

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA

CENTRO DE ARTES E LETRAS

CURSO DE GRADUAÇÃO

EM LETRAS – ESPANHOL

INTRODUÇÃO AOS ESTUDOS LITERÁRIOS

3º semestre



Ministério
da Educação



Presidente da República Federativa do Brasil

Luiz Inácio Lula da Silva

Ministério da Educação

Ministro do Estado da Educação Fernando Haddad
Secretária da Educação Superior Maria Paula Dallari Bucci
Secretário da Educação a Distância Carlos Eduardo Bielschowsky

Universidade Federal de Santa Maria

Reitor Felipe Martins Müller
Vice-Reitor Dalvan José Reinert
Chefe de Gabinete do Reitor Maria Alcione Munhoz
Pró-Reitor de Administração André Luis Kieling Ries
Pró-Reitor de Assuntos Estudantis José Francisco Silva Dias
Pró-Reitor de Extensão João Rodolpho Amaral Flôres
Pró-Reitor de Graduação Orlando Fonseca
Pró-Reitor de Planejamento Charles Jacques Prade
Pró-Reitor de Pós-Graduação e Pesquisa Helio Leães Hey
Pró-Reitor de Recursos Humanos Vania de Fátima Barros Estivaleta
Diretor do CPD Fernando Bordin da Rocha

Coordenação de Educação a Distância

Coordenador de EaD Fabio da Purificação de Bastos
Vice-Coordenador de EaD Carlos Gustavo Martins Hoelzel
Coordenador de Pólos Roberto Cassol
Gestão Financeira José Orion Martins Ribeiro

Centro de Artes e Letras

Diretor do Centro de Artes e Letras Edemur Casanova
Coordenador do Curso de Letras/Espanhol Amarildo Trevisan

Elaboração do Conteúdo

Professor pesquisador/conteudista João Luis Pereira Ourique

Equipe Multidisciplinar de Pesquisa e Desenvolvimento em Tecnologias da Informação e Comunicação Aplicadas à Educação – ETIC

Coordenador da Equipe Multidisciplinar

Carlos Gustavo Matins Hoelzel
Cleuza Maria Maximino Carvalho Alonso
Rosiclei Aparecida Cavichioli Laudermann
Sílvia Helena Lovato do Nascimento
Volnei Antônio Matté
André Krusser Dalmazzo
Edgardo Gustavo Fernández

Desenvolvimento da Plataforma

Marcos Vinícius Bittencourt de Souza

Gestão Administrativa

Ligia Motta Reis

Gestão do Design

Diana Cervo Cassol

Designer

Evandro Bertol

Designer

Marcelo Kunde

ETIC – Bolsistas e Colaboradores

Orientação Pedagógica

Elias Bortolotto
Fabrício Viero de Araujo
Gilse A. Morgental Falkembach
Leila Maria Araújo Santos

Revisão de Português

Andrea Ad Reginatto
Maísa Augusta Borin
Marta Azzolin
Rejane Arce Vargas
Samarlene Pilon
Sílvia Helena Lovato do Nascimento

Ilustração

Cauã Ferreira da Silva
Evandro Bertol
Natália de Souza Brondani

Diagramação

Emanuel Montagnier Pappis
Maira Machado Vogt
Marcelo Kunde

Suporte Técnico

Adílson Heck
Ândrei Componogara
Bruno Augusti Mozzaquatro

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO GERAL DO CONTEÚDO DO LIVRO-TEXTO	5
UNIDADE 1	
NATUREZA E FUNÇÕES DA LITERATURA	6
1.1 Arte e literatura.....	6
1.2 Prazer e utilidade	7
1.3 Literatura e escrita.....	9
1.4 Literatura e referencialidade: realidade e ficção.....	17
BIBLIOGRAFIA	23
UNIDADE 2	
PERIODIZAÇÃO LITERÁRIA	24
2.1 Literatura e história	24
2.2 Estilos de época.....	32
BIBLIOGRAFIA	36
UNIDADE 3	
GÊNEROS LITERÁRIOS	37
3.1 Problemática dos gêneros literários.....	37
3.2 Divisão tripartida.....	39
3.3 Evolução histórica	39
BIBLIOGRAFIA	42
UNIDADE 4	
LÍRICA	43
4.1 Camada sonora	43
4.2 Unidades significativas.....	45
BIBLIOGRAFIA	49
UNIDADE 5	
NARRATIVA	50
5.1 Formas narrativas: epopeia, romance, conto.....	53
5.2 Elementos do mundo narrado.....	56
5.3 Narrador.....	57
BIBLIOGRAFIA	62

APRESENTAÇÃO GERAL DO CONTEÚDO DO LIVRO-TEXTO

Os capítulos que compõem este livro-texto se destinam a apresentar um panorama acerca dos principais conceitos e das abordagens necessários para sustentar leituras, análises e interpretações de textos literários.

O material está dividido de acordo com o programa da disciplina, sendo que cada capítulo corresponderá a uma das cinco unidades previstas. As unidades estão divididas com o intuito de atender a quantidade de textos e de leituras indicadas, de acordo com a divisão em tópicos adotada para a disciplina. Serão oito tópicos nos quais o material será abordado, mais o último (nono) destinado à revisão e avaliação final.

É importante salientar que o conteúdo desse livro-texto não se traduz em uma coletânea de conceitos generalizantes. Apesar dos conceitos mais relevantes serem tratados, busca, fundamentalmente, apresentar referências e teorias consistentes com a problemática que envolve a produção literária, na tentativa de ser algo mais do que uma mera ferramenta ilustrativa. Assim, a leitura visa provocar reflexões diversas e fomentar discussões que serão abordadas e evidenciadas ao longo das aulas preparadas para o ambiente da Educação a Distância.

As preocupações que podem advir de um possível não entendimento acerca de determinados textos e referências não se constituirá em um impedimento ao curso. Antes o contrário: nessa proposta metodológica de trabalho as dúvidas serão trabalhadas e discutidas nos espaços destinados à disciplina. Para tanto, estão previstos fóruns de debates que levarão em conta não somente uma “resposta correta”, mas uma preocupação no sentido de estabelecer relações entre a teoria e o texto. Por fim, o livro-texto não é um material isolado das aulas. Um depende do outro. E nessa sistemática é que os alunos poderão enriquecer – em um ambiente colaborativo – sua própria formação, pois desse diálogo contínuo resultará uma possibilidade de leitura rica e dinâmica.

UNIDADE 1

NATUREZA E FUNÇÕES DA LITERATURA

Nesta primeira unidade apontaremos alguns conceitos básicos que envolvem a relação da literatura com a arte e a noção geral de que a literatura é uma arte da linguagem. Decorrente dessa visão, pretendemos discutir também:

- a noção de prazer e de valor – a inutilidade da arte;
- os processos de produção escrita;
- realidade e ficção como elementos de convergência e divergência das realidades mediatas e imediatas.

1.1 ARTE E LITERATURA

Partindo da premissa de que a arte é uma linguagem, devemos observar os elementos que a constituem desde sua concepção geral até as mais particulares. Nesse sentido, precisamos ter como noção a importância da arte como reflexão e como expressão. Assim, enquanto a reflexão é tudo aquilo que podemos relacionar com sua produção, desde o momento de sua concepção/elaboração até a nossa leitura, a expressão é a tentativa sempre incompleta e inconclusa de dizer algo sobre o mundo e nós mesmos.

A arte que se realiza como “obra-prima” – sim, porque podemos até mensurar a *arte* por meio de uma visão mais condescendente àquilo que julgamos bem elaborado e *belo* –, segundo Robert Cumming, é caracterizada da seguinte forma:

A função e o objetivo de uma grande obra de arte, as expectativas nela depositadas e o papel do artista não são constantes, variam conforme a época e a sociedade. Contudo, algumas obras se destacam por terem a necessidade de falar de algo além de sua própria época e oferecerem uma inspiração e um significado que atravessam os tempos (1996, p. 08).

Hannah Arendt comenta que o interesse que é dado ao artista não se limita ao seu individualismo subjetivo, mas principalmente ao fato de ser ele, afinal, “o autêntico produtor daqueles objetos que toda a civilização deixa atrás de si como a quintessência e o testemunho duradouro do espírito que a animou” (1988, p. 252).

A relação entre arte e literatura passa pela leitura das diversas “imagens” que as compõem. Segundo Octavio Paz, “La imagen es cifra de La condición humana” (1970, p. 98). Essa noção apresentada por Octavio Paz nos deixa mais atentos para o que é, o que não é e o que deveria ser... A arte – e a literatura entendida como tal – tem esse papel: de desencontrar o homem para reencontrá-lo consigo mesmo. Imaginemos, com Octavio Paz, a seguinte frase: “Piedras son plumas” e embarquemos em uma leitura que poderá fazer com que pensemos de forma diferente sobre as definições que nos cercam.

Épica, dramática o lírica, condensada em una frase o desenvuelta en mil páginas, toda imagen acerca o acopla realidades opuestas, indiferentes o alejadas entre si. Esto e, somete a unidad la pluralidad de lo real. Conceptos y leyes científicas no pretenden otra cosa. Gracias a una misma reducción racional, individuos y objetos – plumas ligeras y pesadas piedras – se convierten en unidades homogéneas. No sin justificado asombro los niños descubren un día que un kilo de piedras pesa lo mismo que un kilo de plumas. Les cuesta trabajo reducir piedras y plumas a la abstracción kilo. Se dan cuenta de que piedras y plumas han abandonado u manera propia de ser y que, por un escamoteo, han perdido todas sua cualidades y su autonomía. La operación unificadora de la ciencia las mutila y empobrece. No ocurre lo mismo con la de la poesía. El poeta nombra las cosas: éstas son plumas, aquéllas son piedras. Y de pronto afirma: las piedras son plumas, esto es aquello. Los elementos de la imagen no pierden su carácter concreto y singular: las piedras siguen siendo piedras, ásperas, duras, impenetrables, amarillas de sol o verdes de musgo: piedras pesadas. Y las plumas, plumas: ligeras. La imagen resulta escandalosa porque desafía el principio de contradicción: lo pesado es lo ligero. Al enunciar la identidad de los contrarios, atenta contra los fundamentos de nuestro pensar. Por tanto, la realidad poética de la imagen no puede aspirar a la verdad. El poema no dice lo que es, sino lo que podía ser. Su reino no es del ser, sino el del "imposible verossímil" de Aristóteles. (1970, p. 99).

Quem não conhece aquele pergunta capiciosa: "O que pesa mais: um quilo de pedra ou um quilo de penas?". A redução ao aspecto científico (quilo) que reduz duas coisas diferentes a uma mesma instância é algo difícil quando tentamos ver cada coisa com sua própria característica. Ao dizer que pedras são plumas de maneira mais direta, sem o atenuante científico, caminhamos na direção de entendermos a realidade de outra forma. Aqui reside não a utilidade de uma obra de arte, mas o seu valor.

1.2 PRAZER E UTILIDADE

Como vimos anteriormente, a literatura não tem a ver com o prazer por si só nem com o viés utilitário, mas sim com o valor propiciado a partir de cada experiência reflexiva. Ficamos muito atrelados ao condicionante imposto socialmente, ou melhor, definido por leituras que nos antecederam e que comprometem, não raras vezes, nossa própria possibilidade de ler de outra forma.

O termo *prazer* deve ser lido com cuidado e atenção. Todas as palavras possuem significados diversos e possibilidades igualmente diversas. Vamos refletir sobre o seguinte pensamento: "Muitas vezes procurei prazer na leitura, poucas vezes o encontrei". Se nós entendermos que o prazer é sempre algo bom, podemos ser induzidos a pensar que existe alguma coisa errada com a leitura ou com o leitor. Que algo está errado com o texto ou até mesmo com o contexto. No entanto, se pensarmos que toda a palavra possui

aspectos positivos e negativos e que, se encararmos o *prazer* como algo negativo, poderemos ter uma nova possibilidade de leitura.

Assim, não há nada de errado com a leitura ou com o leitor ou com o texto... a leitura realizada não provocou o prazer como sinônimo de estagnação e limitação – tal como os efeitos entorpecentes de uma droga –, mas sim exerceu seu papel mais importante: ao contrário de estagnação, deu indignação, revolta, angústia, medo, motivação, não conformismo com aquilo que nos cerca. “Poucas vezes encontrei na leitura o conformismo e a estagnação que muitos procuram” talvez seja a resposta. Muitos procuram o prazer pelo prazer, sem se aterem ao fato de que este pode ser o problema.

