



Licenciatura em Letras

Língua Portuguesa
modalidade a distância

Disciplina
Teoria do Texto Poético

MATERIAL DIDÁTICO
ELABORAÇÃO DO CONTEÚDO
José Guilherme dos Santos Fernandes

REVISÃO
Ana Lygia Almeida Cunha
Maria Cristina Ataíde Lobato

CAPA, PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO ELETRÔNICA
Oficina de Criação da Universidade Federal do Pará

Reimpressão 2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) –
Biblioteca Central/ UFPA, Belém-PA

Fernandes, José Guilherme dos Santos
Teoria do Texto Poético / José Guilherme dos Santos Fernandes. – Belém.
EDUFPA, 2008.
v.3

Textos didático do Curso de Licenciatura em Letras – Habilitação em Língua
Portuguesa – Educação a Distância.
ISBN: 978-85-247-0441-3

1.Língua Portuguesa. 2. Literatura. 3 Poesia – História e crítica. I. Título

CDD. 20.ed 469

José Guilherme dos Santos Fernandes



Licenciatura em Letras

Língua Portuguesa
modalidade a distância

Disciplina
Teoria do Texto Poético



Assessoria de Educação a Distância • UFPA

Belém-Pa
2012

volume 3

MINISTRO DA EDUCAÇÃO

Fernando Haddad

SECRETÁRIO EXECUTIVO DO MEC

José Henrique Paim Fernandes

SECRETÁRIO DE REGULAÇÃO E SUPERVISÃO

DA EDUCAÇÃO SUPERIOR (SERES/MEC)

Luis Fernando Massonetto

DIRETOR DE REGULAÇÃO E SUPERVISÃO EM EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA

Hélio Chaves Filho

DIRETOR DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA DA CAPES

João Carlos Teatini

REITOR DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Carlos Edilson de Almeida Maneschky

VICE-REITOR

Horácio Schneider

PRÓ-REITORA DE ENSINO DE GRADUAÇÃO

Marlene Rodrigues Medeiros Freitas

ASSESSOR ESPECIAL DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA

José Miguel Martins Veloso

DIRETOR DO INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO

Otacílio Amaral Filho

DIRETOR DA FACULDADE DE LETRAS

Thomas Massao Fairchild

COORDENADORA DO CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS

HABILITAÇÃO EM LÍNGUA PORTUGUESA – MODALIDADE A DISTÂNCIA

Alzerinda de Oliveira Braga

Parcerias

PREFEITURA MUNICIPAL DE BARCARENA

PREFEITURA MUNICIPAL DE D. ELISEU

PREFEITURA MUNICIPAL DE PARAUAPEBAS

PREFEITURA MUNICIPAL DE TAILÂNDIA

PREFEITURA MUNICIPAL DE TUCUMÃ

SUMÁRIO

Unidade 1 - Literatura, Sociedade e Cultura: a mimesis09

Atividade 1 - Literatura e Imitação.....11

Atividade 2 - Literatura e Contexto Sócio-Cultural.....25

Unidade 2 - Poesia e Verossimilhança.....33

Atividade 3 - *Poiesis* e Verossimilhança.....35

Atividade 4 - Estilo e Representação Literária.....49

Unidade 3 - Funções da Linguagem.....57

Atividade 5 - As Funções da Linguagem.....59

Atividade 6 - Uso da Linguagem Literária.....75

Unidade 4 - Os Gêneros Literários.....83

Atividade 7 - A Tripartição dos Gêneros Literários.....85

Atividade 8 - A Questão Atual dos Gêneros Literários.....101

Unidade 5 - Estudo do Poema.....113

Atividade 9 - Tradição e Modernidade na Poesia.....115

Atividade 10 - Os Níveis do Poema.....129

APRESENTAÇÃO

A disciplina Teoria do Texto Poético compõe a grade curricular do Curso de Licenciatura em Letras – Habilitação em Língua Portuguesa – na Modalidade à Distância, apresentando carga horária de 102 horas.

O objetivo da disciplina é discutir aspectos da literatura enquanto produção linguística e cultural, considerando-se as especificidades da linguagem literária e a constituição da Poética. Serão tratadas a constituição dos gêneros literários e os níveis do poema, mediante debate teórico que pretende conformar ferramentas para uma reflexão associada à prática de análise de textos poéticos, tanto na modalidade escrita quanto na modalidade oral.

O conteúdo da disciplina está dividido em cinco unidades, que se comportam dez atividades, sendo duas atividades por unidade, numeradas em ordem crescente, conforme o sumário deste livro.

Durante o período de funcionamento desta disciplina, você deverá proceder ao estudo das atividades previstas conforme o planejamento, ou seja, uma unidade a cada semana, o que totalizará cinco semanas para a integralização das atividades. Aos sábados, você poderá participar dos encontros presenciais com seu tutor, quando será possível discutir o conteúdo estudado durante a semana, além de dirimir suas dúvidas em relação aos exercícios, sendo que em alguns sábados você realizará as avaliações.

Reserve, em média, 20 horas semanais, para proceder à leitura do material didático, ao estudo dos conteúdos, pesquisa on-line e da bibliografia disponibilizada nos pólos e ao desenvolvimento de exercícios. O seu bom desempenho neste ou em qualquer outro módulo depende, em parte, da sua capacidade de ordenar seu tempo e disponibilizar algumas horas para o estudo e a realização das atividades. Não deixe de participar de encontros com seu tutor e com colegas, lembre-se que você faz parte de uma turma e, enquanto tal, o senso de coletividade e a amizade são importantes para que todos, mesmo com diferenças pessoais, possam caminhar juntos, alcançando o sucesso no processo ensino-aprendizagem.

Bons estudos!

SOCIEDADE E CULTURA: *A MIMESIS*

LITERATURA

u n i d a d e 1

LITERATURA E IMITAÇÃO

a t i v i d a d e 1

OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- conceituar literatura a partir da construção histórica desse conceito;
- caracterizar a *mimesis* literária tanto em sua concepção tradicional quanto na concepção moderna.

Prezado(a) aluno(a),

Aqui você começa uma nova etapa em sua vida, relativa aos estudos sobre literatura. Entre as competências para que você seja um graduado(a) em Licenciatura Plena em Letras – Habilitação em Língua Portuguesa – na Modalidade a Distância, há necessidade que tenha habilidades relativas à compreensão conceitual e prática sobre o texto literário, uma vez que a literatura é um dos modos em que a língua de uma sociedade, de um país, se manifesta. Portanto, antes de considerar que literatura não apresenta uma relação mais imediata com o estudo da língua portuguesa, devemos, contrariamente, considerar que os estudos literários são, sim, um desdobramento dos estudos lingüísticos.

Nosso curso de **Estudo do Texto Poético** foi elaborado desse modo, e sempre nas unidades que o compõem faremos correlações entre a produção literária e os estudos fonéticos/fonológicos, morfológicos e sintáticos. Nesta primeira atividade não é diferente, e associada às questões da linguagem faremos uma abordagem sócio-histórica do conceito de literatura.

Leia atentamente o poema abaixo, de Manuel Bandeira (1981, p.65), e depois reflita:

POEMA TIRADO DE UMA NOTÍCIA DE JORNAL

João Gostoso era carregador de feira livre e morava no morro
[da Babilônia num barracão sem número.
Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro
Bebeu
Cantou
Dançou

Depois se atirou na lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado.

Quantas vezes, em nossa vida escolar, nos perguntamos sobre a importância da Literatura em nossas vidas? Nenhuma? Várias? Será que a Literatura só serve para nos dar trabalho em leituras de poemas, romances e contos quando realizamos a seleção para um curso superior? Ou então, a Literatura só serve para ficarmos “viajando”, sonhando, em um mundo distante de nossas realidades imediatas?

Quando nos deparamos com um poema, como o de Manuel Bandeira é que o nó dos questionamentos e das incompreensões pode se acentuar: afinal, poesia, poema, não é aquele texto que rima, que tem o mesmo número de sílabas em cada linha? Ou então, não é um **texto** que “fala” com palavras rebuscadas, não usadas em nossa linguagem cotidiana?

Todos esses questionamentos têm um pouco de verdade, um pouco de equívoco. Porque as dúvidas não foram construídas de uma hora para outra e sim através do tempo, muito tempo por sinal, já que a Literatura remonta à Grécia Antiga, quando os homens a utilizavam como um dos principais meios de repassar conhecimentos e valores na sociedade daquele momento. Eis a ligação ancestral do texto literário com a educação e a cultura. Não é demais dizer que a Grécia é o berço da civilização ocidental, um dos lugares onde a História da Humanidade se inicia.

Mas, como é natural a todo conhecimento humano, a literatura se transformou com o tempo, adquirindo novas formas e servindo a várias **ideologias** e concepções de arte, o que nos faz afirmar que a obra de arte literária tanto pode estar ligada às **vanguardas** como à **tradição**. Esse papel dicotômico da literatura (dicotomia porque apresenta uma divisão em dois termos), entre produção da tradição e produção das vanguardas, através dos tempos, nos leva a refletir sobre a função do texto literário na sociedade, mediante o histórico do conceito de Literatura e sua relação com um outro conceito, o de mimesis.

A literatura nem sempre foi conhecida por este termo. O primeiro tratado sobre literatura de que se tem notícia é *A poética* (escrita provavelmente entre 335 a.C. e 323 a.C.), do filósofo grego **Aristóteles**. Neste tratado, que chegou aos nossos tempos bastante deteriorado, com a possível perda do Livro II sobre a Comédia, encontramos referências mais precisas acerca da epopéia, da tragédia e do ditirambo, considerados **modos de imitação**. Mesmo anteriormente, outro filósofo grego, **Platão**, refere-se, no Livro X de *A república*, à pintura e à poesia, não especificando se esta última pertence ao campo da Literatura.

TEXTO

Conjunto de palavras que organizam o pensamento em obra escrita ou falada. Pode ser também material ilustrativo, como gravuras, mapas, fotos, desenhos, etc., com a mesma finalidade de organizar idéias de um autor.

IDEOLOGIAS

Sistema de idéias interrelacionadas que sustentam um grupo social, legitimando sua posição na sociedade, com seus interesses e compromissos, sejam políticos, morais, religiosos, econômicos ou artísticos.

VANGUARDAS

Grupo de indivíduos que exerce papel de precursor de determinada tendência cultural ou artística, por seu caráter de inovação de uma certa linguagem ou idéia, apresentando uma postura revolucionária para o momento em que se estabelece.

TRADIÇÃO

Transmissão de valores e práticas passadistas, entre as gerações, com o fim de se resguardar uma determinada ideologia mediante a transmissão de memória coletiva.

ARISTÓTELES

Filósofo grego. Principal discípulo de Platão, escreveu sobre lógica, fenômenos naturais, metafísica, ética, vida animal, política, retórica e poética.

MODOS DE IMITAÇÃO

Para Aristóteles, em sua obra *Arte Poética*, a imitação teria três modos: a epopéia, composta de prosa narrativa; a tragédia, composta de prosa narrativa e diálogos e o ditirambo, composto de versos. Estes modos, mais tarde, originaram os gêneros literários, de que trataremos na Unidade III.

PLATÃO

Filósofo grego. Um dos pensadores mais influentes de todos os tempos, estabeleceu com Sócrates e Aristóteles as bases da filosofia ocidental.

O vocábulo **literatura** originou-se do latim *litteratura*, derivado de *littera*, com o sentido de ensino das letras, tendo este sentido evoluído para arte das belas letras ou arte literária. Até o século XVIII, o vocábulo “poesia” era utilizado, preferencialmente, para designar a produção verbal de textos considerados artísticos. Somente a partir do século XIX é que o vocábulo literatura passou a ser utilizado largamente para designar as expressões escritas, não somente artísticas, mas também filosóficas e científicas. O vínculo do vocábulo literatura, desde sua origem, ao texto escrito ou impresso é determinante para compreendermos a evolução de seus significados na História da Literatura Universal.

O termo literatura começou a ser usado para aludir ao ato de ler textos escritos, decorrente do desenvolvimento da imprensa, da palavra impressa e do livro, o que foi um fenômeno do século XIX. Antes da massificação da palavra escrita, o que preva-

lecia era a **oralidade**, com a transmissão oral de poemas, uma vez que o texto escrito era de difícil reprodução, por ainda não existir a máquina de impressão em larga escala, ou seja, só com o advento da tipografia e do prelo foi possível a impressão e popularização de livros ou, pelo menos, do texto escrito. Por isso a maioria da produção literária, até meados do século XVIII, era em verso, pois somente com esta forma textual era possível a recitação, uma vez que existiam regras padronizadas de metrificação, rimas e ritmos, o que facilitava trazer a memorização dos poemas. Não é sem razão que a unidade do poema chama-se “verso”, do latim *vertere*, que significa ‘virar, voltar, retornar’, configurando-se em autêntica mnemotécnica (ou seja, técnica de memorização), dada a regularidade que é suscitada. É o que acontece ainda hoje com os poetas cordelistas e com os cantadores repentistas, ou seja, a partir

ORALIDADE

Termo que se refere à produção original de textos verbais mediante o uso do aparelho fonador humano, implicando construção de texto independente do suporte escrito. Pelas características de sua gênese, o texto oral, mesmo que transcrito, apresenta índices da fala: marcadores conversacionais, digressões narrativas, presença de interlocutores, marcas supra-segmentais, entre outras. Para alguns teóricos, existe uma Literatura Oral, consolidada em textos narrativos próprios de uma cultura, e que, por mais que sejam transcritos, têm origem na oralidade.

de uma métrica constante, normalmente de sete a dez sílabas poéticas, e de posse de um repertório determinado de palavras, criam-se inúmeros poemas.

A primeira utilização do termo literatura incluía todos os livros impressos (século XIV ao século XVII), mas, com o aparecimento do romance, em fins do século XVIII e início do XIX, houve cada vez mais a particularização das obras literárias como livros de “imaginação”. Com isso, a “literatura perdeu seu sentido mais antigo de capacidade e experiência de leitura, e tornou-se uma categoria aparentemente objetiva de obras impressas de uma certa qualidade”(WILLIAMS, 1979, p.53). Com essa especialização da literatura, houve a passagem da condição de forma de conhecimento, adquirido por meio de textos escritos, para uma condição de “gosto” ou “sensibilidade”, uma outra condição de pura subjetividade, em que definir literatura era muito mais adequar-se ao

julgamento de livros que se consideravam como “bons” e “belos”, estabelecendo-se a partir daí uma tradição literária, o que chamamos de **cânone**. Em outras palavras, literatura passava a ser muito mais uma produção cultural específica, para um público específico, que tinha acesso à leitura e era alfabetizado. A literatura começa a ser seletiva, com a escolha de obras escritas consideradas como as melhores, mediante a crítica literária, que determinava o que é a “superioridade” literária e a respectiva “inferioridade” de outras formas de conhecimento e de linguagem, ou livros. Isso fez com que os indivíduos que não tinham acesso à escola ficassem à margem do que passou a ser considerado cultura erudita, ou seja, sem saber ler e escrever como caracterizar uma obra literária? **Restou a esses indivíduos ser usuário** do que chamamos hoje de **literatura oral**, que não podemos classificar como inferior. Pelo contrário, é rica em uma sabedoria mais popular. Qualquer discriminação é decorrente de hierarquização social!

Mas, independentemente da modalidade da língua — oral ou escrita — em que o texto literário é produzido, não podemos desconsiderar que desde a Grécia Antiga até os nossos tempos, algumas qualidades da Literatura permanecem inalteradas, como a *mimesis* ou imitação. Para Aristóteles, a imitação é instintiva no ser humano desde que nasce, e mediante ela adquirimos conhecimentos e experimentamos prazer. Portanto, a imitação, ou *mimesis*, nos remete ao procedimento de criação literária, pautado na imitação da realidade, segundo a) um meio/ linguagem = a palavra, b) um objeto/ o que é imitado = ações e conflitos humanos e c) um modo/ gênero literário = narrativa ou poesia. Assim, procede dizer que a Literatura é uma representação do mundo em que vivemos, que utiliza mecanismos próprios, mas não podemos dizer que, diferentemente da história, a literatura trata necessariamente da realidade factual, do que aconteceu historicamente, e sim que trata do que pode acontecer, ou seja, a Literatura retrata o possível, o verossímil. O poema que abre esta sub-unidade temática não se refere a uma personagem que existiu de fato — o João Gostoso —, nem a uma ação — o possível suicídio da personagem João Gostoso, na Lagoa Rodrigo de Freitas — que aconteceu e esteve estampada em jornais ou foi investigada pela polícia e que resultou em atestado de óbito. Mesmo não existindo um João Gostoso em nossa realidade, quantas personagens, que de fato existem, não parecem ter sua história de vida semelhante à tragédia da vida de nosso “Gostoso”? A isso se dá o nome de verossímil. O texto literário vem a ser uma versão da vida “real”. Por isso, não podemos dizer que a ficção do texto literário é uma mentira. Dada a proximidade das características entre ficção e realidade é que as

CÂNONE

Conjunto de obras escritas, da literatura universal, ou particularmente de uma literatura nacional, considerado como o modelo literário a ser seguido, por ser a “melhor” representação da linguagem e da cultura pela crítica literária.

LITERATURA ORAL

Conjunto de narrativas, canções, costumes, produções folclóricas originadas na tradição oral, transmitidas de boca em boca, através de gerações, e que refletem a cultura popular de um determinado grupo social, em dado território.

telenovelas se resguardam, para não sofrerem nenhum processo judicial de difamação de possíveis “personagens” da vida real, e colocam ao fim de cada capítulo: “esta é uma obra de ficção, qualquer semelhança terá sido mera coincidência”. Será mesmo? Até que ponto?

Um conceito de “ficção” que nos parece menos problemático é o que a considera como “algo construído”, um modelo de representação do mundo, criado para melhor interpretar este, e não a noção de ficção como texto falso, que é enganoso. Esta última concepção se deve à Platão, que no Livro X de *A república* considera o poeta e o pintor como prejudiciais à sociedade idealizada nesta obra. Não é sem razão! O mundo grego da

Antigüidade era centrado nos deuses do Olimpo, pelo menos entre os séculos XVI a IX a. C., o que implica dizer que na hierarquia social os homens estavam abaixo dos deuses. Para Platão, as coisas e os seres estariam dispostos em três níveis: o mundo das idéias (pertencente a Deus), o mundo da cópia (criado pelo artesão) e o mundo do simulacro (representado pelo pintor e pelo poeta), numa escala decrescente, em que o terceiro nível simula a verdade, mas está longe desta pelo menos três graus, uma vez que a verdade pertence a Deus. E para a melhor compreensão de sua teoria, Platão dá o seguinte exemplo (MOISÉS, 1988, p.336):

OLIMPO

Designação de uma cadeia de montanhas na Grécia, onde especificamente se situa o monte Olimpo, próximo ao golfo de Salonica. Segundo a mitologia grega, este monte era o local do palácio de Zeus, considerado o deus dos deuses.

E tomando o exemplo da cama, aponta a cama, “que existe na natureza das coisas e da qual podemos afirmar, penso, que Deus é o autor”, a segunda cama, que “é a do marceneiro”, “e a terceira, a do pintor”. Deus é o “criador natural deste objeto”, ao passo que o marceneiro é o artífice, e o pintor, imitador. Assim sendo, o “imitador [serial] o autor de uma produção afastada de três graus da natureza”. Vale dizer: o pintor, bem como o dramaturgo [ou literato], procede a uma “imitação da aparência”, representada pela cama do marceneiro, não da realidade, que seria a cama que Deus criou. De onde Platão inferir que “a imitação está, portanto, longe do verdadeiro, e se ela modela todos os objetos, é, segundo parece, porque toca apenas uma pequena parte de cada um, a qual não é, aliás, senão uma sombra”.

Não vamos discutir aqui se aquilo a que Platão se refere é procedente ou não. O certo é que cada sociedade e cada cultura estabelecem seu sistema de valores, e, no mundo grego daquele momento, Deus estava no ápice social. Portanto, a idéia de que a arte (aqui representada pela pintura e pela poesia) induz a uma aparência e à mentira (no sentido mais tradicional de ficção) vem desde os tempos antigos, mesmo porque existia o princípio da essência: acreditavam os antigos que a essência das coisas e dos seres estava em Deus. Ou seja, todas as coisas e objetos teriam uma essência, considerada a natureza, a idéia principal, o cerne de um ser. Mas, hoje, os homens perguntam se as coisas e os seres são constituídos de uma única essência: é possível, em um mundo globalizado e tão multicultural?

Dadas as particularidades do mundo atual, em que há a ampliação da população mundial pelas migrações, contrariamente ao mundo antigo ocidental, antes restrito à

Europa, ou particularmente à Grécia, nas origens, não podemos continuar com um conceito de literatura ainda focado na realidade da Antigüidade, mesmo que esta ainda esteja presente nas obras literárias em formas dos poemas e das narrativas. Todo conceito de Literatura deve considerar a sociedade e a cultura como influências da obra literária. Mas antes, o que é cultura?

Um conceito básico de **cultura** é o seguinte: é tudo aquilo que o ser humano criou, produziu, para melhor sobreviver no mundo, seja produção material (casas, vestuário, alimentos, etc.), seja produção imaterial (ideologias, linguagens); contrariamente, temos a Natureza, que é toda forma de existência que o ser humano não criou, mas foi gerada espontaneamente, “criação” que se atribui a um Deus (conceito do filósofo grego Platão). O ser humano vive transformando a Natureza para criar cultura: é a árvore que é transformada em cama, o fruto é industrializado e se transforma em goiabada, os sons se tornam música ou a linguagem verbal pela capacidade criativa do homem. Ao ser criada, mediante objetos e símbolos, toda cultura traz valores e ideologias, o que faz com que os grupos sociais, que utilizam as culturas, tenham significações diferenciadas para um mesmo referencial: assim é que a goiabada, comprada na quitanda da esquina, é um doce mais barato que uma fatia de torta de chocolate comprada em uma lanchonete de *shopping center*; uma cama feita de angelim é mais barata que uma cama feita de cedro, esta madeira mais nobre. E por estarmos em uma sociedade capitalista, o que é bom e melhor corresponde ao que é mais caro, custa mais dinheiro. Não é diferente com a Literatura, que acaba sendo valorada não apenas pela importância de sua linguagem — o que veremos nas próximas atividades —, mas esta importância acaba sendo valorada financeiramente, fazendo com que alguns livros e autores sejam mais “caros”, o que distancia a obra literária de quem não pode comprá-la.

Essa valoração, não apenas financeira como também ideológica, não nos impede de conceituar Literatura sob um ponto de vista mais abrangente, um conceito que englobe todas as produções consideradas literárias no mundo, mesmo que a Literatura de cada país possa ser diferente quanto ao tema, à escritura ou às ideologias transmitidas pelo texto. Portanto, para tanto, vimos que o texto literário é marcado por ser a criação de uma nova realidade, uma ficção, mas que está pautado no mundo em que vivemos, daí ser imitação, por isso não podemos classificá-lo de “mentira”. Este texto é feito de palavras, que adquirem uma utilização própria, e por isso são chamadas de metáforas. Segundo Goulart & Silva (1994, p.23):

Daí, então, podemos concluir:

1. A obra literária cria seu próprio mundo, não sendo, portanto, uma cópia da realidade.
2. A criação deste mundo será feita através da palavra que comporá imagens ficcionais.
3. Diante da resistência que a própria palavra oferece, o escritor tem de volver ao mundo real, onde se alimentará para continuar criando seu mundo de ficção.

Atentos ao que foi dito antes, podemos concluir ainda que **Literatura** é a produção textual que tem como temática o ser humano e seus conflitos, apresentando valores relativos a cada cultura retratada (por isso imitação, ou *mimesis*), sendo construída por palavras polivalentes, orais ou escritas, que compõem imagens organizadas a partir do ponto de vista do poeta ou narrador.

E qual a importância desse arranjo ideológico e lingüístico para os dias de hoje?

Segundo Culler (1999, p. 34),

Por um lado, a “literatura” não é apenas uma moldura na qual colocamos a linguagem: nem toda sentença se tornará literária se registrada na página como um poema. Mas, por outro lado, a literatura não é só um tipo especial de linguagem, pois muitas obras literárias não ostentam sua diferença em relação a outros tipos de linguagem: funcionam de maneiras especiais devido à atenção especial que recebem.

Portanto, não devemos compreender a literatura como uma produção cultural que dissocia forma e conteúdo, uma vez que nenhuma perspectiva é absoluta quanto a estabelecer a natureza e a função do texto literário. Para entender a importância da literatura não devemos relevar apenas o uso especial da linguagem, com a predominância de metáforas, numa perspectiva intrínseca (leitura pautada nas características internas dos textos), mas também considerar-se-á uma perspectiva mais extrínseca (leitura pautada nas influências externas ao texto, como a história e a sociedade), relevando-se a recepção da obra literária, sendo esclarecedor, para tanto, a compreensão da linguagem verbal como produto social e, dessa feita, condicionada às condições históricas e sociais de sua produção.

A importância da literatura para os dias de hoje, mesmo frente a obras literárias de outros tempos e em linguagem não tão “compreensível” para o padrão atual de nossa língua, é que o texto literário pode ser atualizado, trazendo aos nossos dias idéias e valores aparentemente ultrapassados, mas que podem ser atualizados pela verossimilhança, que, ao lado da conotação e da ficcionalidade, constituem qualidades marcantes da linguagem literária, qualidades estas responsáveis pela natureza do que seja literatura. O aparecimento

dessas qualidades no texto literário conforma uma determinada realidade, constrói uma concepção de vida e de mundo, reivindica uma verdade, assim conciliando qualidades intrínsecas e extrínsecas. Podemos avançar em nossas conclusões e encarar a literatura e, por extensão, as artes como um dos modos do conhecimento que utilizam a linguagem verbal: é o modo apresentativo, **figurativo**, que se completa pelo outro modo, o dissertativo (ou temático), este mais freqüente nas “ciências” de teor positivista. Mas como todo conhecimento, a literatura tem de mostrar a sua validade para o receptor, deve estabelecer com este uma empatia, ou seja, mediante suas qualidades próprias, devemos perguntar ao texto literário: para que serve esse conhecimento?

MODO/TEXTO FIGURATIVO

É aquele composto por figuras, isto é, elementos concretos presentes no mundo natural, mundo criado pela linguagem, elementos como casa, animais e seres humanos e mitológicos (Matintaperera e a deusa Vênus, por exemplo); diferente do texto temático, mais abstrato, que não remete ao mundo natural e apresenta elementos como tristeza, mágoa e medo.

Em síntese, serve para refletirmos sobre a vida, a partir de um “ponto de vista” em que ainda não havíamos pensado as relações humanas, fazendo com que nos humanizemos ainda mais ao compreendermos as razões, as idéias e os valores dos nossos semelhantes, do Outro que não pertence ao nosso grupo social e que, por vezes, tratamos como inferior, com visão **etnocêntrica**. Por isso o texto literário não deve ser analisado e interpretado apenas através de sua forma ou conteúdo, mas como uma integridade, já que as manifestações da cultura dependem da linguagem através da qual são objetivadas.

ETNOCÊNTRICO

Referente ao etnocentrismo, isto é, visão do mundo segundo a qual nosso grupo social é o centro de todas as coisas, sendo nossos costumes os únicos válidos, e os costumes dos demais grupos tratados com desdém, e medidos e avaliados a partir dos nossos valores.

EXERCÍCIO

01. Agora, teste sua compreensão sobre os conceitos abaixo, já tratados nesta atividade.

Numere a coluna da direita de acordo com a da esquerda:

- | | |
|--------------------|---|
| 1. ficção | () canções, piadas, provérbios, cordel |
| | () modelo de representação da sociedade e do mundo |
| 2. literatura | () produção de textos da tradição literária originados pela fala |
| 3. literatura oral | () textos escritos do cânone literário universal |
| | () toda produção humana de objetos materiais e imateriais |
| 4. cultura | () criação de imagens ficcionais pela palavra escrita |

02. Para realizar este segundo exercício, primeiramente realize a leitura complementar abaixo. Em seguida, responda às questões.

LEITURA COMPLEMENTAR

A seguir, apresentamos o texto de Rogel Samuel (1985, p.7-12), que aborda as relações entre arte, cultura e ideologia, considerando a literatura como produção inscrita nessa relação triádica.

ARTE E CULTURA

A literatura faz parte do produto geral do trabalho humano, isto é, da *cultura*. A cultura de um povo são suas realizações, em diversos sentidos, como as ciências e as artes. É um conjunto socialmente herdado, que de certo modo determina a vida dos indivíduos.

Para compreender a literatura (e a arte em geral) do ponto de vista cultural, há de fazer-se certas distinções e algumas observações.

Em primeiro lugar, é necessário distinguir *objeto artístico* de *utensílio*.

A arte não se pode identificar com um utensílio. A arte é gratuita, isto é, sua finalidade é quase a própria arte. A arte não deve ter finalidade, porque ela é uma finalidade em si mesma. É pois uma atividade lúdica, isto é, não tem finalidade fora de si mesma. Isto não quer dizer que a arte não sirva para nada, mas outra coisa: foi a sociedade moderna que estabeleceu que o padrão da realidade de um determinado objeto é sua necessidade, isto é, os objetos são definidos não pelo que são, mas para o que servem. Tudo na vida social é visto com respeito a um determinado fim. Todos os produtos humanos e todas as ações humanas (o trabalho) estão assim definidos. Entretanto há outros valores além dos que visam a um determinado fim. O visar a um determinado fim significa inserir-se no meio de produção capitalista que objetiva a satisfação de necessidades e lucro. A arte não visa a um determinado fim, porque a arte expande-se no espaço da liberdade, e a liberdade é a espera do nada, ou seja, a arte não visa a nada, porque ela é em si sua própria finalidade, não há outra além dela mesma tão importante quanto ela. Isto não quer dizer que a arte não tenha outra finalidade além dela mesma (a arte pode servir, por exemplo, para educar), mas que a sua própria finalidade em si mesma já seria suficiente para justificar sua própria existência. A liberdade é a espera de nada no sentido de que vige no espaço lúdico, isto é, gratuito, que não visa a nada além de si mesma.

A atividade lúdica, isto é, o jogo, é gratuito. É uma atividade que não visa a um determinado fim outro que não a própria ação. Assim como a dança não visa a outra coisa senão ao próprio movimento.

É claro que a arte (como o jogo, a dança) tem muitas finalidades práticas: serve para desenvolver o corpo e o espírito, para viver, ganhar dinheiro, ganhar fama, mudar a sociedade, desenvolver a relação entre os homens e muitos outros etc. Mas, por melhores e mais necessárias que sejam as finalidades que poderíamos enumerar para a arte, nenhuma poderia ser melhor do que ela mesma. Ou seja: tautologicamente a arte visa à arte.

É muito antigo esse fenômeno. Já no período paleolítico, os homens pintavam, antes de saber falar. Pintavam as grutas. E não com a finalidade de enfeitar, já que muitas pinturas ficavam em lugares onde dificilmente alguém poderia ver. Por que pintavam?

A arte tem, pois, essa gratuidade.

O utensílio não tem. Um machado de pedra tem uma finalidade. Não é uma obra de arte.

A arte pode ser inteiramente gratuita, como um quadro, ou pode estar embutida num utensílio, por exemplo, um saleiro de ouro do Renascimento. Benvenuto Cellini fez um saleiro de ouro para a mesa de Francisco I com as figuras de Netuno e da Terra. Este saleiro de ouro têm pelo menos três aspectos. Em primeiro lugar é uma obra-de-arte, tem as características estéticas e formais de uma obra-de-arte renascentista. Em segundo lugar tem um certo valor material, isto é, a matéria com que foi formado tem um certo valor no mercado, a peso: o ouro. Em terceiro lugar, é um utensílio, isto é, tem uma finalidade fora de si mesmo, qual seja, para portar sal à mesa. A arte, portanto, está embutida num utensílio, mas aquilo que é a arte no objeto está livre daquilo que tem utilidade nele, e livre também do seu valor em ouro (poderia ter sido feito em madeira, mais barata, ou em ferro). A arte escapa, pois, do utensílio (como escapou da matéria, do metal ouro que, embora caro, não a constituiu). E o aspecto artístico do saleiro continuou, desta maneira, gratuito, isto é, sem finalidade fora de si mesmo.

Gratuito, aqui, não significa não pago. Se Cellini recebeu ou não recompensa em dinheiro pelo trabalho artístico, não importa, do ponto de vista estético. E mesmo do ponto de vista estético, certas obras-de-arte têm um valor inestimável, porque são irreproduzíveis. E só tem preço aquilo que se pode tornar propriedade de alguém, ou de um museu. O problema do valor é sempre definido como valor de troca, nunca como valor artístico. Não pertence à estética o valor em dinheiro de uma obra-de-arte, mas sim ao comércio de obras-de-arte. E saber se um artista ganha muito dinheiro com sua arte não significa que sua arte tem necessariamente grande valor artístico, mas sim que tem grande valor no mercado de arte, que nem sempre corresponde ao valor estético, mas ao valor da aceitação por parte do público. Aceitação esta que pode estar viciada pela propaganda.

A segunda distinção que devemos fazer (a primeira é entre objeto artístico e utensílio) é entre a coisa dada na natureza e o objeto criado pelo homem, ou produto. Uma pedra é um dado na natureza. Um machado de pedra é um produto, objeto feito. A cultura é o elenco dos produtos e outros feitos humanos. A coisa na natureza, pois, distingue-se do objeto do homem. E note-se que um objeto só o é para um determinado sujeito, que o pensa e que o faz. A arte é, logo, um produto gratuito. Marca a passagem e o fazer da cultura, essa energia. O homem se define pelo que faz; o *trabalho* define o homem. O sujeito faz a realidade do objeto. Esse fazer, essa interferência vai ser chamada trabalho. Hegel percebeu que a ação do trabalho é a força motriz que impulsiona a História. É no trabalho que o homem se produz a si mesmo. O trabalho é o núcleo de onde pode ser compreendida a atividade criadora do sujeito, pois no trabalho se sente a resistência do objeto e o poder do sujeito. O trabalho permitiu ao homem conhecer-se a si mesmo, além de dominar a natureza. A compreensão do trabalho é necessária para que nós possamos compreender a literatura como produto do trabalho humano. Pois a divisão social do trabalho criou as antigas classes sociais: através dessa divisão de classes, o trabalho passou de criador para alienador do homem.

