

Angélica Soares

Pós doutora pela Universidade Nova de Lisboa. Doutora em Teoria literária e professora associada da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Gêneros literários

editora ática

© Angélica Soares

Diretor editorial

Fernando Paixão

Editor

Carlos S. Mendes Rosa

Editora assistente

Tatiana Corrêa Pimenta

Coordenadora de revisão

Ivany Picasso Batista

ARTE

Editor

Antônio Paulos

Diagramador

Claudemir Camargo

Capa e projeto gráfico

Homem de Mello & Tróia Design

Editoração eletrônica

Moacir K. Matsusaki

EDIÇÃO ORIGINAL

Diretores

Benjamin Abdala Júnior e Samira

Youssef Campedelli

Preparadora de texto

Ivany Picasso Batista

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE

SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ.

S652g

7.ed.

Soares, Angélica

Gêneros literários / Angélica Soares. 7.ed. São Paulo

85p. - (Princípios ; 166)

Inclui bibliografia comentada

ISBN 978-85-08-10783-4

1. Gêneros literários. I. Título. II. Série.

06-4130.

CDD 801 9

CDU 821 9

ISBN 978 85 08 10783-4 (aluno)

ISBN 978 85 08 10784-1 (professor)

2007

T. edição

1ª. impressão

IMPRESSÃO E ACABAMENTO

Yangraf Gráfica e Editora Ltda.

Todos os direitos reservados pela Editora Ática, 2007

Av. Otaviano Alves de Lima, 4400 - São Paulo, SP CEP 02909 900

Tel.: (II) 3990-2100 Fax: (II) 3990-1784

Internet: www.atica.com.br - www.aticaeeducacional.com.br

Para Fernanda,

Sumário

1. Os gêneros, antigos como as obras	7
2. A questão retorna sempre	9
Platão x Aristóteles	9
Horácio: um tom para cada gênero	11
Idade Média, sem destaque para os gêneros	11
A rigidez das normas renascentistas	12
O racionalismo de Boileau	13
Pré-Romantismo e Romantismo: liberdade ainda que tardia	13
Visão substancialista de Brunetière e reação de Croce	14
Os gêneros em algumas teorias literárias do século XX	16
Procurando situar-nos	21
3. O texto, a teoria	23
Traços e formas líricas	23
Um poema acentuadamente lírico	23
O lírico, o social, o humano	26
Uma noção imprescindível	29
Algumas formas líricas fixas	30
Traços e formas narrativas	37
A epopéia	37
O romance e seus elementos básicos	42
O conto	54
A novela	55
Traços e formas dramáticas	57
A tragédia	60
A comédia	62
O drama	63
Duas formas especiais	64
A crônica	64
O ensaio	65
Um texto: vários gêneros	66
4. Ruptura dos paradigmas	71
Carnavalização	71
Dialogismo ou intertextualidade	72
Paródia	72
Um exemplo oswaldiano	74
5. Finalizando sem concluir	77
6. Vocabulário crítico	79

A paginação deste índice corresponde à edição original em papel. A numeração foi inserida entre colchetes no decorrer do texto, indicado sempre o final de cada página.

1 Os gêneros, antigos como as obras

A tendência para reunir, em uma classificação, as obras literárias onde a realidade aparece de um determinado modo, através de mecanismos de estruturação semelhantes, surge com as manifestações poéticas mais remotas. Assim, pode-se contar a história da teoria dos gêneros literários no Ocidente, a partir da Antigüidade greco-romana.

A denominação de gêneros literários, para os diferentes grupamentos das obras literárias, fica mais clara se lembrarmos que gênero (do latim *genus-eris*) significa tempo de nascimento, origem, classe, espécie, geração. E o que se vem fazendo, através dos tempos, é filiar cada obra literária a uma classe ou espécie; ou ainda é mostrar como certo tempo de nascimento e certa origem geram uma nova modalidade literária.

A caracterização dos gêneros, tomando por vezes feições normativas, ou apenas descritivas, apresentando se como regras inflexíveis ou apenas como um conjunto de traços, os quais a obra pode apresentar em sua totalidade ou predominantemente, vem diferenciando-se a cada época. Em defesa de uma universalidade da literatura, muitos teóricos chegam mesmo a considerar o gênero como categoria [página 7] imutável e a valorizar a obra pela sua obediência a leis fixas de estruturação, pela sua "pureza". Enquanto outros, em nome da liberdade criadora de que deve resultar o trabalho artístico, defendem a mistura dos gêneros, procurando mostrar que cada obra apresenta diferentes combinações de características dos diversos gêneros.

Outra questão é a do número de gêneros existentes. Haveria, com o aparecimento de obras que não apresentassem elementos já previstos pelas teorias existentes, o nascimento de novo gênero ou a divisão tripartida (gênero lírico, épico e

dramático) daria conta de todos os textos literários? Como procurar entender e melhor nos posicionarmos diante de tal problemática? O primeiro passo, creio que seja acompanharmos os momentos mais significativos do percurso historiográfico da teoria dos gêneros. [página 8]

2 A questão retorna sempre

Platão x Aristóteles

Platão (cerca de 428 a.C. - cerca de 347 a.C.), no livro III da *República* (394 a.C.), nos deixou a primeira referência, no pensamento ocidental, aos gêneros literários: a comédia e a tragédia se constroem inteiramente por imitação, os ditirambos apenas pela exposição do poeta e a epopéia pela combinação dos dois processos.

Como Platão atribuísse às artes uma função moralizante, a classificação das obras literárias através de seu conceito de imitação (o poeta, como o pintor, era autor da terceira espécie, começando a contar pela natural. No segundo lugar da série estaria a obra do artesão. O poeta seria apenas um imitador daquilo que o artesão fabricava) serviria de base à condenação que faz aos poetas que, ao concederem autonomia à voz das personagens, em nada contribuíam para o projeto político de edificação de uma *pólis* ideal.

Ao guiar-se por preocupações de ordem estética, Aristóteles (384 a.C. - 322 a.C.) recusa a hierarquia platônica, apresentando na *Poética* uma nova percepção do processo [página 9] da *mimesis* artística. E, embora o conceito de *mimesis* não tenha sido por ele claramente formulado, ao marcar a diferença no modo de recepção da realidade e da arte, lembrando que "nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, as representações de animais ferozes e de cadáveres",¹ remete-nos para o fato de que o prazer decorrente da *mimesis* não se explica pelo que se sente em relação ao mundo empírico. A ênfase na diferença entre o mundo empírico e a

realidade da arte leva o filósofo a valorizar o trabalho poético e a se voltar para o estudo de seus modos de constituição, a fim de detectar as diferentes modalidades ou gêneros de poesia:

a) Segundo o meio com que se realiza a *mimesis*, distinguindo-se a poesia ditirâmbica por um lado e a tragédia e a comédia por outro, pois, se todas elas usam o ritmo, a melodia e o verso, utilizam-nos de forma diferente: a poesia ditirâmbica emprega todos eles simultaneamente, enquanto a tragédia e a comédia os empregam alternadamente.

b) Segundo o objeto da *mimesis*, distinguindo-se, por exemplo, a tragédia que apresentava homens melhores do que nós (de mais elevada psique, portadores de possibilidades de transformação do mundo) e a comédia, ocupando-se de homens "piores" do que nós (de menos elevada psique, portadores de vícios, isto é, de limitações).

c) Segundo o modo da *mimesis*, distinguindo-se o processo narrativo, característico do poema épico, e o processo dramático, característico, por exemplo, da tragédia e da comédia. No primeiro caso, o poeta narra em seu nome ou assumindo diferentes personalidades; no segundo caso, os atores agem como se fossem independentes do Autor.

Convém lembrar que, em Aristóteles, a diferenciação formal dos gêneros está intimamente ligada à preocupação conteudística. Por exemplo, o hexâmetro dactílico, sendo o verso mais afastado da fala comum, melhor se coaduna [\[página 10\]](#)

¹ (nota de rodapé) Porto Alegre, Globo, 1966. p. 71.

à grandeza dos caracteres e das ações heróicas e à solenidade da épica e, por isso, a caracteriza.

Faltando-nos o segundo livro da *Poética*, cuja perda c indicada por alusões a futuros escritos, feitas na parte da obra que chegou até nós, não temos o pensamento aristotélico sobre o lírico.

Horácio: um tom para cada gênero

O pragmatismo romano leva Horácio (65 a.C. - 8

a.C.) a impor à literatura uma função moral e didática, devendo nela juntar-se o prazer e a educação.

Na arte poética horaciana, a *Epistulae ad Pisones* (*Carta aos Pisões*), incluem-se algumas reflexões sobre os gêneros literários e ressalta-se a questão da adequação entre o assunto escolhido pelo poeta e o ritmo, o tom e o metro, considerando-se que só pode ser tido como poeta aquele que sabe respeitar o domínio e o tom de cada gênero literário. Pela unidade de tom não era admissível que se exprimisse, por exemplo, um tema cômico no metro próprio da tragédia.

Dessa forma, eliminava-se a possibilidade de hibridismos, eliminação que viria a ser amplamente defendida pelo classicismo do século XVI.

Idade Média, sem destaque para os gêneros

No período medieval, pelo rompimento com a tradição clássica, recebem os gêneros novos conteúdos. Sistematizações rigorosas se voltam para a poesia trovadoresca, mas uma referência importante aos gêneros é feita por Dante [página 11] Alighieri (célebre entre nós, pela sua *Divina comédia*) que, na *Epístola a Can Grande Della Scala*,² classifica o estilo em nobre, médio e humilde, situando-se no primeiro a epopéia e a tragédia, no segundo a comédia (também diferenciada da tragédia pelo seu final feliz) e no último a elegia.

A rigidez das normas renascentistas

Trazendo à cena os postulados teóricos da Antigüidade greco-latina, caracteriza-se a crítica renascentista pela leitura da *mimesis* aristotélica como imitação da natureza e não como um processo de recriação. Conseqüentemente, a teoria dos gêneros passa a constituir-se como normas e preceitos a serem seguidos rigidamente, para que mais perfeita fosse a imitação e mais valorizada fosse a obra.

Considerando que os antigos teriam realizado a arte de forma inigualável, o século XVI os toma como modelos ideais. Desse modo, o que se tem é uma concepção imutável dos

gêneros, em perfeito acordo com a defesa da universalidade da arte, da sua essência supra-histórica.

Da necessidade de se classificarem poemas como, por exemplo, os do *Cancioneiro*, de Petrarca, à poesia dramática e à poesia narrativa da *Poética*, de Aristóteles, acrescenta-se um terceiro gênero, a poesia lírica, já incluída na *Epistulae ad Pisones*, de Horácio. Na representação dramática não haveria intervenção do poeta; líricas seriam as obras compostas somente pelas reflexões do próprio poeta; na poesia épica, ora falava o poeta, ora falavam as personagens introduzidas por ele. [página 12]

² (nota de rodapé) LIMA, Luiz Costa. A questão dos gêneros. In: *Teoria da literatura em suas fontes*. V. Bibliografia comentada. Os aspectos das estéticas da recepção e do efeito referidos a seguir aparecem, de forma mais detalhada, no mesmo ensaio.

O racionalismo de Boileau

Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711), em sua *Arte poética*, importante documento do racionalismo francês do século XVII, localiza todo o brilho e o valor da arte na razão, pela qual acreditava que se alcançassem o bom senso, o equilíbrio, a adequação e a clareza: condições necessárias à poesia.

Mantém-se a noção de gênero literário defendida pelo horacianismo da Renascença: espécie fixa que deveria obedecer a regras predeterminadas. Conservam-se a unidade de tom e a hierarquização entre os gêneros, relacionando-as não só à diferenciação de estados do espírito humano, mas também à classe social das personagens e conseqüentemente ao ambiente. Assim, por exemplo, a tragédia e a epopéia são gêneros maiores, superiores à comédia e à farsa.

As reações aos postulados clássicos levaram, ainda no século XVII, à chamada "Querela dos antigos e modernos". Os "modernos", que seriam posteriormente identificados como barrocos, posicionavam-se a favor das formas literárias inovadoras, que melhor representariam as mudanças de cada época, contrariamente aos "antigos", que ainda defendiam a imutabilidade das regras greco-romanas.

Pré-Romantismo e Romantismo: liberdade ainda que tardia

É na segunda metade do século XVIII, com o movimento pré-romântico alemão "Sturm und Drang", que as idéias de historicidade e conseqüente variabilidade dos gêneros ganham força maior.

A concepção do poeta como um gênio, de cuja interioridade irrompe intempestivamente a poesia, leva à valorização da individualidade e da autonomia de cada obra, com o que se vê condenado todo tipo de classificação da literatura. [\[página 13\]](#)

A liberdade de criação permanece como bandeira dos românticos que, embora não apresentassem uma solução única para a questão dos gêneros, aceitaram a existência destes e propuseram suas teorias sempre apoiadas no princípio de derrubada das regras clássicas e do conceito da *mimesis* reduzido à imitação de modelos, no qual elas se baseavam. O relacionamento entre a autonomia do escritor na estruturação da obra e a teoria dos gêneros levou, por exemplo, Friedrich Schlegel (1772-1829), um dos grandes filósofos do Romantismo, a observar, em seu *Diálogo sobre poesia*, que da fantasia do poeta não podiam resultar obras caóticas, cada uma delas devendo construir-se de acordo com o gênero a que pertencessem, embora mantendo características peculiares.

Uma proposta bastante representativa da rebeldia romântica contra o pensamento clássico foi a do já famoso "Prefácio" do *Cromwell* (1827), de Victor Hugo, onde se faz a defesa do hibridismo dos gêneros, com base na observação de que na vida se misturam o belo e o feio, o riso e a dor, o grotesco e o sublime, sendo, portanto, artificial separar-se a tragédia da comédia. Ao contrário, a diversidade e os contrastes deviam estar juntos em nova forma, o drama, que, incorporando ainda características de outros gêneros, aparece então como o gênero dos gêneros.

Com relação às outras espécies literárias, o hibridismo foi também a palavra de ordem. Alexandre Herculano, um dos maiores escritores românticos portugueses, chegou a escrever

que sua obra *Eurico, o presbítero* seria uma crônica-poema. Da mistura dos gêneros resultariam, por exemplo, tragicomédias ou romances líricos.

Visão substancialista de Brunetière e reação de Croce

Na segunda metade do século XIX, época dominada pelas ciências naturais, em especial pelo positivismo de Taine (1828-1893) e pelo evolucionismo de Spencer (1820-1903) [página 14] e de Darwin (1809-1882), o crítico e professor universitário francês Brunetière (1849-1906) defende a idéia de que uma diferenciação e uma evolução dos gêneros literários se dão historicamente, como nas espécies naturais, sendo também determinadas por fatores como a raça ou a herança, as condições geográficas, sociais, históricas e a individualidade. Assim, por exemplo, o romance teria nascido da epopéia ou da canção de gesta e, por sua vez, se transformaria em várias espécies (de aventura, épicos, de costumes...), que também se sucederiam temporalmente. Pela lei de permanência do mais forte, a tragédia clássica teria desaparecido ante o drama romântico. Como as substâncias vivas, o gênero nasceria, cresceria, alcançaria sua perfeição e declinaria para, em seguida, morrer.

Assim, Brunetière mantinha a posição normativa, segundo a qual os gêneros eram vistos como entidades existentes em si, independentemente das criações literárias, com o que se deixava de lado a investigação do que era especificamente literário. Os gêneros, como "realidades", determinariam as características da literatura. A propósito, a poesia lírica romântica se configuraria como um gênero por ser nada mais que uma transformação natural da eloquência sagrada do século XVII.

Brunetière propunha que fosse feito um estudo da origem, do desenvolvimento e da dissolução dos gêneros.

Benedetto Croce (1886-1952), filósofo e esteta italiano, opôs-se diametralmente às concepções dogmáticas, naturalistas e normativas de Brunetière, combatendo-lhe o conceito

de imitação, de gênero e de historiografia da obra literária.

Segundo Croce, todo conhecimento ou é intuitivo ou lógico, produzindo respectivamente imagens ou conceitos. Ao conhecimento intuitivo se liga a idéia de expressão. Intuir era expressar ações que nos libertariam da submissão intelectualista, que nos subordina ao tempo e ao espaço da realidade.