Antes de avançarmos, é importante apresentarmos algumas perspectivas advindas da psicanálise evidenciando sua relação com a arte ou, no mínimo, com as possibilidades interpretativas que se abrem aos nossos olhos. Na virada do século XX, a arte rompe, através da pintura, com a organização espacial tradicional, vigente desde o Renascimento. Com Freud, é o sujeito representado por este olho que perde sua estabilidade, sua posição central. Pois, após o conceito freudiano de inconsciente, o eu deixa de ser o senhor de sua própria casa e passa a estar irremediavelmente dividido. O espelho quebrado, oferecido pela arte e pela psicanálise, reflete apenas um eu fragmentado (RIVERA, 2005).

Essa fragmentação tem a ver com a noção de prazer – não aquele prazer limitador, mas a compreensão deste como elemento impulsionador que influencia e direciona o indivíduo. O prazer é a realização do desejo. E o desejo, segundo Freud, é a instância na qual todas as tensões se exprimem. Pelo próprio fato de ficar inconsciente e, portanto, mais ou menos recalcado, o desejo que não se pode satisfazer ao nível do real transforma-se em *permanente*. Permanece eternamente insatisfeito e exigente como se fosse intemporal. continuará indefinidamente a manifestar-se simbolicamente através de um disfarce. O disfarce protege geralmente o indivíduo contra o perigo da angústia – que se desencadearia se o desejo se manifestasse abertamente. O **recalcamento** (*repressão*), ou mesmo a repulsa, supõe que o desejo é condenado por uma parte do indivíduo e não pode exprimir-se livremente. O desejo não pode ser verbalizado no diálogo com o outro.

O que interessa mais decisivamente à literatura é a originalidade do desejo humano, dos interesses culturais que dele advêm e das consequências que podem produzir; o que a sensibilidade humana pede não é efetivamente a satisfação de uma necessidade, é *uma relação com o outro*: um diálogo e um intercâmbio. É a busca do desejo do companheiro que responda ao desejo do sujeito. A fome, que é uma necessidade, tem como objeto uma coisa, ao passo que o amor, que é um desejo, tem como objeto o desejo de um outro.

O amor pede um outro desejo que corresponda ao seu. A diferença entre o desejo e a necessidade é a *tendência* e a capacidade do desejo de ser dito a um outro, de ser recebido por outro, de se exprimir e de se verbalizar. É pelo desejo que o homem acede à palavra.

1.3 LITERATURA E ESCRITA

Vamos começar pensando sobre os efeitos que podemos exercer sobre os demais seres e dos efeitos de sentido que podemos lançar mão para dizermos o que ainda é silêncio. Na originalidade do desejo humano somos capazes de pensar que a *literatura é o silêncio pleno de palavras*.

O homem se distingue do animal graças à capacidade de “pensar que está pensando”. Isso o faz um ser sensível. A dor que ele sente é forte não porque sente dor, mas porque sabe que está sentindo dor. O prazer que ele sente é intenso não porque sente prazer, mas porque sabe que está tendo prazer. O homem é, portanto, um ser inteligente, criativo e sensível graças à capacidade de “pensar que está pensando”. E o instrumental que lhe permite isso é a linguagem.

Uma das manifestações da linguagem é a língua escrita. Ao escrever, o ser humano se insere na matéria, imortalizando o seu pensar e o seu sentir. Escrever é, nesse sentido, um ato de imortalidade, dado que o indivíduo é hoje o que foi ontem, e será amanhã o que é hoje. Ao escrever o seu hoje, que amanhã será passado, ele continuará presente.

No entanto, a literatura, por mais difícil que seja aceitar, não se limita à escrita. As manifestações orais advindas da tradição também fazem parte desse “processo cultural”, dessa organicidade da qual a literatura é parte. Mesmo assim, o privilégio da escrita – da literatura entendida como essa manifestação da linguagem por meio do código escrito – faz parte do conjunto de valores ideológicos que perpassam e integram nossa formação individual e coletiva.

Nessa perspectiva, talvez o elemento mais comumente aplicado para se entender o conceito de literatura esteja calcado na noção de “literariedade”, ou seja, a literatura, segundo Terry Eagleton, não é a escrita “imaginativa” nem tampouco se limita à distinção entre “fato” e “ficção”, mas talvez seja “porque emprega a linguagem de forma peculiar” (2006, p. 03). Essa definição de literário foi apresentada pelos formalistas russos, conforme esclarece Eagleton:

Os formalistas surgiram na Rússia antes da revolução bolchevista de 1917; suas ideias floresceram durante a década de 1920, até serem eficientemente silenciadas pelo stalinismo. Sendo um grupo de críticos militantes, polêmicos, eles rejeitaram as doutrinas simbolistas quase místicas que haviam influenciado a crítica literária até então e, imbuídos de um espírito prático e científico, transferiram a atenção para a realidade material do texto literário em si. (...) Em sua essência, o formalismo foi a aplicação da linguística ao estudo da literatura; e como a linguística em

questão era do tipo formal, preocupada com as estruturas da linguagem e não com o que ela de fato poderia dizer, os formalistas passaram ao largo da análise do “conteúdo” literário e dedicaram-se ao estudo da forma literária (2006, p. 03-04).

É dessa noção que tiramos a maior parte do nosso referencial de “entrada” no texto literário. Personagem, narrador, espaço, tempo, temática são alguns dos conceitos científicos empregados até hoje. No entanto, essa se traduz como uma posição limitada ao campo da análise da materialidade linguística presente no texto. Há várias outras possibilidades – sempre complementares e a partir dessa materialidade linguística – que colaboram tanto com o entendimento acerca do emprego de determinada forma de escrita quanto com a compreensão do conteúdo presente nessa obra. Contextos históricos de produção e de recepção necessitam ser percebidos como continuidade dessa análise, fundindo-se a ela em uma busca interpretativa. Eagleton encerra a sua introdução com a seguinte reflexão:

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

Mikhail Bakhtin (1993) se preocupou com essa indissociabilidade entre forma e conteúdo, entre a materialidade linguística e o conteúdo, entre a forma realizada e o processo de criação, de seus contituíntes históricos, enfatizando que essa não é uma tarefa meramente “instintiva”, ou seja, não é um espaço para a mera intuição.

Essa sistematização visa compreender significativamente a singularidade da estética, sua relação com os campos da ética e da cognição, seu espaço na cultura humana e os seus limites enquanto objeto de análise. Isso leva em consideração que nenhum “valor cultural, nenhum ponto de vista criador pode e deve permanecer ao nível da simples manifestação, do fato puro de ordem psicológica e histórica; somente uma definição sistemática na unidade da cultura superará o caráter fátual do valor cultural.” (1993, p. 16).

A crítica, todavia, na busca por elaborar um juízo científico sobre a arte, aproxima-se da orientação positivista, caracterizada como uma “base mais estável para a discussão científica” (1993, p. 17) o que pode levar para a compreensão de que a forma artística se

configura como um dado material demonstrável – em alguns casos – pela matemática, criando uma “premissa de caráter estético geral” (1993, p. 18). A presença implícita e explícita desse pressuposto de caráter estético-geral serve de embasamento a trabalhos e escolas na afirmação de uma concepção particular da estética geral sem nenhum senso crítico, chamada por ele de estética material.

Pode-se dizer que a estética material, como hipótese de trabalho, é inócua e, numa conscientização clara e metódica dos limites do seu emprego, pode até tornar-se fecunda, se for estudada apenas a técnica da obra de arte, mas tornar-se-á evidentemente prejudicial e inaceitável quando, baseado nela, se tentar compreender e estudar a obra de arte como um todo, na sua singularidade e significação estéticas. (1993, p.19)

Com base nesse questionamento acerca da estética material, apresenta, também algumas constatações importantes que direcionaram sua reflexão crítica sobre o emprego desse procedimento de análise, a saber:

1. A estética material não é capaz de fundamentar a forma artística. A forma, compreendida como forma do material somente na sua definição científica, matemática ou linguística, transforma-se de um certo modo na sua ordenação exterior, isenta de momento axiológico. O que permanece totalmente incompreensível é a tensão emocional e volitiva da forma, a sua capacidade inerente de exprimir uma relação axiológica qualquer, do autor e do espectador, com algo além do material, pois esta relação emocional e volitiva, expressa pelo tamanho – pelo ritmo, pela harmonia, pela simetria e por outros elementos formais – tem um caráter por demais tenso, por demais ativo para que se possa interpretá-lo como restrita ao material. (...)
2. A estética material não pode estabelecer a diferença essencial entre objeto estético e a obra exterior, entre as articulações e as ligações no interior deste objeto e as articulações e ligações materiais no interior da obra; por toda a parte ela mostra uma tendência a misturar estes elementos. A análise estética não deve estar diretamente orientada sobre a obra na sua realidade sensível, e ordenada somente pela consciência, mas sobre o que representa a obra para a atividade estética do artista e do espectador, orientada por ela. (...)
3. Nos trabalhos da estética material ocorre uma constante e inevitável confusão entre as formas arquitetônicas e composicionais; aliás, as primeiras jamais atingem a clareza de princípio ou a pureza de definição, e são subestimadas. As formas arquitetônicas principais são comuns a todas as artes e a todo o domínio da estética, elas constituem a unidade desse domínio. Entre as formas composicionais das diferentes artes existem analogias determinadas pela comunidade das tarefas arquitetônicas, mas é aqui que as particularidades dos materiais assumem seus direitos. (...)
4. A estética material não é capaz de explicar a visão estética fora da arte: a contemplação estética da natureza, os elementos estéticos do mito, da concepção do mundo, e, enfim, tudo aquilo que chamam de es-

teticismo, ou seja, uma transferência ilegítima das formas estéticas para o domínio do comportamento ético (pessoal, político, social) e para o domínio do conhecimento (pensamento estetizante, semicientífico de filósofos como Nietzsche e outros). (...)

5. A estética material não pode fundamentar a história da arte. A História não conhece séries isoladas: uma série, enquanto tal, é estática (...) só a determinação de uma interação e de um mútuo condicionamento de dada série com outras cria a abordagem histórica. É preciso deixar de ser apenas si próprio para entrar na História. (1993, p.19-27).

Com base na análise desses pontos, o pressuposto da estética material é colocado em dúvida, pelo fato de delinearem a orientação de um conhecimento que seria tido como mais correto da essência estética e de seus elementos.

Na segunda parte – O problema do conteúdo – Bakhtin afirma que o “problema deste ou daquele domínio da cultura no seu conjunto – conhecimento, ética, arte – pode ser compreendido como o problema dos limites desse domínio” (1993, p. 29) e que os pontos de vista criadores só são necessários e indispensáveis quando se relacionam com outros, pois, fora da sua participação na unidade da cultura, determinado ponto de vista criador pode ser caracterizado como arbitrário ou “capricho”. Destaca também que não há território interior no domínio cultural, tendo em vista que ele está totalmente situado sobre fronteiras. “Todo o ato cultural vive por essência sobre fronteiras: nisso está sua seriedade e importância; abstraído da fronteira, ele perde terreno, torna-se vazio, pretensioso, degenera e morre.” (1993, p. 29).

Neste sentido, podemos falar de um sistematismo concreto de cada fenômeno cultural, de cada ato cultural isolado, de sua participação autônoma ou de sua autonomia participante. (...) Com efeito, nenhum ato cultural criador tem relação com uma matéria indiferente a valores, totalmente casual e desordenada. (...) Deve-se dizer o mesmo do ato artístico: também ele não vive nem se movimenta no vazio, mas na atmosfera valorizante, tensa daquilo que é definido reciprocamente. (...) É preciso lembrar de uma vez por todas que não se pode opor à arte nenhuma realidade em si, nenhuma realidade neutra: pelo próprio fato de que falamos dela e a opomos a algo, nós, como que a definimos e lhe damos um valor; é preciso apenas sermos claros com nós mesmos e compreender o verdadeiro sentido da nossa apreciação. (1993, p. 29-31).

