou menos calcadas na realidade. A biografia ou autobiografia tenta relatar a verdade histórica dos fatos, mas também pode inventar. A crônica é um recorte da realidade, mas também pode inventar. A maneira mais sutil de perceber o contexto histórico por trás de um texto é comparando-o aos demais textos que foram produzidos naquele período ou naquela região espacial (no mesmo país, por exemplo) e também com textos que o precederam ou sucederam. Eis a diferença entre teoria da literatura e história da literatura. A primeira preocupa-se mais com o particular e a segunda com o universal. A primeira preocupa-se com o texto e a segunda com o contexto. Em resumo: a história literária busca o que o texto representou no seu contexto de origem e a teoria da literatura busca tudo aquilo que um texto pode vir a representar em diferentes contextos. Elas diferem entre si no nível discursivo, e vamos entender o que é isso. Apesar das controversas e diferentes teorias, pode-se pensar o discurso como um uso específico da língua com um pequeno desvio estilístico em relação ao seu uso cotidiano. Ele se constitui por usos particulares, quem os determina são as práticas sociais em que se inserem. Os diferentes discursos são relativos às práticas sociais em que são utilizados e se constituem de

construções ideológicas que geram determinados efeitos de sentido. Alguns linguistas defendem que o “[...] *discurso* é sinónimo de *fala* (*parole*), isto é, o *discurso* representa uma manifestação individual e concreta da *língua*, actualizada [...] por um locutor [...]” (SILVA, 2011, p. 568, grifos do autor). Já Charles Morris têm “[...] o *discurso* como uma especialização, realizada ao longo do tempo, da ‘linguagem comum’ (*common language*), da ‘fala quotidiana’ (*everyday speech*) [...]” (SILVA, 2011, p. 568, grifos do autor). O discurso literário é impregnado de significações latentes e se completa através das leituras de cada leitor, o diferencial do discurso científico para o discurso literário reside no fato de que o primeiro, lido uma infinidade de vezes pela mesma pessoa, continuará a gerar novos sentidos de interpretação enquanto que o segundo, lido repetidas vezes pela mesma pessoa, somente dirá tudo aquilo que já disse antes. Essa carga latente de significações é característica do discurso literário. É próprio dele também utilizar-se de temáticas antagónicas e controversas ressignificando-as. O discurso literário comunica e ao mesmo tempo produz conhecimento sem abrir mão de continuar produzindo novos efeitos de sentido permeados pelos usos programados e particulares dos elementos e figuras de linguagem de uma determinada língua.

Esses usos, junto com o rigor formal e a temática das obras, são importantes para a definição do género literário. Pode-se falar

[...] sôbre a literatura em geral ou sôbre uma obra; e existe uma convenção tácita segundo a qual enquadrar várias obras num género é desvalorizá-las. Essa atitude tem uma boa explicação histórica: a reflexão literária da época clássica, que tratava mais dos géneros do que das obras, manifestava também uma lamentável tendência: a obra era considerada má se não obedecia suficientemente às regras do género. Essa crítica procurava, pois, não só descrever os géneros, mas prescreve-los; o quadro dos géneros precedia à criação literária ao invés de segui-la. (TODOROV, 1969, p. 94)

Desde **A poética clássica**, há a preocupação com o rigor dos géneros e, a partir daí, podemos deduzir que a categoria géneros

é uma convenção segundo a qual se pode enquadrar as obras para garantir que elas possam ser lidas segundo essas mesmas convenções adotadas. Houve a necessidade de estabelecer um padrão (temático, formal e qualitativo) ao qual toda a literatura começou a ser comparada como parâmetro. Há a distinção qualitativa básica entre os primeiros gêneros literários, enquanto a comédia e o próprio romance grego eram considerados gêneros inferiores, a épica e a tragédia eram tidas como gêneros supremos nos quais a manifestação do sublime e da qualidade eram perfeitamente expressados. Criou-se a partir daí um modelo tido como perfeito que serviu de comparação para todos os demais autores e obras. Desde então todas as obras são submetidas às comparações com os cânones do gênero (as tradições). Essas comparações intertextuais são inevitáveis, pois



[...] a obra literária não é jamais 'original', ela participa de uma rede de relações entre ela mesma e as outras obras do mesmo autor, da mesma época, do mesmo gênero. Se se dá à palavra gênero um sentido generalizado, poder-se-ia dizer que a obra não existe nunca fora do gênero: quer seja um gênero 'pessoal' (constituído por tôdas as obras do escritor) ou 'temporal' (pelas obras de um período) ou 'tradicional' (como a comédia, a tragédia etc.). Em cada um desses casos, pode-se provar a realidade *formal* do gênero. (TODOROV, 1969, p. 20, grifo do autor)

Vê-se que o gênero é constituído de vários outros elementos. A intertextualidade é fator importante para a relação entre os gêneros, pois quando se delimita, ou demarca, uma característica de um gênero, essa demarcação é sempre motivada por características já encontradas em gêneros ou textos precedentes. O estudo das peculiaridades dos gêneros não nasce ao acaso, ele deve sua estruturação e desenvolvimento ao processo de diferenciação, comparação, enquadramento e extrapolação de fronteiras. Essas fronteiras também são marcadas, além da intertextualidade, pelas características de cada autor, de cada época, de cada local e, enfim, de cada contexto. Texto, intertexto, contexto, autor, leitor e discurso configuram e possibilitam

o encontro de semelhanças e diferenças embasadas para delimitar os gêneros. Da distinção básica dos tipos de literatura que eram feitos originaram-se as noções de verso (ou poesia) e prosa. As diferenças básicas entre poesia e prosa estão nas suas manifestações literárias. A literatura em verso pode abarcar a lírica e a épica, e a literatura em prosa se refere ao conto, à novela e ao romance. O verso é marcado pelo ritmo, tom, rima, métrica e por falar do interior, das emoções, do poeta que enuncia e torna seu sentimento algo social. A prosa é espontânea e menos subjetiva, mais literal, é de mais rápida apreensão e não precisa se deter no eu-lírico, pode falar do coletivo ou do individual, de forma rápida ou breve. Historicamente

[...] a poesia remonta aos inícios da cultura ocidental, e presidiu ao nascimento de todas as literaturas. E não só inaugurou as literaturas ocidentais como nelas predominou durante séculos. 'A prosa só se desenvolveu mais tarde', com o Romantismo, a partir do século XVIII. Entenda-se, porém, que nos estamos referindo à prosa literária, pois que a prosa eloquente (a oratória) e a prosa discursiva (de filósofos, cientistas, historiadores, juristas, etc.) existiram desde sempre, não poucas vezes mescladas de poesia, ou melhor, compostas em versos, como observa Aristóteles logo a entrada de sua *Poética*. Daí se compreender que a prosa literária existente até o setecentismo, composta de contos e novelas, apresenta menos relevo que a prosa oratória e discursiva e a poesia lírica, épica ou dramática. (MOISÉS, 1973, p. 47, grifo do autor)

A poesia é a forma mais antiga de arte literária, é a mãe da literatura, tanto é que muitos teóricos tratam toda a literatura por poesia, não que a literatura seja somente sobre a poesia, mas o fazer literário é chamado de fazer poético, referindo-se ao escritor. Cabe observar que a “[...] palavra ‘poesia vem do Grego *poiësis*, de *poien*: criar, no sentido de imaginar’. ‘Os Latinos chamavam a poesia de *oratio vincta*: linguagem travada, ligada por regras de versificação, por oposição a *oratio prorsa*: linguagem direta e livre” (MOISÉS, 1973, p. 47-48, grifos do autor). Daí surgir a ideia de *poietés* (do grego), aquele que cria, que faz literatura,

o autor, escritor, um fabricante de matéria literária. Já o prosador é um tipo de criador que, gradualmente, se desgarrou do rigor da forma e do metro para ser mais livre e espontâneo:



[...] a diferença a *poesia* e a *prosa*, diligenciamos estabelece-la com base em seus aspectos intrínsecos, pois seria fácil e enganador fazê-lo com base em seus aspectos extrínsecos. E verificamos que existe um modo de ser e de ver a realidade tipicamente poético, e um outro tipicamente prosaico. O primeiro caracteriza-se pelo fato de o 'eu', matriz das artes, assumir-se como espetáculo e espectador ao mesmo tempo. Daí o comportamento poético ser *essencialmente* vago e metafísico, anti-histórico, antidescritivo e antinarrativo. Em contrapartida, a prosa implica um movimento do 'eu' para fora de si, na direção do 'não-eu', ou seja, do mundo concreto, físico, de que lhe promana o caráter histórico, descritivo e narrativo. Duas cosmovisões diferenciadas, embora complementares, revelam-se indistintamente em linhas descontínuas (ou versos) e linhas contínuas (ou prosa, à falta dum termo mais adequado). Entretanto, a análise evidencia que a linha descontínua se adapta mais à visão poética do mundo, ao passo que a linha contínua, à visão prosaica do mundo, inclusive pelo fato de a língua em que nos expressamos diariamente ser a prosa. (MOISÉS, 1973, p. 59-60, grifos do autor)

Em resumo, pode-se dizer que a diferenciação básica entre poesia e prosa não pode resumir-se à forma. Há poesia prosaica e há prosa poética. Parece, como salienta o autor, mais seguro o fator intrínseco de que o poeta se volta para os problemas da alma, do eu, para os assuntos metafísicos da existência enquanto o prosador se volta para o outro, para o mundo e a vida em si.

Vimos o que é o texto, como ele se relaciona com o contexto, com o leitor, o autor e como se estabelece seu diálogo com os outros textos (intertextualidade). Vimos também como a forma do olhar artístico do

autor não é suficiente para gerar o sentido e a significação do texto. Há a função primordial do leitor e, com grande efeito, ela ajuda na determinação dos gêneros literários. O discurso revelou seu papel de atribuir ao texto um sentido de intenção autoral que se realizará mediante a leitura e dialogará com outros discursos nesse momento. Um aspecto relacionado a tudo o que vimos e de importância capital para a reflexão e crítica literárias deve ser posto em evidência. A forma como o escrito imita (mimesis) é definidora da forma como ela será classificada em relação à prosa e ao verso. A poesia imita o poeta e suas relações com os sentimentos, é uma expressão interior, voltada para dentro e tende a externar as revelações do espírito enquanto que a prosa imita o mundo, o prosador parece mais uma câmera que foca tudo quanto lhe chama a atenção de acordo com seu interesse. Um breve recorde de realidade, uma tomada de câmera é o que parece a função do prosador.



Assimile

Vários foram os conceitos aqui abordados e parece necessário uma retomada pontual, não totalizante e nem conclusiva de cada um deles. O texto é completo em si mesmo ao mesmo tempo em que compõe uma célula de uma unidade maior (ela pode ser um período histórico, um espaço específico, um gênero ou toda a literatura). A capacidade do texto de dialogar com o mundo e com os outros textos resume-se aos termos contexto e intertextualidade. O discurso é uma espécie de código ou estilo diferenciado no uso da língua em determinado contexto social e, transmitido para o valor literário no texto, ajuda a delimitar os gêneros e expressões específicas como o verso e a prosa. O gênero depende da intertextualidade, do contexto, do autor e do leitor para ser enquadrado, além de dialogar com outros períodos temporais. O verso e a prosa são os dois ramos principais dos quais os gêneros se desenvolveram a adquiriram, cada um, suas especificidades. O primeiro marcado pelo metro e o rigor formal e o segundo marcado pela oralidade despojada; um marcadamente subjetivo, individual e o outro coletivo e dinâmico.

O primeiro problema a ser resolvido é a questão aristotélica de mimesis, natural (real) e ficcional, história e literatura. Antes de mais nada, literatura e história são ambas fundamentadas em textos. Se todo texto é ficcional, ou seja, se passa por um filtro autoral e intenta representar o real (mundo), então história não é menos ficcional do que a literatura e nem mesmo uma reportagem de jornal pode ser tida como menos ficcional do que um texto literário. Partindo do pressuposto que o diferencial entre o ser humano e os outros animais é a linguagem, entende-se que o pensamento, como visto na seção anterior, sucede a organização mental da linguagem. Pensamos através da linguagem, mesmo quando não falamos. Nossa apreensão de mundo se dá através dos instrumentos fornecidos pela nossa língua. Cada indivíduo tem um domínio particular dos instrumentos de sua língua e se insere num contexto (realidade temporal e espacial) muito específico em relação aos demais seres humanos.

Um exemplo simples seria o relato de um mesmo evento sob diferentes enfoques pessoais. Um prisioneiro de um campo de concentração nazista não pode fornecer relato semelhante ao de um soldado suíço. Apesar de ambos falarem sobre a II Guerra Mundial, os relatos serão motivados por contextos diversos, o quais fundamentarão toda a percepção de mundo daquele indivíduo. Pensando dessa forma, o filtro (falante/escritor/narrador) sempre será uma instância individual e os contextos, depois de organizados através da língua, serão incorporados de formas únicas. Através dessa linha de raciocínio não há erro em dizer que toda a nossa realidade se transforma em texto antes mesmo de se tornar arte. E não há um texto (pensamento) mais real ou mais ficcional do que o outro. Todos os textos tornam-se ficcionais, no sentido de que são todas representações (mimesis) da realidade. Daí a frase escrita pelo filósofo argelino Jacques Derrida em seu livro *Gramatologia*: “[...] não há nada fora do texto [...]” (DERRIDA, 1973, p. 199).

Tendo sido orientado o pensamento em direção ao estatuto ficcional da literatura, pode-se pensar que o próprio pensamento é o fazer poético, uma vez que orientamos os instrumentos da língua para a construção linear, ou não, das bases reflexivas acerca do mundo

(real) que nos cerca. Seguindo essa premissa, o texto impresso não serve senão como forma de veículo e permanência do texto em relação ao tempo. Uma cantiga popular também pode permanecer no imaginário e repertório popular por milênios e assim resistir à ação do tempo. Tratar tudo como texto, ou seja, tudo o que é oriundo do pensamento humano sendo lido como texto, permite a ideia de que não há nada fora do texto. Filmes, gibis, *scripts*, cartas, jornais, contos, romances, epopeias, *blogs*, *facebook* e qualquer outra forma de expressão verbal do pensamento podem ser lidos como textos. Dessa forma a assertiva – apresentada na seção anterior – de Antônio Cândido de que o texto depende do papel para existir ou, de que a literatura depende do texto impresso não pode ser pensada de forma tão radical. A literatura oral faz e fez parte do imaginário de todos os povos e tem sua expressão mais marcada nas civilizações autóctones (natural do local onde habita). Grande parte da cultura mundial se deve a essa forma de expressão e conhecimento, não sendo possível, em muitos casos, dissociar o oral do escrito. Antes de mais nada, o narrador sempre tem uma voz e o texto pode ser lido assim como a fala pode ser escrita. A tentativa de dissociação dessas duas faculdades da linguagem humana não parece interessante para os estudos linguísticos e nem para os literários.

Considerando tudo como texto, não há uma forma de apreensão exata do mundo (da realidade) e isso se alinha ao postulado platônico das três formas de mimesis. O mundo real seria o ideal (inapreensível em sua totalidade e inexprimível através da linguagem) e o texto/pensamento (associam-se ao pensamento e à elocução) seriam representações parciais e carregadas de ideologias. Não há, portanto, uma forma correta de se estabelecer o que é real e o que é ficcional, posto que todo o texto é virtual e ficcional. Mesmo assim, imaginemos que exista uma forma tida como real e outra como ficcional e que a primeira seja o mundo e a segunda o texto literário. O que me garante que um texto jornalístico sobre a revolução de 1930 (que ocorreu em território brasileiro) seja mais ou menos ficcional do que o romance *Ulisses* [*Ulysses*, 1922] do escritor irlandês James Joyce? Tomar, como fez Aristóteles, a literatura enquanto fenômeno estritamente ficcional, pressupõe a existência de um mundo real no qual o próprio pensamento não seja tomado como construção textual. Para que haja a verossimilhança, ou seja, o reconhecimento entre o leitor e

o texto. A verossimilhança pode ser lida como uma forma de forjar a realidade e é aí que o leitor se reconhece (por afinidade) com algum aspecto do texto e passa a acreditar na realidade daquele texto. Um texto verossimilhante é um texto escrito de forma tal que se torna crível, acreditável, durante o ato da leitura. O processo de reconhecimento ocorre quando o leitor compara a realidade ficcional do texto com a sua realidade empírica (fenomenológica). Outra forma de verossimilhança é a coerência com a realidade apresentada dentro da obra ficcional, ou seja, as leis próprias daquele mundo devem coexistir em harmonia sem que haja um desequilíbrio ou incoerência entre elas. Uma falha estrutural ou temática desse tipo levaria o leitor a rejeitar tal realidade posto que se tornaria inteligível e, por vezes, até mesmo impensável. Por isso a ideia aristotélica de ficcional depende do real e da verossimilhança, pois um texto que não dialoga com a nossa noção de realidade empírica não pode ser pensado, imaginado e muito menos descrito. A linguagem é, ante de mais nada, um instrumento de reflexão e representação do real e se ela não capta uma realidade também não pode criá-la ou descrevê-la. Muito do que aqui se falou, até agora, pode ser encontrado no texto teórico *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, de Antoine Compagnon. Os conceitos aqui apresentados são minuciosamente descritos e discutidos nessa obra. Como conclusão da discussão iniciada acima, alguns fatores constituem o alicerce para qualquer reflexão sobre o assunto. Os conceitos de texto ficcional, verossimilhança, mimesis, realidade ficcional, representação e pacto ficcional são de fundamental importância para o desenvolvimento dos raciocínios posteriores e mais complexos em relação ao estatuto ficcional e às formas literárias existentes.

Faça valer a pena

1. Leia o trecho do texto a seguir:

“Assim, a divisão em gêneros justifica-se pela capacidade de a literatura desdobrar-se de acordo com seu objeto; cada gênero amolda-se ao seu conteúdo e lhe confere molde em razão desse ajuste prévio. Ora como o lastro com a realidade é endossado pela própria aplicação de normas internas aos gêneros, estes, depois de terem o seu nascimento reconhecido pela dinâmica do mundo, servem como formas diversas de abarcar a realidade múltipla,

inesgotável nos limites de um único gênero. [...] Involuntariamente, os gêneros se completam em virtude da necessidade de as formas cercarem o mundo por todos os lados. [...] Aglutinadores mas não totalizantes, os gêneros se subdividem numa espécie de divisão do trabalho para dar conta da missão abrangente da forma” (LUKÁCS, György. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000, p. 198)

Sobre os gêneros, pode-se dizer que:

- I. São entidades fixas e totalizantes.
- II. São entidades arbitrarias e infixas.
- III. São entidades subdivididas e construídas.
- IV. São entidades fixas e subdivididas.
- V. São entidades aglutinadoras e flutuantes.

Estão corretos os itens:

- a) I, II e V.
- b) I, III e V.
- c) II, III e IV.
- d) II, IV e V.
- e) II, III e V.

2. Leia o trecho do texto a seguir:

“Alguns argumentos estruturalistas parecem supor que o crítico identifica os códigos “adequados” à decifração do texto e em seguida os aplica, de sorte que os códigos do texto e os códigos do leitor convergem gradativamente para um conhecimento unitário [...]. Ao aplicarmos um código ao texto, podemos verificar que ele sofre revisão e transformação no processo de leitura; continuando a ler com esse mesmo código, descobrimos que ele produz agora um texto “diferente”, que por sua vez modifica o código pelo qual o estamos lendo, e assim por diante. Esse processo dialético é, em princípio, infinito. Assim sendo, elimina qualquer suposição de que uma vez identificado o código adequado ao texto, a tarefa está concluída. Os textos literários são “produtores de códigos”: eles podem nos ensinar novas maneiras de ler, e não apenas reforçar as já existentes. (EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 188)

A partir da leitura, entende que o texto literário é:

- a) Produtor e transgressor do código ao qual se insere.
- b) Produtor do código o qual o leitor deve decifrar.
- c) Produtor de um código finito e imutável.
- d) Produtor do reforço ao código fixo ao qual se insere.
- e) Produtor da verdade à qual o leitor se relaciona.

3. Leia o trecho do texto a seguir:

“Tenho para mim que, a ser aceito o emprego rigoroso da palavra ‘gênero’ e do conteúdo a que ela remete, somente há dois gêneros: a *poesia* e a *prosa*. [...] Adotando, como adotamos aqui, um critério essencial ou múltiplo (que engloba a unidade forma-conteúdo), não pode ser outro o procedimento: nesse caso, os gêneros seriam a expressão, a estrutura, de dois modos fundamentais de ver o mundo: o voltado para fora – a *prosa* –, e o voltado para dentro – a *poesia* –. [...] Assim, a *poesia* subdivide-se em *lírica* e *épica*. [...] As fôrmas da *prosa* são fundamentalmente três: o *conto*, a *novela* e o *romance*” (MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: introdução à problemática da literatura. São Paulo: Melhoramentos, 1973, p. 40, 41 e 42, grifos do autor).

De acordo com aquilo que foi falado pelo autor, tem-se a definição de gêneros e sobre eles pode-se afirmar:

- a) A poesia e a prosa são dois dos tipos de gêneros mais comuns na literatura.
- b) A poesia revela o caráter externo do homem e a prosa revela o seu caráter interno.
- c) A poesia e a prosa são definidas como subgêneros da expressão literária.
- d) A poesia e a prosa são definidas como os dois principais ramos da expressão de gênero na literatura.
- e) A prosa e a poesia são formas orais de literatura e suas expressões podem se misturar.

Seção 1.3

Elementos fundamentais do texto literário

Diálogo aberto

Horácio, em *A poética clássica*, diz que “[o]s poetas desejam ou ser úteis, ou deleitar, ou dizer coisas ao mesmo tempo agradáveis e proveitosas para a vida [...] [a]rrebata todos os sufrágios quem mistura o útil e o agradável, deleitando e ao mesmo tempo instruindo o leitor [...]” (HORÁCIO, 1997, p. 65). A proposição, apesar de parecer muito fértil, não deixa de ser marcadamente subjetiva tal como a reflexão de Massaud Moisés sobre o belo e o agradável na arte literária. Embora não sirva como elemento de definição científica do campo literário a proposição de Horácio ainda assim mantém o caráter instrutivo e universal, não enquanto postulado definidor, mas como observação do fenômeno literário e suas possibilidades. Ressaltando o caráter literário, Horácio direciona a leitura para duas possibilidades no ato da leitura: instrução e deleite. Aqui a obra literária pode servir aos dois propósitos concomitantemente ou mesmo separadamente.

O leitor pode buscar no texto tanto a fonte de prazer quanto a busca por aprender coisas novas e nesse sentido parece que Horácio e Aristóteles não compartilham das mesmas ideias sobre o texto. Enquanto Aristóteles se preocupa com as definições rígidas e pormenorizadas dos gêneros e estruturas, Horácio consegue ser mais universal em sua assertiva. A literatura como fonte de prazer e aprendizado. Considerando-se a distinção, já comentada, entre literatura real (História) e literatura ficcional (fazer artístico) propõem-se os seguintes questionamentos:

1. A literatura ficcional não deve ser levada a sério enquanto objeto de representação artística por não se aplicar, de acordo com o senso comum, às normas rígidas e estanques do cânone teórico?
2. Em que medida pode-se quantificar o quão literário é um texto tendo por base o jogo binominal entre realidade x ficção e deleite x instrução?

Não pode faltar

O primeiro e mais importante aspecto a ser exposto sobre a obra de arte ou, neste caso, sobre a literatura é o fato de que ela não existe isoladamente, depende de outros textos, de vários autores de vários leitores, do contexto histórico-temporal e geográfico em que se produz. A literatura é um organismo vivo e sua função é manter relações com todos esses elementos, ela é



[...] um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam uma sobre o outro, a aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo. (CÂNDIDO, 2000, p. 68)

O texto literário não existe por si só. Além de sua própria existência *per se*, há também um sistema invisível, uma rede vasta de relações entre o texto, o autor, o leitor, o mundo do autor e o mundo do leitor. O responsável por dar vida à obra do autor é o leitor e ele não existe de forma isolada. Um texto viaja por locais e tempos heterogêneos e cada leitura configurará um novo discurso sobre aquele texto em questão. O texto lido por um leitor uma década atrás já não é o mesmo texto lido por este mesmo leitor no dia de hoje. Essa questão é simples de ser explicada devido ao fato de que o texto, em muitos casos, funciona como um espelho do leitor. Cada leitor verá no texto aquilo que lhe chama a atenção justamente por manter relação com algo que para ele é importante e geralmente particular. Não existem leituras idênticas, mesmo que seja a mesma pessoa lendo o mesmo texto um certo tempo depois. Enquanto o leitor muda, seu próprio mundo também muda: estão ambos em constante movimentação e isso faz com que o contexto de recepção (mundo) ajude a determinar novas possibilidades de leitura. O leitor é quem ajuda o autor a construir seu texto literário. A palavra do autor sobre seu próprio texto não pode ser autoritária e nem tomada como a última palavra sobre o assunto. O autor (pessoa física), depois de escrever e lançar o texto ao leitor, não é mais o dono (do

destino) da obra em si. Isso é que permite a literatura ser tão dinâmica e receber novas significações a cada novo período ou geração de leitores. A construção virtual dessa teia de relações mantidas pelo texto deve-se sobretudo ao leitor e ao autor. Entende-se, então, que

[...] o escritor, numa determinada sociedade, é não apenas o *indivíduo* capaz de exprimir a sua originalidade (que o delimita e especifica entre todos), mas alguém desempenhando um *papel social*, ocupando uma posição relativa ao seu grupo e correspondendo a certas expectativas dos leitores e auditores. A matéria e a forma se sua obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público. (CÂNDIDO, 2000, p. 67-68, grifos do autor)

Entendemos, a partir daí, que a palavra do autor é o instrumento criacional, o órgão sensitivo pelo qual o escrito capta e dá forma ao mundo, mas não se pode dizer que o autor é dono de todos os sentidos das palavras. O que permite a literatura ser agradável é justamente essa incerteza, ou ambiguidade, das palavras num determinado texto. O autor é como uma mãe que gera o filho, mas não pode tomar as decisões e nem definir seu caminho. Depois de escrito, o texto toma seu rumo sozinho, em constante relação com o leitor e com o mundo. Temos que ponderar a questão da independência da intenção do autor: o texto, até certo ponto, é independente do autor, mas não pode ser lido sem ter em mente que existe um mínimo de sentido a ser seguido e respeitado pelo leitor ou crítico.



Assimile

Alguns leitores fazem leituras diferentes da proposta do autor e ainda assim respeitam o texto, pois o texto permite inúmeras leituras diferentes; no entanto, há alguns tipos de leitura que caminham para um rumo complicado. Sobre o contexto, sabe-se que ele

[...] apresenta dois lados complementares e, consciente ou inconscientemente, o autor, ao elaborar um texto, escolhe ou seleciona quais são as informações adicionais que salvaguardarão o texto de ser mal entendido ou não assimilado pelo leitor. É bom observar aqui que ao leitor cabe uma grande parcela da compreensão e assimilação do texto, pois a quantidade e a qualidade de conhecimento do leitor é que vai interagir com

o conhecimento exposto pelo auto do texto ou, ainda, pela sequência de eventos que ficam subjacentes nas entrelinhas (PAULA, 2011, p. 106).

Essa implicação da leitura é um ponto a ser discutido futuramente, é um campo espinhoso e controverso. Por hora, basta que entendamos que o autor não escreve para si mesmo e o leitor também não lê somente com os próprios olhos. Um texto (ou obra) carrega consigo essa teia invisível formada pelo autor e seu mundo, pelos leitores e seus mundos, e a isso podemos chamar de tradição. Um texto não existe sem a tradição que o precede e o autor também não, assim como o autor e o texto não existem sem os leitores. O escritor “[...] depende do conceito social que os grupos elaboram em relação a ele, e não corresponde necessariamente ao seu próprio. Este fator exprime o reconhecimento coletivo da sua atividade, que deste modo se justifica socialmente” (CÂNDIDO, 2000, p. 69).



Exemplificando

O leitor é visto pelo autor, durante o ato de criação, como um interpretador em potencial, mas o leitor não é obrigado a compartilhar da visão do autor e também não pode se limitar a ler somente o que autor (pessoa física) fala sobre sua própria obra. Por mais que o autor tenha consciência das palavras utilizadas na composição e estruturação de um texto, não poderá ter a noção total do contexto de recepção desse texto.

Quando Ignácio de Loyola Brandão escreveu *Zero* [1974] talvez não tenha imaginado que seu livro chegaria a Coreia do Sul e talvez não tenha imaginado, também, que seu livro seria recebido naquele contexto de mundo e por aqueles leitores. Um romance sobre a Ditadura Militar no Brasil pode ser ressignificado, e as palavras de liberdade destinadas a uma nação podem ser tomadas por um jovem adolescente que se sinta pressionado pelos pais. Há, portanto, um deslocamento do sentido do texto, um novo contexto de recepção e as palavras inicialmente dirigidas a um fim podem ser lidas de outra forma. É o eterno movimento plural de gerar infinitas significações que mantém um texto atual e não a vontade ou intenção do autor. Há um código de significações comuns a todos os brasileiros que viveram ou leram sobre a Ditadura, mas fora do país é difícil prescrever que o leitor vá compreender esse mesmo código. Essa possibilidade de interpretar o código de maneira diversa é uma das ferramentas de leitura que permite desautorizar a palavra final do autor sobre sua própria obra.

O texto literário não é composto somente pela vontade do autor e também não somente pelas leituras que fizeram dele. O texto é essa membrana, esse entre, que de um lado mantém o escritor e seu mundo e do outro os leitores e seus diferentes contextos. Um leitor pode ler coisas que nem mesmo o autor tenha percebido em sua obra, pois a leitura é livre até certo ponto, é capaz de tecer e preencher as entrelinhas da tessitura de um texto. A obra

[...] é mediadora entre o autor e o público, este é mediador entre o autor e a obra, na medida em que o autor só adquire plena consciência da obra quando ela lhe é *mostrada* através da reação de terceiros. Isto quer dizer que o público é condição do autor conhecer a si próprio, pois esta revelação da obra é a sua revelação. Sem o público, não haveria ponto de referência para o autor, cujo esforço se perderia caso não lhe correspondesse uma resposta, que é definição dele próprio. Quando se diz que escrever é imprescindível ao verdadeiro escritor, quer isto dizer que ele é psiquicamente organizado de tal modo que a reação do outro, necessária para a autoconsciência, é por ele motivada através da criação. Escrever é propiciar a manifestação alheia, em que a nossa imagem se revela a nós mesmos. (CÂNDIDO, 2000, p. 69, grifo do autor)

O autor visa, durante o ato criativo, à recepção de seu texto e não se pode definir de forma assertiva até que ponto o leitor determina a composição da obra. O autor cria visando ao efeito que quer produzir no leitor, mas há uma quantidade muito grande de leitores diferentes e o autor que atingir o máximo de pessoas possível pode se deparar com um problema grave. O autor, antes de querer atingir o leitor, precisa ser tocado pelo que escreve e depois pensar no ato de recepção. O autor homem deve ser tocado pelo autor artista (escritor) e quando o homem se deixa levar pela arte consegue, tocando a si mesmo, tocar os seus semelhantes. É importante a distinção que nos mostra o teórico Mikhail Bakhtin, sendo que o autor enquanto homem pertence ao campo da história (a área do conhecimento propriamente dita) e o autor enquanto criador pertence ao campo da história literária e isso

difere ambos, pois o primeiro pertence ao mundo físico da história e o segundo assume um lugar virtual nas relações entre a história e a literatura (passada e futura) por meio de seus textos. Diz o teórico que



[o] autor deve ser entendido, antes de tudo, a partir do acontecimento da obra como participante dela, como orientador autorizado do leitor. Compreender o autor no universo histórico de sua época, no seu lugar no grupo social, a sua posição de classe. Aqui saímos do âmbito da análise do acontecimento da obra e entramos no campo da história [...] No interior da obra, o autor é para o leitor o conjunto dos princípios criativos que devem ser realizados, a unidade dos elementos transgredientes da visão, que podem ser ativamente vinculados à personagem e ao seu mundo. Sua individuação como homem já é um ato criador secundário do leitor, do crítico, do historiador, independentemente do autor como princípio ativa da visão – um ato que o torna pessoalmente passivo. (BAKHTIN, 2011, p. 191-192)

Isto implica na imagem do autor como duplicidade do homem. O autor homem é um e o autor artista, outro. Um é um indivíduo como os demais e o outro é um criador. Existe uma incapacidade, por parte de alguns leitores que os leva a pensar o homem e o criador como uma única pessoa. Esse tipo de leitura levou, desde a antiguidade até recentemente, na Ditadura Militar no Brasil, à censura e a recriminação do autor. Ficção é ficção e realidade é realidade. Não, elas não podem ser tão distintas assim, mas também não são tão evidentemente mescladas. É essa incerteza que leva o leitor a não poder confiar na realidade que prega o autor, lembremo-nos das palavras do poeta Fernando Pessoa, o poeta (escritor) é, antes de mais nada, um fingidor. É por esse motivo, exposto acima, que não se pode pensar que o autor homem é dono da última palavra sobre a produção do autor escritor. Uma vez que o texto tenha sido publicado o autor homem não poderá mais ditar as regras do texto, este torna-se independente dele e só se relaciona com o autor escritor, que não existe fora do texto.

Muitas teorias da literatura chamaram essa relação do autor com o texto de intenção e essa configuração teórica dominou as leituras críticas até 1960, quando o Estruturalismo rompeu com alguns dos designios do cânone teórico. Sobre a intenção entende-se ser

[...] a relação entre o texto e seu autor, a responsabilidade do autor pelo sentido e pela significação do texto [...] A antiga ideia corrente identificava o sentido da obra à intenção do autor [...] A ideia corrente moderna (e ademais muito nova) denuncia a pertinência da intenção do autor para determinar ou descrever a significação da obra; o formalismo russo, os *New Critics* americanos, o estruturalismo francês, divulgaram-na. Os *New Critics* falavam da *intentional fallacy*; ou de ‘ilusão intencional’, de ‘erro intencional’: o recurso à noção de intenção lhes parecia não apenas inútil, mas prejudicial aos estudos literários. O conflito se aplica ainda aos partidários da explicação literário como procura da intenção do autor (deve-se procurar no texto o que o autor quis dizer), e aos adeptos da interpretação literária como descrição das significações da obra (deve-se procurar no texto o que ele diz, independentemente das intenções de seu autor). (COMPAGNON, 2012, p. 47, grifos do autor)

Como dito anteriormente, a intenção do autor deixou de ser o significado último da leitura crítica (ou teórica) do texto literário. A palavra do autor sobre seu próprio texto já não importava tanto quanto a palavra de qualquer leitor que encontrasse uma significação diferente. É o surgimento da independência do texto em relação à intenção do autor. Uma vez publicado, o texto se torna um organismo vivo, capaz de tecer suas próprias relações com o mundo, com os leitores e com os outros textos. O autor homem (aquele que pode falar sobre o texto) está “morto” (não tem direito significativo sobre sua criação), e o autor escritor (como uma função do texto) passa a dar novas possibilidades de leitura aos críticos. Há um movimento de independência da palavra

escrita em relação à fala viva do pai, ou seja, há uma valorização da escritura em relação ao *Logos* do escritor. A letra morta (escrita) passa a significar mais do que a fala viva (*Logos*) do autor. Entende-se aqui letra morta como o texto propriamente dito, e a fala viva é o som das palavras que podem ser ditas pelo escritor a respeito de sua criação. Entendendo que o escritor (poeta) é um fingidor, a ideia de intenção já não mais se configura como pertinência última para a análise de sua criação. O que interessa ao leitor e ao crítico (teórico também) é o texto em si e o autor que existe dentro do texto. O autor enquanto articulador de tudo aquilo que o texto fornece e apresenta, e não o autor enquanto pessoa viva que é dona de todos os significados da obra. O autor possui características próprias que talvez ele mesmo não saiba identificar, e esse trabalho é uma relação de intimidade entre o texto e a crítica. Um exercício simples é pegar um texto, sem título ou indicação de autoria e, através dos elementos apresentados, tentar descobrir a qual época e nacionalidade o autor pertence. O texto fala por si só, independentemente do autor pessoa, ele depende somente do autor criador que está presente dentro do texto.

A visão do autor sobre o mundo que o cerca é determinada, em grande parte, pela forma como seu pensamento se estrutura. O primeiro fator que determina isso é o período histórico em que se encontra. O segundo é a sua localização (geográfica). O terceiro é a língua através da qual seu pensamento se estrutura. O artista primeiro sente, depois descreve através de um "aparelho" ou "instrumento" que é composto por palavra, língua e linguagem. É de suma importância entender



[...] que a relação do artista com a palavra enquanto palavra é um momento secundário, derivado, condicionado, por sua relação primária com o conteúdo, ou seja, com o dado imediato da vida e do mundo da vida, da sua tensão ético-cognitiva. Pode-se dizer que, por meio da palavra, o artista trabalha o mundo, para o que a palavra deve ser superada por via imanente como palavra, deve tornar-se expressão do mundo dos outros e expressão da relação do autor com esse mundo. O

estilo propriamente verbalizado (a relação do autor com a língua e os meios de operação com esta determinados por tal relação) é o reflexo do seu *estilo artístico* (o reflexo da relação com a vida e o mundo da vida e do meio de elaboração do homem e do seu mundo condicionada por essa relação) na natureza dada do material; o *estilo artístico* não trabalha com palavras mas com elementos do mundo, com valores do mundo e da vida; esse *estilo* pode ser definido como um conjunto de procedimentos de informação e acabamento do homem e do seu mundo, e determina a relação também com o material, a palavra, cuja natureza, evidentemente, deve-se conhecer para compreender tal relação. O artista trata diretamente com o objeto enquanto momento do acontecimento do mundo – e isso determina posteriormente [...] a sua relação com o significado concreto da palavra enquanto elemento puramente verbal do contexto, determina o uso do elemento fonético (imagem acústica), do emocional [...], do pictural, etc. (BAKHTIN, 2011, p. 180 e 181, grifos meus)

Aqui Bakhtin fala de dois estilos diferentes, do estilo verbalizado e do estilo artístico. Podemos pensar o estilo artístico como a relação que o autor estabelece com o mundo, a forma como ele vê o mundo e quando passa isso para o papel emprega o estilo verbalizado (a escolha e estruturação das palavras). O estilo artístico é a ideia que o autor tem sobre este ou aquele acontecimento no mundo e o estilo verbalizado é a maneira pela qual o autor organizará verbalmente essas ideias sobre o mundo. É daí que resulta a diferença básica entre tema e estrutura. O estilo se compõe por ambos, seja na forma como o autor vê o mundo (tema) ou na forma como ele representa (escreve) o mundo (forma). Em função disso pode-se afirmar, junto com os teóricos que “[...] um autor atrai o ouvinte pela escolha das ideias; outro, pela composição das ideias escolhidas” (ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO, 1997, p. 81). O estilo é essa junção da forma como o autor escolhe as ideias e da forma como ele organiza essas ideias no texto. Autores

diferentes podem ter a mesma ideia sobre o mundo e expressá-la de formas diferentes, bem como podem também ter ideias diferentes e expressá-las (vocabulário e estruturação) de formas semelhantes. A noção de estilo abrange as duas disposições em face da criação. Podemos chamá-los de estilo temático e estilo estrutural ou estético. O estilo pode ser lido juntamente com o elemento código, que se faz definidor no sentido crítico. Tzvetan Todorov fala sobre o estudo de código como um recorte do dinamismo natural da literatura, pode-se tentar encontrar um código específico de um autor, mas



[ao] mesmo tempo, o estudo das obras isoladas, consideradas como sistemas fechados, não é suficiente. As mudanças que o código literário sofre, de uma obra para outra, não significam que todo texto literário tenha seu código próprio. É preciso evitar duas posições extremas: acreditar que existe um código comum a toda literatura, afirmar que cada obra engendra um código diferente. (TODOROV, 1969, p. 40)

O teórico ainda acrescenta que



[s]òmente a inclusão do sistema de relações internas que caracterizam uma obra no sistema mais geral, do gênero ou da época, no quadro de uma literatura nacional, permite estabelecer os diferentes níveis de abstração desse código [...] Tal confronto permite igualmente descrever melhor o funcionamento do código em suas diferentes manifestações. Mesmo assim a descrição precisa de uma obra particular é uma premissa indispensável. (TODOROV, 1969, p. 40 e 41)



Refleta

A relação entre o autor, seja ele função do texto ou não, com o leitor e o mundo pode ser percebida e abstraída através da

análise crítica do código e do estilo empregados por ele. Não há um fenômeno de código e estilo isolado que esteja fora da relação social com o mundo. Por mais que se negue, a influência acontece, mesmo que inconscientemente. Essas relações entre tais elementos configuram um prato cheio para a análise da história literária que tem por objetivo o estudo das relações mantidas através do tempo com tais elementos. Cabe aqui uma breve pergunta retórica: A literatura é dependente da relação entre os seres humanos ou podemos pensar que existe algum fenômeno literário totalmente desgarrado daquilo que entendemos como realidade social?

O problema da história da literatura no mundo moderno não é o de saber qual é o papel da literatura, mas o de lutar por seu direito à existência. Não se trata de encontrar um lugar para a literatura, mas de lutar para que a literatura continue fazendo o que sempre fez: ser a 'consonância' de todos. Sua função de arte é ser revolucionária: quando ela entre nos meios de produção industrial ou nos museus, já está morta, não é revolucionária, já não está viva. (SAMUEL, 2011, p. 115)

A história literária é tão efêmera quando o fenômeno literário em si. As leituras que se fizeram na década de 1930 sobre, por exemplo, William Shakespeare, já não são mais tão inovadores assim e talvez até nem representem elementos interessantes para o leitor atual. O período histórico da crítica e da teoria carregam toda uma visão de mundo daquele momento e isso muda, assim como o mundo muda e a literatura também. A inovação no campo da história literária provém desse diálogo entre os passados tanto da obra quanto da crítica e formam a tão falada realidade virtual sobre determinado texto, autor, período ou estilo. A tradição da história literária também se forma, em última instância por valores e critérios objetivos e por isso podemos pensar que



[a] estrutura de valores, em grande parte oculta, que informa e enfatiza nossas afirmações fatuais, é parte do que entendemos por 'ideologia'. Por 'ideologia' quero dizer, aproximadamente, a maneira pela qual aquilo que dizemos e no que acreditamos se relaciona com a estrutura do poder e com as relações de poder da sociedade em que vivemos. (EAGLETON, 2006, p. 22)

Há, aqui, a exposição de Eagleton sobre os valores que nós leitores carregamos conosco e que nos serve de "molde" para compreender ou vislumbrar o mundo e tudo que nos cerca. Subjetivamente nós carregamos valores que foram aprendidos na família ou em sociedade e essas estruturas, que para nós é muito estável, são fortemente influenciadas pelo momento histórico em que vivemos ou pelo qual passamos e a sociedade em que estamos inseridos. O contexto em que recebemos uma obra é dialógico e dinâmico, assim como essas ideologias que permeiam o contexto e o mundo.



Se não é possível ver a literatura como uma categoria 'objetiva', descritiva, também não é possível dizer que a literatura é apenas aquilo que, caprichosamente, queremos chamar de literatura. Isso porque não há nada de caprichoso nesses tipos de juízos de valor: eles têm suas raízes em estruturas mais profundas de crenças, tão evidentes e inabaláveis quanto o edifício do Empire State. Portanto, o que descobrimos até agora não é apenas que a literatura não existe da mesma maneira que os insetos, e que os juízos de valor que a constituem são historicamente variáveis, mas que esses juízos têm, eles próprios, uma estreita relação com as ideologias sociais. Eles se referem, em última análise, não apenas ao gosto particular, mas aos pressupostos pelos quais certos grupos sociais exercem e mantêm o poder sobre outros. (EAGLETON, 2006, p. 24)

A afirmação do autor é mais ou menos como dizer que a cadeira se chama cadeira porque o primeiro ser humano que se deu conta de sua existência optou por chamá-la de cadeira. Com isso voltamos a arbitrariedade do signo postulada por Ferdinand de Saussure. Se, como afirma Jacques Derrida, não há nada fora de texto, então tudo é arbitrário e os sistemas de valores nos quais se baseia todo o julgamento da literatura são, em si, variáveis, instáveis e arbitrários. Os primeiros que se ocuparam da literatura foram aqueles que pré-determinaram quais os valores seriam seguidos e adotados pela posteridade, é por isso que chamei a atenção à antiguidade greco-romana por diversas vezes até aqui. Eles são nossos pais, a origem de nossa cultura ocidental, no entanto o filho precisa se desgarrar do pai e pensar por si mesmo senão se tornará uma simples cópia ou marionete das ideias do pai. Reconhecer sua cultura é valorizá-la, mas tomar isso como molde inquestionável e imutável é remar contra a própria natureza da literatura. O primeiro passo para entender a questão dos valores em literatura é compreender que os valores fazem parte de um consenso mais ou menos estável em determinado período ou contexto.



Pesquise mais

Para melhor entender o que é o autor e a discussão que permeia sua morte simbólica e a intencionalidade, a conferência *O que é um autor?* proferida por Michel Foucault tornou-se um livro e traz boas discussões sobre a teorização entre a função do autor e do texto, bem como a do leitor diante disso.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992.

Artigo:

MUCHAIL, Salma Tannus. Michel Foucault e o dilaceramento do autor. **Margem**, n. 16, p. 129 – 135. 2002. Cf. <<http://www.pucsp.br/margem/pdf/m16sm.pdf>>. Acesso em: 9 nov. 2016.

Vídeo:

Univesp TV. **Introdução à Teoria da Literatura #1 com Paul Fry, de Yale**. 2012. 39 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nIH40m7AT_0>. Acesso em: 9 nov. 2016.

Sem medo de errar

O grande problema do julgamento de valor sobre qualquer um dos itens (realidade, ficção, deleite, instrução, cânone, tradição etc.) é que ele sempre estará permeado pela subjetividade de quem escreve, e não adianta pensar a literatura como ciência e tentar delimitá-la através da linguagem impessoal, técnica, racional e objetiva. Isso porque a literatura já nasce como um campo puramente subjetivo, posto que depende de um filtro (autor) para tornar viva a percepção da realidade circundante. Pensar dessa forma ajuda a compreender a natureza da reflexão sobre a literatura e sobre sua criação, mas não nos autoriza a pensar que podemos dizer qualquer coisa sobre o texto literário, nem de pensar que isso se dá de forma livre e autossuficiente em função de tudo ser subjetivo. Existem caminhos mais ou menos adequados, possibilidades mais ou menos plausíveis de leitura, interpretação, associação, análise e teorização. Então, para nós, a primeira preocupação, antes de tomar qualquer atitude ou posicionamento em face do texto literário e da literatura, é saber em qual base fundamentaremos nossas reflexões e pensamentos. Como argumentado pelo teórico Terry Eagleton, as bases de nossos valores são subjetivas, infixas e se modificam por motivos externos à literatura. Adotar um ponto de partida é necessário, mas não podemos esquecer que as verdades sobre literatura são sempre meias verdades, e nossa palavra nunca será a última palavra sobre um texto ou sobre a literatura que tem por qualidade primeira ser dialógica. Sempre há um paradoxo a ser resolvido a *priori* pelo leitor (seja ele crítico ou teórico): não podemos adotar valores fixos e imutáveis sob o risco de nos tornarmos autoritários e também não podemos ser universais a ponto de ficar somente em generalizações. É preciso adotar um ponto específico para não ficar somente na tangente do texto, mas também temos que entender que cada escolha é também uma série de não escolhas, para preferir uma leitura devemos preterir tantas outras. Uma escolha sempre será um modo de valorizar um aspecto mais do que os outros.

Tendo em vista tudo o que foi abordado até agora, podemos pensar que a literatura depende de conceitos que são variáveis dependendo de vários fatores externos a ela mesma. O crucial diante de uma leitura do texto é o posicionamento sério e coerente e a articulação coesa

das teorias e instrumentos de avaliação do texto. Não existem leituras corretas e leituras erradas, existem leituras possibilitadas e leituras não possibilitadas pelo texto em questão. Tudo depende da exposição, organização e relação entre o viés adotado e os termos fornecidos pelo texto. Pensando neste aspecto o cânone teórico é composto por leituras mais ou menos confluentes que determinam um ponto comum entre as diversas e possíveis leituras dos textos literários. O cânone é sempre formado pelas leituras tidas como mais pertinentes para a compreensão do texto em si, o que por natureza sugere ser o cânone um lugar comum entre os teóricos. A distinção outrora feita pelos teóricos sobre o estatuto de ficcionalidade da literatura (em voga até o século XVIII) não mais serve como base ou princípio no qual se fundamenta a leitura teórica do texto. Um texto é um texto, independentemente de sua condição de biografia, autobiografia, relato jornalístico, livro de receitas ou ficção científica. Como dizia Fernando Pessoa em seu poema *Autopsicografia* [1930], “[o] poeta é um fingidor” (1972, p. 164), então não podemos pensar que tudo o que o escritor põe no papel tem o objetivo de ser lido como realidade. Deixemos o retrato da história para os historiadores e a criação literária para os autores. A grande questão da literatura ficcional é pensar que o autor nunca é confiável, não se pode acreditar que tudo o que escreve tenha de fato acontecido, mas também não se pode descartar tudo. Na **Poética**, fica clara a distinção. O historiador é responsável por contar o que aconteceu, e o escritor por contar aquilo que poderia ter acontecido.

Dizer que uma obra puramente ficcional como a saga de *Harry Potter* é menos literatura do que um livro de relatos de viagens reais é negar à literatura o que ela tem de melhor e o que ela faz melhor, ou seja, nega-se a ela a liberdade de imaginar e criar. Se a literatura existe, é para que possamos falar de coisas que não sejam somente literatura e também não estejam presentes no mundo real, pois se a literatura fosse somente cópia do real, não precisaria existir. O jogo todo remete, mais uma vez, ao postulado de Ferdinand de Saussure e os signos. As palavras foram inventadas para falar de algo que não elas mesmas, e a literatura também. Não há uma distinção clara entre real e ficcional, ambos se misturam e podem até ser confundidos em alguns aspectos. Determinar o quão literário é um texto tendo somente como base a distinção entre realidade e ficção ou deleite

e instrução é empobrecer a literatura demasiado. Um texto carrega consigo o real e também o fantasioso, essa distinção não gera leituras profícuas do ponto de vista crítico e nem teórico. O deleite e a instrução estão no mesmo jogo, quer dizer, são tão subjetivos quanto os outros conceitos e o que agrada um pode não agradar o outro. O que instrui um pode não instruir o outro. É muito importante saber classificar a literatura enquanto objeto estético, valorizado por um ou outro recurso de representação, mas dizer que a realidade precisa ser retratada de forma correta é dizer que o livro virou uma foto, simplesmente. O texto é uma foto, mas uma foto em branco e que precisa ser preenchida pelo escritor, é mais parecida com uma tela branca na qual o artista tem liberdade de criar. Fazendo distinções entre opostos voltamos à metafísica ocidental e ao jogo de binômios imposto por Platão ao Ocidente. Já vimos que esses opostos não são tão opostos assim, na realidade são complementares. A literatura ocupa esse entre lugar no jogo binominal, entre os pares conceituais; não é uma coisa nem outra, ou é as duas ao mesmo tempo ou pode ser, a cada tempo, uma coisa e outra. Essa é a liberdade fundamental do autor para com a realidade. Dizer então que uma obra é mais literária ou poética do que outra tendo como juízo de valor a referência ou não à realidade não é uma prática comum no âmbito teórico. As leituras devem levar em conta o todo da obra, mas também aquilo que ela tem de específico e, considerando todos os aspectos que podem ser abordados em uma obra, a diferença entre realidade e ficção tangencia somente um dos muitos fios soltos de uma obra literária. A leitura binominal é limitada e restritiva.

Faça valer a pena

1. O leitor e o autor estabelecem uma relação recíproca diante do texto. O texto é a ligação entre ambos e também a ligação entre o autor e mundo. As realidades em que o texto é produzido e recebido podem ser diferentes e em função disso a ambiguidade imanente das palavras fornece instrumentos para diferentes tipos de leitura. A função do autor é escrever um texto que possa ser lido sob diferentes aspectos e com diferentes níveis de profundidade. Cabe aos diferentes tipos de leitor a tarefa de permanecer no texto ou mergulhar nas entrelinhas. O texto configura uma teia de relações entre autor, mundo e leitor e isso fornece a possibilidade de plurissignificação do texto literário.

Considerando o texto acima, indique V (verdadeiro) ou F (falso) para cada uma das alternativas abaixo:

() A significação de um texto depende somente do autor e do leitor.

() A significação de um texto depende somente do leitor e do mundo.

() A significação de um texto depende somente dele mesmo e do autor.

() A significação de um texto depende somente do autor e do mundo.

() A significação de um texto depende somente de outros textos e do leitor.

Assinale a alternativa que apresenta a sequência correta:

a) V-F-F-V-F.

b) F-V-F-V-F.

c) V-V-F-F-V.

d) V-V-V-V-F.

e) F-F-F-F-F.

2. Leia os trechos a seguir:

“É importante deixar explícito que o autor não é nem personagem, nem sequer o narrador. Essa é uma condição fácil de se entender, pois o autor é pessoa física, do mundo em que vivemos. O leitor também está no mundo físico. O narrador e as personagens estão no universo da ficção, isto é, estão no interior do texto. Dessa forma, não podemos confundir e apontar o autor como a personificação de algum personagem ou como sendo, ele mesmo, o narrador” (PAULA, 2011, p. 107).

“Autor: é o agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra, e este é transgrediente a cada elemento particular desta. Na medida em que nos compenetramos da personagem, esse todo que a conclui não pode ser dado de dentro dela em termos de princípio e ela não pode viver dele nem por ele guiar-se em seus vivenciamentos e ações, esse todo lhe chega de cima para baixo – como um dom – de outra consciência ativa: da consciência criadora do autor” (BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução do russo por Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF, Martins Fontes, 2011, p. 10-11).

Tendo lido os dois excertos acima expostos é possível perceber que eles se tocam em alguns aspectos e em outros eles se distanciam em relação ao que os teóricos afirmam sobre o autor.