Como trabalho, a literatura faz uma transformação da realidade. Transformação da História. A História é um processo unitário, um devir, um pôr-se, um produzir-se e reproduzir-se, implicando que o homem toma cada vez mais consciência de si mesmo como ser social.

Podemos fazer uma distinção entre *labor*, *trabalho* e *ação* humanos. O homem labora com o corpo. Trabalha quando produz os objetos com que cria seu mundo. E sua ação se dá entre os homens, é política. Essa distinção se deve à divisão do trabalho. O labor assegura a sobrevivência; o trabalho realiza o produto; a ação e o falar fazem a História. A literatura participa das três atividades.

A literatura é ação porque interfere indiretamente nas consciências, no sentido de humanizar o próprio homem. A ação da literatura atua internamente na consciência do leitor. A literatura é um meio convincente de ação, pois o receptor fica mais tempo diante da mensagem artística do que o receptor das outras artes, como a pintura e a música. Um romance estabelece um alto grau de intimidade com seu leitor. O leitor demora mais tempo com ele, vive mais tempo com ele. A mensagem tem tempo para explicar-se, consolidar-se. A literatura é discurso como o pensamento, e assim há um maior intercâmbio de formação de conceitos no texto interno do leitor.

Como elemento de cultura, a arte literária é hoje um reduto de luta que protesta contra a utilização instrumental do homem pela técnica. É um momento do espírito

humano, em que o homem se redescobre como ser cultural. A literatura baseia-se na percepção da alma por si mesma e em si mesma, disse Hegel. Representa o espírito para o espírito, representando o interior e a exterioridade que sempre revela a interioridade do humano. A literatura é capaz de representar um objeto em toda a sua íntima profundidade. O espírito se objetiva para si mesmo através da fantasia da imaginação. A imaginação é pois a base geral de todas as formas artísticas, ela é a matéria sobre a qual a arte trabalha. A literatura trabalha para o desenvolvimento da intuição interior, seu objetivo é o reino do espírito humano (espírito é a interiorização da natureza). A missão da literatura, como fato cultural, é evocar a potência do espírito, tudo aquilo que nas paixões e nos sentimentos humanos nos estimula e nos comove. Estes estímulos estão a serviço da transformação da sociedade. É a emoção, a subjetividade, o principal motor de transformação social. Os estímulos artísticos estão a serviço do homem, isto é, o discurso literário, toda grande arte é ação política.

ARTE E IDEOLOGIA

Ideologia é a maneira de interpretar o mundo de acordo com os interesses da classe social do interpretante. A ideologia é um fenômeno (quase) inconsciente; não nos damos conta de que nossas avaliações e perspectivas são ideológicas, pois quando temos consciência disto elas deixam de ser ideológicas. O empresário que monta uma grande fábrica, despendendo grande soma de capital, considera-se um gerador de empregos e de riqueza. O mesmo homem pode ser considerado, dentro de outra postura ideológica, um explorador da capacidade de trabalho humana. Todas as duas interpretações são ideológicas.

Outro exemplo: para uma determinada classe que está no poder é necessário que haja verdades *eternas*, valores eternos, pois consciente ou inconscientemente a classe deseja eternizar-se no poder. Esta postura é chamada freqüentemente de “conservadora”, ou de “direita”, e raciocina na base do pensamento: “Isso sempre foi e será assim”. Outra postura, chamada de “esquerda”, ou “revolucionária”, acredita que pode haver mudanças, que a realidade está sempre em transformação.

Chama-se ideologia dominante aquela que a classe dominante consegue impor à sociedade, através dos meios de comunicação e da produção da cultura. Por causa disto, a classe operária, por exemplo, pode deixar de ter consciência de classe (da sua classe) para pensar como pensa a classe dominante, e assim servir aos interesses da dominação.

Alguns cientistas sociais, como Habermas, acreditam que não se pode falar hoje de ideologia na sociedade industrial, que caracteriza o mundo moderno. O Estado tecnológico, o capitalismo moderno, tratou de resolver a antiga separação de classes, hoje dissolvidas na massa. E a prevalência do Estado (que é um poder sem dono, um poder passageiro) fez com que tendam a desaparecer os donos dos meios de produção, isto é, a chamada burguesia, que caracterizava o tipo de sociedade do século XIX. Vivemos, hoje, uma enorme sociedade de massa, controlada por um gigantesco aparelho burocrático do Estado (no Terceiro Mundo o tipo de sociedade burguesa talvez ainda exista).

Não podemos reduzir o sentido da literatura essencialmente à sua forma ideológica, ou à crítica da ideologia dominante. Alguns teóricos defendem a tese de que a arte faz parte da superestrutura (a ideologia dominante que se manifesta na religião, na filosofia, no direito e na política da classe dominante). Arte, porém, é forma, além

de ser mensagem. Assim, a arte resiste mesmo quando determinadas estruturas sociais desaparecem, mesmo quando já não importa a ideologia em que se inseria. Foi Marx o primeiro a ver como a arte grega perdurava, mesmo já tendo desaparecido aquele tipo de sociedade e de economia grega. Havia alguma coisa naquela arte, além da ideologia. E ler a *Iliada* vendo só o problema escravagista é um contra-senso.

É certo que o artista está condicionado histórica e socialmente, mas sua arte não se reduz à ideologia. A obra-de-arte supera o problema social do meio onde nasceu. Do ponto de vista social, a arte é expressão da divisão da sociedade; mas do ponto de vista da estética, a arte tende para a universalidade, vendo o homem de todas as sociedades e de todas as classes como o mesmo homem. Assim, um personagem de Racine transcende o absolutismo; um personagem de Balzac transcende o capitalismo burguês. As ideologias de classe passam; a arte permanece.

Não se pode esquecer que a arte é um produto histórico e que o universal que ela realiza não é um universal abstrato e intemporal (o que seria uma postura idealista). A arte surge no e pelo particular para atingir o universal. Surge num determinado tipo de sociedade para atingir a universalidade.

É necessário, pois, excluir os dois extremos: nem pensar que a arte é somente ideologia, nem opor arte e ideologia, negando o seu caráter ideológico.

Depois da leitura do texto de Samuel, questiona-se: “a arte pode ser inteiramente gratuita”, independente das condições sociais e históricas de sua produção, sem revelar ser uma imitação do homem? E por que ela, sendo gratuita, pode ser política e ideológica? O valor estético de uma obra-de-arte é totalmente universal? Socialize sua reflexão com os demais companheiros de curso e com o tutor, a fim de construir seu próprio conceito de literatura e *mimesis*.

BIBLIOGRAFIA

BÁSICA

- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, 198-.
- BANDEIRA, Manuel. *Manuel Bandeira*; seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios. São Paulo: Abril Educação, 1981. (Literatura comentada)
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária*; uma introdução. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.
- GOULART, Audemaro Taranto, SILVA, Oscar Vieira da. *Introdução ao estudo da literatura*. Belo Horizonte: Ed. Lê, 1994.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 5.ed. São Paulo: Cultrix, 1988.
- PLATÃO. *A república*. São Paulo: Martin Claret, 2000.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

COMPLEMENTAR

DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento*; de Pascal a Sartre. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

SAMUEL, Rogel (org.). *Manual de teoria literária*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1985

RESUMO DA ATIVIDADE 1

Nesta atividade, pudemos compreender que a literatura se constitui como representação do homem e de sua realidade, servindo a várias ideologias e concepções de sociedade, o que nos faz afirmar que a obra de arte literária tanto pode estar ligada às vanguardas como à tradição.

Desde a antiguidade grega, o texto literário se porta como imitação – *mimesis* – da sociedade, o que pode ser atestado com Platão, adquirindo, na contemporaneidade, o estatuto de tipo de leitura específica, ligada à imaginação, a partir da sociedade burguesa.

A partir de então, ocorre a separação da literatura entre escrita – a canônica – e a literatura oral – ou tradição oral – vinculada à produção oral de textos narrativos de uma dada sociedade.

LITERATURA E CONTEXTO SÓCIO-CULTURAL

a t i v i d a d e 2

OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- interpretar o texto literário indicando suas condições sociais e históricas de produção;
- considerar o texto literário como forma de conhecimento da realidade em que está inserido.

Como os conceitos de ideologia, *mimesis*, verossimilhança, ficção e cultura aparecem em textos literários? Vamos considerar dois textos literários, um poema e um conto, e discutir como podem ocorrer estes conceitos, procedendo à interpretação do texto literário.

INTERPRETAÇÃO

Considerando-se a formação da palavra interpretação, que contem o prefixo latino inter-, que significa posição intermediária, reciprocidade, e o elemento de composição preter- (do latim praeter), conclui-se que interpretar significa “ir além de, transcender”. Portanto, análise e interpretação são procedimentos consecutivos na análise do texto literário, mas não são sinônimos. Por quê? Analisar é o primeiro passo para interpretar, uma vez que só podemos interpretar depois de conhecer as partes constituintes de nosso objeto, o que é realizado pela análise.

O primeiro é de autoria da escritora brasileira Cecília Meireles (1901-1964), intitulado “Noturno” (MEIRELES, 1975, p. 96-97). Observemos o poema:

Quem tem coragem de perguntar, na noite imensa?
E que valem as árvores, as casas, a chuva, o pequeno
[transeunte?

Que vale o pensamento humano,
esforçado e vencido,
na turbulência das horas?

Que valem a conversa apenas murmurada,
a erma ternura, os delicados adeuses?

Que valem as pálpebras da tímida esperança,
orvalhadas de trêmulo sal?

O sangue e a lágrima são pequenos cristais sutis,
no profundo diafragma.

E o homem tão inutilmente pensante e pensado
só tem a tristeza para distingui-lo.

Porque havia nas úmidas paragens
animais adormecidos, com o mesmo mistério humano:

grandes como pórticos, suaves como veludo,
mas sem lembranças históricas,
sem compromissos de viver.
Grandes animais sem passado, sem antecedentes,
puros e límpidos,
apenas com o peso do trabalho em seus poderosos flancos
e noções de água e de primavera nas tranqüilas narinas
e na seda longa das crinas desfraldadas.

Mas a noite desmanchava-se no oriente,
cheia de flores amarelas e vermelhas.
e os cavalos erguiam, entre mil sonhos vacilantes,
erguiam no ar a vigorosa cabeça,
e começavam a puxar as imensas rodas do dia.

Ah! O despertar dos animais no vasto campo!
este sair do sono, este continuar da vida!
o caminho que vai das pastagens etéreas da noite
ao claro dia da humana vassalagem!

Na primeira parte do poema (seis primeiras estrofes) há vários questionamentos sobre a condição humana, daí a série de frases interrogativas sobre o ambiente, o pensamento, as reações corporais, todas interrogações relativas ao ser humano; afinal, uma das finalidades da literatura é questionar o senso comum em que vivemos. Posteriormente, existem duas estrofes finais que indicam a única certeza da vida, do homem, que é a tristeza; mas o homem é um ser triste, sempre? Devemos entender que a tristeza é apenas uma parte daquilo que podemos considerar como sentimento humano, porque a linguagem literária não trabalha com o imediato, por isso a tristeza é uma metonímia dos sentimentos humanos.

A segunda parte do poema (da sétima estrofe até o final) nos surpreende com a descrição da condição de outro animal, não mais humano, e sim o cavalo. Só que a descrição, de certa maneira, “humaniza” este animal: “animais adormecidos, com o mesmo mistério humano”. Só percebemos que o animal descrito é o cavalo quando, na penúltima estrofe, no terceiro verso, a autora se refere à palavra “cavalo”. É como se houvesse uma aproximação de mundos – o humano e o animal – que no dia-a-dia são tão distantes, e por vezes se torna inaceitável, para alguns, a comparação. O que acontece, no entanto, é que a aproximação nos propicia uma reflexão sobre a própria condição humana, condição de “humana vassalagem”. Podemos dizer, então, que o texto nos desvela uma ideologia, porque nos mostra que na sociedade moderna e capitalista somos tão “animalizados” pelo trabalho como os cavalos, que só têm noções da vida (água e primavera) e não compreendem que são seres históricos, com um passado e uma possibilidade de ter uma cultura, uma tradição. A noite se verte em possibilidades de transformação dessa condição, em “mil sonhos vacilantes”, mas quando ela se desmancha no oriente, voltamos à condição de puxarmos as imensas rodas do dia.

Assim é que o poema “imita”, espelha uma condição humana, em um dado momento da história da Humanidade, ou seja, a partir do mundo moderno, com a Revolução Industrial, em que os homens passaram a ter uma vida muito mais “robotizada”, tornou-se mais freqüente esta condição animal do ser humano. Por essa razão este poema é verossímil, ou seja, é possível que hoje mesmo esta condição se repita em algum momento de nossa Humanidade. Portanto, a ficção literária, antes de ser uma “mentira”, é uma possibilidade, um modelo de pensar sobre o homem e o mundo, a partir de questionamentos e de indícios de possíveis condições do homem, “escravo” do próprio homem. Em outras palavras, o texto literário nos ajuda a sempre questionar o seguinte: esta situação é realmente válida? Isto que acontece é legítimo? É justo o que se faz entre os homens, só porque temos pensamentos, ideologias e comportamentos diferentes?

O segundo texto literário é um conto, de autoria do escritor brasileiro e paraense Inglês de Sousa (1853-1918), intitulado “O baile do judeu”, transcrito parcialmente abaixo. A narrativa retrata uma festa ocorrida na casa de uma personagem conhecida como Judeu, ou Izaac, em uma certa vila no interior da Amazônia, provavelmente na região do Baixo Amazonas. Segundo o narrador (SOUSA, 2004, p.104),

Era de supor que ninguém acudisse ao convite do homem que havia pregado as bentas mãos e pés de Nosso Senhor Jesus Cristo numa cruz, mas, às oito horas da noite daquele famoso dia, a casa do Judeu, que ficava na rua da frente, a umas dez braças quando muito da barranca do rio, já não podia conter o povo que lhe entrava pela porta adentro; coisa digna de admirar-se hoje que se prendem bispos e por toda a parte se desmascaram lojas maçônicas, mas muito de assombrar naqueles tempos em que havia sempre algum temor de Deus e dos mandamentos de sua Santa Madre Igreja Católica Apostólica Romana.

O baile passa a acontecer dentro da normalidade, com a presença de pessoas gradas do lugar, como o tenente-coronel Bento de Arruda, comandante da guarda nacional, e sua esposa, d. Mariquinhas; o capitão Coutinho, comissário de terras; o dr. Filgueiras, delegado de polícia; além do coletor e do agente da companhia do Amazonas, entre outros, todos em busca de saborear a excelente cerveja Basse e os sequilhos que o Izaac providenciará para a festa. Até que surge um sujeito “baixo, feio, de casacão comprido e chapéu dasabado, que não deixava ver o rosto, escondido também pela gola levantada do casaco” (ibidem, p. 107). Pensando ser uma troça aquele sujeito, todos riram, e ele passou a dançar com d. Mariquinhas, de uma maneira burlesca e inebriante, o que provocou “risadas e exclamações ruidosas dos convidados”, fazendo com que ninguém percebesse que o sujeito grunhia sinistramente e abafava os gemidos surdos da esposa de Bento de Arruda, que já desfalecia de cansaço. E no meio da arrebatadora valsa, o homem burlesco deixa cair o chapéu e aparece sua cabeça furada, deixando evidente se tratar de um boto, com vaga semelhança de Lulu Valente, ex-namorado de Mariquinhas, e que morrera de amores por ela, tendo sido pretérito por ser pobre e trocado em casamento por Bento de Arruda. Ao final do conto, o boto arrasta Mariquinhas para a beira do rio e se lança às águas com ela.

De imediato, a ideologia católica, em uma concepção mais tradicionalista e ortodoxa destaca-se, ao considerar-se o judeu como traidor de Cristo e por isso estigmatizado como adorador de coisas “diabólicas”, daí a relação que o narrador faz com a perseguição aos maçons. Esta situação é verossímil? Talvez nos dias de hoje não se pense dessa maneira em relação ao judeu, mas houve tempo (o conto é de fins do século XIX) em que esta ideologia era reinante, o que é provado pelas adjetivações dadas ao judeu: o homem que havia pregado as bentas mãos e pés de Cristo. Este era um modelo de pensamento. Por isso, para entendermos o significado de um texto literário, devemos considerar o momento histórico e social de sua produção, verificando que a ficção de Inglês de Sousa está mais para uma sociedade tradicionalista e colonial do que para uma sociedade moderna, que prima pela diversidade do pensamento e das opiniões. Nada contra o ponto de vista do autor, porque cada tempo produz os seus valores e devemos percebê-los como reflexos dos pensamentos humanos. Porque cada tempo produz sua cultura, gerada pela necessidade de cada grupo social se manter dominando e de impor a dominação de suas idéias aos demais. Isto faz com que “O baile do judeu” seja a imitação de uma sociedade em um determinado tempo. Uma sociedade que, mesmo sendo pautada em valores católicos e ocidentais, não deixa de considerar que existem outros valores e ideologias, como aceitar que o Lulu Valente e o boto são a mesma figura, reeditando este ser da mitologia amazônica, trazido para o cânone literário, pasmem, em pleno século XIX. Por isso que, a despeito de algum pré-conceito, a obra de Inglês de Sousa se insere como atual, isto é, por tratar de um tema atemporal e universal, mesmo a despeito de ser do século XIX.

EXERCÍCIO

01. Leia a assertiva de Proença Filho (1995, p. 20) e comente em seguida, a partir das explicações anteriores sobre a função representativa da literatura em relação à sociedade:

Ora, se acreditamos que “a literatura revela o homem enquanto homem, sem distinção ou qualificação”, se sabemos que “uma literatura surge sempre onde há um povo que vive e sente”, é fácil concluir que cultura, língua e literatura estão estreitamente ligadas.

02. Para responder a esta questão, primeiramente proceda à leitura complementar. Ao final da leitura, você encontrará a questão correspondente.

LEITURA COMPLEMENTAR

O texto abaixo, de Regina Zilberman (1990, p.32-35), trata da crise da função da literatura na sociedade moderna, destituída de fruição pela praticidade do mundo contemporâneo. Leia-o e depois responda à questão acerca do assunto.

Mas por que não educa mais?

Pode-se afirmar, sem constrangimento, que não existe leitura sem que a imaginação seja convocada a trabalhar junto com o intelecto, responsável pelas operações de decodificação e entendimento de um texto? Se este for ficcional, a resposta, imediata e formulada com convicção, é positiva. O resultado é a fruição da obra, sentimento de prazer motivado não apenas pelo arranjo convincente do mundo fictício proposto pelo escritor, mas também pelo estímulo dado ao imaginário do leitor, que assim navega em outras águas, diversas das rotineiras a que ele está habituado.

Definida enquanto criação, a obra literária não é produzida sem que outra imaginação seja ativada primeiro: a do escritor. Por isso, coincide com invenção, associa-se à fantasia, parece irreal. De um lado, simula lidar com coisas e pessoas conhecidas; de outro, porém, deixa claro que aquelas nunca tiveram existência concreta, tangível ou mensurável. Reais são apenas as palavras que as enunciam; essas, no entanto, também são impalpáveis. Onde situar então a materialidade da literatura, localizada, supõe-se, em algum lugar, já que nos atinge tanto?

A resposta a essa questão talvez seja tão imprecisa quanto o objeto a que ela se refere: tudo começa na fantasia, cuja existência pode ser afirmada de modo empírico, já que diariamente experimentamos seus efeitos, mas cujo cerne não tem substância, nem forma.

O que é fantasia? Eis um tema esquecido pelas coleções de iniciação aos conceitos básicos do cotidiano. Talvez por não pertencer ao ideário da esquerda, que a acusa de propiciar o escapismo, compensar a alienação motivada pela divisão do trabalho ou desviar a classe operária de sua finalidade revolucionária; ou por estar acossada pelo pragmatismo burguês, que não tolera uma atividade que não resulte em produção e não tenha aplicação imediata e lucrativa.

Um lado, mais doutrinário, a exilou, expulsando-a de seu universo conceitual e denegando seus efeitos; o outro, mais prático, não a evitou, mas, ao adotá-la, comprometeu sua finalidade. Esta foi encampada pela indústria cultural, que lhe conferiu sentido escapista, encarregando-a, por uma parte, de proporcionar a fuga, ainda que ilusória e momentânea, da vida cotidiana, rotineira e insípida, e por outra, de facilitar a acomodação a uma situação que, assim, se torna suportável. A esquerda aceitou as regras impostas à fantasia pelo capitalismo, confirmando-as por outra via; ambas as posições uniram-se nessa condenação a um fenômeno inerente à vida humana.

Nem todos, contudo, compartilham o preconceito; a começar por Sigmund Freud, talvez o principal responsável pelo resgate da fantasia e pelo esclarecimento de sua articulação às atividades artísticas de criação. Freud indica que a fantasia é motivada por desejos insatisfeitos; ela acolhe-os e elabora-os, buscando satisfazê-los por intermédio de processos como o sonho, a imaginação, o devaneio.

O escritor, por exemplo, canaliza esses desejos para sua obra criativa: essa, em certo sentido, permite-lhe externar lembranças insatisfatórias do passado, aliadas a experiências presentes, e, de algum modo, resolvê-las ou superá-las. Sob esse aspecto, a criação artística assemelha-se a um sonho adulto ou ao brincar da criança, pois, durante sua ocorrência, evidenciam-se os problemas que afetam o sujeito e as possibilidades de solução para eles. Não por acaso, acredita Freud, algumas línguas usam a mesma palavra para designar o ato de brincar (*play*, em inglês; *spiel*, em alemão) e o de produzir peças literárias ou teatrais.

Alojada no coração dos problemas de um indivíduo, a fantasia não pode ser escapista; nem as imagens que ela libera desligam-se do cotidiano ou da existência dos homens com os quais o artista convive. Seu relacionamento com o mundo encontra acolhida em seu imaginário, mas esse não é meramente receptivo: trabalha essas sugestões exteriores, associa-se a recordações do passado, articula-se aos insumos resultantes das informações armazenadas pelo sujeito.

O mais importante é que a fantasia dá forma compreensível àqueles fenômenos, que transparece por meio de ações e figuras, relações entre elas, saídas para os problemas levantados. E porque a forma empregada é compreensível, pode ser adotada por outros indivíduos, que, assim, têm condições de entender suas próprias dificuldades, refletir sobre elas, buscar um caminho para seus dramas pessoais ou sociais.

A fantasia transfere essa forma para a literatura, e o leitor procura ali os elementos que expressam seu mundo interior. Pode ser que ele não opere como escritor, que produz um texto literário ao elaborar de modo criativo seus processos internos; mas ele passa por situação similar, na medida em que, de alguma maneira, esse se manifesta e transforma-se em linguagem. Eis por que leituras significativas confundem-se com nosso cotidiano, tornam-se lembranças perenes, explicam nossa própria vida.

Sendo assim, para ser valorizada, a fantasia não precisa recorrer a um pouco provável ângulo utilitário ou aplicado. Ela não é prática, embora tenha sido aproveitada pela indústria cultural como maneira de aplacar a insatisfação interior resultante da divisão do trabalho e da mecanização da existência na sociedade burguesa.

É, contudo, a condição primordial de relacionamento entre os homens, porque faculta a expressão de seus dramas e das soluções possíveis. A criação artística, nesse sentido, assume papel preponderante, porque, operando a partir das sugestões fornecidas pela fantasia, socializa formas que permitem a compreensão dos problemas; portanto, configura-se também como ponto de partida para o conhecimento do real e a adoção de uma atitude liberadora.

Regressiva na formação, pois remonta a lembranças de problemas, a fantasia é prospectiva na formulação; e a literatura, sua herdeira, recebe como legado sua tônica utópica, acenando para as possibilidades de transformação do mundo e encaminhamento de uma vida melhor para todos que dependem dela para conhecer o ambiente que os rodeia.

A educação compartilha com a fantasia e a literatura a perspectiva utópica a que essas apontam.

Etimologicamente, educar é extrair, levar avante, conduzir para fora e para frente. Funda-se, pois, num ideal, o de que é possível mudar a atitude individual e a configuração da sociedade por meio da ação humana. Porque ideal, esse objetivo é seguidamente criticado e até rejeitado. A dificuldade maior, porém, não reside aí, e sim no fato de não vir se concretizando e de estar ameaçado de desaparecimento por obsoleto.

A dificuldade reside também na circunstância de que, de ideal, esse objetivo converteu-se num sistema: educação deixou de consistir num processo, presente em várias das atividades sociais e culturais, para se apresentar como instituição, com estrutura, organograma, agentes, calendário e orçamento. Originalmente tão fluida como a fantasia, hoje evidencia sua consciência e onipresença; mas não pode negar sua incapacidade de preencher o ideal de que dependeu sua criação e legítima sua continuidade. Por que não funciona? Deve funcionar? Neste caso, como deveria funcionar?

Essas questões não são perfunctórias; da resposta a elas depende a recuperação da utopia que, um dia, validou a implantação e organização do ensino. A resposta a elas possibilita também articular a utopia da educação àquela que está na base da fantasia e da literatura e move a vida humana, por mais atribulada que esteja a sociedade.

Considerando que a literatura, no mundo moderno, está entre o lado doutrinário e o lado prático, qual seu ponto de vista, após a leitura complementar, para que a literatura recupere sua função social positiva na atualidade?

BIBLIOGRAFIA

BÁSICA

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*; enunciação, escritor, sociedade. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MEIRELES, Cecília. *Cecília Meireles: seleta em prosa e verso*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

PROENÇA FILHO, Domício. *Estilos de época na literatura*. 15.ed. São Paulo: Ática, 1995.

SOUSA, Inglês de. “O baile do judeu”. In: *Contos amazônicos*. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

WELLEK, René, WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. 5.ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1962.

COMPLEMENTAR

LEAHY-DIOS, Cyana. *Educação literária como metáfora social*. Niterói, RJ: EdUFF, 2000.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Teoria da literatura*. 3.ed. São Paulo: Ática, 1990.

ZILBERMAN, Regina. *Literatura e pedagogia: ponto e contraponto*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.

RESUMO DA ATIVIDADE 2

Nesta atividade, a partir de exemplos de textos literários, um poema e uma prosa, observamos que a organização interna desses textos reflete a sociedade em que ocorre a produção literária, com valores verossímeis histórica e socialmente tratados.

A obra literária simula lidar com coisas e pessoas conhecidas, porém deixa claro que aquelas nunca tiveram existência concreta, tangível ou mensurável. Reais são apenas as palavras que as enunciam e que, mediante um arranjo sintático, constroem uma para-realidade que imita o nosso mundo cotidiano.

E VEROSSIMILHANÇA

POESIA

u n i d a d e 2

POIESIS E **VEROSSIMILHANÇA**

a t i v i d a d e 3

OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- distinguir poiesis, poética e poesia;
- conceituar verossimilhança.

O poema abaixo, de Carlos Drummond de Andrade (1994, p.99-100), nos põe à mostra uma questão que, há muito tempo, é o grande conflito do escritor literário: encontrar a palavra mais “exata” que corresponda ao sentimento que o literato quer deixar fluir, além de se fazer compreender pelo leitor. Vejamos.

A PALAVRA MÁGICA

Certa palavra dorme na sombra
de um livro raro.
Como desencantá-la?
É a senha da vida
a senha do mundo.
Vou procurá-la.

Vou procurá-la a vida inteira
no mundo todo.
Se tarda o encontro, se não a encontro,
não desanimo,
procuro sempre.

Procuro sempre, e minha procura
ficará sendo
minha palavra.

Se em Drummond, escritor renomado da Literatura Brasileira, a palavra mágica é uma eterna procura, uma eterna procura de sentido, não é diferente em relação aos escritores mais “comuns”, como é o nosso caso. Diariamente temos que recorrer à palavra escrita em nossa comunicação com os outros. Essa dificuldade em encontrar a palavra que caiba em nossa comunicação também é encontrada até quando lemos algum texto, sem ser reconhecidamente literário, e que nos deixa certa incompreensão, pelo caráter ambíguo de expressões ou palavras. Parece que a linguagem verbal nos faz, a cada dia, procurar sentidos para que possamos compreendê-la, conforme o seu contexto. Observemos as dificuldades de compreensão que os textos abaixo podem apresentar em razão de imprecisões de sentido e de incoerências na construção sintática:

Texto 1

- Onde ela estava?

- Eu encontrei sua amiga em sua casa, ela estava toda desarrumada!

Texto 2

Quem pode medir um homem?
Quem pode um homem julgar?
Um homem é terra de sonhos,
Sonho é mundo a decifrar.
Naveguei ontem no vento,
Hoje cavalgo no mar.
(BARATA, 2000. p. 57)

Texto 3

*Na pescaria é assim, a gente vai comendo as safras, tem o tempo
de ganhar muito e tem o tempo de ganhar pouco.*

Os textos 1 e 3 são textos que representam situações do cotidiano. O primeiro é um diálogo e o segundo uma reflexão de um sujeito sobre seu trabalho. O texto 2 é um poema de um escritor paraense, Ruy Barata. Nos três textos acima, existem imprecisões que dificultam a compreensão imediata de seus sentidos. No texto 1, a resposta “Eu encontrei sua amiga em sua casa, ela estava toda desarrumada!” nos apresenta duas indeterminações: a casa em que a amiga foi encontrada é dela própria ou do interlocutor. Quem está desarrumada, a casa ou a amiga? Estamos frente a problemas de coesão, pois “sua” e “ela” são elementos remissivos a enunciados anteriores (elementos anafóricos), pronomes que criam dúvidas quanto à referência que fazem quando estão fora de seu contexto de enunciação.

No texto 2, podemos, de fato, navegar no vento e cavalgar no mar, já que, normalmente, navegamos na água e cavalgamos em terra? E nós, homens, podemos ser constituídos fisicamente de sonhos? Parece-nos que são contradições do texto, que só podem ser explicadas a partir das noções de mundo e de representação.

No texto 3, é possível “comer as safras” ou comemos os produtos que são produzidos nas safras? Segundo o dicionário, “safra” significa mais imediatamente a produção agrícola de um ano. Como aplicar o conceito de safra a produtos oriundos da pescaria? Só podemos compreender safra no contexto da pesca se considerarmos que as palavras também apresentam um sentido figurado.

Portanto, compreender que as palavras e as expressões apresentam mais de um sentido é saber que seus significados podem, conforme o sujeito de enunciação, o tempo e o lugar (ou seja, o contexto), ampliar ou reduzir seus sentidos, isto é, além do sentido **denotativo**, as palavras e expressões apresen-

DENOTAÇÃO

O sentido a que mais usualmente se refere uma palavra ou expressão. Quando dizemos “estou cansado, vou para minha casa”, de imediato podemos entender que é o espaço em que moramos e onde podemos repousar e relaxar.

CONOTAÇÃO

O sentido subjacente a uma palavra ou expressão, às vezes de teor subjetivo. Quando dizemos “minha casa é o mundo”, podemos estar nos referindo à capacidade que o ser humano tem de não ter limites em suas aspirações, pois considera que se sente bem, acomodado, em todo lugar.

tam diversas conotações, tudo decorrente da capacidade criativa dos usuários da cultura e da língua. Nesta unidade, veremos exatamente esta faculdade da linguagem verbal, em seu uso artístico, pois a literatura, enquanto arte, se constitui pela invenção, por sua capacidade de criar mundos e representações, a partir de contextos próprios, em que nem todos podem entender o que é dito se não são sabedores das particularidades de palavras e expressões que são enunciadas.

Na teoria da literatura, existe um conceito que corresponde à capacidade do escritor ou literato de ser criativo com as palavras e expressões, de ser inventivo com a linguagem verbal. Este conceito é a *poiesis*, palavra grega que significa “ação de fazer, ação de criar algo ou alguma coisa”, pela imaginação e por meio da linguagem. Esta capacidade criativa do poeta, do literato, já havia sido apontada por Platão (428-347 a.C.) como negativa, pois ao homem caberia unicamente realizar a cópia, já que a capacidade de criar pertenceria somente a Deus, concepção esta de que já tratamos na unidade anterior.

Mas modernamente, a palavra *poiesis* passou a ser considerada como o princípio criativo de todas as linguagens, por isso esse conceito se aplica a todas as artes enquanto linguagens. Sendo representações de seres, objetos e ações, as linguagens comportariam, por seu turno, duas formas:

a) **representação reprodutora**, que consiste na noção lingüística de referência imediata entre representante e objeto representado; a palavra “livro”, por exemplo, remeteria imediatamente à imagem do objeto dado, em sentido denotativo;

b) **representação criadora**, que consiste em nexos de sentido que trazem vestígios da referencialidade original, mas que ampliam ou reduzem o sentido denotativo por uma necessidade de expressão. Nesse tipo de representação, existe relação com a realidade mais imediata, mas há a instauração de imagens outras, criadas pelo artista; a expressão “Minha filha é o livro da minha vida”, não quer dizer que eu gerei livros como filhos, mas que o sentido de aprendizado, de acúmulo de experiências, que eu encontro em um livro, pode ser transferido para a experiência de vida e de novas informações que adquirimos com os filhos, por isso eles podem ser considerados “nossos livros” também. Assim, fica evidente que posso utilizar uma palavra transferindo parcialmente seu sentido para outro objeto ou referência, a fim de proporcionar maior expressividade para o que eu quero dizer.