Partindo do pressuposto de que cada fenômeno da cultura é concreto e sistemático, Bakhtin enfatiza que o “conhecimento não aceita a avaliação ética nem a formalização estética, mas afasta-se disso” (1993, p. 31), como se não houvesse nenhum elemento pre-existente ou que ficasse à margem do próprio conhecimento tido como fundador, pois a realidade – penetrando no campo da ciência – despe-se dos seus valores para se tornar uma “realidade do conhecimento” na qual prevalece a unidade da verdade, configuran-

do um ato do conhecimento que se relaciona de modo puramente negativo com a realidade preexistente.

[N]o mundo do conhecimento não há, em princípio, atos e obras separadas; (...) as obras de arte; cada uma das quais ocupa uma posição autônoma no tocante à realidade do conhecimento e do ato, o que cria a historicidade imanente da obra de arte. (...) Naturalmente, a forma estética transfere essa realidade conhecida e avaliada para um outro plano axiológico, submete-a a uma nova unidade, ordena-a de modo novo: individualiza-a, concretiza-a, isola-a, arremata-a, mas não recusa a sua identificação nem a sua valoração: é justamente sobre elas que se orienta a forma estética realizante. (1993, p. 32-33).

Considerando essas premissas, o enfoque dado ao conteúdo é de que este representa o momento constitutivo indispensável do objeto estético, visto que fora da relação com o conteúdo – com o mundo e a sua historicidade, seus momentos – a forma não pode realizar suas funções fundamentais, não pode constituir-se independentemente dessa relação.

A forma estética que unifica e completa intuitivamente, aborda o conteúdo a partir do lado de fora, no seu eventual dilaceramento e no seu constante caráter de prescrição insatisfeita, transferindo-o para o novo plano axiológico de uma existência (de uma beleza) isolada e acabada, axiologicamente segura de si. (...) Na poética contemporânea, a negação do conteúdo como momento constitutivo do objeto estético tomou dois sentidos, que, aliás, nem sempre foram rigidamente diferenciados nem encontraram uma formulação totalmente nítida: 1. o conteúdo é apenas um elemento da forma, ou seja, numa obra de arte os valores cognitivos e éticos têm um significado puramente formal; 2. o conteúdo é apenas um elemento do material. (...) Detenhamo-nos sobre a primeira tentativa. (...) O problema é que tal estado de coisas pode realmente ocorrer na arte: a forma pode perder a relação primeira com o conteúdo, na sua significação cognitiva e ética, o conteúdo pode ser desprezado até a condição de um “elemento puramente formal” (1993, p. 36-37).

Partindo da questão de como se realiza o conteúdo da criação artística na contemplação e quais são as tarefas e os métodos de sua análise estética, apresenta primeiramente que se deve distinguir nitidamente o elemento ético-cognitivo, que na realidade é o conteúdo para, em seguida, afirmar que o conteúdo não pode ser puramente cognitivo, completamente privado do elemento ético, pois tudo o que é conhecido deve ser posto em correlação com o mundo. Por fim, escreve que a “obra de arte e a contemplação apoderam-se do elemento ético do conteúdo imediatamente, através da empatia ou da simpatia e da coapreciação, e não por meio da compreensão e da exegese teóricas, que só podem ser um instrumento da simpatia.” (1993, p. 39).

Uma nova questão sobre quais são as tarefas e as possibilidades da análise estética do conteúdo ilustra o argumento de que a análise estética deve revelar a composição do conteúdo, imanente ao objeto estético, mas abre espaço para que o

elemento cognitivo como que esclarece interiormente o objeto estético, tal qual uma sóbria corrente e água que se mistura com o vinho da tensão ética e da realização artística, mas nem sempre se condensa e se concentra (está longe disso) até o nível de um julgamento determinado: tudo se reconhece, mas tudo está longe de ser identificado por um conceito adequado. Se este reconhecimento que penetra em tudo que não existe, o objeto estético, ou seja, o que é artisticamente criado e percebido, fugiria a todas as ligações da experiência. (...) Se todos esses juízos não estivessem de uma maneira ou de outra obrigatoriamente ligados ao mundo concreto do ato humano, eles permaneceriam como prosaísmos isolados, o que às vezes também ocorre na obra de Dostoiévski ou em Tolstói, no romance Guerra e Paz, por exemplo, onde no final os juízos cognitivos e históricos-filosóficos rompem totalmente a sua ligação com o acontecimento ético e organizam-se num tratado teórico. (...) Porém, ao sublinhar a ligação do elemento cognitivo com o ético, deve-se notar que o acontecimento ético não relativiza os juízos que ele integra nem é indiferente à sua profundidade, amplitude e veracidade puramente cognitivas. (...) O elemento ético do conteúdo de uma obra pode ser transmitido e, em parte, transcrito por intermédio de uma paráfrase. (...) A transcrição teórica pura nunca pode possuir toda a plenitude do elemento ético do conteúdo. (...) A transcrição psicológica do elemento ético também não tem relação direta com a análise estética. A obra de arte e a contemplação se relacionam com os sujeitos éticos, com os sujeitos do comportamento e com suas inter-relações sociais. (1993, p. 40-43).

Ao dotar a palavra de tudo o que é cognitivo à cultura, chega – na terceira parte do estudo: O problema do material - à conclusão de que “toda a cultura não é nada mais que um fenômeno da língua, que o sábio e o poeta, em igual medida, se relacionam somente com a palavra.” (1993, p. 45). Assim, somente é possível compreender toda essa importância da palavra para o conhecimento e para a poesia a partir da sua “natureza puramente verbal e linguística, de modo totalmente independente dos problemas do conhecimento da criação artística do culto religioso, etc. (...) Apenas libertando-se sistematicamente da tendência metafísica, do logismo, do psicologismo, do esteticismo, é que a linguística constrói o caminho em direção ao seu objeto, concebe-o metodicamente e com isso torna-se pela primeira vez uma ciência” (1993, p. 46-47).

No entanto salienta que só quando a linguística puder dominar o seu objeto com clareza teórica ela poderá trabalhar produtivamente também para a estética da criação literária. Questiona, partindo dessa afirmação, a importância dessa concepção de língua para a poética, destacando que se trata apenas de um elemento técnico.

Todavia, a poesia utiliza a língua linguística de modo bem particular; a poesia precisa da língua por inteiro. (...) Nenhum domínio da cultura, exceto a poesia, precisa da língua na sua totalidade. (...) É só na poesia que a língua revela todas as suas possibilidades. (...) A língua, na sua determinação linguística, não entra no objeto estético da arte literária. (...) denominamos elemento técnico na arte tudo o que é absolutamente indispensável à criação da obra de arte na sua determinação físico-matemática ou linguística – a isso relaciona-se também todo o conjunto da obra de arte acabada, tomada como coisa, mas que não entra diretamente no objeto estético, que não é um componente do todo artístico; os elementos técnicos são os fatores da impressão artística, e não os constituintes esteticamente significativos do conteúdo dessa impressão, ou seja, do objeto estético (1993, p. 48-49).

A estética deve determinar a composição imanente do conteúdo da contemplação artística, mas no que diz respeito à poesia, a língua, em sua determinação linguística, permanece à sua margem. O trabalho do artista com a palavra tem por objetivo final a sua superação, ultrapassar as fronteiras estabelecidas, libertando-se da determinação linguística da língua não através da sua negação, “mas graças ao seu aperfeiçoamento imanente: o artista como que vence a língua graças ao próprio instrumento linguístico e, aperfeiçoando-a linguisticamente, obriga-a a superar a si própria.” (1993, p. 50).

O artista só lida com palavras, pois apenas elas são algo definido e indiscutivelmente presente na obra. Semelhante raciocínio é extremamente característico da estética material, ainda não totalmente livre da tendência psicológica. (...) Deve-se notar que não se pode igualmente ver uma imagem nas artes figurativas: ver somente com os olhos um homem representado como homem, como valor ético-estético, imagem, ver seu corpo como um valor, como uma expressão da aparência, etc. (...) Portanto, o componente estético, que por ora chamaremos de imagem, não é nenhum conceito nem uma palavra, nem uma representação visual, mas uma formação estético-singular realizada na poesia com a ajuda da palavra, nas artes figurativas com a ajuda de uma material visualmente perceptível, mas que não coincide em nenhum lugar nem com o material nem com uma combinação material qualquer. (1993, p. 52-53).

Em O problema da forma (item IV) “a forma artística é a forma de um conteúdo, mas inteiramente realizada no material, como que ligada a ele.” (p. 57). Essa parte caracteriza-se como um estudo introdutório ao método da análise estética da forma enquanto forma arquitetônica, não devendo ser compreendida apenas enquanto “técnica” – situação presente no formalismo e no psicologismo da teoria literária. Assim, a questão de como a forma, sendo inteiramente realizada no material, torna-se a forma de um conteúdo que se relaciona axiologicamente com ele é respondida dessa maneira:

A forma desmaterializa-se e sai dos limites da obra enquanto material organizado só quando se transforma numa expressão da atividade criativa, determinada axiologicamente, de um sujeito esteticamente ativo. Este momento da atividade da forma, já assinalado por nós anteriormente (no primeiro capítulo), será submetido aqui a um exame mais detalhado. (...) O autor-criador é um momento constitutivo da forma artística. (...) o conteúdo opõe-se à forma como algo passivo que precisa dela, algo receptivo, acolhedor, englobante, confiável, amável, etc.; logo que eu deixo de ser ativo na forma, o conteúdo que a forma aquietou e concluiu revolta-se e aparece na sua significação pura e ético-cognitiva. (...) Só porque vemos ou ouvimos algo não quer dizer que já percebemos sua forma artística; é preciso fazer do que é visto, ouvido e pronunciado a expressão da nossa relação ativa e axiológica, é preciso ingressar como criador no que se vê, ouve e pronuncia, e desta forma superar o caráter determinado, material e extra-estético da forma, seu caráter de coisa. (...) Assim, a forma é a expressão da relação axiológica ativa do autor-criador e do indivíduo que percebe (cocriador da forma) com o conteúdo; todos os momentos da obra, nos quais podemos sentir a nossa presença, a nossa atividade relacionada axiologicamente com o conteúdo, e que são superados na sua materialidade por essa atividade, devem ser relacionados com a forma (1993, p. 57-59).

Analisando a função primeira da forma, no que diz respeito ao conteúdo: o isolamento ou separação. Esses elementos não se relacionam com o material – a obra enquanto coisa – mas com o seu significado, com o seu conteúdo.

O conteúdo de uma obra é como que um fragmento do acontecimento único e aberto da existência, isolado e libertado pela forma, da responsabilidade ante o acontecimento futuro, e, portanto, tranquilo, autônomo, acabado no seu todo, tendo absorvido a natureza isolada na sua tranquilidade e na sua autossuficiência. (...) A assim chamada intervenção na arte é apenas a expressão positiva do isolamento: o objeto isolado é por si mesmo inventado, ou seja, não é real na unidade da natureza, nem passado no evento da existência. (...) Em sua essência, o assim chamado "estranhamento" dos formalistas é simplesmente a função da isolação de maneira metodicamente não muito clara, que, na maioria dos casos, é relacionada incorretamente com o material: o que se estranha é a palavra por meio da destruição da sua série semântica habitual. (1993, p.60-61).

Ao mesmo tempo em que o isolamento torna possível a realização positiva da forma artística, também propõe e determina o significado do material. Para tanto, Bakhtin distingue os elementos da palavra enquanto material: aspecto sonoro, significado material, momento da ligação vocabular, momento intonacional e o engendramento ativo do som significante, destacando que neste último e quinto momento estão refletidos todos os quatro antecedentes. Essa atividade formativa domina todos os aspectos da palavra, pois o sentimento de uma atividade verbal no ato da palavra não é o momento determinante, relaciona-se com a unidade do acontecimento ético se definindo como necessário e imperativo.

A unidade de todos os momentos composicionais que realizam a forma e sobretudo a unidade do conjunto verbal da obra, unidade no seu aspecto formal, é baseada não naquilo que se fala ou de que se fala, mas da maneira como se fala (...) a unidade não é do objeto nem do acontecimento, mas é a unidade de um envolvimento, de um englobamento do objeto e do acontecimento. (...) A unidade da forma estética é, portanto, a unidade da posição de um espírito e de um corpo ativos, de um homem completo, ativo, que se apoia sobre si mesmo; desde o momento em que a unidade é transferida para o conteúdo da atividade (...) a forma deixa de ser estética; assim, o ritmo, a entonação conclusiva e os outros momentos formais perdem a sua força formadora.(...) Todavia, esta atividade geradora do som-palavra significativa, que, no sentimento que tem de si própria, domina a sua unidade, não basta a si mesma (...) dirige-se para fora de si própria. (...) em seguida, a atividade geradora apodera-se das ligações verbais significantes (a comparação, a metáfora; a utilização composicional das ligações sintáticas, das repetições, dos paralelismos, da forma interrogativa; a utilização composicional das ligações hipotáticas e paratáticas, etc.): o sentimento da atividade de ligação também nelas apresenta-se como organizador, mas é um sentimento já axiologicamente determinado. (1993, p.63-65).