Refletindo a relação entre autor e texto, pode-se afirmar que:

- a) Autor e personagem são a mesma coisa, e o autor pode ser visto através das características da personagem.
- b) Autor e personagem são a mesma coisa, e somente alguns aspectos do autor podem ser vistos através da personagem.
- c) Autor e personagem são coisas diferentes, e ambos têm aspectos que não podem ser lidos no mesmo nível.
- d) Autor e personagem a mesma coisa, e as ações das personagens são ditadas pelo autor, já que ele é a consciência delas.
- e) Autor e personagem são coisas diferentes, mas algumas vezes pode-se encontrar aspectos do na personagem.

3. Leia o trecho a seguir:

“Com essa ressalva, a sugestão de que “literatura” é um tipo de escrita altamente valorizada é esclarecedora. Contudo, ela tem uma consequência bastante devastadora. Significa que podemos abandonar, de uma vez por todas, a ilusão de que a categoria ‘literatura’ é ‘objetiva’, no sentido de ser eterna e imutável. Qualquer coisa pode ser literatura, e qualquer coisa que é considerada literatura, inalterável e inquestionavelmente – Shakespeare, por exemplo –, pode deixar de sê-lo. Qualquer ideia de que o estudo da literatura é o estudo de uma entidade estável e bem definida [...] pode ser abandonada como uma quimera. Alguns tipos de ficção são literatura, outros não; parte da literatura é ficcional, e parte não é; a literatura pode se preocupar consigo mesma no que tange ao aspecto verbal, mas muita retórica elaborada não é literatura. A literatura, no sentido de uma coleção de obras de valor real e inalterável, distinguida por certas propriedades comuns, não existe” (EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 16).

De acordo com as palavras do autor e seguindo sua opinião sobre o fenômeno denominado literatura, podemos pensar que:

- a) A literatura é imutável, tem uma coleção de obras de valor real, mas esses valores são alteráveis.
- b) A literatura é mutável, não tem uma coleção de obras de valor real, eles são mutáveis e podem ser alterados.

- c) A literatura é mutável, tem uma coleção de obras de valor real, e esses valores são inalteráveis.
- d) A literatura é imutável, não tem uma coleção de obras de valor real, mas esses valores são inalteráveis.
- e) A literatura é mutável, não tem uma coleção de obras de valor real e por isso é uma entidade estável.

Referências

AGUIAR E SILVA, Victor Manuel de. **Teoria da literatura**. Coimbra: Edições Almedina SA, 2011.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Zero**. São Paulo: Global, 2010.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992.

JOYCE, James. **Ulysses**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

LUKÁCS, György. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

MARTILIANO, Marcos Antonio. **Literatura e leitura**: o *corpus* de trabalho ou o *que* ensinar em literatura? 2001. Disponível em: <<http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/107289/ISSN0103-815X-2001-17-77-87.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 31 out. 2016.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: introdução à problemática da literatura**. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

MUCHAIL, Salma Tannus. Michel Foucault e o dilaceramento do autor. **Margem**, n. 16, p. 129 – 135. 2002. Disponível em: Cf. <<http://www.pucsp.br/margem/pdf/m16sm.pdf>>. Acesso em: 9 nov. 2016.

PAULA, Laura da Silveira. **Teoria da literatura**. Curitiba: Ibpex, 2011.

PESSOA, Fernando. Autopsicografia. In: _____. **Fernando Pessoa - Obra Poética**. Rio de Janeiro: Cia. José Aguilar Editora, 1972.

SAMUEL, Rogel. **Novo manual de teoria literária**. 6. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. Organizado por Charles Bally. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria da Literatura**. 8. ed. v. 1. Coimbra: Edições Almedina, 2011.

SCORZI, Claire. **Intertextualidade**. YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gu6uHNLDOIs>>. Acesso em: 31 out. 2016.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

UNIVESPTV. **D-04 - Ferdinand de Saussure**. 2015. 9 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JCZHz9n8JBU>>. Acesso em: 4 nov. 2016.

VIZETTE, Priscila Seidel. **A intertextualidade em "Miss Dollar"**, de Machado de Assis. 2010. Disponível em: <<http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/126746/ISSN1984-2899-2010-07-242-251.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 31 out. 2016.

A constituição da teoria literária

Convite ao estudo

A primeira preocupação que devemos ter é saber do que trata a teoria da literatura. De que forma ela veio a existir? Ela é anterior, posterior ou simultânea ao ato de criação? Quais os instrumentos de que dispõe? Como evolui? Baseada em quais elementos ou aspectos? Quem tem autoridade para falar teoricamente? Como o texto se posiciona diante da teoria? De que forma a teoria classifica os períodos de produção e de história literária? Como essa teoria se comporta diante da tradição e das novas abordagens? Essas questões são a base para o início do percurso de pesquisa teórica sobre a literatura. É fundamental compreender que a teoria se resume a um método, e os métodos sempre são baseados em escolhas. Não podemos abordar, ainda que tentemos, toda a literatura universal utilizando todos os instrumentos teóricos que existem. A questão do aporte teórico de leitura do texto literário é, antes de tudo, uma questão de escolha e, como vimos na unidade anterior, a escolha é sempre baseada na exclusão de fatores ou elementos que consideramos menos significativos para esta ou aquela finalidade. Devemos compreender, como primeiro passo, que a teoria da literatura é assim como o objeto de que se ocupa, um posicionamento subjetivo e determinado por fatores extraliterários na maioria dos casos. O movimento usual é a busca da teoria para uma possível aplicação ao objeto, quando na realidade, quem demanda o uso de instrumentos teóricos específicos é sempre a obra literária.

As seções dessa unidade têm o intuito de abordar o fenômeno teórico como forma de leitura do texto literário. Também visam compreender quais os entendimentos, preceitos, critérios, instrumentos e abordagens levam aos caminhos metodológicos e teóricos conhecidos da história da teoria literária. A necessidade de compreensão das teorias para um melhor aproveitamento das leituras e pesquisas é

evidente e, com isso, as das diversas formas de leitura teórica da literatura também devem ser abordadas, bem como a relação entre a teoria a história e sua influência para a periodização literária. Teoria, história, períodos e abordagens críticas devem ser considerados os elementos centrais para a compreensão do próprio fenômeno literário.

Seção 2.1

A teoria literária e seu objeto de estudo

Diálogo aberto

Antoine Compagnon, em *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, tece uma crítica à instrumentalização da teoria literária e também critica o posicionamento estanque de alguns teóricos diante do fato teórico. A teoria, para ele, não pode ser resumida a um conjunto de métodos ou a uma fórmula perfeita que se encaixa ou não em determinada solução dos problemas levantados. Segundo o autor, a força da teoria reside em sua capacidade de refletir sobre os posicionamentos que nos são dados como fórmulas prontas e autoritárias. Ele dedica sua argumentação à orientação do leitor, no sentido de que não podemos cair nas armadilhas da tradição teórica sob o risco de nos tornarmos leitores mecânicos ou meros decodificadores de elementos menos profundos. No trabalho teórico, deve haver, em primeiro lugar, o respeito com a obra literária e com os autores. Não podemos acreditar que somos os donos da verdade de um texto e também não podemos creditar, plenamente, a leitura já feita de um texto. Se, como vimos, o valor da literatura, ou mesmo sua conceituação são puramente subjetivos, então a arte que se ocupa em estudar a literatura não pode ser menos subjetiva que ela. A teoria é subjetiva e condicionada, e a tradição é sempre uma questão de preferência.

Essas preferências fundamentam a distinção entre as diferentes linhas teóricas, as diferentes ideologias e valores empregados para a leitura dos textos literários. Devemos tomar cuidado com o cânone teórico, pois ao mesmo tempo em que ajuda a orientar o pesquisador, também delimita as formas de raciocínio deste. Alguns teóricos tornam-se devedores das teorias clássicas e vivem uma vida toda presos, acorrentados, a essas reflexões, que na maioria dos casos não passam de aplicações adequadas aos períodos literários que já não existem mais. A literatura contemporânea é sempre um problema para os teóricos, isto quando ela desafia

esses posicionamentos engessados e, em alguns casos, obsoletos. A literatura evolui diariamente; já a teoria literária, no entanto, tem suas raízes defendidas com tamanha voracidade que demora para se adaptar aos novos objetos dos quais deveria se ocupar.

A teoria literária, enquanto emprego de determinado posicionamento em relação à obra, mantém sempre uma relação de simbiose com o texto literário e seus contextos de produção (social, político, econômico, geográfico, temporal). Essa relação perpassa a subjetividade da leitura crítica e teórica, seja ela individual ou compartilhada. Não se pode reduzir a obra aos seus aspectos teóricos e suas limitadas leituras críticas, devendo-se manter sempre em mente que “os clássicos nunca morrem”, e essa ideia popular condena a crítica e as teorias em virtude de a literatura extrapolar esses campos. A ideia básica que circunda um texto dito clássico é a sua capacidade de não se deixar reduzir aos vieses teóricos em sua totalidade, de modo que um clássico sempre escapa da tentativa crítica e teórica de leitura acabada, fechada em si mesma, totalizante e finalizadora.

Assim, há algumas questões a serem respondidas nessa seção: seria a teoria um instrumento de análise concreta que tenta ao universal instaurador de categorias ou antes um sistema dialógico permanente com o texto literário? Quando se pensa em teoria literária, em seus sentidos prático e reflexivo, há uma maneira de se estruturar suas vertentes em hierarquias ou seus conceitos de pluralidade e permanente diálogo permanecem infixos?

Não pode faltar

Teoria, segundo a **Grande Enciclopédia Larousse Cultural**, é um “[...] conjunto organizado de princípios, de regras, de leis científicas que visam descrever e explicar um certo conjunto de fatos [...]” (1998, p. 5642 - 5643), ou um “[...] conjunto relativamente organizado de idéias, de conceitos, que dizem respeito a um domínio determinado [...]” (1998, p. 5643). Ainda segundo as definições enciclopédicas a teoria pode ser um “[...] conjunto de princípios, de conceitos que fundamentam uma atividade, uma arte, e que lhe determinam a prática” (1998, p. 5643), e também é designada como sendo um “[...] conhecimento puramente

especulativo, ideal, abstrato, por oposição à prática” (1998, p. 5643). A partir dos termos retirados da tradição enciclopédica, podemos comentar e nos atentar para alguns deles que são de grande relevância para o entendimento do conceito de teoria e, especificamente, da relação entre os termos teoria e literatura. A primeira definição diz que a teoria é um conjunto de regras ou princípios organizados, podendo ainda, segundo a segunda definição, se compor por ideias, conceitos que se relacionam a um conjunto de fatos. Podem ser também determinantes, esses princípios, para fundamentar uma prática ou atividade. A quarta definição nos mostra que a teoria é um conhecimento ideal, abstrato e especulativo; diz também que a teoria pode ser vista como oposição à prática. Dessas pequenas definições, podemos levantar algumas observações sobre a ciência racional e a arte literária.

Concordando com o que diz a enciclopédia, podemos pensar que a teoria é um conjunto de princípios que se organizaram em função dos eventos e dos objetos dos quais se ocuparam. Tentando abarcar o específico e o universal, o movimento teórico traça uma linha de vai e vem com o diálogo de ideias sobre um mesmo objeto ou sobre objetos distintos. Há o estudo das particularidades, ou seja, naquilo em que se diferenciam os objetos que se encontram sobre uma mesma reflexão teórica e também há o estudo das universalidades, ou seja, os aspectos que os mais distintos objetos mantêm em comum, mesmo sob o efeito do tempo e das mudanças culturais. Esse estudo das universalidades de um conjunto de aspectos é o que fundamenta o cânone literário, é a teoria que erige o que chamamos de clássico literário. Os clássicos são muito diferentes em suas particularidades, mas mantêm algo em comum que os eleva a um grupo de obras que tem por característica básica a capacidade de permanecer atual mesmo depois de seu contexto de origem ter sido totalmente esquecido. Muitos foram os teóricos e as correntes teóricas ao longo da história que tentaram, em vão, mas não inutilmente, encontrar esse aspecto básico que tornava um texto boa literatura ou um clássico. A tentativa de definição sempre foi o aspecto mais problemático da trajetória da teoria literária ou teoria da literatura.

Voltando aos trechos extraídos da enciclopédia, perceberemos que há uma contradição entre as definições e, num trabalho analítico desconstrutivo poderíamos trabalhar a própria desconstrução da

pretensão da enciclopédia como objeto que pretende ser guia científico, ou guia do conhecimento. A história da enciclopédia é, em poucos termos, a junção das definições gerais defendidas por pesquisadores e sábios daqueles assuntos. É antes de tudo um trabalho científico que requer uma metodologia e um posicionamento, mas esse posicionamento, apesar de parecer fugir ao tema, tem todas as chaves da discussão que por hora devemos tomar sobre a teoria literária. Na definição, a enciclopédia nos diz que a teoria é um conjunto de regras ou princípios, podendo estes se relacionarem com fato ou fundamentar uma prática ou atividade. Logo em seguida sabemos que a teoria é puramente abstrata, ideal e especulativa, o que nos mostra a contrariedade das definições e nos faz pensar que, por hora, uma definição nunca será o melhor meio para o estudo do que quer que seja. A definição não é um instrumento que fortalece a construção teórica do pesquisador, mas acaba por enfraquecê-la. Por hora, basta que saibamos que as definições não podem ser tidas como regras ou verdades universais e plenas de valor prático; elas são instrumentos precários, mas necessários para o início do estudo da teoria literária.

A arte é um campo abstrato e subjetivo e toda definição emana uma aura científica, portanto objetiva, racional e universal. A teoria da literatura está exatamente na intersecção desse encontro, dessa confluência que aterroriza tantos estudantes, professores e pesquisadores. Sem definição exata, a própria teoria da literatura não pode se esquecer de suas origens e ter pretensão de dar a palavra definitiva sobre um assunto, qualquer que seja ele. A verdade é uma construção de ideias e pode, na maioria das vezes, ser desconstruída para formular nova estruturação.



Refleta

É comum, diante da exposição da relatividade do conceito de teoria no campo das ciências humanas, questionar a validade de seguir um viés teórico para a pesquisa e reflexão literárias. Se aqui a teoria não se aplica da mesma forma como acontece na área das ciências exatas e biológicas, se seus resultados não são visíveis, contáveis, aplicáveis, então a questão é: até que ponto é útil uma teoria que dialoga com todos os saberes humanos e não se fixa, ao primeiro olhar, em uma fenomenologia objetiva e racional? Como explicar a dependência de um conjunto de formulações

que não são aplicáveis ao universal, não são capazes de dar conta da totalidade do fenômeno descrito por ela? Essas questões são sobre a teoria e, também, já constituem a teoria literária. Não cabe respondê-las, mas aprender a dialogar com elas de forma que essa reflexão dialógica seja construtiva.

Devemos entender que a teoria é calcada em elementos reais do texto literário e da vida prática, mas na maioria das vezes é construída como uma relação de elementos abstratos, uma formulação e articulação de proposições e instrumentos que servem para determinado fim ideológico. Nesse aspecto, a teoria não diverge muito da própria obra literária, no sentido de que seus contextos (de produção e recepção) acabam por determinar grande parte de seus elementos.

Existem dois fatores principais para o entendimento da construção de uma teoria: o período histórico em que se desenvolveram e as ideologias culturais e sociais que embasaram a formação de quem propôs a teoria. Por mais que a teoria queira ser objetiva e racional, ela acaba sendo influenciada: passa por um filtro (seu autor), que está condicionado pelos fatores externos que lhe constituíram como indivíduo dentro de uma sociedade e de um período histórico. Pensar na genealogia da teoria como uma abstração pura e desvinculada de valores subjetivos é uma convicção utópica que não pode se realizar na prática da vida cotidiana.

A teoria dialoga constantemente e por diversas vias com o mundo, com o leitor, com o autor, com os outros textos literários, críticos e teóricos. Há uma imensa quantidade de relações estabelecidas e a quantidade de informação é realmente assustadora. Além da grande quantidade de textos de que dispomos para constituir o diálogo de ideias que compõe o pensamento teórico, ainda temos que pensar em todos os fatores externos a esses textos. Para isso, é claro que devemos entender que as cidades mudam, o mundo muda, as ideologias mudam e, com isso, todo o movimento teórico se articula de maneira nova e em eterna reconstrução.

A teoria, como texto escrito, desconsiderando temporariamente seu caráter prático (quando há), não deixa de ser parte constituinte do todo chamado literatura, ela é constituinte do grande conjunto de textos que compõe o saber humano. É fato que a



[...] teoria da literatura tomou e toma parte na história da literatura enquanto se tornou, ela mesma, literatura. Partilha, hoje, de diferentes campos de atuação intelectual. Consagrada como disciplina, tem um valor que agora compreendemos como essencial para que, através das obras de escritores e poetas, todos possam se apropriar e compartilhar as riquezas contidas na emoção estética e expressar esse olhar extradisciplinar sobre os semelhantes e sobre o mundo. (PAULA, 2011, p. 40)

Quando pensamos em teoria da literatura temos que entender que se trata fundamentalmente de uma construção dialógica de ideias. Não existem verdades e nem mentiras, todas as verdades são meias verdades e as mentiras são meias mentiras. A verdade de uma teoria é passageira e momentânea. A arte muda e com ela os modos de pensar a arte também mudam, mesmo que mais lentamente. As teorias clássicas formam o cânone virtual que é estabelecido em função de sua conveniência diante da exposição artística de um determinado período ou de uma determinada localização. Não podemos esquecer que a fundamentação teórica é grandemente influenciada por fatores extraliterários, mas não podemos pensar que a teoria é puramente abstrata e não se relaciona com outro elemento palpável.

A literatura é um fenômeno subjetivo e seu conteúdo pode ser abstrato, mas sua realização é material, é palpável. Então abandonar totalmente o objeto literário para divagar no nível puramente ideal também não pode ser produtivo, pois a literatura tem também seu nível de materialidade. A teoria literária é também criação literária, antes de qualquer coisa ela é também o ato de escrever um texto, de criar uma opinião e de prever a reação de um possível público. Ela é material também, enquanto forma de texto, e tem reações de caráter prático na vida social, apesar de parecer puramente ideal. A teoria relaciona-se com a vida dos indivíduos: ela é um conglomerado de reações, sentimentos, reflexões e aprofundamentos que se relacionam com realidade do mundo.

Apesar de a teoria se constituir, em grande parte, de fatores externos ao texto, é preciso, como comentado anteriormente, estabelecer uma relação de respeito com o texto literário (com o crítico e teórico também), a fim de não resumir seus elementos a simples fórmulas ou delimitações que, no fundo, só revelam a nossa própria pequenez diante da arte. A autora nos diz que

[...] necessariamente, o teórico precisa estar disponível para a investigação em qualquer área do conhecimento humano. A pesquisa é uma atividade constante de qualquer interpretação e, repetimos, o texto é soberano para guiar a direção da investigação. A teoria emana do texto e para ele retorna. (PAULA, 2011, p. 54)

Como comentado anteriormente, o respeito para com o texto deve ser mantido durante o ato de pesquisa e análise, seja crítica ou teórica. Devemos sempre partir dos elementos fornecidos pelo texto literário e, depois de feitas as reflexões, através do aporte teórico e da fortuna crítica, retornar para o texto literário, a fim de verificar se tais críticas e teorias podem ser proveitosamente associadas do texto. Muitos partem da teoria para o texto e acabam por desrespeitar a própria constituição do texto literário, ao escolher alguns aspectos isolados para refletir e dissertar a respeito, como se falassem do texto todo. Essa prática não é saudável e não corrobora como subterfúgio para o enriquecimento do fazer artístico. Pelo contrário: somente limita a multiplicidade de significações da obra literária e prova que a teoria, sozinha, não pode tecer reflexões da forma como queira.

Refletir teoricamente não pode ser como olhar somente uma das mãos de uma pessoa e sai por aí falando de sua totalidade. Devemos conhecer integralmente o objeto antes de poder tecer comentários e relacioná-lo a esta ou aquela teoria e crítica. Outro costume que deve ser erradicado da construção reflexiva teórica é o hábito de julgar os textos teóricos e críticos sem conhecê-los em sua plenitude. No meio acadêmico, essa prática é comum, e isso se realiza textualmente através dos *apud* realizados de acordo com a ABNT. O *apud* é um instrumento a ser utilizado quando não temos acesso ao texto original e nos sobra citar a citação. Esse é somente um exemplo do que ocorre na prática

e, falando de reflexão teórica, a situação se repete quase igualmente. Os leitores desavisados costumam ler citações sobre outros teóricos que não são os autores da obra e depois formulam opiniões sobre a escolha da escolha. Lembrem-se: dissertar é opinar e citar um excerto da dissertação de outrem é escolher sobre a escolha. Isso não deve ser uma prática que seja admirada em nosso meio do conhecimento. Você pode se perguntar qual o caminho correto e é dele que agora falaremos. Atente-se para o fato de que não estamos definindo a melhor teoria a seguir, mas tentando alertar para as melhores formas de construir um pensamento reflexivo.

O correto é buscar entender como o autor fundamenta suas reflexões no campo teórico, seja de forma total (a obra toda) ou ao menos em determinado trabalho (livro) de sua autoria. A palavra do autor sobre sua teoria é sempre o argumento mais forte que podemos encontrar, mesmo que seja para discordar de suas proposições. É importante saber comentar e entender o posicionamento do teórico e através da reflexão textual construir nossa própria opinião sobre aquele assunto. Algumas pessoas tendem a dar tamanha importância às palavras dos teóricos que não conseguem se desvencilhar delas e dessa forma tornam-se simples reprodutores (oralmente) de ideologias de terceiros. Podemos, sim, concordar com o autor, mas nossa palavra também deve ser colocada. Migrando da prática oral para a textual, somente a título de curiosidade, é importante empregar esse cuidado na prática dissertativa também, pois existem trabalhos (chamamos de trabalhos todas as formas de texto escrito, sejam eles artigos, resenhas, teses ou monografias) que mais parecem um compêndio de citações sem relevância para a teoria da literatura.

O teórico literário é obrigado, seja pela vida, seja pelas circunstâncias ou pela própria teoria, a tomar caminhos e decisões, e a fazer escolhas. Isso não quer dizer que o pesquisador tenha que escolher essa ou aquela teoria e excluir as outras, mas ele deve ter sua própria opinião sobre as coisas, deve ter a capacidade e ousadia e concordar (com) ou discordar de pensadores como Kant, Hegel, Nietzsche, Schlegel, Kierkegaard ou mesmo os grandes teóricos da literatura mundial. Adotar um posicionamento não quer dizer que tenhamos que optar por dizer se algo é verde ou amarelo, mas os motivos que nos levaram a dizer que algo é verde e que algo é amarelo ou, ainda, possivelmente, que esse algo tem tons verdes e tons amarelos.

Teorizar e refletir é, primeiramente, fundamentar as reflexões através de outras visões e reflexões sobre determinado assunto ou objeto.



Pesquise mais

Sobre as diferentes abordagens teóricas de um texto literário o livro *Teoria literária: uma introdução*, de Johnathan Culler, pode ser útil e também para vislumbrar a imensidão do recorte teórico dentro da área literária.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária**: uma introdução. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

Sobre o assunto da teoria e crítica literárias, Eduardo Portella faz uma conferência interessante em que revela as apropriações da crítica literária em relação à historiografia, sociologia e psicologia. Defende também que o conhecimento, assim como a teoria e a crítica, é interdisciplinar e postula a tridimensionalidade da crítica, sendo ela composta pela intuição, análise e julgamento, formando assim seu caráter pluridisciplinar. Explica também a relação entre teoria, crítica e literatura como um jogo dinâmico e não estagnado.

Conferência: "A teoria literária em questão". 9º Ciclo de Conferências "A crítica sob suspeição?". Produção: Academia Brasileira de Letras. Coordenador: Acadêmico Ivan Junqueira. Conferencista: Acadêmico Eduardo Portella. Publicado em 12 de novembro de 2012. Disponibilização: 30 dez. 2012. Duração: 49 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=q5QFclDZBg>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

No artigo "O que é a teoria literária agora?", escrito por Raul Fiker, há uma interessante discussão sobre o status da literatura e da teoria literária desde a antiguidade. A noção platônica dos três graus de mimesis, já vista por nós anteriormente, fundamenta a reflexão do docente-pesquisador.

FIKER, Raul. O que é a teoria literária agora? **Itinerários**, Araraquara, nº 9, 1996. Disponível em: <<http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/107382/ISSN0103-815X-1996-9-53-60.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 19 de nov. 2016.

Em relação ao teor prático da teoria da literatura, para iniciarmos a discussão, consideremos primeiramente as palavras da autora sobre sua condição:



[...] a teoria não se manifesta de modo pluridimensional apenas para exibir erudição ou para tomar posição aristocrática, os chamados *encastelados*, mas, sim, para cumprir aquilo que lhe está destinado: a compreensão profunda da literatura. Em segundo lugar, a leitura profunda de que se fala exige uma interação entre interior (texto) e exterior (mundo) ampla e ilimitada. A literatura é resultado de uma leitura de mundo [...] e, por isso, todo e qualquer aspecto correspondente ao universo pode estar manifesto e, sendo assim, a teoria deve lidar com o que seja visivelmente literário e com o que possa parecer não literário. (PAULA, 2011, p. 53-54, grifo do autor)

Segundo a autora, a teoria é pluridimensional, ou seja, pode ser formulada a partir de diversos setores diferentes do saber humano, existem teorias que lidam com o psicológico, outras com a filosofia, outras com geografia, outras ainda com biologia, outras com matemática e astronomia, e assim por diante. Podemos pensar que a teoria da literatura se utiliza de qualquer saber que lhe seja necessário para a compreensão do fato literário. O movimento de leitura teórica, como já dissemos, é a partida dos elementos texto em busca de características do saber humano que possam se relacionar com nossas reflexões sobre tais elementos, em seguida há um retorno ao texto como plataforma base de início da construção do pensamento reflexivo. Teorizar sobre a teoria não é o objetivo da teoria literária, isso podemos deixar para os filósofos, mas o objetivo da teoria literária deve ser, claramente, calcado em alguma manifestação literária. O objeto de nossas reflexões deve ser algum elemento do texto e dele partiremos para a teoria ou para a crítica, a fim e nos situarmos diante da tradição existente sobre aquele texto, autor ou aspecto a ser trabalhado. Pensando sobre a natureza da teoria e a natureza da crítica, devemos entender suas especificidades. A teoria literária não se restringe somente ao texto literário, como já disse, alguns teóricos

vão às ciências exatas para encontrar explicações de fatos literários e isso, aparentemente, não tem nada a ver com o texto literário em si.



Exemplificando

Existem teorias de todos os campos do saber que podem ser associadas à reflexão literária, assim acontece com a psicanálise, com a teoria das cordas, com o marxismo, com a religião, o mito, e assim por diante. Como exemplo, falaremos um pouco sobre a psicanálise, a fim de compreender como uma teoria alheia à literatura pode vir a preencher lacunas importantes do pensamento sobre a literatura.

Sigmund Freud, neurologista austríaco criador da teoria da psicanálise, tinha a intenção de descrever o aparelho psíquico e não conseguiu provas materiais de que suas teorias estavam corretas ou erradas. Para conseguir propor suas reflexões ele fez uma série de observações e utilizou-se do material de que dispunha para descrever suas convicções científicas, as palavras escritas. Tudo o que nos deixou foi sua obra com vinte e três volumes, uma extensa reflexão sobre a mente humana e sobre a cultura, sociedade e psicologia também. Sua teoria nada tem de prático para os estudos literários, no entanto, as personagens são criadas aos moldes do ser humano e o autor também é um ser humano, o que traça uma relação comum entre a literatura e a teoria da psicanálise.

A partir daí vários foram os trabalhos que se desenvolveram entre as duas áreas e até hoje a psicanálise é estudada como parte da teoria literária. Este é um exemplo de como a literatura se complementa a partir de teorias das mais diversas áreas do saber humano. A teoria se constitui de saberes e não há um limite concreto para sua definição enquanto método ou sistema aplicado.

Teoria literária e crítica literária são movimentos semelhantes do pensamento de reflexão. A teoria preocupa-se em descrever, limitar, enquadrar, delinear e caracterizar um determinado aspecto do evento literário enquanto a crítica preocupa-se em situar as características de

um aspecto específico de um autor ou obra em relação ao elemento destacado pela teoria. A teoria é quem dá suporte para a crítica. Ao mesmo tempo em que a teoria permite ao crítico tecer considerações mais profundas sobre determinada obra ou autor, ela também acaba delimitando (ou tentando fazê-lo) as ações da crítica.

Há uma simbiose entre ambos: a teoria fornece instrumentos para a crítica literária ao mesmo tempo em que esta fornece elementos basilares de abordagem reflexiva para a evolução da primeira. Elas são muito parecidas, entretanto, são também bastante diferentes. A crítica visa ao específico, mesmo quando fala de um grande período ou de vários autores, e a teoria tende ao universal, busca as invariáveis de um elemento pesquisado. É um jogo de gato e rato; ao mesmo tempo em que a teoria busca fechar um conceito, a crítica e o próprio fazer literário buscam mostrar por quais motivos as tentativas teóricas não podem ser finalizadas. A teoria cerca e a crítica e a literatura correm em direção ao específico e excêntrico.



Assimile

Vimos, então, que a teoria é um conjunto de instrumentos ideológico-culturais que fornecem material para a reflexão do fenômeno literário e seus expoentes. A teoria intenta ser uma e prática, mas na realidade não consegue realizar plenamente seu desejo objetivo. A crítica é o movimento que tangencia a teoria em vários pontos e se utiliza da teoria tanto para concordar com ela, quanto para discordar dela. A crítica é o estudo do específico em cada manifestação, é a pesquisa do elemento que não se deixa reduzir às categorias e delimitações. Essa relação entre teoria e crítica cria um campo virtual (textual) de caminhos reflexivos que visam ao estudo dos elementos intrínsecos (internos) e extrínsecos (externos) à obra literária. Esse campo, tradicional e moldado pelo uso recebe o nome de cânone teórico ou crítico. Pode ser chamado também de aporte teórico e fortuna crítica. Esse cânone, por um efeito de escolha, é tido como linhas de pensamento mais adequadas para esta ou aquela reflexão dos elementos literários. Isso é composto pela tradição, mas tanto literatura quanto crítica e teoria evoluem e o cânone não pode controlar essas mudanças causadas pelo tempo. Muitas teorias e

críticas discordam entre si, e esse é o caminho natural da reflexão, parte-se de uma contradição ou confluência e resolve-se (ou não) essa situação. Existem teorias para todos os tipos e todos os gostos, basta tomar conhecimento da existência delas. As teorias buscam estudar o que a obra apresenta de semelhanças e diferenças em relação à tradição e também a estruturação dessas figurações, sejam estruturas temáticas ou textuais. Em maior ou menor grau é sempre a tradição que, em termos universais, rege os preceitos e critérios que elevam ou rebaixam as obras literárias. Cabe ao pesquisador entender tais preceitos e, através da pesquisa, tentar construir as reflexões ou motivos que o levarão a concordar ou discordar daqueles pensamentos.

Sem medo de errar

Começamos nossa reflexão sob o ponto de vista do fazer literário. Como vimos na unidade anterior, o texto literário tem a capacidade de não se deixar reduzir às leituras que são feitas dele, sejam críticas ou teóricas. A capacidade do texto literário de não se deixar fechar numa leitura total e unívoca é o que proporciona a construção das diferentes reflexões sobre seus variados aspectos, desde os intrínsecos até os extrínsecos. O texto não pode ser lido completamente por uma pessoa, nem por um grupo de muitas pessoas, o que o texto é não se resume à sua materialidade palpável, real, objetiva. O texto e o ato da leitura constroem uma realidade virtual que acompanha sua existência ao longo da história. Como vimos anteriormente, um texto passa a ressignificar em diferentes contextos e diferentes períodos históricos, é isso que faz da arte um produto inesgotável da natureza humana. Ela não se deixa reduzir às tentativas de definição e delimitação.

A arte pode significar muitas coisas, mas talvez seu significado mais bonito seja a capacidade de gritar rebeldia, a capacidade de se rebelar contra as imposições e regras, sejam elas intrínsecas ou extrínsecas à teoria e crítica. A arte é um eterno movimento de contraditoriedade com o que dizem dela, sua função parece,

em muitos casos, desmentir as formulações que dela se fazem. O que seria o romance *Ulysses* de James Joyce senão um grito de rebeldia contra as teorizações sobre a literatura? Quando questionado sobre seu livro o autor afirmou que deixaria a obra como trabalho aos críticos por mais uma infinidade de anos. Essa é a principal característica da obra de arte. Escapar às prisões que tentam lhe enclausurar. Partindo do texto literário para a teoria e a crítica, podemos pensar que a natureza da condição teórica é instaurada pela própria natureza do fenômeno literário. A teoria é, também, flutuante, subjetiva e dialógica, tem capacidade de evoluir, de se reformular, de se desdizer e de contradizer suas afirmações, essa é a herança que a obra deixa aos teóricos.

A teoria herda da obra literária esse aspecto de subjetividade e não atinge o grau de racionalidade que lhe seria natural no fazer científico das ciências exatas ou biológicas. Não há provas, não há constatações, há somente possibilidades de leitura que podem ser tidas como pertinentes em determinados contextos e sob determinadas circunstâncias.

Você pode pensar que essa relativização total é uma forma de fuga da tradição ou uma forma de proclamar uma liberdade que não existe na prática da teoria literária, no entanto, em partes é isso mesmo que acontece. A teoria é cercada pela virtualidade da tradição e do cânone, os próprios teóricos são, em sua maioria (no contexto nacional) conservadores e ficam apegados a teorias da década de 30 ou de 60 sem se darem conta dessa característica primordial da literatura (e de todas as formas de arte) que é sua capacidade de evoluir e com isso demandar formas atualizadas de leitura crítica e teórica. O cânone, em grande medida, serve para limitar a capacidade reflexiva do pesquisador, não que ele seja assim por natureza, mas a aplicação acadêmica de seu *status* faz dele não um elemento que complemente o aprendizado e sim uma forma fixa e muitas vezes obsoleta de leitura. Tais leituras não passam de repetições dos mesmos aspectos já batidos e desgastados, não há problemas e entender uma obra da mesma forma como ela foi entendida 500 anos atrás (quando foi escrita); o problema está em não reconhecer que o mundo mudou e tal obra pode gerar novas significações diante de novos leitores e ideologias. O conservadorismo catedrático, nesse sentido, acaba

por atrapalhar a evolução das teorias e com isso a evolução das formas de liberdade da própria arte.

Pensar a teoria literária como um instrumento de análise concreto é temerário, pois além da materialidade do próprio texto impresso não há nada de concreto. Devemos sempre nos lembrar de que o pensamento e a reflexão são abstratos e não dialogam diretamente com a materialidade concreta. As reações causadas pelo pensamento podem ser tidas como instrumentos ou realizações concretizadas, mas o pensamento (teórico) em si é somente uma abstração sem limites claros que pode vagar, bruxulear de acordo com os ventos que lhe movem. Pensar teoricamente sobre teoria é não ter limites palpáveis para refletir, mas pensar o fazer literário teoricamente implica algumas limitações básicas que não podem ser ignoradas. Em primeiro lugar, não podemos, enquanto leitores, dizer de um texto mais do que ele mesmo nos fornece em suas palavras. Podemos sim, suscitar, aventar, propor e tentar uma série de leituras e aproximações, mas dizer com toda a certeza que o texto é isso ou aquilo é arriscado.

Como vimos, a teoria evolui, mesmo que mais lentamente, junto com o texto literário e isso constitui um diálogo flutuante e permanente com o texto. Devemos sempre ter em mente que o percurso é partir dos elementos do texto em busca da teoria e não o contrário. A teoria vai até onde os elementos do texto em questão lhe permite ir. Os recursos materiais são fornecidos pelo texto, os métodos são desenvolvidos pela teoria. Na prática social do estudo teórico o que se vê, em grande escala no contexto nacional, é a preferência por utilização de métodos seguros e não arriscados. A teoria acaba envergonhando a arte; se a característica mais nobre da arte a sua capacidade de protestar e revoltar-se contra a sistematização da vida humana e, se a teoria é um reflexo do movimento da arte, então temos que a teoria deveria conservar esse caráter tão belo da obra de arte.

Essa capacidade de denunciar que os esquemas aos quais tentam nos enquadrar não são válidos e toda generalização deixa de ser relevante quando trata tudo por todos. Conceitos, hierarquias, esquemas, caminhos melhores, isso tudo é um discurso criado pelo cânone catedrático que visa criar situações mais confortáveis para

eles próprios. A teoria é ilimitada, como já dissemos, e só depende das limitações oferecidas pelo texto literário. A teoria é plural, rica, fértil, livre, dialógica. Concordamos que existam caminhos mais pertinentes de leitura, caminhos reflexivos mais aplicáveis do que outros, mas isso também é uma questão de prática cotidiana. Na prática o que o cânone teórico tenta fazer é transformar suas leituras subjetivas em conceitos científicos, verdadeiros, racionais e objetivos. É um simulacro, uma máscara, uma invenção.

Faça valer a pena

1. Leia os trechos de textos a seguir:

"A teoria literária reúne uma coleção de ciências que alguns chamam de 'teoria da literatura' e outros de 'teoria literária'. A distinção existe: 'teoria literária' se diz da teoria que nasce da prática literária, da obra, da leitura. E a 'teoria da literatura' vê a literatura como objeto do seu saber." (SAMUEL, 2011, p. 7)

"[...] a crítica é metodológica por natureza e vai sempre validar o rigor da estrutura que quanto mais fiel a um determinado sistema melhor, isto é, deixada sozinha na tarefa da compreensão textual, a crítica pode engessá-lo numa certa estrutura e só captará do texto aquilo que o sistema obedeceu a 'permitir'; certamente uma perda, se não uma impossibilidade. Enquanto isso, a teoria é o exato reverso que, atuando no plano simbólico, tem como 'alimento' a expansão criadora do homem. A tarefa da teoria é ultrapassar o formalismo do sistema crítico para constituir uma crítica libertadora que reconheça a atuação poética e admita sua manifestação plena. Só então temos a criação como força instauradora e recuperadora do humano." (PAULA, 2011, p. 53)

Considerando os excertos e tudo o que você sabe sobre o assunto, atente-se para as afirmações:

- I. A crítica não pode abordar o texto sozinha sob o risco de criar um círculo fechado de leituras.
- II. A teoria literária e a teoria da literatura são, em resumo, a mesma coisa, sua distinção é puramente conceitual.
- III. A teoria limita o campo de atuação da crítica e acaba engessando-a em sua prática.
- IV. Crítica e teoria trabalham juntas, enquanto a primeira delimita as abordagens, a segundo as expande.

V. A teoria não depende da crítica para existir, mas o inverso não é verdadeiro.

Assinale a alternativa que apresenta apenas as afirmações corretas:

- a) II, IV e V.
- b) I, II e V.
- c) I, III e IV.
- d) I, IV e V.
- e) III, IV e V.

2. Leia o trecho de texto a seguir:

"Em seu famoso estudo *A prática da crítica literária* (1929), o crítico I. A. Richards, de Cambridge, procurou demonstrar como os juízos de valor literários podem ser caprichosos e subjetivos, distribuindo aos seus alunos uma série de poemas, sem os títulos e os nomes dos autores, e pedindo-lhes que os avaliassem. Os julgamentos resultantes foram muito variados: poetas consagrados pelo tempo receberam notas baixas, e autores obscuros foram elogiados. Na minha opinião, porém o aspecto mais interessante desse projeto, e ao que parece não percebido pelo próprio Richards, foi demonstrar como um consenso de avaliações inconscientes está presente nessas diferentes opiniões. Lendo as opiniões dos alunos de Richards sobre as obras literárias, surpreendem-nos os hábitos de percepção e interpretação que, espontaneamente, todos têm em comum – o que esperam que a literatura seja, quais os pressupostos que levam a um poema e que satisfações esperam obter dele. Nada disso é realmente surpreendente, pois todos os participantes da experiência eram, presumidamente, jovens, brancos, de classe média alta ou média, educados em escolas particulares inglesas da década de 1920; e a maneira pela qual reagiram a um poema dependeu de muitas outras coisas além de fatores puramente 'literários'. Suas reações críticas estavam profundamente ligadas aos seus preconceitos e crenças mais gerais. Não se trata de uma questão de *culpa*: não há reação crítica que não tenha tais ligações, e assim sendo não há nada que se assemelhe a um julgamento ou interpretação crítica puramente 'literária'." (EAGLETON, 2006, p. 23-24, grifos do autor)

Tendo lido o trecho acima, considere as afirmações a seguir:

() A crítica é interdisciplinar por natureza, não há uma crítica exclusivamente literária e pura.

() O leitor, segundo o autor, não deve projetar suas vivências no texto durante o ato da leitura.

() O senso crítico não se deixa influenciar pelas expectativas do leitor.

() A noção de valor empregada na crítica é subjetiva.

() Inconscientemente o leitor projeta suas crenças no texto durante o ato da leitura.

Sobre as afirmações marque V para verdadeira e F para falso, assinale a alternativa apresenta a sequência correta:

a) V-F-F-V-V.

b) V-F-F-F-V.

c) V-V-F-V-V.

d) V-F-F-V-F.

e) V-F-V-V-V.

3. Leia os trechos de textos a seguir:

"A crítica literária recebe, de bom grado, contribuições constantes de pensadores, estudiosos, pesquisadores, e a teoria da literatura acompanha os movimentos e as mudanças da crítica, assim como acompanha os novos aspectos das produções textuais. Tais aspectos são, na verdade, atividades interdependentes e estão envolvidos com os traços culturais, políticos, econômicos e sociais. Vamos enfatizar, portanto, a necessidade que o investigador da literatura tem de observar as condições sociais como um todo, de modo profundo e abrangente, pois esses são os campos constituintes da teoria e da crítica." (PAULA, 2011, p. 250)

"A teoria da literatura pode ser assustadora para o pesquisador menos avisado, uma vez que ela apresenta um campo de atuação vasto e interdisciplinar e avança por tantas áreas quantas sejam necessárias para avaliar um texto. Esse é o modo que a teoria conseguiu para dar conta da tarefa que lhe tinha sido atribuída. Cada texto é único e eles são centenas de milhares, cada um demanda uma leitura particular, o mais ampla possível, por isso, ao longo de sua história – que vem de longa data – a teoria foi acumulando aspectos que hoje são úteis para se pensar sobre cada texto sem que isso venha a restringir sequer o texto ou a teoria." (PAULA, 2011, p. 38)

Considerando tudo o que foi dito pela autora, escolha a alternativa considerada correta:

a) A crítica se modifica de acordo com as mudanças que ocorrem tanto na produção textual quanto em sua própria natureza. A teoria é diferente, pois não se modifica, não é interdisciplinar e também não é condicionada pela sociedade como a crítica.

b) A crítica se modifica de acordo com as mudanças que ocorrem tanto na produção textual quanto em sua própria natureza. A teoria também se modifica e é interdisciplinar apesar de não ser condicionada pela sociedade como a crítica.

c) A crítica se modifica de acordo com as mudanças que ocorrem tanto na produção textual quanto em sua própria natureza. A teoria também se modifica, é interdisciplinar e condicionada pela sociedade como a crítica.

d) A crítica se modifica de acordo com as mudanças que ocorrem tanto na produção textual quanto em sua própria natureza. A teoria também se modifica, não é interdisciplinar, mas é condicionada pela sociedade como a crítica.

e) A crítica se modifica de acordo com as mudanças que ocorrem tanto na produção textual quanto em sua própria natureza. A teoria não se modifica apesar de ser interdisciplinar e condicionada pela sociedade como a crítica.

Seção 2.2

As correntes teóricas dos estudos literários

Diálogo aberto

É flagrante, durante o estudo da literatura e de sua teoria, que todas as formas de leitura do texto literária são influenciadas, ainda hoje, pelos conceitos da antiguidade. Aristóteles foi o grande disseminador do conceito de estudo do fazer literário e qualquer biblioteca básica que se preze deve conter ao menos um exemplar d'*A poética clássica*. Os assuntos e as proposições desse tratado são até hoje estudados e considerados os fundadores da leitura teórica no campo literário. Há quem a considere, fanaticamente, como uma espécie de bíblia dos estudos literários e há quem a considere, de forma mais sensata, mais uma das importantes contribuições aos estudos literários, sem, contudo, criar uma espécie de misticismo exacerbado em torno de seu texto.

Devemos compreender a importância da teoria literária, seus usos e métodos, suas finalidades e origens, suas capacidades e limitações, mas não podemos nunca nos esquecer de que a teoria é, fundamentalmente, abstrata e teórica, ou seja, articula-se no nível do pensamento e não na realidade fenomenológica objetiva e racional. Nisso diferem as teorias literárias e as teorias científicas. Há ciência quando algo pode ser repetido em situação semelhante e gerar os mesmos resultados descritos na primeira experiência; no entanto, na literatura isso não ocorre. A ciência e suas fórmulas são estanques e reprodutíveis; já a literatura não é assim, ela lida com o subjetivo, com o momentâneo – e mesmo que lida com o universal, o filtro será sempre momentâneo – com o fugaz e único. Aliás, não podemos chamar de único, mas algo que em se repetindo gera um produto sempre novo e nunca preconcebido.

A teoria é um reflexo da criação literária e, como ela, também depende do contexto em que foi produzida. Quando falamos sobre o contexto, não estamos nos referindo ao homem rousseauiano, mas ao contexto ideológico, político. A evolução social evolui

também a teoria, ao mesmo tempo em que evolui o fazer literário. Tudo está estritamente ligado e é interdependente: não há uma regra de ouro fundamental para o fazer literário, assim como não há uma forma ou método perfeito, justo e correto de se fazer leituras teóricas sobre a literatura. Cabe aqui retomar a ideia anteriormente (na seção anterior) exposta: não há teoria literária pura, e toda teoria pode ser usada para analisar elementos literários. A teoria literária parte desse princípio de contaminação recíproca.

Diante da exposição dos argumentos acima, podemos nos questionar – e não de forma retórica – sobre algumas proposições básicas encontradas em livros didáticos canonizados pelas academias. Se o fazer literário é condicionado, em maior ou menor medida, pelo contexto no qual se insere, pode-se pensar o mesmo sobre a teoria e crítica literárias? A literatura, a crítica e a teoria são determinadas pelos períodos temporais nos quais surgiram? Há uma interpenetração entre organização social, tempo histórico, contexto político e econômico e as correntes teóricas? A literatura demanda novas formulações teóricas ou são as formulações teóricas clássicas que possibilitam a inovação no campo literário?

Não pode faltar

Primeiramente devemos retomar algumas breves passagens da seção anterior. Vimos a distinção entre teoria e crítica literárias, sua formação e formas de apresentação. O mais importante aspecto abordado na seção anterior foi a noção de dependência temporal da teoria literária. Vimos que a evolução das perspectivas humanas ao longo da história vai se modificando e com elas também se modificam as formas de pensar o mundo, de pensar a interação entre os indivíduos e o mundo, de pensar sobre a forma como pensamos o mundo e, principalmente, a forma como representamos o mundo através da arte.



Exemplificando

A arte é um atributo específico da espécie humana e, como metonímia de sua capacidade, este atributo deve acompanhar a evolução de suas características. A teoria tenta acompanhar as

novas formas de pensamento que vão se formando e depois são levadas ao campo do fazer literário, onde encontram sua parte analítica e, com muitas reservas, prática. As correntes literárias, os períodos históricos ou estilísticos, as correntes teóricas e críticas, todos eles, sem exceção, acompanham o desenvolvimento da espécie humana.

Dentro dessa premissa o tempo é um fator de grande importância para entender os aspectos de um texto, seja ele crítico, teórico ou literário. Entender o que levou um autor a utilizar este ou aquele vocabulário ou a construir este ou aquele percurso reflexivo é, também, de interesse da teoria e crítica literárias. Não podemos perder a noção de que as teorias, mesmo que incabíveis ou consideradas obsoletas e, algumas vezes, até absurdas, têm sua razão de ser e no contexto em que surgiram foram de grande utilidade – muitas vezes foram tão inovadoras que despertaram a humanidade para um outro nível de consciência reflexiva – para a evolução do pensamento humano.

Se pensarmos a teoria como um instrumento, podemos compará-la a uma pedra utilizada para afundar uma estaca de madeira no chão e a um martelo utilizado para martelar um prego. Os instrumentos evoluem de acordo com as necessidades daquele período e daquele conjunto social em questão, permeados pela sua cultura e costumes.

Pensando em cultura e costumes, apesar de se tratar de um passado recente, algumas informações são de grande importância para pensar o século XIX. Como forma de situar o contexto histórico e as razões culturais de alguns pensamentos, faremos aqui uma breve introdução aos elementos mais importantes deste século.

Esse século foi palco de grandes descobertas e inovações nos campos tecnológicos, científicos e nos saberes como um todo. A Revolução Industrial que se iniciou na Inglaterra nas primeiras décadas do século influenciou o crescimento populacional e a mudança do modo de vida rural (campestre) para o início dos grandes centros urbanos. Houve a introdução de ferrovias pela

Europa, que também favoreceu o aceleração da urbanização e dos transportes. Também temos a abolição da escravidão, que ocorreu oficialmente no Brasil em 1888, e vários outros países ao redor do mundo repensaram essa prática e também a aboliram neste século. Somente para situar o desenvolvimento do século, listaremos algumas de suas invenções: locomotiva, fotografia, anestesia, lâmpada, telefone, pilha, dirigível, sabonete, automóvel, toca-discos, projetor cinematográfico etc; são algumas das mais importantes para compreendermos as mudanças na vida e pensamentos dos indivíduos daquela época.



Assimile

Partindo do campo prático e entrando no campo reflexivo, temos três grandes pensadores que acabaram influenciando todo o mundo em relação a sua forma de pensar e de viver. São eles Charles Darwin, Karl Marx e Sigmund Freud. Eles romperam com algumas noções que determinavam o modo de pensamento e vida do indivíduo em nível mundial. O primeiro, Charles Darwin (1809-1882), publicou seu livro *A origem das espécies [On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or The Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life, 1859]* e suas ideias de evolução romperam com o indivíduo centrado na ideia de um deus, o indivíduo passou de espectador para agente de seu destino. Esse é o primeiro rompimento significativo, o poder e a incontestabilidade da religião, promovido por vias científicas. O segundo foi Karl Marx (1818-1883) com a publicação de seu livro *O Capital [Das Kapital, 1867]* e rompeu com a unidade entre a família, o estado e a sociedade diante da ideia de que tudo se relaciona em torno do capital financeiro. As relações são desenvolvidas em torno do dinheiro e isso gera outro rompimento na consciência do indivíduo daquela época. Falando em consciência, o terceiro rompimento se deve a Sigmund Freud (1856-1939) com a publicação de seu livro *A interpretação dos sonhos [Die Traumdeutung, 1899]* que rompe com a ideia de que o indivíduo em uno e conhece a si mesmo, graças a descoberta do inconsciente por parte do teórico. Essas três novas formas de pensar os indivíduos e suas relações foram fundamentais para o desenvolvimento de novas teorias e todos os saberes humanos.

As teorias críticas do século XIX: biografismo, determinismo, impressionismo

Retornando ao caso das teorias críticas do século XIX, temos o primeiro caso a ser avaliado, o Biografismo. Este movimento de tentativa de entendimento do fazer literário teve sua origem com o crítico francês Charles Augustin Sainte-Beuve (1804-1869). A despeito de tudo o que foi lido e aprendido até aqui, o Biografismo beuveano teve sua expressão através da ideia de que uma obra literária podia ser lida e explicada somente através da vida do autor, daí o nome dessa tendência teórica. Havia o entendimento de que uma obra de arte era condicionada pela forma de vida do autor e não poderia deixar de se relacionar como um reflexo desse sujeito que estava inserido em um determinado contexto e mantinha suas próprias ideologias. Sainte-Beuve buscava estabelecer seu método de análise crítica fundamentando-se na intenção poética do autor, ou seja, a intenção criativa do autor seria responsável por criar e orientar todas as formas de leitura posteriores de seus textos. Como vimos anteriormente, esse tipo de leitura é visto, em uma escala muito grande, como obsoleto, ainda mais depois dos estudos pós-estruturalistas e a tese da morte do autor. Beuve, com sua crítica, infelizmente foi infeliz, no sentido de que a vida do autor influencia, sim, a forma de seu fazer poético (literário), mas o texto não é uma marionete do autor, esse pai criador não pode controlar tudo o que seu texto pode gerar como forma da interpretação ou significação.

Como seria, então, analisar textos sem que estes estivessem relacionados aos autores? Lembremo-nos da experiência de apresentar aos alunos os textos sem título e sem autoria. O nome e a vida do autor não fazem dele um bom ou mal autor, seu texto sim. O texto adquire vida própria depois de tornado público. A morte literal do autor levaria consigo, então, a significação do texto? Não seria possível interpretar um texto de que não possuíssemos nenhuma indicação autoral? A vida do autor é a responsável pelo valor do texto, de que forma? Edgar Allan Poe viveu sua vida toda na pobreza, no esquecimento e praticamente mendigando para sobreviver, viveu nas ruas, com a escória da população local. Como poderiam seus textos serem considerados valorosos, já que – seguindo a ideia de Sainte-Beuve – são um reflexo de sua vida? Vimos que o contexto importa enquanto conjunto de ideias de criação e recepção do texto, mas não como determinante de

suas significações que, como vimos também, são flutuantes, mutáveis, resignificáveis.

Outro movimento deste século foi o Determinismo, encabeçado pelas ideias de Isidore Auguste Marie François Xavier Comte (1798-1857) – ou mais conhecido somente como Auguste Comte ou Augusto Comte – que desenvolveu os princípios do positivismo na França. Comte acreditava que a sociedade – e o indivíduo, mais especificamente falando – era determinada por fenômenos de raiz comum que foram por ele classificados, experimentados, observados e comparados, a fim de encontrar essa causa determinante das características sociais e individuais. Comte evolui o nível de reflexão – comparando-o a Sainte-Beuve – pois considera que a ciência deve ser analisada sob diversos métodos particulares a cada um dos fenômenos, o que aproxima o Determinismo das ideias correntes sobre a ciência e as artes, muito mais do que se pode aproximar o Biografismo. Elencar uma vasta gama de possibilidades de leitura é ampliar não só o campo investigativo da literatura – enquanto objeto a ser analisado –, mas também ampliar o fenômeno literário em si mesmo. Há a dissipação da ideia unidirecional beuveana. Nesse sentido, há uma ampliação do estudo teórico e crítico sobre a literatura.