É inquestionável que a linguagem verbal é uma forma de representação criada pelo homem para interferir na natureza e criar as condições de melhor viver; mas, e se não tivéssemos a capacidade de dar nome às coisas e aos seres?

Para Vygotsky, a linguagem é um instrumento que possibilita a mediação entre o homem e o mundo, ou seja, entre o trabalhador e o objeto de seu trabalho – considerando

que o trabalho é a ação transformadora do homem sobre a natureza – possibilitando a produção de cultura e história para a Humanidade.

A linguagem, enquanto instrumento, potencializa a intervenção e a transformação do meio natural para que nós possamos criar condições de sobrevivência. Tomemos como exemplo a rede de pesca, que amplia a capacidade do homem de adquirir o peixe, uma vez que seria bem mais difícil pegarmos o peixe com as mãos. A linguagem verbal também é uma forma de instrumento, só que imaterial, que difere da rede de pesca em decorrência do fato de que a linguagem é um **signo**, isto é, a linguagem verbal é um instrumento da atividade psicológica, que auxilia os processos de pensamento e imaginação.

A linguagem verbal não é propriamente instrumento de trabalho, com materialidade, que pode alterar, de pronto, os objetos e controlar a natureza. Enquanto signo, não é só uma forma de representação, mas, também, forma de valoração, variável com a cultura em que se insere, por isso pode interferir na vida humana, não materialmente, como os instrumentos de trabalho, e sim como instrumento ideológico.

Essa variação na construção de linguagens e signos é que confere criatividade à língua dos vários povos do mundo. Sabemos que o francês é diferente do português, por mais que haja um ponto comum entre as duas línguas: são formas de comunicação e de representação entre os homens. Mas, conforme a trajetória histórica de cada povo, sua expressão verbal adquiriu variações, o que fez com que essas duas línguas, mesmo tendo uma origem comum – latim – sofressem alterações tamanhas que derivaram em línguas diferentes.

Em certa medida, toda língua sofre transformações, com o passar do tempo, o que demonstra sua capacidade de ser criativa, de comportar, em certo grau, uma *poiesis*. Um exemplo dessa transformação histórica, através da qual as línguas se modificam e incorporam novos significados, pode ser observado no uso da palavra “manjar”, nas seguintes frases: a) “Je mange un petit poisson” (Eu como um pequeno peixe); b) “O manjar estava divino”; c) “Eu manjo qual é a tua!”; d) “O nosso relacionamento está um manjar”. A palavra ‘mange’ é a flexão, na primeira pessoa do singular do presente, do verbo francês *manger*, que significa ‘comer’, ou

VYGOTSKY, Lev Semenovich (1896-1934)

Linguísta e pedagogo russo, que construiu uma teoria sobre pensamento e linguagem pautada na sociogênese, isto é, considerou que a relação homem/mundo é mediada por sistemas simbólicos, como a linguagem, e que são desenvolvidos em processos históricos.

INSTRUMENTO

Para Vygotsky, os instrumentos são um dos tipos de elementos mediadores entre homem e mundo. Contrariamente aos signos, os instrumentos são materiais e servem como extensão do corpo, para que o homem possa realizar com mais eficácia seu trabalho físico e mental, com o objetivo de realizar determinado objetivo. Ex: machado, caneta, computador, carro, livro, etc.

SIGNO

Para Vygotsky, os signos compreendem os elementos mediadores entre homem e mundo que se caracterizam pela capacidade de representar algo ou alguma coisa, ou seja, mediante imagens/sons/cores/formas pode-se representar um determinado conceito ou idéia. Ex: a imagem de um anjo representa a paz, a proteção; o tic-tac representa o barulho de um relógio; a cor vermelha pode representar paixão; um triângulo de cabeça-para-baixo, no cruzamento de uma via pública, representa que devemos dar a preferência ao automóvel que vem em outra direção que não a nossa.

mesmo corroer, em certos contextos. Esse verbo, quando foi incorporado ao português, adquiriu outros significados, e mesmo passou a outras categorias gramaticais, como o substantivo, além de adquirir outras conotações, mesmo que continue ocorrendo uma correlação com o campo semântico do verbo “comer”, mas essa variação estabeleceu certa especificidade em nossa língua: na frase “b”, “manjar” é uma espécie de doce, sobremesa, degustada em ocasiões especiais e refinadas; na frase “c”, a expressão “manjo” se refere a entender o que o interlocutor fala ou pensa; na frase “d”, a palavra “manjar” se refere a considerar uma relação entre pessoas como sendo boa, amigável e amorosa, que nos deleita. Por mais que haja variações, desde a palavra francesa *manger* até a palavra portuguesa “manjar” existe um sentido comum a todas as frases, que é de absorver, tomar para si algo ou alguma coisa, com apurada percepção, o que, em certa medida, é uma forma de alimentar o corpo físico ou o conhecimento mental.

O que concluímos com essa reflexão? Que a língua é uma representação mental da realidade exterior ao homem, mesmo que seja escrita, e aí ela comporta certa materialidade (a grafia). A origem da língua está no pensamento e nas imagens que concebemos para representar os seres e as coisas, por isso a língua é um sistema **simbólico**, que varia de

SIMBÓLICO/SÍMBOLO

Um dos modos de representação dos seres e coisas do mundo humano, os símbolos se caracterizam por estabelecerem uma relação arbitrária entre o representante (signo) e o representado (ser/coisa), isto é, não existe uma relação de semelhança (a fotografia é igual a pessoa fotografada) nem de contigüidade (a fumaça é uma continuação do fogo) entre signo e objeto, mas sim uma relação de convenção social e ideológica entre esses elementos semióticos.

um grupo social para outro, daí as diferentes línguas no mundo. Sendo, em parte, um sistema social – e por isso a necessidade de ser invariável –, sendo, por outro lado, aberta a novos sentidos – e por isso é variável, poética e artística –, cada língua tem a construção de sentidos, para representar o mundo, que seu povo falante entende que seja o melhor e o mais verdadeiro para garantir a sua existência. Mas é aqui que outra questão se coloca: o que é o melhor, o verdadeiro, o verossímil, para cada usuário de uma língua e uma cultura?

A verossimilhança é um conceito presente na literatura desde Aristóteles e pode ser considerada como característica marcante de textos literários em relação a outros gêneros textuais, como nos lembra o autor grego:

é evidente que não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade. O historiador e o poeta não se distinguem um do outro pelo fato de o primeiro escrever em prosa e o segundo em verso (...). Diferem entre si porque um escreveu o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido. (ARISTÓTELES, 198-, p.252)

Próximo ao conceito de imitação (*mimesis*), dos clássicos, o conceito de verossímil não está ligado diretamente ao que seja verdadeiro, no sentido de se referir a um acontecimento factual, realizado no passado. Por isso, Aristóteles alerta que o poeta escreve

sobre o que poderia ter acontecido, enquanto que o historiador escreve sobre o que houve de fato. Mas, para os clássicos, mesmo que não haja uma referência factual, o que deve ser representado pela poesia, pela literatura, tem a ver com a realidade de seu mundo exterior. A arte, para eles, deveria imitar a Natureza, seguindo-lhe, enquanto representação, fielmente. Observe a questão da imitação da natureza e do homem nos quadros abaixo:



QUADRO 1 – MONA LISA (Leonardo da Vinci)



QUADRO 2 – BARCA EM GIVERNY (Claude Monet)



QUADRO 3 – GUERNICA (Pablo Picasso)

O Quadro 1 apresenta uma imagem reconhecível de imediato: é uma figura feminina, de longos cabelos, vestida com roupa comedida, sem expor muito seu corpo (repare que as partes mais expostas são as mãos, parcialmente o colo e o rosto) e tem bem evidente seu perfil destacado do fundo, que parece ser um cenário campestre. Inclusive, esta representação de mulher tem uma relação factual: é Lisa Gherardini, mulher de um mercador italiano, pintada entre 1503-1505. Portanto, pode-se dizer que o quadro Mona Lisa é uma representação realista da natureza, com todas as suas leis de veracidade, mesmo que, até hoje, para alguns pesquisadores das artes plásticas, transpareça uma dubiedade no riso e no olhar, por serem enigmáticos: cruel e impiedoso ou amável e sereno?

Os Quadros 2 e 3 nos reportam a representações mais distanciadas do realismo naturalista dos clássicos ou renascentistas, como Leonardo da Vinci. No quadro 2, observamos, aparentemente, três mulheres em uma pescaria. Não se pode dizer se são jovens ou idosas, em razão de a imagem ser esfumada, sem contornos muito nítidos, como se fosse em um cenário onírico. Não podemos delinear muito bem onde termina a água e onde começa a vegetação de fundo, porque existe certa liquidez nas cores, que quase se misturam, conferindo-nos uma imprecisão das formas. Só podemos afirmar, factualmente, que o título da obra se refere a uma cidade francesa, Giverny, nos arredores de Paris. Para Monet, considerado pintor impressionista (o quadro é de 1887), e sua geração; a água tem papel determinante, por representar o movimento e a possibilidade de formas, tal qual nuvens no céu, por isso que seus quadros apresentam paisagens quase abstratas, sem formas muito nítidas, que são diluídas, contrariamente ao que observamos na natureza.

O quadro 3, então, chega ao extremo do experimentalismo com as formas da natureza, considerado, por isso, surrealista, ou seja, uma imagem que cria uma outra realidade, que não é aquela a que estamos acostumados como sendo o real da natureza (a palavra é composta, formada pelos vocábulos franceses *sur* = ‘sobre’, e *réalisme* = ‘realismo, objetividade’). Inclusive, podemos considerar essa “nova” realidade como uma outra realidade, acima e além do real, uma “sobrenaturalidade”.

O quadro, pintado em 1937, retrata a batalha de Guernica, cidade espanhola que sofreu violento bombardeio durante a Guerra Civil Espanhola, ficando praticamente destruída. Por mais que tenhamos figuras disformes, em contornos retilíneos e curvilíneos que se confundem, com expressões humanas e animalizadas de horror, pedaços de corpos e objetos indiferentes, não podemos afirmar que o quadro não tem relação com um fato, mas sua representação não é convencional, como se fosse uma realidade fotográfica representada por uma foto três-por-quatro, um retrato de uma pessoa. Por isso, pergunta-se: qual o sentido preciso de natureza, de verdade e de realidade, quando consideramos que a arte e a literatura, por extensão, tratam de representações do real e não a realidade propriamente?

Ao que parece, o sentido de verdade e realidade se alterou ou se altera a cada momento histórico. Repare-se que os quadros são produzidos em três momentos distintos – 1503-1505, 1887 e 1937 – e refletem a concepção de cada artista do que seja

representação da realidade, mesmo que todos os três tenham uma relação de mediação com espaços e tempos determinados historicamente: a esposa de um mercador italiano, uma propriedade rural na França, uma batalha na Guerra Civil Espanhola.

Então a questão não é se existe uma verdade mais “verdadeira” do que a outra, mas em que condições e tempo cada representação, seja literária ou não, se constrói, porque, por certo, os valores de cada sociedade e de cada artista (este enquanto membro de um grupo social) estarão refletidos nas obras. O problema é que o modelo naturalista da verdade, presente desde os clássicos greco-latinos até hoje, perdura, sendo atualmente um modelo que passou a representar todo o mundo ocidental como a realidade, por isso os responsáveis por este modelo construíram uma versão de natureza que passou a ser a única considerada como verdade. Mas, com o advento dos estudos antropológicos, começamos a perceber que a verdade de representações e modelos culturais não está unicamente nos padrões europeus ou norte-americanos, mas em todo grupo social que tenha uma cultura particular. Franz Boas (apud CASTRO, 2004, p.9), antropólogo alemão, por ocasião de uma expedição de estudos a uma comunidade de esquimós, comentou em seu diário em 23 de dezembro de 1883:

Freqüentemente me pergunto que vantagens nossa “boa sociedade” possui sobre aquela dos “selvagens” e descubro, quanto mais vejo de seus costumes, que não temos o direito de olhá-los de cima para baixo. Onde, em nosso povo, poder-se-ia encontrar hospitalidade tão verdadeira quanto aqui? ... Nós, “pessoas altamente educadas”, somos muito piores, relativamente falando. (...) Creio que, se esta viagem tem para mim (como ser pensante) uma influência valiosa, ela reside no fortalecimento do ponto de vista da relatividade de toda formação [*Bildung*], e que a maldade, bem como o valor de uma pessoa, residem na formação do coração [*Herzensbildung*], que eu encontro, ou não, tanto aqui quanto entre nós.

MEDIAÇÃO

processo que implica o estabelecimento de relações por meio de um elemento intermediário, que favorece a atividade produtiva e o materialismo histórico, ou seja, a produção de um objeto. Por exemplo, o trabalho é o elemento mediador entre homem e natureza. Em relação à arte e à literatura, implica em dizer que a obra de arte é o elemento mediador entre o homem e a sociedade, resguardando a representação de ambos.

NATURALISMO

estilo ou técnica artística que aborda, de maneira direta, aspectos da realidade tal qual nossa visão abarca a paisagem que se nos apresenta. Caracteriza-se pela riqueza de detalhes (descritivismo) e pela objetividade do enunciador em relação à realidade retratada (distanciamento).

Portanto, desde a visão relativista da antropologia, podemos crer que as sociedades, com suas diferentes culturas, não podem ser vistas como exclusivistas, portadoras de verdades e instauradoras de realidades únicas e inquestionáveis. Porque a valoração das representações, que são construídas por esses diversos grupos sociais, tem a ver com suas perspectivas do que seja o mundo possível e imaginável, e, em razão dessas perspectivas, elaboram instrumentos e signos que julgam os melhores e mais perfeitos para sua realidade. No entanto, esses grupos não devem ser etnocêntricos e, mais ainda, não devem julgar os outros grupos, com suas produções diferentes, somente a partir do que acreditam como o possível, o verdadeiro, o verossímil.

Com os textos literários não foi diferente e nem o é, como veremos na Atividade 4.

EXERCÍCIO

Para refletir: se você fosse escrever um texto sobre a realidade à sua volta, construiria-o por meio da representação criadora ou da representação reprodutora? Que tipo de representação seria mais adequada para descrever sua realidade, o seu ambiente cultural?

Procure discutir as questões acima com os demais alunos mediante conversas pessoais ou através da sala de bate-papos do seu curso de modalidade a distância.

LEITURA COMPLEMENTAR

O capítulo XI do livro *Introdução à teoria da literatura*, de Antonio Soares Amora (1989, p.133-135), nos apresenta a importância da cultura para a compreensão da produção do texto literário. Leia-o e utilize as informações em suas respostas ao exercício acima.

Introdução

É fácil perceber que, embora nos comportemos, nesta ou naquela situação, por força de impulsos de nossa personalidade (conscientes ou inconscientes), bem examinados os nossos comportamentos, eles refletem influências do meio cultural em que vivemos. É esse meio que nos fornece a língua com que nos expressamos, os valores que defendemos, o gosto que nos leva a preferir determinadas cousas, etc. E se bem virmos, o que acontece em cada um de nós acontece com os escritores: eles estão sujeitos às influências do meio cultural a que pertencem e suas obras refletem, fatalmente, essas influências.

Relações entre a obra e seu ambiente cultural.

Que uma obra reflete influências do ambiente cultural em que surge é, portanto, um fato fácil de compreender. Os romances *O Guarani* e *Iracema*, de José de Alencar, foram o fruto da valorização de nossos índios, levada a efeito durante os anos do Romantismo (1830-1888) e numa época em que nos dominava o sentimento nacionalista e o entusiasmo por tudo que era expressão de um Brasil nativo. Mas se é certo dizer que o ambiente cultural exerce influência sobre o escritor e se expressa em sua obra, não é menos certo dizer que uma obra acaba também por exercer influência sobre o meio cultural que a envolve. Voltando ao exemplo dos dois romances indianistas de Alencar, fácil é verificar que deram, ao nosso movimento de simpatia pelo índio, ocorrido durante o Romantismo, determinados sentidos; por exemplo, a beleza de Iracema e o heroísmo de Peri, concebidos por Alencar, levaram-nos a conceber o índio brasileiro segundo esses protótipos; e a grandeza moral dessas personagens levou muitos brasileiros a estimar que corresse nas suas veias o sangue da raça indígena. Há, assim, entre a obra literária e o ambiente cultural que a envolve, não apenas íntimas relações, mas também uma interação.

Complexidade da interação obra-ambiente cultural.

A interação dos referidos fatos literários, se é evidente a um primeiro exame, não é, contudo, fácil de analisar e definir nos aspectos essenciais, pois um ambiente cultural é sempre extremamente complexo na estrutura e nos fenômenos (sociais, políticos, econômicos, morais, religiosos) e uma obra, por seu lado, não oferece menos

complexidade estrutural e de conteúdo. Mas o fato de ser extremamente difícil dizer em que medida uma obra resulta em ser de determinada maneira por força de um tipo de cultura que a produziu e, por outro lado, dizer em que medida certos aspectos de uma cultura resultaram de influências de determinada ou determinadas obras – nem por isso especialistas da literatura deixam de se interessar pelo problema e tentar sua análise e interpretação. E desses especialistas os mais empenhados em tal problema são os historiadores da literatura e os analistas de textos literários, pois a um historiador é impossível fazer história sem perceber as íntimas relações entre os ambientes culturais e as obras, e os analistas não podem chegar à explicação total de uma obra sem definir, por exemplo, o valor signifiante das palavras que nela se empregam e tal valor depende do ambiente cultural em que a palavra circulou ou circula.

Conclusão

A interação obra-ambiente cultural é um fenômeno de tal significação que, mesmo não nos ocupando particularmente dele (no campo da história e da análise literária), temos de o levar em conta para compreender, até certo ponto, a gênese e a vida de uma obra, pois ela nasce num ambiente e ao longo de sua ação vai influenciando outros ambientes. Mesmo os críticos literários, que julgam uma obra em si e nos seus valores, não podem deixar de ter em mente o modo como ela funciona em sucessivas épocas de cultura.

BIBLIOGRAFIA

BÁSICA

- AMORA, Antonio Soares. *Introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1989.
ARISTÓTELES. *Arte poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, 198-.
CASTRO, Celso (org.). *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
OLIVEIRA, Marta Kohl de. *Vygotsky; aprendizado e desenvolvimento, um processo sócio-histórico*. São Paulo: Scipione, 1993.
WALTY, Ivete Lara Camargos. *O que é ficção*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

COMPLEMENTAR

- ANDRADE, Carlos Drummond de Andrade. *Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Agir, 1994.
BARATA, Ruy Guilherme Paranatinga. *Antilogia*. Belém: RGB Editora, Secult, 2000.
VYGOTSKY, Lev Semenovitch. *Pensamento e linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

RESUMO DA ATIVIDADE 3

Nesta atividade, considerou-se a literatura na perspectiva da *poiesis*, isto é, o texto literário, mesmo oriundo da língua, que é uma convenção social, apresenta-se como invenção, criação, em que o poeta forja sua obra. A língua é uma forma de representação da realidade e como tal pode adquirir um caráter reprodutor dessa realidade ou um caráter criador sobre essa realidade.

Ao se configurar como representação criadora, a obra de arte literária não busca determinar uma verdade absoluta e sim apresentar uma realidade possível, uma verossimilhança, mediante a imitação (*mimesis*) da realidade, por mais que esse conceito de verossímil não esteja ligado diretamente ao que seja verdadeiro.

ESTILO E REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA

a t i v i d a d e 4

OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- compreender a obra literária como uma forma de verossimilhança;
- conceituar estilo.

Observemos as diferenças entre descrição e estilo nos textos abaixo:

Texto 1

Súbito ouvi uma palavra doméstica e veio-me a idéia de procurar a significação exata dela. Tratava-se do inferno. Minha mãe estranhou a curiosidade: impossível um menino de seis anos, em idade de entrar na escola, ignorar aquilo. Realmente eu possuía noções. O inferno era um nome feio, que não devíamos pronunciar. Mas era apenas isso. Expressava um lugar ruim, para onde as pessoas mal-educadas mandavam outras, em discussões. E num lugar existem casas, árvores, açudes, igrejas, tanta coisa, tanta que exige uma descrição. Minha mãe condenou a exigência e quis permanecer nas generalidades. Não me conformei, apelei para a ciência dela. Por que não contava o negócio direitinho? Instada, condescendeu. Afirmou que aquela terra era diferente das outras. Não havia lá plantas, nem currais, nem lojas, e os moradores, péssimos, torturados por demônios de rabo e chifres, viviam depois de mortos em fogueiras maiores que as de São João e em tachas de breu derretido. Falou um pouco a respeito dessas criaturas.

Fogueiras de São João eu conhecia. Tinha-se feito uma diante de casa. Eu andara à tardinha em redor do monte de lenha que o moleque José arrumava. Admirando os aprestos, espantava-se de haver nascido ali de supetão um mamoeiro carregado de frutos verdes. À noite deitara-se na pilha uma garrafa de querosene, viera um tição. E eu ficara na calçada até dez horas, olhando as labaredas, que meu pai alimentava com aduelas e sarrafos. A gente da vila mexia-se, ria e cantava, iluminada por outros fogos. No dia seguinte as folhas do mamoeiro se torravam, pulverizavam. E na rua, desentulhada, apareciam grandes manchas negras.

Também conhecia o breu derretido. No armazém, barricas finas continham substância escura que, pisada, tomava a cor das moedas de vintém livres de azinhavre, raspadas do tijolo, molhadas e enxutas. Eu havia esfarelado um pedaço dessa maravilha, com um peso de meio quilo, junto à balança romana da loja. Tinha posto a massa dourada num cartucho de jornal, riscado um fósforo em cima e esperado o fenômeno. Uma lágrima correria no papel, alcançara-me o dedo anular, descera da unha à primeira falange. Largando a experiência, eu me desesperara, abafando os gritos, fora meter a mão num pote de água. Tinha sofrido em silêncio, receando que percebessem a traquinada e a queimadura.

Quando minha mãe falou em breu derretido, examinei a cicatriz do dedo e balancei a cabeça, em dúvida. Se o pequeno torrão, esmagado com o peso de meio quilo, originara aquele desastre, como admitir que pessoas resistssem muitos anos a barricas cheias derramadas em tachas fundas, sobre fogueiras de S. João?

— A senhora esteve lá?

(RAMOS, conto “O inferno”, 2002, p.71-73)

Texto 2

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala.

Arrastaram-se para lá, devagar, Sinhá Vitória com o filho mais novo escanchado no quarto e o baú de folha na cabeça, Fabiano sombrio, cambaio, o aió a tiracolo, a cuia pendurada numa correia presa ao cinturão, a espingarda de pederneira no ombro. O menino mais velho e a cachorra Baleia iam atrás.

Os juazeiros aproximaram-se, recuaram, sumiram-se. O menino mais velho pôs-se a chorar, sentou-se no chão.

— Anda, condenado do diabo, gritou-lhe o pai.

Não obtendo resultado, fustigou-o com a bainha da faca de ponta. Mas o pequeno esperneou acuado, depois sossegou, deitou-se, fechou os olhos. Fabiano ainda lhe deu algumas pancadas e esperou que ele se levantasse. Como isto não acontecesse, espionou os quatro cantos, zangado, praguejando baixo.

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.

— Anda, excomungado.

O pirralho não se mexeu, e Fabiano desejou matá-lo. Tinha o coração grosso, queria responsabilizar alguém por sua desgraça. A seca aparecia-lhe como um fato necessário – e a obstinação da criança irritava-o. Certamente esse obstáculo miúdo não era culpado, mas dificultava a marcha, e o vaqueiro precisava chegar, não sabia onde.

Pelo espírito atribulado do sertanejo passou a idéia de abandonar o filho naquele descampado. Pensou nos urubus, nas ossadas, coçou a barba ruiva e suja, irresoluto, examinou os arredores. Sinhá Vitória estirou o beíço indicando vagamente uma direção e afirmou com alguns sons guturais que estavam perto. Fabiano meteu a faca na bainha, guardou-a no cinturão, acorcorou-se, pegou no pulso do menino, que se encolhia, os joelhos encostados ao estômago, frio como um defunto. Aí a cólera desapareceu e Fabiano teve pena. Impossível abandonar o anjinho aos bichos do mato. Entregou a espingarda a Sinhá Vitória, pôs o filho no cangote, levantou-se, agarrou os bracinhos que lhe caíam sobre o peito, moles, finos como cambitos. Sinhá Vitória aprovou esse arranjo, lançou de novo a interjeição gutural, designou os juazeiros invisíveis.

(RAMOS, 1974, p.43-45)

Os fragmentos dos textos acima são do escritor alagoano **Graciliano Ramos**, conhecido por produzir obras que têm como pano de fundo a região do Nordeste brasileiro, apresentando seus cenários e os dramas dos homens que os habitam, seja o do sertão ou o das grandes cidades da região.

GRACILIANO RAMOS (1892-1953)

Escritor brasileiro, produtor de contos, crônicas, novelas e romances. Foi também político, prefeito da cidade de Palmeira dos Índios (AL). A marca de sua poética é a combinação entre regionalismo, conflitos sociais e a investigação dos dramas universais do homem, como amor, ódio, poder.

Em relação aos textos apresentados, do escritor alagoano, primeiro devemos considerar que a obra literária não ocorre no vazio, uma vez que sempre existe um pano de fundo, um cenário, um espaço, em que as ações das personagens de uma narrativa ocorrem. Portanto, há sempre uma referência de verossimilhança na obra literária. Como vimos, no caso dos fragmentos do conto “O inferno” e do romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, este cenário (onde se desenvolve a cena, a ação) é a região Nordeste do Brasil. Como identificar a presença desse espaço nos textos?

Existem marcas textuais que nos dão indícios do espaço e da realidade nordestinos, além de nos referirmos propriamente ao contexto histórico de produção das obras. Em relação às marcas textuais podemos nos referir, inicialmente, aos substantivos que se referem a espaços, como no Texto 1: *casa, rua, igreja, açude, armazém*; no Texto 2, temos *planície, rio, juazeiro, catinga*. Percebemos que são dois espaços diferentes, a cidade e o sertão, tratados por cada texto, por mais que entendamos que seja a mesma região, o Nordeste brasileiro. Então, podemos dizer que são duas representações espaciais de uma

mesma região, que retratam não só um cenário ou uma paisagem, mas, por outro lado, nos dão mobilidade, a partir do momento em que, nesses espaços, ocorrem ações quando observamos o homem, a personagem atuar, entrar em ação, com seus valores e atitudes que confirmam ou refutam sua ideologia, personagens que são diferentes a despeito de serem nordestinos, o que nos faz concluir que, mesmo em uma mesma região, existem representações diversas, verdades diferentes, conforme o narrador, o elaborador do discurso. Para Santos (1997, p.72), “o espaço resulta do casamento da sociedade com a paisagem. O espaço

contém movimento. Por isso, paisagem e espaço são um par **dialético**”.

No texto 1, fica evidente que a personagem principal (protagonista) atua em um espaço doméstico, na cidade, questionando o valor de sua sociedade – a crença no inferno – e pondo em xeque a visão de quem tem o poder de dizer o que existe ou não, no caso, a mãe do narrador do conto. No texto 2, Fabiano é um embrutecido pelo sertão, pela vida miserável que leva junto com a família, fazendo com que este personagem tenha atitudes animalizadas de violência e destruição, mesmo que seja em relação ao próprio filho.

O que podemos observar é que a verossimilhança dos textos é relativa aos espaços que são representados, havendo, mesmo, a possibilidade de um inferno aqui na Terra: o inferno que é questionado pelo filho – fogueiras maiores que as de São João e tachas de breu derretido – se faz presente, alegoricamente, no brutal calor da planície “avermealhada” e na catinga rala, em que o sertanejo é obrigado a caminhar, sob sol escaldante. A cada espaço ou realidade, então, podemos concluir que existem diferentes formas de representação, pela literatura, que nos oferecem diferentes verdades e textos com

DIALÉTICA

Processo de diálogo ou discussão, pautado em teorias e conceitos, em que pontos-de-vista opostos provisoriamente se resolvem em unidade, ou seja, um terceiro ponto-de-vista que contemple os posicionamentos anteriores.

diferentes verossimilhanças, porque o espaço é onde os processos sociais e os dramas humanos acontecem, e estes dramas e processos acabam por estabelecer uma relação de reciprocidade com o espaço em que acontecem, por isso o verossímil é relativo a cada espaço, tempo e drama humano.

Na literatura, esta diferença de representação e verossimilhança ocorre mediante diferentes poéticas. A poética é o modo como certos escritores, em dados momentos históricos, consideram o que sejam as regras para a construção do texto literário, o que implica em serem obedientes a certos modos de representação, o que pode ser observado na maneira como descrevem personagens e espaços, nas ações que atribuem a cada sujeito, nos valores atribuídos a seres e objetos. A poética é considerada, também, como o estudo ou tratado de produção **estética** do texto literário, mediante a descrição das convenções e operações (ideológicas e lingüísticas) que possibilitam a compreensão pela leitura do texto. Por exemplo, Graciliano Ramos apresenta uma poética mediante a maneira própria de escrever seus textos, com recursos estilísticos e lingüísticos que o individualizam e que o fazem ter **estilo** próprio.

Pode-se observar, nos dois fragmentos de textos apresentados, que a construção da frase é mediante orações coordenadas, com períodos curtos e pouca presença de orações subordinadas. Existe uma tendência à precisão descritiva das imagens, seja no pensamento (o inferno), seja na paisagem (o sertão e a seca). É que Graciliano Ramos é considerado um escritor que tende para o “realismo” na representação dos espaços de que trata, como se tivesse a intenção de dar-lhes o colorido da dor e dos dramas humanos. Esse propósito, ao que tudo indica, está presente em sua escritura, em sua poética, marcada pela tensão entre o eu do escritor e a sociedade em que se insere.

Para que percebamos melhor as relações entre representação, ou obra literária, e o mundo representado, ou sociedade, é oportuno que estudemos o instrumento de representação, a linguagem literária, que será tratada na próxima unidade. Há essa necessidade porque a função da linguagem que predomina na literatura é a poética, se considerarmos que, grosso modo, a poesia não é apenas uma forma de texto, mas um modo de se utilizar a linguagem verbal, presente em todo texto literário, seja em prosa ou seja em versos.

ESTÉTICA

Estudo dos processos de criação artística e dos produtos originados – a obra de arte –, considerando-se o efeito que o belo suscita nas emoções e sentimentos humanos.

ESTILO/ESTILÍSTICA

Caracterização dos modos de construção de uma obra de arte, a partir do conjunto de elementos expressivos da linguagem utilizada, que imprimem valoração à obra em conformidade com os padrões estéticos do momento (estilo de época). A estilística é o estudo do uso da linguagem verbal pelo poeta ou prosador, quer dizer, o emprego individual que estes fazem dos recursos de uma língua visando a imprimir maior expressividade à sua mensagem, pela capacidade de sugerir e emocionar mediante determinados processos e efeitos.

EXERCÍCIO

01. Por que a obra literária não é uma cópia da realidade e sim uma realidade possível de acontecer (verossimilhança)?
02. Para responder a esta questão, primeiramente realize a leitura complementar. Ao final da leitura, você encontrará a questão correspondente.

LEITURA COMPLEMENTAR

O texto abaixo é de Dominique Maingueneau (2001, p. 32-34) e se refere a importância das condições de produção na leitura do texto literário. Leia-o e depois responda ao exercício de aplicação:

A vida literária

A enunciação literária constitui-se atravessando diversos **domínios**, domínio de *elaboração* (leituras, discussões...), domínio de *redação*, domínio de *pré-difusão*, domínio de *publicação*. Mas esses domínios não são dispostos em seqüência, formam um dispositivo cujos elementos são solidários. O tipo de elaboração condiciona o tipo de reação, de pré-difusão ou de publicação; em compensação, o tipo de publicação visada orienta por antecipação toda a atividade ulterior: não se imagina um autor de poemas galantes numa ilha deserta.

Um mesmo local pode muito bem integrar muitos desses “domínios”. Por exemplo, um salão do século XVII é um local polivalente. Pode-se nele discutir estética, encontrar confrades, manter-se a par da atualidade literária (lugar de *elaboração*); pode-se também nele ler suas obras para um primeiro círculo (lugar de *pré-difusão*). A obra modifica-se em função das reações desse primeiro auditório, antes de ser lida ou representada diante de um público que excede a população restrita dos frequentadores habituais do salão. Será eventualmente impressa. Da mesma maneira, num café de escritores do século XIX, pode-se escrever, encontrar as pessoas da tribo ou de outras tribos, conhecer os projetos em curso, confiar seu manuscrito a amigos ou lê-lo ao grupo.

As diversas estéticas, as “escolas” são indissociáveis das modalidades de sua existência social, dos lugares e das práticas que elas revestem e que as revestem. A diferença entre o **café** do século XIX e o **salão** dos séculos XVII e XVIII intervém na própria definição da condição da literatura nas sociedades envolvidas.

O **salão** participa de uma sociedade onde o escritor vive principalmente de proteções e de gratificações. Nesse espaço de transição destinado à diversão e onde a submissão das mulheres se afrouxa, as pessoas se ocupam com muitas outras coisas além da literatura. O salão oferece ao escritor uma relação indispensável com o corpo social e com o poder, sem com isso encerrá-lo em algum lugar. De certo modo, os salões têm, como a literatura, uma condição paratópica: além das famílias, além das corporações, consagram-se a atividades bem ritualizadas que fogem aparentemente a qualquer utilidade, ao exercício do poder, à produção ou ao comércio. Daí, provavelmente, a extrema afinidade que pôde existir na França entre o parasitismo da mundanidade e o da literatura durante vários séculos.