Nessa perspectiva, todas as ligações vocabulares sintáticas devem ser invadidas pela unidade do sentimento da tensão e do englobamento formador para que possam realizar a forma no objeto artístico. No romance, a atividade geradora da palavra, mesmo sendo um princípio que rege a forma, está quase totalmente privada do aspecto orgânico, físico, constituindo-se em uma atividade de engendramento puramente espiritual e de seleção dos significados.

A principal tarefa da estética é o estudo do objeto estético na sua singularidade, sem de modo algum substituí-lo por uma etapa intermediária qualquer do caminho da sua realização e, em primeiro lugar, deve compreender o objeto estético sinteticamente, no seu todo, compreender a forma e o conteúdo na sua inter-relação essencial e necessária: compreender a forma como forma do conteúdo, e o conteúdo como conteúdo da forma, compreender a singularidade e a lei das suas inter-relações. Só com base nessa concepção é possível delinear o sentido correto para uma análise estética concreta das obras particulares. (1993, p. 69).

1.4 LITERATURA E REFERENCIALIDADE: REALIDADE E FICÇÃO

Para a psicanálise, o princípio de realidade designaria, por um lado, o efeito da integração, pelo aparelho psíquico, dos dados do mundo externo e a constituição de um critério que permita a distinção entre o que é real e o que não é; por outro lado, significaria aquilo em cujo nome esse processo se efetuou, ou seja, a exigência de autoconservação: a saber, que, para certa parte do aparelho psíquico, para o Eu, a preocupação pela conservação teria mais importado do que o apetite de gozo.

A literatura pode estabelecer o seu próprio princípio de realidade para que determinadas situações possam “acontecer”. Umberto Eco (2008) utiliza a expressão “pacto ficcional” para que fiquem claros os aspectos imprescindíveis para que a obra ficcional se constitua sem maiores problemas. Quando não concordamos – não aceitamos esse pacto de leitura – com os “fatos” narrados, dificilmente a obra pode ser aceita e muito menos compreendida.

Embarcarmos nessa jornada depende de aceitarmos o jogo estabelecido. A ficção sempre resguarda um pouco do referencial da realidade, ainda que seja absolutamente diferente em sua aparência. Filmes de ficção científica, por exemplo. Essas produções abordam referenciais que estão longe da nossa realidade mais próxima. Tratam, no entanto, de questões muito próximas a nós, que dizem respeito a nossa própria relação com o mundo e com nossas – supostas e presentes – necessidades. Julio Verne, em sua máquina do tempo ou dando a volta ao mundo em 80 dias ou ainda viajando por vinte mil léguas submarinas, carrega consigo o mesmo sonho de ver e conhecer de um George Lucas em Guerra nas Estrelas. E ambos ainda guardam resquícios de um imaginário cultural que remete aos poemas épicos de Homero: a *Ilíada* e a *Odisseia*.

Na opinião de Wolfgang Iser, existe um consenso segundo o qual os textos literários são de natureza ficcional. Tal classificação conduz à ideia de que, não possuindo essa característica, os textos em geral, relacionados ao polo oposto à ficção, remetem à realidade. Entretanto, questiona o autor, até que ponto esses textos ficcionais serão de fato tão ficcionais e os que assim não se dizem serão isentos de ficção.

A renúncia a esse tipo de relação opositiva (ficção x realidade) possibilita uma relação que se quer tríplice. Conforme destaca Iser: “[c]omo o texto ficcional contém elementos do real, sem que se esgote na descrição deste mundo, então o seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingida, a preparação de um imaginário” (1983, p. 385). Então, a oposição dada entre ficção e realidade é abolida em favor da tríade do real, da ficção e do imaginário, para, assim, comprovar o fictício do texto ficcional.

Conforme destaca o teórico, a relação opositiva entre ficção e realidade retiraria da discussão sobre o fictício no texto uma dimensão importante, pois há no texto ficcional muita realidade que não só deve ser identificável como realidade social, “mas que também pode ser de ordem sentimental e emocional” (*Ib.*). Estas realidades não são ficções, nem tampouco se transformam em tais pelo fato de entrarem na apresentação de textos ficcionais. Também, é verdade que estas realidades, ao surgirem no texto ficcional, neles não se repetem por efeito de si mesmo. Segundo Iser:

Se o texto ficcional se refere à realidade sem se esgotar nesta referência, então a repetição é um ato de fingir, pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida. Se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida, nele então surge um imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto. Assim o ato de fingir ganha a sua marca própria, que é de provocar a repetição atribuindo uma configuração ao imaginário, pelo qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do que é assim referido (1983, p. 385-6).

O teórico ressalta ainda que, no ato de fingir, o imaginário ganha uma determinação que não lhe é própria e adquire, deste modo, um predicado de realidade, pois essa determinação é uma definição mínima do real. Em verdade, o imaginário não se torna um real por efeito da determinação alcançada pelo ato de fingir, muito embora possa adquirir aparência de real na medida em que por este ato pode penetrar no mundo e aí agir. Nesse sentido, explica Iser, o ato de fingir realiza uma transgressão de limites diversa daquela que se mostra a respeito da realidade vivencial repetida no texto.

Tudo isso implica o fato de a oposição entre ficção e realidade desaparecer, pois, como “saber tácito”, ela sempre implica um sistema referencial que o ato de fingir, enquanto transgressão de limites, não mais pode levar em conta. Agora, buscam-se as relações, em vez de determinar posições. Dessa maneira, a discussão do fictício, fundada na referida tríade, eliminará mais do que um simples constrangimento se se atentar para a história da teoria do conhecimento da modernidade: “ao tentar dominar a ficção, ela se viu forçada a reconhecer como ficções as suas próprias bases, sendo obrigada a abrir mão, face à crescente ficcionalização de si mesma, da pretensão de ser uma disciplina básica universal” (1983, p. 387).

O aludido pressuposto abre a possibilidade de situar o fictício no texto ficcional, que, aliás, mostra-se composto por diversos atos de fingir. Evidentemente, é preciso o concurso de várias funções para que se realize a mediação, no texto ficcional, do imaginário com o real. No entanto, com base no pressuposto mencionado, “sempre permanece como característica dos atos de fingir correspondentes à realização de uma transgressão específica de limites” (1983, p. 389).

Cada texto literário é uma forma determinada de tematização do mundo. A seleção, nesse caso, é necessária a cada texto ficcional e é, ela própria, uma transgressão de limites na medida em que os elementos acolhidos pelo texto se desvinculam da estruturação semântica ou sistêmica dos sistemas de que foram tomados. Isso vale tanto para os sistemas contextuais quanto para os textos literários a que os novos textos se referem. A propósito, os elementos contextuais que o texto abriga não são em si fictícios: apenas a seleção é um ato de fingir pelo qual os sistemas, como campos de referência, são entre si delimitados, pois suas fronteiras são transgredidas. A

seleção, a rigor, implica uma inclusão conforme chama a atenção o autor, o mundo presente no texto é apontado pelo que se ausenta, e o que se ausenta pode ser assinalado por esta presença.

Assim, como ato de fingir, a seleção possibilita apreender a intencionalidade de um texto. De acordo com o teórico, isso acontece porque “ela faz com que determinados sistemas de sentido do mundo da vida se convertam em campos de referência do texto e estes, por sua vez, na interpretação do contexto” (1983, p. 389). Logo, a intenção não se revela apenas através das qualidades que se evidenciam na seletividade do texto frente a seus sistemas contextuais.

Segundo Iser, como ato de fingir, a seleção encontra sua correspondência intratextual na combinação dos elementos textuais, que abrange tanto a combinabilidade do significado verbal, o mundo introduzido no texto, quanto os esquemas responsáveis pela organização dos personagens e suas ações. A combinação é um ato de fingir por possuir a mesma caracterização básica, qual seja, ser transgressão de limites. Só para ficar num exemplo: na poesia, ligam-se elementos que, na natureza, nunca viriam juntos bem como expressariam imagens que nunca poderiam vir à tona. Isso, a rigor, implicaria uma condição do poético que não corresponde aos fenômenos naturais observáveis.

Como ato de fingir, a combinação cria relacionamentos intratextuais. Assim, como o relacionamento é um produto do fingir, ele se revela, como a intencionalidade que aparece no processo de seleção, como fato de ficção. Conforme complementa o autor:

O relacionamento alcança esta “faticidade” específica pelo grau correspondente de sua determinação, mas também pela influência exercida que ela relaciona entre si. Pois, não sendo ele mesmo uma propriedade destes elementos, não partilha de seu caráter de realidade, embora, por sua determinação, provoque a aparência de seu um real. Sua “faticidade” portanto não se funda no que é, mas naquilo que por ele se origina (1983, p. 393).

Iser apresenta, ainda, três planos de rompimento de fronteiras, ou seja, de sua transgressão, que se distinguem pelo relacionamento no texto ficcional. O primeiro conecta-se estreitamente ao processo de seleção e articula as convenções, normas, valores, alusões e citações contidas no texto. O segundo plano de relacionamento se mostra onde determinados espaços semânticos são organizados no texto literário pelo relacionamento. O terceiro diz respeito ao plano lexical de relacionamento, que se manifesta no rompimento de limites, ou seja, no mútuo aparecimento e desaparecimento dos significados lexicais: “[o]s significados desaparecem em favor de certos relacionamentos” (*apud*, p. 398). Em outros termos: o relacionamento é ao mesmo tempo um processo que se manifesta desde o rompimento do significado lexical, passando pela violação dos espaços semânticos até a alteração do valor.

Em relação à qualidade de apreensão do fictício no relacionamento, Iser afirma que esse último é a configuração concreta de um imaginário. “Este nunca pode se integrar totalmente na língua, embora o fictício, enquanto concretização do imaginário, não possa prescindir da determinação da formulação verbal, para que, por um lado, chame a atenção para o que se trata de representar e, por outro, para que introduza, por modalizações diversas, no campo dos mundos existentes, o que se manifesta na representação” (p. 396). Assim, pela língua, as ficções adquirem aparências de realidade, “aparências que, por uma lado, originam-se da configuração concreta que as ficções outorgam ao imaginário e que, por outro, são necessárias para assegurar eficácia a estas configurações” (*ib.*).

Outro ponto que chama a atenção do autor diz respeito ao desnudamento da ficcionalidade do texto. Os diversos signos dos quais a ficção faz uso não indicam que por eles se opera uma oposição à realidade, mas antes algo cuja alteridade não é compreensível a partir dos hábitos vigentes no mundo da vida. Conforme ressalta o autor, tais signos não podem ser confundidos com os signos linguísticos do texto: o sinal de ficção no texto assinalado é, antes de tudo, reconhecido através de convenções determinadas, historicamente variadas, de que o autor e o público compartilham e que se manifestam nos sinais correspondentes. Assim, “o sinal de ficção não designa nem mais a ficção, mas sim o ‘contrato’ entre autor e leitor, cuja regulamentação o texto comprova não como discurso, mas sim como ‘discurso encenado’” (1983, p. 397).

De acordo com os pressupostos formulados pelo autor, as ficções não só existem como textos ficcionais. Elas desempenham um papel importante tanto nas atividades do conhecimento, da ação e do comportamento, quanto no estabelecimento de instituições, de sociedades e de visões de mundo.

É justamente nesse sentido que o autor busca situar o ficcional em relação à realidade, enfatizando o aspecto autônomo da literatura. O texto ficcional contém muitos fragmentos identificáveis da realidade, que, através da seleção, são retirados tanto do contexto sociocultural quanto da literatura prévia ao texto. Assim, ao texto ficcional retorna uma realidade de todo reconhecível, posta, agora, sob o signo do fingimento. Por conseguinte, este mundo é posto entre parênteses para que se entenda que o mundo representado não é o mundo dado, mas que deve ser apenas entendido como se fosse, revelando-se, assim, uma consequência importante do desnudamento da ficção. Pelo reconhecimento do fingir, todo o mundo organizado no texto literário se transforma em um como se. Não que a realidade não se repita no texto ficcional, mas tal repetitividade é superada por estar posta entre parênteses. Complementa o teórico:

Resulta daí igualmente um traço característico do como se: pelo parêntese é sempre assinalada a presença de um aspecto da totalidade que, de sua parte, não pode ser uma qualidade do mundo representado, quando nada porque este foi constituído a partir de segmentos dos diversos sistemas contextuais do texto (1983, p. 401).