O pilar da reflexão de Comte é que tudo “[...] é determinado por três fatores: a raça, o meio e o momento. Todas as produções resultam de um facultade-mestre do artista, a qual não fica limitada ao universo particular do autor, mas vinculada ao exterior, particularmente ao sociológico” (PAULA, 2011, p. 72). Dessa reflexão podemos pensar em quanto suas proposições fizeram com que a crítica literária evoluísse em direção à pluralidade de que a obra não pode escapar. O autor (indivíduo único) deixa de ser o centro detentor da verdade da obra e a sociedade começa a integrar os fatores constituintes da obra de arte (literária), o que faz com que a teoria e a crítica possam dialogar com um campo mais vasto do conhecimento humano.

A última forma de teoria crítica da qual nos ocuparemos é o Impressionismo. Em relação às duas teorias comentadas acima, o Impressionismo é o que mais se aproxima das práticas teóricas contemporâneas (pós-estruturalistas). Enquanto a preocupação do século era a busca pela objetividade científica, pela racionalidade do método, o Impressionismo articulou-se com vistas a subjetividade do leitor. O ato da criação e o contexto de produção já não seriam mais

tão relevantes – não que fossem descartáveis – para a leitura teórica a obra, mas o diálogo mantido entre o leitor e o texto tornou-se um aspecto central do estudo literário. Como o próprio nome já diz, o Impressionismo se debruçou sobre as impressões do leitor diante da obra e isso bastava para garantir a leitura crítica do texto. As sensações que o texto produziu no leitor são alvo de investigação e suas opiniões marcadas por esse elemento subjetivo foram credibilizadas na área da crítica e da teoria. Pela primeira vez a centralidade significativa da obra escapa das garras do autor e se encaminha para o leitor, a importância do público como elemento definidor do caráter da obra foi um grande passo para o estudo da literatura, tanto que muitos teóricos, até hoje, se ocupam desse elemento fundamental que compõe o ato criativo, a expectativa do público.



Refleta

Partindo para o século XX e suas teorias, temos que introduzir, novamente, os elementos mais significativos que ajudaram a modificar a postura de vida e de reflexão da humanidade naquele momento. Uma breve e sucinta introdução aos elementos históricos se faz aqui pertinente. O século XX foi apelidado de século sangrento, foi a época dos grandes massacres e das grades guerras. A tecnologia, iniciada no século anterior, ganhou novos instrumentos como o avião, os satélites, o desenvolvimento da mídia de massa, o computador tornado acessível à população etc. Tudo isso encurtou as distâncias do planeta terra e tudo ficou mais acessível a nível global. Apenas *en passant*, tivemos a Primeira Guerra Mundial (1914 –1918), a Segunda Guerra Mundial (1939–1945), o Holocausto, o uso das bombas nucleares (atômicas), a ascensão dos regimes como o nazismo e o fascismo, a Guerra Fria (1945-1991), a construção e queda do Muro de Berlim (1961-1989), a chegada do homem à lua em 1969, entre outros.

Tudo isso criou um clima maior de instabilidade humana no mundo, ao mesmo tempo em que a tecnologia oferecia mais conforto, a relação inter-humana oferecia mais riscos. A tecnologia favoreceu as ciências, mas o terror também favoreceu a subjetividade da relação humana, em oposição a objetividade racional.

As teorias críticas do início do século XX: formalismo, *new criticism*, estilística, estruturalismo

Partiremos agora para as teorias críticas do século XX, já que a quantidade de mudanças em nível mundial foi exposta. Entre as teorias críticas desse século que aqui abordaremos, estão: Formalismo Russo, *New Criticism*, Estilística, Estruturalismo (pertencentes ao início do século), Semiótica, Pós-estruturalismo, Hermenêutica e Psicanálise (pertencentes ao fim do século).

A primeira das teorias críticas do início do século que aqui serão abordadas é o Formalismo Russo. A busca e palavra-chave para a compreensão desse grupo é a literariedade, ou seja, quão literário é um texto e quais os motivos que o levaram a se tornar literário ou não literário. Os Formalistas buscavam encontrar fórmulas precisas que pudessem ser aplicadas cientificamente sobre o texto literário de forma que o resultado fosse a quantificação exata de elementos literários e não literários presentes, dessa forma poderiam classificar quão literário era o texto e, com base nisso, se poderia ser considerado literário ou não. O Formalismo baseou-se fundamentalmente na linguagem, e a literariedade era considerada um desvio (particularização) na estruturação linguística em diferenciação à linguagem cotidiana, o que causaria um estranhamento por parte do leitor. Essa noção é quase que exclusivamente estrutural, ou seja, o Formalismo estuda a forma de exposição da linguagem no texto. Um dos grandes contribuintes da filosofia formalista foi Vladimir Propp (1895-1970) através de seu livro **Morfologia do conto maravilhoso** (1928) que mantinha uma análise estruturalista da narrativa.

O segundo movimento teórico que aqui trataremos é o *New Criticism* ou, como também é chamado, a Nova Crítica. A Nova Crítica é um marco na história da teoria literária, como as outras teorias também, pelo fato de inovar o campo de pesquisa sobre a literatura em relação ao que se preconizava anteriormente. Como base científica o mito de saber literário canônico universitário é contestado, e a pesquisa assume papel crucial. A nova abordagem busca o estudo minucioso do texto literário e, como grande destaque e inovação no campo da pesquisa literária, sugere que a análise deve partir do "significado do próprio texto e não de um

contexto externo [...] histórico ou biográfico” (PAULA, 2011, p. 76). Dessa forma livra-se o texto de sua herança patriarcal em relação ao seu autor e contexto de produção. Essa busca minuciosa da Nova Crítica fundamentou-se no método da *close reading* (leitura fechada, em uma tradução livre). A *close reading* era o estudo do significado do texto por ele mesmo, para o movimento teórico nada que estivesse fora do texto teria valor sobre a significação do texto; somente os elementos do texto é que poderiam fornecer material para a interpretação. Esse método de leitura fechada baseava-se no estudo conotativo ou denotativo de cada uma das palavras que aparecia no texto. Pensavam em seus significados, a análise sintática dos elementos do texto. Um dos fundadores do *New Criticism*, e talvez o maior expoente da técnica de *close Reading*, foi o teórico e docente inglês Ivor Armstrong Richards (1893-1979).

O terceiro movimento que devemos entender é a Estilística. A Estilística deve sua base analítica à Linguística, no movimento que busca analisar as propriedades da linguagem de forma que estas formulem uma função estética da língua literária. Mais do que todos os movimentos anteriores retratados aqui, a Estilística se debruçou fortemente sobre os elementos intrínsecos do texto. A análise estilística



[...] pode ser incorporada às outras análises e enriquecer a leitura. De fato, a observação criteriosa da linguagem exercida pelo escritor é profundamente reveladora da personalidade do autor e, se não atinge a essência da obra, certamente auxilia com uma gama de possibilidades a apreensão daquilo que é estético no discurso. (PAULA, 2011, p. 75)

O fundador e considerado o pai da teoria estilística foi o linguista francês Charles Bally (1865-1947), contemporâneo de Saussure. Sua teoria propõe que existe um contraste entre o intelectual e o emocional, seu trabalho tem sua origem na premissa de que a língua é um fato social e ela se impõe à vida do indivíduo de forma que não há escapatória.

O quarto e último movimento teórico do início do século XX que por nós será analisada é o Estruturalismo. Mais um movimento teórico baseado na Linguística, o Estruturalismo teve seu posicionamento calcado na busca em “[...] compreender como as obras literárias se tornam possíveis, como elas podem ter os sentidos e efeitos que têm” (PAULA, 2011, p. 77). Como o próprio nome já diz, a preocupação com a estrutura narrativa e a ideia de que se poderia extrair uma fórmula ou conjunto de procedimentos que resultariam nas relações estabelecidas entre os elementos da obra literária, fizeram do Estruturalismo a escola, mais uma delas, que se preocupou em estabelecer um padrão estrutural na qual os textos pudessem se encaixar e, a partir desse ponto, serem analisados como elementos quase científicos. Entre as ideias que permearam o Estruturalismo uma delas define bem o movimento; tal ideia diz que cada “[...] elemento tem uma função específica, que é definida pela organização do conjunto e, conseqüentemente, por leis regentes.” (PAULA, 2011, p. 76)

As teorias críticas do fim do século XX: a semiótica, pós-estruturalismo, hermenêutica, sociologia, psicanálise

Continuando as análises dos movimentos de teoria crítica do século XX, agora nos debruçaremos sobre os movimentos de fins do século. O primeiro que veremos é a Semiótica. O pai da Semiótica foi o estudioso norte americano Charles Sanders Peirce (1839-1914). A semiologia, ou semiótica, consiste no estudo dos signos e sua interação com a atividade humana. Seguindo os preceitos de Peirce, entende-se o “[...] signo como um primeiro que mantém com um segundo, chamado *objeto*, uma relação triádica capaz de determinar um terceiro, o *interpretante* do sentido do signo. Ou seja, um signo se traduz por outro signo, no qual se desenvolve” (SAMUEL, 2011, p. 79, grifos do autor). Baseando-se nos princípios do deslizar do signo, assim como postulou Saussure, a Semiótica estuda a interação dos signos e se preocupa com o ato comunicativo e suas origens. A crítica semiológica vai de encontro a pluralidade de sentidos do texto e de seus signos enquanto ato comunicativo, pertence “[...] à semiologia o estudo da *denotação*, e da *conotação*. A denotação, o significado concebido

objetivamente: *livro* significa o que você tem nas mãos, reunião de folhas coladas, impressas, com capa. A conotação exprime valores segundos ligados ao signo. *Ouro* conota riqueza” (SAMUEL, 2011, p. 80-81, grifos do autor). A crítica semiológica foca o elemento linguístico como produtor de significações literárias, as escolhas que permeiam os elementos da comunicação são o alvo do estudo minucioso da Semiótica.

O segundo movimento analisado é o Pós-estruturalismo. Como o próprio nome já revela, é o movimento que dialoga com a análise estrutural da obra literária, sua origem tem como berço a França entre o final da década de 1960 e início da década de 1970. Alguns nomes são considerados como fundadores do movimento, entre eles, Jacques Derrida (1930-2004), Michel Foucault (1926-1984), Roland Barthes (1915-1980), Gilles Deleuze (1925-1995), Jean-François Lyotard (1924-1998), Giorgio Agamben (1942-), Jean Baudrillard (1929-2007), entre outros:



Pós-estruturalismo não é uma escola unificada de pensamento, ou mesmo um movimento. Mas o termo é muito usado no discurso da crítica. A maioria dos autores frequentemente etiquetados pela palavra pós-estruturalismo [...] raramente caracterizou seu trabalho como tal, e, confessava não compartilhar de nenhuma doutrina ou método único. (SAMUEL, 2011, p. 168)

O Pós-estruturalismo é um movimento de releitura das reflexões estanques e já engessadas da crítica estruturalista. Há uma proposição de discussão dos motivos que levaram aos teóricos a refletir sobre a literatura do modo como foi feito. A ideia de dar um passo além é o diferencial entre estruturalismo e pós-estruturalismo, enquanto “[...] o estruturalismo se tornou possível por noções de diferença e de linguagem como um contrato social, o pós-estruturalismo vai além dos limites percebidos do pensamento.” (SAMUEL, 2011, p. 170)

O terceiro movimento que agora veremos é chamado de *Hermetica*. A Hermetica “[...] remonta à Grécia Antiga, e o nome hermetica deve-se a Hermes, o deus da comunicação, cuja tarefa

era transportar as notícias sobre o destino dos mortais” (PAULA, 2011, p. 81, grifo do autor). Além da relação com o deus, a palavra tem sua origem em um verbo grego (*hermēneuein*) que pode ser traduzido como interpretar, anunciar, declarar. Outra versão é que se origina da palavra grega (*ermēneutikē*) que pode ser traduzida como ciência ou método. A Hermenêutica tem interesse no estudo da comunicação, ou seja, no texto literário como ponto de partida para chegar a essência humana. Seu “[...] pensamento central é ultrapassar as posturas da análise objetiva, assim como as análises subjetivas personalistas e dar condições para a vivência da intersubjetividade entre obra e investigador” (PAULA, 2011, p. 81). Essa postura teórica acredita que “[...] o sujeito crítico conquista a possibilidade de se autodescobrir no processo de descoberta da essência da obra.” (PAULA, 2011, p. 82)

O quarto e último movimento de teoria crítica de fins do século XX é a Psicanálise, que tem sua origem com os estudos do neurologista Sigmund Freud. Quando se pensa em psicanálise, o campo é muito vasto, e os três principais autores dessa teoria são Sigmund Freud, Jacques Lacan e Carl Jung. O estudo do inconsciente, dos complexos, do mito e das repressões, traumas e libertações da mente são o alvo da psicanálise.

Em se tratando do texto literário, podemos compreender o porquê de a psicanálise ser tão utilizada no campo literário. O motivo principal é que não existem provas materiais, objetivas para essa ciência desenvolvida por Freud e o pai criador teve de recorrer a textos literários e mitos para fundamentar suas hipóteses. Antes de tentar estudar um texto à luz da psicanálise, é de fundamental importância ler e compreender o vasto material deixado por seus autores, a fim de que equívocos não sejam cometidos. Outro aspecto importante, quase um clichê teórico, é o cuidado para não fazer uma análise clínica da personagem no ato da crítica literária, ou seja, não podemos colocar a personagem no divã e tentar entender todo o seu inconsciente como se fosse uma pessoa real.

A crítica literária no Brasil

Mudando das teorias críticas para, especificamente, sua atuação no Brasil, veremos agora suas contribuições. A crítica literária no Brasil é

tributária de reflexões oriundas da Europa e dos EUA, como vivenciamos no passado e, ainda hoje, em certa medida também, um mundo eurocêntrico, as influências culturais todas vieram até nós advindas do velho continente e não poderia ser diferente com a teoria e a crítica. Muitas foram as correntes de pensamentos que influenciaram a crítica literária brasileira, porém, duas serão as mais pertinentes analisadas aqui. A primeira linha requer um breve histórico.

O Estruturalismo Francês chegou ao Brasil via missão enviada pela França para criar um polo de criação de cultura aqui no país. Tal missão é responsável pela criação da USP em São Paulo (capital) e dentre os missionários um deles é muito conhecido, Claude Lévi-Strauss. Foi fundador da unidade e docente. Trouxe os valores estruturalistas e fundou a crítica antropológica estrutural no país. Alguns de seus herdeiros são muito conhecidos, entre eles Antônio Cândido, Alfredo Bosi, Fernando Henrique Cardoso, Florestan Fernandes, Roger Bastide, Roberto Schwarz etc. O estruturalismo francês considera a literatura brasileira como um ramo (Brasil) de um arbusto de segunda ordem (Portugal) do jardim europeu. O Estruturalismo herdou os pensamentos de Georg Wilhelm Friedrich *Hegel* e Karl Marx.

A outra linha crítica importante e contrária ao Estruturalismo é o Pós-Estruturalismo trazido ao Brasil por Silvano Santiago – que estudou pessoalmente com Jacques Derrida na França – e seguido por Haroldo de Campos, Evando Nascimento, Leda Tenório da Motta, Marcos Siscar etc. Através da influência de Jacques Derrida, Maurice Blanchot etc, a linha Pós-estruturalista rompe com as ideias positivistas e historiográficas da crítica e teoria literárias no Brasil.



Pesquise mais

Sobre a influência das tradições europeias na cultura brasileira, um excelente exercício teórico é a leitura do livro de Haroldo de Campos, livro este que dialoga com o cânone teórico no Brasil, encabeçado por Antônio Cândido e os acadêmicos da USP. As duas diferentes linhas de pensamento ficam evidentes, pois Campos dialoga em seu livro **O sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira**: o caso Gregório de Mattos (1989) com o livro *Formação da literatura brasileira* (1959) de Cândido.

CAMPOS, Haroldo de. **O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira**: o caso Gregório de Mattos. 2. ed. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

CÂNDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira**. 14. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2013.

Outra questão interessante é a crítica literária sendo definida por Fábio Akcelrud Durão, docente da UNICAMP, em entrevista recente:

Parábola Editorial. **O que é crítica literária? Bate-papo ao vivo com Fabio Durão**. 2016. 53 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=j8y9Vc3xVil>>. Acesso em: 28 de nov. 2016.

Sobre a questão da intencionalidade ou da tese da morte do autor, o pesquisador Rafael Lopes Azize dialoga com os diferentes caminhos teóricos do pressuposto de intencionalidade para a configuração da interpretação da obra e mantém uma discussão muito interessante no terceiro capítulo de sua dissertação **Intencionalidade e interpretação: conceitos filosóficos da teoria da literatura** [2000].

AZIZE, Rafael Lopes. **Intencionalidade e Interpretação**: conceitos filosóficos da teoria da literatura. 2000. 143 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal De Santa Catarina, Florianópolis, SC. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/78143/176135.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 28 nov. 2016.

Sem medo de errar

Vimos, através da apresentação sistemática das várias correntes de teoria crítica dos séculos XIX e XX, que a teoria e a crítica são plurais e cada período se relaciona de uma maneira muito particular com o texto literário. Vimos também como os pensamentos da humanidade

naqueles períodos influenciaram as reflexões sobre o fazer literário, não só das épocas em questão, mas também revolucionaram a visão sobre o cânone teórico e literário precedente. Podemos pensar que o fazer literário é condicionado, em maior ou menor medida, pelo contexto no qual se insere, no sentido de que o autor não é uma ilha isolada e compartilha o mundo e as sensações com outros indivíduos. Afirmando ou mesmo contrariando as ideologias e pensamentos do mundo em que se insere, ou ainda falando de um mundo desconhecido e ausente do contexto em que se insere, o autor ainda mantém as relações comuns com os aspectos humanos.

A humanidade, por mais heterogênea que possa ser, ainda apresenta traços comuns entre indivíduos de contextos apartados e até desconhecidos, há uma raiz comum entre os seres humanos e alguns de seus aspectos. Sentimentos, necessidades e características físicas são os mais básicos dos aspectos comuns entre os humanos. Mesmo que encontremos seres humanos extremamente diferentes, ainda assim conseguiremos traçar o mais básico e comum dos elementos, que aqui se mostra com importância cabal, o uso da linguagem como forma de comunicação. A necessidade de expressão é o mais comum de todos os elementos humanos, independentemente do espaço ou do tempo, as línguas são usadas para o mesmo fim e nessa semelhança reside a subjetividade do fazer literário (e artístico em geral).

O ser humano só consegue estruturar seu pensamento através da língua, pensar é construir sentenças (mesmo que a nível puramente reflexivo), o pensamento e a vida se estruturam a partir da metáfora fundamental, do esquema da arbitrariedade do signo saussureano. É através da necessidade do uso da linguagem que o fazer literário pode ser considerado condicionado pelo contexto, cada idioma (língua) se estrutura em função das necessidades de cada região de onde é oriunda. Ora, se o fazer literário é condicionado pela língua, a teoria e a crítica, como estruturações do pensamento (orais, escritas ou abstratas) são também condicionadas, em último grau, pela formação dessa língua de que se utiliza.

Alguns poucos elementos, como vimos agora, são determinantes externos para a similaridade no fazer literário e na reflexão teórica, mas não podemos pensar que todos os elementos determinantes da

teoria e da crítica são extrínsecos ao próprio texto e também não se pode pensar, como um viés da Nova Crítica (*close Reading*) que tudo se resume aos elementos intrínsecos do texto. Os períodos temporais em que surgem a teoria e a crítica são, em alguns aspectos, determinadas pelos períodos temporais nos quais surgiram, mas não podemos cair na armadilha generalizadora de elementos classificados em função de uma época. Alguns dão tanto valor ao período em que um texto foi escrito que se esquecem de interpretar o que, de fato, está contido nas palavras do texto e se deixam levar pelos fatores puramente externos ao texto. Essa prática é temerária e não dá frutos férteis no campo teórico, ao contrário, acabam por esterilizar as sementes e engessar os padrões de leitura.

Um exemplo: a prática teórica saudável, tanto para os teóricos quanto para a teoria e a literatura, seria partir do texto e depois tentar compreender como se deram as reflexões ali contidas e quais possíveis motivos levaram o autor a adotar aquela postura reflexiva. Seguir o caminho do homem rousseauniano de sujeito predeterminado socialmente que não tem capacidade de escolha é julgar o empobrecimento da própria leitura de quem reflete dessa forma. Os períodos e o escritores (literários, críticos ou teóricos) mantêm uma relação de simbiose e buscar a origem leva a mais um paradoxo irresolúvel, ou seja, não parece de grande valia para o movimento teórico ou crítico. Buscar a origem, quem veio primeiro, não é tão importante quanto compreender que ambos os fatores (escritor e período) mantêm trocas recíprocas de influências e não existe uma fórmula exata para quantificar essas influências, ainda mais no contexto pós-moderno e contemporâneo em que a informação viaja infinitamente mais rápido do que fazia nos séculos anteriores.

Como acabamos de ver, a organização social, o tempo histórico, o contexto político e econômico e as correntes teóricas mantêm essa relação de interpenetração e se influenciam mutuamente, de forma caótica e imprevisível, por isso não há fórmulas precisas que deem conta da complexidade e multiplicidade dinâmicas dessas relações. Toda teoria que se propuser a formular tais princípios, está correndo o sério risco de se tornar rasa ou obsoleta logo após a sua publicação.

Por fim, depois de termos refletido sobre alguns dos aspectos mais importantes envolvendo teoria e crítica, temos que voltar ao paradoxo

fundamental – paradoxo esse que se repete em diversas situações diferentes, com diferentes elementos – no campo que envolve o fazer e o refletir literários. A literatura determina novas formulações críticas ou são as formulações teóricas clássicas que possibilitam a inovação no campo literário? Respondendo de forma bastante resumida, e de acordo com o estudo das diferentes manifestações literárias e teóricas estudados até aqui, podemos pensar que as grandes teorias clássicas da literatura, pensadas como um conjunto, formulam um cânone e possibilitam inúmeras leituras divergentes – e, no entanto, pertinentes – sobre o ato poético, no entanto, se levadas (tais teorias) às últimas consequências, cada uma delas isoladamente, então podemos concluir que cada tentativa de fechar os conceitos teóricos não fez mais do que limitar as capacidades de reflexão literária. Por isso é muito importante pensar a teoria como uma evolução e utilizar – de acordo com as afinidades e linhas de reflexões – os elementos mais pertinentes de cada uma para compreender o todo da literatura. Cada um oferece elementos e evoluções em relação às precedentes, mas encarar o fazer literário a luz de somente uma das linhas teóricas existentes é ignorar a capacidade literária de extrapolar a teoria e demandar – por parte desta – constantes inovações e proposições reflexivas. Em resumo, a teoria deve acompanhar o movimento do ato poético e não o contrário.

Faça valer a pena

1. Leia o trecho do texto a seguir:

“Por conseguinte, o poema da Nova Crítica, como o símbolo romântico, foi investido de uma autoridade mística absoluta, que não suportava nenhum argumento racional. Como a maioria de outras teorias da literatura que examinamos até agora, a Nova Crítica era, no fundo, um irracionalismo completo, estreitamente associado ao dogma religioso (vários dos principais Novos Críticos Americanos eram cristãos), e à política direitista do ‘sangue e solo’ do movimento agrário. [...] Enquanto alguns dos primeiros românticos tendiam a um silêncio reverente ante o mistério imensurável do texto, os Novos Críticos cultivavam deliberadamente as técnicas mais duras, mais decididas, de dissecação crítica. O mesmo impulso que os levava a insistir na condição ‘objetiva’ da obra, também os levava a desenvolver uma forma rigorosamente ‘objetiva’ de analisá-la. A explicação de um poema pela Nova Crítica constitui

uma investigação rigorosa de suas várias 'tensões', 'paradoxos' e 'ambivalências', e mostra o modo como estas são resolvidas e integradas pela sua estrutura sólida. Para que a poesia fosse a nova sociedade orgânica em si mesma, a solução final para a ciência, para o materialismo e para o declínio do sul escravista e 'estético', ela não poderia ficar entregue ao impressionismo crítico nem ao subjetivismo abafado." (EAGLETON, 2006, p. 74-75)

Considerando seus conhecimentos sobre teoria e crítica literárias até agora construídos através do estudo sistemático das teorias críticas dos séculos XIX e XX, assinale a melhor alternativa que apresenta os conceitos teóricos e da nova Crítica que se enquadram ao que foi anteriormente estudado:

a) A Nova Crítica esteve impregnada de valores estéticos e estruturais, a leitura do texto esteve mais voltada aos seus elementos intrínsecos e havia a crença de uma leitura imanente, ou seja, o texto prescindir de elementos internos.

b) A Nova Crítica esteve impregnada de valores dogmáticos e misticismo, a leitura do texto esteve mais voltada aos seus elementos extrínsecos e havia a crença de uma leitura imanente, ou seja, o texto prescindir de elementos externos.

c) A Nova Crítica esteve impregnada de valores dogmáticos e misticismo, a leitura do texto esteve mais voltada aos seus elementos intrínsecos e havia a crença na impossibilidade de uma leitura imanente, ou seja, o texto prescindir de elementos externos.

d) A Nova Crítica esteve impregnada de valores dogmáticos e misticismo, a leitura do texto esteve mais voltada aos seus elementos intrínsecos e havia a crença de uma leitura imanente, ou seja, o texto prescindir de elementos externos.

e) A Nova Crítica esteve impregnada de valores dogmáticos e misticismo, a leitura do texto esteve mais voltada aos seus elementos intrínsecos e havia a crença na impossibilidade de uma leitura imanente, ou seja, o texto prescinde de elementos internos.

2. Leia o trecho do texto a seguir:

"O método estrutural, desenvolvido primeiramente em Linguística, encontra partidários cada vez mais numerosos em todas as ciências humanas, inclusive no estudo da literatura. Essa evolução parece tanto mais justificada quanto, entre as relações da língua com as diferentes formas de expressão, as que a unem à literatura são profundas e numerosas. Não é aliás a primeira vez que se opera essa aproximação. A origem do Círculo Linguístico de Praga, uma das

primeiras escolas de Linguística estrutural, não é outra senão uma corrente de estudos literários que se desenvolveu na Rússia durante os anos 1915-1930, e que é conhecida sob o nome de 'formalismo russo'. A relação entre um e outro é incontestável: estabeleceu-se tanto por intermédio daqueles que participaram dos dois grupos, simultânea ou sucessivamente (R. Jakobson, B. Tomachévski, P. Bogatiríov), quanto pelas publicações dos formalistas, que o Círculo de Praga não ignorou. Seria exagerado afirmar que o estruturalismo Linguístico tomou suas ideias emprestadas ao formalismo, pois os campos de estudo e os objetivos das duas escolas não são os mesmos; encontram-se, entretanto, nos estruturalistas, marcas de uma influência 'formalista', tanto nos princípios gerais quanto em certas técnicas de análise. Eis por que é natural e necessário lembrar hoje, quanto o interesse pelo estudo estrutural da literatura renasce, as principais aquisições metodológicas devidas aos formalistas, e compará-las com as da Linguística contemporânea." (TODOROV, 1969, p. 27-28)

Considere a posição de Tzvetan Todorov como estudioso da língua, estudioso das estruturas narrativas e teórico que se debruçou sobre a literatura como prática artística. Lembre-se de tudo que aprendeu sobre os movimentos críticos e a teoria literário; de acordo com as proposições de Todorov sobre o Formalismo Russo e sobre o Estruturalismo, escolha a alternativa que melhor se adequa a elas no excerto acima:

- a) O Formalismo Russo e o Estruturalismo se relacionam enquanto movimentos teórico críticos e o primeiro deve alguns de seus elementos ao segundo, mas eles não são diferentes, há apenas diferenças breves.
- b) O Estruturalismo e o Formalismo Russo se relacionam enquanto movimentos teórico críticos e o primeiro deve alguns de seus elementos ao segundo, mas eles não são iguais, há apenas influências breves.
- c) O Formalismo Russo e o Estruturalismo se relacionam enquanto movimentos teórico críticos e o primeiro deve alguns de seus elementos ao segundo, mas eles não são iguais, há apenas influências breves.
- d) O Estruturalismo e o Formalismo Russo se relacionam enquanto movimentos teórico críticos e o primeiro deve alguns de seus elementos ao segundo, mas eles não são diferentes, há apenas diferenças breves.
- e) O Estruturalismo e o Formalismo Russo se relacionam enquanto movimentos teórico críticos e o segundo deve alguns de seus elementos ao primeiro, mas eles não são diferentes, há apenas influências breves.

3. Leia o trecho do texto a seguir:

“A hermenêutica, isto é, a arte de interpretar os textos, antiga disciplina auxiliar da teologia, aplicada até então aos textos sagrados, tornou-se, ao longo do século XIX, seguindo a trilha dos teólogos protestantes alemães do século XVIII, e graças ao desenvolvimento da consciência histórica europeia, a ciência da interpretação de todos os textos e o próprio fundamento da filologia e dos estudos literários. Segundo Friedrich Schleiermacher (1768-1834), que lançou as bases da hermenêutica filológica no final do século XVIII, a tradição artística e literária, não estando mais numa relação imediata com seu próprio mundo, tornou-se estranha a seu sentido original (era o mesmo problema que a ‘alegorese’ de Homero resolvia de outra maneira). Ele determina, pois, como finalidade da hermenêutica, restabelecer a significação primeira de uma obra, uma vez que a literatura, como a arte em geral, está alienada de seu mundo de origem: a obra de arte, escreve ele, ‘deve uma parte de sua inteligibilidade à sua primeira destinação’, donde se segue que ‘a obra de arte, arrancada de seu contexto primeiro, perde sua significação, se esse contexto não for conservado pela história’. Segundo essa doutrina romântica e historicista, a verdadeira significação de uma obra é a que ela possuía em sua origem: compreendê-la é reduzir os anacronismos alegóricos e restituir essa origem.” (COMPAGNON, 2010, p. 59)

Considere as discussões sobre a Hermenêutica e sobre o campo teórico crítico que foram desenvolvidas até agora. Levando em conta também suas habilidades de interpretação a análise do texto, assinale a alternativa que, em sua opinião, se adequa mais às ideias desenvolvidas por Compagnon:

- a) A Hermenêutica se baseia em conhecimentos filológicos. Ela afirmava que a arte se desgarrou de seu conteúdo original, sua reflexão se baseava na tentativa de retomada desse sentido primeiro o original do texto literário.
- b) A Hermenêutica se baseia em conhecimentos filológicos. Ela afirmava que o contexto se desgarrou da arte original, sua reflexão se baseava na tentativa de retomada desse contexto primeiro e original do texto literário.
- c) A Hermenêutica se baseia em conhecimentos filológicos. Ela afirmava que a arte se desgarrou de seu contexto original, sua reflexão se baseava na tentativa de retomada desse sentido primeiro e original do texto literário.
- d) A Hermenêutica se baseia em conhecimentos filológicos.

Ela afirmava que o contexto se desgarrou do texto original, sua reflexão se baseava na tentativa de retomada desse sentido primeiro e original do contexto artístico.

e) A Hermenêutica se baseia em conhecimentos filológicos. Ela afirmava que a arte se desgarrou de seu contexto original, sua reflexão se baseava na tentativa de retomada desse sentido primeiro e original do contexto literário.

Seção 2.3

Periodização e história literária

Diálogo aberto

Considerando as proposições teóricas de vários dos autores até agora estudados, ou seja, os autores que estão fundamentando nossos pontos de partida para a reflexão do fazer literário desde o início do livro, temos alguns que se juntam à tradição e ao cânone e, mesmo sem deixar de expressar opinião própria, ainda atestam tudo aquilo que foi postulado pela crítica e teoria tradicionais; outros, no entanto, se propõem a fazer leituras instigantes que dialogam com as tradições e questionam determinados pontos de partida para as reflexões teóricas e críticas. São esses últimos que mais nos interessam, pois parece que fazem parte do jogo, descrito várias vezes até agora, dinâmico e dialético da teoria que acompanha a evolução da produção literária.

Um dos autores que se alinha à evolução e dinâmica do fazer literário, através de sua teoria, é Antoine Compagnon, que dialoga com a tradição, mas não deixa de expor os pontos em que, pessoalmente, não concorda com suas postulações rígidas. Esse diálogo é o que permite contestar (é claro que não é algo que se origina com Compagnon, ele é mais um expoente da situação) as formas de abordagem, as leituras e reflexões, o percurso teórico e reflexivo de alguns pensadores que criaram métodos de leitura do texto literário. Em grande parte, a crítica que Compagnon destina à sistematização teórica se deve ao aspecto da segurança, facilidade e comodidade assumido pelo crítico ou teórico em questão. Dialogar com a tradição e, mais ainda, expor suas contradições e equívocos requer muito trabalho e grande dose de coragem; contestar a autoridade já fixa e imortalizada é muito trabalhoso e alguns preferem somente fingir que não estão vendo os problemas ali apresentados como forma de garantir uma leitura segura, aclamada pela tradição e sem grandes problemas a serem questionados. Esse é o efeito da tentativa de criação de formulações unívocas e racionais sobre o fazer literário. É preciso

coragem, determinação, além de conhecimento e olhar acurado para não ser somente mais um integrante desse círculo de leituras garantidas e seguras, é preciso, acima de tudo, compreender que a tradição não é imanente, ela nasce através da subjetividade humana e é necessário (e natural) o movimento de contestação, dessa forma a tradição em vigor passa a ser repensada, muitas vezes contestada e diagnosticada como algo impraticável, mas para que isso aconteça novos olhares devem encontrar elementos mais pertinentes ao campo reflexivo e isso se alinha perfeitamente ao movimento dinâmico da arte, do pensamento, da vida como um todo.

Enquanto aluno e pesquisador do campo científico da literatura, o indivíduo irá inevitavelmente deparar-se com o percurso de investigação literária, seja direta ou indiretamente. Ao ler um texto literário, são vários os elementos que chamarão atenção e inúmeros serão os possíveis caminhos de reflexão; no entanto, ao leitor especialista cabe oportunamente o questionamento desse percurso investigativo (que também constitui o caminho reflexivo e crítico sobre a literatura): ao ler teorias sobre a literatura, somos levados a imaginar quais obras literárias poderiam ser objeto de tais teorias, e o movimento inverso também ocorre. A questão, que permeia a literatura e a teoria desde suas origens, é: o percurso reflexivo deve partir do texto literário em direção às teorias que lhe sirvam ou o inverso? Em outras palavras, o texto literário deve se ajustar ao postulado teórico ou é a teoria que deve abarcar os sentidos do texto literário?

Não pode faltar

Através de todos os elementos literários que estudamos até agora, temos que o fazer literário é condicionado, assim como o teórico e crítico, por diversos aspectos que em sua natureza parecem distintos, mas que se reconciliam num aspecto macro, ou seja, se observarmos o fazer literário, teórico e crítico como um todo, teremos a ideia de que seus aspectos não estão tão desconectados e em um nível abrangente de leitura podemos traçar caminhos em comum entre essas três formas das quais se ocupa o pensamento literário. A junção

e análise desses três aspectos leva, sem muito esforço ou desvio, para o enquadramento, ou a necessidade de tal postura, diante de uma metodologia do estudo literário. Já dissemos anteriormente sobre o caráter subjetivo das atividades do saber humano, mesmo quando se propõem à objetividade e à racionalidade.



Assimile

A raiz do pensamento humano é condicionada subjetivamente pela língua em que se insere e reproduz. Então tudo é relativo, mas nem tudo se quer (se pretende) relativo, o que nos leva às ciências e às metodologias de enquadramento, definição, caracterização, descrição, quer dizer, de tentativa de postular uma verdade fixa sobre a natureza do objeto em foco. Com as chamadas periodização e história literárias não poderia ser diferente. Mesmo sabendo que alguns aspectos de determinadas obras podem depor contra a crítica e seu posicionamento, o ser humano necessita desse tipo de esquematização do saber para que ele se torne apreensível, o que não quer dizer que os esquemas não sejam falhos ou subjetivos também. As verdades ensinadas em cartilhas e quadros escolares são tidas e mantidas como verdades únicas e incontestáveis. No entanto, essa forma de aprendizado é uma necessidade humana e não uma necessidade oriunda da natureza ou da arte. O ser humano molda a apreensão da arte de acordo com suas necessidades didáticas e daí podem surgir as diferenciações teóricas e críticas nos mais diversos campos do saber. Talvez, em algumas áreas do conhecimento a natureza do objeto (ou fenômeno) descrito seja perfeita, mas a didática e exposição humanas sobre tal objeto passa longe dessa perfeição imanente do próprio objeto. Considerando essas proposições e linhas de reflexão, pensemos então o que poderíamos entender como periodização e história literárias.

A periodização literária é, antes de mais nada, a designação de um determinado recorte temporal, como podemos entender a partir do próprio nome. A periodização literária é o movimento de análise da literatura a partir de um corte temporal e histórico, do olhar voltado a algum período artístico literário.



Denominações diferentes podem ser usadas para definir um período estilístico: estilos de época, escolas literárias, correntes literárias, periodização literária, períodos literários, mas todos os nomes correspondem à ideia de um certo tempo, um segmento do tempo no qual houve a predominância de um sistema de convenções, padrões ou normas ligadas às produções artísticas, incluindo a literatura. Aguiar e Silva (1979, p. 352 apud PAULA, 2011, p172) afirma: “Um período não se caracteriza por uma perfeita homogeneidade estilística, mas pela prevalência de um determinado estilo”. Eis o motivo porque escolhemos chamar de *período estilístico* (PAULA, 2011, p. 172, grifo do autor).

Seguindo a linha de raciocínio da autora, podemos ir de encontro ao ponto comum entre aquilo de que já falamos e ao que ela propõe em sua reflexão. Um período sempre será um segmento temporal escolhido de forma arbitrária através de elementos considerados subjetivamente mais predominantes que outros. Começemos a partir daqui a entender que a metodologia de categorização dos períodos literários não é uma ciência objetiva e racional. Não consiste em uma verdade universal incontestável, mas em uma forma particular de reflexão que privilegia alguns elementos considerados predominantes em detrimento de todos os outros. Essas escolhas são tão influenciadas pelo período (enquanto recorte temporal) quanto a própria criação artística literária. Fazer literatura é dialogar com as influências que nos cercam, e fazer crítica ou teoria é a mesma coisa. Se um autor apreende o mundo que o cerca em virtude das verdades e valores temporais que formaram suas linhas de reflexão – e que até o ajudaram a constituir-se como indivíduo – então essa premissa também é válida para a formação do sujeito (indivíduo) que produz críticas e teorias.

A partir disso, propomos aqui duas linhas de pensamento da periodização literária. A primeira diz respeito ao fato literário em si mesmo, o ato de escrever obras literárias, a prática do escritor. Em segundo plano, estão as práticas dos críticos e teóricos da literatura. A mesma forma de leitura serve para ambos quando se toma por base constituição, desenvolvimento e influências de períodos temporais.

Vamos, primeiramente, olhar com mais cuidado a questão dos períodos literários e posteriormente entenderemos como isso se aplica à teoria e à crítica. Se pensarmos o período como um recorte de uma duração do tempo (ou história), então teremos uma delimitação mais ou menos precisa de uma duração temporal. Se juntarmos vários períodos literários, então teremos um composto que pode ser denominado de história literária. Se utilizarmos o mesmo termo que Paula – “[...] período estilístico [...] um segmento do tempo no qual houve a predominância de um sistema de convenções, padrões ou normas ligadas às produções artísticas [...]” (2011, p. 172) – então teremos um período estilístico como algo com duração determinada e específica, já a história pode ser lida como o estudo sistemático desses períodos e a forma como eles se relacionam. A história é mais abrangente e se preocupa com elementos mais gerais, justamente por lidar com uma noção muito abrangente de tempo; já o período consegue ser mais conciso e tratar mais detidamente de aspectos específicos da criação literária.

Seguindo a reflexão sobre os períodos literários (ou estilísticos), temos alguns problemas que serão aqui tratados. Silva começa sua discussão sobre o problema da periodização literária e apresenta dois termos fundamentais para o entendimento da dinâmica do movimento, teórico. Esses termos são homeostase e homeorrese, o primeiro designa o ato de continuidade e o segundo o ato de mudança. Diz ele que a literatura

[...] como *sistema semiótico*, com *instituição*, como processo de *produção e leitura* de textos constitui parte integrante da fenomenologia histórica das sociedades humanas e das suas culturas. Como se organiza, como perdura e como se transforma o *campo literário*, que considerado na relativa autonomia da sua organização intrassistêmica, que considerado no âmbito das suas conexões intersisteméticas e extra-sistemáticas? Reconhecer a pertinência e a relevância destas perguntas equivale a reconhecer a necessidade, no plano do conhecimento teórico e no plano do conhecimento histórico,

de *construir* uma periodização literária, isto é, de identificar, delimitar e caracterizar fenômenos de *homeostase* e de *homeorrese*, de *continuidade* e de *mudança* na literatura como sistema semiótico, como instituição, como processo de produção e de recepção de textos e, obviamente, como *corpus* textual. (SILVA, 2011, p. 403, grifos do autor)

Como dito pelo autor, os movimentos de manutenção e renovação do campo teórico são fundamentais para o entendimento do campo teórico e crítico do estudo literário. Ao mesmo tempo em que alguns elementos contribuem para a manutenção da tradição, outros trabalham no sentido oposto, ou seja, no sentido de apresentar situações em que as teorias tradicionais não servem como moldes de leitura. E a literatura cumprindo um de seus desígnios – talvez o mais importante – e a teoria tentando dar conta dessas mudanças sem, no entanto, perder as rédeas da metodologia. Esse jogo de gato e rato é antigo e não tem previsão de se estabilizar. A respeito desse aspecto temos a polarização postulada por Silva, sua bipartição de um aspecto da teoria que seria, no mínimo, irreduzível às tentativas de simples polarizações. Para o autor, a



[...] rejeição da pertinência e da relevância da periodização literária deriva tanto de um anarquismo epistemológico, que denega a racionalidade do processo histórico e a inteligibilidade da cultura, como de um idealismo que concebe os textos literários como insularidades irreduzivelmente singulares (paradoxalmente, pelo menos na aparência, este idealismo não raro coexiste com um positivismo escrupulosamente factológico). [...] A racionalidade científica, que não pode ser representada por modelos estáticos e absolutos, que está sujeita a revisões e rectificações, implica, no plano ontológico, um “realismo mínimo” e implica que entre as propriedades cognitivas das suas teorias e o fenômenos físicos, biológicos, histórico-culturais, etc., descritos e explicados por

essas teorias, exista uma correspondência. Sé se se rejeitar a própria racionalidade científica e se admitir a natureza aleatória dos fenômenos da cultura é que se tornar possível condenar ou desqualificar a periodização entendida como elaboração de modelos de inteligibilidade do processo literário. (SILVA, 2011, p. 403-404, grifos do autor)



Refleta

Ao contrário do que afirma Silva, não podemos polarizar a reflexão literária de forma tão certa. Da forma como ele expõe as opções, parece que só existem dois modos de ver a literatura, ou a vemos através dos métodos de periodização ou – como ele mesmo afirma – tudo aquilo que não é metodologia de periodização é classificado como relativismo, ou seja, não poderia haver outro modo de leitura pertinente que ficasse entre as duas coisas? Qual a necessidade, por parte da leitura de Silva, de polarizar (tornar binominal) somente a periodização e do outro lado tudo aquilo que não concorda com ela? Não parece que o autor, ao invés de seguir o caminho teórico comum (propiciado pela própria natureza literária) que propõe diálogos e formas equilibradas de leitura, faz uma escolha e acredita nessa escolha de forma cega e unívoca? Se o faz, não seria isso uma forma de redução, empobrecimento, e delimitação exacerbada do exercício teórico?

Essas questões demandariam respostas que, tranquilamente, poderiam ser tomadas em uma tese com reflexões prolongadas sobre o assunto. Somente de forma breve poderemos pensar em todas elas de um modo mais abrangente, pois as postulações do teórico vão ao encontro de tudo aquilo que estudamos até agora. Descartar os modelos de periodização pode ser uma atitude não tão radical assim. Basta fazer um exercício de recuperação do caminho reflexivo e teremos um modelo diferente da periodização sem, no entanto, cair na armadilha da polarização metafísico em que caiu o autor. Não cabe aqui a discussão da aplicação metodológica de um ou outro autor,

mas entender que, na raiz do exercício reflexivo, estão a língua e o pensamento e que essas, por si só, já são subjetivas e relativas. Somente esta constatação já seria suficientemente razoável para desbancar a ideia postulada pelo autor, mas iremos um pouco mais a frente.

Cada teórico escolhe o que quer trabalhar, reflexão é escolha, discurso é escolha, escrita é escolha, fala é escolha, vocabulário é escolha, e assim por diante. Não podemos, como humanos que somos, nos abster de fazer escolhas durante a vida. Viver é fazer escolhas e refletir teoricamente sobre o texto literário também o é. Basta questionar as escolhas de um teórico, suas preferências de determinados assuntos e rejeição dos demais para entender que a metodologia da periodização é só mais uma das possibilidades de estudo da literatura. Dependendo das escolhas de cada teórico, as perspectivas de reflexão se modificam e isso configura novos meios de interpretação teórica do texto. Os modelos de periodização literária são baseados em noções temporais. Silva afirma que a



[...] consciência histórica implica o reconhecimento da alteridade do passado e do presente, quaisquer que sejam o fundamento e a natureza dessa alteridade, e pressupõe a ideia de que o homem e a cultura se constroem, se desenvolvem e se modificam em processos temporais, no âmbito da sociedade. A irradiação do Cristianismo e a desagregação do império romano constituíram fenômenos de tamanha relevância que originaram na cultura ocidental a primeira e profunda manifestação da consciência de que existia uma descontinuidade, uma diferença ruptural entre o passado e o presente [...] Em conflito com a concepção cristã da história como um processo de desenvolvimento contínuo em direção a um fim último – um concepção *escatológica*, isto é, subordinada à ideia da consumação da história num evento divino que será o limite extremo (*eschatos*) daquele processo –, Petrarca concebe antes a história como um processo cíclico no qual reaparecem alternadamente, reiterando-se, períodos de abatimento e decadência e períodos

de esplendor. A roda do Tempo, a roda da Fortuna, símbolos da mudança cíclica, possibilitam a corrupção e a regeneração, a queda e a ascensão, o crepúsculo e a aurora. Sob estas semelhantes metáforas, coexistem tensivamente uma concepção catastrofista e uma concepção activista do devir das civilizações. (SILVA, 2011, p. 406-407, grifos do autor)

Pensando nas afirmações do autor, temos algumas noções breves de modelos de periodização. Há duas noções bem demarcadas em relação ao tempo. Existe a noção linear e a noção cíclica: uma acredita haver somente um início e um fim; outro acredita que estamos em uma condição de eterno retorno, o tempo se renova e se repete constantemente, formando ciclos muito parecidos. As ideias de

[...] *recorrência* e de *circularidade*, fundadas na vivência e na observação de múltiplos fenômenos cósmicos e biofisiológicos, enraizadas em mitos, religiões, filosofias, etc., são inerentes ao significado primordial de “período” com intervalo ou medida de tempo, pois que a palavra grega *περίοδος* significa o curso ou a “revolução” dos astros, isto é, um caminho, ou uma trajetória, que se desenvolve até regressar a uma posição inicial. Em rigor, como assinala Adrian Marino, as chamadas *constantes* literárias são factores *recorrentes*, forças que emergem e submergem no fluxo do tempo, fenómenos *pancrônicos* sujeitos a ritmos análogos, por exemplo, aos do evoluer das estações. Nesta perspectiva, a cultura pode ser concebida como permanência, como imobilidade, como *stasis* – «nihil est dictum, quod non est dictum prius» (Terêncio); «Tout est dit, el l’on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu’il y a des hommes et qui pensent» (La Bruyère) –, mas no âmbito de uma circularidade que comporta “progressos” e “decadências”. Em última instância,

a ideia de *recorrência* e da *circularidade* dos fenômenos culturais e artísticos inscreve-se sempre numa concepção dual, maniqueísta, da história humana (*luz/treva, positivo/negativo, norma/transgressão, etc.*), em que ontologia e axiologia são indissociáveis. Do neoplatonismo pagão e cristão ao romantismo e a Nietzsche, a concepção da história como circularidade é uma tentativa de compreender as antinomias do uno e do múltiplo, do eterno e do contingente, do princípio e do fim, do bem e do mal. (SILVA, 2011, p. 407-408, grifos do autor)

Considerando a explicação do autor, temos que o fenômeno literário pode ser lido sob duas formas principais, a linear e a cíclica. Isto indica que existem elementos constantes no fazer literário e elementos que não se repetem, o que seria o diferencial (ou característico) de um período, autor ou obra em relação aos demais. Dois modos de leitura são aqui possibilitados, um que tende ao específico (linear; com diferenças irrepetíveis) e um universal (cíclico; com recorrências e repetições).



Exemplificando

Ler um texto de forma específica é olhar suas especificidades em relação ao todo, ou seja, quais elementos diferentes este texto (autor, obra ou período) apresenta em relação ao conjunto linear que o precede e assim traçar uma ideia de continuidade e evolução das características que se baseiam em um início e confluem para um fim ainda desconhecido. Ler o mesmo texto através do olhar universal é buscar entender quais elementos são comuns com as outras obras que o precedem e traçar uma trajetória de recorrências em termos de produção literária. Pode-se pensar na teoria literária como uma leitura cíclica, posto que tende aos universais e a crítica literária como uma leitura linear. Ambas podem apresentar e se utilizar dos dois tipos de leitura, não há regras específicas para seu uso, mas o que vemos comumente é a disposição que mostramos acima, ou seja, a

teoria com o cíclico e a crítica com o linear. É dessa forma que podemos associar a teoria à homeostase (conservação) e a crítica à homeorrese (mudança), dessa forma temos um vaga ideia dos motivos que levam a teoria a ser conservadora de acordo com seus métodos e a crítica ser mais dinâmica, também através de seus métodos.

Como visto através das reflexões teóricas expostas até agora, designar os períodos literários não é uma tarefa simples e requer um mínimo de conhecimento e afastamento (pessoal) – tentativa de ser imparcial; não julgar pelos valores e gostos próprios – e mesmo assim há que diga o contrário e consiga fazer o mesmo trabalho de forma tão original e pertinente. Os períodos literários são designados segundo uma enchente de elementos que são heterogêneos e podem dizer respeito as mais variadas formas de leitura teórica. Do sema à hermenêutica, passando por personagem e biografismo, os elementos que constituem o fazer poético são muitos e sua variedade é quase infinita, daí a necessidade de separarmos os períodos como forma de garantia da apreensão do todo. Alguns teóricos se utilizam da relação entre literatura e história, literatura e sociedade, e as mais variadas formas de comparação que podem sugerir traços levados a caracterização de um período.

A teoria evolui de acordo com a necessidade de acompanhar a evolução do fazer literário e a designação dos períodos também se modifica – mesmo que a tendência seja sempre conservadora – em direção ao equilíbrio teórico, em direção à máxima capacidade de envolver os elementos mais díspares. Como disse Silva em suas proposições, não há meios de fugirmos da história (da evolução do tempo e suas mudanças) e através disso mudam os seres humanos, sua forma de criação literária, sua forma de reflexão sobre as artes e suas formas de categorização do saber. Os períodos evoluem e as ideias sobre eles também evoluem de acordo com a posição reflexiva do sujeito no mundo. Tal posição reflexiva não pode deixar de ser formulada, mesmo que parcialmente, em função das influências externas e ideologias (elementos do contexto) que o cercam. Tendo visto alguns aspectos que cercam e mesmo determinam as definições de períodos literários ou estilísticos, passando pela semiótica, linguística

e antropologia, entendemos que os períodos são conjuntos de traços considerados mais influentes em determinado recorte temporal, e esses traços são identificados em autores e obras a fim de traçar uma continuidade ou panorama que facilita seu estudo e compreensão. Como afirma Silva, o estudo dos períodos literários requer



[...] uma perspectiva comparativa, pois os grandes períodos literários, como o Renascimento, o maneirismo, o barroco, o classicismo, o romantismo, etc., não são exclusivos de uma determinada literatura nacional, abrangendo, pelo contrário, as diferentes literaturas europeias e americanas, embora não se manifestem em cada uma delas na mesma data e do mesmo modo. A análise dos fenômenos periodológicos deve ter em consideração a heterogeneidade dos espaços culturais em que se manifestam os estilos de época. (SILVA, 2011, p. 434)

Existem dois grandes problemas metodológicos com os quais críticos e teóricos se deparam constantemente e, apesar da tecnologia e velocidade de informação na contemporaneidade, não podem ser diluídos e não há perspectivas de que isso ocorra. O primeiro e o segundo problemas dialogam constantemente, sendo eles a generalização e a particularização excessivas. Crítica e teoria tentam fugir deles, mesmo quando não aceitam, mas não conseguem se desvencilhar desse pequeno problema temporal e espacial. Tempo e espaço são dois dos elementos principais que formulam esse conceito problemático de generalização e particularização. Tomar uma particularidade de alguns poucos autores (ou obras) para descrever um período todo não parece sensato, ou seja, a generalização não parece um método seguro de enquadramento das características de um período, no entanto, a particularização também não leva a um caminho metodológico seguro, quer dizer, considerar somente algumas características e de cada autor e criar um recorte somente daqueles aspectos não fornece instrumentos válidos ao campo da teoria.

A heterogeneidade, como diz Silva, parece mesmo constituir a raiz do estudo teórico, ou seja, temos que nos concentrar nos elementos

mais evidentes em que os autores de um período se assemelham, mas também temos que focar em suas particularidades sem que isso se torne uma generalização para o período ou desmonte a qualificação em questão. Isso tudo considerando somente um tempo e um espaço, quando características semelhantes aparecem em outros espaços e em tempos distintos a ideia fica ainda mais complexa e todo cuidado se faz necessário para uma tentativa de aproximação dos períodos.



Pesquise mais

Como forma de análise e compreensão de alguns dos principais aspectos apresentados pelos modelos de periodização literária, temos a tese de Ricardo Magalhães Bulhões que se debruça sobre a análise dos materiais didáticos do século XX e, apesar de ser uma leitura recente e voltada para a prática pedagógica, não deixa de elucidar todos os principais problemas teóricos envolvidos nas escolhas (vistas por nós nas reflexões dessa seção) que envolvem a organização dos períodos literários. **A periodização literária: uma análise dos materiais didáticos em dois momentos do século XX** é um trabalho recente (de 2007) e seu primeiro capítulo, intitulado “*Os caminhos teóricos da periodologia*”, que vai da página 22 até a 49, trata tanto dos problemas da literatura como um todo quanto da literatura brasileira especificamente. Sua discussão é muito rica e se utiliza de um aporte teórico vasto que poderão servir, para aqueles que queiram, ao aprofundamento do assunto dos períodos.