Essas referências nos permitem perceber que Croce recusava a sujeição da criação poética (de imagens) à realidade- [\[página 15\]](#) de. E isso o aproxima das concepções românticas, embora sua proposta tenha ido mais longe, pois entendia a obra literária como individualidade, considerando que quaisquer semelhanças de uma com as outras seriam de importância secundária. Daí ter preferido escrever monografias sobre autores individualizados, chegando a defender a idéia de que a história literária deveria fazer-se da reunião de monografias sobre grandes nomes da literatura.

Considerando inadmissível do "conceito" deduzir-se a "expressão", abandonou Croce, nos seus primeiros trabalhos, a idéia da existência dos gêneros. Este posicionamento é reavaliado posteriormente, quando admite que podem ser refeitos gêneros de diferentes e remotas procedências, mas sobre novos pressupostos: o da valorização e o da qualificação. O primeiro produziria "gêneros" como a poesia clássica ou romântica e o segundo a qualificaria em poesia serena, pequena, grandiosa... O importante era que as designações não passassem de rótulos, sendo os gêneros o oposto dos objetos reais.

Assim, a estética croceana nega a substancialidade dos gêneros, mas admite a sua instrumentalidade para a construção da história literária, cultural e social. Exemplificando: serviria de instrumento para fazer compreender como a restauração dos gêneros antigos, no Renascimento, almejava destruir valores medievais julgados rudimentares. No entanto, o conceito de gênero deveria ser entendido sempre como um elemento extrínseco à essência da poesia, uma vez que esta era sempre fruto da intuição-expressão. E, conseqüentemente, não poderia

servir de base a qualquer critério de julgamento da obra.

Os gêneros em algumas teorias literárias do século XX

Em princípio, cabe ressaltar que não falta, entre os teóricos contemporâneos, uma repercussão do pensamento de Croce: em Vossler, um dos fundadores da estilística moder- [página 16] na; nas proposições do *New Criticism* de Allan Tate; e no período inicial do Formalismo Russo, com a teoria do estranhamento de Chklovski.

Com Tynianov sabemos que se volta o movimento formalista para a questão da história literária, propondo uma aproximação entre a série literária e a não-literária e introduzindo os princípios de "função", de "sistema" e de "dominante". Com isso, reintroduz-se a idéia de gênero como um fenômeno dinâmico, em incessante mudança, uma vez que Tynianov caracterizava a literatura como uma constante função histórica.

Tomachevski, outro representante do grupo formalista, consideraria como traços dos gêneros um grupamento em torno de procedimentos perceptíveis. Esses traços seriam dominantes na obra, embora houvesse outros procedimentos necessários à criação do conjunto artístico. Ressalta que é impossível estabelecer classificação lógica ou fechada dos gêneros, porque sua dimensão é sempre histórica. Assim, os mesmos procedimentos podem levar a diferentes resultados, em cada época. Tomachevski, como Tynianov, ainda limitava o dinamismo dos gêneros na produção da obra às propriedades que, segundo eles, transformavam um texto em obra literária.

Luiz Costa Lima chama-nos a atenção, em "A questão dos gêneros",³ para o fato de que Bakhtin se voltaria para outro fator na concepção do gênero: a percepção. Além dos traços de linguagem, era necessário que se levassem em conta as expectativas do receptor, bem como a maneira como a obra literária capta a realidade. Segundo ele, era como se "filtros" se colocassem entre as obras e a realidade, selecionando-a de diferentes formas. Esses "filtros" não só permitiam distinguir o literário do não-literário, mas também apontariam tratamentos

específicos para cada gênero. Afastavam ainda uma generalização do que se- [página 17]

³ (nota de rodapé) Op. cit. Ver, em especial, a nota 2. p. 269.

ria ou não seria historicamente literário. Assim, os gêneros apresentariam mudanças, em sintonia com o sistema da literatura, a conjuntura social e os valores de cada cultura.

Ao propor que a noção de gênero inclui um conjunto de expectativas e de seleção de elementos da realidade, Bakhtin deixa de opor o social ao formal. Com isso, abandona as propostas imanentistas, caracterizadoras do literário apenas em suas diferenças lingüísticas.

Como um dos representantes máximos do imanentismo, Roman Jakobson, com sua teoria da hierarquização das funções da linguagem no texto poético, identifica o literário como o predomínio da função poética sobre as demais e, com relação aos gêneros, acrescenta que abaixo da função poética dominante, estaria, na épica, a função referencial (centrada na 3ª pessoa), na lírica (voltada para a 1ª pessoa), se situaria a função emotiva, e na dramática (ligada à 2ª pessoa), se localizaria a função conativa.

Repercute também, na primeira metade do século XX, a idéia da existência de "formas naturais" do poético, já anunciadas durante o Romantismo pelo ilustre escritor alemão, Goethe. Essas "formas naturais" seriam o *épos*, a lírica e o drama. Em André Jolles, por exemplo, o desejo de chegar às "formas fundamentais", às primeiras a que o homem teria acesso, leva-o a distinguir nove formas simples: a legenda, a saga, o mito, a adivinha, o ditado, o caso, o memorável, o conto, o chiste.

Uma contribuição à teoria dos gêneros que, acima das restrições feitas por recentes abordagens sociológicas, continua trazendo-nos um aspecto bastante produtivo é a de Emil Staiger. Em seu livro *Conceitos fundamentais da poética* (1946), afasta-nos das classificações fechadas e substantivas de herança clássica, que sempre procuraram localizar

as obras literárias na lírica, na épica ou na dramática.

O aspecto da teoria staigeriana, que convém ressaltar, é a proposta de que traços estilísticos líricos, épicos ou dramáticos podem ou não estar presentes em um texto, independentemente do gênero. Em caso afirmativo, é possível que aqueles traços (alguns dos quais serão vistos no capítulo seguinte deste livro) apareçam em diferentes combinações, sendo por estas ressaltados ou diluídos, podendo-se mesmo percebê-los como tênues nuances. Staiger analisa os traços dos gêneros em suas mais fortes presenças, mas sempre lembrando que nenhuma obra é totalmente lírica, épica ou dramática, não só por não apresentar apenas características de um único gênero, mas também porque essas características não se projetam, na constituição da linguagem, sempre da mesma maneira.

Frisa o próprio Staiger que está apresentando "conceitos fundamentais" como o seria para um pintor, por exemplo, a noção de um quadrado ou de um triângulo; o que não impede que, em seu quadro, essas formas se desestruturem.

Também Northrop Frye, em sua *Anatomia da crítica* (1957), recolocou a questão dos gêneros, acrescentando ao drama, ao *épos* e à lírica um quarto gênero: a ficção, que se diferencia do *épos* por ser este episódico e contínua a ficção. No drama, haveria um confronto direto entre as personagens hipotéticas e o público, por isso se caracteriza pelo ocultamento do autor; no *épos*, o autor defronta-se diretamente com a audiência e as personagens hipotéticas estão ocultas; na lírica, a forma hipotética daquilo que em religião se chama a relação "eu-tu" é o princípio de apresentação. Cada um dos quatro gêneros se liga a uma forma própria de *mímesis*: o *épos* é apresentado pela *mímesis* da escrita assertiva, o drama pela *mímesis* externa ou da convenção, a lírica pela *mímesis* interna. Quatro são também

as modalidades da ficção: o romanesco (*romance*), o romance (*novel*), a forma confessional e a sátira menipéia ou anatomia. Enquanto o romanesco não busca a criação de "gente real", o romance (*novel*) apresenta personagens que tra- [página 19] zem suas máscaras sociais. A forma confessional, por sua vez, não pode ser confundida com autobiografia. O romancista ocupa-se da análise exaustiva das relações humanas, enquanto o satirista menipeu, voltado para termos e atitudes intelectuais, prende-se às suas peculiaridades.

Convém acrescentar, nesta seleção teórica, a contribuição das chamadas estéticas da recepção e do efeito, que vêm orientando-se pela

(...) idéia de *situação* na qual um certo discurso funciona, i.é, é reconhecido como literário (...) O que a elas é fundamental é a observação de que o discurso literário — e ficcional, em geral — se distingue dos demais porque, não sendo guiado por uma rede conceitual orientadora de sua decodificação, nem por uma meta pragmática que subordina os enunciados a uma certa meta, exige do leitor sua entrada ativa, através da interpretação que suplementa o *esquema* trazido pela obra.⁴

Com base nessa orientação geral, Hans Robert Jauss, tomando do lingüista romeno Eugênio Coseriu a noção de norma e de Wolf-Dieter Stempel a de situação discursiva, volta-se, em ensaio de 1970, para os gêneros literários, ressaltando que toda obra está vinculada a um conjunto de informações e a uma situação especial de apreensão e, por isso, pertence a um gênero, na medida em que admite um horizonte de expectativas, isto é, alguns conhecimentos prévios que conduziriam à sua leitura. Os gêneros formariam as redundâncias necessárias à recepção e à situação da obra e apresentariam marcas variáveis, não totalmente conscientes, que serviriam de orientação à leitura e à produção. A descrição de um texto literário seria, portanto, sempre histó- [página 20]

⁴ (nota de rodapé) Lima, Luis Costa. Op. cit., p. 266

rica e guiada "pelo conhecimento das expectativas com que são recebidas e/ou produzidas".⁵

Procurando situar-nos

Esse rápido percurso por diferentes caminhos teóricos permitiu-nos ver que um assunto tão presente nos estudos literários de todas as épocas não pode ser negado, ou simplesmente ignorado. Parece-nos mais adequado, mantendo-nos atentos às futuras contribuições, que nos procuremos situar hoje, através de algumas diretrizes oriundas das teorias mais avançadas na questão dos gêneros, a saber:

a) Mesmo levando em conta características genéricas, que vêm apresentando as obras no transcurso da história literária, nunca se deve descrever um gênero aprioristicamente, sem considerar os modos concretos de recepção dos textos, evitando, assim, que a caracterização prévia dos gêneros aja de forma arbitrária sobre a atuação do receptor.

b) Os traços dos gêneros estão em constante transformação; portanto, no ato de leitura, nos devemos conduzir abertamente pelas mudanças e não por características fixas. Faz-se necessário atentarmos para as expectativas criadas pela própria obra. Não podemos esquecer, porém, que o posicionamento do escritor em seus textos, mesmo quando oposto ao que ele pensa esperar o leitor com relação ao gênero, decorre justamente de traços que vêm caracterizando historicamente os gêneros, em uma determinada cultura (veja, como exemplo, o poema "Antiode", de João Cabral de Melo Neto).

c) Assim, é tão relevante termos consciência de que diferentes leituras possam ser feitas por diferentes comunidades de receptores, quanto considerarmos que, no âmbito [\[página 21\]](#)

⁵ (nota de rodapé) Idem, *ibidem*, p. 269.

de nossa tradição cultural, mesmo apresentando-se a obra como uma desestruturação total dos gêneros ou como dissolução da própria idéia de gênero, essa desestruturação ou a dissolução se processam a partir da existência de um conjunto de obras, que vieram contribuindo para a formação

do nosso horizonte de expectativas e do próprio poeta.

d) Mais importante que identificar um traço isolado na obra, nos parece ser observarmos como cada traço se relaciona com outros da mesma obra, para que então ele seja reconhecido como lírico, narrativo ou dramático.

e) A teoria dos gêneros é vista como meio auxiliar que, entre outros, nos leva ao conhecimento do literário, mas nunca deve ser usada para valorização e julgamento da obra. Por outro lado, o fato de um texto apresentar características dos gêneros, por si só, não nos leva a localizá-lo na literatura.

A seguir, procuraremos focalizar os traços que, concretamente presentes em obras literárias de nossa tradição cultural, vêm contribuindo para a formação de um horizonte de expectativas com relação aos gêneros. Buscaremos também focalizar diversas formas literárias. Os textos literários transcritos foram selecionados da literatura brasileira, aproveitando-se a oportunidade para ampliar o nosso contato com a mesma. [\[página 22\]](#)

3 O texto, a teoria

Traços e formas líricas

Um poema acentuadamente lírico

Apavorado acordo, em treva. O luar

É como o espectro do meu sonho em mim

E sem destino, e louco, sou o mar

Patético, sonâmbulo e sem fim.

Desço da noite, envolto em sono; e os braços.

Como ímãs, atraio o firmamento

Enquanto os bruxos, velhos e devassos

Assoviam de mim na voz do vento.

Sou o mar! sou o mar! meu corpo informe

Sem dimensão e sem razão me leva

Para o silêncio onde o Silêncio dorme

Enorme. E como o mar dentro da treva

Num constante arremesso largo e aflito

Eu me espedaço em vão contra o infinito.¹ [\[página 23\]](#)

¹ (Nota de rodapé) MORAES, Vinícius de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1985. p. 191.

Dos "Quatro sonetos de meditação", de Vinícius de Moraes, reproduzimos acima o de número IV, por nos parecer reunir características bem marcadas da nossa tradição lírica.

Sabemos que, na Antigüidade, enquanto a epopéia se destinava a cantar o coletivo, a unidade da *polis*, outro tipo de composição, naquela época acompanhada pela flauta ou pela lira, surgia voltada para a expressão de sentimentos mais individualizados, como as cantigas de ninar, os lamentos pela morte de alguém, os cantares de amor... Eram os cantos líricos que (mesmo quando ligados a aspectos da vida comunitária: o "lirismo coral"), já em suas origens, vinham marcados pela emoção, pela musicalidade e pela eliminação do distanciamento entre o eu poético e o objeto cantado. Ao passar da forma somente cantada para a escrita, nesta se conservariam recursos que aproximariam música e palavra: as repetições de estrofes, de ritmos, de versos (refrão), de palavras, de sílabas, de fonemas, responsáveis não só pela criação das rimas, mas de todas as imagens que põem em tensão o som e o sentido das palavras.

Feitas essas observações preliminares, voltemos ao soneto de Vinícius e vamos ver que, através de um eu, canta-se a experiência angustiada da solidão. E um dos seus fortes traços líricos, *a fusão entre sujeito e objeto*, se explicita logo na primeira estrofe, "(...) sou o mar". No verso seguinte, as qualidades de um e de outro se misturam — "Patético, sonâmbulo e sem fim" —, já não se sabendo mais onde acaba o sujeito e começa a paisagem; atingindo essa fusão o clímax na terceira estrofe. Nesta, convém ressaltar, no apelo emocional do poema, a figurização feita através do jogo entre o "silêncio" (com grafia minúscula) que é possível vivenciar e o "Silêncio" (com grafia maiúscula), do que apenas se faz idéia, "Enorme (...)". O "Silêncio" da morte, do simbólico espedaçar-se "em vão contra o infinito"?

Notemos, com estas últimas marcações textuais, que

o *sujeito lírico* se faz perceptível, não só quando indicado [página 24] pela primeira pessoa, mas também porque projetado nos arranjos especiais da linguagem.

A *emoção lírica* é favorecida ainda pelo *predomínio da coordenação* (veja o acúmulo do conectivo aditivo "e"). E isto se dá porque a coordenação impede uma apreensão lógico-circunstancial, própria das conexões subordinativas. Destas restam, em poucos momentos, as comparativas (segundo, sexto e décimo segundo versos) e uma temporal (sétimo verso), quando a fusão se atenua, mantendo-se os limites do corpo e da natureza.

O *caráter emocional* dos versos intensifica-se pela *musicalidade* que, na forma escolhida do soneto, decorre do tratamento melodioso e paralelístico das rimas, do ritmo e das estrofes. Os versos estruturam-se em decassílabos, com acento ora marcado na quarta, oitava e décima sílabas, ora na sexta e na décima. O esquema de rimas é alternado até o décimo segundo verso: ABAB, CDCD, EFEF, fechando-se em par — GG —, nos moldes do modelo rímico inglês. Complementando sonoramente as imagens de aflição, que culminam na simbolização do suicídio, Vinícius lança mão ainda de outro tipo de repetições: as aliteraões de nasais, sibilantes, fricativas e vibrantes e até mesmo de rimas em eco ("dimensão"/"razão", "dorme"/"Enorme"), a prolongarem estas o estado anímico poetizado.

O emprego do *enjambement* (que no exemplo citado é constante) remete-nos para um transbordamento emocional, com a *quebra violenta da linearidade* frásica. Pode mesmo acontecer, como no soneto de Vinícius (do quinto para o sexto versos), que se utilize o *incompleto* como uma das formas de privilegiar a emoção. Com "(...) e os braços", o poeta inicia um pensamento que se suspende, na prática da *mímesis* do estado afetivo. E assim, o fragmento, sem exigir complementação, mantém o fluir da corrente lírica,

nos trazendo, na leitura, a sensação de ter evitado o poeta qualquer resistência ao fluxo da *disposição anímica* [página 25] (estado afetivo que, envolvendo todas as coisas, elimina os distanciamentos).