Com isso, portanto, pode-se afirmar que o como se significa que o mundo representado não é propriamente mundo, mas que, por efeito de um determinado fim, deve ser representado como se o fosse. Em outros termos: o mundo presente no texto é um mundo representado. Ele precisa parecer real, e não ser real. Ou, como quer Iser, ele deve remeter (*Verweisen*) e não designar (*Bezeichnen*) o real. Com o como se se indica a orientação de tal remissão: "o mundo representado há de se tomar como se fosse um mundo. Daí, resulta que o mundo representado no texto não se refere a si mesmo e que, por seu caráter remissivo, representa algo de diverso de si próprio" (1983, p. 403).

A ficção do *como se* provoca, pois, um ato de representação dirigido a um determinado mundo, previamente dado à consciência imaginante, razão pela qual este ato de representação não se relaciona nem subjetiva, nem objetivamente, com as referências. Pois, nesse próprio ato de representação, ocorre uma transgressão de limites; a representação do sujeito enche de vida o mundo do texto e, assim, realiza o contato com o mundo irreal.

No *como se*, a ficção se desnuda como tal e assim transgride o mundo representado no texto, a partir da combinação e da seleção. Ele põe entre parêntese este mundo e, assim, evidencia que não se pode proferir nenhuma afirmação verdadeira acerca do mundo aí posto. Logo, os atos de fingir no texto ficcional se caracterizam por darem lugar a determinadas configurações: a seleção, na configuração da intencionalidade; a combinação, na configuração do relacionamento; o autodesnudamento, na configuração do pôr entre parênteses.

BIBLIOGRAFIA

- ARENDR, Hannah. A crise na cultura: sua importância social e política.
In: _____. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária In: _____. **Questões de Literatura e Estética**. 3. ed. São Paulo: UNESP, 1993.
- BRENNER, Charles. **Noções básicas de psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago, 1987.
- CUMMING, Robert. **Para entender a Arte**. Tradução Isa Mara Lando. São Paulo: Ática, 1996.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ECO, Umberto. **Obra aberta**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que fictício no texto ficcional.
In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- PAZ, Octavio. **El arco y la lira**. México: Fondo de Cultura Económica, 1970.
- RIVERA, Tânia. **Arte e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

UNIDADE 2

PERIODIZAÇÃO LITERÁRIA

O objetivo principal das atividades propostas visa reconhecer, segundo afirma Jacques Leenhardt (1998, p. 42), que o que constitui o fundamento comum do discurso histórico e do discurso ficcional é o interesse em representar os eventos históricos em uma perspectiva que leve em conta o verossímil, juntamente com a necessidade de:

- perceber as relações entre as estratégias discursivas da literatura e da história;
- compreender os processos sociais a partir da leitura do texto literário;
- refletir sobre a noção de poder que constituiu o discurso histórico e a sua relação de enfrentamento/concordância com o texto literário.

2.1 LITERATURA E HISTÓRIA

A relação entre literatura e história é relevante para qualquer trabalho que pretenda atingir um grau de significação que fuja dos dogmatismos e definições limitadoras do pensamento científico e investigativo capaz de relacionar e articular estratégias de interpretação sobre a obra literária. Considerando que a separação entre literatura e história é tradicional, é importante resgatar o momento dessa separação para serem abordadas questões pertinentes ao fazer poético e às conexões muitas vezes esquecidas por uma postura que não privilegia um trabalho interdisciplinar.

Assim, para Aristóteles, o historiador só poderia falar a respeito daquilo que aconteceu, a respeito dos pormenores do passado; por outro lado, o poeta falaria sobre o que poderia acontecer e, assim, poderia lidar com os elementos universais. Livre da sucessão linear da história, a trama do poeta poderia ter diferentes unidades. Isso não significava dizer que os acontecimentos e os personagens históricos não poderiam aparecer na tragédia, pois nada impede que algumas das coisas que realmente aconteceram pertençam ao tipo das que poderiam ou teriam probabilidade de acontecer. Considerava-se que a escrita da história não tinha nenhuma dessas limitações convencionais de probabilidade ou possibilidade. No entanto, desde então muitos historiadores utilizaram as técnicas da representação ficcional para criar versões imaginárias de seus mundos históricos e reais.

Naturalmente, a história e a ficção sempre foram conhecidas como gêneros permeáveis. Em várias ocasiões, as duas incluíram em suas elásticas fronteiras formas como o relato de viagem e diversas versões daquilo que hoje chamamos de sociologia. Não surpreende que tenha havido coincidência de preocupações e até influências

recíprocas entre os dois gêneros. No século XVIII, o núcleo desses pontos em termos de preocupação inclinava-se a ser a relação entre a ética e a verdade da narrativa. Não é por acaso que os autores de romances preferiam a existência da obra no lugar de admitir o processo de criação, pois trabalhar com a ideia de que algo simplesmente existe é mais seguro, em termos legais e éticos.

Na parte I do livro intitulado **COMO SE ESCREVE A HISTÓRIA**, Paul Veyne (1994) aborda o *objeto* da história, ou seja, de que elemento se fala quando a história é uma sucessão de eventos. No primeiro capítulo, *Apenas uma narrativa verídica*, passa pelas definições dos eventos, diferenciando os fatos físicos de eventos humanos, alertando para que a consideração de um fato como evento se dá porque existe o julgamento de que o próprio fato é interessante; sendo este fato repetitivo, um pretexto para a elaboração de uma lei.

Sendo a história uma narrativa de eventos, todo o resto resulta disso. A percepção e a aceitação de que a história “narra” situações – fatos – ela, assim como o romance, seleciona, simplifica, organiza, faz com que um século caiba numa página, ou seja, não se restringe ou se limita ao *copiar* e *transcrever* os documentos, mas em contá-los a partir de hipóteses que aproximam a história escrita da romanceada.

Esses eventos que advêm de uma situação excepcional, de uma diferença percebida sob um plano uniforme são apresentados como decorrentes da memória, colocando-se como representação de um elemento distanciado que pode dar uma visão mais ampla, e ao mesmo tempo mais específica, sobre determinada situação ou momento. O julgamento ético ou moral fica sucumbido aos interesses em demonstrar determinadas situações, com base em pressupostos que direcionam o interesse daqueles para os quais essa mesma história será contada. Paralelamente a isso, destaca que o estudo de uma determinada civilização enriquece o conhecimento acerca de outra. “No entanto, dizer que o evento é individual é uma qualificação ambígua; a melhor definição da história não é a de que ela tem por objeto o que jamais é visto duas vezes”. Assim, o que individualiza, caracteriza os eventos não é diferença de detalhes ou seu conteúdo, mas o seu acontecimento em determinado momento e o impacto exercido quando do seu desenrolar.

No segundo capítulo, é abordada a questão da contradição da história, sua incoerência, pois *Tudo é histórico, logo, a história não existe*. Nessa abordagem, a natureza lacunar da história é importante para a compreensão da seleção realizada pelo historiador e a impossibilidade desses “espaços” serem preenchidos com algo mais além da coerência e da argumentação baseada em eventos, fatos e documentos.

Um século é um branco nas nossas fontes, e o leitor mal sente a lacuna. O historiador pode dedicar dez páginas a um só dia e comprimir dez anos em duas linhas: o leitor confiará nele, como um bom romancista, e julgará que esses dez anos são vazios de eventos. (1994, p. 27)

Há uma preocupação com a noção de *não-factual*, caracterizando-a como a historicidade da qual não se possui consciência como tal. Partindo disso, a dimensão absoluta dos fatos é questionada, novamente alertando para os critérios utilizados pelo historiador quando este enfatiza e dá demasiada importância a certos fatos.

E, quanto mais os fatos se descortinam, mais elementos surgem como indefinidos e cobradores de posicionamentos, apresentando novas lacunas, como a do cotidiano – da história da vida privada – não se restringindo a isso, mas refletindo toda a sua historicidade, relacionando tradição e progresso, avanço tecnológico e social, retrocesso humano e barbárie. Dessa forma

O abismo que separa a historiografia antiga, com sua estreita ótica política, de nossa história econômica e social é enorme; mas não maior do que separa a história de hoje do que ela poderá vir a ser amanhã. (...) Nossa conceptualização do passado é tão reduzida e sumária, que o romance histórico mais bem documentado soa inteiramente falso assim que os personagens abrem a boca ou fazem um gesto; como poderia ser diferente, quando não sabemos dizer sequer onde está a diferença que sentimos existir entre uma conversa francesa, inglesa ou americana, nem prever os sábios meandros de um papo entre camponeses provençais. (1994, p. 34).

Se um acontecimento só tem sentido dentro de uma série, a história é percebida como uma ideia-limite, caracterizando as filosofias da história como uma decorrência da ilusão dogmática. Pois a história enquanto totalidade escapa, resvala por entre as expectativas de se encontrar uma lei que direcione e oriente toda uma reflexão, uma chave que – mesmo encontrada – não pode significar a *abertura das portas do conhecimento*, mas apenas ser um indicador que aponta a possibilidade de ordenação dos eventos e fatos dentro de uma racionalização aceita como aparato científico para interpretação histórica.

A história não é senão respostas a nossas indagações, porque não se pode, materialmente, fazer todas as perguntas, descrever todo o porvir, e porque o progresso do questionário histórico se coloca no tempo e é tão lento quanto o progresso de qualquer ciência; sim, a história é subjetiva, pois não se pode negar que a escolha de um assunto para um livro de história seja livre. (1994, p. 37)

Mesmo sendo uma escolha livre, essa liberdade está relacionada com uma noção de trama – ou o seu tecido – de uma fatia que o historiador isolou segundo sua conveniência, a ela deu a importância e as definições precisas de acordo com uma elaboração que decorre de fatos e eventos relacionados e interpretados – mesmo que a

responsabilidade dessa interpretação seja “passada” ao leitor, ainda assim, a rede de argumentação utilizada estará presente e oferecerá um panorama que influenciará essa leitura e assimilação.

Essa noção passa também pela impossibilidade de descrever uma totalidade, sustentando-se nos pressupostos, pois o objeto de estudo nunca é a totalidade de todos os fenômenos observáveis, mas somente de alguns aspectos escolhidos. E sua estrutura se dá exatamente a partir da percepção de que os acontecimentos não são coisas, caracterizam-se como um corte realizado livremente na realidade, procedimentos que ajudam a elaborar uma observação – uma visão de um momento histórico. A busca insensata – e por vezes insana – de apresentar um *geométral*, de abordar a totalidade, passa pela contradição de que o único geométral é a própria **História** – seu todo, a totalidade de tudo o que se passa. “Tudo é histórico, mas existem somente histórias parciais” (1994, p. 49).

No quarto capítulo, *Por simples curiosidade para com o específico*, há uma preocupação com um dos aspectos salientados anteriormente e que merece atenção maior devido a sua relevância: o interesse. Já a relação de valores proposta por Max Weber apresenta uma visão mais interessante daquilo que se julga mais importante, portanto, de maior interesse, assim como também o valor atribuído por meio do discurso histórico, seus preconceitos e sua visão fragmentada – por vezes deturpada – da natureza da (H)história. Esse *elemento específico*, no entanto, não é simples matéria simplificadora de uma visão histórica importante, nem se resume a representações de individualidades notórias, mas apresentam uma visão sobre representantes de uma categoria; “por isso que o ‘específico’ quer dizer ao mesmo tempo ‘geral’ e ‘particular’” (1994, p. 57).

A relação entre a história do homem e a história da natureza é apresentada de uma maneira muito peculiar, salientando que o valor atribuído a determinados eventos humanos é tratado de maneira diferente com o passar do tempo (não se resumindo a isso), com a defesa de interesses e a conseqüente valorização de determinados aspectos.