BULHÕES, Ricardo Magalhães. **A periodização literária: uma análise dos materiais didáticos em dois momentos do século XX**. 2007. 156 f. Tese (Doutorado em Letras – Literatura e Vida Social) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Assis, SP. Disponível em: <http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/103678/bulhoes_rm_dr_assis.pdf?sequence=1>. Acesso em: 4 dez. 2016.

Um interessante artigo da autoria de Taise Neves Possani, intitulado **Leitura literária e vivências interdisciplinares** (2015), também trabalha com a questão da periodização literária, mesmo que o foco seja, em primeira instância somente didático e o enfoque seja a temática da leitura. Uma rica discussão sobre o futuro da literatura e seu papel educacional é apresentada no artigo.

POSSANI, Taise Neves. **Leitura literária e vivências interdisciplinares**. 2015. Disponível em: <<https://revistas.unijui.edu.br/index.php/salaoconhecimento/article/viewFile/4727/3924>>. Acesso em: 4 dez. 2016.

O vídeo, apesar de curto, em que a professora Lucia Deborah explica o conceito de estilo de época é muito interessante, no sentido de que emprega certamente (com linguajar despojado e didático) os principais elementos necessários à conceituação. Ela parte do princípio de que o estilo é individual, portanto subjetivo, e caminha em direção a arte. Cabe aqui uma questão retórica: o estilo é uma norma ou romper com a norma cria um estilo? As tendências artísticas como caracterizadores de um estilo compartilhado por várias pessoas e a generalização desse movimento levando ao estilo de época são reflexões mantidas pela professora. Ela termina sua reflexão ponderando a ideia de que o estilo de época é um conjunto de tendências predominantes e não norma, regra ou lei, mas sim somente mais uma possibilidade de expressão.

Descomplica. **O que é um estilo de época?** 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6P_d6YnKsTw>. Acesso em: 4 dez. 2016.

Sem medo de errar

Tendo como ponto de partida os vários aspectos que podem determinar tanto o fazer literário quanto as reflexões teóricas e críticas, cabe aqui lembrar alguns deles: código, valor, estilo, autor, contexto, texto, história, entre outros. Tais elementos são os instrumentos que se modificam e acabam, dessa forma, modificando gradualmente os modos de reflexão do homem, tanto sobre o mundo (literatura e artes em geral) quanto sobre o fazer artístico (teoria e crítica). A arte pode se desvencilhar das influências de acordo com o posicionamento do autor, ou seja, negar valores e valorizar aspectos alheios ao meio em que se originou, no entanto, não há meios de se desvencilhar da influência da história. Por história devemos entender o movimento temporal pelo qual passamos. O ser humano não é alheio ao tempo e nem pode ser, um exemplo simples e cabal é

que nascemos, crescemos, envelhecemos e morremos, todos nós sofremos a influência do movimento temporal, quer dizer, não há meios (a não ser através das teorias de Albert Einstein que ainda são inviáveis) de negar a ação do tempo. Assim como no exemplo que demos, ou seja, em nível fisiológico, o tempo influencia tudo o que se apresenta no mundo e está sujeito às suas leis. Questionar a importância e ação do tempo e a da história (período temporal) é o mesmo que negar a própria condição humana finita. O que vale a pena questionar é a forma como os diferentes seres humanos se relacionam com a ideia de tempo, de que forma dialogam com essa constante imutável, de que forma se questionam e entendem isso. Esse posicionamento é digno de investigação teórica. Partindo desse pressuposto, temos algumas perspectivas que podem esclarecer a questão dos períodos e da investigação teoria. A noção de tempo, dividindo-se em cíclica e linear, e as duas condições investigativas que se alinham à generalização e a especificidade são fios condutores das reflexões que agora faremos.

Antes de traçar um percurso investigativo, antes de preparar um aporte teórico, antes de refletir sobre o texto literário é necessário entender de que forma tomaremos a ideia de tempo dentro de nossas reflexões, quer dizer, temos que entender de que forma pensaremos (ou pensamos) o tempo na vida. Duas são as possíveis formas, o tempo cíclico e o tempo linear. O tempo linear vai da suposta origem de tudo – e no campo literário isso nos levará facilmente ao senso comum de origem na antiguidade greco-romana – e rumo para um futuro, ainda que não conhecido e não delimitável. Esse percurso temporal é visto como uma linha contínua e tem demarcações muito precisas sobre a evolução temporal e artística tendo sempre como referência essa suposta origem. O segundo tipo de perspectiva é o tempo cíclico, há uma suposta origem também, mas não existe uma linha reta que estica constantemente e seus desenvolvimentos ficam cada vez mais distantes do ponto de origem; existe no tempo cíclico a ideia de retorno ao que já foi feito, o tempo parece mais um espiral e cada volta, apesar de se afastar gradativamente do ponto de origem, ainda assim repete os movimentos e passa por diversas situações em que as características se tocam, se repetem, se alinham e se assemelham. As duas formas de leitura do tempo são importantes e apresentam seus pontos de maior pertinência nas leituras teóricas,

mas não são facilmente identificadas pelo indivíduo que queira iniciar seu percurso investigativo. Por isso a importância de entendermos essas características de pontos de vistas diferenciados. Outro aspecto relativo ao tempo e também aos dois modos acima apresentados é a generalização e a especificidade, ou particularização, que são também dois modos de entender os períodos temporais, sejam eles lidos como lineares, cíclicos ou ambos. A generalização pode partir de duas premissas: a primeira é que todo período forma artistas com os mesmos traços expressivos e a segunda é a ideia de que uma característica de um autor pode ser suficiente para descrever todos os autores do período, esse processo metonímico é perigoso e não muito indicado. A segunda forma de leitura é a especificidade, ou seja, entender que nenhum dos autores de um período mantém semelhanças e que os períodos são uma abstração utópica da teoria. Sendo humanos, artistas, falantes de uma língua e pensantes, os autores devem manter, de alguma forma, mesmo que inconscientemente, ao menos alguns traços de semelhanças e isso gera a possibilidade de início de leitura teórica.

Tudo isso está ainda no campo da teoria e de leitura de mundo. Temos esses aspectos para ambas as coisas, tanto para o fazer poético (literário) quanto para a prática teórica. Essa questão de origens também nos leva a questionar por qual das duas o percurso reflexivo deve começar. A resposta não é simples, mas o percurso é muito claro e preciso. Ao pesquisador cabe seguir o percurso simples que não é segredo na área da literatura. Conhecer literatura, diversos expoentes de diversas áreas, novelas, contos, epopeias, romances, quadrinhos, poemas é uma obrigação do investigador literário. O tempo, aqui, mais uma vez é um grande inimigo do pesquisador. Temos um tempo de vida muito curto para sermos conhecedores de todos os autores e todos os gêneros literários, então temos que fazer escolhas, mas dentro dessas escolhas é bom que saibamos escolher obras que sejam consideradas úteis e agradáveis para o nosso conhecimento. Conhecendo vários autores o caminho reflexivo se expandirá e tornar-se-á mais claro, pois quanto maior do domínio e conhecimento sobre o objeto, mais facilmente saberemos lidar com ele. O mesmo deve acontecer com a teoria, que deve ser lida como forma de reflexão e ampliação do conhecimento sobre a literatura. O trajeto deve partir das leituras literárias em busca de

elementos teóricos que possam se adequar às requisições do texto e não o contrário. Existem práticas teóricas que reduzem o texto literário ao seus gostos e preferências e acreditam que a literatura deve se encaixar nesses requisitos formais. O caminho deve ser sempre partir do texto em busca de respostas para as escolhas daquele texto literário. Do literário ao teórico, a prática será saudável mantendo a relação de respeito com os elementos do texto, por isso vemos uma grande mobilização teórica em torno de um texto curto, por exemplo. É a literatura que demanda estudo e não o estudo que demanda objetos literários. O percurso investigativo mais pertinente é o de reconhecer os elementos do texto literário e compreender de que forma eles dialogam com as possíveis teorias, dessa forma não correremos o risco de tentar colocar um oceano dentro de um aquário. O texto literário não tem obrigações para com a teoria, mas a proposição inversa não é verdadeira.

Faça valer a pena

1. Leia o trecho de texto a seguir:

“Por vezes, os sistemas em contraposição não apresentam de modo claro a marca de declínio e de dominância, podendo antes configurar-se, num dado período, como sistemas concorrenciais, dotados de vitalidade equivalente, porque correspondem a ideias, valores, interesses ideológicos e atitudes pragmáticas de classes ou de grupos sociais suficientemente poderosos para manterem entre si, durante algum tempo, um relativo equilíbrio na luta pelo poder sociocultural, em ligação com uma base econômica e com uma superestrutura política (este fenômeno ocorreu, por exemplo, na literatura francesa da primeira metade do século XVII, quando um sistema literário barroco se contrapôs a um sistema literário *clássico*). Quando este equilíbrio de forças, porém, se rompe – e esta ruptura é sempre inevitável –, o sistema literário representativo da classe ou do grupo social em descensão volver-se-á em sistema progressivamente marcado pelo epigonismo e pelo anacronismo, perdendo a sua posição no núcleo do sistema sociocultural e deslocando-se para a periferia deste. Em contrapartida, o sistema literário hegemônico regula o chamado *estilo de época*. Mas, como escreve Jurij Lotman, «nenhum código, por completa que seja a sua estrutura hierárquica, pode decifrar adequadamente tudo quando é realmente dado num

texto cultural ao nível da *parole*. O código de uma época não é pois a única cifra, mas a cifra prevalecente.” (SILVA, 2011, p. 108, grifos do autor)

Tendo em vista que os períodos e suas qualificações são um processo delicado dentro do campo de estudo teórico, considere e assinale a alternativa que melhor define a posição do autor:

a) Os períodos literários são heterogêneos quando pensamos em suas características e isso ocorre em função do trabalho da crítica que não sabe definir tais contradições.

b) Os períodos literários são homogêneos quando pensamos em suas características e isso é uma ilusão criada pela prática didática, pois todas as suas características são contraditórias.

c) Os períodos literários são homogêneos quando pensamos em suas características e só podemos determiná-los, pois eles apresentam um conjunto de traços praticamente idênticos.

d) Os períodos literários são heterogêneos quando pensamos em suas características e o que, de fato, ocorre é a tomada de elementos que prevalecem em relação aos demais.

e) Os períodos literários são heterogêneos quando pensamos em suas características e somente essa premissa já é suficiente para entender que eles são falhos em sua origem.

2. Leia o trecho de texto a seguir:

“É claro, também, pelo que atrás ficou dito, que a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade. Não é em metrificar ou não que diferem o historiador e o poeta; a obra de Heródoto podia ser metrificada; não seria menos uma história com o metro do que sem ele; a diferença está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos quais podiam acontecer. Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdade gerais; esta relata fatos particulares. Enunciar verdades gerais é dizer que espécie de coisas um indivíduo de natureza tal vem a dizer ou fazer verossímil ou necessariamente; a isso visa a Poesia, ainda quando nomeia personagens. Relatar fatos particulares é contar o que Alcibiades fez ou o que fizeram a ele.” (ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO, 1997, p. 28)

Pense no termo História utilizado por Aristóteles em contraposição ao termo Poesia (todo o fazer literário). Queremos aqui utilizar o

termo Poesia como significando o fazer literário mesmo, mas o termo História como significando o fazer teórico também, não só a disciplina chamada de História, mas a teoria como prática determinada pelos elementos temporais que a cercam de delimitam.

Entendendo essa peculiaridade do termo a ser exposta aqui, considere as opções e assinale a alternativa que melhor se adequa ao seu aprendizado até aqui:

a) Por se ocupar da poesia, a história (teoria) também é, em certa medida, dinâmica e histórica, posto que as evoluções do campo da produção literária interferem diretamente em sua posição. Desse modo, não só a História (Teoria) se ocupa do tempo enquanto instrumento de análise, a Poesia também se ocupa dele como forma de expressão.

b) Por se ocupar da poesia, a história (teoria) também é, em certa medida, dinâmica e histórica, posto que as evoluções do campo da produção literária interferem diretamente em sua posição. Desse modo, só a história (teoria) ocupa do tempo enquanto instrumento de análise, a Poesia se ocupa dele como forma de expressão.

c) Por se ocupar da poesia, a história (teoria) também é, em certa medida, estática e histórica, posto que as evoluções do campo da produção literária interferem diretamente em sua posição. Desse modo, não só a História (Teoria) se ocupa do tempo enquanto instrumento de análise, a Poesia também se ocupa dele como forma de expressão.

d) Por se ocupar da poesia, a História (teoria) também é, em certa medida, dinâmica e histórica, posto que as evoluções do campo da produção literária interferem diretamente em sua posição. Desse modo, não só a poesia se ocupa do tempo enquanto instrumento de análise, a História (teoria) também se ocupa dele como forma de expressão.

e) Por se ocupar da poesia, a História (teoria) também é, em certa medida, dinâmica e histórica, posto que as evoluções do campo da produção literária interferem diretamente em sua posição. Desse modo, só a poesia se ocupa do tempo enquanto instrumento de análise, a História (teoria) se ocupa dele como forma de expressão.

3. Leia o trecho do texto a seguir:

“Compreendemos que entre as várias causas que nos possibilitam reconhecer uma determinada forma de produção artística está,

certamente, o estilo que o artista confere à sua expressão. Estilo que estará, por certo, ligado aos padrões e às normas vigentes no sistema de valores estéticos do momento da criação, da realidade literária dentro de um processo histórico. Como já comentamos anteriormente, o momento artístico e o movimento da criação não podem ser desvinculados do processo histórico. Na verdade, somos todos nós seres históricos e estamos fazendo história ou compondo a história. Essa compreensão é indispensável para que possamos observar as obras de arte e seu vínculo histórico. Se nós nos observarmos, agora, como sendo os indivíduos que serão mencionados daqui a duzentos ou trezentos anos, como estudantes não presenciais do início do milênio, vai ser mais fácil entender como o ambiente histórico é parte de nossas atividades e podemos facilmente entender também que essa presença do histórico em nós não significa que estejamos envolvidos, obrigatoriamente, em movimentos políticos partidários, religiosos, sociológicos, psicológicos ou ainda filosóficos, embora tudo isso esteja inserido em tudo o que nos cerca e constitua uma realidade única. Assim tem sido sempre, e é por isso que podemos rastrear os traços que compõem determinados períodos e, com isso, mais ou menos definir que 'predominâncias' ocorreram nesses determinados períodos." (PAULA, 2011, p. 172-173)

Considere tudo o que foi dito pela autora, as relações mantidas entre literatura e seu estilo e a determinação dos períodos literários.

Pense no período como uma forma de entendimento da história e, tendo isso em mente, assinale a alternativa que se adequa mais às reflexões da autora:

- a) O estilo é a única característica que nos auxilia a determinar um período literário. Seus desvios e recorrências são de grande importância para o trabalho teórico e contribuem para a definição das predominâncias de um período teórico.
- b) O estilo é uma das características que nos auxilia a determinar um período teórico. Seus desvios e recorrências são de grande importância para o trabalho teórico e contribuem para a definição das predominâncias de um período literário.
- c) O estilo é uma das características que nos auxilia a determinar um período literário. Seus desvios e recorrências são de grande importância para o trabalho teórico e contribuem para a definição das predominâncias de um período teórico.
- d) O estilo é a única característica que nos auxilia a determinar um período literário. Seus desvios e recorrências são de grande importância para o trabalho teórico e contribuem para a definição das predominâncias de um período literário.

e) O estilo é uma das características que nos auxilia a determinar um período literário. Seus desvios e recorrências são de grande importância para o trabalho teórico e contribuem para a definição das predominâncias de um período literário.

Referências

ACADEMIA Brasileira de Letras. **9º Ciclo de Conferências**: a teoria literária em questão. 2012.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

AZIZE, Rafael Lopes. **Intencionalidade e Interpretação: conceitos filosóficos da teoria da literatura**. 2000. 143 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal De Santa Catarina, Florianópolis, SC. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/78143/176135.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 28 nov. 2016.

BULHÕES, Ricardo Magalhães. **A periodização literária**: uma análise dos materiais didáticos em dois momentos do século XX. 2007. 156 f. Tese (Doutorado em Letras – Literatura e Vida Social) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Assis, SP. Disponível em: <http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/103678/bulhoes_rm_dr_assis.pdf?sequence=1>. Acesso em: 4 dez. 2016.

DESCOMPLICA. **O que é um estilo de época?**. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6P_d6YnKsTw>. Acesso em: 4 dez. 2016.

CAMPOS, Haroldo de. **O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira**: o caso Gregório de Mattos. 2. ed. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

CÂNDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira**. 14. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2013.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária**: uma introdução. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

DARWIN, Charles. **A origem das espécies**. São Paulo: Hemus – Livraria Editora Ltda., 1974.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. In: _____. Obras Completas, v. 5, Rio de Janeiro: Imago, 1972.

FIKER, Raul. O que é a teoria literária agora? **Itinerários**, Araraquara, nº 9, 1996. Disponível em: <<http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/107382/ISSN0103-815X-1996-9-53-60.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 19 de nov. 2016.
Gande Enciclopédia Larousse Cultural. Teoria. São Paulo: Nova Cultural, 1998.

JOYCE, James. **Ulysses**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

MARX, Karl. **O capital**: crítica de economia política. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

PARÁBOLA Editorial. **O que é crítica literária? Bate-papo ao vivo com Fabio Durão**. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=j8y9Vc3xVil>>. Acesso em: 28 nov. 2016.

POSSANI, Taise Neves. **Leitura literária e vivências interdisciplinares**. 2015. Disponível em: <<https://revistas.unijui.edu.br/index.php/salaokonhecimento/article/viewFile/4727/3924>>. Acesso em: 4 dez. 2016.

PAULA, Laura da Silveira. **Teoria da literatura**. Curitiba: Ibpex, 2011.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Lisboa: Editorial Veja, 1978.

SAMUEL, Rogel. **Novo manual de teoria literária**. 6. ed. Rev. e Ampliada. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria da literatura**. 8. ed. v. 1. Coimbra: Edições Almedina, 2011.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

Os gêneros literários: conceito e estrutura

Convite ao estudo

Tendo estudado até agora os conceitos básicos para o entendimento do fenômeno literário, passando pelas origens da criação literária até o desenvolvimento de sua reflexão teórica, temos agora a oportunidade de aprofundar as discussões através do estudo das diferentes manifestações literárias propriamente ditas. O estudo dos gêneros perpassa as noções de autor, leitor, contexto, texto, discurso, intertextualidade, código, valor, teorias e críticas. O estudo dos gêneros literários talvez seja a mais difícil tarefa para a compreensão da literatura. Vimos até agora que todas as noções e conceitos apresentados possuem em graus diferenciados uma certa fluabilidade e não se deixam fixar por muito tempo, dentre todas as ideias literárias que existem a noção de gênero é a mais antiga, profunda e complexa, talvez a mais fluante, de todo o campo de estudo da literatura. A literatura vem cumprindo seu papel de evolução e caminhando junto com a evolução do tempo, as definições e reflexões, no entanto, demoram um pouco mais para acompanhar esse movimento e, não sendo exclusividade, o estudo dos gêneros também veio se modificando desde a antiguidade clássica até os dias de hoje. Algumas questões sobre os gêneros são recorrentes e instigantes: o que é um gênero literário? Como eles surgiram? Qual a diferença entre eles? Eles são em quantidade definida? Um gênero literário pode ser considerado imutável? O que determina um gênero? A época, o período, o autor, o leitor, o texto, o tema ou a estrutura?

Passando pela mais simples e chegando às mais complexas discussões sobre os limites, os caminhos e trajetórias dos gêneros literários, temos que compreender a evolução dos gêneros e as possibilidades teóricas, tanto para trabalhar com o assunto quanto permitidas pelo assunto. A questão dos gêneros envolve grande aporte teórico e também fornece inúmeras possibilidades de desenvolvimentos de novos caminhos reflexivos. Para o estudo

desses caminhos o primeiro passo e compreender a disposição dos primeiros gêneros literários, ou seja, aquele tipo de literatura que foi chamada e definida pela primeira vez na antiguidade grega. Essa divisão tripartite das primeiras formas de literatura é que norteia as primeiras discussões sobre a importância dos gêneros literários para a pesquisa no campo da literatura. As mais antigas formas em que os gêneros foram classificados, e que sobrevivem até os dias de hoje, são a lírica a épica e o drama. Caracterizados por Platão e Aristóteles de acordo com os padrões e valores da épica, esses três gêneros foram profundamente estudados pelos teóricos que nos deixaram como herança o que se considera o primeiro estudo sobre os gêneros literários. Sabemos, de antemão, que existem muito mais gêneros literários, mas de início o acompanhamento dessa tríade garante a compreensão histórica e didática da origem do estudo dos gêneros. Antes de questionar o motivo do surgimento de uma teorização tão breve – considerando a grande quantidade de gêneros que conhecemos – temos que compreender que naquele período essas eram as principais formas de produção literária e muitos gêneros, na prática, ainda nem existiam.

Seção 3.1

A definição de gêneros literários

Diálogo aberto

A questão do estudo dos gêneros literários, de acordo com Massaud Moisés, está longe de se esgotar e, segundo o teórico, essa particularidade se deve ao fato de que a questão permanece controversa. Parece redundante entender que algo que seja controverso não esteja em vias de se esgotar ou resolver, se é controverso só pode ser por não ter se resolvido ainda. A afirmação do teórico é válida, mas sua explicação sobre o motivo da controversa parece muito frágil e sucinta. Ele diz que a controversa tem sua origem na posição historiográfica e filosófica assumida pelo pesquisador e sabemos que não pode ser só por esse motivo que a questão se mantém em aberto. Seguindo a linha de reflexão do autor poderíamos pensar que todos os assuntos possíveis e imagináveis estão em aberto, pois cada um deles se submete a leituras de diferentes estudiosos com variadas posições historiográficas e filosóficas, no entanto, na prática, não é isso que se vê. Discordando do teórico, temos que entender que o problema dos gêneros é mais profundo do que a simples discordância de posicionamentos reflexivos, ela vai ao surgimento da primeira classificação dos gêneros e permanece viva até hoje.

O problema da classificação e definição dos gêneros literários nasce com Platão e Aristóteles na antiguidade grega e permanece gerando discrepâncias. A sociedade grega ficou conhecida pela sua perfeição e no campo da literatura foi o que esses dois primeiros teóricos tentaram fazer também. Encontrar formas perfeitas e harmônicas que exprimissem a perfeição universal e imutável. Eles conseguiram fazer isso com a literatura produzida em sua época, mas a grande peça pregada pela literatura foi sua evolução, sua reestruturação, sua readequação, sua liberdade. O primeiro movimento de tentativa de compreensão dessa dinâmica estabelecida entre os gêneros literários e suas teorias é o estudo de cada um dos gêneros literários, suas principais formas de expressão,

seus limites, temas e estruturas e depois um estudo sistemático das teorizações sobre cada uma dessas formas de teorização. Com certeza isso configura um trabalho hercúleo e quase imensurável, mas para o espírito perquiridor isso pode fornecer prazer e autoconhecimento. Retornando ao problema literatura-teoria, temos de um lado a tradição e, de outro, a libertação. A literatura se revê, se renova, se desestrutura e se estrutura com novas formulações e as reflexões dos teóricos gregos – assim como grande parte da maioria das teorias existentes – não têm essa maleabilidade e, então, deixam de acompanhar o movimento da criação literária. Nesse momento entra o problema entre literatura e teoria: a literatura é ruim por não se adequar à teoria do gênero ou a teoria é ruim por não se adequar às mudanças da criação literária? Além dessa questão, outras se fazem pertinentes para o começo da construção reflexiva sobre os gêneros literários e suas teorias. Seria oportuno investigar: há limites claros e rígidos entre as definições dos diferentes gêneros literários? A tentativa de definir os gêneros somente em função de seus aspectos estruturais e temáticos pode ser considerada como um recurso eficiente? Até que ponto? Quem deve prevalecer, as teorias ou as criações? O pai castrador é mais forte do que o filho libertino?

Não pode faltar

Como início das discussões que aqui futuramente serão desenvolvidas, a preocupação primeira deve ser o entendimento não só da definição e diferenciação dos gêneros literários, mas quais os possíveis motivos que levaram ao seu desenvolvimento. Rogel Samuel diz que



[o]s gêneros literários tradicionais são: *lírico*, *épico* e *dramático*. Foram estudados por Emil Staiger, nos seus *Conceitos fundamentais da poética*. O gênero se sabe um dos conceitos teóricos mais antigos na história da crítica literária, que nunca ficou resolvido até hoje. De certo modo significa *tipo* ou *espécie*. Como esta etimologia insinua, a crítica do gênero se interessou tradicionalmente por (1) a classificação

e descrição de textos literários e (2) a evolução ou desenvolvimento das formas literárias. Na teoria moderna do gênero essas duas preocupações foram frequentemente completadas ou suplantadas por outros assuntos como a “literariedade” de um texto ou o papel do gênero moldando as escolhas do autor e das respostas do leitor. Apesar de sua genealogia histórica longa, a teoria dos gêneros não foi ainda resolvida pela crítica. A multiplicidade de nomes que os gêneros assumiu – espécies, tipo, modo, forma – atesta a confusão que cerca este problema crítico. Realmente, porque o conceito de gênero levanta perguntas fundamentais sobre a natureza de textos literários, há talvez muitas definições de gênero. Sob esta variedade de aproximações, porém, várias perguntas persistem. Quantos gêneros há e de onde derivam? Os gêneros são considerados como categorias descritivas ou prescritivas? São formas infinitas, universais que possuem alguma essência subjacente ou são condicionados historicamente e sujeito a mudança? Várias escolas críticas formularam respostas a estas perguntas. (SAMUEL, 2011, p. 37-38, grifos do autor)

Entender de que forma os gêneros se originaram, e até mesmo o próprio conceito de gênero, é o primeiro passo para iniciar as reflexões sobre definições e desdobramentos, o que nos dará a chance de plasmar a amplitude do assunto e sua aparente natureza inalcançável. Boa parte do que veremos sobre o conceito e estrutura dos gêneros literários tem relação com a necessidade humana de categorizar e subdividir uma área do conhecimento, tornando-a mais compreensível e didática.

Dizer que o surgimento dos gêneros literários se deve unicamente a essa necessidade da mente humana seria um equívoco, mas tratar esse elemento como um dos seus moderados e delimitadores já é de grande valia para aquele que queira se aprofundar no campo dos estudos literários. A preocupação que aqui se apresenta gira em torno da definição do conceito de

gênero e seus desdobramentos na história e evolução literárias. Uma dica prévia muito valiosa que, geralmente, nós pesquisadores só aprendemos tardiamente por meio da prática e por conta própria, é a ideia que circunda a definição dos gêneros literários. Acreditar que um gênero se alinha a postulados fixos e rígidos, imutáveis e consagrados pela teoria é o mesmo que abandonar o percurso científico e partir para o campo do dogma. O pesquisador, como curioso que é, deve se atentar e conhecer as pesquisas já realizadas nesse campo, mas não acreditar cegamente em tudo o que lê. Muitos trabalhos de qualidade foram produzidos até hoje, e devemos construir um caminho de reflexão através de nossas leituras teóricas. Encontrar possíveis equívocos ou incoerências em teorias consagradas é um trabalho muito sério e não pode ser feito sem bases e referências confiáveis. No entanto, acreditar cegamente em tudo o que lemos cegamente também não é um caminho viável para a construção do saber teórico.

Começamos, então, com a definição – se é que é possível traçar reflexões tão certas como o próprio termo definição denota – dos gêneros literários e suas particularidades em relação ao todo literário. O grande



[...] problema dos géneros literários tem constituído, desde Platão até à actualidade, umas das questões mais controversas da teoria e da *praxis* da literatura, encontrando-se na origem imediata de algumas das mais ressonantes polémicas ocorridas nas literaturas europeias [...] Num plano marcadamente teórico, o problema dos géneros literários conecta-se com problemas ontológicos e epistemológicos que se podem considerar como *uxatae quaestiones* da filosofia em todas as épocas: a existência de universais e a sua natureza; a distinção e a correlação categoriais entre o geral e o particular; a interecção de factores lógico-invariantes e de factores histórico-sociais nos processos de individuação; fundamentos e critérios das operações classificativas, etc. Num plano prevalentemente semiótico, a questão dos géneros literários é indissociável da correlação

entre sistema e estrutura, entre código e texto, e da função dos esquemas categoriais na percepção e na representação artística do real, tanto a nível da produção do objeto estético como a nível da sua recepção e da sua interpretação. Num plano mais especificamente literário, o debate sobre os géneros encontra-se ligado a conceitos como os de tradição e mudança literárias, imitação e originalidade, modelos, regras e liberdade criadora, e à correlação entre estruturas estilístico-formais e estruturas semânticas e temáticas, entre classes de textos e classes de leitores, etc. (SILVA, 2011, p. 339-340, grifos do autor)

Através das afirmações de Silva (2011), o que podemos perceber sobre os géneros literários, em primeiro lugar, é o seu grande problema no campo da definição em si mesma, ou seja, conceituar e definir o que é um género, como ele se constitui, quais as relações que mantém com os outros elementos, são algumas preocupações que encontramos nessa tentativa e não podem – ou até os dias de hoje não puderam – ser tão brevemente respondidas. Fatores internos e externos à própria literatura são levados em conta para a tentativa de definição desse grande questionamento teórico e histórico. Silva (2011) afirma que no plano literário – especificamente – o problema encontrado na definição e delimitação do conceito e géneros relaciona-se com a tradição e a mudança literárias, ou seja, com a adequação e a transgressão dos limites impostos pelas regras, normas e classificações precedentes. Como aqui tentaremos ver – mas não como o foco principal das discussões futuras, pois essa questão demandaria um trabalho extenso e específico – a questão dos géneros se relaciona, desde o começo com a ideia de tradição, cânone, clássico, precedência e posteridade. Laura da Silveira Paula nos diz que:

A própria palavra *gênero*, que vem do latim *genus* e significa “tempo de origem, classe, espécie, geração e tempo de nascimento”, é indicativa do



que se pretendia ao selecionar os gêneros: definir uma classe, marcar uma espécie e, mais que tudo, demarcar territórios, num tempo em que algo tinha que ser restrito ao seu campo de atuação e lá permanecer em estado de definição ou até de eternidade. Alguns teóricos não admitem a permanência dos termos, alegando que o tempo e as obras, o volume das obras que se somaram desde então, modificaram as estruturas da criação poética e não estão ajustadas aos modelos originais [...] não há qualquer motivo para evitar as classificações originais: primeiro porque as características essenciais permanecem e segundo porque as classificações são formais, apenas para, de um certo modo, organizarmos os discursos teóricos, para que a compreensão e a apreciação das obras fiquem mais fáceis para o leitor. Não se trata de emprestar normas ou regras antecipadas às obras, mas reconhecer que, respeitadas as diferenças, existem elementos que, sendo comuns, definem as obras, independente do tempo ou do espaço onde tenham sido criadas. Ao longo da história da crítica literária, algumas mudanças foram necessárias para que melhor fossem consideradas as novas formas de produções artísticas. As mudanças foram, primordialmente, para ajustar os novos tipos de textos que aceitavam melhor as características do épico, do dramático e do lírico. (PAULA, 2011, p. 136-138, grifos do autor)



Refleta

Como nos mostra a pesquisadora, a questão do gênero é, em primeiro lugar, a questão da demarcação de uma origem, fiel, inquestionável e absoluta. Aqui é necessário ponderar que seguimos a linha teórica de reflexão que não acredita nessa origem como um marco inicial e absoluto, mas essa reflexão é pessoal e não pode ser apresentada como o único caminho teórico de leituras das questões que envolvem os problemas do gênero.

Apesar de não concordar com essa postura, explicitaremos aqui o caminho mais comum trilhado para o estudo do gênero, seguiremos essa linha de pensamento para que o leitor saiba que existe essa possibilidade e também porque é o meio mais didático de aproximação das discussões teóricas em questão.

Historicamente, perseguindo o caminho da definição, ou mesmo as “origens” da definição dos gêneros literários, temos que nos dirigir para a antiguidade greco-romana, pois foi dali que as primeiras reflexões teóricas sobre a literatura vieram até nós.

O primeiro problema que encontramos ao adotar as postulações de Platão, Aristóteles e Horácio sobre os gêneros literários na antiguidade é o fato de que eles falavam de uma literatura específica, produzida em sua sociedade e essa literatura não possuía a variedade de manifestações que temos hoje, por exemplo. Essa quantidade limitada e bem demarcada – harmoniosa – de expoentes literários da antiguidade ficaram para trás e seu estudo, como nos diz Mikhail Bakhtin, remete ao estudo de línguas mortas e também de sociedades mortas; não que Roma e Grécia não existam mais, mas não existe mais da forma como existiram durante o tempo da escritura dos tratados sobre a literatura. Quando falamos do problema da precedência e posteridade estivemos pensando nesse aspecto em específico: a literatura evoluiu e a teoria dos gêneros, em escala macroscópica, estagnou-se em função do julgamento de valor dessa “origem” dos estudos teóricos. Veremos agora, como a antiguidade lidava com os gêneros literários.

Os gêneros literários na antiguidade eram divididos em épico, lírico e dramático. Essa divisão tripartida se deve aos trabalhos de Platão, Aristóteles e Horácio e é seguida e mantida até os dias de hoje, temos essa divisão como fundamento do estudo dos gêneros literários. Essa foi a primeira definição e seleção (escolha) de aspectos que mereciam ser abordados durante o estudo da literatura. Vejam, apenas por curiosidade, que todo o sistema utilizado para o estudo da teoria literária no ocidente, desde aquela época, é embasado pelas ideias de poucos pensadores e não passaram, na maioria das vezes, por questionamentos, reflexões e nem pesquisas profundas; simplesmente foram aceitas e permaneceram. Sobre os três meios de expressão

literária daquele tempo – épico, lírico e dramático – sua distinção consistia da conceituação prática (da produção artística), clássica até os dias de hoje, e dela nos ocuparemos mais adiante. Rogel Samuel nos diz que na



Arte Poética, o filósofo Aristóteles (384-322 a.C.) trata da poesia segundo os meios, objeto e modo da imitação. Ou seja, dos gêneros. A epopeia, a poesia trágica, a comédia e formas da poesia que se utilizam do ritmo, da linguagem e da harmonia para produzir a imitação. Segundo o filósofo, nós temos uma instintiva tendência à imitação. É pela imitação que adquirimos nossos primeiros conhecimentos, e na imitação experimentamos prazer. O conhecimento constitui um “sabor”, isto é, um saber. Sentimos prazer em ver as imagens que reproduzem os homens, e quanto mais perfeita a execução, maior o prazer. Outra tendência natural está no gosto pelo ritmo e pela harmonia. (SAMUEL, 2011, p. 37, grifo do autor)

Essa fundamentação da teoria dos gêneros, como apresentada acima pelo autor, se baseia nas formas, sejam elas as de imitação ou as formas como se estruturam os diferentes tipos de produção. Algum tempo atrás fizemos a distinção entre verso e prosa e, para os fins dessa seção, devemos agora retomar sua implicação na história dos gêneros. A leitura clássica que aqui queremos demonstrar, se resume nas palavras de Samuel, quando diz que a



[...] teoria literária estuda os gêneros literários, que tradicionalmente se dizem *épico*, *lírico* e *dramático*. O gênero épico *apresentativo*, narrativo, se faz por acréscimo de partes, conta uma história, apresenta fatos, com adição de cada parte. Modernamente é o que ainda faz o romance. O gênero lírico, musical e subjetivo, canta e embala, fala de si e quase sempre para si mesmo. Suave, tenda a um isolamento. A gênero dramático, o gênero das emoções fortes, do teatro do grande público, da multidão,

dos oradores políticos, dos discursos nas praças públicas, do debate da TV apela para o público, mobiliza-o, passa eletricidade, empolgação, emoção. O público fica emocionalmente tomado, abalado, envolvido. Na tragédia, vai às lágrimas. Na comédia, solta gargalhadas.(SAMUEL, 2011, p. 37, grifos do autor)

Essa distinção compreende os tipos épico, lírico e dramático. Os fins práticos de cada produção e sua estrutura foi o que levou os teóricos da antiguidade a classificá-los como tal. O épico é o gênero das grandes aventuras, dos heróis e das batalhas, conhecido por sua extensão e complexidade vocabular e por se aproximar da história enquanto disciplina ou área do conhecimento. O lírico é estruturado de forma tão rígida quanto a epopeia, ambos em versos, mas o lírico era menos extenso do que a epopeia e se voltava para dentro do poeta e não para fora (para o mundo). O dramático tem, entre os dois anteriores, uma composição mais específica, ele tem como fundamento prática a encenação no palco, ele se volta para o público, assim como o épico e o lírico que também tinham finalidades de apresentação oral às multidões. A diferença entre os três é que a epopeia e o lírico poderiam ser recebidos também em forma individual (na leitura solitária) e o dramático continua, ainda hoje, famoso por lidar diretamente com o público vivo, *in praesentia*. A estruturação do drama possui mais liberdade do que as outras, pois admite intromissões diretas de explicação do que deverá ser feito durante a apresentação, ou mesmo a construção do figurino ou do palco – um exemplo bom é a própria didascália ou rubrica – com o intuito de ajudar a composição da encenação. Dos três gêneros comentados, a epopeia foi a que mais se aproximou – gradual e historicamente – do romance e do conceito de prosa que temos atualmente. Enquanto o teatro se resumia ao palco e a lírica à rigidez do verso, os versos épicos começaram a se alongar e penetrar o universo da prosa através de sua narrativa. Essas foram as três formas de conceituação que herdamos da antiguidade clássica – não as únicas –, as principais e mais conhecidas.

Mais tardiamente, no decorrer da história, no



[...] âmbito do que poderemos designar por *classicismo renascentista*, o género literário passou a ser concebido como uma entidade substantiva, autónoma e normativa. Cada um dos três géneros literários fundamentais – o épico, o dramático e o lírico – se subdividia noutros géneros menores e todos estes géneros, maiores ou menores, se distinguíam uns dos outros com rigor e com nitidez, obedecendo cada um deles a um conjunto de regras específicas. Estas regras incidiam tanto sobre aspectos formais e estilísticos como sobre aspectos temáticos, constituindo a obediência de uma obra Às regras do género a que pertencia um preponderante fator positivo na avaliação do seu merecimento estético. As regras eram extraídas quer dos teorizadores e preceptistas literários mais autorizados – sobretudo Aritstóteles e Horácio –, quer das grandes obras da antiguidade greco-latina, elevadas pelo humanismo renascentista a modelos ideais das modernas literaturas europeias. (SILVA, 2011, p. 353, grifos do autor)

Se o classicismo renascentista corrobora para a ampliação da expressão literária através de novas subdivisões dos gêneros já existentes – o que indica, ainda que parcialmente, a aceitação da mudança e necessidade de revisão da teoria – também acaba por levar a teoria ao termo e tornar a leitura teórica ainda mais rígida e menos abrangente. Se há um período mais pertencente à antiguidade do que a própria antiguidade, esse é o classicismo. A ideia de que a retomada dos valores, da cultura e da perfeição clássica pudesse orientar a humanidade para um estado de realização mais puro e sublime levou o classicismo a cumprir com o movimento de fazer renascer as qualidades da antiguidade, mas também fez renascer o olhar obtuso em relação à teorização da literatura. A retomada das normas e regras foi mais violenta do que acontecera em seu próprio momento histórico, os gêneros voltaram a ser somente uma realização dependente das estipulações clássicas e esse movimento afastou, mais ainda, a teoria das novas realizações artísticas daquele período. A lição

de Platão – os três graus da *mimesis* – foi tão bem ensinada que os próprios renascentistas a utilizaram para olhar para o passado, quer dizer, olharam para a antiguidade com se ela fosse o ideal da expressão do conhecimento humano e esse olhar platônico teve seus desdobramentos. A luta contra a multiplicidade e mistura dos gêneros foi feroz e isso só retardou o que iria acontecer futuramente, no século XIX.



Assimile

A proposição de que os gêneros deveriam sempre seguir uma mesma regra de ouro que servisse para todas as formas de criação artística foi sendo desmontada aos poucos. Desde a antiguidade até o renascimento essa fixidez e normatividade até puderam ter sua razão de ser, mas o avanço da história acabou desbancando essa pretensão teórica de ser universal e imutável. Basta um rápido olhar para a própria ideia de literatura na antiguidade para desmontar o próprio conceito de gênero – a teorização em categorias – postulado por Aristóteles e Platão. Se, para os dois, a literatura – e a arte como um todo – não passam de movimentos de imitação, ou seja, se o ser humano aprende por meio da imitação e se a literatura também é uma forma de imitação da realidade, então a literatura deveria, no mínimo, imitar a realidade de forma coerente. Se a vida do homem está vinculada ao movimento natural do tempo – a ideia de que o tempo faz parte da natureza – então a produção humana também deve se alinhar à natureza que intenta imitar, ela não é alheia ao movimento natural das coisas, a própria arte é subordinada à natureza e não dona dela. Se a arte imita a natureza, qual o motivo de tentar criar um modelo de teorização que não seja consoante a natureza da vida? A natureza evolui, morre, vive, revive, se reestrutura, se adapta, se adequa. Pensando desse modo, entende-se que a própria natureza não é fixa, universal e eterna, então por qual motivo seriam a literatura e a teorização da literatura fixas, eternas e imutáveis? A vida se modifica, o mundo também, o homem e a natureza, a arte e a literatura, os textos e as teorias, todos eles se modificam e não podem ter a pretensão de imutabilidade ou eternidade.

O século XIX serviu como um novo olhar para a teoria da literatura e para a questão dos gêneros. Foi neste século que eclodiu a mudança eminente e inevitável que os teóricos tentavam segurar, como se fossem donos da própria natureza das coisas. Dois são considerados os grandes nomes da teoria dos gêneros no século XIX, o francês Ferdinand Brunetière (1849-1906) e o italiano Benedetto Croce (1866-1952). Ambos têm mérito de refutar a leitura teórica criada na antiguidade e retomada no renascimento, suas teorias preocupam-se mais com o texto do que com a teoria. Começemos com Brunetière, que



[...] concebeu os gêneros como entidades substancialmente existentes, como essências literárias providas de um significado e de um dinamismo autônomos, não como simples palavras ou como categorias arbitrariamente estabelecidas, e, seduzido pelas teorias evolucionistas formuladas por Darwin no campo da biologia, procurou descrever e explicar o gênero literário como se fosse uma espécie biológica. Assim, Brunetière apresentou o gênero literário como um organismo que perfaz todo o ciclo vital: nasce, desenvolve-se, envelhece, morre ou transforma-se [...] Tal como algumas espécies biológicas desaparecem, vencidas por outras mais forte [sic] e mais bem apetrechadas para resistirem aos acidentes da concorrência vital, assim alguns gêneros literários morreriam, dominados por outros mais vigorosos [...] Outros gêneros, porém, através de um mais ou menos longo processo evolutivo, transformar-se-iam em gêneros novos, tal como algumas espécies biológicas, mediante certas mutações, dão origem a espécies diferentes: assim, segundo Brunetière, a eloquência sagrada do século XVII ter-se-ia transformado na poesia lírica do período romântico. (SILVA, 2011, p. 365-366)

Brunetière tem seu mérito por ter teorizado sobre a evolução dos gêneros, ou seja, o rompimento com a crença de que o gênero deveria ser eterno e imutável. Justamente por se pautar na teoria da evolução das espécies ele inova com a ideia de que um

gênero deve evoluir e a teoria deve acompanhar esse movimento. Além dele Croce também contribui para a evolução da teoria dos gêneros, como nos mostra Silva:

A normatividade da poética classicista, indissolúvelmente ligada, como expusemos, a uma teoria dos gêneros, foi considerada por Croce como um extrapolação absurda e inconsciente da *praxis* literária de uma determinada época histórica, visto que se funda na projecção em categorias abstractas e universais de caracteres estilístico-formais, semânticos e pragmáticos enraizados, explicáveis e justificados no âmbito da uma concreta experiência literária. No entanto, se Croce rejeita o caráter substantivo dos gêneros literários, admite, por outro lado, o seu caráter adjectivo, ou seja, não recusa o conceito de género literário como instrumento útil na história literária, cultural e social, visto que, na prática literária de certas épocas históricas, as regras formuladas para os diversos gêneros, embora «esteticamente arbitrarias e inconsistentes, representavam necessidades de outra natureza» [...] O conceito de género literário pode constituir, por conseguinte, um elemento instrumentalmente fecundo e cómodo na sistematização da história literária, mas permanecerá sempre um elemento extrínseco à essência da poesia e à problemática do juízo estético. (SILVA, 2011, p. 369, grifo do autor)

Croce acreditava na aplicabilidade e utilidade da teoria dos gêneros, mas, como fonte libertadora, também acreditava que a literatura é mais do que somente gênero e entendia a teoria dos gêneros como um instrumento necessário para o estudo a literatura, mas não o cerne do estudo da literatura. A literatura não existe porque é de um gênero ou outro, ela existe porque é criação, só depois será abordada como gênero.



A aceitação de uma teoria substancialista dos gêneros origina, no entender de Croce, consequências extremamente negativas no plano da crítica literária: perante uma obra poética concreta, o crítico não procura saber se ela é expressiva ou o que exprime, mas busca apurar se está composta segundo as leis do poema épico, ou da tragédia, etc. Assim, a poesia deixa de ser a protagonista da história da poesia, passando o seu lugar a ser ocupado pelos gêneros; as personalidades poéticas dissolvem-se e os seus *disiecta membra* são repartidos por vários gêneros: Dante, por exemplo, será dividido pela épica, pela lírica, pela sátira, pela epistolografia, etc., fragmentando-se irremediavelmente a unidade e a totalidade da obra dantesca. E nesta perspectiva crítica, sublinha Croce, não será de estranhar que os vultos de Dante, Ariosto, Tasso e outros grandes criadores apareçam sobrepujados por triviais e mediócrs autores, já que, em geral, os mediócrs se esforçam penosamente por obedecer aos preceitos de cada um dos gêneros que cultivam. (SILVA, 2011, p 368, grifo do autor)

O exemplo dado através da leitura crociana nos mostra que os gêneros não podem ter relevância maior do que a própria literatura. Esse exemplo serve para fundamentar tudo o que foi discutido até agora, ou seja, a literatura não pode simplesmente ser recortada – por pura conveniência – e trabalhada aos moldes das teorias dos gêneros, é preciso, antes, respeitar a totalidade do texto e se for o caso compreender que podemos ter aí um nova configuração de gênero, ou uma inovação dentro do campo do mesmo gênero, mas é sempre o gênero que deve se expandir para dar conta da obra e não a obra se reduzida às postulações do gênero.

Contemporaneamente pensando na teoria dos gêneros temos que até fins do estruturalismo a leitura foi marcadamente

influenciada pelos métodos e entendimentos do formalismo russo. Muito se desenvolveu sobre o estudo da literatura e da teoria. Diferentes abordagens brotaram no solo fértil desse século e os conceitos que surgiram são das mais variadas espécies. Desde a preocupação com a palavra, língua, autor, leitor, passando pelo contexto histórico, personagens, até chegar no próprio conceito de texto, a teoria contemporânea está cada vez mais ampla e os caminhos de leitura dos gêneros vêm se desenvolvendo amplamente.



Pesquise mais

Algumas reflexões importantes sobre a questão dos gêneros literários podem ser encontradas no livro de Massaud Moisés intitulado *A criação literária: introdução à problemática da literatura*. Essas reflexões são de fundamental importância tanto para a compreensão quanto para o aprofundamento no estudo da natureza definidora dos gêneros literários.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: introdução à problemática da literatura. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

Um importante artigo que lida com as questões envolvendo os gêneros literários foi escrito por Raquel Machado. Além de focar majoritariamente no plano prático e didático do processo, ainda consegue nos fornecer instrumentos valiosos para o entendimento da dificuldade em trabalhar com os gêneros em qualquer âmbito.

MACHADO, Raquel. Trabalhando com gêneros literários: relato de experiência na biblioteca do colégio da lagora, em Florianópolis (SC).

Revista ACB: Biblioteconomia em Santa Catarina, Florianópolis, v.12, n.2, p. 311-321, jul./dez., 2007. Disponível em: <<https://revista.acbsc.org.br/racb/article/viewFile/511/655>>. Acesso em: 14 dez. 2016.

No vídeo cujo link segue na referência a seguir, o professor Douglas Knupp explica alguns elementos básicos para a compreensão das características dos gêneros literários. Justamente por tratar dos elementos mais básicos da divisão triádica dos gêneros, ele demonstra muito bem a ideia clássica sobre os gêneros, ou seja, remonta à antiguidade clássica.

Canal ProjetoX. **Xtensivo Literatura Gêneros Literários Prof Douglas Knupp**. 2014. 7 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rBtgw_3rpY4>. Acesso em: 17 dez. 2016.

Sem medo de errar

A melhor maneira de postularmos algum tipo de posicionamento reflexivo sobre um elemento, qualquer que seja, é através de duas técnicas distintas e complementares, posto que, em se tratando de assunto tão extenso e complexo como é o dos gêneros literários, poderíamos facilmente nos perder em nossos próprios caminhos. As duas técnicas são o estudo cronológico e histórico e o estudo específico sobre os gêneros literários. Não há meios de fugirmos nem de um, nem de outro, temos a obrigação científica de nos pautar das duas formas de leitura. A primeira consiste em traçar, da forma mais abrangente possível, os caminhos percorridos por todos os gêneros literários ao longo de sua história e compará-los uns aos outros, a fim de encontrar motivações semelhantes ou diversas em sua evolução e permanência. A segunda técnica consiste em percorrer meticulosamente os caminhos de somente um dos gêneros e, com isso, – após ter feito isso com todos eles – tentar traçar uma forma de definição própria do conceito de gênero literário. Isso pode parecer, à primeira vista, utópico, mas foi assim que os teóricos gregos empreenderam suas tão famosas definições teóricas.

Como vimos até agora, o problema dos gêneros literários surgiu quando os primeiros pesquisadores e teóricos contestaram as formulações dos teóricos da antiguidade. Alguns pensam nisso como uma ofensa, como uma desonra, um pecado, um crime, mas é inevitável entender que a contestação e a proposição de novas formas de pensar é o que constitui o campo do conhecimento humano. Se não houvesse contestações, nós ainda estaríamos vivendo do mesmo modo que viviam os homens das cavernas. A contestação e as novas proposições fazem parte da evolução do homem, com a literatura não poderia ser diferente, mas não se trata de simples contestações levianas e sem fundamentos, trata-se de profundas e extensas pesquisas que justifiquem a argumentação.

Dentro desse cenário, os gêneros foram canonizados pelas teorias de Aristóteles e Platão, ou seja, as primeiras formulações a respeito desse problema teórico foram criadas na antiguidade grega. O grande problema dessas formulações foi a tentativa de formular um conceito perfeito, harmônico, universal e incontestável e isso se deve à cultura grega daquela época, mas se deve ainda mais aos teóricos classicistas que julgavam a literatura greco-romana com olhos parciais e contaminados. Dizer que a literatura greco-romana é nossa origem é aceitável, mas julgar que ela foi em tudo perfeita e universal já começa a trazer juízos de valor que dizem respeito mais aos teóricos do que à própria literatura. A literatura produzida por eles pode até ser perfeita, mas as teorias que se fizeram sobre elas, não podem ser consideradas tão perfeitas assim. O que aconteceu na antiguidade foi a tentativa de criar um sistema, um método, uma fórmula padronizada de apreciação e criação literárias e isso vai contra a natureza da própria literatura. Não é preciso ser grande leitor nem pesquisador para perceber que o que a literatura tem de mais belo é a sua capacidade de se regenerar e sua capacidade de gritar rebeldia contra todas as formas de repressão – seja ela representada pelo governo, por reis, governadores, governantas, professores, patrões, ou qualquer outra coisa que cause algum desconforto a alguém –, a literatura tem a capacidade de comunicar tudo aquilo que o autor gostaria que acontecesse ou que pudesse ser dito, vivido, falado ou modificado. A literatura é o momento de criação e de exteriorização das ideias. Como se pode, então, normatizar uma forma de arte que talvez seja a mais livre de todas? Como podemos encarcerar o impulso criador e moldá-lo de acordo com postulações tão antigas? Acreditamos que a única prisão da qual a literatura não pode escapar é a prisão representada pelas palavras, sem as quais não existiria o texto literário.

A partir disso, temos que nos policiar nos movimentos de pesquisa e produção reflexiva. Como comentado muito anteriormente, a teoria serve como um suporte para o entendimento da arte, ela nasceu como um apêndice, como um mal necessário para a tentativa de compreensão didática da representação artística. É sempre a arte que demanda uma interpretação e não ao contrário. A massa do bolo depende da fôrma e até assume sua fôrma, mas a existência da fôrma não garante o sabor desse bolo. O mesmo pode ser dito sobre

teoria e literatura. A literatura não pode fugir da influência teórica que a precede, mas não tem a obrigação de seguir, rigidamente, as postulações teóricas como uma garantia de sucesso ou qualidade, o valor é encontrado depois da escrita e não antes. Se a teoria fosse tão necessária para garantir a qualidade da obra literária, então todos os escritores teriam que ser profundos conhecedores das teorias ou então contratar um teórico profissional para orientá-los sobre os métodos de produção da literatura. Parece mesmo que a leitura clássica (da antiguidade) da produção literária foi mal compreendida. Aristóteles e os demais tentaram criar um manual, passo a passo, para o futuro criador de literatura e, posteriormente, foram lidos com estudiosos da teoria literária, mas é muito mais fácil postular regras enquanto se cria algo do que tentar fazer o mesmo depois que ele já veio a existir. Essa foi a grande diferença entre a antiguidade e toda a posteridade. Na antiguidade eles tiveram a chance de formular o bolo e a forma ao mesmo tempo, e a posteridade – sem exceção – teve de seguir essa forma e tentar alinhar seu bolo a ela. Utilizando ainda a metáfora do bolo e da forma, fica aqui uma questão interessante: não seria prudente que cada confeitiro soubesse a melhor forma para o bolo que está criando? Se todos os confeitiros utilizarem a mesma forma, não se esgotarão – em algum momento – as possibilidades de criação e isso não se tornará mera reprodução? Essa forma de reflexão é somente mais uma das possíveis, mas todas as outras – como formas antigas que são – levarão à produção de bolos iguais aos já produzidos anteriormente. Para finalizar, devemos compreender também que a forma não serve somente para a criação literária, mas para a produção crítica e teórica também. A sistematização da construção da reflexão teórica seria – seguindo a metáfora – a máquina que dá forma à forma do bolo.