Em compensação, o *café* de artistas do século XIX é um dos principais lugares dessa vida boêmia exemplificada por *Cenas da vida de boemia*, de Henry Murger (1852) ou *A obra de Zola* (1886) e que implica um confronto ambivalente entre o mundo burguês do trabalho e a reivindicação daqueles que então eram chamados “os artistas”:

Eram cinco horas, o grupo pediu mais cerveja. Frequentadores assíduos do bairro haviam invadido as mesas vizinhas, e esses burgueses lançavam para o canto dos artistas olhares de soslaio, em que o desdém se mesclava a uma deferência inquieta

O café encontra-se na fronteira do espaço social. Lugar de dissipação de tempo e dinheiro, de consumo, de álcool e fumo, permite que mundos distintos se encontrem lado a lado. Os artistas podem ali se reunir em “bandos”, comungar na rejeição dessa sociedade burguesa que não os inclui nem exclui. Pois o artista é esse perpétuo errante que acampa às margens da cidade:

Flanando, os quatro pareciam ocupar toda a largura do Boulevard des Invalides. Ocorria a expansão habitual, o bando aos poucos aumentando pelos companheiros que se agregavam no caminho, a marcha livre de uma horda que partia para a guerra. Esses fanfarrões, com a bela robustez de seus vinte anos, tomavam posse da calçada. Assim que se viam juntos, fanfarras soavam diante deles, que empunhavam Paris com uma mão e a colocavam tranquilamente em seus bolsos. A vitória não era mais uma dúvida, passeavam seus velhos calçados e seus paletós cansados, desdenhando essas misérias, só tendo aliás que querer para serem os senhores. E isso não acontecia sem um desprezo imenso por tudo o que não era sua arte, o desprezo pelo dinheiro, o desprezo pelo mundo, principalmente o desprezo pela política... Uma magnífica injustiça os soerguia, uma ignorância proposital das necessidades da vida social, o sonho louco de não serem mais que artistas na terra

Cena exemplar, em que o bando de artistas erra pelas ruas com o sonho contraditório de conquista do mundo burguês e de “não serem mais que artistas”. De fato, a arte não dispõe de outro lugar além desse movimento, dessa impossibilidade de se fechar em si mesma e deixar-se absorver por esse Outro que se deve rejeitar, mas de quem se espera o reconhecimento.

Realizada a leitura complementar, responda à seguinte questão:

a) existe a afirmação de que “as diversas estéticas, as ‘escolas’ são indissociáveis das modalidades de sua existência social, dos lugares e das práticas que elas revestem e que as revestem” (terceiro parágrafo). Pesquise, na internet, sobre a vida e a obra de um autor qualquer da literatura brasileira e tente encontrar a correspondência entre texto literário e contexto social e histórico. Apresente suas conclusões aos demais alunos e discuta com o tutor e demais alunos sobre essa correlação.

5. *L'oeuvre*, capítulo III, Livre de Poche, p.91. Para um estudo da boemia ver o livro de J. Siegel, *Paris-Bohème 1830-1930*, Gallimard, 1991.

6. *L'oeuvre*, Livre de poche, pp. 84-85.

BIBLIOGRAFIA**BÁSICA**

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Elementos de estética*. 2.ed. Belém: CEJUP, 1988.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado*. 5.ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

SUASSUNA, Ariano. *O auto da compadecida*. 34.ed. Rio de Janeiro: Agir, 2002.

COMPLEMENTAR

COLI, Jorge. *O que é arte*. 9.ed. São Paulo: Brasiliense, 1988.

RAMOS, Graciliano. *Infância*. 38.ed. Rio, São Paulo: Record, 2002.

_____. *Vidas secas*. 32.ed. São Paulo: Martins, 1974

RESUMO DA ATIVIDADE 4

Nesta unidade, estudamos o texto literário como representação de seres e objetos, portadores de significados – denotação ou conotação – que nos remetem a mundos possíveis de serem verdadeiros (verossímeis). A linguagem literária nada mais é do que a linguagem verbal que apresenta uma capacidade criativa, potencializada pelo escritor, que, mediante a *poiesis*, inventa novos sentidos, conforme o mundo que queira representar, construindo, assim, uma poética sua, apoiada na poesia da linguagem.

DA LINGUAGEM

FUNÇÕES

u n i d a d e 3

AS FUNÇÕES DA LINGUAGEM

a t i v i d a d e 5

OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- caracterizar as funções da linguagem
- identificar a função poética da linguagem;

Leia atentamente o poema abaixo (1994, p.144-145), de autoria do poeta brasileiro Ferreira Gullar, e utilize a leitura como auxiliar na discussão, a seguir, sobre a linguagem literária.

Traduzir-se

Uma parte de mim
é todo mundo:
outra parte é ninguém:
fundo sem fundo.

Uma parte de mim
é multidão:
outra parte estranheza
e solidão.

Uma parte de mim
pesa, pondera:
outra parte
delira.

Uma parte de mim
almoça e janta:
outra parte
se espanta.

Uma parte de mim
é permanente:
outra parte
se sabe de repente.

Uma parte de mim
é só vertigem:
outra parte,
linguagem.

Traduzir uma parte
na outra parte
- que é uma questão
de vida ou morte –
será arte?

Após a leitura somos levados a pensar qual poderá ser a resposta para a pergunta final do poema acima. O poeta se refere a qual tradução? Observe que as seis primeiras estrofes se estruturam em oposição: as estrofes são quartetos, isto é, compostas de quatro versos, sendo os dois primeiros versos **antinomias** aos dois últimos. No entanto, não são oposições que se excluem, mas antes completam seus sentidos, sugerindo que a personalidade do poeta – por isso a referência à primeira pessoa do singular, o **eu** de quem fala – é marcada por dois sentimentos aparentemente opostos e que compõem a natureza do poeta: por exemplo, na primeira estrofe “uma parte é todo mundo”, mas a outra parte “é ninguém, fundo sem fundo”.

Em vista das oposições expostas no poema, pergunta-se: depois de tantas oposições – permanente/de repente; multidão/solidão; ponderação/delírio; vertigem/ linguagem –, será possível conciliar estes sentimentos e estados? Parece-nos que, para o poeta, a resposta está na linguagem, que em certa medida é arte, criação possível, a partir do momento em que é a única “tradução” possível dos paradoxos sentimentos humanos, objetivados nos sentimentos do poeta (a voz poética que fala).

Traduzir uma parte na outra parte, ou seja, conciliar opostos só será tangível se encontrarmos a palavra cabível a dar vazão ao que sentimos: por isso, segundo o poema, a linguagem é uma questão de vida e morte, e criar a palavra e expressão precisa é uma arte, uma invenção, uma *poiesis*.

Mas as palavras estão aí, no mundo, no nosso cotidiano, no dicionário e nas gramáticas. Por que não usá-las conforme nossas conveniências? Eis a diferença entre os usos da linguagem, já que, exatamente por ser um fenômeno social e público, a linguagem verbal tem diferentes situações e condições de uso, o que podemos esclarecer com o conhecimento das funções da linguagem, particularmente a função poética, e os conceitos que derivam desta função, a serem tratados nesta unidade.

Antes de tornar-se mensagem, a língua deve ser entendida como composição, um organismo, que sempre é mobilizado quando nós, emissores e receptores da mensagem, pretendemos comunicar algo. Portanto, a comunicação entre indivíduos, condição básica para que tenhamos uma sociedade, requer que estabeleçamos um processo: um indivíduo (emissor) que envia um texto (mensagem) a outro (receptor), sobre determinado assunto (referente), utilizando um determinado meio (canal) e linguagem (código). Esse procedimento funciona em processos comunicativos de qualquer natureza, sejam verbais ou não-verbais, por isso que é um princípio da **semiótica**. Para nosso estudo, entretanto, focalizaremos a linguagem verbal, das palavras, prioritariamente.

ANTINOMIA

Oposição recíproca entre duas afirmativas, que apresentam aparentemente o mesmo sentido de verdade, por isso sendo complementares, por mais paradoxais que se configurem.

SEMIÓTICA

É a ciência ou teoria geral dos signos. Parte do princípio de que as idéias e os conceitos elaborados pelo homem são uma semiose, isto é, um processo de representação ou substituição de algo ou alguma coisa, com certa finalidade e efeito. A semiologia é, em certa medida, semelhante à semiótica, a diferença é que esta privilegia o signo verbal e estende suas características aos demais signos, e a semiótica elabora um sistema de classificação dos signos em que encaixa o signo verbal.

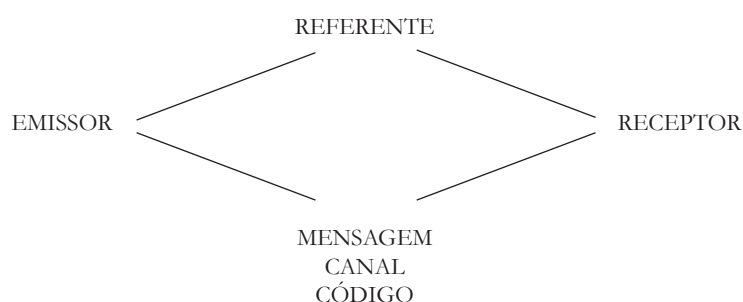
Entender que a comunicação verbal tem elementos estruturais, recorrentes em todos os atos comunicativos, é aceitar que emissor, receptor, canal, código, referente e mensagem são fatores que dão suporte à linguagem. Esta concepção semiótica e comunicativa da linguagem, para alguns, pode ser considerada ultrapassada, mas se a compreendermos como correlata à concepção interacionista da linguagem, veremos que, entre as duas concepções, o que existe é uma complementação e não um processo excludente, pois, por mais que a concepção comunicativa aparente ser monológica e imanente à língua, ao considerar que no processo comunicativo existem emissor e receptor, há a relevância de seu caráter social. Pode parecer que, nessa concepção comunicativa da linguagem, não existem seres históricos, dotados de capacidade interativa, mas se a relativizarmos, podemos entender que na função conativa da linguagem, por exemplo, há sim a preocupação interacionista, ao relevar que na comunicação existem sujeitos que “falam” e “ouvem” a partir de lugares sociais (hierarquias) e ideológicos (imaginários), com a intenção de produzir certos efeitos de sentido com a finalidade persuasiva.

Foi Roman Jakobson quem afirmou, no ensaio “Linguística e poética” (1960), que estes fatores apresentam funções, em conformidade com a finalidade do ato comunicativo. Primeiramente, Jakobson questiona o que faz de uma mensagem verbal um texto artístico, para depois esclarecer que cabe à Poética diferenciar a arte verbal das outras artes e das condutas verbais, não sem afirmar, complementarmente, que, sendo a Poética parte integrante da Linguística, muitas características da linguagem literária pertencem também à ciência da linguagem e à teoria dos signos em geral. Por isso, “a questão das relações entre a palavra e o mundo diz respeito não apenas à arte verbal, mas realmente a todas as espécies de discurso” (JAKOBSON, 1991, p.119). O discurso, como unidade linguística superior à frase, corresponderia ao ato de enunciação, ou seja, a enunciação é uma situação efetiva de manifestação da língua entre os interlocutores, com a apropriação individual desta pelos sujeitos falantes a fim de construir efeitos de sentido; e estes sentidos se constroem em conformidade com o mundo representado e a partir de referentes de dada cultura e sociedade, o que faz com que em cada ato comunicativo verbal exista a latência do uso literário da linguagem verbal. Como exemplo do uso da linguagem literária, particularmente a metáfora, na linguagem cotidiana, podemos nos referir a algumas expressões populares: “quinto dos infernos” e “santo do pau-oco” significam, respectivamente, um lugar muito distante, caracterizado por uma condição inóspita, no primeiro caso, e uma pessoa que aparenta uma imagem angelical, mas que oculta atitudes hipócritas e sonsas, no segundo. Estas expressões, utilizadas no cotidiano, principalmente pelos mais velhos, originaram-se no Brasil Colônia por ocasião do ciclo do ouro: à Coroa portuguesa deveria se destinar um quinto de toda produção aurífera da Colônia, na condição de imposto. Já que o Brasil era considerado um lugar extremamente distante naquela época, nada melhor do que compará-lo com um inferno, em que bastaria recolhermos o que vinha de lá, nunca morar lá. O pau-oco se refere ao ato de,

para burlar o pagamento do quinto, se ocultar o ouro no interior de imagens de santos, feitas em madeira, que eram transportadas da Colônia para Portugal e que eram côncavas.

Esses exemplos permitem compreender que, por mais que exista uma unidade de língua para uma determinada comunidade, esta língua apresenta sub-códigos nesse sistema lingüístico, que são inter-relacionados, mas que se caracterizam por funções diferentes, conforme o discurso historicamente construído.

Portanto, para Jakobson, “a linguagem deve ser estudada em toda a variedade de suas funções. Antes de discutir a função poética, devemos definir-lhe o lugar entre as outras funções da linguagem” (idem, p. 122). Conforme a intencionalidade da informação, pode-se dar ênfase a este ou àquele fator (referente, emissor, mensagem, receptor, canal e código). Esquematicamente, teremos:



que resulta em:

ÊNFASE NO

REFERENTE
EMISSOR
RECEPTOR
MENSAGEM
CANAL
CÓDIGO

PREDOMÍNIO DA FUNÇÃO

REFERENCIAL
EMOTIVA
CONATIVA
POÉTICA
FÁTICA
METALINGÜÍSTICA

É bom lembrar que as funções da linguagem não estão isoladas umas das outras, mas dialogam entre si, por mais que, dependendo da finalidade da comunicação, uma ou mais sejam privilegiadas em relação às outras. Vejamos como esse conjunto pode ser articulado, mesmo a despeito de uma função ser privilegiada na mensagem.

O QUÊ: FUNÇÃO REFERENCIAL

Esta função está centrada na denotação, ou seja, na concepção da linguagem como representação reprodutora (já tratada na Unidade II), numa aproximação direta entre palavra (representante) e objeto (representado). Por mais que haja necessidade de compreendermos, em um primeiro momento, que toda palavra é uma representação

direta, sem intermediações, dos seres e objetos do mundo, não podemos perder de vista que a relação entre linguagem e realidade não é ingênua, uma vez que, como já vimos, toda representação está contaminada por questões ideológicas. A própria condição de arbitrariedade do signo lingüístico, já apontada por **Saussure**, nos evidencia que toda representação tem uma implicação ideológica, em conformidade com as conveniências do grupo social que a constrói e a utiliza.

Todavia, não podemos negar que, em certas ocasiões comunicativas, há a necessidade de sermos mais instrumentais na informação, ao utilizarmos a linguagem mais

denotativa, baseada em normas restritivas que nos possibilitem informações sem ambigüidades, linguagem que seja clara e transparente, que nos proporcione uma interação imediata com o mundo e suas representações.

Em uma bula de remédio, podemos encontramos a seguinte indicação: “possui propriedades curativas do aparelho digestivo. Normalizador das funções gástricas e intestinais, atuando no caso de úlceras pépticas, como um potente cicatrizante. Combate a hiperacidez”; Pode-se ainda encontrar: “tomar duas cápsulas ao deitar”. Nesse caso, estamos privilegiando a função referencial, porque a dúvida ou o questionamento quanto às indicações e à posologia do medicamento pode nos causar sérios danos à saúde: não se pode utilizar este medicamento para problemas neurológicos, por exemplo, ou muito menos alterar seu modo de uso. Essa informação sobre o medicamento é estritamente instrumental e deve ser seguida à risca. Do

mesmo modo, se um piloto de avião não seguir as ordens de um controlador de vôo, no que se refere à navegabilidade aérea e à rota de vôo, pode causar sérios problemas ao tráfego aéreo de uma região.

De um modo geral, a função referencial é predominante nos discursos científico e jornalístico, além de se fazer presente nas ordens e atitudes automatizadas do cotidiano. Por isso, para se preservar de **passionalidades** e subjetividades, o uso da função referencial é marcado lingüisticamente pela terceira pessoa verbal, ou seja, de quem ou do quê se fala: corresponde ao elemento gramaticalmente neutro *ele*, equivalente a *isso*.

De todo modo, pode ocorrer a contaminação de outras funções, como a conativa, quando se diz, no exemplo acima, que o medicamento é um “potente cicatrizante”, no intuito de convencer o destinatário a adquirir o produto. Para tanto, basta a utilização de adjetivos, que conferem qualidades positivas, no caso, ou negativas a um objeto, dependendo de quem produz a mensagem.

SAUSSURE, Ferdinand (1857-1913)

Filólogo e lingüista suíço, fundador dos estudos lingüísticos modernos. A partir de suas observações sobre linguagem, língua e fala, foi elaborado, por seus discípulos, o livro *Curso de lingüística geral*, até hoje considerado como referência não só na lingüística, mas na área de Humanidades, inclusive orientando teorias como a antropologia estrutural, de Claude Lévi-Strauss.

PASSIONALIDADE

Qualidade do que é passional, ou seja, relativo à paixão e suscetível a ela.

QUEM: FUNÇÃO EMOTIVA

Esta função exprime o sentimento e a atitude do emissor em relação ao conteúdo da mensagem, ao referente e ao receptor, revelando seus valores e seu ponto-de-vista. Vejamos um trecho da letra da música “Casa no campo”, de autoria dos compositores brasileiros Rodrix e Tavito, imortalizada na voz da cantora Elis Regina:

Eu quero uma casa no campo
Onde eu possa compor muitos rocks rurais
E tenha somente a certeza dos amigos do peito e nada mais
Eu quero uma casa no campo
Onde eu possa ficar no tamanho da paz
E tenha somente a certeza dos
Limites do corpo e nada mais
Eu quero carneiros e cabras pastando solenes
No meu jardim
Eu quero o silêncio das línguas cansadas
Eu quero a esperança de óculos
E o filho de cuca legal
Eu quero plantar e colher com a mão
A pimenta e o sal.

Pode-se observar que a manifestação do desejo do emissor, ou poeta, no caso – “eu quero” – não está destituída de uma intencionalidade, pois o poeta não quer unicamente uma casa no campo, um objeto além de si (ele), mas essa casa deve cumprir toda uma condição, que exprima a subjetividade do poeta enquanto um lugar em que ele possa compor, receber amigos do peito, ter o limite do corpo, criar um filho de cuca legal, ficar do tamanho da paz, entre outros desejos.

A função emotiva é marcada linguisticamente pela primeira pessoa verbal, centrada no eu/nós. As adjetivações que marcam o texto desvelam o lugar de enunciação e os valores do emissor, a exemplo das expressões “filho de cuca legal” e “amigos do peito”. Temos a certeza de que nessa casa do campo somente estarão coisas e seres que participam da intimidade e dos prazeres do poeta. A função emotiva traz a marca de quem fala e como fala sobre algo, por isso é predominante nas composições musicais mais piegas e românticas, que beiram o estilo “brega”, que são composições de apelo fácil ao amor trivial.

O poeta, quase sempre, lança mão dessa função, uma vez que a arte literária é a expressão particular do autor, de suas concepções e sentimentos. Mas não quer dizer que unicamente da vontade e dos sentimentos do poeta é feita a obra literária, porque a idéia de poeta inspirado e assinalado, modernamente, cai por terra quando concluímos que também é necessária a organização lógica e coerente de um texto, mesmo que seja uma lógica própria, não comum ao mundo cotidiano.

Quando o poeta qualifica positivamente sua casa no campo, também utiliza a função poética, uma vez que sua mensagem é elaborada com certa preocupação em causar

um paralelismo (repetição da construção sintática entre os versos), por isso atribui uma série de combinações lingüísticas à frase principal – “eu quero uma casa no campo”, numa construção sintática que reforça seu desejo.

PARA QUEM: FUNÇÃO CONATIVA

A orientação da mensagem para o receptor marca o predomínio da função conativa, por ter sua característica marcante ligada ao apelo que o emissor (destinador) faz ao receptor (destinatário) no intuito de se fazer perceber por este último, mediante frases imperativas, persuasivas, incitativas, invocativas ou chamativas.

Segundo Jakobson, esta função “encontra sua expressão gramatical mais pura no vocativo e no imperativo, que, sintática, morfológica e amiúde até fonologicamente, se afastam das outras categorias nominais e verbais” (idem, p.125). Na frase “Coma tudinho!”, que muitos pais pronunciam no afã de fazer com que os filhos degustem suas refeições, mesmo que haja a preocupação em evitar a inanição, está latente a posição hierarquicamente superior dos genitores sobre seus filhos o que os habilita a pronunciar uma frase imperativa, uma ordem a ser atendida por quem a ouve. Neste particular, há também uma certa subjetividade, quando o emissor manifesta seu desejo de impor ao outro – no caso, a mãe impondo ao filho – a sua vontade de que este realize a ordem; há, aqui, uma certa tendência à função emotiva.

É claro que nem sempre a função conativa se realiza de forma tão ditadora. Ela por vezes se reveste de um caráter persuasivo e sedutor, veiculado pelo discurso, direto ou indireto, forma mais natural desta função. É o que acontece nos textos jornalísticos e publicitários. Temos como exemplo: “Paulistano defende Congonhas, mas com mudanças”. Esta manchete é do jornal Folha de São Paulo, do dia 22 de julho de 2007, e circulou no primeiro domingo após um grande acidente aéreo, ocorrido na terça-feira da mesma semana, na cidade de São Paulo, que vitimou perto de 200 pessoas. Ao assumir o discurso do público paulistano, como se todos os paulistanos defendessem a permanência do aeroporto em uma área urbana e altamente habitada, o jornal tenta convencer seu leitor de que não deve haver mudanças. Mas, ao lermos com detalhe a notícia, observamos que 26% dos entrevistados defendem o fechamento completo, outros 29%, o fechamento do aeroporto até o esclarecimento do acidente aéreo e apenas 34% defendem a permanência do aeroporto, mas com menos vôos operando.

Agora observemos o seguinte texto publicitário do laboratório farmacêutico Pfizer:

“É preciso um pouco de coragem para enfrentar o problema da impotência.
Mas para tudo que vale a pena, é preciso um pouco de coragem”.

Esta chamada foi veiculada na revista *Parintins – toada e boi-bumbá* (junho de 2000), que circulou no Festival Folclórico de Parintins (AM) daquele ano. Observemos que existe uma frase adversativa (“Mas para **tudo** que vale a pena”) logo após uma sentença declarativa (“É preciso um **pouco** de coragem); nestas frases, a relação entre palavras aparentemente antônimas – **pouco** e **tudo** – deve ser compreendida como complementação, porque, mesmo “pouco” sendo advérbio e “tudo” na função de pronome

indefinido, o texto publicitário alerta ao leitor para que ele tenha coragem de sofrer por breve tempo para ter o prazer “indefinido” pela vida afora; e qual o prazer? Aquele que rege a sociedade ocidental, o sexual! E em todo esse processo reitera-se a visão do homem heróico: deve ser corajoso. É bom alertar que o espaço de veiculação desta propaganda é uma revista de um festival que lança apelo aos corpos desnudos das personagens que atuam nos bois-bumbás: cunhã-poranga, pajés e brincantes em geral. Instigando o receptor, esta mensagem se caracteriza pelo predomínio da função conativa, de um modo quase dialógico, por mais que a propaganda sempre seja monológica, mesmo aquela veiculada por programas televisivos no estilo de participação do público pelo telefone: o patrocinador e o âncora do programa são as únicas vozes evidenciadas. Neste exemplo, tangenciamos também a função emotiva, quando, para convencer o outro, utilizamos o ponto-de-vista pessoal, daí as frases declarativas.

Ao finalizar esta terceira função, vale lembrar que o primeiro modelo das funções da linguagem privilegiava as três funções acima – emotiva, referencial e conativa – e os elementos lingüísticos desse modelo – a primeira pessoa, o emissor; a segunda pessoa, o receptor; e a terceira pessoa, sobre quem se fala algo (ele), que é o referencial. Atualmente, mais três funções foram agregadas a esse modelo, as que trataremos a seguir.

ONDE: FUNÇÃO FÁTICA

A função que privilegia o canal por onde é veiculada a mensagem denomina-se fática. Ao considerarmos esta função da linguagem, devemos atentar para o fato de que as mensagens são construídas no sentido de prolongar ou interromper a comunicação: “Alô, quem está falando?”; ou: “Alô, quem fala é fulano de tal!”. Não existe, nesta função, a efetiva produção de uma mensagem que informe significados mais diretos, isto quer dizer que não existe a progressão da informação, além das informações preliminares sobre a fonte que a produz. Em consequência da não progressão informativa, esta função está mais ligada a ações rituais estabelecidas em uma sociedade. Por exemplo, ao ouvirmos alguém dizer “alô”, de pronto, respondemos “alô”, como padrão, instituído em nossa sociedade, em caso de comunicação telefônica. Segundo Jakobson (idem, p.126),

este pendor para o CONTATO ou, na designação de Malinowski, para a função FÁTICA, pode ser evidenciado por uma troca profusa de fórmulas ritualizadas, por diálogos inteiros cujo único propósito é prolongar a comunicação.

Outro exemplo do predomínio dessa função pode ser um casal de namorados que, envergonhados um com o outro, em um primeiro encontro, estabelecem um diálogo de “meias-palavras”, como parte do ritual de aproximação entre homens e mulheres: “o tempo tá frio hoje, né?”, “você gosta de futebol?”, “tua mãe está bem?” e outras frases dessa natureza, somente no afã de fazer perdurar o contato entre os dois. Podemos supor, sem pestanejar, que esta é a primeira função que as crianças manifestam, quando, antes de elaborarem frases plenamente compreensíveis em seus balbucios, são capazes de se comunicar, testando o canal.

CONCRETISMO

Movimento artístico e literário que surgiu durante a década de 1930, na Europa, e de 1950, no Brasil. Sua preocupação foi revolucionar a linguagem artística enquanto forma, por isso centrou-se no experimentalismo de abstração geométrica.

ÍCONE

Relação entre representante (palavra, imagem) e representado (objeto, ser) estabelecida pela semelhança. Exemplo: a fotografia é um ícone das pessoas, porque basta olharmos um retrato para sabermos a pessoa que está representada nela. Já a palavra estabelece uma relação arbitrária. Entre a palavra “boi” (representante) e o animal, propriamente dito (representado), não existe nenhuma semelhança.

Na arte moderna, esta função adquiriu uma importância particular, quando os artistas, cada vez mais, passaram a se empenhar em questionar e reelaborar o meio, o suporte de envio da mensagem. Basta lembrarmos da poesia concreta, tomando como exemplo o poema “beba coca cola”, de 1957, de autoria de Décio Pignatari (apud MENEZES, 1998, p.100):

beba coca cola
babe cola
beba coca
babe cola caco
caco
cola

c l o a c a

No **concretismo**, passou-se a utilizar a linguagem verbal não apenas como veículo da mensagem: sua natureza linear e arbitrária adquiriu significação e, assim, a disposição das palavras resultou na elaboração da própria imagem, resultou em pictografia, pois tornou-se um **ícone**.

COM O QUÊ: FUNÇÃO METALINGÜÍSTICA

Para Jakobson,

Uma distinção foi feita, na Lógica moderna, entre dois níveis de linguagem, a “linguagem-objeto, que fala de objetos, e a “metalinguagem”, que fala da linguagem. Mas a metalinguagem não é apenas um instrumento científico necessário, utilizado pelos lógicos e pelos linguistas; desempenha papel importante em nossa linguagem cotidiana (1991, p.127).

A partir do excerto acima, podemos compreender que toda vez que perguntamos ao nosso interlocutor “Você está entendendo o que quero dizer?”, utilizamos a função

metalingüística na comunicação, porque nossa necessidade de nos fazer entender requer que a mensagem que construímos seja compreensível para nosso receptor. Ou seja, não basta apenas que utilizemos um **código** comum, uma língua comum. Há, por outro lado, a exigência de que as palavras que utilizamos e, conseqüentemente, o tema sobre o qual discorreremos sejam de domínio do interlocutor sob o risco de não haver comunicação.

O dicionário é um dos principais meios em que se manifesta a função metalingüística. Vejamos a palavra abaixo:

Paixão. [Do latim *passione*] S.f. **1.** Sentimento ou emoção levados a um alto grau de intensidade, sobrepondo-se à lucidez e à razão. **2.** Amor ardente; inclinação afetiva e sensual intensa. **3.** Afeto dominador e cego; obsessão.

CÓDIGO

Sistema de símbolos com sentido convencionalizado por um grupo social com a finalidade de representar e transmitir, mediante seus sinais e signos, mensagens entre emissores e receptores, usuários desse sistema.

Quando no dicionário encontramos significados para os vocábulos, como é o caso da palavra “paixão”, acima, agrupados em verbetes (conjunto das acepções e exemplos), dizemos que utilizamos a linguagem para falar dela própria, porque utilizamos as palavras para explicarem as próprias palavras.

Por isso, o termo “metalinguagem” é composto pelo prefixo **met(a)**, que significa “posterioridade, além, transcendência, reflexão crítica sobre”, mais a palavra **linguagem** (em nosso estudo, a linguagem verbal), levando-nos à conclusão de que esta função está presente não só no uso corriqueiro da linguagem enquanto linguagem-objeto, ou seja, o uso da linguagem com finalidade imediata de representação, privilegiando-se o referente (função referencial).

Também o poeta, ao produzir poemas, se utiliza da função metalingüística, quando, em alguns textos, verificamos que ele procura esclarecer seu sentimento ou os estados emotivos, utilizando explicações sobre o que sente no próprio texto, como no caso da letra da composição musical “A seu jeito”, abaixo:

Tudo é alma, é coração
no que chega uma paixão
quando menos se espera.
É um lampejar de beleza
um caminhar docemente
um passo lento de fera.
Quando ela chega – a paixão
E se agarra em nós silente
Feito marisco na pedra
A natureza festeja termos ficado mais perto
Da terra de onde ela medra.
Quando isso me acontece
Só o silêncio me basta
Quanto mais quero a certeza
mais a certeza se afasta.
Vive a paixão em meu peito
e ruge sua voz de leoa
faz-me feliz a seu jeito
e só depois me caçoa.

(Composição musical de Vital Lima e Sergio Limaneto. CD *Chão do caminho*, gravadora Outros Brasis, CD OBR 007, Rio de Janeiro, 1997)

Nessa composição musical, além da função poética, perceptível mediante o sentimento do poeta transfigurado por imagens e sensações, deparamo-nos com a função metalingüística, pelo fato de o poeta procurar caracterizar e conceituar a paixão: ela é semelhante ao marisco, pois, silenciosamente e aos poucos, se agarra em nós, humanos, tal e qual o marisco faz com a pedra, com os recifes; mas também a paixão, depois de instalada, ruge como um felino, uma leoa. Também a paixão é razão e desrazão – “quanto mais quero a certeza, mais a certeza se afasta” – que nos inflama e depois caçoa, quando

finda e aí... sujeitamo-nos a ela, ao seu jeito. Interessante observar que os significados dicionarizados da paixão estão diluídos na letra da música acima, por isso esta função pode ocorrer em todos os textos.

COMO: FUNÇÃO POÉTICA

Esta é a função predominante nos textos literários. Para Jakobson,

O pendor para a MENSAGEM como tal, o enfoque da mensagem por ela própria, eis a função poética da linguagem. Essa função não pode ser estudada de maneira proveitosa desvinculada dos problemas gerais da linguagem (...). A função poética não é a única função da arte verbal, mas tão somente a função dominante, determinante, ao passo que, em todas as outras atividades verbais, ela funciona como constituinte acessório, subsidiário (idem, p.128).

Podemos afirmar que a função poética está presente em todas as mensagens a partir do momento em que há a preocupação do emissor em organizar de maneira satisfatória seu texto a fim de seduzir o receptor com uma mensagem inusitada, diferente

do uso corrente da linguagem verbal, de seu sentido denotativo. É o que os **formalistas russos** intitularam de estranhamento da linguagem, isto é, a produção de um sentido ou uma construção vocabular extraordinária no texto literário, fora dos costumes e hábitos lingüísticos, que pode causar espanto ou admiração, pode surpreender ou causar censura por parte do interlocutor, do receptor.

A literatura, mesmo sendo uma instituição social por utilizar a linguagem verbal, que é criação da sociedade, representa a vida, que, não obstante estar inserida em uma realidade coletiva, é passível de ser diversa e diferente, o que nos garante a riqueza de significados e sentidos da linguagem e do homem que a utiliza. Isso nos faz construir uma função que preza pela novidade, pelo estranhamento da linguagem. E essa função pode estar presente no uso cotidiano da linguagem, não apenas nos textos literários.

Quando pronunciamos ditados populares como “Brincadeira de gato, choro de rato”, “Papagaio velho não aprende outra língua” ou “Quem toca sino não acompanha procissão”, nós utilizamos uma linguagem com função poética, porque utilizamos referências – papagaio, gato, rato – em sentido metafórico, ao transferirmos o significado imediato dessas palavras, como referência a animais, para um outro campo semântico, da condição humana, campo semântico este que não é o dos seres que as palavras designam em sentido denotativo. No primeiro ditado popular, depreendemos o sentido de que uns se comprazem com a desgraça dos outros; no ditado seguinte pode-se entender que, depois de certa idade ou vivência, não nos abrimos a

FORMALISTAS RUSSOS

Grupo de críticos literários que se formou na Rússia entre 1914 e 1917 e que se dedicou a investigar a obra literária a partir do próprio texto literário a fim de distinguir a literariedade, ou seja, o procedimento de singularização do uso da linguagem verbal em oposição ao uso automatizado da linguagem cotidiana. O que estaria em jogo era perceber que as palavras, os signos, não são o reconhecimento do objeto e sim uma imagem possível criada sobre ele, implicando em uma representação “deformada”, mas criadora, por ser inusitada, o que resultaria no estranhamento.

novas experiências; e, por fim, o último ditado significa que não podemos fazer duas coisas ao mesmo tempo. São ditados que, mesmo se referindo a animais do cotidiano – por isso são textos figurativos –, nos remetem a compreensões mais abrangentes da vida, constituindo-se, por isso, em textos temáticos, isto é, que fixam valores e concepções de mundo de quem os utiliza.

Portanto, mesmo sendo prerrogativa do texto literário, a função poética pode estar presente em outras formas de mensagem, em que ela não é prioritária, mas contribui para o êxito da mensagem.