Weber não podia admitir que a história dos cafres despertasse tanto interesse como a dos gregos. Não vamos responder-lhe que os tempos mudaram, que o Terceiro Mundo e seu patriotismo nascente..., que o despertar dos povos africanos os leva a se inclinar sobre o seu passado...: seria bom observar que considerações de ordem patriótica viessem a ser decididas por um interesse intelectual e que os africanos tivessem mais razões de desprezar a Antiguidade grega do que as tinham os europeus em relação à Antiguidade dos cafres. (1994, p. 59)

Confunde-se o interesse com a simples curiosidade, uma curiosidade que se inscreve dentro de uma perspectiva que leva a dois princípios da historiografia: o primeiro, oriundo dos gregos,

afirma que a história é conhecimento desinteressado e não lembranças nacionais; o segundo, que ainda perdura, afirma que todo o fato é digno da história.

“Escrever história é uma atividade intelectual” (1994, p. 67), o capítulo quinto começa com esta afirmação, no entanto, faz observações no que diz respeito à vivência e ao envolvimento do indivíduo com a sua própria realidade histórica, sendo esta relação mais estreita do que com qualquer outro saber, levando em consideração também que a ideia de um homem eterno, uno, teria dado lugar a de um ser puramente histórico, ser este que passa a apontar as ilusões e as aparências.

A consciência é um elemento que faz com que as nuvens que pairam sobre as *falsas verdades* desapareçam, pois a “consciência espontânea não possui noção de história (...) O conhecimento do passado não é um dado imediato, a história é um domínio onde não pode haver intuição, mas somente reconstrução, e onde a certeza racional dá lugar a um saber real cuja fonte é estranha à consciência” (1994, p. 68).

O sentimento de nacionalismo parece ser um elemento invocado quando dos objetivos da história, seu papel e função, assim como inculcação de comportamentos e condutas morais e éticos; a melhor caracterização da história é apontada, portanto, como uma atividade cultural, “e a cultura gratuita é uma dimensão antropológica” (1994, p. 70).

Não façamos passar a história das ideias ou dos gêneros literários por fenomenologia do espírito, não tomemos consecuições acidentais pelo desdobramento de uma essência. Desde sempre, o conhecimento do passado alimentou tanto a curiosidade quanto os sofismas ideológicos; desde sempre, os homens souberam que a humanidade é um vir a ser e que a vida coletiva era feita de suas ações e paixões. A única novidade foi o emprego, oral e depois escrito, desses dados onipresentes; houve o nascimento do Gênero histórico, mas não de uma consciência histórica. (1994, p. 71).

Em *O texto histórico como artefato literário*, capítulo 3 de **Trópicos do Discurso**, Hayden White apresenta uma discussão sobre o que a meta-história tenta fazer: manter-se atrás dos pressupostos que conferem sustentação a um dado tipo de investigação e formular as perguntas que a sua prática pode requerer. Destaca como sendo “um problema que nem os filósofos nem os historiadores encararam com muita seriedade e ao qual os teóricos da literatura só têm concedido uma atenção momentânea” (p.98). Isso diz respeito ao status da narrativa histórica, um artefato não sujeito a controles experimentais ou observacionais. Enfatiza também a relutância em considerar as narrativas históricas como aquilo que elas manifestamente – são: “ficções verbais cujos conteúdos são

tanto *inventados* quanto *descobertos* e cujas formas têm mais em comum com seus equivalentes na literatura do que com seus correspondentes nas ciências” (p. 98).

Ora, é óbvio que esta fusão da consciência mítica e da história ofenderá alguns historiadores e perturbará aqueles teóricos literários cuja concepção de literatura pressupõe uma oposição radical da história à ficção ou do fato à fantasia. (...) O que Frye diz é bastante verdadeiro enquanto afirmação do ideal que inspirou a escrita histórica desde a época dos gregos, mas esse ideal pressupõe uma oposição entre mito e história que é tão problemática quanto venerável. Ela serve muito bem aos propósitos de Frye, visto que lhe permite localizar o especificamente “fictício” no espaço entre os dois conceitos de “mítico” e “histórico”. (...) “Toda a obra de literatura”, insiste Frye, “tem ao mesmo tempo um aspecto ficcional e um aspecto temático”, mas quando nos movemos da “projeção ficcional” para a articulação aberta do tema, a escrita tende a assumir o aspecto de “comunicação direta, ou escrita discursiva imediata, e deixa de ser literatura”. (p. 98-99).

A afirmação de R. G. Collingwood de que o historiador era sobretudo um contador de histórias cuja sensibilidade se manifestava na capacidade de criar uma estória plausível não levou em consideração que “nenhum conjunto dado de acontecimentos históricos casualmente registrados pode por si só constituir uma estória; o máximo que pode oferecer ao historiador são os *elementos* de estória. (...) por exemplo, nenhum acontecimento histórico é *intrinsecamente trágico*; só pode ser concebido como tal de um ponto de vista particular ou de dentro do contexto de um conjunto estruturado de eventos do qual ele é um elemento que goza de um lugar privilegiado” (p. 100-101).

Com essas observações surge a intervenção do historiador, ou seja, a consideração que ele elabora sobre determinado momento a partir do registro histórico que pode ser reconhecido pelo público leitor como estórias, enfatizando sua incompletude e falibilidade e sua relação com a cultura na qual está inserido ou para a qual escreve determinado *registro histórico ficcional*, pois, conforme Collingwood, “jamais poderíamos explicar uma tragédia a quem quer que já não estivesse familiarizado com os tipos de situação que são considerados ‘trágicos’ em nossa cultura” (p. 101).

O sentido que o historiador pretende atribuir a um conjunto de acontecimentos pode ser realizado de várias formas diferentes, desde o modo da explicação científica até codificar o conjunto em função de categorias culturalmente fornecidas.

O historiador partilha com seu público noções gerais das formas que as situações humanas significativas devem assumir em virtude de sua participação nos processos específicos da criação de sentido que o identificam como membro de uma dotação cultural e não de outra. (...) O leitor, no processo de acompanhar o relato desses eventos pelo historiador,

chega pouco a pouco a compreender que a história que está lendo é de um tipo, e não de outro: romance, tragédia, comédia, sátira, epopeia ou o que quer que seja. (...) ele não apenas acompanhou com êxito a estória; ele captou seu ponto principal, entendeu-a. (p. 103).

Sem pretender forçar uma analogia entre psicoterapia e historiografia, o autor chama a atenção para um ponto importante da relação entre o fictício das narrativas históricas: “Os historiadores procuram nos refamiliarizar com os acontecimentos que foram esquecidos por acidente, desatenção ou recalque” – podendo acrescentar também a noção de trauma, aqueles “acontecimentos nas histórias de suas culturas que são ‘traumáticos’ por natureza e cujo sentido é problemático ou sobredeterminado na significação que ainda encerram para a vida atual (...) revoluções, guerras civis, (...) industrialização e a urbanização”. (p. 104).

Abordando as distinções entre *signo*, *símbolo* e *ícone* – que Pierce desenvolveu na filosofia da linguagem – aprofunda a possibilidade de compreensão do que é fictício na narrativa histórica e o que é real na narrativa literária, centrando seus questionamentos a partir das *representações*, ou seja, fala-se muito em representações – seus tipos, formas e estruturas – mas “são representações de quê?” (p. 105).

Como estrutura simbólica, a narrativa histórica não reproduz os eventos que descreve; ela nos diz a direção em que devemos pensar acerca dos acontecimentos e carrega o nosso pensamento sobre os eventos de valências emocionais diferentes. A narrativa histórica não imagina as coisas que indica: ela traz à mente imagens das coisas que indica, tal como o faz a metáfora. (...) E a nossa compreensão do passado aumenta precisamente no grau com que logramos determinar até que ponto esse passado se adapta às estratégias de dotação de sentido que estão contidas, em suas formas mais puras, na arte literária. (p. 107-109).

Após abordar analiticamente uma estrutura de eventos, apresenta a narrativa como sendo uma representação da “reviravolta interior” que o discurso realiza quando tenta mostrar ao leitor a verdadeira forma das coisas, levando em consideração o *estilo* narrativo “que parte da representação de algum estado de coisas original para chegar a algum estado subsequente” para afirmar que sentido *básico* de uma narrativa seria “na desestruturação de um conjunto de eventos (reais ou imaginários) originariamente codificados num modo tropológico, e na reestruturação progressiva do conjunto num outro modo tropológico” (p. 113).

Identifica a necessidade de utilização tanto da metáfora quanto da metonímia para fixar determinada “coisa” discursiva, pois “Quando ressaltamos as semelhanças entre os elementos, estamos operando no modo da metáfora; quando ressaltamos as diferenças entre eles, estamos operando no modo da metonímia” (p.113). Assim, rela-

ciona que essa articulação “realiza” um tipo de drama a partir do qual se pode compreender determinado evento, reconhecendo-o como satírico, romântico e trágico, podendo ser acompanhado pelo leitor como uma “revelação progressiva daquilo que constitui a verdadeira natureza dos eventos” (p. 114). Com base nessas afirmações e também nas aproximações/distanciamentos entre poesia e história, faz menção sobre a necessidade de revisar suas distinções, pois deve-se reconhecer que “só podemos conhecer o real comparando-o ou equiparando-o ao *imaginável*” (p. 115).

No capítulo 4, *Historicismo, história e a imaginação figurativa*, aprofunda a discussão sobre as caracterizações das diferenças entre uma abordagem histórica e historicista, procurando “demonstrar que as distinções convencionais entre ‘história’ e ‘historicismo’ virtualmente não têm valor” (p. 118).

A história, insiste Lévi-Strauss, nunca é apenas a história-de; sempre é também a história-para. E não é história-para apenas no sentido de ser escrita com algum sentido ideológico em vista, mas também história-para no sentido de ser escrita para um grupo social ou político específico. Mais: este propósito e sentido da representação histórica são indicados na própria linguagem utilizada pelo historiador para caracterizar os seus dados antes de qualquer técnica formal de análise ou de explicação que ele lhes possa aplicar a fim de descobrir o que eles “realmente são” ou o que “verdadeiramente significam”. (p. 120-121).

Há uma ênfase na fusão dos conceitos de poesia e prosa numa teoria geral da linguagem, tido como pressuposto para uma interpretação mais rica e fecunda no campo da estilística, pois tal “como foi elaborado por Jakobson, o problema do estilo nos faz recuar ao reconhecimento de que todo discurso é uma mediação entre o polo metafórico e o metonímico do procedimento da linguagem através daquelas ‘figuras de linguagem’ estudadas originariamente pelos retóricos clássicos” (p. 121).

Colocando sob uma perspectiva de observação crítica, salienta que a escrita histórica deve ser analisada principalmente como um tipo de discurso, submetendo-o a uma análise retórica com vistas a “derruir” a falsa distinção entre um relato histórico e um historicista. Outro aspecto importante a fazer parte dessa abordagem interpretativa, comprometida com a “urdidura” do enredo, é o dos processos que Freud, na *Interpretação dos Sonhos*, identifica como componentes de qualquer atividade poética, quer da consciência vígil, quer da adormecida.

Partindo de um exemplo – um tanto inócuo – de prosa histórica, o autor apresenta a possibilidade do discurso histórico ser decomposto em dois níveis de sentido. “Os fatos e a sua explicação ou interpretação formal aparecem como a ‘superfície’ manifesta ou

literal do discurso, ao passo que a linguagem figurativa, utilizada para caracterizar os fatos, indica um sentido estrutural profundo.” (p. 127). Essa formação de uma estrutura dentro da qual se possa colocar os eventos é uma distorção de todo o campo factual, que pode ser *negativa* – exclusão de fatos – e/ou *positiva* – que consiste no arranjo de modo a dotar os fatos de diferentes funções.

Ora, se por essa análise estabeleci a plausibilidade da ideia de que todo o discurso histórico tem um nível figurativo de sentido, é possível, suponho, resolver alguns problemas convencionais da teoria histórica. Primeiro, podemos ver agora tanto as similaridades como as diferenças entre a “filosofia da história” e a “historiografia”. (...) Em segundo lugar, a revelação da presença do elemento figurativo em todo o discurso histórico nos permite compreender melhor a relação entre um modo de representação supostamente histórico e o modo historicista que se presume ser o seu antitípico. (...) Em terceiro lugar, a análise desse nível figurativo do discurso histórico nos permite conceituar os possíveis tipos de representação histórica, identificando o modo tropológico que rege a caracterização figurativa tanto da estrutura de um dado domínio histórico quanto das fases da sua articulação. (...) Em quarto lugar, o reconhecimento da dimensão figurativa no discurso histórico nos abre uma nova perspectiva sobre o problema do relativismo histórico. (...) o último aspecto que quero destacar, o qual diz respeito à revelação entre a história considerada como arte e a história considerada como ciência. (...) Robert Frost disse certa vez que, quando um poeta envelhece, ele morre para a filosofia. Quando uma grande obra da historiografia ou da filosofia da história se torna antiquada, ela renasce para a arte. (p. 132-136).