No texto lírico, os *recursos sonoros e de significação se aliam de tal forma, que se cria uma unidade*. Daí tornar-se impossível qualquer mudança sem haver algum prejuízo; o que também dificulta as traduções.

O lírico, o social, o humano

Bem apreendidos os principais traços líricos ressaltados pelos destaques, antes de passarmos propriamente para a relação entre o lírico, o social e o humano, devemos ter bem claras as seguintes noções:

1º) o eu lírico ganha sempre forma no modo especial de construção do poema: na seleção e combinação das palavras, na sintaxe, no ritmo, na imagística;

2º) assim, ele se configura e existe diferentemente em cada texto, dirigindo-nos a recepção;

3º) e, por isso, não se confunde com a pessoa do poeta (o eu biográfico), mesmo quando expresso na primeira pessoa do discurso.

A partir das observações acima, fica mais fácil apreender o lirismo moderno, de conteúdo explicitamente social, que se vem contrapondo aos conceitos de imediatez e desmaterialidade dos cantares de amor, os quais nos acostumamos a identificar como essencialmente líricos.

É comum, nessa lírica de temática não intimista, a substituição gramatical da primeira pela terceira pessoa. O sujeito, então, mais que nunca, identifica-se na e pela linguagem, através da dicção própria de cada poema, de sua estruturação singular. Aí evidencia-se a tensão entre o individual e o coletivo, brotando o geral da individualização, como nos lembrou Theodor Adorno, em seu célebre “Discurso sobre lírica e sociedade”.² [página 26]

² (nota de rodapé)

In ——— . *Notas de literatura*, p. 53-72. V. Bibliografia comentada

Não faltam, em nossos maiores poetas, exemplos deste

lirismo participante, resultado de uma integração entre a emoção e o desejo de interpretar o mundo; integração responsável pelo nascimento de uma significação que, ao revelar o mundo, revela o sujeito que o considera poeticamente, unindo-se, mais nitidamente, o emocional e o reflexivo.

Tomemos as quatro primeiras estrofes do segundo poema de *O cão sem plumas*, de João Cabral de Melo Neto, intitulado "II. Paisagem do Capibaribe":

Entre a paisagem o rio fluía como uma espada de líquido espesso. Como um cão humilde e espesso	Como o rio aqueles homens são como cães sem plumas (um cão sem plumas é mais que um cão saqueado; é mais que um cão assassinado.
Entre a paisagem (fluía) de homens plantados na lama; de casas de lama plantadas em ilhas coaguladas na lama; paisagem de anfíbios de lama e lama.	Um cão sem plumas é quando uma árvore sem voz. É quando de um pássaro suas raízes no ar. É quando a alguma coisa roem tão fundo até o que não tem). ³

Já na primeira estrofe, somos conduzidos para o processo de animização da paisagem geográfica, através do símile que compõe os dois últimos versos, quando "rio" e "cão" se caracterizam pela humildade.

Na segunda estrofe, a paisagem, completamente personificada, identifica-se com seus habitantes, tornando-se de "homens plantados na lama". E com o termo "plantados" [página 27]

³ (nota de rodapé) In: *Poesias completas*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1975. p. 308-9

antecipa-se o sentido de desumanização do homem, que habita os alagados. Então se explicita o caráter de denúncia social c, em conformidade com ele, um discurso de rebelião onde só é possível que "lama" rime com "lama", intensificando-se a recriação de uma forma de sobrevivência, que

é uma *subvivência*, animalizada ("anfíbios"), saqueada.

Nas terceira e quarta estrofes, surpreende-nos a imagem inusitada de "um cão sem plumas". A imprevisibilidade da imagem abala a previsibilidade da situação simbolizada.

O questionamento social leva a um questionamento da própria linguagem, que atinge seu ponto alto quando, na quarta estrofe, somos levados a captar o sentido radical do poético, como fonte geradora de sentidos. Assim, "homem", "cão", "árvore", "pássaro" se igualam e se diferenciam poeticamente. Na busca de desfazer o hermetismo da expressão "cão sem plumas", o aspecto que caracteriza cada elemento passa a caracterizar o outro, porque o importante é reforçar-se, no poema, o sentido da perda, do não ter. E, com ele, no ser "sem plumas", o sentido do não ser daqueles homens desumanizados pela miséria.

E tudo isso é lírico por quê? Pelo que estudamos antes, já temos a resposta: porque filtrado pela emoção, porque construído por uma razão apaixonada, que aproxima sujeito e objeto. E já não precisamos mais ouvir contar a história daqueles homens que são como cães "sem plumas", nem deixá-los falar, para sentir com eles a dor, a revolta e o desejo de transformar o mundo. Isto o poema torna possível, através do trabalho de linguagem, através da atuação do sujeito lírico.

Mas... se como acabamos de ver, há poemas de temática social explícita, não devemos pensar que aqueles, nos quais se sobressai a individualidade, não estejam motivados socialmente. Porque a linguagem, por mais "subjetiva", é sempre transmissora de conceitos e une, por isso, su- [página 28] jeito e sociedade. A lírica faz da linguagem o meio pelo qual ela age sobre os outros e não apenas sobre o poeta (veja ainda uma vez o texto citado de Adorno).

Outro lembrete é o de que, ao lado dos poemas que se caracterizam por um lirismo participante, voltado para os problemas socioeconômicos e políticos, destacam-se, na lírica moderna, os chamados metapoemas, que visam a

uma dessacralização da linguagem e do lazer poéticos. João Cabral de Melo Neto chegou mesmo a produzir todo um livro cuja temática é a própria criação lírica: a *Psicologia da composição*.

Também intensificada vem sendo a vertente erótica da lírica, destacando-se nela a produção poética de autoria feminina, com importantes representantes na poesia brasileira, como: Gilka Machado, Adélia Prado, Olga Savary, Marly de Oliveira, entre outras.

Uma noção imprescindível

Não podemos mesmo esquecer que traços líricos podem aparecer em textos épicos (como no célebre episódio da Ilha dos Amores, de *Os lusíadas*), na fala de personagens de um drama, ou mesmo em passagens de diferentes espécies de narrativas, já se tornando comum a expressão "romance lírico".

Um trecho do romance de Clarice Lispector, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, me ocorre agora como exemplo da referida contaminação lírica por sua expressão particular que, musical e emocionadamente, une o som, o ritmo, o sentido e a imagem, pelo investimento poético na locução "apesar de":

— Lóri, disse Ulisses, e de repente pareceu grave embora falasse tranqüilo, Lóri: uma das coisas que aprendi é que só [página 29] deve viver apesar de. Apesar de, se deve comer. Apesar de, se deve amar. Apesar de, se deve morrer. Inclusive, muitas vezes é o próprio apesar de que nos empurra para a frente. Foi o apesar de que me deu uma angústia, que insatisfeita foi a criadora de minha própria vida. Foi apesar de que parei na rua e fiquei olhando para você enquanto você esperava o táxi.⁴

Algumas formas líricas fixas

Balada — francês *ballade*; provençal *balada*; baixo latim *ballare*, dançar. Com sentido poético, o termo *ballade* apareceu no século XIII, em Adam de La Halle.

A origem da balada é folclórica e surge literariamente

com os povos germânicos na Idade Média. Sendo um canto de caráter narrativo, se desenvolve em torno de um único episódio, que pode ser melancólico, histórico, fantástico ou sobrenatural. Introduce o poeta uma outra voz ou mesmo pergunta e resposta no desenrolar da fabulação, que conduz sempre a um desfecho. A balada de forma fixa é composta da seguinte maneira: três oitavas e uma quadra (às vezes uma quintilha no lugar da quadra), esta última recebendo o nome de oferenda; em versos octossílabos, com três rimas cruzadas ou variáveis, havendo a repetição de uma mesma idéia ao fim de cada estrofe.

Muito cultivada no período romântico europeu, no Brasil a balada se projetou no período parnasiano (Olavo Bilac), e permaneceu no Modernismo, mantendo-se a estrutura fixa ou conservando-se apenas algumas características formais, a simplicidade e o tom, em geral melancólico, que a identifica, como a "Balada do rei das sereias", de Manuel Bandeira: [página 30]

4 (nota de rodapé) 9. ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982. p. 25.

O rei atirou	O rei atirou
Seu anel ao mar	Sua filha ao mar
E disse às sereias:	E disse às sereias:
– Ide-o lá buscar,	– Ide-a lá buscar,
Que se o não trouxerdes,	Que se a não trouxerdes,
Virareis espuma	Virareis espuma
Das ondas do mar!	Das ondas do mar!
Foram as sereias,	Foram as sereias...
Não tardou, voltaram	Quem as viu voltar?...
Com o perdido anel.	Não voltaram nunca!
Maldito o capricho	Viraram espuma
De rei tão cruel!	Das ondas do mar. ⁵

.....

Canção — latim *cantione (m)*, canto, canção. Genericamente designa toda composição poética destinada ao canto. Na história literária luso-brasileira, distinguem-se três tipos: a *trovadoresca* (composição dos trovadores galego-portugueses da fase medieval

e podia ser cantiga de amor ou de amigo); a *clássica* (da época renascentista e do século XVIII), de temática amorosa, obedecendo a regras fixas: na introdução, se indica uma circunstância; no texto, faz-se o desenvolvimento do poema; na ata, que é uma estrofe menor, estrutura-se algo semelhante ao ofertório das baladas — é construída em estrofes longas, que alternam versos decassílabos e hexassílabos e obedecem a um esquema simétrico regular e igual de rimas; a *romântica* ou *moderna*, de grande liberdade formal e de temática variada (religiosa, patriótica, amorosa...), considerando-se de importância que encerre um sentimento vibrante. A canção foi cultivada por grandes poetas como Dante, Petrarca, Camões e Fernando Pessoa. Do Modernismo brasileiro, destacamos "Canção", de Cecília Meireles: [\[página 31\]](#)

5 (nota de rodapé) " In: — *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1983. p. 264-5.

Pus o meu sonho num navio
e o navio em cima do mar;
— depois, abri o mar com as mãos
para o meu sonho naufragar.
Minhas mãos ainda estão molhadas
do azul das ondas entreabertas,
e a cor que escorre dos meus dedos
colore as areias desertas.
O vento vem vindo de longe,
a noite se curva de frio;
debaixo da água vai morrendo
meu sonho, dentro de um navio...
Chorarei quanto for preciso,
para fazer com que o mar cresça,
e o meu navio chegue ao fundo
e o meu sonho desapareça.
Depois, tudo estará perfeito:
praia lisa, águas ordenadas,
meus olhos secos como pedras
e as minhas duas mãos quebradas.⁶

Elegia — grego *elegeía*, cantos de luto e tristeza. O nome deve-se talvez à transcrição helênica do vocábulo armênio (*elegn*, *elegneay*) que significava "bambu" ou "flauta de bambu", já que esta

acompanhava os cantos lutuosos. Geralmente seu tema é o lamento e o pranto pela morte de alguém ilustre ou amigo e identifica-se por sua feição sentenciosa, transmissora de conceitos e máximas morais, que visam a fornecer regras para suportar os infortúnios. Cultivada desde a Antigüidade clássica, é retomada por Petrarca, no período de transição entre a Idade Média e o Renascimento, para não mais sair da grande poesia de todos os tempos e literaturas. Tendo a elegia gradativamente abandonado a primitiva estruturação em dísticos formados de [\[página 32\]](#)

⁶ (nota de rodapé) In: .. *Obra poética*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1977. p. 88. versos hexâmetros (de seis pés) ou pentâmetros (de cinco pés), o que lhe ficou como característico foi o canto daqueles sentimentos dolorosos, que podem ser considerados comuns a todos os homens. Recolhamos, de Drummond, a "Elegia 1938":
Trabalhas sem alegria para um mundo caduco,
onde as formas e as ações não encerram nenhum exemplo.
Praticas laboriosamente os gestos universais,
sentes calor e frio, falta de dinheiro, fome e desejo sexual.
Heróis encham os parques da cidade em que te arrastas,
e preconizam a virtude, a renúncia, o sangue frio, a concepção.
À noite, se neblina, abrem guarda-chuvas de bronze
ou se recolhem aos volumes de sinistras bibliotecas.
Amas a noite pelo poder de aniquilamento que encerra
e sabes que, dormindo, os problemas te dispensam de morrer.
Mas o terrível despertar prova a existência da Grande Máquina
e te repõe, pequenino, em face de indecifráveis palmeiras.
Caminhas entre mortos e com eles conversas
sobre coisas do tempo futuro e negócios do espírito.
A literatura estragou tuas melhores horas de amor.
Ao telefone perdeste muito, muitíssimo tempo de semear.
Coração orgulhoso, tens pressa de confessar tua derrota
e adiar para outro século a felicidade coletiva.
Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição
porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan.⁷

Haikai — japonês *haiku*, versos cômicos; *haikai*, poemas cômicos —, poema japonês caracterizado pela brevidade, composto de três versos, somando dezessete sílabas, o primeiro e terceiro com cinco e o segundo com sete. O haikai ganha importância ao ser cultivado, no século XVII, por Matsuo Bashô, um dos mais famosos

poetas japoneses, [página 33]

7 (nota de rodapé) In: —. *Reunião*; 10 livros de poesia. 5. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1973. p. 59-60.

e tem integrado a obra de ilustres poetas brasileiros como Guilherme de Almeida e Manuel Bandeira. Resultando em um pensamento poético e/ou filosófico muito concentrado, o haicai inspira-se nas estações do ano. A alternância de cinco-sete sílabas liga-se à diferenciação cíclica dos fenômenos naturais, enquanto a repetição do verso pentassílabo seria um reflexo da regularidade da natureza. A composição cinco-sete-cinco, por sua vez, estaria em acordo com as fases da existência humana: ascensão — apogeu — decadência. Ainda a opção pelo total de dezessete sílabas corresponderia à emissão de fôlego equivalente à projeção da própria alma. De Guilherme de Almeida:

INFÂNCIA

Um gosto de amora
comida com sol. A vida
chamava-se "Agora".⁸

Ode — grego *oidê*, canto. Originariamente consistia num poema destinado ao canto, composto em quartetos formados por versos de metros variados, que proporcionassem determinados efeitos musicais e emocionais. Os três primeiros versos de cada quarteto deveriam apresentar a seguinte medida: troqueu + troqueu + dáctilo + troqueu + troqueu e o quarto verso, dáctilo + troqueu. A poetisa grega Safo, Alceu e Anacreonte foram os primeiros a compor odes — sendo o amor, o vinho e os prazeres gastronômicos os temas mais explorados. De acordo com o modelo clássico, as odes classificam-se em: *pindáricas* (exaltam homens e acontecimentos ilustres), *sacras* (exaltam a religião), *filosóficas* (de assuntos meditativos e filosóficos) — apresentando essas três o mesmo esquema estrófico, isto é, estrofes, antístrofes e estâncias menores denominadas épodos. Há ainda odes *sáficas* (de assuntos morais, com- [página 34]

8 (nota de rodapé): In: —. *Toda a poesia*. 2. ed. São Paulo, Martins, 1955. I. 6, p. 133.

postas geralmente de quadras, com três versos decassílabos e um de quatro sílabas), *anacreônticas* (amorosas ou pastoris, de assuntos graciosos e estrutura estrófica variável), *báquicas* (ou ditirambos, de celebração dos prazeres da mesa).

Tendo passado por diversas modificações, em diferentes épocas da história literária, com o Romantismo a ode liberta-se das regras clássicas, e modernamente ela conserva apenas o estilo solene e grave, próximo da poesia épica.

Na literatura brasileira, a ode começa a aparecer no século XVIII, destacando-se Cláudio Manuel da Costa; no Romantismo, integra, entre outras obras, a de Castro Alves e, no nosso século, a de Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e Ledo Ivo. Deste último transcrevemos, a seguir, algumas estrofes de "Ode à noite":

Os fundamentos do meu ser, ao vento,
são nuvens procurando um sul incerto
onde eu repousaria em pensamento
no sono de mim mesmo, e em mim desperto.
E a noite certa, minha confidente,
daria o sol pedido, que no escuro
viria oferecer-me os matinais
raios de vida livre, que na ardente
ignorância do ser revela o puro
encanto de viver sem ter jamais.