Podemos dizer, assim, que a função poética é o princípio organizador da linguagem literária, o que veremos com mais detalhe na atividade a seguir.

EXERCÍCIO

Para testar sua compreensão sobre o assunto tratado nesta atividade, marque Verdadeiro (V) ou Falso (F) em relação às afirmações apresentadas, sem consultar o texto teórico da atividade:

- () os elementos estruturais presentes no ato comunicativo são emissor, receptor e mensagem.
- () a semiótica é a ciência ou teoria geral que trata dos signos, investigando a semiose nas linguagens humanas.
- () a função poética da linguagem é a predominante na construção da linguagem literária.
- () a função fática está ausente na arte moderna, porque neste tipo de arte a forma é preterida.
- () a metalinguagem é a explicação, presente nos textos verbais, acerca das condições sociais de produção dos versos.
- () os formalistas russos são responsáveis pelo conceito de estranhamento, que significa uso incomum da linguagem.

Depois de marcar F ou V, nas questões acima, justifique suas opções. Encaminhe suas justificativas para a avaliação do tutor.

LEITURA COMPLEMENTAR

Do livro *O que é poesia*, de Fernando Paixão (1987, p. 12-16), extraímos o capítulo abaixo que versa sobre a natureza da linguagem poética. Leia-o e utilize a reflexão na resposta ao exercício que você acabou de fazer, particularmente nas justificativas.

LINGUAGEM TEM PREÇO

As palavras – união de letras visíveis, mas de conteúdo não concreto – abrem diversificadas trilhas no pensamento. Diante de uma situação de guerra, por exemplo, são muitas as possibilidades de elas serem usadas. O historiador faz a narração do conflito, analisando suas causas e conseqüências; o general, preocupado em ganhar a disputa, vai exaltar seus soldados a lutar com garra contra o inimigo; o filósofo pode discorrer sobre a tênue e frágil linha que separa a vida e a morte.

A atitude do poeta com as palavras, porém, é sempre imprevisível. Tanto pode escrever um longo poema lamentando a morte de milhares de homens, como pode expressar todo seu sentimento em apenas dois versos lacônicos e fulminantes:

Guerra

Os aviões abatidos
são cruzes caindo do céu.

(Mário Quintana)

Em curto espaço, o poeta consegue resumir sua visão e transmiti-la com impacto para o leitor. O filósofo, o general e o historiador, no entanto, mal conseguiriam esboçar seu primeiro pensamento em duas pequenas linhas. Eles precisariam de palavras e mais palavras, e mais palavras ainda, para explicar o nexo dos acontecimentos de uma guerra, sempre brutais e desumanos.

Esse exemplo permite perceber uma diferença fundamental entre a utilização da linguagem como intenção prática, ou objetiva, e como intenção poética. Em ambos os casos, é certo, há um conhecimento que está sendo transmitido; aliás, a poesia, tanto quanto a filosofia, a história e as artes bélicas, é também uma forma de conhecer, intervir sobre a realidade. Contudo, o que mais distingue os dois tipos de linguagem é a maneira como as palavras se organizam e a energia que elas carregam.

A linguagem técnica, ou de uso prático, busca retratar a realidade através de critérios objetivos e as palavras são empregadas para transmitir um determinado pensamento ou algum fato. Numa notícia de jornal, por exemplo, as palavras aparecem contando sobre detalhes de determinado acontecimento. No ensaio teórico, o autor procura escrever de modo que o leitor possa entender o encadeamento de suas idéias. Já na linguagem poética, o que o leitor percebe são as oscilações que o sujeito (o poeta) está submetido diante dos mistérios das sempre misteriosas relações humanas.

Envolvido pela paixão, pela alegria ou pela tristeza, o poeta pode conceber as imagens mais alucinadas: *que um guarda roupa voa pela janela* ou *que uma fogueira está contida dentro da mão*, etc. O que importa para ele não é a veracidade ou a verdade dos fatos; importa sim que esteja escrevendo aquilo que sente, em palavras que transmitam a sua visão de mundo, seja ela qual for, e mostrando seu combate com a vida.

E como a matéria prima do poeta é em primeiro lugar o sentimento, ele procura arranjar as palavras no poema do modo como o seu sentimento exige, a fim de transmitir toda a sua experiência. Ao contrário da linguagem de uso prático, onde as palavras são empregadas a partir do significado comum a todas as pessoas, a característica marcante da poesia é a de recriar o significado das palavras, colocando-as num contexto diferente do normal.

Para entender melhor, eis um pequeno poema árabe transcrito a seguir, cujo título é *A lua*.

“A lua é um espelho empanado pelo hálito das moças.
E a noite veste-se com o seu brilho como a negra tinta
se veste com o papel branco.”
(Ben Burd El Nieto)

Como você pode perceber, a idéia de lua tem neste poema um sentido amplo e inusitado. E o seu efeito sobre quem lê é estranhamente bonito, não é verdade? Já uma abordagem técnica sobre o mesmo tema seria opostamente diferente, descrevendo a posição da lua entre os outros astros, etcétera, etcétera.

Foi pensando nisso, provavelmente, que o crítico Alfredo Bosi concluiu numa frase o que estamos tentando dizer: “o poeta é doador de sentido”. Essa capacidade de revelar nova substância dentro de palavras já gastas e surradas é que constitui a maior riqueza da poesia (...).

O que interessa compreender inicialmente é por que motivo se criou na civilização ocidental uma ruptura tão forte da linguagem poética com a linguagem prática, consumida nos meios de comunicação e tão comum nos meios jurídicos e administrativos. Quais as condições que permitiram e forçaram para que isso acontecesse?

Na verdade, essa incompatibilidade de gêneros – ou gênios – se tornou em nossa sociedade um fato corriqueiro e assimilado por todas as atividades, da escola à televisão, das conversas aos livros. Algumas pessoas chegam mesmo a pensar que a poesia não serve para nada e que é necessário ler apenas textos que contenham “conteúdo informativo”. Para elas, poesia é coisa para encher o tempo de desocupados. Imenso engano.

Ao entendermos o nascimento da poesia, vamos verificar que nos tempos primitivos não havia a divisão da linguagem em categorias. Ao invés disso, a linguagem era concebida como meio único de o homem se integrar aos fenômenos da natureza e com as entidades divinas. A comunicação entre os indivíduos se dava como gesto experimentador da linguagem, uma autêntica maneira de ampliar a relação entre as palavras e as coisas.

A evolução histórica e política da sociedade, porém, acabou dando à linguagem as mesmas rígidas características que se verificam nas relações de trabalho. Divisões. Especializações, manipulações, etc. E a linguagem, do mesmo modo que a vida, passou a ser governada por regras e leis. Proibições e limites.

BIBLIOGRAFIA

BÁSICA

- CHALHUB, Samira. *Funções da linguagem*. 4.ed. São Paulo: Ática, 1990.
GULLAR, Ferreira. *Os melhores poemas de Ferreira Gullar*. 5.ed. São Paulo: Global, 1994.
JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 14.ed. São Paulo: Cultrix, 1991.
MENEZES, Philadelpho. *Roteiro de leitura: poesia concreta e visual*. São Paulo: Ática, 1998.
PROENÇA FILHO, Domício. *A linguagem literária*. 4.ed. São Paulo: Ática, 1992.

COMPLEMENTAR

EIKHENBAUM et al. *Teoria da literatura*; formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1978.

PAIXÃO, Fernando. *O que é poesia*. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

RESUMO DA ATIVIDADE 5

Nessa atividade, pudemos distinguir as funções da linguagem e o que as caracteriza, no sentido de relacionar a função poética com a linguagem literária. Também pudemos observar que o uso da linguagem é que a faz produzir distintos textos verbais, dentre os quais, o texto literário. Conforme a predominância de um dos elementos da linguagem – emissor, referencial, mensagem, receptor, código ou canal –, vislumbra-se uma determinada função, que não ocorre sozinha, mas em conjunto com outras funções, secundárias.

USO DA LINGUAGEM LITERÁRIA

a t i v i d a d e 6

OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- compreender o uso da linguagem literária em diversos contextos;
- caracterizar a linguagem literária a partir da coerência textual.

A função poética se instaura sempre que existe uma certa “incoerência” na construção de um texto. Por quê? A construção de textos, sua sintaxe, obedece a princípios organizadores de sua coerência, que podem ser resumidos em quatro meta-regras, segundo Michel Charolles (1988): meta-regra de repetição, meta-regra de progressão, meta-regra de não-contradição e meta-regra da relação. Em certa medida, o texto literário “atenta” contra a meta-regra de não-contradição.

Para que você entenda melhor o que acabamos de afirmar, observe os textos poéticos abaixo:

Texto 1

Ditirambo (Oswald de Andrade)

Meu amor me ensinou a ser simples
Como um largo de igreja
Onde não há nem um sino
Nem um lápis
Nem uma sensualidade

Texto 2

O estrangeiro (Charles Baudelaire)

- Diga, homem enigmático, de quem gosta mais? De seu pai, de sua mãe, de sua irmã, de seu irmão?
 - Não tenho pai, nem mãe, nem irmã, nem irmão.
 - Amigos?
 - Você usa de palavra cujo sentido até aqui desconheço.
 - Pátria?
 - Ignoro a que latitude se situa.
 - Beleza?
 - Deusa e imortal, de bom grado a amaria.
 - O ouro?
 - Odeio-o como você odeia a Deus.
 - Mas de que gosta então, estrangeiro enigmático?
 - Das nuvens... as nuvens que passam... lá longe... lá longe... as maravilhosas nuvens!
-

Podemos dizer que o sentido dos textos acima não está de imediato posto. O Texto 1 trata da qualidade do amor a que o poeta se refere, qualificando-o como a simplicidade de um largo de igreja, tão simples que nem sino teria para alertar aos seus fiéis; mas há uma incoerência quando, na seqüência de comparações, se introduzem elementos de outros campos semânticos, como lápis e sensualidade.

No Texto 2, a contradição ocorre quando o “estrangeiro enigmático” nega qualquer vinculação ou valoração a instituições do mundo socialmente organizado, negando mesmo a existência de família, pátria ou beleza, ou negando o valor preponderante da sociedade capitalista: o valor simbólico do dinheiro, representado pelo ouro. Mas, para Charolles, não existe a incoerência de todo. Este ponto de vista é decorrente da incompreensão de que existem realidades, que para uns podem ser incoerentes em determinados contextos e em outros não:

Estamos, aliás, perfeitamente dispostos (preparados) a admitir a existência de contradições de fatos que se manifestam de maneira mais ou menos patente através dos discursos que falam deles. Numerosos são os estudos que mostram como um mesmo discurso, perfeitamente coerente na superfície, assenta-se sobre proposições completamente opostas mais ou menos explícitas; são assim, por exemplo, as famosas ambivalências em psicanálise (“digo e repito que amo meu pai, mas também digo e repito que o odeio...”). A contradição não é, portanto, um fator absoluto de incoerência (CHAROLLES, 1988, p.64).

Vejamos, no texto abaixo, as contradições apontadas pelo autor na assertiva acima:

Texto 3

Ou isto ou aquilo (Cecília Meireles)

Ou se tem chuva e não se tem sol
Ou se tem sol e não se tem chuva!
Ou se calça a luva e não se põe o anel,
Ou se põe o anel e não se calça a luva!

Quem sobe nos ares não fica no chão,
Quem fica no chão não sobe nos ares.

É uma grande pena que não se possa
Estar ao mesmo tempo nos dois lugares!

Ou guardo o dinheiro e não compro o doce,
Ou compro o doce e gasto o dinheiro.

Ou isto ou aquilo: ou isto ou aquilo...
E vivo escolhendo o dia inteiro!

Não sei se brinco, não sei se estudo,
Se saio correndo ou fico tranqüilo.

Mas não consegui entender ainda
Qual é melhor: se é isto ou aquilo.

Pode-se entender claramente a declaração de Charolles no que diz respeito a proposições coerentes na superfície, mas completamente opostas, mais ou menos explícitas. A construção sintática está perfeitamente aceitável, com orações adversativas construídas coerentemente; no entanto, o sentido é completamente divergente, mesmo atentando contra a meta-regra de progressão, que nos diz que uma mensagem, um texto, deve ter contribuição semântica constantemente renovada, num crescente informativo, o que não parece ocorrer: o que há é uma circularidade de informações, em que o discurso parece estar voltado para si. Mas esse efeito de certo paralelismo é uma das características do texto poético, para realçar o conflito existencial do poeta e seus embates com os conflitos do cotidiano, mediante recorrências sobre a representatividade do mundo e suas escolhas tão difíceis, apresentadas no poema de Cecília Meireles: “É uma grande pena que não se possa / Estar ao mesmo tempo nos dois lugares”; só resta a queixa do poeta, e a feitura do poema. Porque os esquemas representativos do mundo, implementados pela linguagem, são construções originadas em práticas sociais, e não livremente inventadas pelos indivíduos. Toda cultura dispõe e impõe referências cognitivas aos indivíduos a fim de que possam interpretar o mundo mediante um fundo de crenças estáveis dispostas nos discursos que circulam em dada comunidade. Todavia, essas estruturas de crenças não

DOXA

É a construção lingüística ou ideológica que apresenta afirmações que ratificam o poder das instituições sociais, no sentido de imporem o modelo de comportamento.

CAMPO SEMÂNTICO

Conjunto de palavras que apresentam sentidos semelhantes e estabelecem uma relação sinônima. Pode também entender-se por campo semântico a área coberta por uma palavra em sua concepção polissêmica.

POLISSEMIA

Qualidade de uma palavra ao apresentar muitas significações, fazendo com que o sentido seja apreendido somente no contexto em que ele se encerra. Com frequência, o caráter polissêmico das palavras é uma limitação ao texto científico, que, via de regra, prima pela monosssemia. Por isso, a polissemia é mais natural ao texto literário e artístico.

se constroem apenas em função do mundo ordinário, da lei e da ordem, da **doxa**, mas também nos possibilitam interpretar o mundo mediante as contradições que se vinculam a uma crença: toda afirmação traz em seu bojo sua própria negação; é como entender o dia porque existe a noite, do contrário nunca saberíamos definir o que seja o dia, sem que tivéssemos conhecimento do que seja a noite. Existem certos discursos que primam pela contradição, como fator determinante para sua compreensão. É o caso do discurso literário. E é a contradição, tanto na abordagem de um tema como no uso das expressões e palavras, que marca a linguagem literária.

Portanto, são características da linguagem literária, pautadas na função poética da linguagem, a singularidade (ou estranhamento), a polissemia, a conotação e a primazia do significante. Não é difícil compreender que existe uma correlação entre estas características se entendermos que o princípio é a linguagem verbal, o sistema lingüístico. Partindo-se do pressuposto de que existe uma língua, arbitrariamente construída por um determinado grupo social, o estranhamento é o uso particular e não cotidiano dessa língua, o que já tratamos no início desta unidade. Ao instaurarmos o uso ou significado não usual de determinada palavra provocamos a ampliação de seu **campo semântico**, concorrendo para a **polissemia**.

Exemplo pode ser retirado do Texto 2, o emprego da expressão “estrangeiro enigmático”. Não se trata, obviamente, de alguém que vive em algum país fora do Brasil, mas o sentido que é relevado é o de alguém que está fora de nosso sistema de valores e de organização social. Prova são as negativas do “estrangeiro” sobre o quê ou sobre quem gosta mais: ele nega todas as instituições correntes de nossa sociedade urbana, capitalista e ocidental. Por isso, o poeta institui como característica básica de sua linguagem a conotação, já tratada na unidade anterior. Por fim, é o significante que é enfatizado na linguagem literária, quando sofre a ampliação de seus usos e classes. No caso do Texto 3, observamos que “isto” e “aquilo” não são apenas pronomes demonstrativos, mas adquirem a função de substantivos, ao nomearem ou situações e condições de dever ou situações e condições de prazer. Parece-nos que a linguagem reflete a própria condição da sociedade, e o uso literário da linguagem nos põe à mostra essa condição.

EXERCÍCIO

1 – Pesquise, na internet, sobre a produção poética de Vinícius de Moraes e as características de seu estilo, identificando-as no poema (MORAES, 1992, p.93-94) abaixo:

SONETO DA FIDELIDADE

De tudo, ao meu amor serei atento
Antes, e com tal zelo, e sempre, e tanto
Que mesmo em face do maior encanto
Dele se encante mais meu pensamento.

Quero vive-lo em cada vão momento
E em seu louvor hei de espalhar meu canto
E rir meu riso e derramar meu pranto
Ao seu pesar ou seu contentamento.

E assim, quando mais tarde me procure
Quem sabe a morte, angústia de quem vive
Quem sabe a solidão, fim de quem ama

Eu possa me dizer do amor (que tive):
Que não seja imortal, posto que é chama
Mas que seja infinito enquanto dure.

2 – Responda às questões:

- Qual(ais) a(s) função(ões) da linguagem que predomina(m) neste soneto? Justifique sua resposta.
- Podemos afirmar que o soneto acima apresenta *mimesis*? Por quê?
- Considerando que a literatura é representação social e histórica, a partir de sua pesquisa

sobre a vida e o contexto em viveu o poeta Vinícius de Moraes podemos afirmar que este soneto representa o estilo de um determinado momento? Qual é esse momento histórico? Justifique a resposta.

LEITURA COMPLEMENTAR

O texto abaixo, de Marisa Lajolo (1991, p.33-36), trata da linguagem como atividade humana fundadora de realidades. Leia-o e utilize-o na resposta ao exercício da atividade 2.

Quando o homem não era mais símio, mas ainda não era completamente humano, no começo de tudo, ele se maravilhou com a linguagem.

Foi através dela, talvez naquele tempo limitada a ruídos muito primitivos, ainda próximos do grito animal, que suas coisas ausentes se fizeram tão presentes como se nunca passaram. O que era remoto e perigoso tornou-se familiar e amoldou-se à dimensão humana.

Bichos, plantas, rios e montanhas receberam nome. Foram reproduzidos em desenhos, foram simbolizados por sons e sinais gráficos. Completou-se a transformação: o homem não era mais um ser entre outros seres, mas o ser capaz de simbolizar todos os outros. E, nessa faculdade de simbolização, estava latente a possibilidade de conhecimento e domínio.

As lendas e histórias que contam o poder mágico de certas palavras, vivem nos lembrando disso: a caverna de Ali Baba abria-se por força mágica do *abre-te sésamo!* Nas mitologias da sociedade moderna, o capitão Marvel invoca, com a palavra *SHAZAM*, as qualidades olímpicas e heróicas dos deuses e semideuses que lhe delegam superpoderes.

Também testemunho vivo desta força mágica que se atribui à linguagem e que sempre fascinou o homem é o tabu que cerca a pronúncia de algumas palavras. *Câncer* talvez seja o maior exemplo contemporâneo do medo que certas palavras provocam. Esta seqüência de seis letras tem um eco tão terrível e profundo, que só é pronunciada raramente. Em lugar da precisão fria deste termo para nomear a doença, usamos circunlóquios, expressões atenuantes: “aquela doença”, “mal terrível” são formas substitutas: tomam o lugar de *câncer*, assim como o *mal de Hansen* e o *mal dos deuses* assustam menos do que lepra e epilepsia.

Parece, então, que, em relação a certas palavras, o homem se comporta como se acreditasse que a simples pronúncia delas tivesse o poder de deflagrar a realidade da coisa nomeada. Em outras palavras: a presença do nome seria suficiente para carrear a presença do ser que ele nomeia.

Outro exemplo ainda, para os leitores céticos que acreditam piamente que as palavras são palavras e nada mais: na tradição judaica ortodoxa, a palavra *deus* não pode ser escrita com todas as letras, em obediência ao preceito “*não tomarás seu santo nome em vão*”. No aportuguesamento do preceito escreve-se *D’us*. *D’us*, então, na mutilação de sua integridade, reproduz a desigualdade da relação homem/deus na perspectiva judaica e judaico-cristã. Mesmo no prosaico uso de letras maiúsculas nos nomes próprios pode ser vista uma convenção que transfere, para o universo verbal

da modalidade escrita, as marcas que assinalam a especificidade de um certo tipo de seres numa certa visão de mundo.

Em ambos os procedimentos, ressaltam as marcas da suspeita de identidade entre nome e coisa, a mesma identidade que faz evitar a pronúncia do nome de certas doenças.

Nos usos que o homem faz da linguagem, em inúmeras outras situações, as palavras se tecem de forma a intensificar ou atenuar o relacionamento do homem com o mundo das coisas.

Temendo a violência do mundo dos seres, e ao mesmo tempo fascinado por ele, o homem vive e se move entre palavras, ora fortalecendo, ora atenuando o vínculo destes dois mundos: o original dos seres e o simbólico da linguagem.

O relacionamento linguagem/mundo, então, ora esgarça e diminui a distância e a convenção que separam palavras e coisas, ora cimenta e fortalece o espaço que se interpõe entre as coisas e as palavras.

O homem, assim, constantemente se faz recordar que os nomes não são as coisas. Mas, no mesmo movimento, percebe que as coisas só existem para ele, homem, quando incorporadas à sua linguagem. E é nesse jogo de avanços e recuos, entre a momentânea certeza de que as palavras e as coisas constituem uma unidade e a igualmente momentânea angústia de que palavras e seres jamais se interpenetram, que se configura a linguagem. E é desta linguagem, na sua manifestação mais radical, que surge a literatura.

BIBLIOGRAFIA

BÁSICA

CHAROLLES, Michel. “Introdução aos problemas da coerência dos textos (abordagem teórica e estudo das práticas pedagógicas)”. In: *O texto: escrita e leitura*. Campinas, SP: Pontes, 1988.

LAJOLO, Marisa. *O que é literatura*. 13.ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

COMPLEMENTAR

ANDRADE, Oswald. *Trechos escolhidos*. 3.Ed. Rio de Janeiro: Agir, 1989.

BAUDELAIRE, Charles. *Spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

MEIRELES, Cecília. *Seleção em prosa e verso*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

MORAES, Vinícius de. *Antologia poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

WELLEK, René, WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. 5.ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1962.

RESUMO DA ATIVIDADE 6

Nesta atividade, o conceito de coerência textual foi aplicado ao uso da linguagem literária, levando à conclusão de que inexistente texto com falta de coerência. O que devemos observar é que a linguagem literária estabelece não somente representações da doxa, mas também constrói representações que são contradições e que parecem ser incoerentes. Todavia, o uso da linguagem literária, a “licença poética” para alguns, prescinde de uma coerência única, pautada na lei e na ordem, e cria sua própria coerência, marcada pela função poética da linguagem.

LITERÁRIOS

OS GÊNEROS

u n i d a d e 4

A TRIPARTIÇÃO DOS GÊNEROS LITERÁRIOS

a t i v i d a d e 7

OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- caracterizar os gêneros literários;
- distinguir a tripartição dos gêneros literários.

A literatura, além de ser uma expressão coletiva, é a externalização, a apresentação ao leitor, dos sentimentos e dos valores do poeta ou do prosador face a um fato, objeto ou ser. É mediante o texto literário que o ponto de vista, as emoções e as ideologias do emissor, ou escritor, são objetivadas, mas não sem antes encontrar a forma adequada para dar vazão à sua mensagem. Isto implica dizer que o escritor lança mão de determinadas formas, pré-concebidas, que chamamos de gêneros literários. Mas o que é um gênero? Em primeiro lugar, observemos as diferenças e semelhanças entre os textos abaixo:

Texto 1

“Vem por aqui” – dizem-me alguns com olhos doces,
Estendendo-me os braços, e seguros
De que seria bom que eu os ouvisse
Quando dizem: “vem por aqui”!
Eu olho-os com olhos lassos,
(Há, nos meus olhos, ironias e cansaços)
E cruço os braços,
E nunca vou por ali...

A minha glória é esta:
Criar desumanidade!
Não acompanhar ninguém.
- Que eu vivo com o mesmo sem-vontade
Com que rasguei o ventre a minha Mãe.

Não, não vou por aí! Só vou por onde
Me levam meus próprios passos...

Se ao que busco saber nenhum de vós responde,
Por que repetis: “vem por aqui”?
Prefiro escorregar nos becos lamacentos,

Redemoinhar aos ventos,
Como farrapos, arrastar os pés sangrentos,
A ir por aí...
Se vim ao mundo, foi
Só para desflorar florestas virgens,
E desenhar meus próprios pés na areia inexplorada!
O mais que faço não vale nada.

Como, pois, sereis vós
Que me dareis machados, ferramentas, e coragem
Para eu derrubar os meus obstáculos?...

Corre, nas vossas veias, sangue velho dos avós,
E vós amais o que é fácil!
Eu amo o Longe e a Miragem,
Amo os abismos, as torrentes, os desertos...

Ide! tendes estradas,
Tendes jardins, tendes canteiros,
Tendes pátrias, tendes tetos,
E tendes regras, e tratados, e filósofos, e sábios.
Eu tenho a minha Loucura!
Levanto-a, como um facho, a arder na noite escura,
E sinto espuma, e sangue, e cânticos nos lábios...
Deus e o Diabo é que me guiam, mais ninguém.
Todos tiveram pai, todos tiveram mãe.
Mas eu, que nunca princípio nem acabo,
Nasci do amor que há entre Deus e o Diabo.

Ah, que ninguém me dê piedosas intenções!
Ninguém me peça definições!
Ninguém me diga: “vem por aqui”!
A minha vida é um vendaval que se soltou.
É uma onda que se alevantou.
É um átomo a mais que se animou...
Não sei por onde vou,
Não sei para onde vou,
- Sei que não vou por aí!
(RÉGIO, José. “Cântico Negro”. Apud MOISÉS, 1991, p 430-432)

Texto 2

E a professora sonhava. Sonhava e as transformava em futuras jovens senhoras, “mãos de fada”, orgulho dos maridos, da família. Proibido falar em mundo perdido. Vislumbrava-o inteiro naquelas meninas tão meninas, tão delicadas, louças, gentis.

E telefonavam as mães ao fim de cada quinzena, mães e professora que falavam de um mundo arrumado, costurado, cerzido, consertado. Contam que foi numa tarde de janeiro e que a aula decorria já pela metade, na hora dos copos d’água, quando desabou a chuva.

A professora apressou-se em fechar as janelas e acender as lâmpadas do lustre pesado, pendente no centro da sala. O dia virou noite, ou melhor, a tarde virou noite, de repente.

Contam que a menina do cabelo encaracolado perdeu-se esquecida, agulha presa entre os dedos, olhos fixos no lustre resplandecente.

A professora ergue os olhos por cima dos óculos. Mas a menina já estava de pé, braços abertos num longo espreguiçamento e, ligeira, atirou caixas e agulhas e linhas e dedal pra cima, pro alto, bem pro alto, esparramando pela sala dezenas de alfinetes e pedacinhos de renda que se foram alojar, num vôo doido, por cima das meninas costureiras.

Na mão esquerda, a tesourinha ameaçadora que ela fincou sobre a mesa e virou as costas, rindo das caras assustadas das outras meninas. E abriu a porta.

- Merda! Que ela disse ainda, antes de mergulhar na chuva grossa que banhava ruas e calçadas.

Contam que as outras meninas acudiram a professora com água e açúcar. E que a aula acabou por ali mesmo. E que logo depois tocou o telefone e que a conversa não foi escutada por ninguém.

Só o gato enrolava-se nas pernas da professora. Contam, por fim, que a menina, filha de um professor de filosofia, passa as tardes devorando livros de aventuras, contos de fada, lendas e mitos, sonhando com terras distantes. E que (já ia me esquecendo) anda apaixonada por um tal de Robinson Crusoe.

(Conto “Chuvas e trovoadas”. In: MEDEIROS, 1994, p.75-79)

Pergunta-se: o que há de semelhante entre os textos 1 e 2? De imediato, podemos dizer que é a temática, pois tanto em um texto quanto em outro notamos que o não-enquadramento a modelos de comportamento, determinados socialmente, é o leitmotiv (motivo central que se repete no decorrer da obra literária) para o desencadeamento das ações e das imagens que denotam o ponto de vista das personagens – no caso do Texto 2 – ou do poeta – no caso do Texto 1. Portanto, podemos reconhecer em obras e autores, diferentes no tempo e no espaço, a mesma recorrência em temas e imagens, por mais que, ao fim da criação literária, tenhamos obras distintas. É a ordenação e composição, a forma, que se altera e faz com que um mesmo tema – nos dois textos, o questionamento e revolta do indivíduo face às imposições da sociedade da qual participa – e imagens semelhantes – a determinação do que se deve fazer ou por “eles”, por “vós”, no Texto 1, ou pela professora, no Texto 2 – resultem em obras diferentes.

Como já antecipado, são os gêneros literários que concorrem para a construção de textos diferentes. Por mais que os gêneros sejam regras pré-existentes, nada impede que a capacidade criativa dos literatos explore-os produtivamente, originando obras criativas. Vejamos, então, o que são os gêneros literários!

Observamos, nos textos da Introdução desta atividade, que existe semelhança quanto ao tema que eles abordam. Mas qual a diferença entre eles? De imediato, existe uma diferença visual, uma vez que o texto 1 se estrutura por meio de versos e o texto 2 por meio de parágrafos. Em outras palavras, o primeiro texto é um poema e o segundo texto é uma prosa. Por quê? Gráficamente, o verso não ocupa toda a margem toda de uma folha de papel, e as linhas apresentam diferentes extensões, podendo consistir de uma palavra ou de várias. Contrariamente, o parágrafo ocupa toda a extensão de uma

folha de papel, apresentando leve afastamento da margem esquerda, na primeira linha, mas o restante do texto paragrafado se estende de uma margem à outra do papel ou suporte em que está escrito.

Mas as diferenças entre poema e prosa, na literatura, não se esgotam por aí. Além dessas diferenças visuais, rapidamente apreendidas em uma olhadela, existem outras de caráter de construção desses textos, que podem ser observadas quando consideramos que prosa e poema podem representar diferentes gêneros literários. E o que são os gêneros literários? Em primeiro lugar, o que é um gênero? A palavra gênero vem do latim *gênus, éris*, que significa ‘nascimento, descendência, origem, tronco’, facilmente sendo correlata ao sentido de pertencimento a um tipo, classe, espécie, estilo. Assim é que o gênero em literatura implica um conceito que designa conjuntos de textos agrupados em função de apresentarem propriedades comuns, como tema, construção sintática, enunciação.

A história dos gêneros literários tem sua raiz na Antigüidade clássica, quando Platão, no Livro III de sua obra *A república*, apresenta os diferentes modos de construção de poesia e prosa. Platão condenava a imitação total, ou seja, aquela forma de texto em que se apresentava o discurso direto mediante a presença única de atores, ou personagens, sem a presença de um narrador que conduzisse a narrativa, porque os atores, a exemplo da tragédia e da comédia, ao representarem o papel dos deuses gregos, assumiam, muitas vezes, uma postura que destoava do caráter que deveria convir a um deus, tentando convencer os jovens de que os deuses eram causadores dos males da sociedade de então; para Platão, isso era ímpio e falso, porque o filósofo grego atribuía às artes uma visão moralizante. Em relação ao ditirambo, Platão considerava-o como a narração dos sentimentos do próprio poeta, ou seja, não havia a representação de uma personagem, como na tragédia e na comédia, sendo que este modo de imitação era considerado menos agressivo aos modelos sociais da Antigüidade, uma vez que o poeta só imitava a si próprio. Finalmente, Platão reconhece um terceiro modo de imitação, que é a epopéia, um misto dos outros dois modos, pois apresentava tanto a narração em primeira pessoa como a imitação por meio de personagens.

Em Aristóteles, essa classificação dos gêneros, sugerida por Platão, implica menos em caráter moralizante e mais em efeito estético a ser implementado pelo poeta, pois a imitação para Aristóteles era um mecanismo usado para se obter o belo, pois contemplamos com mais prazer uma imagem que nos causa repugnância do que ver, ao vivo, este objeto; ou seja, é “melhor” ver a coisa ou objeto mediante sua imitação: é menos traumático ver um cadáver em um quadro ou fotografia do que vê-lo pessoalmente. Haveria, assim, três modos de imitação para Aristóteles, mesmo que o meio pelo qual representavam fosse o mesmo: a palavra. Os modos seriam: a narrativa de ações, realizadas por personagens e narrada pelo poeta – a epopéia; o diálogo direto entre personagens, sem intermediação do narrador – a tragédia e a comédia; e, por fim,

o ditirambo, em que o poeta destaca seu ponto de vista, seus sentimentos. O objeto a ser imitado também poderia variar entre as ações de personagens, constituindo-se pela externalização de pensamentos e comportamentos, e os sentimentos do poeta, constituindo-se pela *páthos*, que é a dor e a emoção de quem narra o que aconteceu consigo ou com outrem.

Após Platão e Aristóteles, os gêneros literários apresentaram poucas mudanças. Horácio (65 a.C. – 8 a.C.) imprimiu aos gêneros uma visão mais moral e didática, próxima ao pragmatismo romano, evitando dessa forma que houvesse misturas de gêneros, pois a cada gênero corresponderia um determinado assunto a ser adequado à forma e ao ritmo. Na Idade Média, não houve nenhum acréscimo ou mudança substancial em relação aos gêneros, o mesmo ocorrendo no Renascimento. Neste último período, observamos que, pelo contrário, as formas adquiriram uma maior rigidez, pois reeditou-se a concepção de imitação aristotélica, quando à mimesis corresponderia a imitação fiel da natureza e não a capacidade de recriação do poeta. Para tanto, os gêneros literários se adequaram e passaram a ser considerados fórmulas fixas às quais os criadores deveriam ser obedientes, sob o risco de não estarem fazendo arte literária. Assim é que se reforça a idéia da tripartição dos gêneros literários em lírico, épico e dramático, em razão de esta tripartição ter sido aventada desde Platão, ao agrupar os modos de imitação em três: tragédia e comédia, enquanto gêneros teatrais, e ditirambo e epopéia.