Faça valer a pena

1. Leia o trecho do texto a seguir:

“É muito importante e interessante o problema da interação de gêneros no interior da unidade da literatura, em dado período. Em certas épocas – no período clássico dos gregos, no século de ouro da literatura romana, na época do classicismo – na grande literatura (ou seja, na literatura dos grupos sociais preponderantes),

todos os gêneros, em medida significativa, completavam-se uns aos outros de modo harmonioso, e toda literatura, enquanto totalidade de gêneros, se apresentava em larga medida como uma entidade orgânica de ordem superior. Porém, é característico: o romance não entrava nunca nesta entidade, ele não participava da harmonia dos gêneros. Naquela época, o romance levava uma existência não oficial, fora do limiar da grande literatura. Na entidade orgânica da literatura, organizada hierarquicamente, entravam somente gêneros constituídos, com personagens fixados e definidos. Ele [sic] podiam se limitar e se completar mutuamente, conservando a natureza de seu gênero. Eles eram únicos e aparentados entre si por suas profundas particularidades estruturais. As grandes poéticas orgânicas do passado – de Aristóteles, de Horácio e de Boileau – são marcadas pelo profundo sentimento da literatura como um todo e da harmoniosa composição de todos os gêneros nesse todo. Tais poéticas como que parecem ouvir concretamente esta harmonia de gêneros. Nisto está a força, a plenitude, incomparável e íntegra, e o caráter exaustivo destas poéticas. Todas elas, sistematicamente, ignoram o romance." (BAKHTIN, 2014, p. 398)

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini...[et al]. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

Bakhtin desenvolve uma extensa discussão sobre a interação dos gêneros e, mais especificamente, sobre a interação do romance com os gêneros e teorias que o precedem. A condição do romance não é exclusiva, mas era a forma mais acessível no tempo de Bakhtin. Atente-se para as afirmativas a seguir:

- () O romance ficou fora das classificações de gênero das poéticas tradicionais.
- () Na antiguidade, a interação dos gêneros era harmoniosa e isso ocorria no classicismo também.
- () O romance fez parte do sistema harmônico de classificação tradicional dos gêneros.
- () O prosa nunca fez parte das classificações de gêneros tradicionais da antiguidade.
- () Na época do classicismo, o romance foi tratado como um gênero marginal e menor.

Considere as afirmativas e escolha a alternativa que apresenta a ordem que se considera correta (V para Verdadeiro e F para Falso):

- a) F-F-V-F-V.
- b) F-V-F-V-F.
- c) V-F-V-F-V.
- d) V-V-F-F-V.
- e) V-F-F-F-V.

2. Leia o trecho do texto a seguir:

"A teoria do gênero contemporânea, por sua vez, evita os julgamentos de valor (sobre o que é o melhor), e procura descrever os gêneros em suas inter-relações. Seu ponto de partida foi o Romantismo, que enfatizou a individualidade e insistiu no trabalho literário como expressão da sensibilidade do autor. No século XIX, o determinismo desenvolveu suas teorias biológicas da evolução de gêneros, com Brunetière (1890). Este modelo evolutivo permaneceu, de uma forma ou de outra, como explicação da mudança histórica. Até mesmo a teoria de Frye, dos modos, que traço o deslocamento da ficção europeia durante os últimos 15 séculos, desde o mito até o maior realismo, insinua um processo de evolução histórica. Novas tendências críticas apareceram no século XX, enfatizando a literariedade do texto literário como um fato linguístico, e centrando o significado de um poema nos padrões internos da imagem, metáfora, paradoxo e ironia. As novas críticas desvalorizam as características do gênero na literatura, como algo extrínseco à literariedade. Substituem a noção de gênero pelo de 'texto', em processo de invenção. O novo gênero geral é a *escritura*, a pesquisa da linguagem, das dimensões de uma nova poética. A desestruturação do gênero corresponde a uma desestruturação do mundo, e novas formas de gênero correspondem a novas formas de viver e de ser. O novo gênero passa a ser o *verossímil* da obra literária, o conjunto de significados no horizonte amplo do sentido de uma obra. Logo, cada nova obra inaugura um gênero novo, todo seu, numa tensão entre seu 'eu' linguístico e seu 'eu' existencial, inserido numa cultura da nossa era eletrônica. A literatura volta a ser o *logos* fundador da poesia, num retorno originário (Liba Beider). Da mesma forma, o conceito de 'textualidade', introduzido pela teoria da *desconstrução* e pelas teorias do *pós-estruturalismo*, coloca que os textos são cadeias infinitas de significados, subvertendo qualquer interpretação que privilegia algum conceito de gênero literário." (SAMUEL, 2011, p. 44 e 45, grifos do autor)

SAMUEL, Rogel. **Novo manual de teoria literária**. 6. Ed. Rev. e Ampliada. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

Considere tudo o que foi dito sobre os gêneros e atente-se para as afirmações:

I. A teoria dos gêneros sempre focou sua evolução e novas formas de leitura do texto literário.

II. Uma nova forma de ver o mundo não é capaz, isoladamente, de configurar um novo gênero.

III. Contemporaneamente se tem a ideia de que os gêneros refletem a estruturação da visão e relação com o mundo.

IV. Uma única obra não possui qualidades suficientes para alterar as noções de um gênero.

V. O estudo do sentido de uma obra através de seu conjunto de significados provê ao teórico a noção de gênero à qual pertence.

Considere o que diz o texto, as afirmações enumeradas acima e escolha abaixo a alternativa que contém os itens considerados corretos:

a) I, III e V.

b) I, II e III.

c) II, III e IV.

d) I, IV e V.

e) I, II e V.

3. Leia o trecho do texto a seguir:

“O estudo dos gêneros, como alguns outros aspectos da teoria da literatura, remonta à Grécia de Platão e Aristóteles e chega até nós com modificações naturais, em razão do tempo decorrido e do volume de obras, mas a origem não deixa de ser o fio que pode nos guiar. É relevante o estudo dos gêneros tanto para o professor quanto para o aluno, pois o conhecimento das estruturas que configuram os gêneros como épico, dramático e lírico são auxiliares preciosos para uma leitura profunda, seja com o objetivo da crítica literária, seja com o propósito de compreender bem o texto. Novas classificações estão sendo sugeridas embora ainda se possa referir a um texto com as classificações originais. Procuramos anotar algumas obras significativas e dependemos, então, do envolvimento do nosso leitor-pesquisador para o sucesso no que se refere ao estudo dos gêneros, uma vez que o exercício das classificações só poderá ser feito a partir das leituras e, sem nenhum segredo, pois todos já sabemos: quanto mais leitura, maior será a facilidade

para definir ou determinar qual é o gênero predominante, nesse ou naquele texto. Não podemos iniciar nossas observações sobre os gêneros a partir de hoje e do que agora entendemos por texto e obra literária. Para que compreendamos as classificações atuais, melhor dizer, as possibilidades de classificações atuais, é necessário voltar a um tempo de origem, um tempo em que se iniciava a escrita. Alguns textos que chegaram até nós deixam indícios de que poucas obras existiam quando surgiu a necessidade de classificação para que pudessem ser melhor estudadas/observadas." (PAULA, 2011, p. 135-136)

PAULA, Laura da Silveira. **Teoria da literatura**. Curitiba: Ibpx, 2011.

A autora argumenta sobre o estudo dos gêneros. Tendo isso em mente considere as afirmações:

() A leitura é um bom instrumento para a prática do reconhecimento dos gêneros literários.

() A antiguidade é considerada o período no qual se originou o estudo dos gêneros literários.

() Para entender cada um dos gêneros é necessário saber grego e latim, pois assim teremos acesso aos originais.

() Estudar os gêneros através do passado não colabora para a compreensão de sua expressão atual.

() Havia poucos textos que pudessem fundamentar o estudo da classificação dos gêneros na antiguidade.

Considere as afirmações, o texto lido e escolha a alternativa que apresenta a ordem correta, sendo V para Verdadeiro e F para Falso:

a) V-F-F-F-V.

b) V-V-F-F-V.

c) F-V-F-F-F.

d) V-F-V-F-V.

e) F-V-F-V-F.

Seção 3.2

A lírica e a épica

Diálogo aberto

Sobre a permanência e resistência da literatura, sabe-se que tudo na vida humana evolui, de forma lenta ou rápida, e isso também aconteceu com a literatura. Se não fosse a teoria dos gêneros literários e sua capacidade de inovar o campo literário, não haveria mais literatura, pois, autor e nem leitor se adequariam às regras da antiguidade clássica. A literatura se expressa através da língua, a língua se adequa à evolução da cultura de uma sociedade e, de acordo com as suas necessidades, podemos entender literatura, língua, sociedade e cultura como organismos vivos e em constante mutação. Quando a literatura evolui junto com a sociedade parece óbvio que o dever da teoria é acompanhar esse avanço no intuito de abarcar essa nova manifestação e dar continuidade (e legitimidade) à expressão artística literária. Essa postura parece óbvia e simples, mas não é assim que pensam os teóricos e pesquisadores do campo literário. Parece que há a necessidade – inclassificável – de estabelecer padrões, hierarquias, juízos de valor e regras qualitativas para o estudo, o consumo e a produção literários. Alguns teóricos chamariam essa entidade inclassificável de cânone ou tradição. Os teóricos se acham no direito de exercer o papel de julgar o que deve ou não ser abarcado por este ou aquele gênero literário, a isso chamamos de complexo catedrático ou complexo de academia, quando o exercício da docência passa a se configurar como determinação de padrões subjetivos com caráter objetivo e científico. Alguns têm essa necessidade de tentar controlar o desenvolvimento da teoria dos gêneros literários, no entanto basta que se saiba que

[...] os gêneros não são leis nem regras fixas, são categorias relativas, dentro das quais cada escritor se move à vontade: elas é que estão a serviço dele, não ele a serviço delas. Do contrário, sua liberdade



criadora estaria tolhida e os gêneros acabariam sendo estruturas inamovíveis, o que é inconcebível quando pensamos no permanente progresso do homem. Resultado: os gêneros não são espartilhos sufocantes nem moldes fixos, mas estruturas que a tradição milenar ensina serem básicas para a expressão do pensamento e de certas formas de ver a realidade circundante. Sua função é orientadora, guiadora e simplificadora: cada artista já encontra à sua disposição um arsenal de recursos expressivos que lhe facilita enormemente a tarefa de comunicação. (MOISÉS, 1973, p. 38-39)

Os gêneros literários, como representação (comunicação) do pensamento, do modo de viver social e a percepção de mundo, diferem entre si em suas formas e conteúdos. Propõe-se aqui a reflexão sobre o surgimento dos primeiros gêneros e com eles os primeiros teóricos. O surgimento de ambos parece misturar-se na história e a investigação desse campo teórico tornou-se cada vez mais problemática. Não estaria o autor teorizando durante o momento de estruturação e estudo da construção de seu próprio texto literário? Não pode haver texto teórico ficcional? Não seria muito mais eficiente um diálogo franco entre o texto literário e o texto teórico, de forma a possibilitar diferentes leituras e abrir o campo literário às diferentes reflexões possíveis ao invés de cercear a manifestação literária?

Não pode faltar

Como ponto de partida para as discussões que futuramente aqui se apresentarão, o início da reflexão deve retomar a característica fundamental da conceituação da forma poética, a escrita em verso. Vimos anteriormente quais elementos distinguem a escrita versificada e a escrita prosaica. O rigor e o emprego da estética formal são, superficialmente falando, as características que distinguem o verso da prosa. Além de notar, também, o metro, a cadência, o ritmo e as rimas, o verso se apresenta como uma forma poética (literária) mais truncada

e que apresenta – num primeiro momento – uma dificuldade maior em termos composicionais. Tendo em mente tais características, detenhamo-nos agora na lírica e na épica como formas de poesia versificada. O lírico, tem forte herança da tradição oral. Como assinala Paula, o

Lírico vem de lira, instrumento musical que acompanhava os cantos e os contos dos gregos. A poesia lírica está no fundo da tradição popular, pois é parcela inseparável das cantigas de ninar, dos hinos religiosos de adoração, dos lamentos fúnebres, dos cantos de pastores, dos hinos de vitória nos jogos, dos cantos nupciais – os himeneus –, das louvações de amor, dos cantos corais: o lirismo coletivo que homenageava os heróis e cantava a grandeza do povo e da nação. Como vemos, todos os acontecimentos eram prestigiados com a entoação musical, com a presença forte do lírico. (PAULA, 2011, grifos do autor)

Tendo em vista que o lírico tem sua origem no campo musical, cultural e popular, pode-se pensar na poesia desse tipo como um ornamento, um adorno motivado por ocasiões especiais. O poeta lírico, enquanto escritor ou cantador (recitador), tem sua subjetividade exaltada naquilo que escreve, ou seja, seus sentimentos e opiniões são individuais, por mais que tendam ao geral eles sempre se revestem do filtro individual. A poesia lírica

[...] de curto alcance e fugaz duração: o poeta pode sentir que suas inquietações correspondem às mesmas de sua família e de seu povo, partido, clube, etc., mas não pode deixar de senti-las como indivíduo. Mais ainda: as obras que escreve somente o representam como indivíduo; quando não, tenderia a se tornar um poeta épico. (MOISÉS, 1973, p. 66)

Eis a primeira grande característica pela qual divergem o poema épico e o poema lírico. O lírico, por mais que cante fatos sociais ou que abarcam o coletivo, sempre será aquele que canta em seu nome, aquele que imprime seus sentimentos e opiniões próprias, sua opinião é facilmente identificada no poema, tudo o que diz respeito à sua individualidade é bem demarcado em seus versos. Já no poema épico essa individualidade aparece desfeita e o poeta canta em nome da coletividade, sua opinião e sentimentos não são o cerne da expressão poética. Isso veremos, em breve, mais detidamente, por hora continuaremos com a lírica. O “[...] gênero lírico, musical e subjetivo, canta e embala, fala de si e quase sempre para si mesmo. Suave, tende a um isolamento” (SAMUEL, 2011, p. 37). Este gênero caracteriza-se “[...] pela separação do auditório em relação ao poeta. O poeta lírico pretende em geral falar consigo mesmo ou com um particular interlocutor: a musa, um deus, um amigo, um amante, um objeto da natureza etc.” (SILVA, 2011, p. 379). Ao poeta lírico parece não importar o fato de haver ou não um ouvinte, um expectador, um receptor de sua criação, posto que ele fala de si e para si mesmo. Quando se volta para fora é somente para o amigo, para a amada ou para musas e deuses; sua preocupação está na necessidade de exteriorizar sua forma de sentimento e pensamento, o que lhe abala, o que lhe toca. Diante de um fato qualquer o que o leitor (ouvinte) fica sabendo é tudo o que o poeta sentiu diante daquilo, não há a preocupação em narrar o que ocorreu. ○



[...] poeta lírico está preocupado com o próprio “eu”: “o conteúdo da poesia lírica é, pois, a maneira como a alma, com seus juízos subjetivos, alegrias e admirações, dores e sensações, toma consciência de si mesma no âmago deste conteúdo”; “com efeito, o que interessa antes de tudo é a expressão da subjetividade como tal, das disposições da alma e dos sentimentos, e não a de um objeto exterior, por muito próximo que seja”. Por isso, pouco ou nada lhe interessa o mundo circundante: “o lírico é um ser solitário, ignora a existência de um público, e poetiza para si”; daí que “a poesia lírica se nos revele como arte solitária, uma arte que unicamente se percebe entre duas almas harmonizadas em

idêntica solidão”. E quando ocorre de o poeta sai do círculo estreito do seu “eu”, “os objetos do mundo exterior são apenas o esteio, o fundamento, o impulso de onde nascem os sentimentos, as emoções, as reflexões, as opiniões...”. Ou, então, projeta-se para os objetos circundantes para só ver a si próprio, aderido a eles, ou vendo estes como prolongamento do seu “eu”, da forma que “todo conteúdo do mundo se converte aqui em simples vivência interior, somente como tal vivência interior existe e é reconhecido. Não cabe dúvida que também a lírica pode cumular-se de figuras do mundo exterior, mas se essas figuras permanecem dentro de sua fria exterioridade e não se dissolvem na vida palpitante do interior do homem, estaremos ante uma influência épica na trama lírica, influência que se perceberá claramente como tal. Também o forte movimento do drama, que nasce dos choques entre o mundo interior e o exterior, pode revestir, evidentemente, uma forma lírica, mas isso não fará outra coisa senão destruir a atitude lírica pura”. Em suma, atitude egocêntrica, introvertida, mesmo quando os temas familiares ou coletivos puderam confundir ou iludir o leitor com a aparência de despojamento, de resto impossível. O exemplo de Vítor Hugo, Guerra Junqueiro e Castro Alves é ilustrativo: ao fim e ao cabo, somente se interessam por *seu* mundo interior, por sua impressão das coisas quando se debruçam fora de si em direção da natureza e de temas familiares ou patrióticos. Por isso não chegam à poesia épica: falta-lhes desprender-se de si próprios no contacto com a realidade. (MOISÉS, 1973, p. 63-64, grifos do autor)

Observa-se, no extenso excerto extraído da teoria de Massaud Moisés, que a lírica é egocêntrica, narcisista, auto reflexiva; o poeta só olha para dentro, é só o subjetivo que interessa ao poeta lírico. O poeta épico, em oposição, como vimos brevemente, tem seus olhos voltados para fora de si. A poesia lírica não tem seu foco em espaços físicos e tempo cronológico, tudo se passa no tempo e no espaço da

consciência do poeta, já a poesia épica se volta para a questão temporal e espacial como organização do mundo externo, o poeta registra o que se passa ao redor, de forma quase histórica (no sentido da área do conhecimento conhecida como História). A poesia épica se registra no movimento de registrar aquilo que está acontecendo ao redor do poeta, ao contrário da lírica que retrata as alterações provocadas no interior do indivíduo. A poesia épica era uma



[...] narrativa de fundo histórico em que se registravam poeticamente as tradições e os ideais de um povo, de um grupo étnico, sob a forma de aventuras de um ou mais heróis. As epopeias têm um herói central e narram as aventuras através das quais se afirma triunfantemente a personalidade do herói, daquele que simboliza uma raça, ou grupo étnico, ou povo. (SAMUEL, 2011, p. 40)

Esse caráter coletivo é o principal elemento definidor da épica em oposição à lírica, ou seja, o movimento de narrar (*poiesis* – criar, contar) se volta para o todo, para o universal, ao coletivo e não somente ao particular, subjetivo e individual. O narrador épico está para o mundo como uma máquina fotográfica, quer dizer, ele não aparece no texto, mas o que realmente importa é aquilo que ele capta do exterior de si mesmo. Esse narrador é aquele



[...] que registra, não se emociona, não se envolve. O épico objetiva a apresentação dos fatos narrados. O narrador épico nada sabe da evolução dos fatos que apenas se somam e existe a possibilidade de que esses fatos sejam interrompidos para ganhar nova direção ou lugar. Esse narrador indiferente, entretanto, não está, absolutamente, ausente. (PAULA, 2011, p. 142)

Apesar de não se envolver como foco principal de sua criação, o poeta épico ainda assim aparece nas escolhas e formas de retratar – estrutura e tematicamente – o objeto da representação.

A própria ordem das ações, escolha do metro e do vocabulário já são indícios da aparição do poeta. Já o poeta lírico não vira a câmera fotográfica para fora, ele vira para si mesmo e como num autorretrato o que se vê é sua expressão diante do mundo. A distinção básica entre épico e lírico é que o primeiro – pela igualdade e sentido de totalidade – pode ter sido narrado por qualquer indivíduo daquela sociedade (povo, tribo, etnia etc.), enquanto que o poeta lírico não pode ser qualquer um, ele deixa marcas profundas do seu eu individual e particular em sua criação e ela não pode ser atribuída a outro indivíduo.

Para distinguir, de forma mais completa, a poesia lírica e a épica teremos que pontuar mais algumas características concernentes às suas teorias, sua linguagem e a metáfora como forma primordial de apreensão do mundo e de expressividade poética. Começado pela teoria da poesia, a primeira e fundamental questão a se entender é sua estruturação. Um poema se constitui por versos e estrofes, podendo eles assumir diferentes extensões. Os versos possuem diferentes extensões compostas a partir das sílabas métricas (ou sílabas poéticas) e as estrofes também podem assumir diferentes extensões em termos de versos. As sílabas compõem o verso e os versos compõem a estrofe. Cabe aqui salientar que a rima e o ritmo são manejados pelo autor de acordo com a escolha do metro, da rima (por exemplo: palavras finalizadas com a mesma vogal – amor/pastor; filha/trilha – e essa maestria é o que configura a beleza estrutural da composição. Em relação aos outros tipos de expressão poética (conto, novela, romance etc.), há também neles a possibilidade de rimas internas, independentemente do uso do verso e da estrofe. A dificuldade e majestuosidade da composição poética (poesia) reside no fato de que, quanto mais curta a extensão do texto literário tanto mais difícil a escolha dos termos para sua composição.



Exemplificando

Em termos composicionais, quer dizer, em se tratando da complexidade da criação poética (literatura), temos que entender que os diferentes gêneros demandam habilidades específicas de cada tipo de autor. Cada autor, embora tenha características

únicas, deve seguir um padrão quando se propõe a elaborar (criar) um texto literário. Aqui nos interessa a forma de criação da poesia e nos utilizaremos da prosa como contraponto de exemplificação. O autor da prosa – especificamente o romance – tem muito espaço (físico) para expor suas ideias durante a narrativa, a escolha das palavras não é tão tensa como no poema lírico ou épico. As palavras do texto prosaico – também são instrumentos valiosíssimos – não precisam ser tão bem escolhidas em uma determinada frase, pois o romancista pode retomar aquele conceito e adicionar, subtrair, ou alterar o sentido de uma qualificação, no caso do poeta não, a poesia necessita de um arranjo perfeito na escolha vocabular, tanto pela extensão quanto pelo sentido. Lembremos que a literatura é tudo aquilo que narra. A poesia não pode se esquecer de narrar também, não é feita só de forma e aí é que entra a dificuldade. Aliar as palavras às formas. Cada palavra tem sua extensão e composição específica que já é predeterminada e sua capacidade rimática também já é dada ao poeta, a ele cabe somente a capacidade de escolha e uso desta ou daquela palavra. O processo se complica ainda mais quando ele faz a escolha da primeira palavra do poema, pois todas as demais (pode ser do poema todo ou somente da estrofe) devem rimar com ele. O último elemento que abrilhanta a composição poética (poesia) é a capacidade das palavras de serem ambíguas. A carga semântica das palavras de um poema não é igual a das palavras de um romance. Enquanto o romance se assemelha a uma engrenagem gigante o poema se assemelha a uma composição gigante de minúsculas engrenagens, sendo cada uma delas as próprias sílabas de cada palavra. A carga de significados que carrega uma palavra poética é muito maior do que a que carrega uma palavra prosaica. Isso determinado mais uma dificuldade na composição do poema que pretende seguir um padrão rímico, rítmico e métrico.

Um elemento muito estudado em todo o âmbito da vida humana, mas fundamental para o estudo da poesia é a metáfora – não somente como figura de linguagem, mas como forma de organização do pensamento e possibilitadora do próprio processo de aprendizagem – que tem relação com tudo aquilo

que se constitui pela linguagem, ou seja, tudo o que envolve a comunicação e pensamento humanos.



Refleta

A metáfora é a forma primordial pela qual a palavra deixa de ser somente um símbolo acústico e passa a integrar nosso sistema cognitivo assumindo uma significação. A palavra, como imagem acústica, dá lugar à imagem abstrata do objeto, conceito ou ideia e passa a integrar nossa forma de apreensão de mundo. Entender o que é um lápis somente a partir de sua imagem acústica (a palavra) é o que possibilitou a versatilidade e evolução humanas. Nossa memória é como uma grande caixa onde as palavras são as próprias ferramentas. É através do conhecimento da posse e do entendimento de cada uma das palavras que nós carregamos a possibilidade de transportar o mundo (físico e das ideias) conosco. Se você consegue descrever algo, então está transportando aquilo consigo. A grande versatilidade da palavra foi a maior descoberta (invenção, aprimoramento) da evolução humana, a capacidade de carregar (abstratamente) o mundo, somente na memória, é o grande potencial humano, ainda mais sabendo que não ocupa espaço físico e não pesa (fisiologicamente). A metáfora é, então, a mais útil das ferramentas utilizadas pela humanidade, essa capacidade de tornar o cognoscível em imagem e transportá-la para outros lugares. A metáfora, como figura de linguagem, é somente uma utilização específica da palavra, quando uma formação simbólica (signo escrito ou imagem acústica) assume uma significação inteiramente diversa da anterior. Essa transferência ocorre, primordialmente, no processo de apreensão dos mundos físico e abstrato que nos rodeiam. Sem a palavra não haveria fala, escrita e, principalmente, não haveria o pensamento, pois, a mente se organiza através de símbolos transformados em signos.



Pesquise mais

Salvatore D'Onofrio, em seu artigo **Concepção retórica e concepção semântica da metáfora** (1980), aborda a questão –

pontuada por nós – dos dois tipos de tratamento da metáfora no texto literário. Tanto a ideia de figura de linguagem (ou figura de estilo) quanto a ideia de metáfora enquanto princípio da linguagem humana e do texto poético. As explanações do autor contribuem tanto para o estudo geral do fenômeno literário quanto para o entendimento particular da noção estética e estilística do uso da metáfora.

D'ONOFRIO, Salvatore. Concepção retórica e concepção semântica da metáfora. ALFA: Revista de Linguística, v. 24, 1980. Disponível em: <<http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/107554/ISSN1981-5794-1980-24-149-156.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 6 jan. 2017.

Tendo visto a possibilidade libertadora da metáfora e algumas características básicas que distinguem poesia lírica e poesia épica, vamos agora nos debruçar, pormenorizadamente, sobre as características de cada uma das formas de poesia. As formas épicas de expressão são a epopeia, o poema e o poemeto. Começando pela epopeia, temos que observar suas principais características. Em primeiro lugar, a característica mais marcante da epopeia é seu caráter e alcance nacional e universal, o narrador da epopeia preocupa-se em descrever a história de seu povo, como surgiu, se desenvolveu e quais foram as peripécias ou guerras pelas quais passou. A epopeia é tida como – mas não cegamente – um relato histórico de um povo ou idade histórica, por isso ela é muito extensa. Algumas epopeias, como por exemplo nas sociedades grega e romana, assumem o papel de cantar a origem do povo (da “raça”) e chega até a descrever a origem dos deuses que regiam aquele período. Temos, então, que a epopeia mantém seu caráter social, impessoal, histórico e também – cabe aqui acrescentar – heroico, grandioso e calcado na ação do(s) herói(s). Temos aqui, como ilustração da estruturação da epopeia, os primeiros versos do *Inferno* que fazem parte d'*A Divina Comédia* [século XIV] de Dante Alighieri:

No meio do caminho desta vida
desencontrei-me numa selva escura
que do rumo direito vi perdida.

Ah, quanto o descrevê-la é empresa dura,
esta selva selvagem, acre e forte
e que o pavor no pensamento apura!

(ALIGHIERI, 2010, p. 47).

O poema épico pode assumir a mesma extensão da epopeia, e não é através da extensão que diferem a epopeia e o poema. A principal diferença entre o poema e a epopeia é a determinação do assunto que abordam. Essa diferença é o que configura o princípio da definição do poema épico, ou seja, ele retrata um episódio histórico – assim como a epopeia – não tão relevante quanto os episódios tratados na epopeia, ele se volta mais para o particular, talvez até cotidiano, e abandona o âmbito universal e nacional. Sua amplitude temática não ultrapassa os limites regionais e nacionais, o assunto (tema) não tem a mesma relevância que teria na epopeia, ou seja, não narra os feitos que constituíram a nação, o povo, ou mesmo a criação do universo, mas narra feitos tidos como menores, menos significativos. Temos aqui uma breve passagem do poema épico *Caramuru* [1759]:

Bárbaro (a bela diz) Tigre, e não homem...
Porém o Tigre por cruel que breme,
Acha forças amor, que enfim o domem;
Só a ti não domou, por mais que eu te ame:
Fúrias, raios, coriscos, que o ar consomem,
Como não consumis aquele infame?
Mas pagar tanto amor com tédio, e asco...
Ah que o corisco és tu... raio... penhasco.

(Trecho do Canto VI – **Caramuru** [1759] de José de Santa Rita Durão)

A última forma épica que será aqui abordada é o poemeto que, como o próprio nome já nos deixa entender, é um diminutivo de poema – não no sentido hierárquico e qualitativo – posto que sua extensão é breve e o assunto abordado tem menos relevância do que o assunto do poema épico. O interesse do autor do poemeto é menos histórico e mais pessoal, parece aqui que se vislumbra o início da transformação do narrador clássico – o narrador da

epopeia, tido como impessoal e conhecido por narrar grandes feitos nacionais, passa a se preocupar menos com o povo (nação, "raça") e olha mais para as minúcias da vida – que tende a se desgarrar do universal e mergulhar, de forma cada vez mais subjetiva, na individualidade de cada ocasião e tema descritos. Abaixo podemos conferir um excerto de um poemeto composto por Manuel Bandeira:

O que tu chamas tua paixão,
É tão somente curiosidade.
E os teus desejos ferventes vão
Batendo as asas na irreabilidade...

Curiosidade sentimental
Do seu aroma, da sua pele.
Sonhas um ventre de alvura tal,
Que escuro o linho fique ao pé dele.
(**Poemeto irônico** de Manuel Carneiro de
Souza Bandeira Filho)

(BANDEIRA, 1970).



Assimile

Partindo para a análise das formas líricas, temos que, a priori, compreender que essas formas não podem ser lidas com o mesmo rigor dedicado às leituras das formas épicas. O lírico, justamente por sua subjetividade inerente, configura uma dificuldade extra para sua definição, no sentido de que um conjunto de poesias líricas apresenta maior grau de heterogeneidade entre seus elementos do que um conjunto de poesias épicas. O rigor e a tradição épicas se associavam tanto à forma quanto ao tema, não que o tema seja o mesmo, mas o tipo de tema, já na poesia lírica o autor tem um escopo mais vasto de expressão em termos temáticos e formais e isso torna a análise da lírica um desafio para os teóricos. O lírico, como vimos, fala de si para si mesmo e o leitor (receptor) de seu texto não lhe interessa em absoluto. A lírica é a forma como o poeta canta seus sentimentos e pensamentos,

é o meio pelo qual extravasa as emoções. Das formas da poesia lírica temos: rondel, rondó, triolet, pantum, terza-rima, sextina, oitava, décima, canto-real, vilanela, quadrinha, vilancete, balada, lira, égloga, romance, elegia, ditirambo e salmo. Todas essas formas líricas estão no livro *A criação literária* (1973) de Massaud Moisés e suas especificações, uma infinidade, estão também devidamente referenciadas e exemplificadas. Essa liberdade da lírica em se relacionar de diferentes maneiras e de se aprimorar ao longo da história foi o que lhe permitiu sua evolução. A lírica, ou seja, o poema lírico poderia ter entrado em desuso e até se ausentado da literatura contemporânea – como aconteceu com a poesia épica – caso não tivesse sido capaz de se renovar e se reinventar. A grande capacidade da lírica foi sua adaptação às evoluções humanas, o que lhe tirou do rigor formal clássico da antiguidade e trouxe para a contemporaneidade destituída – não obrigatoriamente – de seu rigor formal, ou seja, a técnica formal já não mais condiciona a formulação do poema lírico enquanto gênero. O gênero tido como grande desertor é, em função disso, um grande sobrevivente. Esse aspecto da sobrevivência teve seu preço para o gênero lírico e épico, como podemos ver a seguir:

É só dentro da retórica tradicional que se justificam as diferenças entre as diversas formas poéticas, quer as da poesia épica, quer as da poesia lírica. Como se sabe, a partir da revolução romântica, com o liberalismo estético, paralelo ao político, religioso e filosófico, deu-se a desintegração das formas poéticas. Modernamente estas quase se reduzem a objetos de museu, sobretudo as chamadas formas fixas, ou poemas de forma fixa. Algumas delas desapareceram por completo, tragadas por formas vizinhas, correlatas ou afins. É o caso, por exemplo, da epopéia, que cedeu lugar ao romance. Ou foram substituídas. Outras poucas permaneceram vivas, mas sofreram naturais e inevitáveis modificações a fim de adaptar-se às novas exigências do gosto: a ode, a canção e, sobretudo, o soneto resistiram

valentemente, embora também sofressem o impacto transformador da modernidade. Em suma, operou-se generalizado envelhecimento e mumificação das fôrmas poéticas, ao menos do ponto de vista das teorias literárias de fundamento clássico. A crise moderna da Literatura, acompanhando a crise geral das artes, atingiu-as também. Hoje em dia, estão relegadas ao plano dos problemas superados ou despiciendos. (MOISÉS, 1973, p. 83)

Essa característica das formas poéticas, ou melhor, essa capacidade da poesia lírica de se transformar foi o que manteve sua persistência no campo literário e fez com que sua produção não parasse como aconteceu com a poesia épica. Sobre as demais formas poéticas fixas, temos o soneto, a ode, a canção e a balada. Veremos, brevemente, quais as principais características de cada um deles.

O soneto foi inventado na Idade Média (século XIII), o primeiro a compor um soneto foi Dante e depois dele veio Petrarca. Sua forma varia muito tanto no esquema das rimas e no metro empregado quanto na mudança da ordem das estrofes. A forma tradicional do soneto são duas quadras seguidas por dois tercetos. O soneto é considerado a forma tradicional e de excelência em termos de expressão poética, dentre os inúmeros sonetistas mais conhecidos estão Dante, Shakespeare, Milton, Camões e, aqui no Brasil, como exemplo, Vinicius de Moraes. A beleza do soneto está na palavra que melhor lhe define, o equilíbrio. Temos um exemplo da estruturação de um soneto:

Não comerei da alface a verde pétala
Nem da cenoura as hóstias desbotadas
Deixarei as pastagens às manadas
E a quem maior aprouver fazer dieta.

Cajus hei de chupar, mangas-espadas
Talvez pouco elegantes para um poeta
Mas peras e maçãs, deixo-as ao esteta
Que acredita no cromó das saladas.

Não nasci ruminante como os bois
Nem como os coelhos, roedor; nasci
Omnívoro: dêem-me feijão com arroz

E um bife, e um queijo forte, e parati
E eu morrerei feliz, do coração
De ter vivido sem comer em vão.

(MORAES, 1984, p. 84).

A ode tem origem grega (canto ou canção). Em seus primórdios a estrutura da ode se alinhava ao efeito musical e emocional desejado. A ode visa atingir e criar a altitude e a universalidade mantendo seu caráter grave, nobre, solene, aproximando-se do lírico e do épico. Tais características estruturais podem ser conferidas no exemplo a seguir:

Vem, Noite antiqüíssima, e idêntica,
Noite Rainha nascida destronada,
Noite igual por dentro ao silêncio, Noite
Com as estrelas lentejoulas rápidas
No teu vestido franjado de Infinito.

(PESSOA, 1944, p. 155).

A canção divide-se em duas principais formas, a popular (vizinha do folclore) e a erudita (seguindo o padrão culto). Acredita-se que a canção surgiu em Provença no século XI e o primeiro a utilizá-la foi Giraud de Borneil (1165-1199). O estabelecimento do gênero canção afasta-o de sua raiz (a poesia). A canção tem uma “[...] estrutura mais ou menos fixa: estrofes regulares [...] com igual número de versos e igual esquema rímico [...]” (MOISÉS, 1973, p. 102). Um bom exemplo de canção é esta composição de Cecília Meireles:

Venturosa de sonhar-te,
à minha sombra me deito.
(Teu rosto, por toda parte,
mas amor, só no meu peito!)

– Barqueiro, que céu tão leve!
Barqueiro, que mar parado!
Barqueiro, que enigma breve
o sonho de ter amado!

(MEIRELES, 1972, p. 564).

Já a balada surgiu no século XIII através de Adam de la Halle e consistia numa canção voltada à dança; “[...] trata-se de um cantar de feição narrativa, em torno de um episódio apenas, de assunto melancólico, histórico, fantástico ou sobrenatural” (MOISÉS, 1973, p. 104). A balada é a que mais se aproxima da epopeia, pois “[...] o autor se omite para que na sua voz ecoem as expectativas e os valores do seu povo” (MOISÉS, 1973, p. 104). Por fim, a balada divide-se, também em duas formas: uma popular e outra erudita. O rigor formal e a temática são suas diferenças, como se pode notar no exemplo escolhido:

Lá vem a nau Catrineta
Que tem muito que contar!
Ouvide, agora, senhores,
Uma história de pasmar.
Passava mais de ano e dia
Que iam na volta do mar,
Já não tinha que comer,
Já não tinham que manjar.

(GARRETT, 1904, p. 402).



Pesquise mais

Vale a pena, também, conferir os estudos de Emil Staiger em seu **Conceitos fundamentais da poética** (1977) em que aborda no tópico “Da fundamentação dos gêneros poéticos” a divisão tradicional dos gêneros literários e a ideia de que essa noção tradicional pode ser questionada. Tendo isso como fundamento ele acaba por analisar cada uma das três formas primordiais de expressão poética (lírica, épica, drama) e trata de suas especificidades diante do todo que é o fenômeno literário. Passando pela formação, desenvolvimento e interdependência

entre os três gêneros, o autor fornece material teórico de grande valia para o estudo inicial e também aprofundando sobre as formas e expressões desses gêneros.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

Sobre o gênero épico há um vídeo que pontua as principais características dessa forma e parte para a exemplificação de seus expoentes. O professor entrevistado Dominique Santos dá exemplos antigos, medievais e contemporâneos das características da epopeia. Apesar de ser mais voltado ao lado informal da teoria o vídeo traz claras explicações sobre a fundamentação do gênero.

LiteratusTV. **Gênero épico**: o que é uma epopeia? 2015. 13 min. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=XsNaHFvclQ>>. Acesso em: 7 dez. 2016.

Sem medo de errar

Muito da teoria da literatura se deve ao estudo dos gêneros literários. Parece que a estruturação, surgimento, decomposição e evolução dos gêneros literários são o grande motivo da permanência da literatura no campo da atuação humana, quer dizer, se a literatura não tivesse evoluído junto ao progresso humano talvez ela não existisse mais. A vida e a morte são os dois extremos da existência humana. Surgimento e desaparecimento. É uma movimentação natural de tudo aquilo que existe no planeta e os gêneros literários parecem ser a grande chave para a manutenção da literatura, ou seja, pela sua persistência e exata resistência em não desaparecer ("morrer"). Antes de aprofundar o pensamento nessa questão temos que retomar a questão cronológica do assunto, origem e depois o desaparecimento ou morte. Muito se discutiu (e ainda se discute) sobre a origem da literatura, da fala, da escrita e dos gêneros literários. Não se pretende aqui percorrer todo esse caminho, mas entender como cada um desses elementos se relacionam entre si. Alguns

antropólogos dizem ter surgido primeiro a fala e depois a escrita, outras afirmam o contrário, no entanto o que realmente interessa é que sem a fala e a escrita não haveria a literatura. Não se sabe ao certo quando surgiram os primeiros textos literários e quais foram as intenções, motivações e técnicas adotados pelos primeiros, assim chamaremos, escritores literários. O cerne da questão em relação aos primeiros textos literários escritos é sua composição. Esses escritores simplesmente escreviam os textos da forma como achavam melhor ou havia um estudo prévio de como ele deveria ser feito? As regras da composição do texto surgiram antes no pensamento do homem e depois tomaram forma através da escrita ou só depois de sua escrita é que surgiu a análise da forma? Essas questões não podem ser facilmente respondidas e, talvez, nem mesmo possam ser respondidas. O que parece certo é que alguns começaram a escrever e organizar os textos da forma como lhes parecia melhor e os que vieram posteriormente aprenderam, contestaram e reinventaram essa forma primordial inacessível. Mais uma vez cabe salientar que as necessidades fisiológicas – como já vimos que ajudaram a determinar a criação e estruturação (bem como a evolução) de uma língua – também ajudaram na composição do texto literário. Os costumes, a cultura, a geografia, o clima e a própria língua ajudaram a determinar a criação literária. Pode-se propor – não sem assumir a responsabilidade de que possa ser equivocada – a hipótese de que primeiro surgiu a escrita literária e posteriormente (talvez na primeira leitura) o estudo da forma daquele texto.

Como visto até agora, a questão da resolução do problema dos gêneros literários demanda um estudo e evidências de sua origem, no entanto o que se vê são hipóteses e nenhuma evidência objetiva desse surgimento. Ignorando um pouco a origem dos gêneros – temos que entender que a palavra gêneros que aqui utilizamos é uma generalização para designar o estudo dos diferentes tipos de produção literária, posto que a palavra não surgiu quando os primeiros estudos do tipo se originaram – vamos entender o estado de permanência que eles enfrentam. Os gêneros, como vimos em outro momento, podem ser modificados e inovados de acordo com a capacidade do escritor. Dependendo da inovação a produção pode também ser qualificada como um novo gênero. O movimento de estudo dos gêneros literários, como hoje se vê na prática, constitui

um percurso clássico que leva o pesquisador do texto teórico para o texto literário. Primeiro se estudam os diferentes tipos de teoria, a história da teoria, sua configuração, postulados e evolução e depois o foco migra para os elementos de texto literário. Um dos problemas desse método (percurso) de estudo está no fato de que a maioria dos pesquisadores que o seguem sempre tentam enquadrar as produções literárias em postulações teóricas que mais se aproximem daqueles elementos que visam estudar e, no entanto, alguns textos literários não se deixam classificar (enquadrar) tão facilmente em teorias já preestabelecidas e, na verdade, muitas teorias são desenvolvidas com base em um texto ou uma restrita porção de textos que são anteriores ou contemporâneos à teoria. Algumas pesquisas deixam claro que não se pode ler os textos contemporâneos com os olhos postos nas teorias muito distantes dele, ou seja, não queremos com isso dizer que as teorias antigas são inúteis e não servem para a literatura que foi produzida posteriormente a ela, mas que o estudo teórico de um texto literário não é como a resolução de um problema da ciência física ou matemática, quer dizer, não existem fórmulas fixas e perfeitas que se aplicam aos textos com exatidão. Nesse caso o problema já está dado e só falta aplicar a fórmula correta para que o problema se resolva. Na literatura não existe problema definido e não há resolução completa e factual do problema. Faz parte da pesquisa literária tanto a proposição do problema quanto a escolha de melhores leituras teóricas que possam ajudar a compreender e propor hipóteses para a resolução do problema. Eis a importância de entender as teorias e quais suas limitações diante do texto. Quanto maior o conhecimento sobre as teorias, melhor será a análise literária, pois o conhecimento sobre as formas como um texto pode ser lido já fornece instrumentos variados e valiosos para o princípio da leitura do texto. Apesar de existir esse caminho descrito até agora, da teoria para o texto, a melhor forma de tratamento da pesquisa em literatura é o conhecimento íntimo da obra literária e a proposição de problemas que existem em sua composição. Partindo do problema já definido só resta ao pesquisador procurar quais os melhores expoentes de teoria que se aproximam dos temas escolhidos para estudar o problema proposto. Entende-se, então, que a teoria literária surgiu através do estudo de problemas pré-estabelecidos e não como uma fórmula única e perfeita que pode reduzir o texto aos seus postulados. O texto literário não se deixa reduzir aos esquemas teóricos e por

isso é a teoria que deve ser mobilizada para tentar compreender a expressão artística e não o contrário. A tentativa de colocar o texto literário nos moldes das formulações teóricas se assemelha ao ato de tentar encaixar – perfeitamente – uma esfera em uma caixa quadrada. No campo da pesquisa literária quem dita as regras é sempre o texto literário, a teoria é útil ou não, mas não tem o poder de modificar a natureza da criação poética.

Faça valer a pena

1. Leia o trecho do texto a seguir:

“Condenando uma poética apriorística e anti-histórica, Staiger acentua a necessidade de a poética se apoiar firmemente na história, na tradição formal e concreta e história da literatura, já que a essência do homem reside na sua temporalidade. Retomando a tradicional tripartição da lírica, épica e drama, reformulou-a profundamente, substituindo estas formas substantivas e substancialistas pelas designações adjetivais e pelos conceitos estilísticos do lírico, épico e dramático. O que permite fundamentar a existência desde conceitos básicos da poética? A própria realidade do ser humano, pois «os conceitos do lírico, do épico e do dramático são termos da ciência literária para representar possibilidades fundamentais da existência humana em geral; e existe uma lírica, uma épica e uma dramática, porque as esferas do emocional, do intuitivo e do lógico constituem em última instância a própria essência do homem, tanto na sua unidade como na sua sucessão, tal como aparecem reflectidas na infância, na juventude e na maturidade». Staiger caracteriza o lírico como recordação, o épico como *observação* e o dramático como *expectativa*. Tais caracteres distintivos connexionam-se obviamente com a tridimensionalidade do tempo existencial: a recordação implica o passado, a observação situa-se no presente, a expectativa projecta-se no futuro.” (SILVA, 2011, p. 381, grifos do autor)

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria da literatura**. 8. ed. Ed. 1^o. Vol. Coimbra: Edições Almedina, 2011.

O autor argumenta sobre a poética. Tendo isso em mente considere as afirmações:

() A ideia de tempo está fundamentalmente relacionada com a caracterização dos gêneros, uma vez que a forma de narrar e o surgimento dos gêneros já carregam essa demarcação.

() De acordo com Silva, Staiger defende que os gêneros primários da literatura se fundamentam e se explicam pelo próprio caráter temporal da vida humana.

() A grandeza física do tempo não influencia a caracterização e estudo teórico dos gêneros literários, isso não pode ser visto como um elemento central na literatura.

() As possibilidades da existência humana se fundamentam, exclusivamente, em noções físicas como o tempo e o espaço, sem elas não há vida e nem literatura.

() Para Staiger, as designações temporais de presente, passado e futuro se relacionam respectivamente com os gêneros épico, lírico e dramático.

Considere as afirmações, o texto lido e escolha a alternativa que apresenta a ordem correta, sendo V para Verdadeiro e F para Falso:

a) F-F-V-V-V.

b) F-V-F-V-F.

c) V-F-V-F-V.

d) V-V-F-F-V.

e) V-F-F-F-V.

2. Leia o trecho do texto a seguir:

“Graças à distância épica que exclui qualquer possibilidade de atividade e de modificação, o mundo épico adquire sua perfeição excepcional, não só do ponto de vista da composição, mas também do ponto de vista do seu sentido e do seu valor. O mundo épico está construído numa zona de representação longínqua, absoluta, fora da esfera do possível contato com o presente em devir, que é inacabado e por isso mesmo sujeito a reinterpretção e a reavaliação. Os três traços constitutivos da epopeia, caracterizado por nós, em maior ou menor grau, são inerentes aos outros gêneros elevados da Antiguidade clássica e da Idade Média. Na base de todos estes gêneros nobres e acabados, repousa aquela mesma avaliação do tempo, o mesmo papel da lenda, uma distância hierárquica análoga. A atualidade enquanto tal não é admissível com objeto de representação para nenhum gênero elevado. A vida atual pode penetrar nos gêneros elevados somente nos seus níveis hierárquicos superiores, já distanciados pela sua colocação da própria atualidade. Entretanto, penetrando nos gêneros elevados (por exemplo, nas *Odes* de Píndaro, ou em Simônides),

os acontecimentos, os heróis e os vencedores de uma atualidade 'sublime', como que comungam do passado, ligam-se por meio de diferentes elas [sic] e ligações intermediárias a uma única trama do passado heroico e da lenda. Seu valor, sua eminência, eles adquirem exatamente através desta comunhão com o passado, como fonte de tudo o que é autenticamente essencial e de valor. Eles, por assim dizer, se arrancam de seu tempo com o que ele tem de irresoluto, de aberto, de possível reinterpretção e reavaliação. Eles se elevam no nível axiológico do passado e adquirem nele o seu caráter acabado. Não se deve esquecer que o passado absoluto não é aquele tempo no nosso sentido limitado e preciso das palavras, mas uma certa categoria axiológica, temporal e hierárquica." (BAKHTIN, 2014, p. 409-410, grifo do autor)

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini...[et al]. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

Considere tudo o que foi dito sobre o épico e atente-se parar as afirmações:

I. De acordo com o autor, o mundo épico é perfeito e inalterável em função da distância épica absoluta (passado absoluto).

II. O fato de considerar o mundo épico como essência do mundo atual faz com que o autor defenda a perfeição e pureza do passado clássico.

III. O simples fato de pertencer a um passado finalizado, acabado e absoluto já torna o épico uma forma de expressão inatingível através de instrumentos de reflexão do presente.

IV. O passado épico é inatingível, as lendas são inapreensíveis pelo arcabouço cultural contemporâneo, a hierarquia épica não permite intromissões.

V. A noção de passado absoluto eleva o mundo épico à essência que fundamenta a literatura posterior, é uma categorização hierárquica baseada em uma noção temporal.

Considere o que diz o texto, as afirmações enumeradas acima e escolha abaixo a alternativa que contém os itens considerados corretos:

- a) II, III e IV.
- b) I, IV e V.
- c) I, II e V.
- d) I, II e III.
- e) I, III e IV.

3. Leia o trecho do texto a seguir:

"A *lírca* sobreviveu no nosso século como força de resistência, manifestação humana, com a qual nossa época reage contra a dominação instrumental e funcional. Neste nosso mundo eletrônico, a poesia aparece como um reduto, um gueto de emoção humana contra este horizonte armado, metalizado, onde a poesia lírica acontece como subjetividade rebelde, enternecendo os duros corações [...] Falando de si, o poeta lírico fala por todos nós, nos seus ritmos e imagens. Não conta nossa história, mas recorda as emoções do passado, na dificuldade solitária do vazio presente. O lírico é sempre um solitário, como todos no mundo individualista moderno (e talvez 'pós'). O lírico levanta a subjetividade rebelde amante, contra a insipidez do tempo presente. Mas sem grito. Sua disposição resta em não perturbar a subjetividade do silêncio, de onde vem sua melodiosa voz. O lírico não revoluciona. A lógica e a coerência não se querem líricas. A lírica reage à racionalidade da lógica dos controladores, da certeza imparcial, impessoal. À brutalidade econômico-militar, a lírica opõe a emanação de seu melodioso aceno de ternura e afetividade. A emoção solitária, isolada, no clima de intimidade e da confissão das frases soltas, das palavras e sugestões imprecisas, mais musicais do que significativas de ideias. A poesia pode comunicar-se na sua musicalidade, mais sentida do que compreendida. Pois na música está seu elemento significativo essencial [...] Musicalidade e subjetividade caracterizam o gênero lírico." (SAMUEL, 2011, p. 38-39, grifo do autor)

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini...[et al]. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

O autor argumenta sobre a lírica. Tendo isso em mente considere as afirmações:

- () A permanência da lírica se deve à sua capacidade de evolução diante das transformações externas.
- () Na poesia a construção matemática da versificação surte mais efeito do que seu conteúdo sentimental.
- () A formal lírica é como uma força de resistência em face ao mundo tecnológico e científico que se alarga contemporaneamente.
- () A lírica evoluiu ao longo de sua história e sua essência permanece a mesma, que é a capacidade de conectar os indivíduos através de sua subjetividade.
- () O lírico não revoluciona, ele é aquela voz conformista e inalterável da literatura preocupada com o deleite.

Considere as afirmações, o texto lido e escolha a alternativa que apresenta a ordem correta, sendo V para Verdadeiro e F para Falso:

- a) V-F-V-V-F.
- b) V-F-V-F-V.
- c) F-V-F-V-F.
- d) V-F-F-V-V.
- e) F-F-V-F-V.

Seção 3.3

O drama

Diálogo aberto

Até o presente momento, muito temos refletido sobre os gêneros literários, sobre a própria condição artística da literatura e sobre o próprio fazer literário. Temos de voltar os olhos à produção da reflexão sobre literatura e também à produção da reflexão sobre o próprio fazer poético. A própria condição – indispensável para o entendimento tanto da literatura quanto da construção teórica – de incerteza em relação ao surgimento, ou seja, em relação à precedência da teoria em relação ao fazer poético ou o contrário, já nos fornece um grande ponto de partida para discutir tanto a existência da literatura quanto a existência dos campos da teoria e da crítica. Pensar em literatura não é uma livre associação de ideias e conceitos desmotivados e livres, assim como o próprio ato de pensar já não o é. Quando se começa a estudar literatura, ou quando se estuda teoria, nossos pensamentos e reflexões são norteados pelos conceitos e estruturas culturais de nossa cidade, nação, continente etc., e isso não nos dá a liberdade criadora para inventar ou construir uma reflexão original e primária sobre a literatura. As noções que regem a teoria e a construção poética do ocidente (nas quais nos encontramos) foram ditadas pelos pensadores gregos e o que vemos é a utilização dessas noções como forma original e perfeita do estudo da literatura. Aristóteles, Platão, Horácio etc., são os responsáveis pela construção da ideia que temos sobre os gêneros literários, sobre a literatura, sobre a arte, sobre a linguagem, sobre a própria construção de ideias e do pensamento.

A literatura, por sua condição artística de resistência, não deixou de evoluir e inovar no campo das artes. O que vemos sobre a teoria literária já não é o mesmo. Ainda hoje, depois de transcorridos milênios desde as postulações dos teóricos gregos, é a discussão sobre a validade de suas reflexões em relação à criação literária contemporânea. Cabe questionar se a teoria literária da antiguidade

é mesmo tão perfeita a ponto de não poderem ser contrariadas ou se essa noção de perfeição e insubstituível não é uma construção da própria cultura ocidental, servindo como forma de autorização inquestionável da verdade científica e cultural. Existem duas posturas vigentes em relação à autoridade do pensamento grego no campo literário, ou a aceitamos e seguimos todos os desdobramentos de suas construções reflexivas ou negamos sob a condição de tentar construir formas reflexivas que – apesar de não poder, inevitavelmente, substituí-las – talvez tenham liberdade em relação à autoridade imposta pela tradição e o cânone.