.....
Eu te saúdo, Noite — concha aberta
ao murmúrio do sono, delta e dia
das hesitantes luzes que iluminam
os novembros dos êxtases dispersos
onde minha alma encara a ilha deserta
pisada pela minha alegoria.
Ó bem-amada filha da memória,
semelhante à Poesia que aos submersos
países desafia! Noite, glória
dos fixos dias que no céu germinam.⁹ [página 35]

⁹ (nota de rodapé) In: *O sinal semafórico*. Rio de Janeiro, José Olympio, Brasília, INL, 1974. p. 121-4.

Soneto — italiano *sonetto*, do provençal *sonet*, de *son*, melodia, canção — é todo poema de catorze versos, dispostos em dois quartetos e dois tercetos. Primitivamente, o soneto era

constituído do seguinte esquema de rimas: ABAB/ABAB/CCD/CCD, ou ABAB/ABAB/CDC/DCD — esquema que tem variado no decorrer dos tempos. Ao apresentar-se com dois quartetos e dois tercetos, o soneto é denominado petrarqueano, pois foi a forma escolhida por Petrarca para cantar os sentimentos do amante desamado, e que serviria de modelo não só aos italianos, como para célebres poetas de diferentes nacionalidades, inclusive Camões. Quando estruturado em três quadras e um dístico, com o esquema de rimas ABAB/CDCD/EFEF/GG, chama-se soneto inglês ou shakespeariano, tendo sido uma forma adotada por Fernando Pessoa. Da combinação dos dois esquemas anteriores surge o soneto spencerista, que se constrói em três quadras e um dístico, com um esquema de rimas que entrelaça as três quadras: ABAB/BCBC/CDCD/EE. O metro mais comum para o soneto tem sido o decassílabo, acentuado na quarta, na sétima e na décima sílabas; mas pode aparecer com diferentes metros, indo do verso monossílabo até o alexandrino.

Tendo surgido na Idade Média (segundo alguns historiadores literários, com Giacomo da Lentino), foi cultivado por Dante e Petrarca, permanecendo até nossos dias. E, se não teve grande prestígio entre os românticos, o teve entre os neoclássicos, os parnasianos e os simbolistas. No Brasil, os nossos melhores poetas não foram insensíveis à forma do soneto, e até mesmo da obra de Mário de Andrade, construída sob o signo da rebeldia modernista, consta o "Soneto" seguinte:

Aceitarás o amor como eu o encaro?...
...Azul bem leve, um nimbo, suavemente
Guarda-te a imagem, como um anteparo
Contra três móveis de banal presente. [página 36]
Tudo o que há de melhor e de mais raro
Vive em teu corpo nu de adolescente,
A perna assim jogada e o braço, o claro
Olhar preso no meu, perdidamente.
Não exijas mais nada. Não desejo.
Também mais nada, só te olhar, enquanto
A realidade é simples, e isto apenas.

Que grandeza... A evasão total do pejo
Que nasce das imperfeições. O encanto
Que nasce das adorações serenas.¹⁰

Traços e formas narrativas

A epopéia

Pendura a um verde tronco as várias penas,
E o arco, e as setas, e a sonora aljava;
E onde mais manso e mais quieto o rio
Se estende, e espraia sobre a ruiva areia
Pensativo e turbado entra; e com água
Já por cima do peito as mãos e os olhos
Levanta ao céu, que ele não via, e às ondas
O corpo entrega. Já sabia entanto
A nova empresa na limosa gruta
O pátrio rio; e dando um jeito à urna,
Fez que as águas corressem mais serenas;
E o índio afortunado a praia oposta
Tocou sem ser sentido. Aqui se aparta
Da margem guarnecida, e mansamente
Pelo silêncio vai da noite escura
Buscando a parte donde vinha o vento.
Lá, como é uso do país, roçando
Dous lenhos entre si, desperta a chama,
Que já se ateia nas ligeiras palhas,
E velozmente se propaga. Ao vento [\[página 37\]](#)

¹⁰ (nota de rodapé) In: *Poesias completas*. São Paulo, Martins, 1966. p. 255.

Atualizamos a ortografia.

Deixa Cacambo o resto, e foge a tempo
Da perigosa luz; porém na margem
Do rio, quando a chama abrasadora
Começa a alumiar a noite escura,
Já sentido dos guardas não se assusta,
E temerária e venturosamente,
Fiando a vida aos animosos braços,
De um alto precipício às negras ondas
Outra vez se lançou, e foi de um salto
Ao fundo rio a visitar a areia.
Debalde gritam, e debalde às margens
Corre a gente apressada. Ele entanto
Sacode as pernas e os nervosos braços;
Rompe as escumas assoprando, e a um tempo,

Suspendido nas mãos, voltando o rosto,
Via nas águas trêmulas a imagem
Do arrebatado incêndio, e se alegrava.
Não de outra sorte o cauteloso Ulisses,
Vaidoso da ruína, que causara,
Viu abrasar de Tróia os altos muros,
E a perjura cidade envolta em fumo
Encostar-se no chão, e pouco a pouco
Desmaiar sobre as cinzas. Cresce entanto
O incêndio furioso, e o irado vento
Arrebata às mãos cheias vivas chamas,
Que aqui e ali pela campina espalha.
Comunica-se a um tempo ao largo campo
A chama abrasadora, e em breve espaço
Cerca as barracas da confusa gente.¹¹

O trecho que acabamos de ler é de *O Uruguai* (1769), a obra mais importante do poeta brasileiro José Basílio da Gama. É um poema épico, composto em cinco cantos (conjuntos de estrofes) de versos brancos e estrofação livre, no qual é narrada a expedição de espanhóis e portugueses contra os índios e jesuítas habitantes da Colônia de Sete Povos das Missões, do Uruguai. Segundo o Tratado de Madri, de 1750, aquele território deveria passar a pertencer a Portu-
[\[página 38\]](#)

¹¹ (nota de rodapé) GAMA, José Basílio da. *O Uruguai*. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 1941. p. 52-4. Atualizamos a ortografia.

gal, em troca da Colônia do Santíssimo Sacramento, possessão portuguesa situada em domínios espanhóis. Como os índios e os jesuítas se recusassem a ser súditos portugueses, Portugal e Espanha, em 1752, iniciam a expedição de conquista. O poema de Basílio da Gama versa sobre a última fase desse fato histórico.

A forma épica de narrar, da qual, como veremos adiante, Basílio da Gama — em *O Uruguai* — manteve muitas características, tem nas epopéias de Homero (meados do século IX a.C.) — a *Ilíada* e a *Odisséia* — as suas primeiras manifestações. Nelas situam-se também as fontes do gênero narrativo.

Sendo a epopéia uma *longa narrativa literária de caráter heróico, grandioso e de interesse nacional e social*, ela apresenta, juntamente com todos os elementos narrativos (o narrador, o

narratário, personagens, tema, enredo, espaço e tempo)¹², uma *atmosfera maravilhosa* que, em torno de *acontecimentos históricos passados*, reúne mitos, heróis e deuses, podendo-se apresentar em prosa (como as canções de gesta medievais) ou em verso (como *Os lusíadas*).

Se tomarmos *Os lusíadas* para modelo, poderemos distinguir a estrutura fixa, própria da epopéia. Como ação principal, temos a viagem de Vasco da Gama às índias (ciclo dos descobrimentos portugueses). O protagonista (personagem principal) ou herói é o Gama, que é também símbolo da bravura que caracterizaria o povo lusíada.

Toda epopéia deveria constituir-se de cinco partes que, ainda em *Os lusíadas*, são assim distribuídas:

- 1ª) Proposição (estrofes 1 a 3) — feitos portugueses;
- 2ª) Invocação (estrofes 4 e 5) — às ninfas do Tejo;
- 3ª) Dedicatória (estrofes 6 a 18) — a D. Sebastião; [\[página 39\]](#)

¹² (nota de rodapé) Na forma narrativa que estudaremos a seguir — *o romance*, esses sete elementos serão conceituados e descritos.

4ª) Narração (dividida em: complicação, tendo Baco como divindade perseguidora, e solução, com a proteção de Vênus);

5ª) Remate, epílogo ou desfecho.

O primitivo metro das epopéias era o hexâmetro dactílico (composto por seis medidas semelhantes ao dedo: uma sílaba longa e duas breves). O hexâmetro era mantido até o último verso. Esta *simetria* estaria em acordo com a *inalterabilidade de ânimo* exigida do narrador épico, que se devia manter distanciado dos fatos. Por isso, na terceira pessoa, limita-se a apresentá-los como acontecimentos passados. A substituição posterior do hexâmetro das epopéias homéricas pelo verso decassílabo, ainda longo e narrativo, sustenta o *tom solene* e a *grandiloquência* próprios do épico. Esta solenidade Basílio da Gama mantém, com o decassílabo, em *O Uruguai*, embora não esteja tão preso às regras clássicas de composição épica.

O Uruguai começa no momento em que, na luta pelo domínio dos Sete Povos das Missões (a que já nos referimos no início do capítulo), as tropas espanholas comandadas por Catâneo

vão juntar-se às portuguesas. Andrada, em longa fala, descreve a guerra, transmitindo-nos o tema histórico do poema. No segundo canto, narra-se a batalha entre índios e conquistadores, com a derrota dos primeiros. No terceiro canto, aparece ao cacique Cacambo a imagem de um dos chefes índios já morto em combate, aconselha-o a atear fogo ao acampamento inimigo e a fugir. Queimado o abrigo dos brancos, Cacambo volta à sua aldeia, onde um jesuíta, Balda, sem que sejam expostos os motivos, o manda prender e o envenena. Lindóia, esposa de Cacambo, transmite visões, provocadas pela feiticeira Tanajura. No quarto canto, é descrita a reunião dos índios para o ritual de casamento de Lindóia com Baldeta, índio protegido de Balda. Lindóia suicida-se, deixando-se picar por uma cobra. Os índios fogem da invasão inimiga. No quinto e último [página 40] canto, descreve-se o templo, narram-se os crimes da Companhia de Jesus e a vitória final, com a prisão dos jesuítas. O trecho que selecionamos (e já transcrevemos) pertence ao canto terceiro e, como toda parte da narrativa épica, apresenta-se autônomo. Isto porque *a composição épica deve fazer-se por adição, justapondo-se*, em pequena ou grande escala, *trechos independentes, que evoluem progressivamente, sem uma preocupação imediata com o fim*. Assim, poderíamos resumir toda a longa parte citada em duas orações apenas: Cacambo transpõe o rio e atea fogo ao acampamento dos brancos; no entanto, o poeta prefere intercalar várias descrições e até uma referência épica às aventuras de Ulisses na *Odisséia* (do verso 38 ao 43), que garante o sentido de grandiosidade e de heroicidade das ações do herói Cacambo.

Ainda coerente com a *autonomia das partes*, a coordenação é o processo sintático mais apropriado para reuni-las. No nosso exemplo, podemos verificar o emprego constante das orações coordenativas aditivas (versos 2, 3, 5, 7, 10, 12, 14, 20, 21, 26, 29, 31, 33, 34, 37, 41, 42, 44, 46, 48), as quais relacionam os fatos relatados.

A *plasticidade*, relacionada à atração épica pela *claridade* e ao desejo de *captação do mundo exterior pelo olhar*,

é outra característica do gênero. O poeta épico chega mesmo a transformar os sentimentos mais internos em imagens visíveis e bastante claras. Pelo recurso da personificação, Basílio da Gama, no trecho selecionado, nos oferece dois belos exemplos de captação plástica do objeto narrado:

E a perjura cidade envolta em fumo
Encostar-se no chão, e pouco a pouco
Desmaiar sobre as cinzas (...)
(versos 41 a 43)

O incêndio furioso, e o irado vento
Arrebata às mãos cheias vivas chamas,
(versos 44 e 45) [página 41]

Outro momento de forte apelo visual é aquele em que o narrador descreve o mergulho de Cacambo:

Outra vez se lançou, e foi de um salto
Ao fundo rio a visitar a areia.
(versos 29 e 30)

A epopéia que, segundo Lukács, corresponde a um tempo anterior ao da consciência individual e, portanto, voltado para o destino de uma coletividade, não se manteve em nossa época, que se caracteriza sobretudo pelo individualismo e pelo investimento nos domínios do inconsciente humano. O sentido do épico, no entanto, se manifesta toda vez que se tem a intenção de abarcar a multiplicidade dinâmica da realidade em uma só obra, criando-se uma unidade.

O romance e seus elementos básicos

O romance vem a ser a forma narrativa que, embora sem nenhuma relação genética com a epopéia (como nos demonstram as teses mais avançadas), a ela equivale nos tempos modernos. E, ao contrário da epopéia, como forma representativa do mundo burguês, volta-se para o homem como indivíduo.

Não tendo existido na Antigüidade, essa forma narrativa aparece na Idade Média, com o romance de cavalaria, já como ficção sem nenhum compromisso com o relato de fatos históricos passados. No Renascimento, aparece como romance pastoril e sentimental, logo seguido pelo romance barroco, de aventuras complicadas e inverossímeis, bem diferente do romance picaresco, da mesma época. Li,

no entanto, em *D. Quixote*, de Cervantes, que podemos localizar o nascimento da narrativa moderna que, apresentando constantes transformações, vem-se impondo fortemente, desde o século XIX, quando — quase sempre publicada em folhetins — se caracterizou sobretudo pela crítica [página 42] de costumes ou pela temática histórica. Estas chegam até nossos dias, juntamente com as narrativas que, nos moldes impressionistas, são calcadas no fluxo de consciência e nas análises psicológicas, ou as que optam por uma forma de realismo maravilhoso ou de ficção-ensaio.

Em qualquer dessas formas, ora perfeitamente delineados e identificáveis, ora desestruturados e camuflados, o enredo, as personagens, o espaço, o tempo, o ponto de vista da narrativa constituem os elementos estruturadores do romance. A eles passemos, a seguir, tomando exemplos de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos.

O enredo

Sendo o resultado da ação das personagens, *o enredo* (também chamado trama ou intriga) só adquire existência através do discurso narrativo, isto é, do modo especial com que se organizam os acontecimentos.

Os teóricos russos da primeira década do nosso século, conhecidos como formalistas, diferenciam nos acontecimentos narrados dois planos: o da *fábula*, ou seja, dos acontecimentos considerados em si mesmos, em ordem cronológica e ainda não trabalhados literariamente; e o da *trama*, isto é, dos acontecimentos na ordem e na forma em que se apresentam no texto narrativo.

O que dá unidade aos elementos da trama é o *tema*, entendido como idéia comum, que constrói um sentido pela união de elementos mínimos da obra, chamados *motivos*. O tema de *Vidas secas* se confunde com o próprio título do romance, sendo ele construído por aspectos (*motivos*) essenciais na configuração do estado de "secura" socioeconômica e psicológica em que vivem os retirantes das secas do Nordeste brasileiro.

Nas mais recentes teorias da narrativa têm aparecido

conceitos equivalentes àqueles dos formalistas russos. Assim, para Tzvetan Todorov, a *história* seria a realidade evocada, [página 43] que se poderia transmitir por outras modalidades, por exemplo, pela arte cinematográfica, enquanto o *discurso* diria respeito ao modo como os acontecimentos são transmitidos ao leitor. Mais recentemente, como indica Vítor Manuel de Aguiar e Silva,¹³ Maurice-Jean Lefebvre diferenciou a *narração*, ou seja, o *discurso* (passível de uma análise lingüístico-estilística), da *diegese* (a realidade definida e representada pela narração, como um mundo existente). Se, por um lado, devemos reconhecer a eficácia teórica dessas propostas, por outro, não podemos esquecer que, sendo o romance obra de ficção e, portanto, de desrealização da realidade, a *diegese* ou a fábula já devem ser entendidas como categorias literárias, não existindo antes da obra na forma como a deduzimos do discurso narrativo. A diegese de um romance não é igual à de um filme extraído desse romance. Não podemos esquecer que, além da narração de fatos que fazem progredir a diegese, o romance apresenta ainda descrições, com as quais se representam personagens, objetos, espaço... e que assumem, muitas vezes, uma função diegética importante, como acontece em *Vidas secas*, quando se tornam imprescindíveis, tendo em vista o grande investimento do romancista na relação entre o espaço físico (modificado pelas secas) e o humano (as vidas que se tornam também secas). Vejamos dois exemplos contrastantes:

A catinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O vôo negro dos urubus fazia círculos altos em redor de bichos moribundos.¹⁴

.....
Uma, duas, três, quatro, havia muitas estrelas, havia mais de cinco estrelas no céu. O poente cobria-se de cirros — e uma alegria doida enchia o coração de Fabiano. (p. 14) [página 44]

¹³ (nota de rodapé) *Teoria da literatura*. V. Bibliografia comentada.