É somente no Romantismo que a questão dos gêneros ganha novidade, em razão dos românticos pregarem a maior liberdade do indivíduo na criação da obra literária. Para Soares (1989, p. 13-14),

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.

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 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 pertencesse, embora mantendo características particulares.

É de notar que a questão dos gêneros literários apresenta, desde longo tempo atrás, um dilema que devemos levar em conta sempre que nos deparamos com a questão: os gêneros literários devem ser obedecidos à risca, como modelos de criação literária invariáveis, ou, contrariamente, devem ser desconsiderados, a exemplo do filósofo italiano Benedetto Croce, que negou a existência de gêneros literários?

É sempre de bom alvitre que possamos estabelecer uma relação dialética quanto à questão. O que queremos dizer é que podemos considerar que existem gêneros lite-

rários que servem como balizas na construção da obra literária, mas que estes balizamentos não podem servir de amarras para a criação do poeta, porque senão estaremos na contramão do que consideramos como poesia, no sentido mais amplo: capacidade do poeta de, a partir da linguagem verbal, criar uma obra literária particular; por isso, poesia deve ser entendida como inovação, em verso ou prosa.

A questão se apresenta menos problemática com Emil Staiger, em seu livro *Conceitos fundamentais da poética* (1975, p.13-15):

Por Conceitos Fundamentais da Poética se entendem aqui as noções de épico, lírico, dramático e até certo ponto trágico e cômico – num sentido, porém, que se distingue do comumente usado até agora e que logo de início deverá ser explicado.

De há muito Poética não mais significa ensinamentos para habilitar leigos a escrever corretamente poesia, obras épicas e dramas. Mas um ranço da conceituação mais antiga impregna ainda ensaios de hoje, quando estes parecem ver realizada, em modelos de poemas, obras épicas ou dramas, a essência do lírico, épico e dramático. Essa maneira de enfocar o problema se apresenta como herança da antigüidade. Naqueles tempos, cada gênero literário era representado por um pequeno número de obras (...). A Poética encontrará, portanto, dificuldades quase insuperáveis, e, caso solucionadas, de muito pouco proveito, se continuar procurando classificar todos os exemplos isolados (...). Mas um conceito que tenha validade geral será, por outro lado, vazio de significação. Além disso, no momento em que surgir um novo artista lírico com um modelo inédito, o conceito perderá sua validade. Por estas razões, a possibilidade de uma arte poética tem sido muitas vezes contestada (...).

Se desacreditamos da possibilidade de determinar a essência da poesia lírica, da composição épica ou do drama, não nos parece, porém, fora de propósito uma definição do lírico, do épico e do dramático.

Usamos, por exemplo, a expressão “drama lírico”. “Drama” significa aqui uma composição para o palco e “lírico” refere-se ao tom, que se mostra mais importante na determinação da essência que a “exterioridade da forma dramática”. Qual é, aqui, o critério para a determinação do gênero?

(...) Antes tenho em mim uma idéia do que seja lírico, épico e dramático. Idéia esta que me ocorreu a partir de algum exemplo. O exemplo terá sido, provavelmente, uma obra literária. Mas nem mesmo isso é imprescindível. Posso ter vindo a conhecer a “significação ideal” – para falar como Husserl – do “lírico” por meio de uma paisagem, e do épico, talvez, por uma leva de emigrantes; uma discussão pode ter-me incutido o sentido de “dramático”. Essas significações mantêm-se firmes; na opinião de Husserl, é absurdo dizer-se que elas oscilam. O valor das obras que tentamos julgar de acordo com esta idéia é que pode variar; uma pode ser mais ou menos lírica, épica ou dramática que a outra.

Staiger aparentemente soluciona o problema dos gêneros literários partindo da tradicional tripartição dos gêneros, mas em uma perspectiva que não os encerra em características imutáveis. Segundo Parente (1991, p. 96-97):

Os substantivos Lírica, Épica e Drama referem-se ao ramo em que se classifica a obra, de acordo com determinadas características formais. Os poemas de breve extensão que expressam estados de alma se enquadram na Lírica. O relato ou apresentação de uma ação pertence à Épica, enquanto a representação da ação, movida por um dinamismo de tensão, se situa no Drama.

Os adjetivos lírico, épico e dramático definem a essência, isto é, os traços característicos da obra, manifestados por seus fenômenos estilísticos.

Segundo a autora, a obra de Staiger aponta para uma possibilidade de classificação dos gêneros literários que distingue claramente a obra literária (substantivo) de sua construção (adjetivo). Por mais que seja delicado falar em essências, pois no mundo moderno é difícil estabelecer a idéia da unidade invariável, dadas as condições históricas que apontam para as misturas – raciais, étnicas, sexuais, etárias, etc –, não é de todo anacrônico tratarmos os gêneros em uma visão essencialista se compreendermos a essência como a constituição textual em que predominam certas características, mas que não excluem outras. Nesse ponto de vista, podemos dizer que em determinado texto pode haver o predomínio da lírica, mas também participam de sua construção características da épica, por exemplo. Como perceber esse hibridismo na constituição dos gêneros literários?

Devemos considerar que toda obra literária pertence a um gênero na medida em que é construída com determinados recursos lingüísticos que a caracterizam e que podemos intitular recursos estilísticos. E estes recursos estabelecem tanto no autor/emissor como no leitor/receptor uma expectativa, por serem conhecimentos prévios presentes na produção e na recepção do texto literário, fazendo com que a obra literária seja historicamente condicionada por atores sociais – autor e leitor – mesmo que haja recorrências estilísticas. É como se, mesmo a despeito de termos características invariantes nos gêneros, presentes nos recursos estilísticos, nada impedisse que na produção da obra literária (seu acontecimento histórico) tivéssemos a atualização destes recursos, de uma forma criativa.

E quais são esses recursos estilísticos que marcam os diferentes gêneros literários? Baseados em Helena Parente (1991), estudaremos alguns recursos estilísticos que marcam cada gênero literário.

O gênero lírico

O gênero lírico é marcado pela presença de um sujeito gramatical identificado com a primeira pessoa do singular – o eu poético –, que se confunde com a voz do poeta, mas não devemos confundir o eu lírico com o eu autobiográfico. Talvez essa confusão exista pelo acentuado teor subjetivo do texto lírico, marcado pela emotividade e passionalidade, aproximando o eu que fala do mundo que este eu retrata. O exemplo pode ser dado pelo texto 1, da Introdução desta atividade. É evidente a tensão entre o poeta – eu lírico – e o mundo social que o cerca: dizem ao poeta “Vem por aqui” mas ele se nega a seguir os passos daqueles que têm os “olhos doces”, preferindo seguir seu próprio destino, sem interferência de terceiros; o mundo do poeta é representado pelas expressões “areia inexplorada”, “o Longe”, “a miragem”, “a Loucura”, “becos lamacentos”, “florestas virgens”, “farrapos”, “redemoinhos”. Em uma palavra, é marcado pelo inusitado, com toda insegurança de quem se devota à descoberta do novo e diferente; então, todas as representações do mundo do poeta constituem propriamente

o que é o sentimento poético, numa fusão entre eu (sujeito) e o mundo representado (objeto), caracterizando o não-distanciamento, entre o poeta e o objeto de sua representação como atitude fundamentalmente lírica. Quando ocorre o predomínio dessa fusão, podemos dizer que o texto é lírico, mesmo que não possamos afirmar essa classificação em termos rigorosos.

Quanto aos recursos estilísticos do gênero lírico são os seguintes:

a) musicalidade – não é demais dizer que a palavra lírica vem do latim *lyra*, ‘instrumento musical de cordas’, pois esta composição era acompanhada, na origem, pela música, daí a musicalidade como característica, presente em figuras sonoras, como a aliteração e a assonância, além da presença de rimas. A semântica das palavras se confunde com a sonoridade que elas trazem, como no poema “Cântico negro”:

Prefiro escorregar nos becos lamacentos,
Redemoinhar aos ventos,
Como farrapos, arrastar os pés sangrentos

O sufixo *-ento*, além de conter a idéia de processo do gerúndio, nos remete a uma sonoridade que lembra a continuidade de uma ação (presença de aliteração, ou seja, repetição de consoantes), a exemplo do gerúndio, como um processo não acabado, que está em curso, como é a proposta do poeta, ao querer “escorregar”. Além disso, observamos a existência de rimas ao final dos versos, o que garante um certo ritmo (rima vem do grego *rhythmós*) pela repetição de sons semelhantes ou iguais, como em uma composição musical, em que é necessária a repetição que forma compassos.

b) repetição – além da repetição provocada pela musicalidade no poema, existe o paralelismo, a antidiscursividade e a parataxe, que são formas de repetição, só que de natureza sintático-semântica-morfológica. O paralelismo é garantido pelo uso de palavras que pertencem às mesmas classes gramaticais ou ao mesmo campo semântico, como no Texto 1 da Introdução desta atividade. Em “Cântico negro” temos a repetição de formas verbais, adjetivos e substantivos que pertencem ao campo semântico da marginalidade (estar à margem da sociedade instituída) e da descoberta do novo: farrapos, pés sangrentos, redemoinhar, desflorar florestas virgens. Nesta última expressão ainda temos a presença de rimas, com a intensificação de sentido pelo uso dos fonemas fricativos /f/ e /v/.

Quanto à antidiscursividade, pode-se afirmar que sua existência se deve à condição do poema lírico de ser circular, ou seja, nesta construção poética predomina uma idéia central – no exemplo de “Cântico negro”, a procura de liberdade e independência do indivíduo em relação a uma tradição e à sociedade a que está sujeito –, que é desenvolvida por recorrências de palavras do mesmo campo semântico da idéia central. O que ocorre é a não-progressão da informação, pois o que se pretende é a intensificação do sentimento do poeta, por isso o texto se torna circular, perdendo em discursividade. Para tanto, é muito recorrente o uso de parataxe, que é a utilização de orações coordenadas. Para Parente (1991, p. 105),

As orações independentes e as coordenadas da parataxe correspondem melhor ao fluxo da disposição afetiva. As orações valem por si, justapondo-se sem prioridade, como acontece na emoção lírica, em que fatos distantes no tempo e no espaço se aproximam e se fundem nas vivências da alma.

c) desvio da norma – entende-se aqui tanto o desvio gramatical como o desvio lógico. No primeiro caso, podemos ver em Oswald de Andrade: “Para dizerem milho dizem mio/ para melhor dizem mió” (poema “Vício da fala”). A utilização da linguagem oral e popular é freqüente na literatura, mesmo que isso signifique o uso de coloquialismos que atentam contra a norma gramatical. Também a lógica pode ser rompida, pois se estabelecem relações nada usuais no poema lírico, como o uso de paradoxos: “Nasci do amor que há entre Deus e o Diabo”; ou então mediante a prosopopéia: “A minha vida é um vendaval que se soltou”. No poema lírico, os estatutos da racionalidade, da “normalidade”, são rompidos a fim de que possa haver a liberdade na manifestação dos sentimentos e opiniões do poeta.

O gênero épico

O gênero épico é marcado pela presença de um narrador que se distancia do objeto sobre o qual se refere. Há um distanciamento entre o sujeito (narrador) e o objeto (mundo retratado). No texto 2 da Introdução desta atividade, podemos notar que existe um narrador que retrata uma história da qual não participou diretamente: “Contam também que a menina (...)”. Há uma condição de distanciamento espaço-temporal do narrador, o que faz com que a atitude épica clássica seja a do narrador onisciente e onipresente. É claro que no romance moderno, herdeiro da epopéia tradicional dos gregos e romanos, existe a ocorrência de narradores em primeira pessoa, que narram o que houve consigo, enquanto protagonistas (narrador autodiegético), ou narram o que houve com outra personagem protagonista de quem estavam próximos, como personagens secundários (narrador homodiegético). Mas esta condição de narrador inserido na narrativa é uma condição do romance moderno, o que faz com que exista uma tendência ao gênero lírico neste tipo de romance (psicológico ou memorialista, por exemplo).

A palavra epopéia vem do grego épos, ‘palavra, verso, discurso, poema épico’, e designava os poemas que eram narrados para um público ouvinte distanciado dos feitos heróicos sobre os quais se historiava. Ainda hoje, no conto e no romance, ainda existe esse tipo de narrador (heterodiegético), que narra um acontecimento do passado, em uma situação de confronto, sem ter estado envolvido diretamente nos fatos e ações.

São recursos estilísticos deste gênero:

a) passado – o tempo verbal no gênero épico, via de regra, é o passado, preferencialmente o pretérito perfeito ou o pretérito mais-que-perfeito. Isso porque a narrativa decorre de ações que já ocorreram e já foram sacramentadas. A presença do pretérito

imperfeito nos confere uma continuidade da ação no presente, em uma concomitância durativa, o que não indica nenhuma transformação. Não esqueçamos que a narrativa é marcada por transformações de estado, apresentando relações de anterioridade e posterioridade entre os episódios narrados. A ação, por sinal, é condição básica da epopéia, porque o ouvinte ou leitor de um texto narrativo deve saber o que houve antes, durante e depois de um determinado acontecimento. No texto 2 da Introdução desta atividade, é bom que se saiba que as meninas estavam em uma aula de corte e costura, com uma professora rigorosa nos cuidados para transformar meninas em alunas e futuras esposas “educadas”, segundo os padrões da época. Até que uma moçoila de cabelo encaracolado resolve jogar tudo para o ar e sair daquela sala que a oprimia, deleitando-se na chuva, com sua liberdade.

b) distanciamento – segundo Parente (idem, p.110), “o distanciamento entre sujeito (narrador) e o objeto (mundo representado) favorece a inalterabilidade de ânimo do autor que não experimenta as oscilações do estado afetivo”. Isso se deve à condição de representação direta do mundo vivido a que o gênero épico se destina, ou seja, contrariamente à narrativa confessional, a narrativa clássica épica se apresenta como uma série de observações do narrador sobre o mundo concreto, daí o caráter mais verossímil do texto narrativo, uma vez que apresenta na ficção tudo aquilo que está presente no real: casas, pessoas, ruas, céu, rios, florestas, enfim, tudo que possa representar a vida como ela é. Talvez por isso, decorrente dessa similitude entre ficção e realidade, seja tão difícil determinar até onde vai o real e a partir de onde inicia o imaginário.

c) desenrolar progressivo – a progressão narrativa, já indicada quando aludimos ao tempo verbal, é responsável pelo enredo da narrativa, que pode ser tanto interior como exterior. Isso significa dizer que o enredo pode traduzir o tempo caótico do imaginário de um indivíduo como pode se prender aos acontecimentos externos às personagens de uma narrativa. Em outras palavras, o universo representado pode ser o dos sentimentos e conflitos internos de um personagem ou pode ser a materialidade do espaço físico, com a representação do mundo, de pessoas, animais, vegetais, minerais, objetos. É pelo desenrolar progressivo que obtemos conhecimento do percurso dos personagens e do papel que cada um ocupa na sintaxe narrativa.

O gênero dramático

O gênero dramático apresenta certa semelhança com o gênero épico, pois modernamente os dois são considerados gêneros da narrativa. Isso acontece porque tanto no teatro quanto na prosa literária existe uma narrativa, um desenrolar de ações em que estão presentes tempo, espaço, ação e personagens. No entanto, consideraremos que existem particularidades no texto dramático que são exclusivas deste gênero, e quando se fazem presentes em outros textos, que não o teatral, podemos afirmar que existem traços estilísticos do drama nesses textos.

A começar pela tensão, que é a marca do gênero dramático, uma vez que, ao lermos um texto dramático ou assistirmos a uma peça teatral, o que percebemos é a presença de personagens que se confrontam diretamente em torno de um conflito que os envolve, seja bélico, passional ou ideológico. Isso tudo decorre de uma unidade de tempo, espaço e ação, já que o texto dramático não se desenrola por um longo tempo, mas em poucas horas, num acelerado ritmo cênico.

Segundo Parente (idem, p. 116),

a profusão de personagens e incidentes do mundo épico dispersa o enfoque do narrador, que se demora em cada parte, importante em si mesma e praticamente alheia ao final. A visão setorial épica cede à visão globalizante dramática, que se volta para o que vai acontecer e instiga a ação para o final. Esta preocupação com o desfecho demanda que as partes se relacionem entre si e com o todo, numa interdependência em que nada funciona isoladamente. Devido a este caráter basilar, Staiger denomina tensão a essência dramática.

A ligação desse gênero com o teatro é tão importante que a origem da palavra vem do grego *dráma*, atos, que significa ‘ação, tragédia’, esta enquanto peça teatral, o que torna fácil entender que efetivamente o gênero acontece quando é representado em um palco. É o que consideramos, em literatura, uma forma híbrida, porque o texto dramático somente nos interessa, nos estudos literários, enquanto texto verbal, escrito ou oralizado; mas daí ocorre um contra-senso: o texto não é feito para ser representado em um teatro, de rua ou não?

De qualquer modo, vale lembrar de algumas características estilísticas do gênero dramático, a saber:

a) diálogo – é de vital importância no gênero dramático, uma vez que, segundo Platão, é o gênero em que se dá a imitação direta mediante personagens, sem intervenção de um narrador. Só é possível que a narrativa se desenvolva mediante a ação de personagens, seja em razão da movimentação em cena, seja mediante monólogos e diálogos, momentos em que pensamentos e caráter das personagens se manifestam. A tensão dos acontecimentos faz com que os personagens estejam em permanente precipitação para o desfecho. É o que ocorre na tragédia *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett, que conta a história de Madalena de Vilhena e Manuel de Sousa Coutinho. Estes resolvem se casar, pois acreditavam que o marido da primeira havia desaparecido em uma batalha (Alcácer-Quibir). No entanto, anos depois, D. João de Portugal retorna, disfarçado de romeiro e o que acontece é:

Madalena (aterrada):

- E quem vos mandou, homem?

Romeiro:

- Um homem foi, e um honrado homem... a quem unicamente devi a liberdade ... a ninguém mais. Jurei fazer-lhe a vontade, e vim.

Madalena:

- Como se chama?

Romeiro:

- O seu nome nem o da sua gente nunca o disse a ninguém no cativeiro.

Madalena:

- Mas enfim, digei vós...

Romeiro:

- as suas palavras, trago-as escritas no coração com as lágrimas de sangue que lhe vi chorar, que muitas vezes me caíram nestas mãos, que me correram por estas faces. Ninguém o consolava senão eu... e Deus! Vede se me esqueceriam as suas palavras.

Jorge:

- Homem, acabai!

Romeiro:

- Agora acabo; sofri, que ele também sofreu muito. Aqui estão as suas palavras: “Ide a D. Madalena de Vilhena, e digei-lhe que um homem que muito bem lhe quis... aqui está vivo... por seu mal... e daqui não pôde sair nem mandar-lhes novas suas de há vinte anos que o trouxeram cativo.”

Madalena:

- Deus tenha misericórdia de mim! E esse homem, esse homem... Jesus! Esse homem era... esse tinha sido... levaram-no daí de onde?... De África?

Podemos perceber que toda tensão dramática decorre do conflito entre personagens, decorrente do diálogo.

b) unidades – a ação dramática, diferente da ação épica, deve ocorrer em um mínimo espaço e tempo, por isso a preocupação em se condensar ação, tempo e espaço. O texto dramático, nesse particular, lembra a narrativa curta do conto e da crônica, que requerem também essa unidade.

Segundo Parente (idem, p. 119),

à unidade de ação, que condensa num todo coeso a ação principal e as acessórias, acrescenta-se a unidade de lugar, numa imposição de concentrar toda a encenação às vezes em uma única sala ou aposento, e a unidade de tempo, que se restringe no máximo a vinte e quatro horas e no mínimo à duração real do espetáculo.

É bom lembrar que as características estilísticas presentes em cada gênero literário não são excludentes e podem ocorrer características de gêneros diferentes em um mesmo texto. O que vai determinar a que gênero um determinado texto pertence é a predominância de características, não sua exclusividade. Inclusive, modernamente, existem textos literários que são verdadeiros híbridos e se tornam difíceis de classificar.

EXERCÍCIO

Após a leitura da Atividade 7, caro (a) aluno(a), responda às questões abaixo:

1. Qual a diferença entre o conceito de gêneros literários apresentado por Platão e Aristóteles e o conceito de gêneros literários apresentado por Staiger? Para responder a essa questão, é aconselhável que proceda à leitura complementar.

2. Com base nas características estilísticas do gênero lírico e do gênero épico, apresente virtualmente à turma, mediante bate-papo na internet, um texto, literário ou não, em que essas características estão presentes, e depois discuta com os demais companheiros, no próximo encontro, sobre a pertinência da escolha de seu texto para caracterizar o lírico e o épico.

LEITURA COMPLEMENTAR

O texto abaixo é o Capítulo IV do livro *Arte poética* (p.244-245), de Aristóteles, e se refere à imitação como condição básica da produção poética. Leia-o e utilize-o como suporte para responder às questões acima.

Origem da poesia. Seus diferentes gêneros

Parece haver duas causas, e ambas devidas à nossa natureza, que deram origem à poesia. 1. A tendência para a imitação é instintiva no homem, desde a infância. Neste ponto distingue-se de todos os outros seres, por sua aptidão desenvolvida para a imitação. Pela imitação adquire seus primeiros conhecimentos, por ela todos experimentam prazer. 2. A prova é-nos visivelmente fornecida pelos fatos: objetos reais que não conseguimos olhar sem custo, contemplamo-nos com satisfação em suas imagens mais exatas; é o caso dos mais repugnantes animais ferozes e dos cadáveres. 3. A causa é que a aquisição de um conhecimento arrebatava não só o filósofo, mas todos os seres humanos, mesmo que não saboreiem durante muito tempo essa satisfação. 4. Sentem prazer em olhar essas imagens, cuja vista os instrui e os induz a discorrer sobre cada uma e a discernir aí fulano ou sicrano. 5. Se acontece alguém não ter visto ainda o original, não é a imitação que produz o prazer, mas a perfeita execução, ou a cor ou outra causa do mesmo gênero. 6. Como nos é natural a tendência à imitação, bem como o gosto da harmonia e do ritmo (pois é evidente que os metros são parte do ritmo), na origem os homens mais aptos por natureza para estes exercícios pouco foram dando origem à poesia por suas improvisações. 7. O gênero poético separou-se em diversas espécies, consoante o caráter moral de cada um. Os espíritos mais propensos à gravidade reproduziram belas ações e seus autores, os espíritos de menor valor, voltaram-se para as pessoas ordinárias a fim de as censurar, do mesmo modo que os primeiros compunham hinos de elogio em louvor de seus heróis. 8. Dos predecessores de Homero não podemos citar nenhum poema deste gênero, se bem que muitos devam ter existido. 9. Possuímos, a partir de Homero, o *Margites* e obras análogas deste autor, nas quais o metro iâmbico se adapta a esta espécie de assuntos. Pelo que, ainda hoje o chamam iambo, visto como se servem deste metro para se insultarem uns aos outros (*ταμβίζειν*). 10. Entre os antigos, houve, pois, poetas heróicos e poetas satíricos. 11. Do mesmo modo que Homero era sobretudo o cantor de assuntos sérios (pois é o único, não só porque atingiu o belo, mas também porque suas imitações participam do gênero dramático), assim também foi o primeiro a traçar as linhas mestras da comédia, distribuindo sob forma dramática tanto a censura como o ridículo. Com efeito, o *Margites* apresenta analogias com o gênero cômico, como a *Ilíada* e a *Odisséia* as apresentam com o gênero trágico. 12. Quando apareceram a tragédia e a comédia, os poetas, seguindo seu próprio temperamento, voltaram-se

para uma ou para outra destas formas, uns passaram do iambo à comédia, outros da epopéia à representação das tragédias, porque estes dois gêneros ultrapassavam os primeiros em importância e em consideração. 13. Verificar se a tragédia já revestiu todas as suas formas possíveis ou não, quer a apreciemos em si mesma ou em relação ao espetáculo, isso é outra questão. 14. Nascida, em seus inícios, da improvisação, a tragédia (como, aliás, a comédia, aquela procedendo dos autores de ditirambos, esta dos cantos fálicos, de que todavia persiste o hábito em muitas cidades), a tragédia, digo, evoluiu insensivelmente, pelo desenvolvimento progressivo de quanto nela se manifestava. 15. De transformação em transformação o gênero fixou-se, logo que atingiu sua forma natural. 16. Eis o que se refere ao número de atores: Ésquilo foi o primeiro que o elevou de um a dois, em detrimento do coro, que, em conseqüência, perdeu uma parte da sua importância e criou o papel do protagonista; Sófocles introduziu um terceiro ator e criou a cenografia. 17. Tendo partido de fábulas curtas e de uma elocução grotesca, a tragédia transformou-se, renunciando ao drama satírico, e já tarde revestiu-se de gravidade e substituiu o seu metro tetrâmetro (trocaico) pelo trímetro iâmbico. 18. Pois primeiramente havia sido empregado o tetrâmetro trocaico, como o mais apto ao drama satírico e a suas danças; quando se organizou o diálogo, este encontrou naturalmente seu metro próprio, porque de todos os metros o iambo é o que melhor convém ao diálogo. 19. A prova está que na linguagem usual este metro é freqüente, ao passo que o emprego do hexâmetro é raro e ultrapassa o tom habitual do diálogo. 20. Acrescentaram-se depois episódios e outros pormenores, dos quais se diz terem sido embelezamentos. 21. Mas sobre estas questões, baste o que fica dito, pois seria enfadonho insistir em cada ponto.

BIBLIOGRAFIA

BÁSICA

- ARISTÓTELES. Arte poética. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, 198-.
- PARENTE, Helena. “Os gêneros literários; conceituação e evolução histórica”. In: PORTELLA, Eduardo et al. Teoria literária. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.
- STAIGER, Emil. Conceitos fundamentais de poética. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

COMPLEMENTAR

- MEDEIROS, Maria Lúcia. Zeus: ou a menina e os óculos. 2.ed. Belé: Maria Lúcia Medeiros, 1994.
- MESQUITA, Samira Nahid de. O enredo. 3.ed. São Paulo: Ática, 2003.
- MOISÉS, Massaud. A literatura portuguesa através dos textos. 21.ed. São Paulo: Cultrix, 1991.
- _____. A criação literária: poesia. 10.ed. São Paulo: Cultrix, 1987.
- SOARES, Angélica. Gêneros literários. São Paulo: Ática, 1989.

RESUMO DA ATIVIDADE 7

Nesta atividade, você estudou os gêneros literários na concepção tradicional de sua tripartição em lírico, épico e dramático, considerando não apenas a forma externa mas também o que os gêneros podem ter de substância, ou seja, as características estilísticas que fazem com que os gêneros literários estejam presentes em todos os textos literários, em verso ou em prosa. Isto ocorre porque não existe exclusividade das características estilísticas de um gênero em um determinado texto, e sim a predominância.

A QUESTÃO ATUAL DOS GÊNEROS LITERÁRIOS

a t i v i d a d e 8

OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de

- distinguir poesia e prosa;
- relacionar tradição e modernidade enquanto estilos de época.

Atualmente, os gêneros literários são concebidos como parâmetros para a criação literária, mas não como uma camisa de força. Para alguns teóricos da literatura, só há dois gêneros: a poesia e a prosa; porque, a rigor, todas as manifestações da literatura seriam formas que estariam condicionadas aos dois procedimentos de construção da obra literária, que seriam a prosa narrativa e a poesia lírica. Conforme Moisés (1987, p.69) nos afirma,

adotando, como adotamos aqui, um critério essencial ou múltiplo (que engloba a unidade forma-conteúdo), não pode ser outro o procedimento: nesse caso, os gêneros seriam a expressão, a estrutura, de dois modos fundamentais de ver o mundo: o voltado para fora – a prosa –, e o voltado para dentro – a poesia.

Portanto, considerando-se poesia e prosa como a divisão dos gêneros literários contemporaneamente, podemos afirmar que as espécies e as formas derivadas de cada gênero podem se configurar da seguinte maneira:

GÊNEROS LITERÁRIOS	ESPÉCIES	FORMAS
Poesia	Lírica	Soneto, ode, canção, etc.
	Épica	Epopéia
Prosa	Narrativa	Conto, crônica, novela, romance
	Drama	Teatro

Poesia e prosa, entretanto, devem ser distinguidas não só enquanto forma, na aparência externa, gráfica e visual, como verso e parágrafo. Deve-se atentar que essa distinção é interna à construção de cada um desses gêneros. Vejamos o que afirma Goulart e Silva (1994, p.55-56):

Vamos estabelecer a distinção entre a prosa e a poesia, mas, antes, queremos lembrar que não se trata de distinguir a prosa do verso. É comum confundir-se a poesia com o verso (ou poesia com poema), como se essas palavras fossem sinônimos. Na verdade, prosa e poesia são uma coisa, e prosa e verso outra muito diferente.

Explicaremos:

1- Quando dizemos prosa e verso, estamos nos referindo a uma forma técnica em que os textos podem ser escritos. Assim, o texto em prosa é constituído por linhas contínuas que ocupam toda a extensão da folha, a exemplo deste que estamos lendo. Já o verso apresenta-se através de linhas descontínuas, ou seja, o espaço que elas ocupam no papel é, geralmente, curto, não tomando toda a face da folha.

Como se observa, nenhuma dificuldade existe para se fazer a distinção entre prosa e verso. Um ligeiro correr de olhos sobre o que está escrito é suficiente para que se

veja em qual desses aspectos técnicos o texto se apresenta. Não há necessidade nem mesmo de lermos o seu conteúdo ou de compreendermos o seu sentido.

2- O mesmo, entretanto, não se dá quanto à distinção entre prosa e poesia. Agora, mais do que nunca, temos de descer ao texto, lê-lo, compreendê-lo e interpretá-lo, a fim de que descubramos a sua essência, o seu conteúdo. Isso feito, teremos condições de classificar o texto como prosa ou poesia.

Preliminarmente, pois, já podemos concluir que:

- a) Prosa e verso são dois aspectos técnicos, externos, do texto.
- b) Prosa e poesia são dois aspectos de conteúdo, de essência, do texto.

Isso posto, procuraremos caracterizar a poesia e a prosa.

Em primeiro lugar, impõe-se a distinção fundamental, baseada no conteúdo: a poesia é a maneira que o poeta encontra para projetar o mundo e suas coisas de acordo com uma visão pessoal, inteiramente particular. Nessas condições, a realidade exterior, quando aparece no poema, não precisa, necessariamente, se apresentar tal qual ela se mostra aos olhos de todas as pessoas. Isto significa que o poeta (o eu) apreende uma determinada realidade que existe no mundo que o cerca (o não-eu), retorna com ela para dentro de si, ou seja, interioriza-a, para em seguida projetá-la de acordo com a sua visão, a sua maneira particular de encará-la. Desse modo, tudo aquilo que existe no mundo pode se singularizar de acordo com uma óptica subjetiva, para assumir características próprias dessa visão pessoal.

Podemos entender que, em certa medida, todo texto literário apresenta poesia enquanto conteúdo, uma vez que o que marca a literatura é a capacidade do autor literário de inovar com os elementos do mundo a que tem acesso, ou seja, ao fazer o “estranhamento” da linguagem verbal promove uma visão particular do sentido usual das palavras, assim como pode criar um mundo seu, que, mesmo à semelhança do mundo “real”, mesmo sendo verossímil, é a construção de um modelo (ficção) elaborado unicamente mediante os valores e concepções do autor. Por isso, podemos afirmar que um texto, mesmo que seja escrito em prosa, através de parágrafos e não em versos, pode apresentar poesia. A questão é que essa capacidade de inovação da linguagem, que as obras literárias realizam, via de regra é mais usual através de versos, uma vez que os versos não obedecem rigorosamente à sintaxe normativa de uma língua, podendo, como já vimos, utilizar diversas distribuições na folha do papel, dada a capacidade de experimentação a que o verso se propõe.

De certa maneira, a tradicional divisão tripartite dos gêneros literários não deixou de existir, o que houve foi uma condensação nos gêneros clássicos: o gênero lírico gerou a poesia, e o gênero épico e o dramático se fundiram, originando a prosa.

De qualquer modo, subjaz a relação capital que vai estar presente na prosa ou na poesia enquanto gêneros: o que vai determinar em um texto, para que afirmemos se é poesia ou prosa, é a relação entre a voz que fala (o eu, que pode ser o eu da voz do poeta ou o eu do narrador) e o mundo a que se refere (mundo representado). Dependendo se existe maior ou menor distância ou fusão entre estes elementos, podemos considerar se determinado texto é mais poesia ou narrativa.

Considerando a afirmativa do parágrafo acima, observemos se os textos abaixo se encaminham mais para a prosa ou para a poesia.

Texto 3

É vão o amor, o ódio ou o desdém;
Inútil o desejo e o sentimento ...
Lançar um grande amor aos pés d'alguém
O mesmo é que lançar flores ao vento!

Todos somos no mundo “Pedro Sem”,
Uma alegria é feita dum tormento,
Um riso é sempre o eco dum lamento,
Sabe-se lá um beijo d'onde vem!

(ESPANCA, Florbela. Poema “A vida”. In: FARRA, 1995. p.79).

Texto 4

Bembelelém!
Viva Belém!
Belém do Pará porto moderno integrado na equatorial
Beleza eterna da paisagem

Bembelelém
Viva Belém!

Cidade pomar
(Obrigou a polícia a classificar um tipo novo de
[delinqüente:
O apedrejador de mangueiras)

Bembelelém
Viva Belém!