Com a questão dos gêneros literários as opções são as mesmas, ou aceitamos as postulações gregas sobre os gêneros e tentamos – sob o risco de empobrecer a arte contemporânea – nos adequar a elas, ou podemos propor – através de muito estudo e reflexão – um novo modo de reflexão. Sobre isso, convém questionar: Poesia, prosa e drama são tão distantes entre si como defende a teoria clássica? Não se pode compreender a prosa romanesca como evolução da didascália no momento descritivo do texto? A extensão do verso poético ao longo da história não aponta para um rompimento com os padrões fixos e a busca por uma forma de escrita que melhor representasse o fluxo de pensamento e a descrição espaço/tempo?

Não pode faltar

O drama, como forma de expressão artística e literária tem seu início com os gregos e a palavra designava um texto poético ou prosaico criado para ser encenado. Não se trata, aqui, de uma forma de adaptação – como ocorre diariamente nos tempos atuais – do texto para a encenação, mas uma forma de texto própria e pronta para ser encenada. A finalidade última do texto dramático é o palco e a interação com o público, sempre visando gerar algum tipo de reação. O mesmo já acontecia com o texto escrito, mas o som, a voz, a palavra viva e presente, assim como a ação e a caracterização não chegavam a assumir formas no sentido físico, somente na imaginação do autor e do leitor. Se pensarmos nos estudos aristotélicos sobre a origem da obra de arte, temos sua afirmação sobre a necessidade humana de

imitação. Necessidade, capacidade e regozijo em imitar, seja a natureza, seja criações abstratas. O drama pode ter suas raízes em comunidades autóctones que, por necessidade de sobrevivência e (ainda) ignorância pela escrita ou pintura, necessitavam veicular e comunicar alguma ideia, objeto ou fato entre seus membros. Pensando em termos míticos, aí está a raiz da música, da poesia, do teatro e do ritual (sagrado). A dança, o canto, a escrita e a encenação são formas de compreensão – em primeiro momento – da ideia da criação do mundo e da criação do próprio ser humano. O ritual nada mais é, no universo autóctone, do que a representação de como os elementos naturais vieram a existir. Temos então a origem da movimentação em torno de uma ideia (objeto ou fato) como forma de expressá-la aos demais membros que ainda não tem ciência daquele assunto. O drama é – como bem definido pelos gregos – a representação (imitação) através dos movimentos (sons, fala e também caracterizações). Diferentemente das outras formas de escrita, a escrita dramática visa à reação imediata do público, visa a sua reação e sua emoção no imediato momento de sua apresentação.



Refleta

A história do teatro remete ao passado, aos primórdios das civilizações, essa necessidade de expressão, ou melhor, essa capacidade humana de transportar a informações por vias da representação é a grande origem da expressão artística. Captar uma informação, transportá-la e representá-la posteriormente foi o que garantiu ao ser humano a capacidade de lidar com situações que proporcionaram sua evolução, o uso da expressão aliado à memória é o que garante a socialização como forma de vivência, sem memória e expressão não seriam possíveis a cultura, o aprendizado, a ciência, o uso de uma língua e a própria literatura. Assim como os outros gêneros descritos por Aristóteles, o drama também se apoderou – e talvez tenha sido o primeiro a fazer isso – dessa capacidade humana de representar e expressar com a finalidade de comunicar ao outro. Se o drama e o teatro – como formas de representação por meio da ação (movimentação) do corpo – tinham, no princípio, a finalidade de comunicar algo, com o passar do tempo e com o aprimoramento da capacidade humana, então passou, também,

a se preocupar com a qualidade da informação transmitida, bem como com a qualidade da representação dessa informação. Daí surgiram os diferentes modos de representação e também a noção de que a diferença no modo representativo também causava a diferença no modo de recepção daquela informação. Talvez a maior descoberta (constatação) da história do teatro e da forma dramática tenha sido o fato de que diferentes indivíduos conseguiam – através de diferentes meios – gerar reações diferenciadas no público alvo. Através dessa percepção representativa é que tanto a fala (verbal) quando a encenação (gestual) passaram a integrar os instrumentos de significação de uma representação. Essa ideia de que representar um mesmo conteúdo com técnicas diferentes pudesse gerar emoções (reações) diversas foi o que possibilitou ao teatro o surgimento do estudo da estética e do valor da encenação. Cabe aqui entender que a encenação surgiu com o mito, com o sagrado que, nas crenças autóctones, tiveram o papel de encenar a criação do mundo. Em muitas comunidades primitivas, os líderes religiosos tinham o papel – junto da comunidade – de encenar (em datas específicas) a recriação do mundo. Essa representação do ato primordial garantia às comunidades nas quais circulavam as diferentes crenças que o ato dos deuses estava sendo imitado como forma de manutenção do sagrado entre aquele povo.

Passando da autorização do líder religioso, responsável pela manutenção do sagrado, para o âmbito comum (profano) daquela sociedade o ato de imitar foi se desprendendo da esfera do religioso (sagrado) e passou, gradualmente, ao ato de imitação de histórias corriqueiras até chegar à representação de história inventadas. Sabe-se que, entre os membros da Igreja Católica medieval, o teatro concretizava uma prática tanto sagrada como profana. A palavra profano vem do latim *profanum* e significa pro (fora), *fanum* (templo), ou seja, havia na igreja medieval duas formas de teatro, a sagrada e a profana. A forma sagrada de teatro era realizada com o intuito de reproduzir cenas do livro sagrado e mostrar aos fiéis as cenas vividas. Esse tipo de representação era permitida somente no interior da igreja (*fanum*, templo) e pode ser chamada de *infanum* (*in* do latim, dentro). Enquanto isso os próprios membros

da igreja satirizavam os textos sagrados, com a autorização da igreja, através de cenas cômicas e exageradas, mas esse tipo de encenação era considerado profano, pois não poderia ser realizado dentro da igreja em sinal de respeito à santidade (ao sagrado). De forma breve tem-se aí as origens do teatro fora do âmbito sagrado, um teatro que não mais visava a representação exclusiva do sagrado, e passou a representar o dia a dia dos seres humanos. Antes que se confunda, os gregos já possuíam uma forma de representação totalmente desvinculadas da esfera do sagrado, embora a igreja tenha monopolizado essa forma de arte e só no período medieval é que tenha retornado como forma não sagrada de expressão. Historicamente temos os primórdios do teatro, com os povos autóctones, na esfera do sagrado, os gregos com ambas as esferas (sagrado e cotidiano), a igreja somente com o sagrado e o período medieval com a lenta dissipação entre sagrado e profano (corriqueiro, que não diz respeito à religião/deidade).

Partindo do sagrado em direção ao profano, o teatro se popularizou e as diferentes formas de expressão passaram a gerar diferentes sentimentos no público. Dor, tristeza, raiva, revolta, ódio, amor, compaixão, alegria, entre outras. Se podemos pensar em um gênero que se pode chamar de gênero das emoções, esse é o dramático. O texto dramático enquanto realização difere dos demais gêneros por ser criado com o intuito de ser representado, então não há o distanciamento entre o texto e leitor que existe nos outros gêneros: o teatro é feito ali e naquele momento, não há uma distância temporal entre narrador/personagem e público/leitor (expectador). O que se desenvolve no texto teatral é no tempo presente em que o público assiste, as “[...] ações ou se representam em cena ou se narram. Quando recebidas pelos ouvidos, causam emoção mais fraca do que quando, apresentadas à fidelidade dos olhos, o espectador mesmo as testemunha” (ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO, 1997, p. 60).

Existe uma grande ferramenta que garante a eficácia do texto teatral em relação ao público, essa ferramenta chama-se verossimilhança, e o público entra nessa relação através dos olhos. O teatro, diferentemente dos demais gêneros, não tem uma recepção retardada (posterior), o autor, a personagem, o narrador, todos eles interagem com o público enquanto a história se desenrola, a presença viva da história diante dos olhos do expectador é que configura a magia da encenação no palco. Os atores conseguem visualizar a reação do público ao mesmo tempo em que o público consegue visualizar a personagem de modo real sem

ter que se ater apenas aos instrumentos da imaginação. Em oposição à epopeia, ao romance ou conto, o teatro vivencia – na pessoa do ator – a reação e a empolgação do público. O ator tem o poder de interpretar com maior ou menor ênfase de acordo com a reação do público e isso não acontece no momento da leitura dos outros gêneros, podemos dizer – ainda que não completamente – que a recepção do texto escrito é menos dinâmica, é mais passiva e o conjunto de reações que existe no teatro se reduz à reação individual e silenciosa (imaginativa) de um único leitor. A presença viva das personagens assim como a vivificação do texto através da palavra falada é o que garante ao teatro a capacidade de perceber a reação do expectador e através disso construir um texto que garanta, também, a forma de recepção – desejada – do público.

O texto teatral, como forma de expressão de um conteúdo que visa à representação, tem algumas configurações, algumas especificidades que merecem ser ressaltadas a fim de percorrer o caminho temático e estrutural que o leva a compor o gênero dramático. Como vimos, o texto é uma unidade de significação, o texto teatral também, com a diferença que visa a encenação. O texto teatral, assim como o gênero dramático,



[...] se dirige para o espetáculo, para o palco, para o público. Contém força e paixão, é patético, desperta as mais fortes emoções. O dramático pressupõe o público frio, indiferente, anestesiado, que é necessário despertar, mobilizar aos gritos, acordar e conscientizar com som e fúria. O dramático tem a mesma natureza das revoluções, das multidões, levanta as massas com a força de seu discurso. Todo discurso político é dramático. O dramático no teatro põe a público na expectativa de um grandioso acontecimento com final extraordinário, provocando uma forte tensão que pode ser descarregada nas gargalhadas da comédia (quando não leva a nada). Sua técnica é a concentração. Ali não se perde tempo, o espetáculo só dura hora e meia, tudo acontece rápido. As pessoas têm a impressão de estar assistindo a grandes acontecimentos, que vão desabar sobre todos, pois o dramático impõe a emoção do espetáculo violento. (SAMUEL, 2011, p. 42-43)

Aqui, como em qualquer gênero artístico ou literário, a questão do público e da emoção são fundamentais, mais ainda quando a própria arte se desenvolve aos olhos do público, há três condições que fazem do teatro o que ele é. A primeira é a verossimilhança, a segunda é o pacto ficcional e a terceira é a expectativa. Por verossimilhança podemos entender a questão de nos reconhecermos em situação pelas quais as personagens estão passando, e o pacto ficcional é a fato de o público receber e acreditar naquilo que está sendo encenado naquele momento. Através do texto encenado, as personagens (que são naquele momento representados pelos atores) têm a capacidade de tocar o público, é a quebra da distância entre o papel e o expectador (leitor), é o rompimento da palavra passiva escrita no texto através da fala e da movimentação da própria personagem. O texto ganha vida e tem a capacidade de tocar mais profundamente os sentimentos e emoções do expectador (público), através da fala e da ação o público mergulha na história e consegue se reconhecer – totalmente ou em determinadas situações – como se vivesse a vida da personagem ou como se a personagem representasse algum aspecto da sua vida e assim brotam os sentimentos e emoções em consonância com a apresentação teatral, a capacidade de se enxergar no lugar do outro é o que garante a verossimilhança e o transbordamento das emoções. O outro aspecto é o pacto ficcional, que depende da qualidade do texto e da encenação que, quando são bons, fazem com que o espectador ou leitor acredite naquelas histórias e dê credibilidade ao que está sendo contado, dessa forma ele se entrelaça com os elementos da própria história e isso propicia a capacidade de se emocionar mais facilmente, seja chorando ou enraivecendo.

A terceira característica salientada por Rogel Samuel no excerto acima e ainda não comentada por nós é a expectativa, a grande característica do gênero dramático. Vamos deixá-la por último justamente por ser considerada, por muitos teóricos do ramo, a principal característica do gênero dramático, a capacidade de lidar com a tensão. Tensão e expectativa são as duas palavras-chave para o entendimento da finalidade do texto dramático, enquanto alguns gêneros não seguem a ideia cronológica de apresentação da história, o drama toma extremo cuidado para que sua apresentação seja a mais controlada possível nesse aspecto. Pode-se dizer que a emoção, o sentimento, a capacidade de gerar encanto no espectador (leitor) é o controle da tensão e criação da expectativa ao longo da obra, ou seja, a apresentação da ordem dos

elementos garante que o público saiba o suficiente para compreender o passado e o presente da história contada, quanto ao futuro, é nele que reside a chave do sucesso do gênero dramático, pois enquanto lida com essa expectativa de saber o que ocorre com a situação, também garante – para os últimos momentos – o entendimento e desfecho de todas as tramas apresentadas anteriormente. O expectador chega ao pico de tensão logo antes do desfecho da obra, o pico máximo, o momento mais belo do drama é quando se apresenta ao público o que se fez das situações, como elas se solucionaram e tudo o que sucedeu aos protagonistas. Podemos pensar que o gênero dramático é o gênero do porvir por excelência, ou seja, o



[...] autor dramático não se preocupa em suplantar. Também não procura cultivar o interesse e sim provocar tensão. A impaciência no dramático decorre do conhecimento de que ainda falta algo às partes anteriores, que elas ainda necessitam de uma complementação, para que tenham bastante sentido e sejam compreensíveis. Essa complementação é o final, de que tudo depende. (STAIGER, 1977, p. 52)



Assimile

Aquilo que Staiger chama de complementação, ou seja, o desfecho e o ouro da obra dramática, não existe por si só, o autor deve ter conhecimento e habilidade para construir – gradativamente – a tensão que solucionará ao final da obra. Quanto maior a habilidade do autor em construir essa tensão, tanto mais bela será a reação do público ao chegar no momento do desfecho. Daí a preocupação fundamental do autor dramático.

Enquanto texto feito para ser encenado, o texto dramático (teatral) não pode abrir mão do cuidado com a descrição dos elementos que o compõem e de sua objetividade. Imaginando a peça teatral, devemos entender que no momento de sua apresentação, ao vivo, o expectador não tenha condição de compreender uma história muito complexa e nem muito longa, sob o risco

de esquecer partes importantes e, quando chegar ao final (ao complemento da história), não ser capaz de compreender o desfecho e também de se emocionar com a solução da tensão. O autor dramático tem por preocupação a construção da tensão, sua dissolução ao final, mas não pode se esquecer que o público deve acompanhar (através da memória) essa construção sem que tenha que recorrer a nenhum outro instrumento diferente de sua memória. Por esse motivo o texto dramático difere do romance, do conto, da novela, da epopeia etc., pois não possui tempo suficiente para se alongar em descrições de cenas, personagens, paisagens ou objetos. Lembremos que essa condição temporal do drama não é uma escolha do autor, e sim um pressuposto físico da construção da encenação, quer dizer, o alongamento da peça não pode ser feito pelo motivo de a recepção ser uma, integral, e sua extensão poder ser compreendida – podemos dizer – em uma só sentada. Nisso também reside a diferença básica entre o drama e os demais gêneros, falemos, por exemplo, da diferença entre um romance e um drama.

O drama, como já vimos, necessita de atenção no momento da presença, no tempo real (cronológico). Não se pode deixar o expectador sentado durante vinte horas até o desfecho, pois ele poderá não lembrar de momentos importantes e também se cansará da peça. No romance a recepção é diferente. O tempo cronológico é suplantado, ou seja, se o romance se passa em vinte e quatro horas, o leitor não tem obrigação de ler durante vinte e quatro horas, ele pode parcelar a leitura e demorar – por exemplo – duzentas horas para terminar a leitura. A diferença fundamental entre drama e romance reside no fato de que um cochilo pode estragar a peça – que não será apresentada novamente naquele momento –, enquanto isso no romance, se o leitor cochila, pode voltar e ler o mesmo trecho sem prejudicar o entendimento do todo da obra.

Algumas outras características básicas do texto teatral (ou dramático) que servirão para nortear o entendimento do gênero serão agora apresentadas para que, em breve, cheguemos aos tipos de

diálogo que compõem o texto. O texto teatral, na maioria das vezes, não possui narrador. Cabe ao coro – quando existe na peça – o papel de dizer o que se passa em outros momentos que não os encenando no palco, pois espera-se que “[...] o coro desempenhe uma parte na ação e um papel pessoal; não fique cantando entre os atos matéria que não condiga com o assunto, nem se ligue a ele estreitamente” (ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO, 1997, p. 61). Cabe então ao coro o papel de narrar os gaps (furos; buracos; lacunas) para que o espectador não se perca. Seu papel é – estritamente – emendar uma cena na outra. Outra característica do texto teatral são seus dois níveis de texto, ou seja, existe um texto cujo espectador ouve diretamente e outro que ele não ouve, mas consegue perceber indiretamente. O primeiro é o texto com as falas das personagens propriamente ditas e o segundo é o texto que dá instruções aos profissionais incumbidos de realizar a peça. O primeiro texto influencia diretamente na percepção direta através das falas das personagens e o segundo é percebido através da linguagem não verbal (expressões, gestos, entonação de voz etc.) de forma indireta (indireta enquanto texto e instrução, mas direta enquanto realização).



Exemplificando

Sobre os tipos de diálogo no gênero dramático, temos algumas observações, sendo elas pertinentes para o entendimento das manifestações do gênero. Os tipos de diálogo que configuram o teatro e o texto teatral são basicamente revelados através de três formas clássicas de comunicação e não são exclusividade do gênero dramático.

A primeira forma é o monólogo, que acontece quando a personagem fala somente para si mesma, dirige a palavra a si mesma e parece que está pensando em voz alta, o público somente ouve, não há interação com outras personagens ou com o público.

Veja um exemplo em:

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Ato III, Cena 1). In: Saber Cultural (blog). Org. Ida Aranha. Mar. 2011. Disponível em: <<http://www.>

sabercultural.com/template/especiais/Shakespeare-Hamlet-Monologo.html>. Acesso em: 17 fev. 2017.

A segunda forma é o diálogo propriamente dito, quer dizer, uma ou mais personagens conversam entre si e o público não interage com eles. Esse é o tipo mais comum de apresentado em cena.

Vide exemplo em:

Telecurso. Educação Globo.com, s/d. Disponível em: <<http://educacao.globo.com/telecurso/noticia/2015/03/veja-caracteristicas-de-um-texto-teatral.html>>. Acesso em: 17 fev. 2017.

A terceira e última forma de expressão no palco é o aparte que constitui a fala de uma personagem que se dirige diretamente para o público e o interlocutor (outra personagem) não ouve. Esse tipo serve para o intuito de revelar algum pensamento, opinião, pode também ser somente uma interrupção para acrescentar algum comentário.

Vide exemplo em: GARRETT, Almeida. Frei Luís de Sousa. Disponível em: <<https://cld.pt/dl/download/5c6dbfba-6f62-4446-a4f8-dfe688547f1f/Livroviajante/Frei-Lu%C3%ADs-de-Sousa.pdf>>, nas páginas: 08, 09, 21, 25 e 35 do documento. Acesso em: 17 fev. 2017.

Para finalizar nossas reflexões, o último olhar que lançaremos é sobre os elementos do texto teatral, ação, personagens, narrador, tempo e espaço. O texto teatral é muito rico e permanece rico em função de suas possibilidades de estruturação. A estruturação se motiva pelos diferentes elementos que existem nesse texto, como a ação, as personagens, o narrador, o tempo e o espaço, e veremos cada um deles e suas possibilidades no momento da criação literária.

O primeiro desses elementos, a ação, se desenvolve em torno dos dois textos que já citamos, o principal e o secundário, também seguem o objetivo do gênero através da disposição formada por introdução, complicação (problema), clímax e desfecho (*pathos*). O tempo, como também vimos, existe em duas proporções quando pensamos no texto

e na obra encenada. O primeiro tempo é o tempo real (cronológico; tempo em cena) e o segundo é o tempo dramático (em quanto tempo a história se desenvolveu). Com o espaço temos a mesma coisa, o espaço cênico (o palco) e o espaço dramático (locais em que a história se desenvolveu). Sobre o narrador, já vimos que o coro faz seu papel e ele quase não existe na obra dramática já que o coro e as próprias personagens indicam o que está acontecendo.

Por fim, as personagens são parecidas com quaisquer outras, ou seja, existem os protagonistas que geralmente são personagens mais complexas (redondas) e os antípodas que, geralmente, são personagens menos complexas (planas). Seriam as personagens primárias e secundárias. De forma muito breve as principais características do teatro, do drama, do gênero dramático e do texto teatral foram aqui abordadas visando o essencial e a distinção do gênero em relação aos demais.



Pesquise mais

Argumentando elaboradamente sobre cinema, teatro, pintura e literatura, Alexandre Villibor Flory, em seu artigo **Literatura e teatro: encontros e desencontros históricos** (2010), inicia seu artigo ponderando as diferenças entre as formas de arte e, em seguida, mergulha na teoria dos gêneros literários para explicar tanto a relação entre os gêneros dramático e épico quanto entre a literatura e o teatro. Dos aspectos específicos de cada gênero literário ao diálogo entre eles, os gêneros são estudados - por Flory - visando a sua capacidade de interação e também suas qualidades específicas.

FLORY, Alexandre Villibor. Literatura e teatro: encontros e desencontros históricos. **Revista JIOP n°1** – Departamento de Letras Editora, 2010. Disponível em: <http://www.dle.uem.br/revista_jiop_1/artigos/villibor.pdf>. Acesso em: 11 jan. 2017.

Sobre as características do texto dramático, Vítor Manuel de Aguiar e Silva em seu livro *Teoria da literatura* (2011) aborda pontualmente as características do texto voltado à encenação, desde a questão da linguagem, passando pela estruturação cênica, até chegar na semiótica do texto, ele aborda teoricamente

o texto e discute suas implicações para diferentes teorias sob a perspectiva de diferentes correntes teóricas da literatura. Vale a pena conferir a forma como ele trata a questão dramática e mais ainda a profundidade reflexiva que emprega na análise do gênero enquanto literatura.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria da literatura**. 8. ed. 1^o. Vol. Coimbra: Edições Almedina, 2011.

No vídeo, cujo link segue abaixo, o professor Douglas Knupp, de forma muito esclarecedora e sucinta, explica as principais características da estruturação do texto e do teatro além de apresentar outros elementos mais gerais sobre a composição do gênero dramático. Outro elemento que ele explora em seu vídeo é a didascália ou rubrica e exemplifica, brevemente, sua utilização enquanto instrumento fundamental para a transposição do texto ao palco. O vídeo escolhido, apesar de curto, apresenta uma explicação que se detém somente nos principais elementos do gênero e o texto, isso faz dele um ótimo instrumento de consulta.

Canal ProjetoX. **X da Questão Literatura Gêneros Literários Gênero Dramático Prof Douglas Knupp**. 2015. 4 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ecs_Fm4rr2k>. Acesso em: 12 jan. 2017.

Sem medo de errar

Iniciando a questão com a ideia sobre a produção literária, não se pode, em função de sua influência determinante, esquecer de discutir também a questão da reflexão teórica sobre a literatura e sobre a produção literária, assim como a produção da própria reflexão sobre a literatura e sua produção. Em primeiro lugar o que se deve ter em mente é a ideia de que a produção literária e a análise literária são duas faculdades distintas. Não aprendemos – estudando teoria literária nas faculdades – a escrever literatura e sim a analisar a produção literária alheia e dominar os instrumentos críticos e teóricos em favor da interpretação, análise e pesquisa literárias. Infelizmente não podemos ter certeza sobre a origem da literatura e da análise literária, apesar de

considerarem – muitos teóricos – que tudo se originou na antiguidade, pois o oriente possui tradições que, de longe, são muito mais antigas do que as primeiras produções gregas e latinas.

Então não podemos resolver a questão das origens da literatura, dos padrões estipulados, das metrificações, regras de escrita etc., pois não sabemos exatamente quem foi o primeiro ser humano ou a primeira civilização a escrever um texto literário, ou seja, somente para fins estéticos ou artísticos. Não sabendo sobre as origens nós, da civilização ocidental, mergulhamos *in media res* na história da escrita, da fala, da arte, da literatura e da reflexão teórica sobre a literatura. Temos que nos contentar com o que nos foi oferecido e partindo desse ponto o que temos como origem da literatura e teoria literária ocidentais são os textos greco-latinos. Estudando a antiguidade clássica também se faz difícil compreender de que forma surgiram os textos e a teoria, como já discutimos anteriormente, então não podemos – com fidelidade e certeza – afirmar que os gêneros não foram criados pelos gregos e também que cada um dos gêneros foi criado pelo próprio criador do primeiro texto que se enquadrava naquele gênero. Tendo isso em mente fica um pouco complexo o estudo dos gêneros sem as noções calcadas nas teorias de Aristóteles, Horácio, Longino e Platão. Partindo da origem para a própria atualidade dos gêneros, temos que nos ater aos mais novos gêneros literários que não se enquadram – até hoje – em nenhuma das definições antigas, como o romance (não tão novo assim), o *graphic novel*, os quadrinhos, o conto de fadas revisitado em forma de romance etc.

Apesar de tantos novos princípios criativos da literatura a teoria continua em sua tentativa de enquadrar toda a produção em um quadrante engessado, desgastado e – podemos dizer – até desmontado pelo tempo e pela própria literatura. O romance, como primeiro gênero híbrido constatado e reconhecido – depois de árduas batalhas teóricas e culturais – foi aceito como um gênero novo capaz de mesclar (carnavalizar; parodiar) características que antes pertenciam a somente um ou outro gênero e em sua estrutura esses elementos apareceram pela primeira vez juntos, o que causou um choque nos teóricos e críticos conservadores. O mesmo acontece ainda hoje e as tradições, apesar dos séculos que se passam, se mantêm fiéis a um passado originário (antiguidade) que nem mesmo sabem, de forma exata, como existiu e se desenvolveu. Não há provas

de que muitos dos escritores e personagens (tido como históricos) da antiguidade tenham de fato existido e muito menos que seus estudos sejam de sua autoria ou falem sobre eles. Apesar dessa postura teórica canônica, o que podemos observar é que a literatura não se deixa enquadrar através de leituras obsoletas e sua própria criação vai selecionando novos meios pelos quais deseja ser lida, pesquisada e interpretada.

Começemos a relatar o problema dos gêneros partindo da ideia – divulgada pela tradição – de que existem gêneros puros e que eles podem ser mantidos somente através do rigor formal de sua composição. Essa ideia de rigor formal foi difundida pelo pensamento teórico grego e se manteve entre nós mesmo depois de muita evolução da produção literária. A teoria, como forma da manifestação do conhecimento humano, também tem sua parcela de culpa por manter as condições de reflexão saturadas e obsoletas em voga somente como forma de garantia da qualidade de produção literária. A teoria não consegue manter a literatura sob as suas rédeas e isso constitui a maior frustração de todo e qualquer movimento teórico. Veja bem, não nos referimos aqui aos teóricos, às pessoas, mas me refiro ao movimento teórico como forma de manifestação do pensamento e da cultura humana. Essa forma pura de produção literária já não existe e os que tentam mantê-la não são todos os escritores. Grande parcela dos escritores acredita que deve seguir os postulados teóricos para criar obras de qualidade, outros sabem da condição natural da literatura e não se prendem a esses conceitos que – no fundo – servem contemporaneamente para frear a produção livre da literatura.

A literatura, no Brasil, durante muito tempo, foi privilégio das classes altas da sociedade e isso se mantém em muitos aspectos observados ainda hoje, esse controle desenfreado pela qualidade da produção literária parece mais um movimento aristocrático de conservação da exclusividade do direito ao acesso das obras literárias. Esse é um dos motivos pelos quais não se aceita a discussão de obras contemporâneas consideradas sem relevância para a academia. O romance, o *graphic novel*, os quadrinhos e tantas outras formas de produção literária são a prova viva de que a teoria não está cumprindo seu papel de tentar abarcar e estudar todos os tipos de produção literária sem preconceitos e julgamentos antecipados. Sobre esse

imenso problema que encontramos em nossa teorização recente, podemos dizer que os gêneros são fixos somente como forma de orientação didática e também através de uns poucos elementos capazes de diferenciar – de fato – uma produção de outra. Essa resistência em classificar um gênero novo é o tipo de postura que cria expressões como contos de fadas revisitados, prosa versificada, poesia em prosa, romance poético, romance epistolar, romance dramático, epopeia em prosa etc. É o tipo de pensamento que chama o romance de epopeia burguesa e se esforça para enquadrar um novo gênero – totalmente distinto dos precedentes – nas teorias até então tidas como padrões de referência para a produção e o estudo da teoria literária. Os gregos não se consideravam os pais criadores da cultura, pensamento e literatura ocidentais: eles simplesmente criaram sem a preocupação com seus precedentes. A preocupação com padrões e qualidade de escrita surgiu com os seus subseqüentes.

Faça valer a pena

1. Leia o trecho do texto a seguir:

"Embora Staiger (1993) tenha enfatizado que a obra dramática não terá que ser obrigatoriamente encenada, notamos, com clareza, a ligação do dramático com o teatro. É óbvio que nem tudo o que é dramático deve ocorrer num palco, mas observa-se que tudo o que é dramático caberia em uma encenação. Podemos tomar exemplos do cotidiano e perceber o que há de dramático neles sem que qualquer intenção de levá-los a um palco de teatro nos ocorra, mas se ocorrer, certamente caberiam numa encenação teatral. O rompimento de uma barreira, de um açude de água é, sem dúvida, dramático, mas não seria 'encenável', para sermos claros. O nascimento e a morte sucessiva dos filhotes da nossa cadela de estimação é um fato dramático para nós, mas não sentiríamos como necessidade a encenação desses fatos, pela simples razão de que a comoção que nos causou não tem vigor de um problema dramático e, por isso, não poderia gerar o *pathos* e a tensão caracterizadores do dramático. Então, o dramático não deve ser compreendido como algo teatral, que dependa exclusivamente de um palco. De todo modo, devemos ter como foco de observação a tragédia, inicialmente a tragédia grega, pois foi a partir dela que se constituíram as classificações para o dramático." (PAULA, 2011, p. 148-149, grifo do autor)

PAULA, Laura da Silveira. **Teoria da literatura**. Curitiba: Ibpex, 2011.

O autor argumenta sobre o drama. Tendo isso em mente considere as afirmações:

() A tragédia grega é o modelo para todos os tipos de dramaticidade subsequentes, ela serve como um termômetro que regula o potencial dramático do fatos.

() Nem todas as ações possuem cargas dramáticas suficientes para compor um espetáculo teatral, algumas ações são insuficientes para esse fim.

() Segundo as afirmações do autor, tudo o que é dramático cabe no palco, mas nem tudo o que se diz dramático deve necessariamente ser encenado.

() O dramático depende do palco para existir, o material dramático depende de sua forma de materialização artística para existir, ou seja, sem expressão artística não há dramaticidade.

() Dessa forma, o dramático não necessita de um palco para existir, pois nem todo fato dramático da vida tem a capacidade de gerar tensão suficiente para ser encenado.

Considere as afirmações, o texto lido e escolha a alternativa que apresenta a ordem correta, sendo V para Verdadeiro e F para Falso:

a) F-F-V-F-V.

b) V-V-F-V-F.

c) V-F-V-F-V.

d) F-V-F-V-F.

e) F-V-V-F-V.

2. Leia o trecho do texto a seguir:

"Considerando que drama é ação e lembrando que o gênero é caracterizado pela imitação, o drama é a imitação das ações humanas, seu centro a tensão. Durante o desenrolar de cenas interdependentes que objetivam o fim, o texto é marcado por um princípio e um meio, e o dramático ostenta traços muito evidentes: o *pathos* e o problema. O *pathos* é o sentimento da paixão, a perturbação dos sentidos, aquilo que move o homem em direção a fatos e feitos, mas é também o tom patético que provoca a paixão em quem ouve; nessa noção, podemos confundir o dramático e o lírico." (PAULA, 2011, p. 147, grifos do autor)

PAULA, Laura da Silveira. **Teoria da literatura**. Curitiba: Ibpex, 2011.

"O autor dramático não se preocupa em suplantar. Também não procura cultivar o interesse e sim provocar tensão. A impaciência no dramático decorre do conhecimento de que ainda falta algo às partes anteriores, que elas ainda necessitam de uma complementação, para que tenham bastante sentido e sejam compreensíveis. Essa complementação é o final, de que tudo depende." (STAIGER, 1977, p. 52)

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

"Que o coro desempenhe uma parte na ação e um papel pessoal; não fique cantando entre os atos matéria que não condiga com o assunto, nem se ligue a ele estreitamente." (ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO, 1997, p. 61)

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

Considere tudo o que foi dito sobre o drama e atente-se parar as afirmações:

I. O coro se restringe às informações que complementam fatos unicamente voltados à compreensão das cenas, seja completando-as ou descrevendo-as.

II. O drama caracteriza-se pela imitação das ações humanas através da encenação (movimento) e do diálogo (fala).

III. O dramático caracteriza-se pela tensão gerada a partir da ausência de explicações, as explicações no desfecho são inimigas do bom drama.

IV. O coro serve como instrumento principal da informação, tudo quanto diz é mais conveniente do que os próprios diálogos.

V. A preocupação estética fundamental do autor do drama é criar tensão e expectativa no público.

Considere o que diz o texto, as afirmações enumeradas acima e escolha abaixo a alternativa que contém os itens considerados corretos:

- a) I, II e V.
- b) I, II e III.
- c) II, III e IV.
- d) I, IV e V.
- e) II, III e V.

3. Leia o trecho do texto a seguir:

"Vemos que o *pathos* é o traço, dos diálogos dramáticos, que nos faz levantar da cadeira ou pegar a cadeira para arremessar no outro, pateticamente. Dois tipos de *pathos* podem ser observados: o *pathos* pela dor e o *pathos* pelo prazer, mas ambos são gerados pela força espontânea e objetivam um clímax, a partir do qual as soluções surgem, pois a finalidade do *pathos* não é causar a comoção e nos contagiar com uma 'disposição anímica', mas sim purificar as emoções, como um esvaziar de alma, a sensação de alívio que a resolução do problema pode causar." (PAULA, 2011, p. 147-148, grifos do autor)

PAULA, Laura da Silveira. **Teoria da literatura**. Curitiba: Ibpex, 2011.

"O 'problema' é a outra característica do dramático. Deve haver sempre um problema que venha a ser solucionado durante a trajetória das ações. A complexidade do problema é que determina o desenrolar da obra. Se for extremamente complicado, a interdependência das partes – princípio, meio, fim – fica ainda mais rigorosamente marcada. O objetivo final é o que importa, por isso o início é assinalado como uma premissa, e o fim é idêntico a uma conclusão. A contar do início, toda concentração é exigida porque a ligação entre as cenas é tão coesa que a perda de um detalhe pode prejudicar a compreensão e há o risco do não entendimento do todo. Isso também gera um tanto de tensão: você tem que ficar atento e precisa entender tudo, pois, caso isso não ocorra, perde-se o interesse e abandona-se o texto/peça sem concluir." (PAULA, 2011, p. 148)

PAULA, Laura da Silveira. **Teoria da literatura**. Curitiba: Ibpex, 2011.

A autora argumenta sobre o drama. Tendo isso em mente considere as afirmações:

() A tensão é um estado de atenção que o autor dramático procura instaurar no público como forma de despertar interesse pelo desfecho da obra.

() Quanto mais complexo o problema apresentado na obra, maior será a carga dramática de sua dissolução durante o desfecho.

() O problema é parte fundamental da composição do texto dramático, um vez que é por ele que se norteiam todas as ações.

() A compreensão de cada uma das partes que compõe o drama é mero esforço do autor, o público objetiva o entretenimento e deleite.

() O início da história do drama não é tão importante, pois a desfecho sempre dará conta de desmontar tudo o que foi construído anteriormente.

Considere as afirmações, o texto lido e escolha a alternativa que apresenta a ordem correta, sendo V para Verdadeiro e F para Falso:

- a) F-V-F-V-F.
- b) V-F-V-F-V.
- c) V-V-V-F-F.
- d) F-V-V-F-F.
- e) F-F-V-F-V.

Referências

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini...[et al.] São Paulo: Hucitec, 2014.

Canal ProjetoX. **Xtensivo Literatura Gêneros Literários Prof Douglas Knupp**. 2014. 7 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rBtgw_3rpY4>. Acesso em: 17 dez. 2016.

Canal ProjetoX. **X da Questão Literatura Gêneros Literários Gênero Dramático Prof Douglas Knupp**. 2015. 4 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ecs_Fm4rr2k>. Acesso em: 12 de jan. 2017.

D'ONOFRIO, Salvatore. Concepção retórica e concepção semântica da metáfora. ALFA: Revista de Linguística, v. 24, 1980. Disponível em: <<http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/107554/ISSN1981-5794-1980-24-149-156.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 6 de jan. 2017.

FLORY, Alexandre Villibor. Literatura e teatro: encontros e desencontros históricos. Revista JIOP nº1 – Departamento de Letras Editora, 2010. Disponível em: <http://www.dle.uem.br/revista_jiop_1/artigos/villibor.pdf>. Acesso em: 11 de jan. 2017.

LiteratusTV. **Gênero épico: o que é uma epopeia?** 2015. 13 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XsNaIHFvclQ>>. Acesso em: 7 dez. 2016.

MACHADO, Raquel. Trabalhando com gêneros literários: relato de experiência na biblioteca do colégio da lagora, em Florianópolis (SC). **Revista ACB: Biblioteconomia em Santa Catarina**, Florianópolis, v.12, n.2, p. 311-321, jul./dez., 2007. Disponível em: <<https://revista.acbsc.org.br/racb/article/viewFile/511/655>>. Acesso em: 14 dez. 2016.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: introdução à problemática da literatura. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

PAULA, Laura da Silveira. **Teoria da literatura**. Curitiba: Ibpex, 2011.

SAMUEL, Rogel. **Novo manual de teoria literária**. 6a. Ed. Rev. e Ampliada. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria da Literatura**. 8a. Ed. 1º. Vol. Coimbra: Edições Almedina, 2011.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

A narrativa e suas formas

Convite ao estudo

Estudamos, até agora, desde o começo das manifestações artísticas no campo da literatura, sua importância e todos os seus desenvolvimentos. Vimos as questões de como se relacionam a expressão literária e a língua, bem como as formas de linguagem: verbais ou não verbais. Vimos a natureza do fenômeno literário, suas relações através da cultura, sociedade, texto e discurso literários, tudo isso permeado pelos conceitos de texto, gêneros literários, intertextualidade, discurso, verso, prosa, autor, leitor, código, estilo, valor, teoria, crítica e chegamos ao estudo específico dos gêneros literários em suas diferentes formas de manifestação. Cabe entender que a manifestação literária – lida sob o ponto de vista da teoria dos gêneros literários – configura-se como um movimento reflexivo básico para o entendimento prévio das características comuns entre os diferentes tipos de literatura. A leitura através dos gêneros funciona como uma via de mão dupla, pois, ao mesmo tempo em que o estudo sobre as especificidades de cada gênero acaba enriquecendo a leitura total sobre a literatura, o estudo geral da literatura também depende do conhecimento mínimo sobre a configuração de cada um dos gêneros literários. Conhecimento mínimo porque não se pode conhecer, a fundo, a teoria sobre todos os gêneros literários, uma vez que cada aprofundamento específico abre um campo de pesquisas cada vez mais rico e extenso. Então, o conhecimento de um ou outro gênero sempre será mais sólido do que o dos demais.

Começamos nossas reflexões através da leitura clássica dos gêneros literários, a leitura surgida no período da Antiguidade Clássica, quando os gêneros foram divididos em lírico, épico e dramático. Vimos, até agora, algumas expressões e características das expressões líricas, épicas e dramáticas e chegamos, através de muitas leituras diferentes, às expressões narrativas, que

configuraram (na história da literatura) e ainda configuram o maior desafio teórico da contemporaneidade, pois tais gêneros ainda estão em constante desenvolvimento e progressão (estrutural e temática). Veremos, ainda, de que forma os gêneros literários em prosa revolucionaram o pensamento teórico clássico e quase incitaram os teóricos a abandonar tudo aquilo que havia sido praticado desde o surgimento do romance burguês.

Para que se tenha o conhecimento panorâmico genérico sobre todo o fenômeno literário, é preciso compreender a especificidade dos gêneros e, agora, suas expressões em prosa. Na primeira seção veremos o conto e a crônica; na segunda, a novela e, na terceira e última, o romance. Para que tenhamos uma breve compreensão de cada um desses gêneros em particular é importante que se saiba analisar e distinguir elementos pertencentes às suas estruturas, histórias (dentro da cronologia literária) e temáticas. Sempre é válido relembrar que as expressões literárias em prosa são ainda um grande enigma para os professores, pesquisadores, alunos e teóricos da literatura, pois não podemos traçar um início, desenvolvimento e declínio desses gêneros, uma vez que seu surgimento é muito recente (em comparação com os gêneros clássicos) e seu desenvolvimento está cada vez mais elaborado contemporaneamente.

Seção 4.1

O conto e a crônica

Diálogo aberto

Desde o tempo de Aristóteles e Platão, ou seja, a antiguidade clássica, as formas de leitura teórica sobre a literatura não se modificaram o suficiente para abrir mão de suas prerrogativas estéticas, estruturais e valorativas. Se os moldes rigorosos e fixos postulados na teoria clássica da literatura perduraram durante tanto tempo e, ainda hoje, ditam grande parte dos conceitos pelos quais se lê, tanto a manifestação artística quanto a do estudo teórico sobre ela, então temos o surgimento – tardio na história da literatura – do romance burguês e sua capacidade subversiva em relação às postulações clássicas. Pode-se pensar que a revolução teórica e literária causada pelo gênero romance na história da literatura – apesar de suas controvérsias e não aceitação formal durante muito tempo –, sem sombra de dúvidas, foi o que possibilitou a formação artística e teórica que conhecemos atualmente, pois, se o romance burguês surge como uma nova forma de expressão, também surgiu como novo elemento a ser estudado pelos teóricos da literatura. Junto com o romance, aparecem, reaparecem e se modificam os outros gêneros narrativos que conhecemos, dentre eles a crônica, o conto, a novela etc., e então temos uma reformulação – talvez a maior que já existiu – dos pressupostos teóricos que até então mantinham as rédeas da produção e teorização literárias.

Acreditamos, então, em função disso, que o estudo das reformulações teóricas demandadas pelo gênero romance tiveram a capacidade de se estender e abarcar toda e qualquer forma de produção literária em prosa, o que não quer dizer que todas elas sejam analisadas e produzidas de forma idêntica, mas, antes, que a forma como passaram a ser lidas e criadas se deve, sobretudo e com maior força, ao surgimento do romance burguês e a produção literária em massa. A descentralização do poder sobre a cultura literária, a capitalização do conhecimento e do consumo da obra de arte, o acesso a tudo aquilo que antes (dos

surgimentos da burguesia, do romance burguês e da imprensa) era exclusividade – por direito assegurado socialmente – das classes nobres e aristocráticas. O percurso pelo qual percorreu o gênero romance até se tornar um gênero reconhecido – valorizado por seus próprios méritos estéticos, estruturais e composicionais – é, quase em sua totalidade, o mesmo percurso pelo qual passaram todos os gêneros narrativos em prosa. Então, vale dizer que em se tratando do tratamento teoria geral dispensado ao romance, enquadra-se também o conto. A ideia corrente, quando se fala no gênero romance, é o seu surgimento aliado à ascensão da burguesia. No entanto há inúmeras fontes (literárias e teóricas) que apontam a existência do romance grego concomitantemente à epopeia e à tragédia. Quando se pensa na história do romance, não teriam sido os próprios teóricos gregos os responsáveis por eleger uma categoria hierárquica entre os gêneros? Aristóteles trata somente da epopeia e tragédia, as formas tidas como clássicas, e somente muito tempo depois é que aparece o conceito de romance grego. Herdeiros dos pensamentos platônico, socrático e aristotélico que somos, não deveríamos buscar a origem desse apreço valorativo dos gêneros tidos como elevados?

Não pode faltar

Primeiramente, retomando as origens dos gêneros narrativos, ou seja, a prosa, devemos entender que o precursor de todos os gêneros narrativos atuais foi a epopeia. Como vimos, era ela



[...] uma narrativa de fundo histórico em que se registravam poeticamente as tradições e os ideais de um povo, de um grupo étnico, sob a forma de aventuras de um ou mais heróis. As epopeias têm um herói central e narram as aventuras através das quais se afirma triunfantemente a personalidade do herói, daquele que simboliza uma raça, ou grupo étnico, ou povo [...] Os contos são centrados num único ponto, num só fato. A novela é uma sequência de fatos encadeados. A distinção entre romance, conto e novela nunca foi clara. Nem necessária. (SAMUEL, 2011, p. 40-41)



A narrativa, como já dissemos anteriormente, herdou – enquanto representante da prosa – a sua capacidade de se renovar e não se submeter facilmente aos moldes canônicos, tradicionais e rígidos tão difundidos pelos teóricos que – até então – buscavam uma forma científica para o estudo da literatura. Ultrapassando as fórmulas da semiótica, da linguística, se interpondo entre o novo mundo que surgia e o indivíduo que não mais se reconhecia na sociedade em que vivia, a forma narrativa assumiu valor absoluto no campo da arte literária desde o momento em que os primeiros romances burgueses vieram a existir. Como gênero mais novo do que os demais, o romance abriu caminhos e possibilidades que outrora não eram aceitáveis. A novela, o conto, a crônica e todas as formas de narrativas posteriores ao romance beberam de suas águas e se aproveitaram dessa liberdade criativa conquistada através de muito esforço e discussão teórica. Faremos o caminho inverso, em termos cronológicos, para o estudo das formas literárias narrativas. Dos mais recentes ao mais antigo e dos mais curtos e leves ao mais extenso e denso. É dessa forma que começaremos a refletir sobre essa grande revolução narrativa que marcou a vida da literatura, da teoria, da crítica, das sociedades, do mundo moderno e das formas de expressão artística literária.

Entra, também, nessa distinção, a crônica. Como afirmou o autor, não há distinção formal clara entre os gêneros narrativos; quer dizer, não se pode, numa simples avaliação, julgar pela estrutura física e diferir suas características. Isso se deve à desestruturação da teoria clássica dos gêneros e, aqui, – como exemplarmente notou Massaud Moisés – devemos ter em mente a origem dessa confusão. O teórico nos explica que através do

[...] Romantismo e a consequente criação do romance no sentido moderno do termo, as teorias a seu respeito entraram a destronar a velha preocupação pela poesia épica e pelo teatro [...] Seja como for, graças ao êxito alcançado pelo romance, simultaneamente com 'o ensaio jornalístico, a peça dramática de tom sério e final feliz, etc.', as doutrinas clássicas entraram em crise. Menos bafejados foram o conto e a novela, o primeiro, porque tratado primariamente como romance curto (sob o nome de *novella*, termo emprestado do Italiano),



num embaralhamento que ainda hoje provoca danos e confusões desnecessárias; e o segundo, porque confundido com o romance. A Friedrich Schlegel se devem as primeiras teorizações acerca do conto ou *novella*, tendo por base *Il Decamerone*, de Boccaccio, reunidas em trabalho publicado em 1801 [...] No setor do conto, destacam-se as ideias de Poe, verdadeiramente pioneiras e ainda atuais. Todavia, só em fins do século XIX é que começam a surgir os primeiros grandes teorizadores, contemporaneamente ao desenvolvimento atingido pelo conto em todas as literaturas ocidentais. (MOISÉS, 1973, p. 113-114, grifos do autor)

Há, no campo teórico, um desmoronamento, uma completa desestruturação dos valores clássicos e canônicos até então mantidos no campo da análise literária. Foi a partir do Romantismo e do surgimento do gênero romance que as teorias clássicas passaram a não servir – com seu rigor analítico – para estudar, classificar e diferenciar as formas de expressão literária narrativa. A confusão crítica, teórica e terminológica – diríamos, até axiológica – se prolongou ao longo dos tempos e, ainda hoje, temos algumas pequenas armadilhas que confundem o leitor.

Ainda que os autores não citem a crônica entre as expressões literárias em prosa, temos de considerar todas as proposições válidas para ela também. O problema maior da crônica, em estudos teóricos de grande porte, é que sua existência passou sem ser notada e muitos dos teóricos mal a consideravam como literatura digna de ser analisada. Pensando numa época em que até o romance sofria por não ser considerado literatura, então temos que considerar as proposições válidas para todos os gêneros em prosa, inclusive a crônica. Retomando a questão das armadilhas encontradas na definição dos gêneros narrativos, temos o exemplo mais relevante através da leitura unívoca do texto literário. Moisés, explica que



[c]omo se não bastassem tais circunstâncias para obstar ou dificultar as tentativas conciliatórias no terreno das doutrinas relativas à prosa de ficção, ainda se impõe um terceiro e significativo fator. Alguns críticos, pertencentes a vária [sic] corrente [sic] ideológica [sic],

têm encarado muito deformadamente o problema das fôrmas literárias em prosa. Orientados por conceitos duvidosos ou adotando afoita e estreitamente esquemas mecânicos, científicos ou pseudo-científicos (emprestados à genética, à estatística, etc.), ou por má consciência, apressam-se em subestimar, ainda que involuntariamente, a complexidade do problema. E acabam por aceitar e utilizar um tipo de conceituação e de análise meramente epidérmico, baseado na “forma externa”, esquecidos da “forma interna” e de que existe, para além desta, um núcleo de significados que cumpre examinar, compreender e julgar. Quantitativo por excelência é o critério que adotam para estabelecer as diferenças fundamentais entre o conto, a novela e o romance. Para eles, a distinção residiria exclusivamente no volume de páginas de cada um [...] Na verdade, o critério quantitativo não é de todo falso nem desprezível. Contudo, deve ser empregado apenas com auxílio do critério qualitativo, e a *posteriori*, pois a simples contagem das páginas impossibilita afirmar com precisão o tipo de narrativa em causa. (MOISÉS, 1973, p. 115-116, grifos do autor)

Esse tipo quantitativo de análise da forma literária em prosa (narrativa), como foi bem exposto pelo autor, não nos interessa como modelo de leitura teórica do texto literário, a não ser a guisa de exemplo de forma equivocada da leitura do texto narrativo. O autor ainda expõe as condições qualitativas do texto em prosa, e essas condições é que veremos aqui como forma de estudo do conto e da crônica. A análise qualitativa abandona o terreno da construção estrutural do texto e penetra em seu interior temático, na estrutura narrativa e não física (verso, metro, forma) do texto.

Conto

Iniciando a discussão sobre o conto, devemos conceituá-lo, mas

[p]elo que se pode saber, é desconhecida a origem do conto. É-nos vedado pensar o momento em que surgiu, pois teríamos de remontar a uma era da História



ensombrada por denso mistério e incerteza de contornos. Entretanto, algumas hipóteses, pelos menos sedutoras, têm sido levantadas. De qualquer maneira, no tocante aos seus aspectos histórico-literários, o conto, por suas características estruturais, parece ter-se constituído em verdadeira matriz das demais fôrmas literárias. Se não de tudo quanto veio a ser gênero, espécie e fôrma literária, ao menos deve ter sido matriz da frosa [sic] de ficção, e, quem sabe, da própria historiografia. (MOISÉS, 1973, p. 120)

Algumas formas de narrativa da Bíblia são consideradas contos. Existem contos de aventuras misturados às epopeias, no Oriente também existem formas que – por alguns teóricos – são considerados os primeiros contos. É certo que não se sabe sua origem e as diferentes formas de expressão mais antigas apontam para uma forma de conto que se preocupava, única e exclusivamente, em contar/narrar algo. O conto, em sua origem, como termo empregado para uma narrativa, revela que o ato de contar é natural ao ser humano. Um conto, como veremos na explicação a seguir, é o simples ato de narrar, contar, dizer uma seqüência ordenada de fatos (ordenada, mesmo que não seja linear):



[a] palavra “conto” possui, em Português, as seguintes acepções [...] 2) história, narração, historieta, fábula, “caso”: com esta acepção, a palavra é empregada em Literatura [...] Para a acepção literária – que mais importa no momento –, aventa-se ainda outra hipótese, com menos aceitabilidade. A origem da palavra *conto* estaria em *commentu-* (Latim), com o significado de “invenção”, “ficção” [...] Usou-se, no princípio, durante a Idade Média, o verbo contar, no sentido de “enumerar” e “relatar”. A palavra “conto” significou nessa altura “enumeração de fatos”, “relato”, “narrativa” [...] usada com a função de estabelecer nexo entre os vários episódios que compõem a intriga. As breves histórias e lendas, conservadas no terceiro e quarto *Livros de Linhagem* são verdadeiros contos, embora de estrutura tosca e embrionária. E se a palavra “conto” ainda não era empregada literariamente, é inegável que a fôrma já existia como tal. (MOISÉS, 1973, p. 119, grifos do autor)

Independentemente de a história contada ser real ou inventada, a palavra conto se refere a um encadeamento de fatos que possuem um início, meio e fim, mesmo que essas referências não condigam com o início, meio e fim da história que está sendo narrada, ou seja, a narrativa pode se iniciar a partir do meio dos acontecimentos da história e não precisa necessariamente chegar ao seu fim. O que possui início, meio e fim é a narrativa que relata a história. Sobre a etimologia da palavra conto, sua própria natureza fornece indícios da dificuldade de conceituação, pois

[a] palavra “conto”, em suas respectivas diferenciações, só é usada em Espanhol e Francês, respectivamente *cuento* e *conte*. Em Inglês, concorrem as palavras *short-story*, para o caso de narrativas de caráter eminentemente literário, e *tale*, para o caso de contos populares e folclóricos. Em alemão, usa-se *Novelle* e *Erzählung*, no sentido de *short-story*, e *Märchen* no sentido de *tale*. Em italiano, *novelle* e *racconto*. (MOISÉS, 1973, p. 120, grifos do autor)

Na “Alta Idade Média (séculos XII-XIV), o conto conhece uma época áurea, graças à prosificação das gestas cavaleirescas e, no final dessa quadra histórica, ao aparecimento de alguns contistas de primeira categoria, autênticos mestres na matéria” (MOISÉS, 1973, p. 121). Mesmo assim – apesar de sua expansão em formas de expressão, nos séculos XVI e XVII – embora tenha sido de muito difundido – ele passa por “uma espécie de paralisia, de artificiosismo [...] um período de afetação e declínio” (MOISÉS, 1973, p. 121). Temos a relevância e ápice do conto somente na Idade Média,

[e]ntranto no século XIX, o conto conhece sua época de maior esplendor. Além de se tornar fôrma nobre [...] passa a ser larga e seriamente cultivada. O conto [...] se torna produto tipicamente literário [...] ganha estrutura e andamento característicos [...] e transforma-se em pedra de toque para todo ficcionista que se preza. Publicam-se, a partir de então, dezenas e dezenas de exemplares, e nunca foi tão elevado como durante a segunda metade do século XIX o número de contistas de primeira categoria. Instala-se em definitivo o reinado do conto, a dividir a praça com o romance. (MOISÉS, 1973, p. 121-122)

O século XIX, sem dúvidas, foi o momento em que o conto passa por seu amadurecimento e, praticamente, consolidação como forma de expressão digna dos grandes escritores. Essa conquista do conto permanece, no século XX e no século XXI, com a mesma qualidade. Poucas foram as mudanças estruturais pelas quais passaram o conto desde o século XIX até os dias atuais. Houve muitas evoluções temáticas, estruturais e de outras ordens também, mas o estado teórico atingido pelo conto permanece o mesmo, quer dizer, ainda é considerado uma das mais nobres formas de expressão literária. Tendo definido, de forma muito breve, um histórico do conto enquanto gênero literário, partiremos agora para a análise mais detida sobre os tipos de conto e seus elementos.