¹⁴ (nota de rodapé) RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 48. ed. Rio de Janeiro, Record, 1982. p. 9-10. Todas as citações de *Vidas secas* serão feitas por essa edição, e virão acompanhadas por indicação de página.

Até o século XIX, era comum que o romance apresentasse uma diegese com princípio, meio e fim claramente delimitados: começava por uma *apresentação* na qual são definidas as personagens, as circunstâncias do enredo, a ambiência; prosseguia com a *complicação*, quando se encadeiam os fatos, que chegam ao *clímax*, isto é, ao ápice da ação e ao encontro da solução; e terminava com o *epílogo*, quando geralmente é o leitor informado sobre o destino das personagens. *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, é um exemplo típico deste tipo de narrativa, conhecida como *romance fechado*. Já no chamado *romance aberto*, desaparecem aqueles limites e temos a impressão de que o Autor poderia ter acrescentado, se quisesse, novos episódios aos já narrados. É até comum deixar-se para o leitor a criação de um fim. Não há no romance aberto um capítulo conclusivo e, muitas vezes, a presença da personagem principal é o único elo de ligação entre os capítulos.

O caráter inovador do romance *Vidas secas* nos leva a lê-lo como um romance aberto, com seus vários quadros, centrado cada um em determinada personagem ("Fabiano", "Sinhá Vitória", "O menino mais novo", "O menino mais velho", "Baleia", "O soldado amarelo") ou determinada situação ("Mudança", "Cadeia", "Inverno", "Festa", "Contas", "O mundo coberto de penas", "Fuga"). Apresenta-se, por isso, conforme já foi chamado, como um romance desmontável. E como tal, possui um enredo cíclico, pois que o final da trama é uma retirada, como o princípio fora uma chegada, a sugerir o narrador a alternância inumerável de fuga da miséria e encontro da terra desejada, em função do ciclo das secas. A ausência da solução ou desfecho na estrutura da diegese é, por parte do Autor, uma opção bastante funcional e de grande eficácia ideológica, pois é um forte indicador textual não só da falta de solução para a vida de Fabiano e sua família, como também [\[página 45\]](#) para a seca do Nordeste, em planos de desenvolvimento sem prioridade para as questões sociais. E

continuará em aberto a pergunta de Fabiano: "... Seria que as secas iriam desaparecer e tudo andar certo?" (p. 24)

As personagens

As personagens funcionam, segundo o teórico francês Roland Barthes, como agentes da narrativa. Isto porque depende delas o sentido das ações que compõem a trama.

Embora alguns críticos venham insistindo na conceituação da personagem como um "ser de papel", sem nenhuma identificação com a pessoa viva, ela guarda sempre, em sua ficcionalidade, uma dimensão psicológica, moral e sociológica. É impossível ignorar essas dimensões sem reduzir a abordagem da personagem a um esquema meramente funcional, tomando-a, como o propôs Greimas, em sua *Semântica estrutural*, como *ator*, que pode ser analisado como sujeito, objeto, destinador, destinatário, opositor ou adjuvante (categorias da sintagmática narrativa que o estruturalista francês denomina "actantes").

Destacam-se do elenco de personagens de um romance o *narrador* e o *narratário*. Lembremos que o primeiro não pode nunca ser confundido com o Autor; é já uma criação deste e, portanto, elemento de ficção. Trata-se o segundo do receptor da narrativa, aquele a quem, muitas vezes, se dirige o narrador, como, por exemplo, o "leitor amigo", no romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Nessa forma, o narratário se identifica com o leitor virtual. E mesmo que não fosse mencionado, continuaria a existir enquanto narratário, facilmente presumível pelos esclarecimentos de que o narrador lança mão no decorrer da narrativa.

De acordo com a proposta de Gérard Genette, quando o narratário não é identificado na narrativa, podemos [página 46] denominá-lo como *narratário extradiegético*. É como ele se configura em *Vidas secas*, não sendo sequer referido, mas deduzido da voz do narrador, ao lhe esclarecer, por exemplo: "Ainda na véspera eram seis viventes, contando mm o papagaio". (p. 11)

Quando o narratário participa da narrativa como personagem

concreta (interveniente na trama ou apenas narratário), podemos denominá-lo como *narratário intradieético*.

Quanto ao narrador, é importante observar: 1º) se participa da história narrada, sob a forma de um "eu" (narrador homodieético), que pode ser o protagonista, impondo-se como um *narrador autodieético*, ou uma personagem secundária. E pode ser apenas um observador, que acompanha cada passo das personagens, convivendo com elas, analisando-as, sem influenciar no curso dos acontecimentos; 2º) se está ausente da história narrada (*narrador heterodieético*). Em *Vidas secas*, temos um narrador heterodieético, onisciente, que, em terceira pessoa, é o contador da história, sem participar ativamente dela, mas conhecendo os sentimentos mais internos das personagens. Exemplificando: "Fabiano caiu de joelhos, repetidamente uma lâmina de facão bateu-lhe no peito, outra nas costas (...)" (p.30).

Num romance, geralmente detectamos uma personagem principal (protagonista ou herói) e personagens secundárias (comparsas), mas nem sempre é muito fácil identificar o protagonista, havendo mesmo casos em que mais de uma personagem se projeta como centro dos acontecimentos narrados. Em uma análise seqüencial, podemos considerar cada personagem como a principal da sua seqüência. O protagonista, no entanto, terá sempre uma forte atuação durante toda a trama. Em *Vidas secas*, embora seja dado destaque, em diferentes capítulos, a cada membro da família de retirantes, é de Fabiano, seu chefe, que se faz um *retrato* físico e psicológico minucioso, e a partir de quem se dão a conhecer todas as outras personagens. Muitas vezes, co-[\[página 47\]](#) mo no exemplo abaixo, se juntam traços físicos e psicológicos de Fabiano, mantendo-se, assim, o sentido de complementaridade dos mesmos:

E, pensando bem, ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos; mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se,

encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra. (p. 18)

Das personagens secundárias de *Vidas secas* também se fazem retratos físicos e psicológicos, porém, bem menos detalhados que o de Fabiano e, algumas vezes, os outros são retratados como ele os vê.

Olhou de novo os pés espalmados. Efetivamente não se acostumava a calçar sapatos, mas o remoque de Fabiano molestara-a. Pés de papagaio. Isso mesmo, sem dúvida, matuto anda assim. Para que fazer vergonha à gente? Arreliava-se com a comparação, (p. 43 — *flash* do retrato de Sinha Vitória)

Examinou as pernas finas, a camisinha encardida e rasgada. (p. 50-1 — *flash* do retrato do menino mais novo)

Sentiu-se fraco e desamparado, olhou os braços magros, os dedos finos, pôs-se a fazer no chão desenhos misteriosos. Para que Sinha Vitória tinha dito aquilo? (p. 61 — *flash* do retrato do menino mais velho)

Arqueada, as costelas à mostra, corria ofegando, a língua fora da boca. (p. 11 — *flash* do retrato físico de Baleia)

Baleia detestava expansões violentas: estirou as pernas, fechou os olhos e bocejou. Para ela os pontapés eram fatos desagradáveis e necessários, (p. 60 — *flash* do retrato psicológico de Baleia) [\[página 48\]](#)

As demais personagens de *Vidas secas* possuem retratos menos detalhados (seu Tomás da Bolandeira, o patrão, o soldado amarelo, Sinha Terta), mas compostos de traços suficientemente significativos para transmitir os relacionamentos humanos e até a ideologia da obra. Tão importante quanto caracterizar as personagens é buscar a funcionalidade dos seus caracteres.

As personagens de uma narrativa, segundo E. M. Forster, podem ser caracterizadas apenas por um traço básico e comportar-se sempre da mesma maneira (*personagens planas* ou *desenhadas*, que tendem à caricatura ou se tornam tipos) ou podem ter seu retrato e sua atuação complementados e modificados no decorrer da narrativa (*personagens redondas* ou *modeladas*). Mas, não raramente, a mesma personagem apresenta ora aspectos que a individualizam, ora os que a mostram como representante típica de uma classe social, de uma profissão, de uma raça, região... Das personagens

de Graciliano Ramos a que já nos referimos, "o menino mais velho", "o menino mais novo", "o soldado amarelo" e "o patrão" nem sequer recebem um nome (o que já seria um traço de individualização), configurando-se como *tipos*. As outras personagens secundárias são também *planas* e a todo momento se repetem as suas características. Em Fabiano, o Autor ora enfatiza a individualidade, ora o transmite como modelo do vaqueiro nordestino, do retirante: rude, submisso, desconscientizado e entregue às misérias resultantes da seca.

Podem ser considerados ainda como personagens de um romance quaisquer elementos (idéias, fatos, desejos, objetos) aos quais se atribua uma personificação. Em *Vidas secas*, a cachorra *Baleia*, como vimos, tem função e caracterização bastante humanizadas.

O tempo

Toda narrativa desenrola-se dentro do fluxo do tempo, tanto no plano da diegese, quanto no do discurso (que [\[página 49\]](#) conforma a diegese); pois este se organiza como sucessão de palavras e frases, que podem apresentar os fatos cronologicamente ou não.

São indicadores textuais do tempo da diegese as referências a dias, meses, horas, anos, ao ritmo das estações ou a uma determinada época. Em *Vidas secas*, o ciclo das secas já nos sugere a extensão temporal da diegese, mas há também marcações bem claras, como: "Entrava dia e saía dia" (p. 13). "Eram três horas, fazia grande calor, redemoinhos espalhavam por cima das árvores amarelas nuvens de poeira e folhas secas" (p. 71).

Mais difícil é medir o tempo do discurso, pois que o tempo de leitura de um texto é variável. É impossível uma coincidência perfeita entre o desenrolar cronológico da diegese e a sucessão, no discurso, dos acontecimentos. Ao desencontro entre esses dois tempos, Genette chamou *anacronias*. Não é raro que o começo do discurso equivalha a uma fase já avançada da diegese (narrativa *in médias res*) e, por isso, se narre depois, no discurso, o que já havia acontecido antes na

diegese. Acontece até que o romancista prefira construir o discurso a partir do desfecho da diegese (*in ultimas res*), tendo, portanto, como no caso anterior, que recuar no tempo, o que chamamos de *flashback* (na nomenclatura de Genette: *analepse*). A morte do papagaio, em *Vidas secas*, é narrada através de um *flashback*: "(...) Coitado, morrera na areia do rio, onde haviam descansado (...)" (p. 11).

Quando a anacronia consiste em uma antecipação, no discurso, do que ainda vai acontecer no plano da diegese, a denominamos *prolepse*.

A coincidência entre a duração do discurso e da diegese só se dá, praticamente, nos *diálogos* sem intervenção do narrador. O que verificamos mesmo, nos romances, são *anisocronias*, isto é, diferenças de duração entre os dois referidos tempos, as quais fazem variar a velocidade do relato. Os resumos, as *elipses* (exclusão de determinados acontecimentos) aceleram a narrativa, enquanto as descrições minuciosas e as *digressões* (comentários paralelos, que suspendem o desenvolvimento da diegese) retardam a narrativa. O narrador de *Vidas secas*, no exemplo que se segue, resume todo um longo percurso da família de retirantes em apenas quatro orações: "Deixaram as margens do rio, acompanharam a cerca, subiram uma ladeira, chegaram aos juazeiros" (p. 12). Aí percebe-se que o tempo da diegese é bem mais longo que o do discurso.

Importante também é observarmos a construção do *tempo psicológico* (da dor, da espera, da angústia...). Pode-se, por exemplo, narrar em muitas páginas o que tenha ocorrido em poucos minutos, o que permitiria ao leitor a percepção do tempo interior. Para tanto, um dos recursos bastante utilizados nos romances contemporâneos é o *monólogo interior*. Este, como todo monólogo, não tem intervenções e se diferencia do monólogo tradicional por apresentar o que há na personagem de mais íntimo, mais próximo do inconsciente e, portanto, sem uma organização lógica. Estaria

muito próximo ao que, em psicologia, denomina-se *fluxo de consciência*. É, portanto, um monólogo não pronunciado, que se desenvolve no íntimo da personagem e, muitas vezes, constitui-se como um discurso desordenado, bastante livre de regras gramaticais e de pontuação. Da personagem Fabiano temos, muitas vezes, *flashes* de pensamentos:

(...) Pobre do seu Tomás. Um homem tão direito sumir-se como cambembe, andar por este mundo de trouxa nas costas. Seu Tomás era pessoa de consideração e votava. Quem diria? (p. 28)

O espaço

Também denominado ambiente, cenário ou localização, o espaço é o conjunto de elementos da paisagem exterior [página 51] (*espaço físico*) ou interior (*espaço psicológico*), onde se situam as ações das personagens. É ele imprescindível, pois não funciona apenas como pano de fundo, mas influencia diretamente no desenvolvimento do enredo, unindo-se ao tempo.

Todos os elementos de *Vidas secas* estão diretamente ligados à intocada geografia nordestina, a guiar não só a errância das personagens, mas também seus pensamentos e sentimentos:

(...) Estivera uns dias, assim murcho, pensando na seca e roendo a humilhação. Mas a trovoada roncara, viera a cheia, e agora as goteiras pingavam, o vento entrava pelos buracos das paredes.

Fabiano estava contente e esfregava as mãos. Como o frio era grande, aproximou-as das labaredas. Relatava um fuzuê terrível, esquecia as pancadas e a prisão, sentia-se capaz de atos importantes, (p. 67)

O ponto de vista

Por ponto de vista, foco narrativo ou focalização, entendemos a relação entre o narrador e o universo diegético e ainda entre o narrador e o narratário.

Jean Pouillon distinguiu três tipos de focalização: a visão "por trás", pela qual o narrador conhece tudo sobre as personagens e a história; a visão "com", em que o narrador sabe tanto quanto a personagem; e a visão "de fora", quando o narrador

se limita ao que se vê, não penetrando na interioridade das personagens.

De acordo com essa nomenclatura, podemos distinguir em *Vidas secas* uma visão "por trás", pois o narrador conhece inteiramente até o interior das personagens.

Vítor Manuel de Aguiar e Silva, no minucioso capítulo sobre o romance, de sua *Teoria da literatura*, nos apre- [página 52] senta uma classificação do foco narrativo suficientemente detalhada e operacional, com base em duplas antitéticas:

a) *Focalização heterodiegética* (em que o narrador não é um dos atores da diegese romanesca) *versus focalização homodiegética* (em que o narrador participa como agente da diegese narrada). Na focalização homodiegética, o narrador pode ser o protagonista (narrativa em primeira pessoa, caso em que recebe o nome de *focalização autodiegética*, como em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis), ou pode ser uma personagem secundária, aparecendo como uma testemunha dos acontecimentos.

b) *Focalização interna* (quando o narrador apresenta o que se passa na interioridade das personagens) *versus focalização externa* (quando o narrador apresenta somente o que aparece: fisionomia, vestuário, hábitos, havendo, por isso, uma valorização dos diálogos).

c) *Focalização onisciente* (quando o narrador conhece tudo em relação às personagens e aos eventos) *versus focalização restritiva* (quando o narrador se atém ao que determinadas personagens vêem e sabem).

d) *Focalização interventiva* (quando o narrador intervém com comentários) *versus focalização neutra* (sem qualquer tipo de intervenção do narrador — o que se torna praticamente impossível, pois o simples uso da adjetivação já indica participação do narrador, podendo este, no entanto, tender para uma focalização bastante despersonalizada).

Em uma narrativa podemos detectar várias dessas modalidades de focalização ou até encontrar o que Todorov chamou de *focalização estereoscópica* (quando o mesmo

acontecimento recebe diferentes interpretações), própria dos romances epistolares, constituídos por cartas de várias personagens.