2.2 ESTILOS DE ÉPOCA

Quando falamos sobre estilos, precisamos discutir esse referencial a partir do que comentamos anteriormente sobre reflexão e expressão. Neste caso, abordaremos os aspectos relacionados aos estilos individuais e de época. O estilo individual se faz presente através de um conjunto de obras de um mesmo autor em que estão impressas certas formas de expressão, suas influências e tendências. Já o estilo de época se traduz como uma maneira de ver o mundo que marcou vários autores inseridos em um determinado contexto histórico-cultural.

Essa é uma perspectiva que envolve a história da literatura. Antes de avançarmos, precisamos entender o lugar da história, da teoria e da crítica literárias. Enquanto a história se envolve com a periodização, preocupando-se com os estilos de época, a teoria tenta estabelecer parâmetro para interpretar, de maneira mais ampla, problemas de composição. Resultam daí os conceitos que norteiam ainda hoje a teoria literária advindos de Aristóteles. Conceitos como *mimesis*, *catarse* e *verossimilhança*.

Estilos de época, periodização literária, cânone, entre outras questões são temas abordados pela história da literatura. Conceitos utilizados desde a Antiguidade que nos auxiliam a proceder a análise e interpretação de textos literários (partindo de preocupações que levam em conta também outros aspectos e possibilidades de leitura) se constituem no campo da teoria literária. É na teoria que se tornam visíveis várias possibilidades que não seriam possíveis – ou, no mínimo, mais difíceis – sem o amparo de uma abordagem mais ampla e possibilidades de discussões diversas apresentadas pelo texto teórico.

Mas e a crítica? O termo *crítica* vem do grego *krinein*, significando “separar, definir” os elementos que constituem o objeto em causa. Assim, a crítica tem por função a caracterização da obra, através da distinção e da análise de elementos que a compõem e a identificam na sua diferença. Podemos dizer que todos nós somos críticos da cultura – em especial a literária, claro – e que utilizamos os referenciais teóricos e a visão histórica para compreender a produção literária.

Trata-se também de um discurso que assume a intenção de dar um sentido particular à obra. É uma metalinguagem e um ato de produção de texto, uma escritura. Atualmente, a crítica não mais se fundamenta no subjetivismo impressionista, mas em critérios mais objetivos como estratégia de abordagem da obra literária.

Utiliza, portanto, um conjunto de métodos e técnicas para o estudo e a interpretação do fenômeno literário. Parte-se do plano *semiológico*, ou seja: inventário dos signos ou símbolos verbais (categorias gramaticais; signos fônicos ou sinestésias), imagens e metáforas, símbolos oníricos (mitos, lendas, folclore, inconsciente coletivo) evidenciados pela antropologia e pela psicanálise.

Passa-se à interpretação desses símbolos (marcas linguísticas), momento no qual intervêm a poética do autor e a experiência do crítico (leituras prévias – leitura do mundo). Apesar das reflexões sobre a criação artística desde Platão e Aristóteles, a crítica literária instituiu-se como disciplina somente no século XIX.

Várias são as vias de acesso ao texto. Podemos relacionar algumas abordagens – decorrentes de diversas teorias – com a ênfase em cada um dos principais elementos que estruturam a literatura, ou seja: o *texto*, a *sociedade*, o *autor* e o *leitor*. Assim, para cada um desses elementos, existem métodos (ou método) que melhor de inserem visando fornecer elementos para a compreensão da obra. Cabe salientar, ainda, que não há uma teoria ou método crítico melhor do que outro – trata-se de escolhas e não de verdades – ocorrendo, no intuito de buscar essa compreensão, uma hibridéz entre métodos e teorias, pois a dinâmica da produção literária é mais ampla e complexa do que procedimentos reducionistas. Dessa forma, a crítica *biográfica* corresponde ao **autor**;

as críticas *deterministas* e *sociológicas* à **sociedade**; as críticas *formalista*, *estilística*, *new criticism*, *estrutural*, *hermenêutica* e *psicanalítica* ao **texto**, e as críticas *impressionista* e da *estética da recepção* preocupam-se das relações que envolvem o **leitor**.

Sobre esse campo que envolve a história e a história da literatura é que nos aprofundaremos mais: Estilo de Época ou Escolas Literárias. É nessa área mais específica que a periodização literária se insere e que relacionamos as diversas escolas ou períodos às obras. Barroco, Romantismo, simbolismo, entre outros, são nomes dados à produção artística – não somente a literária – que visam organizar melhor o pensamento e tornar mais claro para as gerações que sucederam àqueles momentos históricos as condições de produção existentes. Domício Proença Filho (1985) afirma que um estilo empresta fisionomia própria e inconfundível a cada época, o que se traduz em características comuns aos vários escritos representativos desta mesma época. Assim, cada autor apresenta características particulares e também características genéricas que o ligam a outros autores do mesmo momento histórico.

Como exemplo, citamos o site <http://www.spanisharts.com/books/literature/literatura.htm> no qual é possível vislumbrar as diversas escolas literárias vinculadas à língua espanhola – esse trabalho inclui até mesmo a literatura portuguesa pelo fato do país ter pertencido à Espanha (similar à relação da literatura portuguesa com a brasileira). Salientamos que referências podem ser encontradas em várias fontes: livros, revistas, sites; no entanto, o que separa o leitor comum e o professor de literatura nesse aspecto é a leitura diferenciada, capaz de articular várias informações para que façam sentido em conjunto e não se tornem apenas um amontoado de dados.

O estilo de época marca um período comum que influencia não somente vários escritores, mas também oportuniza a periodização dentro de cada produção literária vista sob sua própria cultura e língua. Como exemplo, apontaremos as características gerais presentes no Realismo, seguido de uma visão geral sobre as escolas literárias da Espanha e do Brasil:

REALISMO

O Realismo tem origem francesa. Historicamente foi o pintor Gustave Courbet quem usou pela primeira vez o termo, em 1855, ao intitular uma exposição de quarenta telas realizada em Paris de “O Realismo”. Insurgindo-se contra a pintura imaginativa dos românticos, Courbet explicou que pretendia fazer uma “arte viva”, que “retratasse os costumes, ideias e aspectos de sua época”. O pintor objetivava a **sinceridade na Arte**, em oposição à liberdade artística do Romantismo. Igual posição foi assumida por alguns escritores, que viam na Arte uma função: a de **educar e retratar a sociedade**.

REALISMO (ESPANHA)

Busca la observación de la realidad de una manera objetiva. Plantea una crítica social y busca temas que siempre se extraen de la burguesía. A su vez este realismo se divide en dos ramas, una conservadora, puramente esteticista, cuyos máximos exponentes son Juan Valera, autor de *Pepita Jiménez*, y José María de Pereda, con *Peñas arriba*; la otra es la rama progresista, que plantea una denuncia social. Se caracteriza por el narrador omnisciente que, en un estilo sobrio hace un retrato de los personajes y de los temas de época siempre desde una actitud crítica. El autor es el dios creador de la novela que sabe todo lo que los personajes van a hacer. Dentro de esta corriente tenemos a Leopoldo Alas "Clarín", con su novela *La Regenta*, y a Benito Pérez Galdós, muy prolífico, que llegó a trabajar el paradigma histórico incluso, con los *Episodios Nacionales*. Éste propugna un profundo cambio social y llega a atacar la intolerancia religiosa.

REALISMO (BRASIL)

Vindo da Europa com tendências ao universal, o Realismo acaba aqui modificado por nossas tradições e, sobretudo, pela intensificação das contradições da sociedade, reforçadas pelos movimentos republicano e abolicionista, intensificadores do descompasso do sistema social. O conhecimento sobre o ser humano se amplia com o avanço da Ciência e os estudos passam a ser feitos sob a ótica da Psicologia e da Sociologia. A Teoria da Evolução das Espécies de Darwin oferece novas perspectivas com base científica, concorrendo para o nascimento de um tipo de literatura mais engajada, impetuosa, renovadora e preocupada com a linguagem. Os temas, opostos àqueles do Romantismo, não mais engrandecem os valores sociais, mas os combatem ferozmente. A ambientação dos romances se dá, preferencialmente, em locais miseráveis, localizados com precisão; os casamentos felizes são substituídos pelo adultério; os costumes são descritos minuciosamente com reprodução da linguagem coloquial e regional.

BIBLIOGRAFIA

HUTCHEON, Linda. Metaficção historiográfica: “o passatempo do tempo passado”. In: _____. **Poética do Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LEENHARDT, Jacques. A construção da identidade pessoal e social através da história e da literatura. In: LEENHARDT, Jacques e PE-SAVENTO, Sandra J. (orgs.). **Discurso histórico e narrativa literária**. Campinas: Unicamp, 1998.

PROENÇA FILHO, Domício. **Estilos de época na literatura**. 9. ed. São Paulo: Ática, 1985.

VEYNE. Paul. **Como se escreve a história**. Brasília: UNB, 1994.

WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. In: _____. **Trópicos do Discurso**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001.

UNIDADE 3 GÊNEROS LITERÁRIOS

Tendo como objetivo geral discutir os elementos que compuseram e sustentam a teoria dos gêneros literários, pretendemos também:

- compreender a formação e a divisão em três gêneros clássicos da literatura;
- identificar os principais conceitos que cercam a noção de gênero literário;
- refletir sobre a evolução histórica dessa teoria e o embasamento para novas denominações.

3.1 PROBLEMÁTICA DOS GÊNEROS LITERÁRIOS

Segundo Anatol Rosenfeld (1985), a classificação de obras literárias de acordo com os gêneros remete à **República** de Platão. Mas é a definição apresentada por Aristóteles no terceiro capítulo de **A arte poética** que consagra os gêneros *épico*, *lírico* e *dramático* como base para se pensar a produção literária.

Rosenfeld também afirma que a teoria dos três gêneros, apesar de ter sido questionada e até mesmo combatida, manteve-se praticamente inalterada, tendo em vista o esquema que ela estabelece e que torna a relação da produção literária com a realidade – em sua grande variedade histórica – possível de ser entendida sob outros enfoques. Ao dizer que não há pureza de gêneros em sentido absoluto, preocupa-se em destacar que:

ainda assim o uso de classificação de obras literárias por gêneros parece ser indispensável, simplesmente pela necessidade de toda ciência de introduzir certa ordem na multiplicidade dos fenômenos. Há, no entanto, razões mais profundas para a adoção do sistema de gêneros. A maneira pela qual é comunicado o mundo imaginário pressupõe certa atitude em face deste mundo ou, contrariamente, a atitude exprime-se em certa maneira de comunicar. Nos gêneros manifestam-se, sem dúvida, tipos diversos de imaginação e de atitudes em face do mundo (1985, p. 16-17).

Rosenfeld discute a problemática que envolve os gêneros literários pontualmente em duas partes, a saber: *Significado substantivo dos gêneros* e *Significado adjetivo dos gêneros*. Essa organização do autor nos ajuda a entender melhor não só os problemas, mas também os conceitos básicos da divisão tripartida. Essa “teoria complicada” se deve ao fato dos termos lírico, épico e dramático serem empregados de duas formas diferentes. A primeira – denominada *substantiva* – estabelece que cada gênero coincide com o substantivo correspondente, ou seja, gênero lírico com “A Lírica”, gênero épico com “A Épica” e o gênero dramático com “A Dramática”.

Não há grandes problemas, na maioria dos casos, em atribuir as obras literárias individuais a um destes gêneros. Pertencerá à Lírica todo poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizarem personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central – quase sempre um “Eu” – nele exprimir seu próprio estado de alma. Fará parte da Épica toda obra – poema ou não – de extensão maior, em que um narrador apresentar personagens envolvidos em situações e eventos. Pertencerá à Dramática toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador.