As unidades do conto, sendo elas tempo, espaço, personagens e estrutura, são muito parecidas em sentido geral, ou seja, são moldadas pelos mesmos impulsos estruturais característicos ao gênero. O tempo no conto se assemelha ao tempo no drama, sua extensão não pode ser exagerada em função da manutenção da unidade, do foco, do tema central da história contada. O conto trabalha com uma unidade de efeito e, para isso, não pode perder tempo (seja ele real ou ficcional) nem espaço com elementos que não sejam de fundamental importância para a sua unidade. O tempo no conto é exatamente o tempo em que se espera que o leitor se situe para presenciar o fato principal narrado. O espaço também é assim, na maioria das vezes o conto se passa em um espaço reduzido, um cômodo, uma casa; um só lugar serve de palco aos seus acontecimentos. Esse espaço também precisa ser ligado ao cerne do assunto principal, não convém descrever uma cidade toda se o conto se passa somente em um quarto, ou sala. As personagens, não raramente, são somente duas ou três, quando não acontece de ser somente uma, e elas são também – por questão de economia e concentração da atenção do leitor – em número reduzido e intimamente ligadas ao tema principal do conto.

A estrutura do conto também revela o conjunto de sua unidade, quer dizer, não se alonga demais, pois, já que pretende gerar uma unidade de efeito, não pode ser muito extenso sob o risco de tornar-se cansativo. O conto bem escrito prende a atenção do leitor, e este – empolgado e excitado – quer chegar ao seu efeito (ápice/clímax) na mesma sentada, ou seja, quer iniciar e terminar sua leitura em um

só tempo. Sobre os tipos de conto, temos que compreender que os contos têm origem incerta e os mais antigos de que temos relato (etimologicamente falando) são os contos de fadas. Existem vários tipos de contos e seria cansativo enumerá-los aqui, mas alguns deles são os mais recorrentes na teoria literária. Todos eles possuem, no geral, a mesma formulação estrutural, divergindo tematicamente em – sob um olhar específico e minucioso – suas construções. Alguns dos tipos de contos são: de ação, de personagem, de cenário ou atmosfera, de ideia, de efeito emocional, de fadas, de animais, de exemplo ou sabedoria, religioso, de enigma e mistério, policial, de terror, de horror, de riso, de origem, acumulativo etc. A unidade geral de cada um deles é a mesma, mas a construção – em termos específicos – varia de acordo com o tema e com a unidade de efeito que se quer alcançar. Tendo visto algumas das principais características sobre o conto, sobre suas diferentes possibilidades de leituras teóricas, sobre suas origens e desdobramento, vamos agora analisar a crônica, que é um gênero narrativo muito próximo ao conto, com diferenças sutis.

Crônica: histórico, conceito e estrutura

Sobre a crônica, sabemos de suas origens como relatos de eventos históricos, como relatórios com o intuito de informar algo a alguém. As primeiras crônicas de que temos notícias são as crônicas utilizadas por exploradores, navegantes e até mesmo conselheiros dos reis e imperadores, com o intuito de levar informações descritivas, verdadeiras e históricas sobre as condições de um território, civilização, país ou qualquer localidade para os superiores. As crônicas de viagem ficaram conhecidas no Brasil e em Portugal como textos responsáveis por informar a corte sobre tudo o que fosse relativo às viagens de exploração. Os navegantes exploradores enviados ao Brasil pela corte portuguesa traziam consigo uma pessoa responsável por relatar e descrever tudo o que fosse relevante para conhecimento da viagem. Desde os números de barris contendo bebidas até os afogamentos e avistamentos de terras eram relatados nas crônicas desse período. As mais belas crônicas são desse momento histórico – momento esse que fez parte de um período chamado, pelos teóricos da literatura portuguesa e brasileira, de literatura formativa e informativa – em que a corte se interessava, sobretudo financeiramente, pelos

acontecimentos ocorridas nas viagens de exploração financiadas por eles. Depois desse período, a crônica deixou de ser considerada um documento histórico oficial, um documento que listava riquezas e viagens, para se tornar um relato que retratava cada vez menos a realidade histórica e tornou-se, então, mais curta e sutil, mais leve e jocosa.

Contemporaneamente falando, há inúmeros tipos de crônicas. Ficcionalis, realistas, políticas, desportivas, históricas, de viagens, poéticas, cotidianas e inúmeros outros são os tipos de crônicas mais comuns atualmente. Sempre mantendo seu caráter efêmero e corriqueiro, os textos das crônicas têm liberdade para transitar entre os mais diversos temas, relatos e impressões do autor.

Tipos de crônica. A crônica e suas relações com os demais gêneros

A crônica, como a conhecemos atualmente, é o gênero (por excelência) voltado à publicação no jornal, voltado às grandes massas de leitores das grandes cidades, leitores esses que, no mundo atual, não possuem tempo para a leitura e, na maioria dos casos, leem somente durante o tempo de tomar um café. Por esse motivo, ou seja, através do meio principal de circulação da crônica e de seu público, ela se estrutura com linguagem simples, cotidiana, direta, visando à transmissão de informação rápida. Os relatos e impressões do escritor devem ser interessantes para prender a atenção do leitor apressado, mas não pode se estender muito, sob o risco de não serem lidas completamente.

Alguns críticos insistem em tratar a crônica como texto meramente ficcional, mas, em se tratando de literatura, não se pode dizer que o conteúdo do texto é totalmente ficcional nem totalmente real, ambos podem se misturar numa crônica. O que, de fato, interessa saber sobre a estrutura e os elementos da crônica é que sua estruturação é flutuante. Não há uma estrutura fixa e rígida pela qual se reconhece a crônica – retomando Moisés, como citado anteriormente, a questão quantitativa não nos interessa para análise da crônica, mas sim a questão qualitativa – ela dialoga com inúmeros outros gêneros e pode transitar, sem problema algum, entre, por exemplo, o verso e a prosa.



Exemplificando

Como já comentamos, a crônica pode se estruturar física e tematicamente de muitos modos. A crônica futebolística, por exemplo, pode ser um diálogo entre jogadores e o autor, pode ser somente a observação de um diálogo entre jogadores (ou quaisquer com relação ao tema do futebol), pode ser uma poesia que trate do tema ou pode também ser a narração de uma partida como se ela ocorresse no tempo presente da leitura. Este exemplo mostra que a estrutura física da crônica pode ser muito diversa, contendo a mesma temática. Essa variável só aumenta quando se pensa em todas as formas de expressão e todos os temas que podem ser desenvolvidas através da crônica. A crônica também não precisa ser uma narrativa e nem um poema, pode ser uma simples descrição, uma lista de compras, um comentário etc., eis a riqueza do gênero.



Assimile

Cabe agora uma breve apreciação da relação entre a crônica e os outros gêneros. A diferença principal entre a crônica e os gêneros poéticos (em verso) é sua independência em relação ao rigor formal, sua independência em relação ao uso do verso, metro, ritmo, mas pode, quando necessário, utilizar-se da forma poética para se expressar. A diferença fundamental entre a crônica e os demais gêneros narrativos em prosa – romance, conto e novela – é que ela não se propõe a perdurar, não intenta a imortalidade, sua ação é curta propositalmente, ela é composta por textos curtos, textos que têm um efeito rápido, fácil de ser captado e logo deixam de ser significativos para o leitor. Somente algumas das crônicas permanecem vivas, sobrevivem a ação do tempo. A crônica é, dentre todos os gêneros narrativos, o mais fugaz, o mais curto e menos elaborado de todos. Romance, novela e conto requerem maior riqueza de detalhes e aprofundamento (temporal, espacial, descritivo etc.) do que é exigido do texto da crônica.

A diferença entre a crônica e o gênero dramático é a mesma diferença que mantém esse último com todos os textos escritos em prosa, ou seja, a independência em relação à estruturação em diálogos e também em relação à proposição inicial ao gênero dramático, que é a intenção de representação no palco. Por todos os motivos listados acima, a crônica pode ser vista como o gênero literário mais livre em relação a composição temática e estrutural. É também o gênero mais versátil da atualidade, em relação à facilidade de mudança de foco, desconsiderado a versatilidade carnavalesca, travestizante e parodizante do gênero romanesco.



Sobre os elementos de construção do conto, suas unidades de efeito, suas qualidades e dificuldades de elaboração, podemos buscá-los no texto primoroso de Edgar Allan Poe (1809-1849) chamado **A filosofia da composição** [*The Philosophy of Composition, 1846*]. O autor fornece explicações muito elucidativas sobre as características do gênero conto.

POE, Edgar Allan. **Poemas e ensaios**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999.

A dissertação de autoria de Luis Eduardo Veloso Garcia, chamada **Aldir Blanc e o futebol: uma leitura deste esporte num time de crônicas do ourives do palavreado** (2013), tem um capítulo dedicado aos elementos primordiais da crônica como gênero que retrata o cotidiano. Apesar de a dissertação ser voltada para a análise do futebol nesse tipo de expressão literária, os argumentos e conceituação de que lança mão o autor, são de fundamental importância para o entendimento da dinâmica da crônica enquanto gênero cotidiano e jornalístico. O capítulo de análise do gênero, chamado "A crônica e o futebol: o gênero cotidiano que enxerga o futebol", possui um subcapítulo que traz os fundamentos de leitura teoria da crônica, tal subcapítulo chama-se "A crônica como um gênero cotidiano" e se estende da página 47 até a 54.

GARCIA, Luis Eduardo Veloso. **Aldir Blanc e o futebol: uma leitura deste esporte num time de crônicas do ourives do palavreado**. 2013. 199 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual de Londrina (UEL), Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras. Londrina, PR. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000185842>>. Acesso em: 23 fev. 2017.

No vídeo chamado **Crônica** que retrata um pedaço do programa "De ponto em ponto se faz um conto", há uma breve explicação sobre a natureza da crônica enquanto gênero literário, mais especificamente exemplificado através de três cronistas brasileiros. Começando a explicação através do jornal, passando por suas características de efemeridade do conteúdo, linguagem simples e direta, necessidade de informação rápida, chega-se às crônicas enquanto texto literário presente no jornal. O vídeo é didático e simples, ao mesmo tempo em que abre possibilidades para a pesquisa e aprofundamento sobre o estudo do gênero.

Fátima Campilho. **Crônica**. 2010. 7 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rjHJT2WwVtg>>. Acesso em: 26 jan. 2017.

Assista também à palestra "Até onde a crônica é literatura", realizada por Eduardo Portella, na Academia Brasileira de Letras. Confira!

8º Ciclo de Conferências: "Até onde a crônica é literatura". Publicado em 8 de outubro de 2013. Ciclo de Conferências "A crônica e a cidade". Conferência: "Até onde a crônica é literatura". Coordenador: Acadêmico Ivan Junqueira. Conferencista: Acadêmico Eduardo Portella. Data: 1/10/2013. Produção: Academia Brasileira de Letras. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=liLR3YZo9xA>>. Acesso em: 23 fev. 2017.

Segue também um artigo sobre a definição e características da crônica:

FREITAS, Paulo Eduardo de. A crônica: sua trajetória; suas marcas. V CONGRESSO DE LETRAS – UNEC. Grupo Discursos e Identidade Cultural. Caratinga/MG: 17-21 maio 2005, p. 171-179. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.unec.edu.br/ojs/index.php/unec02/article/viewFile/205/284>>. Acesso em: 2 mar. 2017.

Sem medo de errar

Considerando tudo o que vimos e estudamos, até agora, sobre a literatura e teoria literária, temos que nos concentrar nas diferentes formas de expressão literária, em suas características composicionais, estruturais e temáticas, para que então possamos tecer uma reflexão menos particular sobre um ou outro gênero em virtude de uma leitura mais abrangente que possa ajudar a resolver nossos impasses enquanto estudantes, professores, acadêmicos e pesquisadores da área. Através das inúmeras leituras até agora desenvolvidas sobre as diferentes formas de expressão literária, temos visto que a teoria dos gêneros nasceu – para a maioria considerável dos teóricos da literatura ao redor do mundo – com as primeiras reflexões da antiguidade clássica, através das figuras de Aristóteles e Platão. Como vimos também, o próprio método de construção reflexiva sobre o ser,

sobre a existência humana no mundo, sobre o próprio fato de sermos seres pensantes, está enraizado na antiguidade, sob o nome de filosofia. Posteriormente, sob a luz da criação poética, configurou-se a área específica do conhecimento que se direcionou para a criação literária e depois para a apreciação (teórica e crítica) dessa produção artística. Devemos, em primeiro lugar, compreender que a teoria literária criada no período da antiguidade, antes de tudo, dizia respeito somente às produções daquele período, naquela cultura e naqueles moldes sociais, políticos, intelectuais e econômicos. Entendendo que os primeiros teóricos da literatura não possuíam – ainda que existam grandes discussões sobre isso – moldes ou formas precedentes de leitura teórica da produção e do texto literário.

Diferentemente de tudo o que é posterior aos gregos, eles tiveram que observar e empiricamente testar as possibilidades e variedades do período para estabelecer as regras vigentes àquele modelo de produção literária e àquela formação social específica. O mesmo ocorre com todas as teorias literárias de todos os períodos posteriores. A teoria, como vimos anteriormente, é que deve acompanhar os movimentos da literatura. A literatura é livre para expressar a criatividade do autor, esse cerceamento que vemos ainda hoje no âmbito teórico – em relação à produção artística – não parece ter sido projetado pelos primeiros teóricos clássicos. O classicismo, como também já o vimos, é que se responsabilizou por estabelecer e retomar padrões específicos de um período e cultura particulares para inserir no contexto universal de produção literária. Os próprios teóricos clássicos preocuparam-se em criar modelos que deviam ser seguidos dentro de sua própria cultura. Seu mérito consiste em dar o primeiro passo em direção à reflexão sobre a produção literária e não em serem guardiões das fórmulas e segredos da composição harmoniosa e perfeita no campo artístico. Quem conferiu aos teóricos clássicos a sua dose de autoridade e perfeição, sua incontestabilidade, seu endeusamento, foram os próprios teóricos posteriores a eles, o que não quer dizer que os escritores tenham que seguir tais padrões somente como forma de garantia do padrão de qualidade. Quando aprendemos o mínimo sobre teoria literária, vemos que as exceções ousadas (obras e autores) tornam-se, quando boas, novidades no campo da produção literária e, com o passar do tempo, essa novidade torna-se padrão.

Pensando no caso específico dos gêneros literários em prosa – em especial o romance, a crônica e o conto –, temos um impasse teórico que demorou para ser aceito enquanto falha teórica e demorará mais ainda para ser solucionado no campo prático do exercício da teoria. Os próprios teóricos gregos postularam regras, limites rígidos e fixos, padrões de excelência, de perfeição, de harmonia, mas não o fizeram com a intenção de que isso fosse a diretriz universal e atemporal de toda a produção literária ocidental. Não se pode dizer se, por um problema da história, da cultura, da arte ou somente da literatura, os teóricos clássicos foram considerados os modelos a serem seguidos eternamente, com a autoridade incontestável. Veja, parece um absurdo fazer com que arquitetos de hoje construam casas utilizando-se de instrumentos egípcios e, ainda pior, utilizando-se de instrumentos reflexivos do tempo dos egípcios. Isso é inadequado para qualquer forma de conhecimento humano, a não ser que seja proposital. Fazer com que as pessoas de hoje se adequem aos postulados antigos não contribui para o desenvolvimento da reflexão humana, aliás, contribui somente como forma de conhecimento de como eram feitas as coisas, mas não se pode dizer que tenham que ser feitas, atualmente, do mesmo modo. Aí está o grande problema das linhas do conhecimento humano que tratam de pensamentos e abstrações. As abstrações e formas de reflexão demoram muito para evoluir e se modificar. Nos campos da física, química, biologia, medicina, aeronáutica, nanotecnologia, etc., os conceitos se dissolvem, se modificam, se reestruturam a cada semana. Isso não acontece com a literatura, com a história, com a geografia, por exemplo. Ler um texto literário de hoje com os olhos postos nas teorias das primeiras civilizações ocidentais parece uma loucura, um devaneio. Até mesmo ler um texto de hoje com base em teorias do século passado já parece uma insanidade, uma vez que as novas produções demandam novos aspectos a serem abordados. A velha ideia de que depois dos gregos nada mais foi inventado é somente mais uma forma dos tradicionalistas da sociedade ocidental manterem as coisas como julgam que sempre foram, é um retrocesso, uma violência, um assassinio da inteligência humana, de sua capacidade de expressão artística e de sua capacidade de reflexão teórica. A forma mais sensata de leitura de um gênero e mesmo de leitura teórica sobre qualquer um dos aspectos da literatura em si, é respeitar o texto literário, de acordo com suas próprias possibilidades

e necessidades de leitura. A forma mais simples de fazer isso é compreender que cada teoria tem seu motivo de origem, sua linha de reflexão específica, a priori, e que pode ser utilizada (ou não) como forma de entendimento generalizado do fenômeno literário. As teorias têm sua validade, sobretudo nos períodos nos quais surgem e em relação aos conteúdos de que fala e sobre os quais reflete, mas forçar o texto literário a se enquadrar na forma clássica somente como garantia de qualidade do texto ou do gênero é um movimento empobrecedor e temerário.

Faça valer a pena

1. Leia o trecho do texto a seguir:

“O conto é, do ângulo dramático, unívoco, univalente. Num parêntese, cabe dizer que sentido têm, aqui, as palavras ‘drama’, ‘dramático’ e seus cognatos. Devem ser entendidos como conflito, ação conflituosa, etc. O drama nasce quando se dá o choque de duas ou mais personagens, ou de uma personagem com suas ambições e desejos contraditórios. Se tudo estivesse em plena paz e ordem entre as personagens, não haveria conflito, portanto, nem história. E mesmo que se viesse a escrever um conto acerca do tema do bem-estar e da tranquilidade de espírito, é certo que não teria interesse algum. A bem-aventurança mediocre produzida pela satisfação dos apetites primários não importa à Literatura, pois mesmo fora da Arte as pessoas ‘felizes, são monótonas e desatraentes. Só a dor, o sofrimento, a angústia, a inquietude criadora, etc., faz que as criaturas se imponham e suscitem interesse nos outros. A Literatura opera exatamente no plano em que o homem vive a vida como luta, tomada a consciência da morte e da precariedade do destino humano. Tal homem não se acomoda, não se torna feliz; muito pelo contrário. E quanto mais indaga, mais se inquieta, e por isso vive integralmente num permanente círculo vicioso. Aí entre a literatura” (MOISÉS, 1973, p. 124).

Entenda as proposições do autor em relação a toda a literatura, mas tenha em mente que ele descreve as particularidades do conto, ou seja, ao descrever essa característica do conto (o drama), o autor parte do particular e chega ao universal. Tendo

em mente que esse elemento abordado em particular serve tanto ao conto como às demais formas de expressão literária, utilize seus conhecimentos, analise a argumentação do autor e escolha a alternativa correta:

a) O conceito de drama, na concepção de Massaud Moisés, recebe o mesmo conceito da peripécia aristotélica, quer dizer, define as ações transcorridas em função de vilões que impulsionam o enredo. Ambos são situações que precisam ser resolvidas e essa fugacidade da ação (mesmo que seja somente em forma de diálogo) é o que constitui o drama e a peripécia.

b) O conceito de drama, na concepção de Massaud Moisés, recebe conceito diferente do conceito da peripécia aristotélica, quer dizer, define as ações transcorridas em função de catalisadores que impulsionam o enredo. Ambos são situações que precisam ser resolvidas e essa necessidade de ação (mesmo que seja somente em forma de diálogo) é o que constitui o drama e não a peripécia.

c) O conceito de conto, na concepção de Massaud Moisés, recebe a mesmo conceito da peripécia aristotélica, quer dizer, define as ações transcorridas em função de catalisadores que impulsionam o enredo. Ambos são situações que precisam ser resolvidas e essa necessidade de ação (mesmo que seja somente em forma de diálogo) é o que constitui o drama e a peripécia.

d) O conceito de drama, na concepção de Massaud Moisés, recebe a mesmo conceito da peripécia aristotélica, quer dizer, define as ações transcorridas em função de catalisadores que impulsionam o enredo. Ambos são situações que precisam ser resolvidas e essa necessidade de ação (mesmo que seja somente em forma de diálogo) é o que constitui o drama e a peripécia.

e) O conceito de drama, na concepção de Massaud Moisés, recebe a mesmo conceito da peripécia aristotélica, quer dizer, define as ações transcorridas em função de catalisadores que impulsionam o enredo. Ambos são situações que precisam ser resolvidas e essa necessidade de ação (mesmo que seja somente diálogo) é o que constitui o conto e a crônica.

2. Leia o trecho do texto a seguir:

“O fato é que a crônica, é um gênero literário que, a despeito de ter sido considerado, durante muito tempo, como um gênero menor, tem merecido hoje a devida atenção por parte da crítica. Como afirma Antônio Cândido, não há que esperar uma ‘literatura feita de grandes cronistas’, assim como tampouco se ‘pensaria em atribuir um prêmio nobel a um cronista’. Entretanto, o crítico reconhece que, na crônica, ‘tudo é vida, tudo é motivo de experiência e reflexão, ou simplesmente de divertimento, de esquecimento momentâneo de nós mesmos [...]. E tudo porque ‘a crônica está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas [...], não necessitando, para tal, de nenhum ‘cenário excelso’, já que a perspectiva do cronista ‘não é a dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples rés do chão’. Nos termos de Cândido, mesmo sendo um gênero sem grandes adjetivações, livre de voos grandiloquentes, a crônica ‘pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas’. Assim, é de opinião que a crônica pode dizer coisas sérias sobre inúmeros aspectos da vida. Por exemplo, na apresentação de uma simples conversa fiada. Não é à toa que o crítico, no exato momento em que fala que a crônica parece mesmo um ‘gênero menor’, sai-se com essa: Graças a Deus – seria o caso de dizer, porque sendo assim ela fica perto de nós” (ARANHA, 2009, p. 2).

O autor argumenta sobre a crônica. Tendo isso em mente considere as afirmações, assinalando V para Verdadeiro e F para Falso:

- () A crônica torna grande e singular o evento corriqueiro e batido, esse é seu papel literário.
- () A crônica foi considerada, por muito tempo, um gênero literário menor, mas isso já se modificou.
- () O cenário é um ingrediente fundamental para o desenvolvimento da crônica, locais mais belos são preferíveis.
- () A preocupação do cronista é retratar as coisas miúdas e corriqueiras presentes na vida cotidiana.
- () A crônica não pode falar sobre qualquer assunto, somente os assuntos políticos devem ser abordados por ela.

Considere as afirmações e escolha a alternativa que apresenta a ordem correta:

- a) V-V-F-V-F.
- b) V-F-F-V-F.
- c) F-V-F-V-F.
- d) V-F-V-F-V.
- e) V-V-F-F-V.

3. Leia o trecho do texto a seguir:

“O conto, portanto, abstrai tudo quanto, no tempo, encerre importância menor, para se preocupar apenas com o centro nevrálgico da questão. Isso explica que ao conto repugne a ‘duração’ bergsoniana ou a complicada inserção de planos temporais, feita com o auxílio da memória associadora de fatos passados, ou de outro expediente análogo. O conto caracteriza-se por ser ‘objetivo’, atual: vai diretamente ao ponto, sem deter-se em pormenores secundários. Essa ‘objetividade’ observável ainda noutros aspectos adiante examinados, salta aos olhos com as três unidades: de ação, lugar e tempo. Às unidades de ação, lugar e tempo deve-se acrescentar a de tom. Entende-se por isso que todas as partes da narrativa devem obedecer a uma estruturação harmoniosa, com o mesmo e único objetivo. Este, por sua vez, corresponde à preocupação de todo contista no sentido de provocar no espírito do leitor numa só impressão, seja de pavor, piedade, ódio, simpatia, acordo, ternura, indiferença, etc., seja o contrário delas. Compreende-se melhor que no conto tudo deve convergir para essa impressão singular, quando nos lembramos de que ele opera com a ação e não com caracteres. Os últimos estão fora de interesse geral da narrativa curta, muito embora as personagens estejam longe de ser confundidas com bonecos de mola nas mãos do ficcionista. Mas é que este, tendo em vista a unidade da impressão, jamais pode permanecer longo tempo em sua análise. Seu fito não consiste em criar seres vivos à nossa imagem e semelhança, como pretende o romance, mas situações conflituosas em que todos nós, indistintamente, podemos espelhar-nos. Daí vem que todo o esforço criador se concentra na formulação dum drama em torno dum sentimento único e forte a ponto

de desencadear uma impressão correspondente no espírito do leitor” (MOISÉS, 1973, p. 126, grifos do autor).

Considere tudo o que foi dito tanto sobre a crônica como sobre o conto e atente-se para as afirmações:

I. A descrição é fundamental ao contista, uma vez que ela ajuda a compor a unidade almejada.

II. É comum ao conto que seus elementos convirjam para um só ponto, para um ponto uno.

III. O conto, como a crônica, se preocupa com sua extensão limítrofe, isso altera sua composição estrutural.

IV. O conto, assim como o drama, preocupa-se com a manutenção da unidade em sua estrutura.

V. O conto prima pela unidade, mas visa a uma multiplicidade de impressões no ato da leitura.

Considere as afirmações, o excerto lido e escolha a alternativa que contém os itens considerados corretos:

a) II, III e V.

b) II, III e IV.

c) I, II e III.

d) I, II e V.

e) III, IV e V.

Seção 4.2

A novela

Diálogo aberto

Muito falamos sobre o fenômeno literário, sobre o papel da literatura na sociedade, na cultura, na formação do indivíduo, quer como cidadão, quer como criatura dotada de capacidade comunicativa. Dentre as discussões que desenvolvemos até aqui, talvez a que mais tenha sido reforçada seja a da construção de um patrimônio abstrato no seio da coletividade humana. Esse patrimônio que chamamos de cultura engloba uma infinidade de elementos, expressões e características que compõem, no exercício da vida em sociedade, um núcleo comum entre os seres humanos, por mais isolados e diferentes que eles possam parecer. A literatura, como vimos, é responsável por grande parte desse patrimônio, seja como área própria da cultura humana, seja como manifestação escrita de uma outra área do saber. A literatura é fundamental para a construção das abstrações da vida humana: ela pode tanto cooperar no sentido próprio do termo – enquanto expressão artística escrita – quanto colaborar no simples motivo de ser a área que mantém vivas as línguas – faladas e escritas – e a linguagem em si mesma. A literatura, mais do que um lazer ou forma de entretenimento, serve como possibilidade virtual de expressão da realidade. Criam-se – nas obras literárias – situações e personagens que não existem, mas que poderiam existir, tal a força da técnica de escrita e observação. Para esse efeito de realidade, a verossimilhança é um instrumento fundamental. O leitor cria um pacto com o livro, acredita naquela realidade construída e, por mais que lhe pareça estranho, ele é instruído através dos exemplos apresentados no texto literário. Daí originar-se a crença de que a literatura tem por objetivo a instrução do leitor, sobretudo depois do surgimento do romance burguês. Muitos acreditam (ou acreditaram) que a literatura era responsável por instruir a população, tamanha sua influência sobre as pessoas que com ela mantém contato. Lloso expõe essa condição da literatura, mas não fica claro se a literatura tem por obrigação a instrução ou somente a diversão. Diz ele que



[a] literatura [...] é, foi e continuará sendo, enquanto existir, um desses denominadores comuns da experiência humana, graças ao qual os seres vivos se reconhecem e dialogam, independentemente de quão distintas sejam suas ocupações e seus desígnios vitais, as geografias, as circunstâncias em que se encontram e as conjunturas históricas que lhe determinam o horizonte.[...] Nada, mais do que os bons romances, ensina a ver nas diferenças étnicas e culturais a riqueza do patrimônio humano e valorizá-las como uma manifestação de sua múltipla criatividade. (MORETTI, 2009, p. 21)

Qual é o papel social da novela (literatura)? Distingue-se no excerto acima a clara definição que Mario Vargas Llosa faz do papel da literatura na sociedade. O escritor sabe que sua obra será consumida e reverberará pelos cantos da sociedade, no entanto, a discussão sobre a ficcionalidade da obra literária já não mais faz sentido, aqui, tendo em vista seu papel social. Independentemente do pacto ficcional entre leitor e autor (texto), a novela (ou a literatura) tem por função instruir a sociedade?

Não pode faltar

Novela: histórico, conceito e estrutura

A novela, enquanto gênero literário, situa-se muito próxima ao romance e ao conto, se precisássemos traçar uma historiografia dos gêneros em prosa, então seria originada pelo conto, passando pela novela e chegaria ao romance burguês. A novela, como gênero escrito em prosa, como gênero narrativo, goza de maior liberdade em relação à estrutura formal, quer dizer, aquele rigor formal pregado na antiguidade clássica já não o influenciou de forma tão intensa em suas manifestações. A autor conhece, reconhece e utiliza uma estrutura específica para a composição da novela e sua temática também surgiu como elemento comum, desgarrando-se e ampliando-se ao longo de sua história. Quando se pensa na palavra novela, a primeira coisa que nos vem à cabeça, de imediato, são as novelas televisivas, exclusividade dos séculos XX e XXI, mas que conservam, ainda que

não literariamente, os mesmos conceitos pelos quais se caracterizou (e ainda se caracteriza) o gênero literário. O que sabemos sobre as novelas televisivas é que sua duração é longa e sua apresentação, feita por capítulos, por recortes de acontecimentos. Outra característica marcante dessa expressão contemporânea é a sua capacidade de lidar com vários focos diferentes do mesmo enredo, recortes que formam uma composição – que apesar de parecerem autossuficientes, dependem das demais para se realizar – em que todas as partes, mais cedo ou mais tarde, se interpenetram para a composição da visão total da obra. Migrando do conceito atual de novela como expressão televisiva e caminhando em direção à expressão literária do termo, temos que, primeiramente, definir sua estrutura de conceitos, para depois desenvolver cada um de seus elementos próprios.

A novela, como já ouvimos falar alguma vez na vida, além do conceito de expressão televisiva de que já falamos, também nos é conhecida, de fácil reconhecimento, pelas novelas de cavalaria que forma expressão máxima do gênero em termos de literatura. A

[...] palavra “novela” remonta possivelmente ao Italiano *novella*, que, por sua vez, teria origem na forma latina *novella*, de *novellus*, a, um, adjetivo diminutivo originário de *novus*, a, um. Do sentido de “novo”, “incipiente”, a palavra derivou para “embaraçado”, “enredado”. Substantivada e adquirindo denotação especial, durante a Idade Média acabou significando “enredo”, “entrecho”, e daí “narrativa enovelada”, “trançada”. Foi com este sentido que a palavra passou para outras línguas. Em Português, além da acepção popular de *novilha*, a palavra circula ainda como sinônimo de “engano”, “embuste”, “mentira”, e pode significar vulgarmente qualquer história longa e sentimentalona, sobretudo quando transmitida pela rádio e pela televisão. Literariamente, como vimos, o termo por vezes é empregado de modo defeituosos, pois designaria, ao ver de alguns, as narrativas que encerram entre 100 e 200 páginas. A palavra deve ter entrado para a Língua Portuguesa graças ao influxo das *novelle* italianas, vocábulo que ainda podia revestir o sentido de “conto”, aliás sua forma afim, sobretudo naqueles confusos anos do crepúsculo da Idade Média. Durante algum tempo, foi empregada no sentido pejorativo de “narrativa fabulosa, fantástica, inverossímil”. Só no Romantismo, mercê da



profunda metamorfose cultural desencadeada em toda parte, é que a palavra novela ganhou a significação literária que possui atualmente. Noutras línguas [...] a palavra é também empregada, embora nem sempre com igual sentido. Assim, em Francês é *nouvelle*; em Espanhol, *novela corta*; em Italiano, *novelle*; em Alemão, *Novelle* ou *Erzählung*. Em Inglês, a expressão *short-story* também se presta para rotular a novela. (MOISÉS, 1973, p. 153, grifos do autor)

A primeira observação feita pelo autor é sobre a origem do termo novela. Das possibilidades apresentadas, a que mais se aproxima da natureza da novela é a apresentada pelo termo *novelo*, no sentido de que comporta uma totalidade, um enredo, uma urdidura capaz de se manter unida através da interpenetração entre seus vários elementos, que, embora pareçam distintos, corroboram para o efeito e realização de unidade entre os elementos da narrativa.



Reflita

Sobre a questão do critério quantitativo, observada *en passant* no excerto acima, temos a retomada da discussão da seção anterior, quando vimos a confusão feita pelos teóricos que tentavam diferenciar romance, conto, novela e crônica somente através de sua extensão. Na novela, mais uma vez, temos que observar que a postura teórica adotada somente em função do critério quantitativo, não pode ser a última forma de conhecimento sobre as características de nenhum gênero literário, muito menos da novela. Existem, como veremos a seguir, qualidades intrínsecas ao gênero novela que não podem ser relegados ao segundo plano e detrimento de sua extensão, tal ideia, por si só, já soa equivocada, então deve-se valorizar as qualidades narrativas e não somente a estrutura, pois, como vimos, os critérios postulados pelas análises clássicas (da Antiguidade) já não mais encontram modelos literários que se adequem às suas rigorosas estruturas e formas.

Elementos da novela: ação, personagens, narrador, tempo, espaço

Postas as cartas na mesa, temos agora que analisar essas características que compõem, ou melhor, fornecem instrumentos

de avaliação através de critérios qualitativos. Em primeiro momento, deveremos analisar o histórico da novela, sua origem e seus desenvolvimentos, até chegar à contemporaneidade. Em seguida, partiremos para a análise de sua estrutura e revisaremos ainda o conceito já mencionado aqui.

Para começarmos o percurso histórico do gênero novela, em primeiro lugar, é preciso entender suas expressões em diferentes momentos e períodos. Sabe-se que a

[...] Antiguidade greco-latina e oriental parece não haver conhecido a novela. Por isso, equivocam-se os estudiosos que julgam encontrar naquela remota idade narrativas merecedoras do rótulo, e equivocam-se, por basear-se tão-somente no critério quantitativo. Sempre que descobrem uma narração onde o verdadeiro contracena com o fantástico ou o fictício, apressam-se em classificá-la de novela [...] Durante a Idade Média, sobretudo a partir do século XI, as obras antigas eram lidas e imitadas, mas não a ponto de ocasionar o nascimento da novela como fôrma autônoma, dotada de caráter próprio. A paternidade coube às canções de gesta. (MOISÉS, 1973, p. 153-154)

Devemos aqui, então, fazer um breve estudo sobre as canções de gesta, com forma de compreender o surgimento do gênero novela. Sobre as canções de gesta, é importantíssimo saber que elas

[...] giravam em torno de acontecimentos de guerra. Foi na França que a moda floresceu, em conseqüência do esplendor sócio-cultural subsequente às lutas pela conquista e dos meios de produção que garantiam o ócio gerador de arte. Cantadas por trovadores, as canções de gesta confundiam o fantástico com o plano verídico, ambos ligados aos feitos de guerras. Assim, ao espírito cívico somavam-se o deleite estético. Mas a narrativa crescia de tamanho cada vez que o mesmo trovador, ou outro, se dispunha a repeti-la. É fácil imaginar que, a partir de certo instante, não só estavam desfigurados os pretextos heróicos da guerra efetivamente travada, como a extensão do poema havia atingido limitas extremos. E

como a memória individual fosse incapaz de retê-lo todo, fazia-se imperioso transcrevê-lo no pergaminho a fim de conservar-lhe a identidade e os pormenores. Entretanto, aconteceu algo de inesperado logo após a transliteração: as canções passaram a ser lidas nos saraus cortesanescos, com acompanhamento musical. O ato de ler em público deve ter condicionado, nalguns casos (pois os fidalgos eram, no geral, analfabetos), o desejo da leitura individual e solitária. Contemporaneamente, o alargamento desmesurado do texto levou a pôr em prosa o conteúdo já de si narrativo dos versos. Daí para a prosificação foi um passo. E com a prosificação de algumas das canções de gesta, independentemente do fato de outras se haverem mantido na forma primitiva, a novela despontava como fôrma autônoma e caracterizada. O primeiro exemplo que merece referido [sic] é a *A Demanda do Santo Graal*, adaptação portuguesa levada a efeito em meados do século XIII (por volta de 1240), do original francês do século anterior, intitulado *La Quête du Graal*, prosificação dum entrecho de velha tradição bíblico-céltica, antes posto em versos sob o título de *Perceval*. Crescendo continuamente ao longo dos séculos, o tema da busca do cálice em que José de Arimatéia colheu o sangue de Cristo, foi agregando outras narrativas, pertencentes à mesma linhagem novelística, como *A Morte do Rei Artur* e o caso amoroso entre Lancelote e Ginebra. Era a novela de cavalaria que emergia, logo tornada protótipo dum tipo de comportamento e de visão da realidade que permanecerá [sic] no gosto popular até hoje, como se pode ver nos filmes de "cowboy", expressão atual daquele remoto filão novelesco; a novela de cavalaria, repondo uma cosmovisão heróica semelhante à das epopeias greco-latinas, correspondia à ânsia de mitos e heróis existente no íntimo de cada indivíduo. (MOISÉS, 1973, p. 154-155), grifos do autor)



Assimile

Temos, neste longo excerto, a história da origem da novela, também temos elementos que, indiscutivelmente apontam para as intersecções entre vários gêneros literários e apontamentos sobre a novela de cavalaria, o modo considerado mais nobre pelos teóricos do assunto.

Retornando, entendemos que as canções de gesta eram, originalmente, escritas em versos – aproximando-se do gênero poético – e cantadas por trovadores (que podem ser comparados aos *aedos*, cada qual com seu gênero literário e seu período histórico). Nesse sentido, a novela marca – não que seja a única responsável por isso – a transição do verso para a prosa, de acordo com as necessidades de consumo da literatura. Num primeiro momento – ainda na Idade Média –, como nos relata o autor, a literatura era consumida em sociedade, quer dizer, grande número de pessoas ouviam os versos dos trovadores e em determinado período essas canções começaram a ser escritas, prosificadas e consumidas individualmente. Fato singular é a determinação da passagem de verso para prosa acompanhando o movimento do público consumidor da literatura, ou seja, a passagem de verso para prosa se dá no mesmo instante em que o público decide consumir literatura individualmente, através de livros e não de cantos – rodeados por salões cheios em grandes festividades da corte. Essa passagem para a prosa (narrativa) modificou a estrutura, não só do texto literário, mas também da forma de consumo, recepção e reflexão sobre a literatura. Agora o leitor tem mais tempo para rever as passagens do livro, pode reler o mesmo livro quantas vezes quiser, sem o risco de modificações, alargamento ou encurtamento dos fatos narrados. Quanto ao aspecto temático, a novela acompanhou ainda a influência guerreira herdada dos povos da antiguidade e, no medievo, o relevo heroico também foi tema central através das virtudes guerreiras dos heróis.

Começo e epílogo na narrativa

Temos, na novela de cavalaria, a origem do conceito e estrutura do próprio gênero. Vamos pontuar alguns elementos que servem de base para entender a forma como as novelas de cavalaria emprestaram sua temática ao gênero e se transformou na própria estrutura do gênero. Alguns desses elementos são: busca, virtudes, herói, anti-herói ou vilão, obstáculos, antípoda, episódios. Vale lembrar aqui que devemos eleger as novelas de cavalarias arturianas – que falam sobre o Rei Artur – como modelo para o desenvolvimento de todos os raciocínios propostos, uma vez que, quando se pensa em novela de cavalaria são dois os modelos mais recorrentes, sendo eles o Dom Quixote e o Rei Artur.

O primeiro dos elementos é a busca. A narrativa de uma novela se constrói em torno de uma busca, seja ela física, espiritual ou

mental. O protagonista, geralmente o herói, busca algo, tudo se desenvolve em torno dessa busca. O segundo elemento são as virtudes do herói. Há uma construção tradicional do herói da novela, influenciada pelo herói da epopeia, mas não perfeito como ele. O herói da novela, diferentemente do herói da epopeia, busca a perfeição, enquanto que o herói da epopeia já se encontra em seu estado de perfeição desde o início, ele é considerado o modelo, o herói exemplar. O herói da novela é o neófito que busca se desbastar, enquanto pedra bruta, para chegar à perfeição, ele passa pela iniciação para tornar-se a pedra polida, sai de seu estado de imperfeição para chegar ao exemplar. É por esse motivo que existem obstáculos, sendo eles naturais (sem interferência humana das personagens) ou humanos, nesse segundo caso encontram-se os anti-heróis ou vilões. Os obstáculos, na narrativa da novela, têm a única função de fornecer ao herói as possibilidades de se construir enquanto tal ao longo de seu percurso, ao longo de sua jornada em busca. O anti-herói geralmente personifica todas as características inaceitáveis ao herói cavaleiro, que possui honra, é benevolente e altruísta. O anti-herói é, na maioria dos casos, odiado pelo leitor e pelas demais personagens.

Falando em personagens, cabe aqui a figura do antípoda. Antípoda é uma personagem que acompanha o herói principal, como no caso da novela de cavalaria. Nas narrativas sobre o Rei Artur, a configuração é diferente. Como são vários os cavaleiros que compõem a Távola Redonda, então a narrativa começa – na maioria das versões publicadas sobre o tema – unidade e gradualmente os cavaleiros vão se separando em grupos ou individualmente. Essa característica é fundamental para entender de onde surgiram os episódios que compõem a totalidade da novela.

No caso das narrativas arturianas os cavaleiros têm o mesmo objetivo, mas passam por problemas diferentes, têm valores diferentes, anti-heróis diferentes, donzelas diferentes e recompensas diferentes também. Nesse caso, o narrador acompanha cada um dos casos isoladamente e ao mesmo tempo relata o que acontece com cada um dos grupos ou cavaleiros. São trajetos narrativos diferentes, mas que, ao atingir o objetivo comum, confluirão para a unidade, para a totalidade da narrativa. Dessa forma, cada um dos heróis – cada um dos cavaleiros – pode ter um antípoda.

O exemplo mais claro de antípoda na novela de cavalaria se encontra nas aventuras de Dom Quixote. Sancho Pança, o fiel escudeiro e acompanhante de Don Quixote é o exemplo clássico de antípoda, ou seja, alguém com disposição para acompanhar o herói principal e lhe ser útil, mesmo quando – e isso acontece com frequência – suas ideias e valores não se correspondem. O mesmo acontece com Samwise Gamgee em relação a Frodo Bolseiro em senhor dos anéis [*The Lord of the Rings*, 1954 e 1955].

Começo e epílogo na narrativa

Dessa estrutura episódica da novela herdamos a construção específica de dois elementos fundamentais da narrativa, o tempo e o espaço. Por acompanhar cada uma das partes que compõem a novela, ambos são seccionados para dar conta de englobar as diferentes linhas traçadas por diferentes percursos percorridos por cada uma das personagens em foco. O tempo é dividido de acordo com os episódios de maneira a apresentar ao leitor cada um deles de forma ordenada. O espaço também é múltiplo, uma vez que acompanha diferentes campanhas e demandas narrativas. O narrador organiza esses dois elementos de acordo com as necessidades da trama. As ações se sucedem de forma linear e circular ao mesmo tempo. Linear, pois todos os elementos convergem para um fim comum a todas as personagens e circular por ficar indo e vindo em direção aos múltiplos focos narrativos que intenta descrever. O começo da novela, assim como no conto, deve partir logo para o assunto que será tratado, não há espaço e tempo para longas descrições ou assuntos minimalistas, o novelista parte logo para a cena principal e também no tempo em que o drama (a ação) se inicia. O começo da novela, como afirma Moisés,

[...] precisa ter o condão de transportá-la imediatamente para o cenário onde vai transcorrer o primeiro episódio, ou para o núcleo dramático deste. Assim, da mesma forma que o conto, a novela aborrece os inícios demorados simplesmente porque “divertiriam” demasiado a atenção do leitor, enfatiando-o e estimulando-lhe pensamentos alheios à história cujo desenrolar pretende acompanhar.

””



Por isso, há que prendê-lo imediatamente, e, como que numa aplicação repentina de máscara anestésica, entregá-lo à fruição dos “paraísos artificiais” criados expressamente com esse objetivo pela imaginação do escritor. (MOISÉS, 1973, p. 168)

Iniciando diretamente a narrativa, o autor consegue captar e reter a atenção do leitor, que será encaminhada, ao longo de toda o enredo, para o epílogo. O epílogo é o desfecho da situação apresentada na narrativa. Existem micro e macro epílogos: por exemplo, a cada episódio da novela existem epílogos próprios, e todos eles corroboram para o epílogo macro que é o desfecho total da narrativa. Devemos entender que



[...] o epílogo da novela, da mesma forma que as demais partes, articula-se inextricavelmente à sua macroestrutura: evoluindo numa linha horizontal, graças ao desenrolar cronológico dos episódios, a novela exemplifica à perfeição o que se poderia chamar de obra “fechada”. Para bem compreender a questão, há que partir da observação de que as células dramáticas integrantes da novela parecem bastar-se a si próprias, de modo que não estabelecem com a vida senão vínculos indiretos. (MOISÉS, 1973, p. 169)

Conservando a ideia de um desfecho único e vários pequenos desfechos, temos que compreender que os episódios concentram a carga dramática que



[...] vai aos poucos avultando até o epílogo, tão enigmático quanto os epílogos parciais, conquanto dotado duma dramaticidade especial, oriunda do acúmulo de tensão verificada no curso das demais unidades dramáticas. Inclusive acontece de certos “mistérios” sabiamente deixados pelo novelista no corpo dos episódios, apenas se desvendarem nas páginas derradeiras. Dessa forma, ao mesmo tempo que se prende a cada fração dramática, o leitor anseia por ver o final do embaralhamento anedótico que lhe está lisonjeando a curiosidade. Por

isso, entende-se que constitui uma dificuldade para o escritor o fato de a atenção do leitor estar dividida entre os vários episódios e simultaneamente orientada para o epílogo final. Mais ainda: o novelista deve prever algumas aberturas finais na direção de novas aventuras, caso queira prolongar a narrativa e satisfazer a curiosidade do leitor, ou simplesmente permitir que este complete com sua imaginação as peripécias que lhe foi dado acompanhar. (MOISÉS, 1973, p.168 e 169)

Os tipos de novela

Tendo visto que tudo na composição estrutural do gênero corrobora para a construção de seu drama episódico, então partiremos para a listagem de alguns dos principais tipos de novelas. Veremos agora os principais tipos de novela, sendo eles: de cavalaria, bucólica e sentimental, picaresca, histórica, policial e de mistério. As novelas de cavalaria

[...] nasceram na Idade Média, em consequência da prosificação das canções de gesta. Seu berço natal foi a França, coadjuvada pela Inglaterra, durante o século XII. Manda a tradição que as dividamos em três ciclos, conforme o assunto central: ciclo bretão, ou arturiano, em torno das proezas do Rei Artur e seus cavaleiros da Távola Redonda; ciclo carolíngio, em torno dos feitos de Carlos Magno e seus doze pares; ciclo clássico, em torno dos feitos herdados da Antiguidade greco-latina [...] Atingindo seu apogeu em épocas diferentes conforme o país, a novela de cavalaria desapareceu completamente nos princípios do século XVII. (MOISÉS, 1973, p. 172)

A novela bucólica caracterizou-se pela

[d]escrição da natureza e narração de idílios entre pastores, eis as tônicas principais das novelas bucólicas. Como a pintura da paisagem bucólica e a condição pastoril dos protagonistas fossem elementos externos, “expressões metonímicas ou metafóricas do caráter” e da ação das personagens, é natural que com o tempo se processasse um desfocamento na psicologia das personagens e na ação. (MOISÉS, 1973, p. 173)

A novela sentimental surgiu pelo fato de que a novela bucólica,



[...] a pouco e pouco foi agravando sua faceta sentimental até perder inteiramente seu caráter pastoril, no século XVII. [...] certos componentes bucólicos resistiram à total desapareição, e permaneceram nas fases seguintes, ao menos de modo residual e subjacente. Tudo se passou como se apenas tivesse desaparecido a cenografia campestre e sofrido modificação os quadros psicológicos das personagens, em decorrência de fatores externos, de ordem sociocultural. Não obstante, a motivação novelesca continuou a ser de natureza sentimental. (MOISÉS, 1973, p. 173-174)

A novela picaresca iniciou-se



[...] em 1554, com a publicação da *Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, de autor anônimo. O qualificativo picaresco e picaresca deriva de pícaro, que designa uma criatura de vida irregular, vadia, empregada de sucessivos patrões e vivendo de expedientes astuciosos e inescrupulosos para saciar sua fome de miserável. [...] “Quanto à sua estrutura externa, a novela está concebida como o relato de uma série de episódios *independentes entre si* e unidos tão-somente pela presença do protagonista. *O desenrolar da ação fica truncado*, com à espera de novos acontecimentos”. (MOISÉS, 1973, p. 174-175), grifos do autor)

Já a novela histórica se caracterizou



[...] recriação de um passado remoto ou recente através de documentos verídicos que dele restaram, submetidos à imaginação transfiguradora do ficcionista. Assim, pessoas e fatos se presentificam deformadamente porque analisados sob o prisma da imaginação, que ainda se incumbe de preencher os claros deixados pelos documentos. (MOISÉS. 1973, p. 175)

O último tipo de novela da lista proposta por Moisés é a novela policial e de mistério. Sobre elas o autor afirma que se caracterizaram

[...] pela existência dum crime misterioso em cujo desvendamento se empenham os protagonistas. Forma atual do mesmo anseio de sedativo para os nervos cansados ou dum derivativo para as preocupações diárias, seu início deve-se a Edgar Allan Poe, e seu conto *The Murders in the Rue Morgue* (1841). (MOISÉS, 1973, p. 176, grifo do autor)

Tendo visto os principais tipos de novelas, percebe-se que sua estruturação muda em termos temáticos e muito levemente em termos estruturais, no restante parecem se configurar de forma semelhante.



Pesquise mais

Mais elementos detalhados sobre a composição da novela, de suas premissas estéticas e a composição da personagem podem ser encontradas na dissertação cujo link segue abaixo.

CAMPOS, Luciana das Graças. **O jogo quixotesco e a construção de realidades ficcionais: o “eu” e os “outros” em Dom Quixote**. 2014. 147 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (IBILCE). São José do Rio Preto, SP. Disponível em: <<http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/122245/000813471.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 3 fev. 2017.

Para saber um pouco mais sobre as características temáticas e estruturais das novelas de cavalarias e também suas divisões, temos o artigo intitulado **Explorando um gênero literário: os romances de cavalaria** (2011) de autoria de Marco Antônio Lopes.

LOPES, Marco Antônio. Explorando um gênero literário: os romances de cavalaria. Tempo: v. 16, nº 30, 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/tem/v16n30/a07v16n30.pdf>>. Acesso em: 03 de fev. 2017.

Uma excelente e didática explicação sobre a novela pode ser vista no vídeo cujo link segue abaixo.

Albetania Pessoa. **Aula 4 – A Novela Literária**. 2013. 22 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rJ8OTtFHj_A>. Acesso em: 4 fev. 2017.

A novela, assim como toda e qualquer forma de expressão literário-narrativa, teve seu período de complicações junto à sociedade em que era publicada, pois havia ainda a ideia de que a literatura deveria servir para propósitos estéticos ou funcionais na prática de sua recepção diante do público leitor. As novelas picarescas, cavaleirescas e sentimentais foram tidas, por muito tempo, como objeto de leitura quase que exclusivamente para mulheres e seu conteúdo era considerado fantasioso e sem profundidade estética suficiente para revolucionar o pensamento do público alvo, sem relevância para a realidade cultural em questão. Aqui entra o problema entre o real e o ficcional. A literatura como relato histórico e a literatura como pura fantasia. Se a literatura não pudesse ser real e ficcional ao mesmo tempo, como poderia se expressar? Haveria uma distinção rígida entre a obra totalmente ficcional e a obra real, pois o autor deveria deixar muito claro qual era sua pretensão enquanto autor, ou criar um universo ficcional ou retratar a sociedade. Muitos começaram a mesclar as coisas, a retratar problemas e elementos sociais reais através de personagens e situações ficcionais, isso contribuiu ainda mais para dar voz ao autor e atrapalhou um pouco – em termos teóricos – a produção da literatura, pois acreditava-se, a partir desse momento, que o bom escritor tivesse que ser engajado e sensível aos problemas sociais de sua época. Nesse período, escritores de fantasia e pura ficção não tiveram suporte da sociedade e muito menos dos críticos literários em questão, já que não eram considerados engajados. Sua literatura puramente ficcional era considerada fantasia não digna de tratamento, pois não se preocupava em contribuir para a formação social, para o leitor, para as demandas sociais existentes. O ficcionista era considerado um escapista, alguém que desejava fugir da realidade. Essa questão, com certeza, não contribuiu para o desenvolvimento da grande literatura, uma vez que delimitou campos possíveis para o escritor. Delimitar a criação de outrem não é a maneira mais adequada de contribuir para o desenvolvimento das artes, principalmente a arte literária. Devemos voltar, então, às postulações da antiguidade, ou seja, de que a literatura deve ensinar e deleitar. A literatura não tem o papel específico de educar, de ensinar, de prover conhecimento

ao leitor. Muitas obras literárias não ensinam, de fato, nada além da capacidade de ler e reconhecer elementos do próprio texto. Não deve ser uma preocupação do autor o que ele irá ou não ensinar ao leitor através de sua obra. Antes de mais nada, o escritor escreve para si mesmo e depois para o leitor. O escritor gosta de escrever e gosta mais ainda quando o leitor se deleita com sua obra literária. O papel social da literatura é cumprir sua função enquanto literatura. Acreditar que a literatura tenha uma função específica de orientação, de ensino, não traz contribuições relevantes ao campo da arte. A principal função da literatura é de ser ela mesma em todos os seus aspectos, seja ela fantástica, gótica, maravilhosa, realista, romântica, barroca, medieval ou o que quer que seja. A diversidade é a maior lição fornecida pela literatura, essa capacidade de dialogar com todos os campos ao mesmo tempo, com o real, com o maravilhoso, como terror e com a fantasia. A segunda função da literatura é também fazer com que o leitor sinta prazer em sua leitura, que ele goste do ato de ler e que se identifique com a história narrada, seja ela real ou não.