A focalização em *Vidas secas* é, segundo as classificações acima: heterodiegética, interna, onisciente e interventiva. Com sua onisciência, o narrador desperta no leitor não [página 53] só a fruição estética do romance, mas a sua capacidade de compreender com ele e como ele (que não se configura como agente na narrativa) a luta pela subsistência dos retirantes da seca, a partir de cuja existência se pratica a *mimesis* romanescas. Assim, são também fatores de eficácia ideológica da obra os tipos escolhidos de focalização.

O conto

É a designação da forma narrativa de menor extensão e se diferencia do romance e da novela não só pelo tamanho, mas por características estruturais próprias.

Ao invés de representar o desenvolvimento ou o corte na vida das personagens, visando a abarcar a totalidade, o conto aparece como uma amostragem, como um flagrante ou instantâneo, pelo que vemos registrado literariamente um episódio singular e representativo.

Quanto mais concentrado, mais se caracteriza como arte de sugestão, resultante de rigoroso trabalho de seleção e de harmonização dos elementos selecionados e de ênfase no essencial. Embora possuindo os mesmos componentes do romance (já conceituados no capítulo anterior), o conto elimina as análises minuciosas, complicações no enredo e delimita fortemente o tempo e o espaço.

Tomemos, como exemplo, "Uma galinha", de Clarice Lispector,¹⁵ e vamos ter, nesta curta narrativa, a estrutura concentrada e irreversível, própria dos contos. Como um *flash*, o narrador nos apresenta desde as ações mais externas, da fuga da galinha, até o despertar das personagens para o sentido da maternidade, pondo em cena ainda, ironicamente, a superioridade atribuída ao homem, em uma sociedade machista. Esses elementos são flagrados simultaneamente e aparecem perfeitamente harmonizados, manten- [página 54]

15 (nota de rodapé) In: *Laços de família*. 11. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1979. p. 31-4.

do-se, na estrutura da narrativa, bem delimitadas todas as suas partes: a apresentação: "Era uma galinha de domingo. Ainda viva porque não passava de nove horas da manhã"; a complicação (a fuga, a perseguição e o ato de pôr e chocar o ovo); o clímax (momento da decisão de não matar a galinha) e o desfecho que se conclui com: "até que um dia mataram-na, comeram-na e passaram-se anos".

Convém notarmos que, pela pequena extensão, se sobressai o caráter poético geralmente atribuído a essa forma narrativa. A humanização da galinha (identificada com a mulher, até mesmo na sua submissão) e a ironia alicerçam o discurso, neste conto de Clarice Lispector.

Não devemos confundir o conto literário com o popular, folclórico ou fantástico, como os de Grimm ou Perrault, ainda caracterizados pela oralidade. Estes, de criação espontânea, fazem parte do que André Jolles chamou de "formas simples".

A novela

É a forma narrativa intermediária, em extensão, entre o conto e o romance. Sendo mais reduzida que o romance, tem todos os elementos estruturadores deste, em número menor. Por esse sentido de economia constrói-se um enredo unilinear, faz-se predominar a ação sobre as análises e as descrições e são selecionados os momentos de crise, aqueles que impulsionam rapidamente a diegese para o final. Note-se que clímax e desfecho coincidem na novela autenticamente estruturada.

Têm aparecido como mais apropriadas à novela as situações humanas excepcionais que, não sendo apresentadas como um *flash* (o que constituiria um conto), se desenvolvem como um corte na vida das personagens, corte este ex- [página 55] plorado pelo narrador em intensidade, ao contrário do romance, que se estende por um longo período ou até por uma vida inteira.

O predomínio da ação que, muitas vezes, favorece a construção dialogada, dá à novela uma feição dramática, ao contrário do conto, que se aproxima da poesia.

Não mais estruturada através da moldura ou enquadramento dos episódios, como na novela toscana típica (*Decamerão*, de Boccaccio), ela hoje pouco se diferencia do romance; até porque muito perdeu ele, em extensão, nestes tempos televisivos.

Exemplificando: a novela *Uma vida em segredo*, de Autran Dourado, começa com a idéia de trazer prima Biela, "moça velha", da roça para a cidade após a morte de seu pai. E, do seu relacionamento com as outras personagens, são narrados aqueles fatos essenciais para a configuração da densidade psicológica, que secretamente a caracteriza, a par da sua aparente fraqueza. É realmente o mundo de Biela que interessa construir, e os momentos narrativos habilmente selecionados e combinados (a confecção das roupas novas, a possibilidade do casamento, as cenas na cozinha, a decisão de voltar a vestir-se e agir por si mesma, o abrigo dado ao cão doente...) só têm interesse na medida em que são peças imprescindíveis para a configuração desse mundo. Tudo e todos (Constança, Mazília, Alfeu, Joviana...) se apagam, se não são iluminados pela luz de Biela. E, embora os primos tentem transformá-la, ela os vence, na sua simplicidade roceira:

Foi à canastra, abriu-a. Tirou lá do fundo o vestido que usava quando chegou montada no pampa seguindo primo Conrado. Devagar, ela se vestia. Pronto, se mirou de novo no espelho. Um brando sorriso lhe brincou no rosto. Desfez o coque, ajeitou-o, novamente mais baixo, como sempre gostava de usar. Limpou o sujo das lágrimas. Agora sim. [\[página 56\]](#)

Agora sim, prima Biela ia começar tudo de novo, desde o principinho.¹⁶

Com a morte de Biela finda-se a narrativa, porque na da mais teria razão de ser na estrutura novelística, escolhida coerentemente pelo Autor, para retratar a excepcionalidade da protagonista, em quem o segredo é visceral. E é também responsável pela força do

discurso douradiano.

A título de lembrete, convém não confundir: *novel* (em inglês) e *novela* (em espanhol) equivalem ao romance.

Traços e formas dramáticas

JOÃO GRILO — Padre João! Padre João!

PADRE (aparecendo na igreja) — Que há? Que gritaria é essa?

Fala afetadamente com aquela pronúncia e aquele estilo que Leon Bloy chamava "sacerdotais".

CHICO — Mandaram avisar para o senhor não sair, porque vem uma pessoa aqui trazer um cachorro que está se ultimando para o senhor benzer.

PADRE — Para eu benzer?

CHICO — Sim.

PADRE — *Com desprezo* — Um cachorro?

CHICO — Sim.

PADRE — Que maluquice! Que besteira!

JOÃO GRILO — Cansei de dizer a ele que o senhor não benzia. Benze porque benze, vim com ele.

PADRE — Não benzo de jeito nenhum.

CHICO — Mas, padre, não vejo nada de mal em se benzer o bicho.

JOÃO GRILO — No dia em que chegou o motor novo do Major Antônio Morais o senhor não benzeu?

PADRE — Motor é diferente, é uma coisa que todo mundo benze. Cachorro é que eu nunca ouvi falar.

CHICO — Eu acho cachorro uma coisa muito melhor do que motor. [\[página 57\]](#)

16 (nota de rodapé) 4. ed. Rio de Janeiro, Expressão e Cultura, 1973. p. 114.

PADRE — É, mas quem vai ficar engraçado sou eu, benzedo o cachorro. Benzer motor é fácil, todo mundo faz isso, mas benzer cachorro?

JOÃO GRILO — É, Chico, o padre tem razão... Quem vai ficar engraçado é ele e uma coisa é benzer o motor do Major Antônio Morais e outra benzer o cachorro do Major Antônio Morais.

PADRE — *Mão em concha no ouvido* — Como?

JOÃO GRILO — Eu disse que uma coisa era o motor e outra o cachorro do Major Antônio Morais.

PADRE — E o dono do cachorro de quem vocês estão falando é Antônio Morais?

JOÃO GRILLO — É. Eu não queria vir, com medo de que o senhor se zangasse, mas o Major é rico e poderoso e eu trabalho na mina dele. Com medo de perder meu emprego, fui forçado a obedecer, mas disse a Chico: o padre vai se zangar.

PADRE — *desfazendo-se em sorrisos* — Zangar nada, João! Quem é um ministro de Deus para ter direito de se zangar? Falei por falar, mas também vocês não tinham dito de quem era o cachorro.¹⁷

Citamos, acima, um trecho do *Auto da compadecida*, de Ariano Suassuna. *Auto* é uma modalidade do gênero dramático ligada aos mistérios e às moralidades e, na Idade Média, designou toda peça curta de tema religioso ou profano. Ele equivaleria a um ato que viesse a integrar um espetáculo maior e completo, daí o nome *auto*. Os *mistérios* são peças teatrais, cujos temas são retirados das sagradas escrituras para transmitir ao povo, de forma acessível e concreta, a história da religião, os dogmas e os artigos da fé. Nas *moralidades*, os temas histórico-concretos dos mistérios são substituídos por argumentos abstrato-típicos, que mostram o conflito do homem, em face do Bem e do Mal.

Suassuna traz para os nossos dias aquela forma dramática, que teve com Gil Vicente, um dos maiores escritores [\[página 58\]](#)

¹⁷ (nota de rodapé) SUASSUNA, Ariano. *Auto da compadecida*. 9. ed. Rio de Janeiro, Agir, 1972. p. 31-4.

portugueses do século XVI, seu apogeu em língua portuguesa. O auto vicentino era de temática religiosa. A designação de *farsa* era dada às peças de assunto profano.

No nosso exemplo, podemos observar que o dramático, como indica a própria origem da palavra (drama vem do verbo grego *dráo* = fazer), é *ação*. Por isso, o mundo nele representado (pois o texto dramático se completa na representação) apresenta-se como se existisse por si mesmo, *sem a interferência de um narrador*. Importante é notarmos que o objetivo do escritor não é cada passagem por si, como na epopéia, nem o modo especial de transmitir emocionalmente um tema, como no poema lírico, mas a *meta*

a alcançar. Assim é que tudo se projeta para o final, através da manutenção de uma forte *expectativa*, que desemboca no *desfecho* ou *solução*.

O curto trecho do *Auto da compadecida* nos leva a querer saber o que acontecerá depois que o padre, levado pela cobiça, começa a admitir a possibilidade de benzer o cachorro, cujo dono ele pensava que era o Major. Isto porque cada parte de uma peça dramática se liga a outras, de tal forma que é sempre consequência da anterior e causa da seguinte. Essa *interdependência das partes* é responsável pela *tensão* que, por sua vez, exige a *concentração no essencial* e a *aceleração do tempo*, para que nada se perca, nem se veja prejudicado o sentido do todo. É o que Aristóteles chamou de *unidade de ação*.

O *diálogo* (veja o exemplo) é a forma própria para que as personagens ajam sem qualquer mediação, dando-nos sempre a impressão, até mesmo nos dramas históricos, de que tudo está acontecendo pela primeira vez.

Segundo Emil Staiger, o dramático reúne o *pathos* e o *problema*. Conceitua o *pathos* como o tom da linguagem que comove, que provoca paixão, envolvendo o espectador que passa a vivenciar, com o ator, a dor ou o prazer. Já o [\[página 59\]](#) problema seria a proposição, aquilo que o Autor do texto dramático se propõe a resolver. Assim, unem-se o querer do patético e o questionar do problemático, conduzindo sempre a ação para adiante, para o futuro, que equivale ao desfecho. As perguntas do problema vão sendo respondidas pela força progressiva do *pathos* que, eliminando as distâncias entre ator e espectador, leva este, obrigatoriamente, à simpatia.

Bertolt Brecht, em seus *Estudos sobre teatro*, nos aponta para a existência de um teatro com características divergentes daquelas do gênero dramático, baseadas na concepção aristotélica, como as que acabamos de expor. Seria um "teatro épico" que, ao invés de envolver a assistência

emocionadamente na ação cênica, a mantém distanciada, através de recursos épicos, como um observador que deve tomar decisões com lucidez e fazendo uso do raciocínio. O mesmo distanciamento haveria entre o ator e o seu papel. Ele não se identificaria com o papel; tal qual um narrador, agiria como quem mostra uma personagem.

A tragédia

É uma forma dramática surgida no século V a.C. no mundo grego, época de crise de valores, de choque entre o racional e o mítico. E, segundo Aristóteles, teria origem no ditirambo (canto em louvor a Dionísio), passando por uma fase satírica, até fixar-se com todas as suas características. A proposta aristotélica liga-se à etimologia da palavra tragédia: de *tragos* (bode) + *oide* (canto). O coro dionisíaco era formado por coreutas que cantavam e dançavam usando máscaras de sátiros.

No capítulo VI de sua *Poética*, Aristóteles conceitua a tragédia como a *mimesis* de uma ação de caráter elevado (importante e completa), num estilo agradável, executada por atores que representam os homens de mais forte psi- [página 60] que, tendo por finalidade suscitar terror e piedade e obter a catarse (libertação) dessas emoções.

O herói trágico vê-se sempre entre duas forças opostas: o *ethos*, seu próprio caráter, e o *dáimon* (destino), e se movimenta em um mundo também trágico, no qual se encontram em tensão a organização social e jurídica, caracterizadora da época, e a tradição mítica e heróica.

Para que o herói caia em desgraça, é necessário que vivencie um desequilíbrio, uma desmedida, um valor negativo: a *hybris*, que o coloca em erro inconscientemente (*falha trágica*) e que, se vinculando ao destino, conduz à destruição de seu mundo.

Aristóteles distinguiu seis partes na tragédia: a *fábula*, os *caracteres*, a *evolução*, o *pensamento*, o *espetáculo* e o *canto*. Destaca a importância da fábula (ou *mito*) que, como *mimesis* da ação (combinação de atos), se estrutura pela

subordinação entre as partes, pelo seu inter-relacionamento, criando-se a *unidade de ação*. E acrescenta que, antes de chegar ao *desfecho*, o autor de tragédias deve construir o *nó* (que vai do início da tragédia até o ponto onde se produz a mudança de sorte do herói), o *reconhecimento* (faz passar da ignorância ao conhecimento), a *peripécia* (mudança de ação, que não ocorre em conformidade com o verossímil ou o necessário) e o *clímax* (ápice do conflito, que se precipita no acontecimento catastrófico). O filósofo considera ainda o mais belo reconhecimento, aquele que decorre de uma peripécia, como em *Édipo rei*, de Sófocles, tragédia que podemos tomar para modelo, por possuir todos os elementos citados acima.

Ainda hoje temos o sentido do trágico toda vez que vemos destruída a razão de uma existência, toda vez que o homem se vê impelido a uma fatalidade. No entanto, a tragédia, tal como a conceituamos, não é mais possível em nossos tempos de valores tão relativos, quando não mais podemos responder qual é a medida do homem. [\[página 61\]](#)

A comédia

Para conceituar a comédia podemos recorrer ainda a Aristóteles. Segundo ele, essa forma dramática se volta para os homens de mais fraca psique, através da *mimesis* daqueles vícios que, não causando sofrimento, caem no ridículo e produzem o riso. A etimologia do vocábulo "comédia" (*komoidía*) nos permite ligar a origem dessa forma dramática ao festejo popular (*kômos*) ou a *kómas* (aldeia), pois os atores cômicos andavam de uma aldeia para outra, por não serem prestigiados na cidade.

Na comédia, a tensão própria do gênero dramático é extravasada com o riso. O problema apresentado, cuja resposta deve ser conseguida através da linguagem do *pathos*, resolve-se em etapas sucessivas e se dispersa em tiradas ridículas. Há, assim, uma acomodação no cômico, que impede o desmoronamento do mundo da personagem.

Alguns teóricos acentuam, na comédia, o sentido do insólito, do imprevisível ou da surpresa, bem como o aspecto de sátira de

situações sociais ou individuais, com um efeito de correção de costumes. Costuma-se destacar ainda o fato de que o cômico e o riso incluem uma contradição ou incongruência, manifestada na reunião de objetos, acontecimentos ou significados que, em geral, não são vivenciados conjuntamente.

Bergson registra, em *O riso*, o cômico dos movimentos (ressaltando o automatismo), de situação (obtido através da repetição, da inversão ou da interferência de séries), de palavras (através de jogos de palavras, do exagero, das formas estereotipadas, do humor, da ironia...) e ainda de caráter (o distraído, o insociável, o vaidoso, o hipócrita...).

Sendo o cômico inerente ao ser humano, já na Antigüidade grega destacaram-se os comediógrafos Aristófanes e Menandro; entre os romanos, Plauto; modernamente, Shakespeare e Molière. Entre nós, ressaltamos a figura de Martins Pena (1815-1848). [\[página 62\]](#)

O drama

A palavra drama se emprega: 1ª) para designar o gênero dramático em geral; 2ª) como sinônimo de peça teatral; 3ª) como uma forma dramática específica, que resulta do hibridismo da tragédia com a comédia.