Belém do Pará onde as avenidas se chamam Estradas:
Estrada de São Jerônimo
Estrada de Nazaré
Onde a banal Avenida Marechal Deodoro da Fonseca
[de todas as cidades do Brasil
Se chama liricamente
Brasileiramente
Estrada do Generalíssimo Deodoro

(BANDEIRA, Manuel. Poema “Belém do Pará”. In: LIMA, 1983. p.52-53)

Texto 5

Nu e cru, eis o facto: apareceu um pênis decepado, em plena Estrada Nacional, à entrada da vila de Tizangara. Era um sexo avulso e avultado. Os habitantes relampejaram-se em face do achado. Vieram todos, de todo lado. Uma roda de gente se engordou em redor da coisa. Também eu me cheguei, parado nas fileiras mais

traseiras, mais posto que exposto. Avisado estou: atrás é onde melhor se vê e menos se é visto. Certo é o ditado: se a agulha cai no poço muitos espreitam, mas poucos descem a buscá-la.

Na nossa vila, acontecimentos era coisa que nunca sucedia. Em Tizangara só os factos são sobrenaturais. E contra factos tudo são argumentos. Por isso, tudo acorreu, ninguém arredou. E foi o inteiro dia, uma roda curiosa, cozinhando rumores. Vocabuliam-se dúvidas, instantaneavam-se ordens:

- Alguém que apanhe... a coisa, antes que ela seja atropelada.
- Atropelada ou atropilada?
- Coitado, o gajo ficou manco central!

A gentania se agitava, bazarinhando. Estava-se naquele aparvalhamento quando alguém avistou, suspenso no céu, um boné azul.

- Olhem, lá, no cimo da árvore!

Era um desses bonés dos soldados das Nações Unidas. Pendurado num galho, balançava na vontade das brisas. No instante que se confirmou a identidade da boina foi como navalha golpeando a murmuração. E logo-logo a multidão se irresponsabilizou. Não valia a pena empenar na confusão. E agente se dispersou, imediata, comentada que nada acontecera, até admiravam tanto o que nunca haviam visto.

(COUTO, Mia. *O último voo do flamingo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p.15-16)

Podemos notar que entre os três textos existem semelhanças e diferenças. A começar pelo aspecto técnico, visual, claramente podemos afirmar que os textos 3 e 4 são poesias, ou melhor são poemas, uma vez que o poema é a forma mais evidente da poesia, uma vez que o poema se constrói por versos e estes são a maneira em que se cristaliza com mais frequência a poesia. Portanto, sob o aspecto da forma, poema e poesia são a mesma coisa. No entanto, a poesia, enquanto conteúdo, pode ocorrer também no texto em prosa. No texto 5 temos um exemplo que, para melhor entendermos, há a necessidade de recorreremos à poesia enquanto conteúdo. Vamos lá!

Entre os textos 3 e 4, há de se perceber que existe uma diferença de postura da voz poética (a voz do emissor que fala, o eu-poético ou eu-lírico) em relação ao objeto sobre o qual fala. No texto 3, ao apresentar os sentimentos – amor, ódio e desdém –, o eu-poético utiliza-os não como substantivos (objetos ou seres independentes do que sente), mas, pelo contrário, adquirem uma função adjetiva, que é qualificar o que o poeta compreende ou sente como sendo a vida, isto é, feita de desilusões. Esse ponto de vista é confirmado quando a voz que fala se coloca também como participante desses sentimentos: “Todos somos no mundo ‘Pedro Sem’”. Contrariamente, o texto 4 apresenta um poeta distanciado do seu objeto – a cidade de Belém –, mesmo que emita um parecer: “existe um novo tipo de delinquente”. Mas no todo do poema, na economia do texto, o que observamos é que o poeta privilegia falar de outrem, da cidade, sua paisagem, seu porto, suas avenidas. Há maior distanciamento entre a voz poética que fala, o eu-poético, em relação ao objeto retratado, a cidade de Belém, do que no texto 3, em

que os referentes se misturam ao sentimento do poeta. Podemos, então, afirmar, que o texto 4 esta sob a forma de poema, ou poesia (esta compreendida enquanto forma), mas seu conteúdo aponta mais para um texto em prosa, para o gênero épico do que para o gênero lírico: parece ser uma prosa em versos. Já o texto 3 está mais para um poema (forma) poético (conteúdo); ou somente poema ou somente poesia, por conjugar e cristalizar forma e conteúdo

E o que dizer do texto 5? De imediato, podemos afirmar que é uma prosa, pois visualmente (forma) sua disposição é em parágrafos. Analisando mais detidamente seu conteúdo, podemos perceber que há momentos da narrativa em que o narrador fala de um acontecimento externo a ele: “eis o facto: apareceu um pênis decepado”; ou seja, o ocorrido não o envolveu diretamente, portanto é uma narrativa que se enquadra no gênero épico, em que o narrador está distanciado. Mas, por outro lado, há momentos de envolvimento do narrador com o acontecimento: “Avisado estou: atrás é onde melhor se vê e menos se é visto. Certo é o ditado: se a agulha cai no poço muitos espreitam, mas poucos descem a buscá-la”. O narrador nos surpreende com passagens em que emite um parecer, transparece seu ponto de vista e seus sentimentos sobre o acontecimento, numa atitude muito próxima do poeta lírico, em que mundo e eu-poético se fundem, podendo até não haver musicalidade, mas a aproximação é latente. Portanto, no texto 5 a forma é prosa, mas o conteúdo apresenta passagens poéticas: podemos intitular de prosa poética.

E quanto ao poema em prosa, pode existir? Através da leitura do texto abaixo, vejamos as possibilidades quanto à forma e ao conteúdo:

Texto 6

Como são penetrantes os fins de tarde de outono! ah, penetrantes até a dor! Pois há sensações deliciosas que mesmo vagas não excluem a intensidade; e não há ponta mais atilada que a do Infinito.

Que grande delícia afogar o olhar na imensidão do céu e do mar! Solidão, silêncio, incomparável castidade do azul! Um pequeno veleiro tremulante no horizonte, que imita em sua pequenez e isolamento minha existência irremediável, melodia monótona das vagas, todas essas coisas pensam por mim, ou penso eu por elas (pois na grandeza do devaneio o “eu” logo se perde!); pensam, dizia, mas musicalmente e pitorescamente, sem argúcias, sem silogismos, sem deduções.

Entretanto, esses pensamentos, quer venham de mim ou se elevem das coisas, tornam-se logo demasiado intensos. A energia na volúpia cria um mal-estar e um positivo sofrimento. Meus nervos, por demais tensos, só fazem dolorosas e gritantes vibrações

(Poema “O confiteor do artista”. In: BAUDELAIRE, 1995. p.19)

A considerar pela forma do texto de Baudelaire, estamos frente a um poema em prosa; por quê? De imediato, a forma em que apresenta o texto é a de uma prosa, pois

a disposição é em parágrafos. Mas se analisarmos o conteúdo, existe uma intensa exposição dos sentimentos do poeta, pois utiliza os elementos do mundo exterior como reflexos de um estado emotivo e pessoal (“por mim”, “penso eu”, “venham de mim”). Quando se refere ao veleiro, o poeta o utiliza para comparar ao isolamento e solidão de sua existência, ou seja, não existe propriamente uma progressão narrativa em que possamos perceber o gênero épico, ou narrativo, pois a marca de pessoalidade – minha, mim, meus – do poeta afirma crescentemente a fusão entre eu-poético (sentimento do sujeito) e mundo representado (objeto sobre o qual se fala). Portanto, o texto 6 tende a ser um poema (conteúdo poético) em prosa (forma). Quando se refere ao veleiro, o poeta utiliza-o para compará-lo ao isolamento e solidão.

EXERCÍCIO

01. Leia o texto abaixo, de autoria de Max Martins (1992, p.273), e, em seguida, responda às questões.

Amor: a fera

Amor: a fera
no deserto ruminando
esta lava dentro do peito
dentro da pedra
dentro do ventre

amor lavra
na planura rastejando
sulcos de febre-areia
planta no teu sexo
o cacto que mastiga
o falo que carrega
sobre os ombros
como um santo
um juramento

esta serpente

- Considerando os traços estilísticos, qual o gênero predominante no poema acima? Justifique sua resposta.
- A partir da concepção de prosa e poesia, o poema acima se caracteriza em qual dos dois gêneros? Justifique sua resposta.

02. Para responder a esta questão, primeiramente realize a leitura complementar abaixo. Ao final da leitura. Responda à questão.

LEITURA COMPLEMENTAR

No texto abaixo, Angélica Soares (1989, p. 16-21) apresenta um panorama da situação atual dos gêneros literários, numa orientação que vai da produção endógena à exógena de textos literários considerados sob a perspectiva genérica. Leia, caro (a) aluno (a), e, em seguida, responda às questões do exercício da atividade 2.

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 moderna; nas proporções 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”, para o fato de que Bakhtin se voltaria para outro fator na concepção do gênero: a recepção. 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 a obra 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 seria 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 de 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 localiza 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”, as 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 desestruem.

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 mimesis: o épos é apresentado pela mimesis da escrita assertiva, o drama pela mimesis externa ou da convenção, a lírica pela mimesis interna. Quatro são também as modalidades da ficção: o romanesco (romance), o romance (novel), a forma confessional e a sátira menipeia ou anatomia. Enquanto o romanesco não busca a criação de “gente real”, o romance (novel) apresenta personagens que trazem 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 relação 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.

Com base nessa orientação geral, Hans Robert Jauss, tomando do lingüista romeno Eugenio 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 conduziram 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 histórica e guiada “pelo conhecimento das expectativas com que são recebidas e / ou produzidas”.

Baseado na leitura complementar, marque a alternativa correta abaixo:

- () Na visão imanentista de Jakobson, o leitor é considerado peça fundamental para a caracterização dos gêneros.
- () Staiger considera os gêneros literários como formas invioláveis, isto é, não admite que entre os gêneros exista a contaminação de traços estilísticos.
- () Northrop Frye afirma que entre épos e drama existe a característica comum de ambos apresentarem o ocultamento do autor.
- () Bakhtin propõe que os gêneros literários sejam considerados como filtros através dos quais a obra literária capta a realidade.
- () Jauss atenta para o vínculo entre a obra literária e o horizonte de expectativas, o que desvincula os gêneros da produção e da leitura do texto.

BIBLIOGRAFIA

BÁSICA

GOULART, Audemaro Taranto, SILVA, Oscar Vieira. Introdução ao estudo da literatura. Belo Horizonte: Ed. Lê, 1994.

MOISÉS, Massaud. A literatura portuguesa através dos textos. 21.ed. São Paulo: Cultrix, 1991.

_____. A criação literária: poesia. 10.ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

SOARES, Angélica. Gêneros literários. São Paulo: Ática, 1989.

COMPLEMENTAR

BAUDELAIRE, Charles. “O confiteor do artista”. In: O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa. Rio de Janeiro: Imago, 1995

COUTO, Mía. O último vôo do flamingo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

FARRA, Maria Lúcia Dall (org.). Florbela Espanca. Rio de Janeiro: Agir, 1995.

LIMA, Alceu Amoroso (org.). Poesia; Manuel Bandeira. 2.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1983.

MARTINS, Max. Não para consolar; poemas reunidos 1952-1992. Belém: CEJUP, 1992.

RESUMO DA ATIVIDADE 8

Nesta atividade, você estudou sobre os gêneros literários, tanto a concepção tradicional quanto a concepção moderna. No primeiro caso, há o privilégio da tripartição dos gêneros em lírico, épico e dramático, herança das visões platônica e aristotélica. A concepção moderna dos gêneros literários procura dividir os gêneros em prosa e poesia, considerando a fusão do épico e do drama como gêneros pertencentes à narrativa, enquanto que a lírica corresponderia ao gênero poesia.

DO POEMA

ESTUDO

u n i d a d e 5

TRADIÇÃO E MODERNIDADE NA POESIA

a t i v i d a d e 9

OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de
caracterizar as formas do poema, na tradição e na modernidade;
distinguir poema e poesia;
analisar o poema a partir de seus níveis.

Ao nos depararmos com um texto em versos, facilmente reconhecemos como um poema, por estar disposto em linhas descontínuas, contrariamente à prosa, mediante parágrafos. No entanto, essa disposição das linhas nada nos informa sobre a natureza mais implícita da poesia, ou seja, a compreensão do conteúdo requer atenção a aspectos que estão além da forma. Trataremos, nesta unidade, dos distintos aspectos que caracterizam o poema tanto na tradição quanto na modernidade, levando em consideração forma e conteúdo.

Primeiramente, observemos as diferenças e semelhanças, quanto à forma e ao conteúdo, entre os poemas abaixo:

Texto 1

Canção do exílio (Gonçalves Dias)

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

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

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

Minha terra tem primores,
Que tais não encontro eu cá;
Em cismar – sozinho, à noite –
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.
Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá;
Sem que desfrute os primores
Que não encontro por cá;
Sem qu'inda aviste as palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Texto 2

Canto de regresso à pátria (Oswald de Andrade)

Minha terra tem palmares
Onde gorjeia o mar
Os passarinhos daqui
Não cantam como os de lá

Minha terra tem mais rosas
E quase que mais amores
Minha terra tem mais ouro
Minha terra tem mais terra

Ouro terra amor e rosas
Eu quero tudo de lá
Não permita Deus que eu morra
Sem que volte pra São Paulo
Sem que veja a Rua 15
E o progresso de São Paulo

Texto 3

Exílio de pé quebrado (Paulo Nunes)

Minha terra tem açazeiro
que um palmito buliu,
as mangueiras já não enfeitam
a catorze de abril

Minha terra vê-o-peso
da baía do guajará
os periquitos daqui
não cantam como os de lá

Minha terra é curiosa
tem caveira de sapo enterrada
a gente toca carimbó
só que escuta marujada

Minha gente fez cabanagem
mas baixou seu espinhel
hoje só vive esperando
o bacuri cair do céu

Que prazer encontro eu lá
nas manhãs de chuva fina
a garoa vai brotando
feito xixi de menina

Terra que teve tanta coisa
por isso a gente não entende,
Mas lixo tem-tem de montão
se vacilar, engole a gente

Em minha terra ribeirinha
solteira não vive só
mesmo não tendo amante
o boto lhe dá um nó

Roto? Sai pelo ladrão,
batebатуque o velho Bruno,
aqui se toca o siriá e
até se exalta gatuno

Não permita mia Senhora
santinha de amor e fé
que eu desmanche sem voltar
ao Círio de Nazaré.

Observamos que os textos acima têm, em comum, a temática do saudosismo dos poetas em relação à sua terra natal. Para tanto, escolhem algumas referências que simbolizam os espaços em que objetivam suas saudades: palmeiras e sabiás, para tratar do Brasil; palmares e Rua 15, em relação a São Paulo; açazeiro e Círio de Nazaré, em relação a Belém, no Pará.

No entanto, existem diferenças no tratamento dessa temática, tanto na forma quanto no conteúdo. Podemos notar que os poemas apresentam tanto versos regulares quanto versos livres, que influenciam na compreensão dos textos. E o que são estes tipos de versificação? Para explicarmos, precisamos recorrer à história da literatura e perceber que existem duas palavras-chave que sintetizam a evolução do verso e do poema: tradição e modernidade. Nesta unidade, trataremos dessa trajetória do poema e de sua construção em níveis.

A palavra “tradição” é procedente do latim *traditio, ónis*, ‘ação de dar; entregar; transmissão, ensino’. Podemos inferir, de sua etimologia, que tradição significa a transmissão de uma herança cultural, de crenças e técnicas, através de gerações, mediante a comunicação oral de fatos, lendas, mitos, rituais, costumes e usos por guardiões de dada cultura e que representam o poder de dizer o que deve ser seguido pelos demais, devido à sua posição superior na hierarquia social. Segundo Abbagnano (2000, p. 966), “no domínio da filosofia, o recurso à Tradição implica o reconhecimento da verdade da Tradição, que, desse ponto de vista, se torna garantia de verdade e, às vezes, a única garantia possível”. Isto significa dizer que a tradição, enquanto repasse de valores entre gerações, apresenta-se como verdade que não deve ser alterada e nem desprezada pelos novos, mas sim seguida com fidelidade e sem preocupações em transformá-la, com acréscimos e cortes.

Considerando-se essas características da tradição, podemos facilmente aplicá-las à tradição literária. Mas antes precisamos entender que a tradição em literatura se baseia na concepção de que a literatura é tripartida (conforme os gêneros literários da Unidade IV) e que essa divisão é imutável, pois tem base em uma forma de representação do mundo determinada pelos antigos. Nesse sentido, a literatura, na Grécia antiga, serviu como instrumento educativo de uma sociedade baseada no ideal do cidadão nobre e guerreiro, daí serem tão importantes poemas épicos que retratam as sagas do povo beligerante vitorioso:

Há um ponto em que é preciso insistir, porque é da maior importância para a compreensão da estrutura espiritual do ideal pedagógico da nobreza. Trata-se do significado pedagógico do exemplo. Nos tempos primitivos, quando não existia uma compilação de leis nem um pensamento ético sistematizado (exceto alguns preceitos religiosos e a sabedoria dos provérbios transmitida por via oral de geração em geração), nada tinha, como guia da ação, eficácia igual à do exemplo. Ao lado da influência imediata do ambiente e, especialmente, da casa paterna (...), encontra-se a enorme riqueza de exemplos famosos transmitidos pela tradição das sagas. Desempenham na estrutura social do mundo arcaico um papel quase idêntico ao que entre nós cabe à História, sem excluir a história bíblica. As sagas encerram todo o tesouro dos bens espirituais que constituem a herança e o alimento de cada nova geração (JAEGER, 1994, p. 57-58).

Enquanto ideal pedagógico, a tradição relegou à literatura uma oposição de conservação dos papéis sociais, em que a história dos heróis, dos vitoriosos, é a garantia da permanência do poder pela nobreza, porque o exemplo da saga ratifica a necessidade da existência de classe de poderosos. Mesmo o Romantismo, período iniciador da ruptura da tradição, conserva narrativas nacionais, que justificam a existência de um povo, uma nação, a partir da história de homens que lutam por uma coletividade, a exemplo de poemas e romances indianistas do começo do Romantismo brasileiro. Por isso são narrativas que reforçam as instituições sociais tradicionais, pois não questionam a ordem social com seus poderosos e dominantes.

E completa Jaeger, em relação ao papel social da epopéia:

A evocação do exemplo dos heróis famosos e do exemplo das sagas é para o poeta parte constitutiva de toda a ética e educação aristocráticas. Temos de insistir no valor deste fato para o conhecimento essencial dos poemas épicos e da sua radicação na estrutura da sociedade arcaica. Mas até para os gregos dos séculos posteriores os paradigmas têm o seu significado como categoria fundamental da vida e do pensamento (idem, p. 59).

Além disso, havia gêneros considerados prioritários e superiores, como o épico e o dramático, que geravam formas como a epopéia e a tragédia, que, segundo Aristóteles, eram formas prioritárias na Grécia. Mesmo entre as duas, havia a superioridade da tragédia sobre a epopéia, pois a primeira imitava mais fielmente a realidade, por apresentar não apenas os elementos da segunda, mas também a música e o espetáculo (encenação), que provocavam mais intenso prazer nos espectadores. Assim é que a Grécia antiga se torna o berço da tradição em literatura, pois muitos de seus preceitos tornaram-se verdade para as gerações posteriores da literatura universal, podendo dividir-se a história da literatura em dois grandes momentos, nos quais existe maior ou menor aproximação dos escritores

e suas obras em relação ao cânone literário greco-romano. Por isso, podemos organizar a história da literatura em dois períodos, em uma releitura que não os considera como movimentos opostos, mas complementares, pois não existe modernidade que não parta, não esteja pautada na tradição. Vejamos o quadro sinótico abaixo, que apresenta as escolas literárias e suas características:

TRADIÇÃO		MODERNIDADE	
Escolas Literárias	Características	Escolas Literárias	Características
- Classicismo - Medievalismo - Renascimento - Barroco - Neoclassicismo	- regras da poética aristotélica: tripartição dos gêneros; - acentuada utilização de formas literárias versificadas; - representação de mundo pautada nas instituições sociais tradicionais, tais como religião, família e nobreza, apresentadas de maneira empática; - relevância da história dos vencedores e dos heróis nacionais (cultura da nobreza); - existência de um cânone literário irrevogável e inquestionável;	- Romantismo - Realismo - Simbolismo - Impressionismo - Modernismo - Contemporaneidade	- relativização das regras da poética clássica e mistura de gêneros (prosa e poesia); - utilização de formas livres no poema e do texto em prosa nas narrativas (formas romanesecas); - representação do conflito entre o indivíduo e as instituições sociais tradicionais e questionamento da ordem política e social; - relevância da história do homem “comum” e suas epopéias para sobreviver no mundo moderno; - existência de vários “cânones” literários, com a construção de obras literárias conforme o gênero, a etnia, a história, a faixa etária, etc.

A profunda hierarquização e o sentido de verdade que a literatura clássica deveria apresentar muitas vezes impediram que o sentido mais ontológico de literatura, enquanto *poiesis*, criação, se efetivasse, uma vez que as excessivas regras clássicas fizeram com que os poetas/escritores se tornassem muito mais copistas, no sentido de serem meros repetidores, do que propriamente artistas, enquanto “fazedores de obras” singulares e que apresentassem a inovação, o moderno.

ILUMINISMO

relativo ao movimento intelectual e cultural europeu surgido no século XVIII pautado na razão, que relevava o conhecimento escolástico e científico como condição primeira para que o homem obtivesse a liberdade e a felicidade. Esse movimento também é chamado de Esclarecimento.

Nesse sentido, a modernidade, enquanto momento de ruptura de padrões clássicos, constituiu a antítese do regramento. No entanto, não podemos considerar a modernidade como a oposição à tradição. A palavra modernidade é uma derivação do latim tardio *modernus*, *a*, *um* ‘moderado, recente, novo, contemporâneo’, designando o ponto de vista que passa a reconhecer o homem como autônomo, auto-suficiente e universal, independente das determinações sobrenaturais dos deuses, possuidor da crença unicamente na razão iluminista, podendo atuar sobre a natureza e a sociedade.

No entanto, a constante necessidade, do homem moderno, de romper com tradições, no afã de não se aprisionar em modelos que limitassem a criatividade do artista, fez com que se criasse uma nova tradição, a tradição moderna da ruptura da tradição:

Na medida em que cada geração rompe com o passado, a própria ruptura constitui tradição. Mas uma tradição da ruptura não é, necessariamente, ao mesmo tempo uma negação da tradição e uma negação da ruptura? A tradição moderna (...) é uma tradição voltada para si mesma, e esse paradoxo anuncia o destino da modernidade estética, contraditória em si mesma: ela afirma e nega ao mesmo tempo a arte, decreta simultaneamente sua vida e sua morte, sua grandeza e sua decadência. A aliança dos contrários revela o moderno como negação da tradição, isto é, necessariamente tradição da negação; ela denuncia sua aporia ou seu impasse lógico (COMPAGNON, 1996, p.9-10).

A modernidade torna-se reflexo do tempo em que se passa, ou seja, cria-se um estilo de arte, e, conseqüentemente, de literatura, a ser desenvolvido a partir de meados do século XIX, marcado pelo ineditismo no tratamento de temas literários de representação do homem e da sociedade, assim como pelo uso cada vez mais acentuado da escrita, em detrimento da oralidade marcante da tradição clássica. Nesse particular, é bom que se lembre que é no século XIX que se dá o advento da imprensa e a popularização dos jornais, uma vez que passa a existir a possibilidade da impressão em larga escala como resultado dos avanços tecnológicos da reprodutibilidade, o que é marca do capitalismo: acentuado consumo em função da produção industrial de bens e serviços. Antes, pela não popularização da escrita e do livro, os textos literários eram memorizados pelos poetas, por isso a necessidade de formas fixas, de poemas com versos regulares, isto é, versos com número fixo de sílabas métricas (veremos com mais detalhes na atividade seguinte), para que houvesse a facilidade ao “decorar” as longas narrativas epopéicas. As formas fixas eram recursos de memorização, que garantiam a fácil rememoração por parte de uns poucos iniciados e capazes de tal façanha. A modernidade, ao popularizar o acesso às obras literárias, fez com que a produção se diversificasse, e, a partir de então, não só o mundo da nobreza e das divindades mitológicas da Antigüidade será retratado, mas o mundo do homem “comum”, isto é, a literatura deixou de ser prerrogativa de poucos que tinham acesso ao cânone literário e à capacidade de ler e escrever. Assim, o mundo moderno, das cidades e das ruas, diverso do mundo palaciano e dos nobres, e seus espaços mitológicos (utópicos), transformou-se em matéria para a prosa narrativa e os poemas líricos.

Conseqüência do descentramento social e histórico, com essa nova ordem mundial que passa a ocorrer em fins do século XIX, os textos literários apresentavam com freqüência, a partir do modernismo, dois novos recursos estilísticos: a paráfrase e a paródia. Antes, é necessário dizer que, tal como a modernidade, paródia e paráfrase são conceitos que não são excludentes, mas que se completam, tal e qual a modernidade é a tentativa de conciliação entre o moderno e o tradicional. Segundo Santa’Anna,

A paródia é um efeito de linguagem que vem se tornando cada vez mais presente nas obras contemporâneas. A rigor, existe uma consonância entre paródia e *modernidade*. Desde que se iniciaram os movimentos renovadores da arte ocidental na segunda metade do século

19, e especialmente com os movimentos mais radicais do século 20, como o Futurismo (1909) e o Dadaísmo (1916), tem-se observado que a paródia é um efeito sintomático de algo que ocorre com a arte do nosso tempo. Ou seja: a frequência com que aparecem textos parodísticos testemunha que a arte contemporânea se compraz num exercício de linguagem onde a linguagem se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos (1991, p. 07).

Em outras palavras, a paródia surge como um texto paralelo a outro considerado “original”, mas não é propriamente uma paráfrase. Vejamos. Paródia vem do grego *paroidia*, que significa ‘canto ao lado do outro’, e frequentemente é considerada uma versão cômica ou satírica de uma obra, um estilo ou uma tendência literária, que se tornou cânone, em função de ter se imposto como tradição. Na atualidade, considera-se paródia como um jogo intertextual, não obrigatoriamente como cômico ou satírico. O importante a considerar na paródia é que existe sempre o sentido de perversão de significado em um segundo texto (a paródia) com relação a um texto considerado como o original (o modelo a ser parodiado). Tomemos como exemplo os textos 1 e 2 da introdução desta Unidade. O texto 1, de Gonçalves Dias (1843), retrata uma visão bucólica e exuberante da terra brasileira, com afirmações que a enobrecem em relação às demais terras ou nações – “Minha terra tem primores,/ Que tais não encontro eu cá” – em construções sintáticas comparativas entre o cá – a Europa em que o poeta se encontrava – e o lá – o distante Brasil, objeto do desejo de volta do poeta. O texto de Dias se constrói em exaltações à natureza brasileira, mas desse cenário natural está destituído o homem brasileiro e sua história. Oswald de Andrade, em 1925, retoma o texto de Dias mas com o intuito de perverter esse sentido de bucolismo e idolatria à pátria brasileira: “Minha terra tem mais rosas/ E quase que mais amores”; o advérbio de intensidade “quase” modifica a visão do texto de Dias, uma vez que a terra não é tão plena de belezas e maravilhas, como possuidora absoluta de benesses, pois o amor, aquilo sempre almejado pelo homem, não ocorre em sua totalidade, demonstrando-se, mediante o advérbio, que a intensidade é relativa. Além disso, Andrade realiza um distanciamento, em relação ao original, de tal modo que seu texto torna-se uma crítica severa à visão de um Brasil sem homens ou histórias geradas por esses homens. Exemplo disso é a referência ao Quilombo dos Palmares, reduto de resistência do negro escravizado no Brasil Colônia:

Já no texto de Oswald o distanciamento é absoluto. Ocorre um processo de inversão do sentido, com um deslocamento completo. Substitui-se logo o nome comum “palmeiras” – pelo nome próprio “Palmares”, mas com a letra minúscula. Introduz-se logo uma crítica histórica, social e racial. A substituição do ingênuo termo romântico “palmeira” pelo nome do famoso quilombo onde os negros liderados por Zumbi foram dizimados, em 1695, tem um efeito irônico e crítico, introduzindo um comentário social (...).

Preservando uma semelhança sonora e rítmica, Oswald desarranja o sentido do texto original. Contrapõe a estética modernista à estética romântica, contrasta a alienação social à denúncia histórica e transforma o discurso do branco na afirmação do preto (idem, p. 25).

Em relação ao texto 3, de Paulo Nunes, podemos observar a presença tanto da paródia como da paráfrase. E como caracterizar a paráfrase? A palavra paráfrase vem

do grego *paráphrasis*, no sentido de ‘continuidade, repetição de uma sentença’, por isso a paráfrase estar como afirmação da tradição:

Se a paráfrase está do lado da imitação e da cópia, compreende-se a não-história do termo, porque a história geralmente se interessa por aqueles que provocam a ruptura e corte, trazendo alguma invenção e descontinuidade. Em geral, a história é a história da diferença, do acréscimo, e não da repetição (idem, p.17).

Mas é oportuno dizer que a paráfrase não tem apenas esse sentido de continuidade, ligado à permanência de valores e certas hegemonias estéticas, sociais e econômicas, mas também podemos afirmar que a paráfrase pode ser considerada como a reafirmação de uma obra literária, configurando-se como seu esclarecimento, utilizando-se, para tanto, de outras palavras, por isso a idéia de paralelo a ser traçado entre o texto parafrásico e o texto original. Exemplo disso é o fato de os textos explicativos, de cunho didático, poderem ser considerados como paráfrases porque não pretendem perverter ou inverter o sentido dos textos em exegese, mas, com outras palavras, torná-los mais compreensíveis ao aluno: é como se houvesse uma tradução do texto original. Nesse sentido, o texto 3, desta atividade, assume essa condição em algumas passagens, quando o poeta faz afirmações, em relação à sua terra – no caso, a cidade de Belém –, do mesmo modo que o texto 1, de Gonçalves Dias:

TEXTO 1	TEXTO 3
Não permita Deus que eu morra, Sem que eu volte para lá; Sem que desfrute os primores Que não encontro por cá;	Não permita mia Senhora santinha de amor e de fé que eu desmanche sem voltar ao Círio de Nazaré

Podemos observar que existe um paralelismo tanto na construção sintática quanto no sentido dos versos. Existe alguma modificação – o uso da palavra “desmanchar” em vez de “morrer” – porque a paráfrase pode ser entendida como re-criação a partir de um modelo, mas entendamos esse procedimento inventivo como variação do mesmo tema, a exemplo dos arranjadores musicais, que criam novos arranjos para velhas canções, mas que não se distanciam em demasia da canção original. Não podemos entender a paráfrase como mera imitação, por mais que existam poetas – será que assim podem ser chamados? – que se dedicam unicamente a imitar os considerados “grandes” escritores. Não é o caso de Paulo Nunes, que, em outros momentos de seu poema, se utiliza também da paródia. Como? O texto 1 é o texto da afirmação de valores considerados como positivos, qualidades que apontam a excelência da terra brasileira. Mas Nunes, utilizando-se da construção sintática semelhante à do texto de Dias, procura desconstruir a visão tão-somente paradisíaca de seu lugar (em sua Belém, o lixo aflora, não apenas as belas mangueiras), inclusive transformando a frase mais afirmativa (“minha terra tem...”) em frase que, semanticamente, aponta para a dúvida sobre a condição atual: “Terra que teve tanta coisa/ por isso a gente não entende,/ Mas lixo tem-tem de montão/se vaci-

lar, engole a gente”. Ou mesmo, a desconstrução, em relação ao modelo, se processa quando Nunes introduz referências mais próprias de Belém (a chuva diária) ou de uma linguagem mais coloquial: “Que prazer encontro eu lá/ nas manhãs de chuva fina/ a garoa vai brotando/ feito xixi de menina”.

Portanto, tal e qual a relação entre modernidade e tradição, entre paráfrase e paródia não existe uma oposição absoluta e excludente e sim uma relação, em que a afirmação e a negação de valores, apresentadas mediante os poemas em tela, podem e devem ser relativizadas, considerando-se o momento histórico em que cada obra literária ocorre.

LEITURA COMPLEMENTAR

O texto abaixo é do poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867) e é um fragmento do ensaio “O pintor da vida moderna”, publicado no livro *Fundadores da modernidade* (CHIAMPI, 1991, p. 108-111). Nesse texto podemos compreender a visão do poeta francês sobre o que considera modernidade. Leia-o e responda à questão que o segue.

A MODERNIDADE

Assim vai, corre, procura. Que procura? Com toda certeza, esse homem, tal qual o pinteiro, esse solitário dotado de uma imaginação ativa, viajando sempre através “do grande deserto de homens”, tem um objetivo mais elevado do que o de um simples divagador, um objetivo mais geral, diferente do prazer fugaz da circunstância. Ele busca esse algo que nos permitirá chamar a “modernidade”, já que não se apresenta palavra melhor para expressar a idéia em questão. Trata-se, para ele, de destacar da moda o que ela pode conter de poético no histórico, extrair o eterno do transitório. Se lançamos um olhar às exposições de quadros modernos, chama-nos a atenção a tendência geral dos artistas de vestir todos os indivíduos com roupas antigas. Quase todos se utilizam das modas e dos móveis da Renascença, como David se utilizava das modas e dos móveis romanos. Há no entanto esta diferença, que David, como escolheu indivíduos particularmente gregos ou romanos, só poderia vesti-los à antiga, enquanto os pintores atuais que escolhem indivíduos de uma natureza geral aplicável a todas as épocas se obstinam a trajá-los ridiculamente com roupas da Idade Média, da Renascença ou do Oriente. É, evidentemente, o sinal de uma grande preguiça, pois é muito mais cômodo declarar que tudo é absolutamente feio no vestuário de uma época do que se aplicar em extrair a beleza misteriosa que nela pode estar contida, por menor ou mais leve que seja. A modernidade é o transitório, o fugaz, o contingente, a metade da arte, cuja metade restante é eterna e imutável. Houve uma modernidade para cada pintor antigo; a maior parte dos belos retratos que nos ficaram dos tempos anteriores está revestida com trajes de sua época. São perfeitamente harmoniosos, porque o traje, o penteado e até mesmo o gesto, o olhar, o sorriso (cada época tem seu porte, seu olhar e seu sorriso) formam um todo de completa vitalidade. Esse elemento transitório,

fugaz, cujas metamorfoses são tão freqüentes, não se tem o direito de menosprezá-lo ou pô-lo de lado. Suprimindo-o, cai-se obrigatoriamente o vazio de uma beleza abstrata e indefinível, como a da única mulher antes do primeiro pecado. Se o costume da época, que se impõe necessariamente, for substituído por outro, estar-se-á fazendo um contra-senso indesculpável no caso de uma mascarada exigida pela moda. Assim as deusas, as ninfas e as sultanas do século XVIII são retratos “moralmente” parecidos.