Se a personagem, o cenário, o período etc., são reais ou fictícios, isso não importa ao leitor. Se toda a literatura fosse baseada em fatos reais, então não teríamos literatura, teríamos jornais e livros de registros. A literatura não possuiria sua razão de existir, quer dizer, a capacidade de expressar a criação. O autor não cria somente formas diferentes de retratar a humanidade, ele cria humanidades com formas diferentes, cria mundos, universos, seres, espaços e tempos inimagináveis, essa é a verdadeira função da literatura, expandir a consciência humana e não retrair. Deixemos o real àqueles que se apegam às suas leis matemáticas e físicas, na literatura não há leis, dois mais dois são cinco, vinte, quatorze ou doze e isso não configura problema nenhum para o universo ficcional. O que de fato interessa para o leitor é compreender o universo ficcional do autor e, se isso lhe trazer conhecimento, aprendizado ou simples deleite, a literatura já terá cumprido seu papel. Ao escritor cabe apenas expressar sua arte da forma como lhe aprouver e construir um universo verossímil, coerente e capaz de expressar suas intenções artísticas. Todos os gêneros são capazes de contar realidades e ficções, não existem melhores ou piores formas de expressão artística, isso é uma criação teórica.

Faça valer a pena

1. Leia o trecho do texto a seguir:

“Ao longo da Idade Média, sucedem-se novelas de cavalaria, dentre as quais o *Amadis de Gaula*, o Merlim e *José de Arimatéia*. Portugal torna-se o território ideal para a acomodação e o desenvolvimento do espírito cavalheiresco, de tal forma que este, agonizante da França, vai permanecer vivo na Península até o início do século XVII. Dois ciclos, o dos Amadis e o dos Palmeirins, ampliam-se e desenvolvem-se no decurso do século XVI, chegando até ao seguinte. Entretanto, algumas transformações começam a dar-se no seio da novela de cavalaria medieval. Elementos eróticos, sentimentais, não-bélicos, insinuam-se aos poucos por entre as malhas estreitas das costumeiras e enredadas peripécias de audácia e bravura guerreira. É o Amadis o primeiro protagonista de novela onde já se evidenciam alguns traços do homem renascentista e moderno, a debater-se entre conflitos de vária [sic] ordem sentimental e ética, seja por influência clássica trazida pelos ventos humanistas do século XV, ou por influência de Boccaccio, seja por evolução natural de alguns componentes espirituais da matéria cavalheiresca, o certo é que o gosto pelas narrativas sentimentais e bucólicas ganha imediato e largo prestígio na Renascença. A própria novel de cavalaria, não podendo resistir ao sinal dos tempos, aceita francamente determinadas inovações de sentimentalidade e erotismo. Um sopro lírico invade o mundo da cavalaria. Assim, novelas como *Cárcere de Amor* e *Tratado de Arnalte e Lucinda*, de Diego de San Pedro, *O Servo Livre do Amor*, de Juan Rodriguez del Padrón, *História dos Amores de Peregrino* e *Ginebra*, de Hernando Díaz, *Selva de Aventuras*, de Jerônimo de Contreras, enquadram-se desde logo entre as narrativas sentimentais profusamente difundidas e aceitas no tempo” (MOISÉS, 1973, p. 155, grifos do autor).

Massaud Moisés retrata os elementos característicos das novelas de cavalaria, a primeira forma de expressão do gênero. Através dos conceitos presentes na novela de cavalaria, o autor expõe algumas condições que servem para todos os demais tipos de novela. A partir disso, complete as lacunas do trecho a seguir:

Gradualmente, a temática _____ das novelas de cavalaria se modificou em direção à expressão literária contemporânea,

ou seja, do _____ em direção aos problemas _____.

Relembre tudo o que viu sobre as condições de surgimento e expressão dos diferentes tipos de novela e, com base na leitura do excerto acima, assinale a alternativa correta que completa adequadamente as lacunas do trecho acima:

- a) heroica; erotismo; políticos.
- b) sentimental; amor fervoroso; identitários.
- c) erótica; sentimentalismo; cotidianos.
- d) guerreira; relevo guerreiro; sentimentais.
- e) ficcional; relevo templário; capitalistas.

2. Leia o trecho do texto a seguir:

"A novela, histórica e essencialmente, ocupa situação de relevo menor que o do conto e o romance. Identificada com as manifestações populares de cultura, sempre correspondeu a um desejo de aventura e fuga realizado com o mínimo de profundidade e o máximo de anestésico. Por outras palavras, só raramente atinge o nível de requintamento conseguido pelas duas fôrmas em prosa que lhe são vizinhas. Prato variado mas ligeiro, não se detém no exame da vida e apenas se preocupa com o pitoresco que seduz e desaparece de pronto. Coloca-se, assim, em posição quase diametralmente oposta à do conto e do romance, pois o panorama que das coisas oferece é bem outro. Enquanto modo de conhecimento da realidade, a novela ilude e mistifica por obrigar todas as situações a se enquadrarem num andamento acelerado, cheio de pitoresco, que não pode ser o da vida diária. Por outro lado, estando mais próxima da vida cotidiana por seus 'ingênuos' e vulgares expedientes, torna-se, por vezes, fotografia da realidade subjetiva do leitor a quem se dirige. Serve, desse modo, como ópio do indivíduo menos exigente em face da Literatura e mais dado a ver nela tão-somente distração, evanescente passatempo, sedativo para os nervos cansados da luta pela existência" (MOISÉS, 1973, p. 159-160, grifo do autor).

O teórico Massaud Moisés expõe, com clareza e de forma específica, o modo como se situa a novela e quais as características que lhe são próprias diante de sua configuração enquanto gênero literário. Ele argumenta sobre a construção

estética do gênero e fornece alguns indícios que corroboram para suas proposições teóricas. Analise as asserções a seguir:

I. De acordo com o autor, a novela é um gênero de menor relevância para a sociedade como um todo,

PORQUE

II. Mero escapismo, ilusão e anestésico, o gênero é considerado menor em relação ao conto e o romance.

Considere tudo o que o autor disse e assinale a alternativa correta a respeito da relação entre as asserções acima:

- a) A asserção I é verdadeira, e a asserção II é falsa.
- b) As asserções I e II são verdadeiras, mas a II não justifica a I.
- c) As asserções I e II são verdadeiras, e a II justifica a I.
- d) Ambas as asserções são falsas.
- e) A asserção I é falsa, e a asserção II é verdadeira.

3. Leia o trecho do texto a seguir:

“Por isso a novela repete em ponto menor o desígnio de toda configuração literária: ela reproduz, em seu próprio conteúdo configurado, a marcha por que se pauta a forma ao reconduzir a ausência, como ausência, à plenitude; por isso ela é ‘a forma mais puramente artística: o sentido último de todo formar artístico é por ela expresso como estado de ânimo, como sentido de conteúdo da configuração, se bem que, por esse mesmo motivo, o faça abstratamente’ (TdR, p. 49). Na abstração, a novela tende para o corte trágico. Tragédia e novela compactam ao máximo o vínculo entre personagens, empilham num único gesto camadas de afetos, absorvem comoções de que seus atos são o rastilho imediato. O ângulo que adotam, porém, é inverso: ‘Uma [a tragédia] é a abstração de grande racionalidade, da representação das necessidades que se atravessam mutuamente, a resolução perfeita e integral de cada possibilidade [...]. A outra [a novela] é a abstração da irracionalidade, o mundo da desordem dominado por instantes inesperados, surpreendentes, que tudo sublevam, refratário a análises, o mundo dos momentos não causais’ (SuF, p. 168).” (LUKÁCS, 2000, p. 211, grifos do autor).

Lukács argumenta sobre a constituição da novela e expõe – especificamente – seus elementos mais sutis em consonância com sua proposição teórica. Partindo do elemento de representação literária em ambos os casos, o autor faz observações sobre as relações mantidas entre a tragédia e a novela.

Considere os argumentos do autor, lembre-se de tudo o que viu e aprendeu sobre o gênero novela e assinale a alternativa que apresenta a afirmação correta:

a) A novela, assim como a tragédia, trabalha em configuração estrutural reduzida, não em termos de extensão, mas em termos de atenção temática. A novela tenta concentrar, ao máximo, os elementos de sua composição para criar um sentido de expectativa e curiosidade no leitor.

b) A novela, assim como a lírica, trabalha em configuração estrutural reduzida, não em termos de extensão, mas em termos de atenção temática. A novela tenta concentrar, ao máximo, os elementos de sua composição para criar um sentido de expectativa e curiosidade no leitor.

c) A novela, assim como a tragédia, trabalha em configuração estrutural reduzida, não em termos de extensão, mas em termos de atenção semiótica. A novela tenta concentrar, ao máximo, os elementos de sua composição para criar um sentido de representatividade comunitária no leitor.

d) A novela, assim como a tragédia, trabalha em configuração estrutural ampliada, não em termos de extensão, mas em termos de atenção temática. A novela tenta estender, ao máximo, os elementos de sua composição para criar um sentido de expectativa e curiosidade no leitor.

e) A novela, diferentemente da tragédia, trabalha em configuração estrutural reduzida, não em termos de extensão, mas em termos de atenção temática. A novela tenta concentrar, ao máximo, os elementos de sua composição para criar um sentido de expectativa e curiosidade no leitor.

Seção 4.3

O romance

Diálogo aberto

A prosificação da expressão literária escrita abalou os modelos poéticos e teóricos postulados durante a Antiguidade Clássica. Não se pode atribuir unicamente à passagem do verso para a prosa a responsabilidade pela desestabilização e desuso – em termos práticos – do modelo de harmonia e perfeição da literatura, mas as formas literárias em prosa contribuíram para a expansão do fazer literário, alterando, desse modo – de forma extremamente revolucionária e irreversível – toda a reflexão teórico-crítica sobre a própria natureza, denominação, conceituação e classificação da literatura como um todo. De todos os gêneros clássicos conhecidos, somente a epopeia revela ser um gênero de caráter narrativo, em que a ordenação dos fatos se preocupa em narrar e contar uma história de forma ordenada e linear. Daí dizerem que a novela, o conto e o romance são herdeiros da epopeia. O ápice das comparações é chamar o romance, quando de seu nascimento, de epopeia burguesa. Seriam os dois assim tão semelhantes? Houve um tempo em que vários dos grandes teóricos da literatura se debruçaram sobre esse aspecto em particular, entre eles, Mikhail Bakhtin, Franco Moretti, György Lukács, Ferenc Fehér, etc. Lukács, entre todos eles, pode nos servir de exemplo nesse aspecto comparativo. Afirma ele que



[...] epopeia e romance, ambas objetivações da grande épica, não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração. O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade. Seria superficial e algo meramente artístico buscar as características únicas e decisivas da definição dos gêneros no verso e na prosa.

Tanto para a épica quanto para a tragédia o verso não é um constituinte último, mas antes um sintoma profundo, um divisor de águas que lhes traz à luz a verdadeira essência da maneira mais autêntica e apropriada. (LUKÁCS, 2009, p. 55)

Para Lukács (2009) a forma estrutural do gênero literário pouco diz a respeito de sua natureza, também não se deve levar em conta seu caráter poético ou prosaico como fundamento último para a sua distinção. Baseando-se em uma leitura que considera fundamental os dados histórico-filosóficos que se apresentam na configuração de um gênero, Lukács tende a valorizar o aspecto social da produção literária, mais especificamente a épica e o romance. Mais uma vez, o percurso da teoria se volta ao cânone da Antiguidade enquanto gênero primeiro e o resultado dessa leitura é o fato de Lukács denominar o gênero romance como epopeia burguesa. Pode-se pensar que o romance teve a mesma importância para a evolução da sociedade burguesa assim como a epopeia teve para a polis grega? Devido a qual motivo os teóricos do romance sempre se voltam para a epopeia como forma de comparação com o romance? O que faz esse percurso reflexivo ser tão insistentemente explorado? O romance seria uma epopeia prosaica?

Não pode faltar

Romance: histórico, conceito e estrutura

O romance, e não poderia ser outro, será o gênero literário que veremos nesta seção e fechará as reflexões dessa disciplina de forma bem elucidativa. O romance é, com toda a certeza, um dos gêneros reconhecidos pelos teóricos, o último grande gênero da literatura mundial (tendo em vista a cronologia da história da literatura). Cabe a nós entender que o romance, de todos dos gêneros existentes, é o que possui mais liberdade – temática e estrutural – ao criador, ao poeta.

Não tentaremos aqui, de forma fixa e autoritária, entrar nas discussões específicas e aprofundadas pelas quais ainda se

debatem os teóricos do romance, ou seja, se sua origem é ou não concomitante ao surgimento da burguesia, se o romance grego é anterior em forma qualitativa etc. Cabe aqui a discussão sobre o início do gênero, lido em sua forma clássica e popularmente aceita, também sobre seu desenvolvimento através do consenso mantido, que é entender o gênero romance como um elemento desenvolvido a partir das mudanças de classes, do surgimento da burguesia, de um conjunto de especificidades que o levaram ao patamar em que podemos encontrá-lo hoje. Assim, toda vez que falarmos sobre o romance enquanto gênero literário será de seu surgimento enquanto representação de uma classe social, a burguesia, e seus desenvolvimentos a partir desse ponto, então, entenda-se, a partir de agora, o termo romance como forma de expressar o conceito de romance desde sua origem burguesa até a contemporaneidade.

É de conhecimento geral que considerar o surgimento do romance somente a partir da sociedade burguesa não leva em consideração todos os fatores de sua composição enquanto gênero literário. Não há um surgimento específico do gênero romance, ele vem se formando e se preparando desde a Antiguidade Clássica através de elementos comuns a toda a literatura e também a fatores extraliterários. O que chamamos – nós e a maioria dos teóricos especialistas no gênero – de surgimento do romance, poderia, sem problemas de interpretação, ser chamado de consolidação dos padrões estéticos, temáticos e estruturais do gênero e não o surgimento de fato, uma vez que o romance se utiliza de inúmeras características pertencentes a diferentes períodos temporais e diferentes gêneros que o precederam.



Assimile

O romance, dentre todos os gêneros literários existentes, foi o que deu maior liberdade ao escritor, uma vez que não possuía – quando de seu surgimento – modelos a serem seguidos, formas, estruturas, regras e temas específicos, próprios, exatos, harmoniosos e perfeitos que deveriam lhe servir de fio condutor. Por essa extrema liberdade, o romance conseguiu e ainda consegue absorver características de todos os demais gêneros e, por esse motivo, o teórico Mikhail Bakhtin, em quase todos os livros de sua obra, expõe a tese de que o romance é

um gênero carnavalizante por excelência – carnavalização, parodização, travestização, são todos os nomes diferentes para o mesmo fenômeno – ou seja, capaz de absorver e modificar, da forma como queira, todos os elementos temáticos e estruturais de todos os demais gêneros sem, no entanto, se transformar naquele gênero literário em questão.

Nossa primeira preocupação, nesse momento, será traçar uma historiografia do gênero romance e, posteriormente, entender de que forma os elementos extraliterários que o conformaram enquanto gênero puderam exercer tamanha influência temática e estrutural sobre sua composição. Começando pela história do gênero e buscando as origens da palavra romance, Moisés afirma que ela deve ter se

[...] originado de *romans* (vocábulo provençal), que deriva por sua vez da forma latina *romanicus*; ou teria vindo de *romanice*, que entrava na composição de *romanice loqui* (“falar românico”, isto é, o Latim estropiado no contacto com os vários povos conquistados por Roma), em oposição a *latina loqui* (“falar latino”, isto é, a língua empregada na região do Lácio e arredores). O *falar romance* passou a designar, no curso da Idade Média, as línguas usadas pelos povos sob o domínio romano, em lenta mas inexorável autonomização. Com o tempo, a expressão passou a indicar a linguagem do povo em contraste com a dos eruditos. Mais adiante, acabou rotulando as composições literárias de cunho popular, folclórico. E, como estas fossem de caráter predominantemente imaginativo e fantasista, a expressão prestava-se ambigualmente para nomear narrativas em prosa e em verso. (MOISÉS, 1973, p. 181, grifos do autor)

Vemos, a partir daí, que o romance já tem em sua origem etimológica a designação de algo tido como popular, folclórico, lembrando que folk (inglês) quer dizer popular. Nessa designação de popular, estão incluídas todas as formas de preconceito das sociedades daquela época, uma vez que tudo o que fosse popular seria pior ou desvalorizado em oposição àquilo que pertencia à corte, à aristocracia. Em se tratando de literatura e língua, o popular era o extremo oposto do erudito, pois a erudição foi, por muito

tempo, atributo de monges, padres e escribas por profissão, sendo normal o povo, a maioria da população, não possuir habilidade nenhuma de escrita e leitura. Em períodos posteriores à Idade Média, ao sistema feudal, a população começa a se instruir, mas ainda não chega ao nível de erudição dos representantes da Igreja e da aristocracia (nobreza). O romance surge em



[...] meados do século XVIII [...] Como decorrência óbvia, a epopéia, considerada, na linha da velha tradição aristotélica, expressão nobre de arte, cede lugar a uma fôrma artística burguesa: o romance. Com efeito, a demofilia que varre as consciências lúcidas e insatisfeitas da Europa do tempo, determina o aparecimento duma literatura feita pelo, para e com o povo, especialmente a nova classe ascendente, a burguesia. Ora, nada mais natural que a prosa, caracteristicamente “objetiva”, descritiva e narrativa, viesse de pronto a ocupar o lugar da poesia épica [...] Com isso, o romance passa a representar o papel antes destinado à epopéia, e objetiva o mesmo alvo: constituir-se no espelho dum povo, a imagem fiel duma sociedade [...] Servindo à burguesia em ascensão, depois da revolução industrial inglesa na segunda metade do século XVIII, o romance tornou-se o porta-voz de suas ambições, desejos, veleidades, e, ao mesmo tempo e sobretudo, ópio sedativo ou fuga da materialidade diária. Entretenimento, ludo, passatempo duma classe que inventou o lema de que “tempo é dinheiro”, o romance traduz fielmente o bem-estar e o conforto financeiro de indivíduos que pagam o trabalho do escritor no pressuposto inabalável de que a função deste consiste em delatá-los. (MOISÉS, 1973, p. 182-183).

Como podemos ver, o romance foi considerado, durante muito tempo, um gênero menor e inferior, justamente por ser considerado um gênero voltado aos assuntos de menos importância além de ser visto como pura expressão de fantasias ficcionais. Lembremos que, no período em que surge e no século seguinte, o romance é considerado um gênero para entretenimento das mulheres, para a sociedade em que o feminino ainda não havia se despertado e tudo girava em torno da égide do patriarcalismo ocidental. Ser considerado literatura para mulheres, para pessoas de capacidade intelectual inferior – hoje, tal afirmação soa como um tremendo

insulto às mulheres, mas naquela época era dessa forma que se pensava, dessa forma que se sustentava a supremacia social masculina – já lhe imputava a condição de gênero que não poderia ser considerado como nobre, nem poderia ser considerado como gênero sério. As formas como o romance foi definido por muito tempo – literatura para mulheres; gênero inferior; histórias ficcionais; retrato da classe inculta (burguesia) etc. – já dizem como foi sua aceitação diante dos demais gêneros literários, já indica o preconceito pelo qual teve que passar antes de se mostrar um gênero capaz de elevar a consciência humana em direção ao sublime, à nobreza artística. Ainda hoje, especialistas e leigos possuidores de capacidades reflexivas em consonância com horizontes verticais, incapazes de observar a vastidão do campo literário atual, julgam o romance como uma forma literária inferior, uma forma mais fácil de ser escrita, lida e estudada.

O romance, em sua breve história como gênero literário que retrata a vida social, ou seja, desde o século XVIII até o século XXI, conseguiu se expandir e consolidar de forma bastante rápida se comparado às demais formas literárias narrativas, quer dizer, as formas em prosa. Em quatro séculos ele saiu da categoria de gênero popular – e a palavra popular, em relação ao romance, sempre indica um conceito de inferioridade, de segundo grau, forma tangente de expressão artística – em direção às camadas consideradas mais cultas até atingir seu apogeu, instaurando-se definitivamente nas academias como gênero nobre na literatura.

Elementos do romance: ação, personagens, narrador, tempo, espaço

Falaremos agora sobre os elementos que configuram a estruturação do gênero. Tais elementos são ação, personagem, narrador, tempo e espaço, temos que acrescentar o conceito muito difundido e utilizado – em termos de prática teórica – da postulação dos cinco elementos comuns a todas as formas narrativas. Sendo o romance uma forma de expressão narrativa, então faz-se necessário nos pautar nessa forma clássica e muito útil de entendimento da narrativa. Segundo a análise clássica da estrutura narrativa, um texto narrativo possui cinco elementos

estruturais fundamentais que merecem ser estudadas e, muito além disso, as cinco características fundamentais que configuram o romance.

Começaremos pela personagem. É fundamental, também, antes de iniciar a análise, perceber que todos os romances possuem uma abertura inicial que, fundamentalmente, se iniciam através da descrição de uma personagem ou de um ambiente. Não há formas muito distintas de iniciar um romance, ou se descreve uma personagem – que geralmente será a personagem principal do romance – ou se descreve um ambiente, um espaço que pode ser somente o ambiente inicial da trama ou o local onde toda a trama acontecerá. Tendo isso em mente, é importante notar que o romance não se iniciará com a descrição de uma personagem secundária ou um ambiente que não seja o principal na narrativa. O romancista inicia a descrição através de um elemento chave para o desenvolvimento da trama e não somente como forma vazia de descrição de um elemento qualquer que não faça total sentido para o entendimento da história em questão.

As personagens do romance são basicamente de dois tipos,



[...] as personagens *desenhadas* ou *planas* e as personagens *modeladas* ou *redondas*. As personagens *desenhadas* são definidas linearmente apenas por um traço, por um elemento característico básico que as acompanha durante todo o texto. Esta espécie de personagem tende frequentemente para a caricatura e apresenta muitas vezes uma natureza cómica ou humorística [...] A personagem *plana* não altera o seu comportamento no decurso do romance e, por isso, nenhum acto ou nenhuma reacção da sua parte podem surpreender o leitor. O *tipo* não evoluciona, não conhece as transformações íntimas que fariam dele uma personalidade individualizada e que, por conseguinte, dissolveriam as suas dimensões típicas. Ora, a personagem *desenhada* é quase sempre um *personagem-tipo* [...] As personagens *planas* são extremamente cómodas para o romancista, visto que basta caracterizá-la apenas uma vez, aquando da sua introdução no romance, não sendo necessário cuidar atentamente do seu desenvolvimento ulterior. Semelhantes personagens estão particularmente

indicadas para o papel de comparsas. As personagens *modeladas*, pelo contrário, oferecem uma complexidade muito acentuada e o romancista tem de lhes consagrar uma atenção vigilante, esforçando-se por caracterizá-las sob diversos aspectos. Ao traço recorrente próprio das personagens *planas*, corresponde a multiplicidade de traços peculiar das personagens *redondas* [...] Da complexidade destas personagens resulta o facto de, muitas vezes, o leitor ficar surpreendido com as suas reações perante os acontecimentos [...] A densidade e a riqueza destas personagens não as transformam, porém, em casos de absoluta unicidade: através das suas feições peculiares, das suas paixões, qualidades e defeitos, dos seus ideais, tormentos e conflitos, o escritor ilumina o humano e revela a vida. O interesse e a universalidade das personagens *modeladas* advêm precisamente desta fusão perfeita que nelas se verifica da sua unicidade e da sua significação genérica no plano humano, quer sob o ponto de vista do intemporal, quer sob o ponto de vista da historicidade. (SILVA, 2011, p. 709-710, grifos do autor)

Como se vê, pela detalhada explicação do autor, as personagens distinguem-se sob duas perspectivas básicas, as rasas e as aprofundadas, ou seja, as planas e redondas. Sobre as primeiras é dado ao leitor saber somente uma ou duas de suas características, e isso já lhes basta para definir a própria natureza da personagem; enquanto isso, as redondas necessitam de elaboração detalhada, já que são as mais próximas do leitor, tão complexas quanto um ser humano real. Dentre esses dois tipos, temos que as redondas são, quase sempre, as mais importantes dentro do romance, e as planas servem para dar continuidade à história ou emendar fios soltos do enredo. Com base nesses dois tipos, temos outros dois – que complementam a descrição dos tipos anteriores –, sendo eles compostos por

[...] uma personagem principal – o *herói* ou *protagonista* – e personagens secundárias, de importância funcional muito variável. O protagonista representa, na estrutura dos actantes ou agentes que participam na acção



narrativa, o núcleo ou o ponto cardeal por onde passam os vectores que configuram funcionalmente as outras personagens, pois é em relação a ele, aos valores que ele consubstancia, aos eventos que ele provoca ou que ele suporta, que se definem o *deuteragonista*, a personagem secundária mais relevante, o *antagonista*, a personagem que se contrapõe à personagem principal – e que, em muitos textos, coincide com o deuteragonista –, e os *comparsas*, as personagens acessórias ou episódicas [...] O conceito de herói está estreitamente ligado aos códigos culturais, éticos e ideológicos, dominantes numa determinada época histórica e numa determinada sociedade. Em dados contextos socioculturais, o escritor cria os seus heróis na aceitação perfeita daqueles códigos: o herói espelha os ideais de uma comunidade ou de uma classe social, encarnando os padrões morais e ideológicos que essa comunidade ou essa classe valorizam. No neoclassicismo, o herói inscreve-se sempre num espaço ético-ideológico privilegiado, sendo impensável a existência de um herói que, pela sua condição social, pela sua psicologia, pelo seu comportamento moral, etc., viesse pôr em causa os valores socioculturais institucionalizados e aceites pelos grupos sociais hegemónicos. (SILVA, 2011, p. 699-700, grifos do autor)

Dessa forma, vimos que as personagens do romance são fundamentais para a existência da própria narrativa. Sem personagens, sejam elas de qualquer espécie, não podemos ter ação, tempo, enredo e espaço.

Sobre a ação do romance, o principal a entender é que o romance possui um tempo e espaço próprios que podem ou não se identificar com as noções de tempos e espaço reais que conhecemos no nosso planeta. Duas formas de tempo são fundamentais no romance, o tempo da história narrada e o tempo da leitura. Na maioria das vezes, os dois não coincidem, por exemplo, quando se passa um ano da história narrada somente 4 horas de leitura ou o inverso. Existem romances que demandam 30 dias de leitura e duram – em sua história interna – somente 24 horas. Outro fator diferencial do romance é o tempo real – da história narrada – e o tempo psicológico. Muitas vezes temos a noção de que se passaram anos – de acordo com a

perspectiva fornecida pelo narrador – e somente horas se passaram no tempo real. O tempo psicológico não é linear como o tempo cronológico da história. São duas linhas distintas e importantes.

O espaço do romance pode ser real ou não, tendo ele a obrigação de ser muito bem descrito e verossímilante, ou seja, não pode ter problemas de coerência interna. A ação do romance se desenvolve, geralmente, em função dessas três características anteriores, ou seja, uma personagem em um determinado tempo e espaço realiza algo e mesmo que não realize, ainda assim haverá descrições do tempo e do espaço em questão. Existem também duas formas de se compreender o espaço, o real (real para a história narrada) e o psicológico.

A personagem, se for narradora de sua própria história, pode nos fornecer um espaço descrito de acordo com seus pensamentos e nunca saberemos – a não ser que o próprio texto nos diga – se esse espaço condiz com o espaço real do mundo ficcional em questão ou se configura-se somente nos pensamentos dessa personagem.

O tempo, no romance, não precisa seguir uma perspectiva linear, tal qual na vida real, ou seja, a narração pode se iniciar do fim para o começo, do meio para o fim ou de qualquer forma que queira o romancista. Um exemplo clássico dessa possibilidade é o famoso *Memórias Póstumas de Brás Cubas* [1881] de Machado de Assis, em que a narrativa se inicia com a morte do protagonista e depois se desenvolve ao contrário, ou seja, segue o caminho inverso ao considerado natural. O protagonista, que é o próprio narrador da história, conta sobre sua morte e depois caminha inversamente até o princípio de sua vida, ou seja, a ordem natural da vida está invertida na narrativa, mas a ordem do romance segue seu curso natural de acordo com as propostas estruturais do autor.

Narrador e enredo são os dois últimos dos cinco elementos que configuram a narrativa, que configuram o romance enquanto gênero. O narrador pode ser de várias categorias e com muitos enfoques, narrador onisciente, observador, narrador-personagem etc., mas o romance sempre possui um narrador.

O enredo, como forma final dos elementos que compõe o romance, pode ser considerado uma junção de todos os outros elementos, a forma da tessitura dos demais elementos, ou seja, a

formo como eles se imbricam é o que forma a composição única do enredo. Cada romance possui uma conformação única de enredo, uma vez que cada um de seus elementos não pode se repetir de forma idêntica em outras obras.

Os tipos de romance. Planos narrativos. Ponto de vista.

Sobre os tipos de romance, é muito salutar que se saiba que há uma grande quantidade, sendo assim um trabalho extenso o de expor - mesmo que sem aprofundar a análise - todas as características de todos os tipos de romance. Alguns chamam mais atenção ou tiveram maior grau de contribuição para o desenvolvimento do gênero e outros quase não apareceram. Existem romances históricos, biográficos (ou autobiográficos), de aventuras, de formação ou aprendizagem, de costumes, de folhetim, epistolar, social, psicológico, de cavalaria, de aventuras, de terror ou de horror (chamados de romances negros), etc. Esses são alguns tipos mais conhecidos e vale salientar que não existem tipos puros de romance - é claro que podem ocorrer, mas não seguem uma regra para tal - já que a característica fundamental do romance é sua liberdade, então um mesmo romance pode conter dois ou quase todos os tipos em suas páginas. Os tipos não são isolados, eles se interpenetram e a distinção é mera formalidade teórico-didática calcada no elemento predominante da obra.



Exemplificando

Cabem aqui alguns exemplos de cada tipo de romance para que tenhamos a compreensão sobre cada um deles. Um exemplo de romance histórico é **Guerra e paz** [1865-1869] de Leon Tolstoi; de romance biográfico, **Mil rosas roubadas** [2014] de Silvano Santiago; de aventuras, **Tom Sawyer** [1876] de Mark Twain; de formação ou aprendizado, **Os sofrimentos do jovem Werther** [1774] de Johan Wolfgang von Goethe; de costumes, **O Guarani** [1857] de José de Alencar; de folhetim, **A moreninha** [1844] de Joaquim Manuel de Macedo; epistolar, **Drácula** [1897] de Bram Stoker; social, **O cortiço** [1890] de Aluísio Azevedo; psicológico, **Mrs. Dalloway** [1925] de Virginia Woolf; de cavalaria, **A morte de Artur** [1485] de Sir Thomas Malory; de aventuras, **Robinson Crusoe** [1719] de Daniel Defoe; de terror ou horror (romance negro), **Frankenstein** [1818] de Mary Shelley. Estas são algumas das obras que podem exemplificar cada tipo de romance.

O romance e as demais formas de conhecimento

O romance, assim como todos os demais gêneros literários, relaciona-se intimamente com as demais formas de conhecimento, com os outros campos do saber humano. Isso não é uma exclusividade do romance, mas, a partir do momento em que o romance se lança à sociedade burguesa, aliado à invenção da imprensa e movido pela revolução industrial, ele consegue absorver muito mais áreas ao mesmo tempo, não por estruturação ou temática específicas. No entanto, por ter se originado e desenvolvido em uma época para a qual a tecnologia forneceu a capacidade da comunicação em massa, as distâncias e períodos se encurtaram, a informação deixou de ser produto das classes aristocráticas, com mais acesso à erudição, e houve – como se nota na breve história do gênero romance – a popularização, a democratização do acesso ao material literário. Não que as classes tenham sido bafejadas pelo senso de igualdade e justiça, pelo senso de oportunidade e acesso às chances de forma igualitária, mas a imprensa responsabilizou-se pela capacidade de massificar as informações e distribuí-las a todos os cidadãos de forma igualitária. Ao menos, se as oportunidades e regalias não eram iguais, o acesso à informação era igualitário, até que se descobriu o poder da mídia e sua forma de controlar as massas, mas esse já é um outro aspecto problemático.

O fato de romance ser escrito de forma popular – a linguagem e estruturação serem de fácil compreensão – possibilitou que os problemas das camadas sociais mais baixas pudessem ser retratados, também, de forma a sugerir ao leitor que todos os aspectos da vida merecem atenção por parte da literatura. Não só os feitos heroicos e majestosos do herói épico merecem atenção por parte da literatura, mas a vida miserável de um trabalhador, de um operário honesto e explorado pela empresa, a vida medíocre de um fofoqueiro que não se atém a outro problema da vida e, enfim, todo tipo de acontecimento capaz de ser narrado. A massificação do produto literário ampliou o campo da exposição temática da literatura, o interesse científico passou a integrar as exigências das massas, assim como os problemas ambientais e distantes (pertencentes às outras pátrias).



Vale a pena considerar que outras áreas do conhecimento têm tomado o romance como forma de organizar o conhecimento, como a filosofia, a sociologia, a linguística, a psicologia, entre outras. Fruto de elementos subjetivos, anotações autobiográficas, registros de atuação profissional em campo, relatos de viagem e até mesmo imagens, têm sido utilizados para a composição dos romances na atualidade. Até mesmo os efeitos terapêuticos que a leitura de grandes romances clássicos proporcionam às pessoas são objeto de pesquisa. Isso somente demonstra a força libertária e transgressora por princípio que esse gênero literário possui.

Pesquise mais

Um importante instrumento de estudo e análise da forma romanesca é o brilhante estudo realizado por Mikhail Bakhtin em seu livro **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance** em seu capítulo chamado *Da pré-história do discurso romanesco*, que se estende entre as páginas 363 e 396. O autor analisa todos os elementos anteriores ao romance burguês que serviram como alicerce para a sua formação enquanto gênero literário.

BAKHTIN, Mikhail. Da pré-história do discurso romanesco. In: _____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini...[et al]. São Paulo: Hucitec, 2014, p. 363-396.

Num importante artigo sobre a genealogia do romance, o autor, Sérgio Vicente Motta, traz considerações muito específicas sobre a história do romance e também dos demais gêneros literários narrativos. Além de contribuir para o entendimento da forma romanesca, ainda traça uma breve historiografia capaz de elucidar pontos teóricos importantíssimos mantidos através de um diálogo entre o cânone do gênero e a produção contemporânea.

MOTTA, Sérgio Vicente. A árvore genealógica das principais formas narrativas: das origens ao nascimento do romance. Itinerários, Araraquara, N°25, p. 265-275, 2007. Disponível em: <<http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/107936/ISSN0103-815X-2007-25-265-275.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 10 fev. 2007.

No vídeo cujo link segue abaixo temos a exposição das principais características do romance, desde o seu surgimento até sua

exemplificação em comparação com a estrutura da novela. Vemos explicações sobre as características fundamentais da estruturação do gênero até seus elementos textuais mais sutis.

Aprenda Certo. **Romance – Português**. 2014. 7 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KzwrQZrEHIE>>. Acesso em: 10 fev. 2017.

Sem medo de errar

Como vimos durante esta seção, o romance se aproxima intimamente da epopeia e, assim como todos os gêneros narrativos em prosa (crônica, conto, novela), mantém estreita relação com suas características estruturais. A estruturação do romance, como vimos anteriormente, se constituiu em função das características sociais da classe burguesa e manteve-se como um importante instrumento de representação das angústias, vivências e realizações dessa classe. O romance, durante esse período, e por muito tempo ainda, foi considerado um gênero burguês por excelência, um gênero capaz de retratar, assim como o fazia a epopeia com a sociedade da antiguidade, todos eles elementos principais dessa formação social.

O romance foi lido, e ainda o é, como retrato, como impressão artística do nascimento e consolidação da classe burguesa na sociedade inglesa. Não só da burguesia inglesa se alimentou o romance inicial, mas de todas as classes emergentes em toda a Europa. É nesse sentido – ou ao menos deveria ser – que a maioria dos teóricos da literatura leem o romance como epopeia burguesa, ou seja, o gênero romance como forma de expressão literária que se aproxima da configuração estética que a epopeia atingiu através do retrato das formações sociais da antiguidade clássica. Se o romance expressou, em seu início, os confrontos, sofrimentos, vicissitudes e aprendizados de uma classe emergente, capaz de pagar pelo conhecimento, capaz de comprar todo o tipo de mercadoria (material ou abstrata) vendável daquele período, então a epopeia também deve ser vista como um gênero semelhante. Nesse sentido, é extremamente construtiva a

comparação entre os dois gêneros. Dizer que o romance está para a burguesia assim como a epopeia esteve para a Antiguidade Clássica é uma reflexão profunda que carece de explicações mais detalhadas.

A epopeia, como vimos, é um gênero que narra feitos heroicos, realizados por verdadeiros guerreiros e grandes batalhas. Tais guerreiros representavam, sempre, o coletivo e nunca o individual, as qualidades do herói da epopeia podem ser vistas como sendo inatas a todos os indivíduos daquela formação social. O mesmo acontece, nesse sentido, com o herói da epopeia, pois o indivíduo burguês em ascensão representa o coletivo através de seus sofrimentos e anseios.



A remota poesia épica servia como um espelho onde de refletiam as representações mentais, ânsias, desejos e insatisfações das gentes, necessitadas ao mesmo tempo dum sedativo e dum estímulo para a sensibilidade: a contemplação da beleza heróica do seu povo oferecia-lhes precisamente as respostas esperadas. Idêntica função desempenha o romance, ressalvadas as naturais diferenças, que nascem de ser outro tempo e outras estruturas sociais vigentes. Ele pode, muito mais do que o conto, a novela ou a poesia (mesmo a de caráter épico, épico segundo nosso modo de entender), dar uma visão global do mundo. Sua faculdade essencial é essa de reconstruir, recriar o mundo. Não o fotografa, mas recria; não demonstra ou repete, reconstrói, a seu modo, o fluxo da vida e do mundo, uma vida *sua*, um mundo *seu*, recriados com meios próprios e intransferíveis, conforme uma visão particular, única, original. Exatamente por ser o romance um recriação do mundo, os grandes romancistas se têm mostrado sensíveis ao tema de uma sociedade em dissolução, em decadência, pois quando tudo está a desmoronar é que mais se faz necessária a tarefa do romancista. (MOISÉS, 1973, p. 187, grifos do autor)

É óbvio que a representação do coletivo por parte do herói da epopeia durou infinitamente mais tempo na tradição literária do que duraria essa representação no herói do romance em relação à classe burguesa. Gradualmente o herói do romance deixou de representar a classe burguesa e passou a representar a si mesmo, sua família, seu bairro. Posteriormente ele também se desgarrou da representação

de um conjunto de indivíduos e passou a representar somente a si mesmo e nas expressões mais tardias ainda do gênero romance ele deixa, até, de representar a si mesmo. Há um desprendimento em relação à representação do real. O herói do romance final é um sujeito descentrado, incapaz de compreender a si mesmo, seus próprios pensamentos, a sociedade que o cerca, a própria esposa, os próprios familiares. O romance deixa, assim, de ser comparável – em relação à representatividade social do herói – à epopeia enquanto gênero de expressão coletiva, mas essa transformação também não migra totalmente para a nulidade representativa.

Ainda levando em consideração a representatividade social do herói literário, é importante perceber que o herói do romance burguês representou uma coletividade no tempo em que esse tipo de romance se desenvolveu. Se o romance migrou gradualmente para a representatividade individual, não foi por acaso, uma vez que o público leitor – através do desenvolvimento da sociedade de classes e o aparecimento de problemas, principalmente relativos à estabilidade psicológica e emocional dos indivíduos – passou a representar e exigir novas formas de representação no campo literário. Para o leitor, a identificação com a personagem, com o mundo que a cerca, com as suas ações, pensamentos, condutas e etc., é fundamental para que ocorra a verossimilhança. Um leitor do período do estabelecimento da classe burguesa dificilmente se identificaria com problemas concernentes às sociedades da Antiguidade, uma vez que os monstros, deuses e obstáculos literários da epopeia já não faziam mais sentido para o indivíduo preocupado com o mercado consumidor, com a capitalização e disseminação do conhecimento, do tratamento do conhecimento sob forma de produto.

As representações posteriores ao romance burguês deixam de representar o coletivo e migram para o campo da individualidade, a forma de expressão segue, cada vez mais, as características individualistas do mundo que a cerca. Por um lado, o romance – em se tratando desse aspecto – se desgarrar da tradição representativa do herói coletivo, mas por outro lado ele ainda continua com essa representação, uma vez que os problemas humanos, por mais diferentes que sejam, sempre se relacionam a aspectos comuns. Se o protagonista não precisa mais vencer uma hidra, nem um cérbero ou enfrentar a fúria dos deuses, agora ele precisa aprender a administrar

seu capital como forma de garantia de vida. Os obstáculos migraram, modificaram-se, mas ainda assim continuaram cumprindo seu papel diante do protagonista da narrativa, ou seja, o papel de gerar uma ação e delinear uma história a ser contada.

Faça valer a pena

1. Leia o trecho do texto a seguir:

“O romance surge, como o entendemos hoje em dia, nos meados do século XVIII [...] Como decorrência óbvia, a epopéia, considerada, na linha da velha tradição aristotélica, expressão nobre de arte, cede lugar a uma fôrma artística burguesa: o romance. Com efeito, a demofilia que varre as consciências lúcidas e insatisfeitas da Europa do tempo, determina o aparecimento duma literatura feita pelo, para e com o povo, especialmente a nova classe ascendente, a burguesia. Ora, nada mais natural que a prosa, caracteristicamente ‘objetiva’, descritiva e narrativa, viesse de pronto a ocupar o lugar da poesia épica [...] Com isso, o romance passa a representar o papel antes destinado à epopéia, e objetiva o mesmo alvo: constituir-se no espelho dum povo, a imagem fiel duma sociedade [...] Servindo à burguesia em ascensão, depois da revolução industrial inglesa na segunda metade do século XVIII, o romance tornou-se o porta-voz de suas ambições, desejos, veleidades, e, ao mesmo tempo e sobretudo, ópio sedativo ou fuga da materialidade diária. Entretenimento, ludo, passatempo duma classe que inventou o lema de que ‘tempo é dinheiro’, o romance traduz fielmente o bem-estar e o conforto financeiro de indivíduos que pagam o trabalho do escritor no pressuposto inabalável de que a função deste consiste em delatá-los.” (MOISÉS, 1973, p. 182 e 183)

Massaud Moisés, em sua teorização sobre o surgimento e estabilização do gênero romance, argumenta e fornece indícios sociais, históricos, financeiros e políticos que corroboraram para a recepção do novo gênero literário. Traçando elementos da burguesia e concluindo em função dela a estruturação estética do gênero, ele traça um breve panorama das formas de leitura teórica do romance. Com base nas postulações do autor, indique a alternativa correta:

a) O romance, em seu período do surgimento, era visto como um mero passatempo para a classe burguesa, classe essa que já possuía educação erudita e riqueza, não necessitava de instrução ou educação, mas possuía riqueza suficiente para comprá-las.

b) O romance, em seu período do surgimento, era visto como um gênero complexo e nobre para a classe burguesa, classe essa que não tinha, ainda, acesso à educação erudita, mas possuía riqueza suficiente para comprá-la.

c) O romance, em seu período de surgimento, era visto como um mero passatempo para a classe burguesa, classe essa que não tinha, ainda, acesso à educação erudita e não possuía riqueza suficiente para comprá-la.

d) O romance, em seu período de estabilidade, era visto como um mero passatempo para a classe burguesa, classe essa que não tinha, ainda, acesso à educação erudita, mas possuía riqueza suficiente para comprá-la.

e) O romance, em seu período de surgimento, era visto como um mero passatempo para a classe burguesa, classe essa que não tinha, ainda, acesso à educação erudita, mas possuía riqueza suficiente para comprá-la.

2. Leia o trecho do texto a seguir:

"[...] o romance é uma visão macroscópica do Universo, em que o escritor procurar abarcar o máximo possível com sua intuição. Por isso, convergem para êle os resultados das outras formas de conhecimento. A História, a Psicologia, a Filosofia, a Política, a Economia, etc., colaboram permanentemente e de vários modos para essa recriação do mundo. O contrário ocorre, quer dizer, o romance pode servir ao historiados, psicólogo, filósofo, etc. para erguer algumas das suas específicas interpretações –, mas em diferente dose. Por outro lado, a macroscopia posta na mundividência faz que exista subjacente no espírito do romancista, ou melhor, na obra produzida por ele, a mesma ambição de todo filósofo: englobar a variedade infinita do Universo num sistema unificador. Em suma: buscar um sistema de idéias, pensamentos e imagens que unifique num só corpo a extrema variação do Cosmos. Mas enquanto o romancista joga com a intuição e a imaginação, que desenvolvem e trabalham

os dados colhidos da realidade banal e diária, o filósofo emprega a razão. Conseqüentemente, o romancista vê-se impedido de atingir seu alvo: apenas alcança argamassar, na obra, um sentimento da globalidade do Universo; daí as flutuações desse mundo no espírito de cada leitor. Outra conseqüência imediata: o grande romance não vive de minúcias, de pequenos nada individuais ou coletivos, mas dessa visão integral, macroscópica. Para tanto, o drama das personagens há de ser universal em si, por nascer de inquietudes espirituais perenes (a condição humana, o sentido da vida, o ser e o não-ser, etc.) ou de 'situações' históricas momentaneamente universalizadas (a fome, as catástrofes, a escravidão, a opressão, etc.). Fora daí, é o romance menor, visto oferecer um parcial sentimento do mundo. Para erguer-se e resistir à análise, o romance deve fugir às minúcias que valham por si só: para valer, precisam conduzir à referia cosmovisão integral." (MOISÉS, 1973, p. 188, grifo do autor)

Moisés, considerando a multivocidade do romance – não em termos estéticos – considera que a forma literária em questão tem a capacidade de lidar com as diferentes esferas do saber humano, com os diferentes tópicos comuns à vida humana em exercício. Com base na interpenetração entre o conteúdo expresso no romance e o conteúdo extraliterário fornecido pela vida real ele define padrões estéticos que servem de base para o trabalho da análise literária. Considera o excerto e assinale a alternativa que completa corretamente a afirmação a seguir:

De acordo com o autor, o romance

- a) objetiva a universalidade e só o consegue quando trabalha com grandezas e ordem universal, pois, ao trabalhar com minúcias e especificidades ele se reduz à categoria de obra menor.
- b) evita a universalidade e só o consegue quando trabalha com grandezas e ordem universal, pois, ao trabalhar com minúcias e especificidades ele se reduz à categoria de obra menor.
- c) visa à universalidade e só o consegue quando trabalha com grandezas e ordem trivial, pois, ao trabalhar com minúcias e especificidades, ele se reduz à categoria de obra menor.
- d) almeja a universalidade e só o consegue quando trabalha com grandezas e ordem universal, pois, ao não trabalhar com

minúcias e especificidades ele se reduz à categoria de obra maior.

e) evita a universalidade e só o consegue quando descarta as grandezas e ordem universal, pois, ao trabalhar com minúcias e especificidades ele se promove à categoria de obra maior.

3. Leia o trecho do texto a seguir:

“Na novela, a multivocidade dramática caracteriza-se pela sucessividade. Agora, no romance, temos a *simultaneidade dramática*. Por outros termos: os núcleos dramáticos interligam-se apertadamente, ao mesmo tempo e, às vezes num único lugar. Os conflitos decorrem simultaneamente, como na vida real acontece para todos: ninguém consegue muito tempo ficar à margem do que se passa com o próximo e com o mundo inteiro, de forma tal que se ‘caso’ individual se articula a uma rede imensa de situações semelhantes. E, na verdade, inexistem casos individuais, mas expressões pessoais de dramas coletivos, porque comuns a todos indistintamente (como o da sobrevivência, o medo da morte), ou porque vários sofrem o mesmo (os dramas causados pela estafa mental nas cidades grandes, ou pela fome nas zonas de miséria). O romancista, ao selecionar a porção de realidade que pretende analisar, procede com base nesse entrelaçamento dramático: apenas reduz o campo de observação para melhor compreender, e fá-lo estribado na afinidade dos conflitos. Assim, o drama de um intelectual descrente se oferece numa camada ou uma área própria, onde não caberia, por exemplo, o conflito dum adolescente em face dum pai severo ou decadente. Apanhar uma família pequeno-burguesa em decomposição difere de examinar o drama de 80 mineiros soterrados a dezenas de metros sob os escombros duma galeria ruída ao explodir uma carga de dinamite. Mesmo que, num caso ou noutro, os dramas envolvam outras pessoas, estas devem estar diretamente vinculadas às figuras principais da narrativa.” (MOISÉS, 1973, p. 191, grifos do autor)

Através da comparação estrutural de duas formas diferentes de narrativa – a novela e o romance – o autor indica conceitos fundamentais para a composição estética de ambos os gêneros literários. Utilizando-se da novela como contraponto

para a exemplificação dos elementos do romance, o autor se debruça sobre a questão da representatividade em ambos os gêneros.

Tendo isso em mente, assinale a alternativa que apresenta a afirmação correta:

a) A novela trabalha com unidades dramáticas distantes, mas dependentes umas das outras, o romance trabalha com múltiplas unidades dramáticas que são simultâneas e se interdependem.

b) O romance trabalha com unidades dramáticas interligadas, mas independentes umas das outras, a novela trabalha com múltiplas unidades dramáticas que são simultâneas e se interdependem.

c) A novela trabalha com unidades dramáticas interligadas, mas independentes umas das outras, o romance trabalha com múltiplas unidades dramáticas que são simultâneas e se interdependem.

d) A novela trabalha com unidades dramáticas interligadas, mas independentes umas das outras, o romance trabalha com múltiplas unidades dramáticas que são simultâneas e também são independentes.

e) A novela trabalha com unidades dramáticas interligadas, mas dependentes umas das outras, o romance trabalha com poucas unidades dramáticas que são simultâneas e se interdependem.

Referências

Albetania Pessoa. **Aula 4 – A novela literária**. 2013. 22 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rJ8OTtFHj_A>. Acesso em: 04 de fev. 2017.

Aprenda Certo. **Romance – Português**. 2014. 7 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KzwrQZrEHIE>>. Acesso em: 10 fev. 2017.

ARANHA, Gervácio Batista. Retratos urbanos no Brasil: a crônica como fonte histórica.

_____. Retratos urbanos no Brasil: a crônica como fonte histórica. In: Simpósio nacional e história, 15., Fortaleza, 2009. **Anais...** Fortaleza: Universidade Federal do Ceará. 2009. Disponível em: <<http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S25.0472.pdf>>. Acesso em: 27 jan. 2017.

BAKHTIN, Mikhail. Da pré-história do discurso romanesco. In: _____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini... et al. São Paulo: Hucitec, 2014, p. 363-396.

CAMPILHO, Fátima. **Crônica**. 2010. 7 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rjHJT2WwVtg>>. Acesso em: 26 jan. 2017.

CAMPOS, Luciana das Graças. **O jogo quixotesco e a construção de realidades ficcionais: o “eu” e os “outros” em Dom Quixote**. 2014. 147 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (IBILCE). São José do Rio Preto, SP. Disponível em: <<http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/122245/000813471.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 3 fev. 2017.

GARCIA, Luis Eduardo Veloso. **Aldir Blanc e o futebol: uma leitura deste esporte num time de crônicas do ourives do palavrado**. 2013. 199 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual de Londrina (UEL), Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras. Londrina, PR.

LOPES, Marco Antônio. **Explorando um gênero literário: os romances de cavalaria**. Tempo: v. 16, n. 30, 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/tem/v16n30/a07v16n30.pdf>>. Acesso em: 3 fev. 2017.

LUKÁCS, György. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: introdução à problemática da literatura**. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

MORETTI, Franco (Org.). **O romance, 1: a cultura do romance**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MOTTA, Sérgio Vicente. **A árvores genealógica das principais formas narrativas: das origens ao nascimento do romance**. Itinerários, Araraquara, n. 25, p. 265-275, 2007. Disponível em: <<http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/107936/ISSN0103-815X-2007-25-265-275.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 10 fev. 2007.

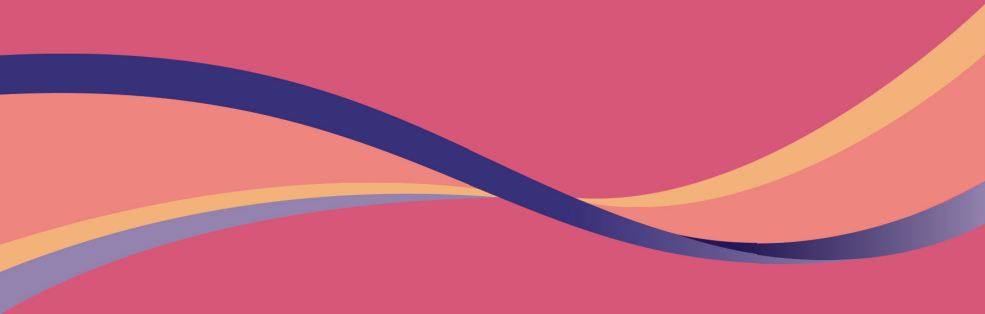
POE, Edgar Allan. **Poemas e ensaios**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999.

SAMUEL, Rogel. **Novo manual de teoria literária**. 6. ed. Rev. e Ampliada. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011..

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria da literatura**. 8. ed. v. 1 Coimbra: Edições Almedina, 2011.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O senhor dos anéis**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.



ISBN 978-85-8482-924-8



9 788584 829248 >