Com essa terceira acepção, surge o drama, na primeira metade do século XVIII, como criação do dramaturgo francês Nivelles de La Chaussée, que o designou "comédie larmoyante" (comédia lacrimante), sendo acompanhado pelo drama burguês de Diderot, que substitui personagens da história greco-romana por cidadãos burgueses de seu tempo, localizados em seu espaço próprio e em condições específicas de sua classe social.

Com o Romantismo, caracterizado sobretudo pela oposição às regras clássicas de produção literária, propõe-se a mistura dos gêneros, fervorosamente defendida por Victor Hugo, em seu famoso "Prefácio" de *Cromwell* (1827), onde apresenta o drama romântico como resultado da fusão entre o grotesco e o sublime, o terrível e a bufonaria, a tragédia e a comédia. Dessa época convém destacar: *Hernani*

(1830), de Victor Hugo, *Lorenzaccio* (1833), de Musset, e *Chatterton* (1835), de Vigny.

Em meados do século XIX, o drama vai abandonando os temas históricos ("drama de capa e espada") e volta-se para a produção de um teatro de atualidade ("drama de casaca"), iniciado pela célebre *Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho. Essa modalidade do drama atravessaria o Realismo e o Naturalismo.

Contemporaneamente chamamos de drama, em oposição à comédia, à peça teatral construída com base em tensões sociais ou individuais, que recebem um tratamento sério e até solene.

Dois designativos são ainda, de alguma forma, ligados ao drama: a *tragicomédia* (peça que mesclava o cômico e [\[página 63\]](#) o trágico, do século XVI ao XVIII, quando se defendia a pureza dos gêneros) e o *melodrama* (peça que, explorando um sentimentalismo exagerado, não raro desemboca no patético, em mistérios, cenas de medo, comicidade e enganos, que se desfazem milagrosamente).

Duas formas especiais

A crônica

No início da era cristã, chamava-se crônica a uma relação de acontecimentos organizada cronologicamente, sem nenhuma participação interpretativa do cronista. Nessa forma, ela atinge o seu ponto alto na Idade Média, após o século XII, quando já apresentava uma perspectiva individual da história, como o fez Fernão Lopes, no século XIV. As simples relações de fatos passam, então, a chamar-se "cronicões". E, no século XVI, o termo "crônica" começa a ser substituído por história.

A partir do século XIX, a crônica já apresenta um trabalho literário que a aproxima do conto e do poema, impondo-se, porém, como uma forma especial, porque não se permite classificar como aqueles.

Ligada ao tempo (*chrónos*), ou melhor, ao seu tempo, a crônica o atravessa por ser um registro poético e

muitas vezes irônico, através do que se capta o imaginário coletivo em suas manifestações cotidianas. Polimórfica, ela se utiliza afetivamente do diálogo, do monólogo, da alegoria, da confissão, da entrevista, do verso, da resenha, de personalidades reais, de personagens ficcionais..., afastando-se sempre da mera reprodução de fatos. E enquanto literatura, ela capta poeticamente o instante, perenizando-o. [\[página 64\]](#)

Conscientemente fragmentária (e essa é a sua força), pois não pretende captar a totalidade dos fatos, a crônica vem-se impondo nos quadros da literatura brasileira, cultivada que foi por um Machado de Assis (ainda quando era conhecida como "folhetim"), Olavo Bilac e João do Rio. Sobressaem-se, entre os cronistas mais recentes, Carlos Drummond de Andrade, Eneida, Millôr Fernandes, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos, Rubem Braga, Sérgio Porto.

O ensaio

Tal qual a crônica, o ensaio se coloca como forma fronteiriça, sendo improdutivo, do ponto de vista teórico-crítico, querer marcar os seus limites. Assim, ele é também muito especial e, por isso, optamos por não o situar, mesmo que predominantemente, dentro do lírico, do narrativo ou do dramático.

A etimologia da palavra *ensaio* aponta para "tentativa", "inacabamento" e "experiência". Mas, sob o rótulo de ensaio, se inscrevem hoje textos tão conclusivos (ensaios críticos, científicos, filosóficos, políticos, históricos) que *ensaiar* já não é apenas tentar ou experimentar uma interpretação da realidade por meio de exposições pessoais do escritor, sobre assuntos de seu domínio. Este foi o sentido com que o utilizou Montaigne, em seus *Essais* (1596), redigidos em tom coloquial, para transmitir familiaridade com o assunto enfocado.

Assim, uma das marcas do ensaio era a impressão de que nele se traduzia diretamente o pensamento em palavras, sem qualquer artifício de expressão. Deveria ser breve,

compactando o pensamento, a experiência e a observação.

Mas, se Montaigne é considerado o pai do ensaio, por ter sido o primeiro a conceituá-lo e usá-lo para dar título a sua obra, podemos localizar, já na Antigüidade, a presença de grandes ensaístas, que nos acompanham ainda hoje como as matrizes do pensamento ocidental: Aristóteles, com a sua *Poética*, e Platão, com seus *Diálogos*.

Para o ensaio, não há um tema predominante: vai desde a impressão causada no artista por sua própria personalidade ou pela de outrem, até a apreciação ou o julgamento de diferentes realizações humanas, e pode também se limitar à descrição de fatos.

Embora muitas vezes guarde uma feição didática, o ensaio se reveste hoje de características literárias. E nisso ele se localiza também em um território limítrofe entre o literário e o não-literário. Isto porque a busca do pensamento original conduz a uma forma original de enunciá-lo, pondo em tensão, a todo o momento, a subjetividade e a objetividade, a abstração e a concretude. De uma coisa, porém, ele não abre mão: de seu caráter crítico, que separa para distinguir, e assim caracterizar o objeto para o qual se volta através de um exame tão racional quanto apaixonado, que faz da expressão da verdade a verdade da expressão.

Grandes escritores nos deixaram ensaios antológicos, como José de Alencar e Machado de Assis.

Em nossos tempos, a designação de ensaio vem-se restringindo a estudos críticos (literários, filosóficos, históricos...), incluindo-se neles a produção universitária.

Um texto: vários gêneros

Acabamos de ver que, em nossa tradição cultural, alguns traços estruturadores das obras literárias vêm atendendo a uma expectativa lírica, narrativa ou dramática. Ainda o nosso acervo literário nos permite perceber que cada [página 66] texto

mescla aqueles traços de diferentes maneiras. E essa mistura de gêneros contribui, juntamente com outros fatores (determinados usos da língua, perspectivas de época, ideologias...), para a conformação de um estilo próprio de cada Autor.

No poema "Morte do leiteiro", de Carlos Drummond de Andrade, procuremos acompanhar algumas das várias combinações de traços dos gêneros, que contribuem para a produção não só de possíveis recepções estilísticas, mas ideológicas e existenciais:

Há pouco leite no país
é preciso entregá-lo cedo.
Há muita sede no país,
é preciso entregá-lo cedo.
Há no país uma legenda,
que ladrão se mata com tiro.

Então o moço que é leiteiro
de madrugada com sua lata
sai correndo e distribuindo
leite bom para gente ruim.
Sua lata, suas garrafas,
e seus sapatos de borracha
vão dizendo aos homens no sono
que alguém acordou cedinho
e veio do último subúrbio
trazer o leite mais frio
e mais alvo da melhor vaca
para todos criarem força
na luta brava da cidade.

[[página 67](#)]

Meu leiteiro tão sutil
de passo maneiro e leve,
antes desliza que marcha.
É certo que algum rumor
sempre se faz: passo errado,
vaso de flor no caminho,
cão latindo por princípio,
um gato quizilento.

Na mão a garrafa branca
não tem tempo de dizer
as coisas que lhe atribuo
nem o moço leiteiro ignaro,
morador na rua Namur,
empregado no entreposto,
com 21 anos de idade,
sabe lá o que é impulso
de humana compreensão.
E já que tem pressa, o corpo
vai deixando à beira das casas
uma apenas mercadoria.

E como a porta dos fundos
também escondesse gente
que aspira ao pouco de leite
disponível em nosso tempo,
avancemos por esse beco,
peguemos o corredor,
depositemos o litro...
Sem fazer barulho é claro,
que barulho nada resolve.

Mas o homem perdeu o sono
de todo, e foge pra rua.
Meu Deus, matei um inocente.
Bala que mata gatuno
também serve pra furtar
a vida de nosso irmão.
Quem quiser que chame ou
médico,

E há sempre um senhor que acorda
resmungando e torna a dormir.

Mas este acordou em pânico
(ladrões infestam o bairro),
não quis saber de mais nada.,
O revólver da gaveta
saltou para sua mão.
Ladrão? se pega com tiro.
Os tiros na madrugada
liquidaram meu leiteiro
.Se era noivo, se era virgem,
se era alegre, se era bom,
não sei,
é tarde para saber.

policia não bota a mão
neste filho de meu pai.
Está salva a propriedade.
A noite geral prossegue.
a manhã custa a chegar,
mas o leiteiro
estatelado, ao relento,
perdeu a pressa que tinha.

Da garrafa estilhaçada
no ladrilho já sereno
escorre uma coisa espessa
que é leite, sangue... não sei.
Por entre objetos confusos
mal redimidos da noite,
duas cores se procuram,
suavemente se tocam,
amorosamente se enlaçam,
formando um terceiro tom
a que chamamos aurora.¹⁸

A primeira estrofe, construída musicalmente, envolve o leitor, pelo lirismo, em duas diretrizes importantes do poema: cantar a morte do leiteiro e fazer a crítica social.

Na segunda estrofe, opta o poeta por uma construção predominantemente narrativa, destacando-se nela a presença de um herói (veja as qualidades atribuídas ao leiteiro), [página 68]

18 (nota de rodapé) In: —. *Reunião*; 10 livros de poesia. 5. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1973. p. 106-7.

o distanciamento entre o narrador e os fatos narrados (mantém-se a terceira pessoa) e o detalhamento descritivo, que determina o investimento maior em imagens visuais, ficando as musicais em segundo plano (ressalte-se, como exemplo destas, as aliterações no quinto e sexto versos).

A narrativa prossegue nas duas estrofes seguintes onde, embora se sobressaia o desenrolar progressivo dos fatos, se faz bastante forte a participação de um "eu" lírico. No verso: "as coisas que lhe atribuo", fica clara a forte particularização perceptiva dos elementos narrados, particularização que se reforça com o possessivo de primeira

pessoa em "Meu leiteiro (...)" (quinta estrofe). O distanciamento também se reduz com o emprego da primeira pessoa do plural ("avancemos", "peguemos", "depositemos"), que traz o leitor para dentro da cena.

Na quinta estrofe, continuamos acompanhando progressivamente o trajeto do protagonista, acrescentando-se aí a segunda personagem, que se responsabilizará pelos trechos dramáticos do poema. Esses aparecem na sexta e na sétima estrofes, quando os versos se constroem como se fossem falas: "(ladrões infestam o bairro)", "Ladrão? se pega com tiro", "Meu Deus, matei um inocente".

Conclui-se o poema com uma intensificação do lirismo, quando o receptor, assim como o eu poético ("não sei"), se vêem tomados pelo fluxo da emoção. E tudo se mistura de tal maneira, que os objetos perdem o seu contorno, a sua existência enquanto utensílios e, personificados, "amorosamente se enlaçam", e enlaçam o leitor numa total fusão, com o apelo maior de um alvorecer tão lírico, que é impossível traduzir ou explicar, a não ser com as palavras do poeta.

Mas... se até aqui vimos, do ponto de vista dos gêneros, alguns aspectos através dos quais Drummond recria poeticamente a "Morte do leiteiro", não podemos ignorar que lírica, narrativa e dramaticamente também vai-se construindo uma visão crítica de nossos tempos. O poema ora [\[página 69\]](#) emociona mostrando, ora emociona julgando; sempre associados o sentimento e a lucidez, pelos quais se escreve *A rosa do povo*.

Assim é que a solidariedade humana despertada pelo assassinato sem culpa de um "(...) moço leiteiro ignaro" propicia uma reflexão sobre a violência e a reificação do homem caracterizadoras de nossa sociedade. O que se projeta mais fortemente em alguns versos como: "que ladrão se mata com tiro", "leite bom para gente ruim", "na luta brava da cidade", "sabe lá o que é impulso/de humana compreensão", "Está salva a propriedade". [\[página 70\]](#)

4 Ruptura dos

paradigmas

Se, como destacamos na primeira parte destes nossos estudos, o escritor romântico propõe e pratica uma ruptura dos paradigmas clássicos dos gêneros literários, os movimentos de vanguarda do nosso século levam essa ruptura às últimas conseqüências, promovendo uma desestruturação tão violenta que, muitas vezes, não é possível sequer delimitar prosa e poesia, narrativa e poema, ficando-nos somente a noção de texto.

Para tanto, exploram-se, radicalizam-se ou inovam-se algumas atitudes como a carnavalização, o dialogismo ou a intertextualidade e a paródia, dos quais ressaltaremos as características básicas.

Carnavalização

É a designação proposta pelo teórico russo Mikhail Bakhtin para o procedimento literário decorrente do próprio carnaval, visto como instituição que sempre influenciou na literatura, desde a Antigüidade. Como o carnaval, a carnavalização identifica-se pela inversão de valores, pela sub- [página 71] versão cultural, por uma atitude de dessacralização, ou seja, pela apresentação do mundo às avessas.

Lembremos que carnaval (de carne + vale), significando "adeus à carne", era a festa da despedida, da explosão e da afirmação da carne antes da abstinência (quaresma), o que conduzia a todo tipo de liberação, de excesso e de eliminação das barreiras sociais, de idade e de sexo. Assim vivida na Idade Média, vai-se descaracterizando esta festa, que vem deixando suas marcas na literatura.

Dialogismo ou intertextualidade

Dessa postura carnavalizante, resulta o que ainda Bakhtin chama de dialogismo e polifonia no texto literário, isto é, a escrita em que se lê o "outro", que funciona como um espelho no qual a imagem original se reflete invertida, ampliada ou reduzida, sendo, por isso, uma escrita polifônica e plural, ao invés de monológica.

A propósito do conceito de dialogismo como discurso do

outro, Julia Kristeva acrescenta que, havendo a coexistência em um único texto do falar de duas ou mais vozes, há sempre uma absorção ou réplica de outros textos, ou seja, há relações de intertextualidade. Com isso, ela chama a atenção para o fato de que no texto dialógico se processa um diálogo com o *corpus* literário precedente, criando-se uma ambivalência de negação e afirmação, de recusa e aceitação pela nova realidade textual, daquela com a qual dialoga.

Paródia

Do grego *paroidía* (para + ode = canto paralelo), a paródia é, portanto, um mecanismo intertextual, pelo qual um texto é constituído com outros textos, reconhecendo-se, no novo texto, aquele que foi parodiado. [página 72]

Segundo Tynianov, é a paródia uma forma de estilização muito marcada, um jogo de estilos no qual se apresentam claramente os planos estilizantes e o estilizado, compondo-se esse jogo por processos como a máscara (agindo no plano semântico e fônico) e a mecanização de certos procedimentos.

O humor, a sátira, a ironia, a fragmentação deliberada do texto, a alegorização da realidade são elementos da paródia.

Com uma feição muito específica, o humor paródico não se utiliza do riso que descontrai, do riso que o sistema prevê e programa com uma função catártica de alívio de tensões e, com isso, de aceitação do próprio sistema. Isto porque, pela reunião imprevisível de várias vozes culturais, o riso carnalizante foge ao controle do poder vigente, ideológico e literário, adquirindo um vigor denunciatório e antiilusionista, questionando valores tradicionais e evidenciando a literariedade da literatura.

Assim, o humor paródico ora se liga à sátira, com seu ataque bastante explícito ao estabelecido, ridicularizando-o, ora se transmite sutilmente pela ironia. No segundo caso, o paradoxo que se estabelece pela simultaneidade de afirmação e aceitação da realidade parodiada se intensifica,

pois a ironia é uma construção circular que jamais nos permite concluir. Ela provoca sempre um descentramento do sistema de convenções vigentes, impedindo uma atitude monológica (autoritariamente centrada em si mesma).

A valorização do fragmento, opondo-se à ilusão do texto completo e totalizador da realidade, faz com que a literatura paródica experimente novas fórmulas de textualização como: a utilização de cortes, de montagens e do estilo telegráfico, que agilizam a participação do leitor, desenvolvendo-lhe uma consciência crítica.