É excelente, sem dúvida, estudar os antigos mestres para aprender a pintar, mas isso não pode passar de um exercício supérfluo se a finalidade é compreender o caráter da beleza presente. As tapeçarias de Rubens ou de Veronese não nos ensinarão a fazer o “antigo chamalote”, o “cetim à rainha”, ou qualquer outro tecido de nossas fábricas soerguido e baloiçado pela crinolina ou os saíotes de musselina engomada. A textura e o grão não são os mesmos tecidos da antiga Veneza ou dos usados na corte de Catarina. Acrescentamos ainda que o corte da saia e da blusa é totalmente diferente, que as pregas são dispostas num novo sistema, e enfim que o gesto e a postura da mulher atual dão a seu vestido uma vida e uma fisionomia que não são as da mulher antiga. Numa palavra, para que qualquer “modernidade” seja digna de tornar-se antiguidade, é preciso que a beleza misteriosa, que a vida humana nela coloca involuntariamente, lhe tenha sido extraída. É a este trabalho que particularmente se aplica G.

Disse que cada época tinha seu porte, seu olhar e seu gesto. É principalmente numa vasta galeria de retratos (a de Versailles, por exemplo) que se torna fácil verificar esta proposição. Mas ela pode ainda se ampliar. Numa unidade que se chama nação, as profissões, as castas, os séculos introduzem a variedade, não somente nos gestos e nas maneiras, mas também na forma positiva do rosto. Tal nariz, tal boca, tal testa preenchem o intervalo de uma duração que não pretendo determinar aqui, mas que certamente pode ser submetida a um cálculo. Tais considerações não são muito familiares aos retratistas, e o grande defeito de Ingres, em particular, é de querer impor a cada tipo que pousa sob seus olhos um aperfeiçoamento mais ou menos completo, isto é, mais ou menos despótico, tomado ao repertório das idéias clássicas.

Em semelhante assunto, seria fácil e mesmo legítimo raciocinar *a priori*. A correlação perpétua do que se chama “a alma” com o que se chama “o corpo” explica muito bem como tudo que é material, ou eflúvio do espiritual, representa e representará sempre o espiritual de que deriva. Se um pintor paciente e minucioso, mas de imaginação medíocre, devendo pintar uma cortesã dos tempos presentes, “se inspira” (é a palavra consagrada) numa cortesã de Ticiano ou de Rafael, é infinitamente provável que faça uma obra falsa, ambígua e obscura. O estudo de uma obra-prima daquele tempo e daquele gênero não lhe ensinará nem a atitude, nem o olhar, nem o trejeito, nem o aspecto vital de uma dessas criaturas que o dicionário da moda classificou sucessivamente com os títulos grosseiros ou jocosos de “impuras”, de “moças de vida fácil”, de “levianas” e de “mundanas”.

A mesma crítica aplica-se rigorosamente ao estudo do militar, do dândi, do próprio animal, cachorro ou cavalo, e de tudo o que compõe a vida exterior de um século. Ai daquele que estude na antiguidade outra coisa que a arte pura, a lógica, o método geral! Por mergulhar demais nela, perde a memória do presente; abdica do valor e dos privilégios fornecidos pela circunstância, pois quase toda nossa originalidade vem da estampilha que o *tempo* imprime em nossas sensações. O leitor pode já entender que eu poderia comprovar facilmente minhas asserções sobre numerosos outros objetos que não a mulher. Que diriam, por exemplo, de um pintor de marinhas (levo a hipótese ao extremo) que, tendo de reproduzir a *beleza* sóbria e elegante do

navio moderno, fatigasse os olhos estudando formas sobrecarregadas, contornadas, a monumental traseira de um navio antigo e os velames complicados do século XVI? E que pensariam de um artista a quem encarregassem de fazer um retrato de um puro-sangue, célebre nas solenidades do turfe, se ele fosse confinar suas contemplações num museu, se ele se contentasse em observar o cavalo nas galerias do passado, em Van Djick, Bourguignon ou Van der Meulen?¹¹.

G., dirigido pela natureza, tiranizado pela circunstância, seguiu um caminho diferente, começou por contemplar a vida, e só mais tarde tentou aprender os meios de exprimir a vida. Resultou então uma originalidade surpreendente, em que aquilo que possa ter ficado de bárbaro e de ingênuo aparece como uma prova nova de obediência à impressão, como uma lisonja à verdade. Para a maioria de nós, principalmente para os homens de negócios, aos olhos de quem a natureza não existe a não ser que esteja utilitariamente relacionada com seus negócios, o fantástico real da vida está singularmente embotado. G. capta-o incessantemente, tem cheios dele a memória e os olhos

EXERCÍCIO

Responda: qual o conceito de modernidade, segundo Baudelaire?

BIBLIOGRAFIA

BÁSICA

CHIAMPÌ, Irleamar (org.). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

JAEGGER, Werner Wilhelm. *Paidéia; a formação do homem grego*. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

SANTA'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase e cia*. 4.ed. São Paulo: Ática, 1991.

COMPLEMENTAR

ANDRADE, Oswald de. *Trechos escolhidos*. 3.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1989.

Antologia de poesia brasileira: romantismo / organização de Valentim Facioli e Antonio Carlos Olivieri. São Paulo: Ática, 1985.

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

NUNES, Paulo. *O mosquito que engoliu o boi*. Belém: Paka-Tatu, 2007.

PROENÇA FILHO, Domício. *Estilos de época na literatura*. 15.ed. São Paulo: Ática, 1995.

1 Os três artistas – Van Djick (1599-1641), Courtois, chamado Bourguignon (1621-1676), e Van der Meulen (1634-1690) – retrataram cenas de batalhas.

RESUMO DA ATIVIDADE 9

Nesta atividade, você esteve em contato com os conceitos tradicional e moderno de poesia. No primeiro caso, preserva-se a construção fixa do poema, obedecendo-se às regras de metrficação, rima e estrofação, atentando-se para a construção de um texto parafrástico. No segundo caso, a modernidade traz à luz a ruptura com modelos pré-estabelecidos, estabelecendo-se uma poética mais atenta à criatividade, sem perder de vista os modelos anteriores, mas preocupando-se com o texto parodístico. Em ambos os casos, não podemos afirmar que haja negação de um ou outro, mas é importante entender a evolução da construção poética para entendermos o estágio atual da poesia e do poema.

OS NÍVEIS DO POEMA

a t i v i d a d e 10

OBJETIVOS

Ao final desta atividade, você deverá ser capaz de analisar o poema a partir de seus níveis.

O estudo do poema deve considerar seus níveis de organização, pois todo texto literário apresenta uma organização interna, uma estrutura lingüística, que deve ser observada para que possamos mais adequadamente interpretar o poema. Ou seja, para termos um ponto de vista sobre determinado texto – a interpretação – devemos antes entender sua construção, mediante a compreensão das partes constituintes do texto – a análise. Análise e interpretação, mesmo que sejam distintas, caminham juntas e são consecutivas. Como saber sua relação? Um exemplo básico. Você vai ao médico e este lhe pede um exame de sangue; você vai ao laboratório de ANÁLISES clínicas e depois de alguns dias recebe o resultado. No exame você terá a descrição da composição de seu sangue (o objeto), com as várias taxas: glicose, leucócitos, colesterol, etc. Conforme o resultado da descrição do material coletado, o médico INTERPRETARÁ o exame e fará sua avaliação, apontando o possível problema mediante um juízo: você poderá estar obeso ou com problemas renais, ou anêmico, ou, ou, ou. A partir da análise o médico interpretará sua saúde. Portanto, antes de qualquer interpretação, há a necessidade de analisarmos o poema, e, para tanto, devemos entender como ele se constrói, mediante seus níveis.

São níveis do poema: o nível gráfico, o nível fônico, o nível lexical e o nível sintático. Ao estabelecermos relações entre estes, alcançamos o último nível, que é o semântico.

O nível gráfico diz respeito à configuração visual do texto, desde o título do poema

CATÁFORA

Uso de elemento sintático ou lexical como forma de remissão lingüística, para diante, que garante a coesão da informação prestada pelo texto. Ex: “Eu sei o que há com ele: o Ronaldo não gosta de estudar!”. O pronome *ele* se refere antecipadamente a alguém que será qualificado posteriormente, no caso a personagem Ronaldo.

até as estrofes, que são as partes constituintes do poema, ou seja, cada grupo de versos que reúnem um sentido mínimo do texto. O título é uma espécie de **catáfora**, ou seja, elemento que se refere a toda a seqüência do texto que vem *a posteriori*, sendo um indicador do tema e do sujeito que vai enunciá-lo na construção textual, determinando-o espacial e temporalmente. É importante observar, também, se há uma regularidade na construção das estrofes ou se as estrofes são livres, isto é, não há regularidade no número de sílabas ou no número de versos. Observemos os poemas abaixo, para identificarmos esses aspectos:

Texto 4

Soneto da separação (Vinícius de Moraes)

De repente do riso fez-se o pranto
Silencioso e branco como a bruma
E das bocas unidas fez-se a espuma
E das mãos espalmadas fez-se o espanto.

De repente da calma fez-se o vento
Que dos olhos desfez a última chama
E da paixão fez-se o pressentimento
E do momento imóvel fez-se o drama.

De repente, não mais que de repente
Fez-se de triste o que se fez amante
E de sozinho o que se fez contente.

Fez-se do amigo próximo o distante
Fez-se da vida uma aventura errante
De repente, não mais que de repente.

Texto 5

Uma alegria para sempre (Mário Quintana)

As coisas que não conseguem ser
olvidadas continuam acontecendo.
Sentimo-las como da primeira vez,
sentimo-las fora do tempo,
nesse mundo do sempre onde as
datas não datam. Só no mundo do nunca
existem lápides... Que importa se —
depois de tudo — tenha “ela” partido,
casado, mudado, sumido, esquecido,
enganado, ou que quer que te haja
feito, em suma? Tiveste uma parte da
sua vida que foi só tua e, esta, ela
jamais a poderá passar de ti para ninguém.
Há bens inalienáveis, há certos momentos que,
ao contrário do que pensas,
fazem parte de tua vida presente
e não do teu passado. E abrem-se no teu
sorriso mesmo quando, deslembado deles,
estiveres sorrindo a outras coisas.
Ah, nem queiras saber o quanto
deves à ingrata criatura ...
A thing of beauty is a joy for ever
— disse, há cento e muitos anos, um poeta
inglês que não conseguiu morrer.

O texto 4 apresenta uma regularidade de estrofes e de número de versos. As duas primeiras estrofes têm quatro versos cada uma e a terceira e a quarta estrofes têm três versos cada uma. Isso significa que é um poema de forma fixa, um soneto, que pertence à tradição da poesia, pois, quando não havia a possibilidade de imprimir os poemas, os poetas tinham de decorá-los, e uma das técnicas de memorização – a mnemotécnica – era a construção de poemas com forma fixa, pois a regularidade métrica facilitava a memorização. No entanto, não podemos afirmar que essa técnica de construção do poema ficou ligada somente ao passado, à tradição literária, porque ainda hoje, conforme a proposta e o gosto do poeta moderno, ele pode lançar mão desse recurso: exemplo disso é o poema acima, que é de Vinícius de Moraes, poeta brasileiro do século XX.

Já o Texto 5 é constituído de uma única grande estrofe, com número irregular de sílabas métricas por cada verso, o que implica dizer que é um poema livre, sem maiores atrelamentos a uma tradição poética que prima pela regularidade do verso. Este tipo de poema se aproxima bastante do poema prosaico, estudado na atividade anterior, quando observamos que o poema pode ter variações, como a prosa poética, o poema em prosa, o poema poético e outros. Este é um fenômeno de versificação que cada vez mais se faz presente na modernidade poética, uma vez que na atualidade os poetas procuram romper com qualquer padrão que limite a criatividade. De qualquer maneira, a escolha de formas fixas ou livres de estrofação e metrificação fica a critério de cada poeta, pois, mesmo na atualidade, a criatividade pode ser até maior quando o poeta tem de compor um poema dentro de uma regra pré-estabelecida. Nesse momento, ele tem de demonstrar que domina a poética, a arte de fazer poemas, uma vez que tem de “burlar” a limitação imposta e fazer textos mais criativos.

O nível fônico talvez seja o mais importante para a análise do poema, porque é neste nível que o poema adquire a sua musicalidade, tão apropriada ao gênero lírico.

No texto 4 podemos depreender que os versos são regulares em função da quantidade de sílabas poéticas, que é a mesma: são dez sílabas poéticas.

Vejamos:

De-re-pen-TE-do-ri-so-FEZ-se o-PRANto E.R. 10 (4-8-10)

De-re-pen-TE-não-mais-que-DE-re-PENte E.R. 10 (4-8-10)

Nota-se que tanto nos quartetos (estrofes com quatro versos) quanto nos tercetos (estrofes com três versos) do Texto 4, existe uma regularidade de sílabas poéticas. Podemos dizer, assim, que a versificação é regular, pois existe igual número de sílabas poéticas em todos os versos. Deve-se lembrar que se conta até a sílaba tônica da última palavra, por isso que conta-se até a sílaba tônica da palavra “pranto”, no caso do primeiro verso, e até a sílaba tônica da palavra “repente”, no caso do segundo verso, acima. Também é de se atentar que, quando ocorre a presença de palavras com vogais próximas, como no

caso do primeiro verso acima, em que estão próximas à partícula “se” e o artigo “o”, há a **elisão**, fazendo com que passe a existir, na contagem métrica, uma única sílaba.

Cada verso apresenta um esquema rítmico (E.R.), conforme o número de sílabas poéticas, fazendo com que exista, para efeito de contagem métrica, um número regular de acentos tônicos em cada verso:

ELISÃO

Supressão da vogal final de uma palavra quando a palavra seguinte inicia por vogal. Ex: pr'cima = para acima.

Número de sílabas poéticas	Sílabas acentuadas (ordem e esquema rítmico)
Uma	1ª
Duas	2ª
Três	3ª 1ª e 3ª
Quatro	1ª e 4ª 2ª e 4ª
Cinco	2ª e 5ª 3ª e 5ª 1ª, 3ª e 5ª
Seis	3ª e 6ª 2ª e 6ª 2ª, 4ª e 6ª 1ª, 4ª e 6ª
Sete	qualquer sílaba e a última
Oito	4ª e 8ª 2ª, 6ª e 8ª 3ª, 5ª e 8ª 2ª, 5ª e 8ª
Nove	4ª e 9ª 3ª, 6ª e 9ª
Dez	6ª e 10ª 4ª, 8ª e 10ª
Onze	5ª e 11ª 2ª, 5ª, 8ª e 11ª 2ª, 4ª, 6ª e 11ª
Doze	6ª e 12ª 4ª, 8ª e 12ª 4ª, 6ª, 8ª e 12ª

Quanto ao texto 5, observamos que não obedece a um regramento fixo em seu número de sílabas poéticas, o que nos faz concluir que é um poema de forma livre, pois a metrificação não é regida quanto no poema de forma fixa. Contrariamente, o texto 4 apresenta uma regularidade de estrofação, com dois quartetos e dois tercetos, o que faz com que seja classificado como soneto. Vejamos abaixo a classificação quanto à estrofação:

Número de versos	Tipo de estrofe
Dois versos	Dístico
Três versos	Terceto
Quatro versos	Quadra ou quarteto
Cinco versos	Quinteto, quintilha ou redondilho menor
Seis versos	Sexteto ou sextilha
Sete versos	Sétima, septilha ou redondilho maior
Oito versos	Oitava
Nove versos	Novena ou nona
Dez versos	Décima

A rima é outro aspecto do nível fônico. É a repetição de sons semelhantes, podendo se apresentar ao final de versos ou no meio deles. Quando ocorre ao final de versos, dizemos que a rima é externa, como no exemplo abaixo:

De repente do riso fez-se o pranto
Silencioso e branco como a bruma
E das bocas unidas fez-se a espuma
E das mãos espalmadas fez-se o espanto.

Observamos que existe semelhança sonora entre as palavras finais pranto/espanto (-ANTO), nos versos primeiro e quarto, e entre as palavras finais dos versos segundo e terceiro, bruma/espuma (-UMA). Na estrofe acima, podemos identificar, ainda, uma rima interna, no caso da palavra “branco” do segundo verso e da palavra “pranto” do primeiro verso, pois esse tipo de rima pode ocorrer entre palavras de versos diferentes.

As rimas podem ser, ainda, toantes ou consoantes. As primeiras são as que apresentam semelhança somente na vogal tônica, como no caso abaixo, entre as palavras repente/vento, do primeiro verso, que são paroxítonas:

De repente da calma fez-se o vento
Que dos olhos desfez a última chama
E da paixão fez-se o pressentimento
E do momento imóvel fez-se o drama.

Ainda relativo à estrofe acima, podemos também perceber a existência de rimas consoantes, em que há a semelhança sonora entre vogais e consoantes, como é o caso do par chama/drama (-AMA). Há de se notar também a existência de rimas cruzadas, emparelhadas, interpoladas e misturadas nas estrofes do texto 4. Exemplos:

a) interpoladas – as que estão nos “pólos” da estrofe, ou seja, no primeiro e no último versos. São as rimas do tipo “A”:

De repente do riso fez-se o pranto	rima A
Silencioso e branco como a bruma	rima B
E das bocas unidas fez-se a espuma	rima B
E das mãos espalmadas fez-se o espanto	rima A

b) emparelhadas – são as rimas do tipo “B”, na estrofe acima, pois estão em par, em par, próximas umas das outras.

c) cruzadas – são as rimas que obedecem ao esquema rímico ABAB ou CDCD, a exemplo da estrofe abaixo:

De repente da calma fez-se o vento	rima C
Que dos olhos desfez a última chama	rima D
E da paixão fez-se o pressentimento	rima C
E do momento imóvel fez-se o drama	rima D

As rimas que não obedecem a nenhum dos esquemas rítmicos acima são chamadas de rimas misturadas.

Também podem existir, por último, rimas ricas ou rimas pobres, definidas assim ou pelo critério gramatical ou pela extensão dos sons. Vejamos a estrofe abaixo para melhor entendermos as rimas ricas ou pobres:

Fez-se do amigo próximo o distante
Fez-se da vida uma aventura errante
De repente, não mais que de repente.

Na estrofe acima, temos a rima entre distante/errante, que pertencem à mesma categoria gramatical – adjetivos – e portanto são rimas pobres. Já no caso de errante/de repente temos uma rima rica, pois são palavra e expressão que pertencem a categorias gramaticais distintas – adjetivo e locução adverbial. Também podemos classificar este par como rima toante. Em relação à extensão dos sons que rimam podemos analisar o poema “Soneto de fidelidade”, também de autoria de Vinícius de Moraes:

Quero vivê-lo em cada vão momento
E em seu louvor hei de espalhar meu canto
E rir meu riso e derramar meu pranto
Ao seu pesar ou seu contentamento

Notemos que entre as rimas finais momento/contentamento (-MENTO) existe semelhança sonora desde antes da vogal da sílaba tônica, por isso se classifica como rima rica. Em relação ao par canto/pranto (-ANTO) a identificação sonora só inicia a partir da vogal tônica das palavras, por isso é uma rima pobre.

Depois do nível fônico, trataremos do nível lexical do poema. Neste nível podemos observar que a escolha das palavras que compõem o poema é de grande importância, porque as palavras não apenas representam e designam objetos e seres no poema, também apresentam as ações possíveis ligadas a esses seres e objetos. O uso de neologismos e a opção por certa categoria gramatical conduzem a um sentido do poema. Por exemplo, no texto 5 podemos observar a predominância dos pronomes pessoais EU/TU, porque o poema fala de uma relação já finda entre o poeta (a voz poética, quem fala em primeira pessoa) e a amada, num tom confessional, o que faz com que haja a predominância desses pronomes e de ações/verbos que concordam com eles: tiveste, teu, pensas, deves, ti.

Ocorre também **estrangeirismo**, no caso da construção “A thing of beauty is a joy for ever” (“uma coisa bela é uma alegria para sempre”).

ESTRANGEIRISMOS

Emprego de palavra, frase ou construção sintática de uma língua estrangeira, que foi incorporada à língua vernácula. Ex: hot-dog (do inglês, ‘cachorro-quente’), en passant (do francês, ‘de passagem, rapidamente’).

O autor produz o sentido de atemporalidade e de transculturação dos sentimentos humanos, ao apresentar a frase como de um poeta inglês.

É importante termos em consideração que a maior frequência de verbos pode denotar o predomínio de ações, o que dá ao poema um caráter narrativo; a predominância de adjetivos nos conduz a um poema mais descritivo e, conseqüentemente, mais preocupado com os sentimentos; a predominância de advérbios caracteriza um poema cujo autor se preocupa em deixar claro os modos através dos quais ocorrem as ações e são qualificados seres e objetos.

Por fim, trataremos do nível sintático. Neste nível podemos observar a organização sintática do poema, mediante a utilização de algumas figuras retóricas, como as seguintes: **frases ou orações curtas ou longas**, marcados pela pontuação; frases ou orações isoladas; **frases ou orações paralelas**, que implicam em paralelismo sonoro ou semântico (o paralelismo já foi tratado na Unidade 4, Atividade 7, quando estudamos o gênero lírico); **polissíndeto**, que é a repetição excessiva de sinais de coordenação; **digressão**, quando há a ruptura da frase ou período principal e a inserção de uma idéia secundária, o que é marcado pela presença de parênteses ou travessões; a **elipse**, que é a omissão de sujeito ou qualquer outro elemento da frase para dar concisão ao discurso; **assíndeto**, que é marcado pela supressão de elementos de coordenação, sendo o contrário do polissíndeto; **hipérbato**, que é a inversão da ordem normal de construção da frase, produzindo ambigüidade.

Apresentamos, agora, alguns exemplos das figuras retóricas acima discriminadas:

a) frases/orações curtas ou longas - o primeiro verso do trecho abaixo abaixo, do texto 5, apresenta uma extensão maior que o segundo verso, funcionando este verso como um esclarecimento sobre a afirmativa do primeiro verso:

Há bens inalienáveis, há certos momentos que,
ao contrário do que pensas,
fazem parte de tua vida presente

b) frases/orações paralelas – no poema de Oswald de Andrade, “Canto de regresso à pátria”, observamos, nos versos abaixo, um paralelismo, mediante a construção sintática semelhante, somente sendo alterada a sintaxe pelos substantivos diferentes (ouro/terra), reforçando-se a idéia de reiteração de uma riqueza:

Minha terra tem mais ouro
Minha terra tem mais terra

c) polissíndeto – a presença do conectivo “e”, nos versos abaixo, do poema “Cântico negro”, de José Régio, nos remete ao sentido de acréscimo em relação aos valores que o poeta rejeita, demonstrando uma aversão à enumeração cansativa desses valores:

E tendes regras, e tratados, e filósofos, e sábios.
Eu tenho a minha Loucura!

d) digressão – no texto 5, desta atividade, observamos nos versos 6 a 8 a presença da digressão, mediante o uso de travessões, a fim de se acrescentar uma reflexão ou sentimento sobre o assunto tratado:

existem lápides... Que importa se –
depois de tudo – tenha “ela” partido,
casado, mudado, sumido, esquecido,

e) elipse – na estrofes acima, podemos observar um exemplo de elipse, quando há a supressão do pronome “ela” antes dos verbos: partido, casado, mudado, sumido, esquecido. Isso confere concisão ao poema.

f) assíndeto – a supressão de conectivos/expressões (a expressão “E ouvi os gemidos...”)
marca uma economia na construção frástica do poema, como pode ser observado nos versos abaixo, do poema “Ariana, a mulher”, de Vinícius de Moraes:

E ouvi os gemidos dos galhos tremendo, dos gineceus
[se abrindo, das borboletas noivas se finando

g) hipérbato – a inversão da ordem natural da frase marca um efeito frástico, o que pode ser observado nos 5º e 6º versos da estrofe abaixo (“os brancos flocos de espuma que saíam das cervejas” = ordem direta da frase), do poema “ABC de Chico Sena ou a morte do caixeiro viajante”, de autoria do poeta paraense Ruy Barata:

Bem ali o Bar do Parque
onde os parceiros bebiam
mais além o Bar do Zico
onde as moscas coloriam
os brancos flocos de espuma
que das cervejas saíam.

Podemos nos referir, também, ao encadeamento ou *enjambement*, palavra francesa que nomeia a construção sintática que implica um transbordamento de sentido entre dois versos sucessivos. Pode-se identificar o *enjambement* nos versos abaixo, do poema “Canção dos quarenta anos”, do poeta Ruy Barata, em que o significado sintático-semântico do primeiro verso se completa com o segundo:

Poema, suspende a taça
pelos dias que vivi.
Espelho, diz-me em que jaça
mais fiel me refleti.

Por último, o nível semântico do poema se refere à significação do texto poético, o que só é possível após o estudo dos outros níveis – gráfico, fônico, lexical, sintático – e se realizarmos a interrelação entre os níveis para que possamos alcançar o sentido total do poema.

É no nível semântico que nos deparamos com as figuras de linguagem, que no estudo do poema podem ser agrupadas, basicamente, em três: metáfora, metonímia e oxímoro. Observemos, como exemplo, o texto 5, o poema “Uma alegria para sempre”. Em primeiro lugar, podemos afirmar que o poema trata da relação entre o poeta – alguém que fala sobre algo no texto – e uma pessoa desejada, daí a expressão “Tenha ‘ela’ partido”, no oitavo verso. Como resultante dessa relação entre o poeta e a amada

teremos alguns referenciais, que ora estarão do lado da lembrança, ora estarão do lado do **esquecimento**: casamento, mudança, engano, desaparecimento, partida. Também podemos observar palavras referenciais que buscam a **lembrança**: sorriso, ingrata criatura, bens inalienáveis. Ao mesmo tempo, esses elementos referenciais da lembrança ou do esquecimento podem ser considerados metonímias, uma vez que são parcialidades referenciais que remetem ao todo do poema, ou seja, a tensão gerada pelo amor que se queda entre o passado do amor a dois e o presente de ausência desse amor partilhado. Ao construir-se a idéia de uma alegria forjada por oposições, têm-se a existência do oxímoro, que nada mais é do que a antítese, tão freqüente no texto literário, porque este texto busca incessantemente estabelecer as contradições da realidade humana, seja nas relações familiares, comunitárias ou, particularmente nesse caso, amorosas.

LEITURA COMPLEMENTAR

O texto abaixo trata dos poemas de forma fixa e é de autoria de Norma Goldstein (1986, p.55-58). Leia-o e depois responda à questão que o segue.

Formas e gêneros tradicionais

Algumas composições em verso têm um padrão fixo determinante de sua estrutura. O mais conhecido, dentre os poemas de forma fixa, é o soneto, formado por dois quartetos e dois tercetos, querido dos poetas de todas as épocas. O mais popular é a quadrinha, o quarteto de sentido completo. Há muitos outros, dentre os quais destaco alguns, em rápida descrição.

Balada: feita para ser cantada, baseia-se no princípio da repetição que facilita gravar o texto na memória. A mesma idéia ou a mesma frase repete-se ao término de cada estrofe. Costuma apresentar três oitavas (estrofes de oito versos), geralmente com versos de oito sílabas.

Vilancete: começa com um “mote” ou motivo, tema a ser desenvolvido. O mote está contido numa estrofe curta inicial. A seguir, vêm as “voltas”, três ou mais estrofes maiores que desenvolvem e glosam o mote.

Ode: entre o antigos gregos e romanos, ligava-se à música, passando depois a um poema lírico em que se exprimem os grandes sentimentos da alma humana. Pode celebrar fatos heróicos, religiosos, o amor ou os prazeres. Sem obedecer a regras rígidas, a ode costuma ser dividida em estrofes iguais pela natureza e número de versos.

Madrigal: composição curta, destinada a homenagear alguém, ora como galanteio, ora com uma confissão de amor. Pode ser estruturado em qualquer metro, mas geralmente emprega a **redondilha**, ou mescla versos de 6 e de 10 sílabas.

Elegia: composição destinada a exprimir tristeza ou sentimentos melancólicos.

REDONDILHA

Estrofe com cinco ou sete sílabas poéticas, de uso muito recorrente em poemas de natureza popular, como literatura de cordel e canções da música folclórica. O caráter de fácil assimilação mnemônica concorre para isso.

Idílio, égloga ou pastoral: composições que celebram a vida no campo, a natureza, a atividade agrícola e pastoril, ou seja: o bucolismo.

Rondó ou rondel: sucedem-se tipos iguais de quadras ou estrofes maiores, em versos de sete sílabas. Os dois primeiros versos de uma estrofe são retomados adiante, em outra estrofe.

Epitalâmio: poema composto para celebrar um casamento.

Triolê: compõe-se de uma ou mais oitavas em versos de sete ou oito sílabas. Aparecem dois tipos de rima. O quarto verso repete o primeiro, e os dois versos finais da estrofe retomam os dois primeiros.

Sextina: compõe-se de seis sextilhas, geralmente em versos decassílabos, seguidos de um terceto final. Os versos devem terminar com palavras de duas sílabas. As palavras finais dos versos da primeira estrofe devem reaparecer em versos das outras estrofes.

Haicai: tipo de poema japonês, composto de 17 sílabas, distribuídas em três versos apenas: o primeiro de cinco, o segundo de sete, e o terceiro de cinco sílabas. Originalmente sem rima, no Brasil vem sendo retomado de maneira rimada. Consiste na anotação poética e espontânea de um momento especial. Leia “Infância”, de Guilherme de Almeida:

Um gosto de amora

Comida com sol. A vida

Chamava-se “Agora”.

Soneto

O poema de forma fixa mais encontrado, como já se disse, é o soneto. Composto de dois quartetos e dois tercetos, o soneto apresenta, geralmente, versos de dez ou doze sílabas. Aparecem rimas de um tipo nos quartetos (AB), e de outro, nos tercetos (CD). O soneto costuma conter uma reflexão sobre um tema ligado à vida humana. Como exemplo, um soneto de Vinícius de Moraes. Ao retomar o modo camoniano de compor sonetos, o poeta moderno presta homenagem ao grande clássico da língua portuguesa, reconhecendo no presente o legado cultural de tempos passados.

SONETO DE AMOR TOTAL

Amo-te tanto, meu amor... não cante

O humano coração com mais verdade...

Amo-te como amigo e como amante

Numa sempre diversa realidade.

Amo-te afim, de um calmo amor prestante,

E te amo além, presente na saudade.

Amo-te, enfim, como grande liberdade

Dentro da eternidade e a cada instante.

Amo-te como um bicho, simplesmente.

De um amor sem mistério e sem virtude

Com um desejo maciço e permanente.

E de te amar assim muito e amiúde

É que um dia em teu corpo de repente

Hei de morrer de amar mais do que pude.

Na unidade de 14 versos do poema, é possível perceber as subunidades formadas pela estrofe. Além do tema — uma reflexão sobre o seu modo de amar —, também o metro garante a unidade do conjunto. O verso é o decassílabo. As rimas apresentam o esquema ABAB ABBA CDC DCD. O texto tem um desenvolvimento progressivo, num aumento de intensidade que vai envolvendo o leitor até o exagero dos versos finais (“morrer de amar”).

Nos tempos atuais, as inovações rítmicas acrescentaram-se também mudanças quanto aos gêneros literários. Em vez de poemas de forma fixa, a poesia contemporânea se organiza em poemas de formas não-fixas, ou melhor, não prefixadas. E, caso retome uma das composições tradicionais, o poeta moderno o faz, geralmente, de maneira renovada.

Pergunta-se:

Baseado(a) no texto da leitura complementar e no texto explicativo, ambos da atividade 8, analise um poema, de sua livre escolha, e procure classificá-lo como uma das formas tradicionais, considerando em sua análise os níveis do poema.

EXERCÍCIO

Com base no texto indicado para leitura complementar e no texto explicativo desta atividade, analise um poema de sua livre escolha e procure classificá-lo como uma das formas tradicionais, considerando em sua análise os níveis do poema. Apresente o resultado do trabalho a seu tutor e a seus colegas de turma no próximo encontro.

BIBLIOGRAFIA

BÁSICA

D’ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto 2*; teoria da lírica e do drama. São Paulo: Ática, 1995.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. 3.ed. São Paulo: Ática, 1986.

COMPLEMENTAR

BARATA, Ruy Guilherme Paranatinga. *Antilogia*. Belém: RGB Editora, Secult, 2000.

MORAES, Vinícius de. *Poesia*; Vinícius de Moraes. Rio de Janeiro: Agir, 1983.

QUINTANA, Mario. *Quintana de bolso*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

RESUMO DA ATIVIDADE 10

Nesta atividade nós estudamos a construção do poema, na modernidade e na tradição, considerando-se que a linguagem literária do poema apresenta recursos estilísticos próprios, concernentes aos níveis do poema, a saber: fônico, gráfico, lexical, sintático e semântico. A análise do poema não pode estar desvinculada da compreensão da estrutura do texto, por isso a necessidade de estudar o poema tendo como primeira atitude a identificação de sua estrutura..