Sendo deliberadamente experimentalista, a escrita paródica substitui o símbolo (que promove uma identificação entre o sujeito e o objeto) pela alegoria, na qual permanece [página 73] um hiato entre a representação literária e a intenção significativa, favorecendo, assim, a polissemia e a dessacralização do belo, do equilíbrio, do bom acabamento, como marcas indiscutíveis da arte. E, por sua vez, retira o leitor da contemplação para a participação, como co-autor da obra.

A paródia implica, portanto, um trabalho lingüístico, embora o resultado de sua ação atinja não só os modelos literários, mas também a própria sociedade. Ela pode voltar-se para um ou para vários textos (literários ou não-literários) e até para o próprio texto em construção, assumindo-se como uma autoparódia. Pode incidir ainda sobre as normas de um gênero ou forma literária, sobre um movimento ou período da literatura, ou sobre aspectos característicos de um período cultural, estruturados lingüisticamente.

A paródia foi uma das marcas mais fortes dos nossos modernistas de 22. Mário de Andrade, em *Macunaíma*, torna os mitos da região amazônica contemporâneos do autor e do leitor, construindo uma nova escrita, desestruturadora e transformadora. Em *Memórias sentimentais de João Miramar*, Oswald de Andrade nos transmite, acima de tudo, uma realidade carnavalesca, com muitos dos componentes que relacionamos acima, colocando-nos em alerta para a urgência em "devorar" a cultura européia, a fim de lançá-la

digerida e a partir daí reconstruir-se a cultura brasileira. Era a sua chamada "Antropofagia", que tanto revolucionou as letras brasileiras e que ainda hoje influencia, declaradamente ou não, a nossa literatura, o nosso cinema e a nossa música popular.

Um exemplo oswaldiano

De *Memórias sentimentais de João Miramar*, os três primeiros segmentos:

[página 74]

1. O PENSIEROSO

Jardim desencanto

O dever e procissões com pálios

E cônegos

Lá fora

E um circo vago e sem mistério

Urbanos apitando nas noites cheias

Mamãe chamava-me e conduzia-me para dentro do oratório de mãos grudadas.

— O Anjo do Senhor anunciou à Maria que estava pra ser a mãe de Deus.

Vacilava o morrão do azeite bojudado em cima do copo. Um manequim esquecido vermelhava.

— Senhor convosco, bendita sois entre as mulheres, as mulheres não têm pernas, são como o manequim de mamãe até em baixo. Para que pernas nas mulheres, amém.

2. ÉDEN

A cidade de São Paulo na América do Sul não era um livro que tinha cara de bichos esquisitos e animais de história.

Apenas nas noites dos verões dos serões de grilos armavam campo aviatório com os berros do invencível São Bento as baratas torvas da sala de jantar.

3. GARE DO INFINITO

Papai estava doente na cama e vinha um carro e um homem e o carro ficava esperando no jardim.

Levaram-me para uma casa velha que fazia doces e nos mudamos para a sala do quintal onde tinha uma figueira na janela.

No desabar do jantar noturno a voz toda preta de mamãe ia me buscar para a reza do Anjo que carregou meu pai.¹ [página 75]

¹ (nota de rodapé) São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1964. p. 59-60.

Iniciando-se as *Memórias* pela infância, faz-se a seleção dos

fatos com base no tempo interior que, por não ser linear, já promove uma ruptura no tratamento cronológico dado ao tempo, nas narrativas do memorialismo realista.

No primeiro segmento, a começar pelo título, já se projeta o caráter cômico-sério, irreverente e crítico do texto. "O pensieroso", nome que nos remete para duas célebres esculturas (a de Michelangelo, feita para o túmulo de Laurencio de Medicis, e a de Rodin, de 1894), introduz, deliberadamente desordenadas, as lembranças infantis, em contraste com o aspecto austero daquelas obras. São *flashes* que se acumulam e que se aproximam tanto do verso como da prosa, eliminando as fronteiras dos gêneros e promovendo a fragmentação desejada do discurso. Esta também se evidencia nas primeiras linhas, redigidas com o mínimo de palavras para o máximo de efeito. A alogicidade e a não-linearidade, próprias do lírico, são colocadas a serviço da narrativa. A linguagem, construída aos saltos, acentua o ludismo da composição e intensifica o intuito transgressor e inovador da escrita modernista.

A paródia do discurso religioso torna patente, pela sua configuração cômico-crítica, o ridículo da educação burguesa e o questionamento dos valores tradicionais.

Ao passarmos do primeiro para o segundo segmento e deste para o terceiro, já podemos perceber a técnica de cortes e montagem pela qual se constroem as *Memórias*.

Oswald rompe com os modelos lingüísticos, abolindo totalmente a vírgula, fazendo uso imprevisível de palavras, subvertendo a sintaxe (exemplo: segundo período do segmento 2) e superpondo idéias (exemplo: "casa velha que fazia doces"), criando uma nova economia textual. Interessante é confrontarmos os títulos dos segmentos com a estruturação semântica dos textos, para detectarmos o grau de expressividade dos mesmos.

Ao evitar-se a repetição monológica dos estereótipos, carnavaliza-se o discurso narrativo, processando-se simultaneamente uma carnavalização da própria cultura. [página 76]

5 Finalizando

sem concluir

Muito se poderia dizer ainda sobre os gêneros literários, quando estruturados nos moldes tradicionais ou desestruturados em obras mais revolucionárias. Não podemos, entretanto, esquecer que, se a própria noção do que é e do que não é literário varia com o transcurso dos tempos, porque cada época contém uma ideologia específica e sistemas próprios de manipulação da cultura, a noção de gênero literário é também histórico-cultural, obedecendo sempre, como já vimos, a um horizonte de expectativas.

Embora mantenham as obras literárias uma certa dose de redundância, o trabalho inusitado que elas vêm apresentando leva, cada vez mais, a utilizar a designação de gênero para uma forma literária ou até mesmo para uma obra particular. É, portanto, necessário que examinemos de modo aberto, não conclusivo, cada texto, respeitando os caminhos que ele próprio nos abra para focalizá-lo, em sua relação de concordância ou discordância, com a concepção dos gêneros.

As noções de lirismo, narratividade ou dramaticidade (que se projetam nos traços dos gêneros) no entanto permanecem, pois nos vêm sendo transmitidas culturalmente. Por [\[página 77\]](#) isso, ainda reconhecemos nos gêneros literários, vistos como processos de estruturação, categorias didáticas importantes nos nossos estudos literários.

Imprescindível é que não nos ocupemos, na abordagem de um texto literário, apenas com a questão dos gêneros, mas que a ela se associem sempre as implicações contextuais, as poéticas e as ideológicas.

Atentemos para o fato de que, se hoje as ideologias se acham tão pulverizadas, não é de estranhar que os gêneros literários se encontrem esfacelados.

Finalizando, sem concluir, relembremos: para além do que se detecta como indicadores textuais dos gêneros, das poéticas ou das ideologias, há a força da *linguagem*, que gera e faz permanecer o literário. [\[página 78\]](#)

6 Vocabulário crítico

Desrealização: na arte, também designada *mímesis* ou mimese — recriação da realidade pela qual o objeto perde o caráter de utensílio, ganhando uma existência estética.

Estilística: em princípio, se diferenciou da lingüística por estudar a *langue* como sistema de signos afetivos. Posteriormente, se fixa na literatura tomando-a como criação individual resultante de intuição, cabendo estudar a expressão verbal dessa intuição. Analisa relações entre significante e significado.

Estruturalismo: corrente crítica baseada na percepção do texto literário como uma estrutura, isto é, um sistema de relação formado de elementos solidários, tais que cada um só pode ser o que é devido à relação funcional que tem com os outros. Deixou muitos modelos de análise textual de base lingüística.

Formalismo Russo: corrente crítica surgida na Rússia na década de 1910-1920. Entendia o texto literário como uma forma, identificada pela literariedade, decorrente da diferença entre a linguagem usual, caracterizada pelo automatismo, e a literária, caracterizada pela singularização e pelo estranhamento. [\[página 79\]](#)

Grotesco: (do italiano *grotta* = caverna, gruta) primitivamente, designava a estranha decoração que os antigos faziam nas paredes das grutas, passando a nomear a pintura que a imitava. Na literatura, é o feio, o disforme, o extravagante.

Ideologia: conjunto de valores pelo qual se interpreta o mundo, e que está de acordo com os interesses da classe social do interpretante. No texto literário, a ideologia aparece transformada e esteticamente mediatizada. Não se limita ao que vem expresso nas linhas, incluindo o que se oculta nas entrelinhas.

New Criticism: corrente crítica norte-americana voltada para o texto em si, através de uma "leitura microscópica" e objetiva, com base nas relações de conotação e denotação.

Picaresca: narrativa espanhola na qual, em primeira pessoa,

são contadas as aventuras e as desventuras de um personagem pícaro, de baixo nascimento, que sobrevive através de expedientes, que vão desde o roubo até infrações mais sérias. Por extensão, considera-se picaresca a narrativa da desordem, da malandragem e do anti-heróico. [página 80]

7 Bibliografia comentada

- ADORNO, Theodor. Discurso, sobre lírica y sociedad. In: —. *Notas de literatura*. Barcelona, Ariel, 1962. p. 53-72. Leitura fundamental para entendimento da lírica moderna, desenvolvendo questões como a participação social e a especificidade estética da lírica e a configuração do eu lírico.
- ARISTOTELES. *Poética*. In: — et alii. *A poética clássica*; Aristóteles, Horácio, Longino. São Paulo, Cultrix, 1985. p. 55-68.
Com relação aos gêneros literários, estão na *Poética*, de Aristóteles, as bases para um posicionamento sobre a tragédia, a comédia e a epopéia. Contendo a *Arte poética* de Horácio, esta edição facilita a leitura das duas obras com notas de pé-de-página.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1981; —. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris, Gallimard, 1970. São obras fundamentais para o estudo da carnavalização, através dos conceitos de paródia, discurso monológico, discurso dialógico, sátira, menipéia, diálogo socrático. [página 81]
- BERGSON, Henri. *O riso*; ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro, Zahar, 1980.
Obra importante para a compreensão da comédia.
- BOILEAU. *A arte poética*. São Paulo, Perspectiva, 1979. (Col. Elos, 34.)
A obra compõe-se como um poema. Esta tradução é feita em prosa.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978.

Desenvolve-se a teoria do distanciamento característico do teatro épico.

BRUNETIERE, Ferdinand. *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*. Paris, Hachette, 1890.

Aí se expõe a concepção evolucionista dos gêneros literários.

COUTINHO, Afrânio. *As formas da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Bloch, 1984.

Antologia organizada em quatro partes, destinadas aos gêneros narrativo, lírico, dramático e ensaístico, apresentando introduções teóricas.

CROCE, Benedetto. *Estética come scienza dell'espressione e lingüística generale*. 8. ed. Bari, Laterza, 1946; —. *La poesia*. 5. ed. Bari, Laterza, 1953.

Obras onde são desenvolvidas a teoria da intuição-expressão e do texto poético como expressão única.

EIKHENBAUM, Boris et alii. *Teoria da literatura; formalistas russos*. Porto Alegre, Globo, 1971. Interessam ao tema os textos de Chklovski, Tynianov e Tomachevski.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre, Globo, 1969.

Contém a classificação das personagens do romance em planas e redondas.

FRYE, Northrop. Crítica retórica: teoria dos gêneros. In: — *Anatomia da crítica*. São Paulo, Cultrix, 1973. p. 239-329. [\[página 82\]](#)

Propõe-se a seguinte teoria dos gêneros literários: "O ritmo da repetição: o épos", "O ritmo da continuidade: a prosa", "O ritmo do decoro: o drama", "O ritmo da associação: a lírica", estudados em suas diferentes formas.

GENETTE, Gérard. *Figures*. Paris, Seuil, 1972. v. III.

Ressaltem-se, nesta obra, as contribuições para a classificação do narrador, do narratário e o estudo sobre o tempo da narrativa.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo, Perspectiva, s. d. (Col. Elos, 5.)

O "Prefácio" de Victor Hugo ao seu drama *Cromwell* é de leitura obrigatória, com relação ao Romantismo. Propõe a derrubada dos modelos clássicos e defende a união do grotesco e do sublime no drama.

JAKOBSON, Roman. Lingüística e poética. In: —. *Lingüística e comunicação*. 2. ed. São Paulo, Cultrix, 1969. p. 118-62. Propõe-se o estudo do texto poético e o entendimento dos gêneros com base nas funções da linguagem, conectadas aos elementos da comunicação.

JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo, Cultrix, 1976. Lenda, saga, mito, adivinha, ditado, memorável, conto e chiste são estudados como formas "que se produzem na linguagem que promanam de um labor da própria língua, sem intervenção — por assim dizer — de um poeta" (p. 20). Seriam as formas fundamentais, isto é, as primeiras a que o homem teria acesso, antes de passarem por um trabalho literário.

LEMA, Luiz Costa. A questão dos gêneros. In: *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983. v. 1, p. 237-74.

Trata-se de uma apresentação histórica e crítica das teorias dos gêneros. As citações e referências bibliográficas a obras de difícil acesso fazem deste ensaio leitura obrigatória. [\[página 83\]](#)

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo, Cultrix, 1974.

Contém conceitos básicos para os estudos literários.

PLATON. La Republica; o de la justicia. In: —. *Obras completas*. 2. ed. Madrid, Aguilar, 1977. p. 655-827. Nos livros III e X, temos as mais antigas referências à *mimesis* e aos gêneros literários, as quais marcariam a tendência moralizante e normativa de teorias e críticas literárias.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo, Cultrix, 1974.

Interessa-nos especialmente o "Capítulo segundo", onde o

Autor conceitua os três tipos de focalização.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. 3. ed. Coimbra, Almedina, 1973.

Três capítulos interessam ao nosso tema: "Gêneros literários" — um histórico da teoria dos gêneros; "Lírica, narrativa e drama" — algumas diferenças entre a poesia lírica, o romance e o drama; e "O romance" — um histórico dessa forma e estudo, com vasta exemplificação, dos elementos construtores de um romance. Muito informativas são as referências a diferentes teorias.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1972.

Considerando o lírico, o épico e o dramático como domínios fundamentais da existência humana, o Autor propõe uma conceituação adjetiva dos gêneros, segundo a qual cada obra contém traços líricos, épicos e dramáticos e só o predomínio de características de um dos três gêneros permite classificá-la. Helena Parente Cunha, em "Os gêneros literários" (*Teoria literária*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975. p. 98-130), resume a teoria de Staiger, com exemplificação e comentário de textos. Maria Lúcia Aragão (*Manual de teoria literária*. Petrópolis, Vozes, 1984. p. 64-89) também remete para Staiger, acrescentando-lhe "A narrativa e suas formas".

TODOROV, Tzvetan et alii. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis, Vozes, 1973.

Textos básicos dos estudos estruturalistas sobre a narrativa.

TYNIANOV, Iouri. Destruction, parodie. *Change*, Paris, 2 : 67-76, 1969.

A paródia é estudada juntamente com a estilização. Veja, de Affonso Romano de Sant'Anna, *Paródia, paráfrase & cia.*, desta série Princípios, 1 e a revista *Tempo Brasileiro* (n. 62, 1980).

VASSALO, Lúgia et alii. *A narrativa ontem e hoje*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1984.

Ensaio teórico-crítico sobre a narrativa através dos tempos. Pela mesma editora e com a mesma orientação, publicaram-se as revistas *Teatro Sempre* (n. 72, 1983) e *Poesia Sempre* (n. 83, 1985).

Esta obra foi digitalizada pelo grupo **Digital Source** para proporcionar, de maneira totalmente gratuita, o benefício de sua leitura àqueles que não podem comprá-la ou àqueles que necessitam de meios eletrônicos para ler. Dessa forma, a venda deste e-book ou até mesmo a sua troca por qualquer contraprestação é totalmente condenável em qualquer circunstância. A generosidade e a humildade é a marca da distribuição, portanto distribua este livro livremente.

Após sua leitura considere seriamente a possibilidade de adquirir o original, pois assim você estará incentivando o autor e a publicação de novas obras.

Se gostou do trabalho e quer encontrar outros títulos nos visite em http://groups.google.com/group/expresso_literario/, o **Expresso Literário** é nosso grupo de compartilhamento de e-books.

Será um prazer recebê-los.