Não surgem dificuldades acentuadas em tal classificação. Notamos que se trata de um poema lírico (Lírica) quando uma voz central sente um estado de alma e o traduz por meio de um discurso mais ou menos rítmico. Espécies deste gênero seriam, por exemplo, o canto, a ode, o hino, a elegia. Se nos é contada uma estória (em versos ou prosa), sabemos que se trata de Épica, do gênero narrativo. Espécies deste gênero seriam, por exemplo, a epopeia, o romance, a novela, o conto. E se o texto se constituir principalmente de diálogos e se destinar a ser levado à cena por pessoas disfarçadas que atuam por meio de gestos e discursos no palco, saberemos que estamos diante de uma obra dramática (pertencente à Dramática). Neste gênero se integrariam, como espécies, por exemplo, a tragédia, a comédia, a farsa, a tragicomédia, etc. (1985, p. 17-18).

A segunda vertente que Rosenfeld nos apresenta – denominada *adjetiva* – refere-se aos traços estilísticos que marcam uma determinada obra, qualquer que seja a sua classificação substantiva.

Assim, certas peças de Garcia Lorca, pertencentes, como peças, à Dramática, têm cunho acentuadamente lírico (traço estilístico). Poderíamos falar, no caso, de um drama (substantivo) lírico (adjetivo). Um epigrama, embora pertença à Lírica, raramente é “lírico” (traço estilístico). Há numerosas narrativas, como tais classificadas na Épica, que apresentam forte caráter lírico (particularmente da fase romântica) e outras de forte caráter dramático (por exemplo as novelas de Kleist).

Costuma haver, sem dúvida, aproximação entre gênero e traço estilístico: o drama tenderá, em geral, ao dramático, o poema lírico ao lírico e a Épica (epopeia, novela, romance) ao épico. No fundo, porém, toda obra literária de certo gênero conterà, além dos traços estilísticos mais adequados ao gênero em questão, também traços estilísticos mais típicos dos outros gêneros. Não há poema lírico que não apresente ao menos traços narrativos ligeiros e dificilmente se encontrará uma peça em que não haja alguns momentos épicos e líricos.

Nesta segunda acepção, os termos adquirem grande amplitude, podendo ser aplicados mesmo a situações extraliterárias. Pode-se falar de uma noite lírica, de um banquete épico ou de um jogo de futebol dramático. Neste sentido amplo esses termos da teoria literária podem tornar-se nomes para possibilidades fundamentais da existência humana; nomes que caracterizam atitudes marcantes em face do mundo e da vida. Há uma maneira dramática de ver o mundo, de concebê-lo como dividido por antagonismos irreconciliáveis; há um modo épico de contemplá-lo serenamente na sua vastidão imensa e múltipla; pode-se vivê-lo liricamente, integrado no ritmo universal e na atmosfera palpável das estações. (1985, p. 18-19).

3.2 DIVISÃO TRIPARTIDA

A tradição clássica nos apresenta a divisão da literatura em três gêneros básicos: o **lírico**, o **épico** e o **dramático**. As características presentes em cada um deles não significam, necessariamente, que não estejam presentes em outro gênero. Assim, é comum que elementos da lírica (cuja característica principal é a subjetividade referente aos sentimentos humanos, em especial os de amor e afeição) também possam ser percebidos no gênero épico (que visa relatar o heroísmo coletivo e os grandes feitos daqueles homens – reais ou imaginados – que representam a unidade com a coletividade). O gênero dramático possui um elemento em especial que o distingue: é ao mesmo tempo literário e cênico, tendo em vista sua representação nos palcos. A dupla face do drama – o rosto triste e alegre da máscara que simboliza o teatro – representa a **tragédia** e a **comédia**.

Samira Yousseff Campedelli apresenta – de maneira didática e simples – os conceitos acerca dos gêneros literários:

O Gênero Épico: A narrativa **épica** é feita em versos, num longo poema – a epopeia – que ressalta as excelentes qualidades de um herói, protagonista de fatos históricos ou maravilhosos. **Epopeia – narrativa primordial:** As epopeias que surgiram na civilização ocidental, na sua maioria, derivam de três obras básicas: *Iliada* e *Odisseia*, do maior épico de todos os tempos, o grego Homero, e *Êneida*, do romano Virgílio. É notável, nos textos épicos, a participação do sobrenatural na vida dos humanos. É frequente a mistura de assuntos relativos ao nacionalismo com o caráter maravilhoso. Nas epopeias, os deuses tomam partido e interferem nas aventuras dos heróis, ajudando-os ou atrapalhando-os.

O Gênero Lírico: Lírico vem de "lira", um instrumento musical semelhante a uma pequena harpa, tocado para acompanhar a declamação de poemas. O gênero lírico é uma manifestação do **eu**, de sentimentos pessoais. Fala de emoções, de estados da alma. O conteúdo da poesia lírica não é o mundo objetivo, real, palpável, mas os sentimentos que ele provoca no leitor. O mundo subjetivo é a matéria da lírica. Mesmo que haja descrições e narrações de algum fato, se o que sobressair, numa análise final, forem as emoções e não as paisagens ou os fatos, temos um texto lírico.

O Gênero Dramático: É a obra literária em poesia ou em prosa feita para representação. A base do texto dramático, seja em cinema, teatro ou televisão, é o diálogo, que estabelece uma comunicação muito viva. Os textos escritos para representação sempre apresentam instruções à parte para o diretor da cena e para o ator.

3.3 EVOLUÇÃO HISTÓRICA

Ao falarmos em gêneros literários, cuja problemática é discutida desde Platão, que apresentava três modalidades de imitação ou mimese: a *tragédia* e a *comédia* (*teatro*); o *ditirambo* (*poesia lírica*) e a *poesia épica*. Aristóteles, conforme vimos anteriormente, apre-

senta as modalidades da *epopeia*, da *poesia trágica*, da *comédia*, da *poesia ditirâmbica*, da *aulética* (cantar acompanhado da flauta), da *citarística* (cantar acompanhado de cítara), artes que, segundo ele, se enquadram na imitação. Anatol Rosenfeld (1985) verifica que duas formas literárias ou gêneros se impõem em Aristóteles: o narrativo (épico – epopeia) e o dramático (tragédia – comédia), não se ocupando da poesia lírica. Há uma aproximação quando apresenta duas diferentes maneiras de narrar: “uma em que há a introdução de um terceiro (em que os próprios personagens se manifestam) e outra em que se insinua a própria pessoa, sem que intervenha outro personagem. Esta última parece aproximar-se do que hoje chamaríamos de poesia lírica” (p. 16).

Segundo Cunha, a divisão tripartida de gêneros somente passa a ser considerada no Renascimento, quando “com base nos postulados horacianos, críticos renascentistas e clássicos incluíram o lírico entre os gêneros, divisão que prevalece para grande parte dos teorizadores, até nossos dias.” (1979, p. 94). A autora comenta também que, ao longo do tempo, diversas posições foram apresentadas e defendidas, confrontando o pensamento renascentista. Alguns desses pensamentos divergentes podem ser basicamente apresentados: a subdivisão desses grandes gêneros em gêneros menores, no século XVII; as polêmicas em torno das obras que não se enquadravam nas delimitações impostas, nos séculos XVI e XVII; o surgimento do drama burguês e do romance, no século XVIII; a contestação do despotismo clássico, pelo Pré-Romantismo e pelo Romantismo, preconizando a liberdade criadora e a legitimidade da mistura dos gêneros, no século XIX e chega aos fins do século XIX, quando Brunetière, influenciado pelas ideias positivistas, naturalistas e pela teoria evolucionista de Darwin, preconiza que o gênero nasce, desenvolve-se e morre, ideia contestada por Benedetto Croce, que relativa o determinismo na forma de pensar a cultura.

Lukács pensa a cultura em sua historicidade, demonstrando a evolução que o gênero narrativo passou – da epopeia para o romance – relacionando a noção de gênero com os novos contornos históricos, como nos traz Arlenice Silva:

O fim da antiguidade é constatado pela morte da épica antiga, reforçado e marcado pela cisão entre a subjetividade e o sentido, que se traduz na necessidade de uma nova forma, o romance. Trata-se, agora, de marcar essa distância, essa nova situação transcendental, ou seja, perceber que se trata da transição de uma transcendência divina para outra secular, chamada por Lukács de “demoníaca”, isto é, de entender o romance como “expressão simbólica” da impossibilidade da harmonia no mundo. Para Lukács o tempo presente é constitutivo e não um tempo intermediário. Como vimos, a teoria do romance demora-se no presente, naquilo que é, denunciando a ingenuidade e melancolia dessa subjetividade tornada

seu próprio objeto, que tem de refletir por não poder agir, dessa "alma vergada sob os ideais". Todo o arcabouço argumentativo da obra visa a acentuar o recorte temporal:

Mesmo não sendo demarcada cronologicamente, a cisão é apresentada como um resultado histórico: "o romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade." (LUKÁCS, 2000, p.55).

Portanto, no romance, a oposição entre realidade e ideal se traduz em uma tensão entre o desejo e a impossibilidade de realização, expresso no anseio configurador do indivíduo problemático; "reside no fato de querer realizar, de algum modo, o âmago de sua interioridade no mundo" (idem, p.142). O desejo aqui é o de ação, o de realização da liberdade no mundo e não apenas na obra de arte ou no pensamento. De tal forma que não é mais possível uma saída plenamente "romântica", nos termos freudianos, sublimada, filiada aos que atribuíam à poesia uma capacidade unificadora e simbólica de alcançar uma harmonia superior, e, assim, pela obra, tornar-se ato. (SILVA, 2010, p. 82-85).

BIBLIOGRAFIA

- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 2000.
- CAMPEDELLI, Samira Yousseff. **Literatura: História e Texto**. 8. ed. São Paulo: Saraiva, 1999.
- CUNHA, Helena Parente. Os gêneros literários. In: PORTELLA, Eduardo et al. **Teoria literária**. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1979.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 11. ed.. São Paulo: Cultrix, 11. ed., 2002.
- ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.
- SILVA, Arlenice Almeida da. **O símbolo esvaziado: A TEORIA DO ROMANCE do jovem György Lukács**. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/trans/v29n1/30283.pdf>>. Acesso em: 03 Jan 2010.

UNIDADE 4

LÍRICA

Partindo do objetivo geral de identificar as principais características presentes no texto poético visando a sua leitura e interpretação, pretende-se atingir também os seguintes propósitos:

- perceber as peculiaridades do modo lírico;
- compreender as estruturas que constituem a base do poema lírico;
- identificar as principais diferenças entre poesia tradicional e moderna;
- refletir sobre as relações entre lírica e sociedade.

4.1 CAMADA SONORA

A expressão **poesia lírica** refere-se ao conjunto dos textos literários que podem ser integrados no **modo lírico**. Esses textos apresentam uma forma externa normalmente versificada, porém não deve ser entendida como atributo modal distintivo; isso porque alguns textos narrativos se apresentam em versos, sem perder, com isso, sua condição narrativa. A palavra **poesia** apresenta sentido mais ambíguo, pois pode remeter para os textos versificados de um modo geral, tanto os propriamente **líricos** como os **narrativos** ou até os **dramáticos**.

A definição de **poesia lírica** é muito problemática, suscitando diferentes concepções do que é o ato da criação poética: tem sido encarado como ato epifânico, como devaneio ou sonho, como resultado da inspiração, etc. Considerando o trabalho sobre a língua, o **poema lírico** institui um ato comunicativo que pode ser consideravelmente exigente e, às vezes, próximo do limite do hermetismo.

Outro aspecto importante é o sentido de **libertação do idioma** que autoriza uma modelação poética, além das convenções usuais do sistema linguístico, permitindo a descoberta de sentidos imprevisíveis. Assim, há uma espécie de revitalização poética da palavra, remetendo para domínios importantes: o do **conhecimento** propiciado pela poesia lírica, o da **individualidade** afetiva que ela representa e o da peculiar relação **sensorial e cognitiva** do sujeito poético com o mundo. Mas o caminho proposto aponta para um outro aspecto relevante da poesia lírica, implicado na expressão **sujeito poético**, que não implica uma identificação com alguém efetivamente existente.

Como primeira propriedade fundamental do modo lírico, destaca-se a **interiorização**, ativada pela captação sensorial, favorece a configuração de um mundo íntimo que não precisa refletir o real que lhe deu origem. O **sujeito poético** está constituído no contexto do processo de interiorização e é postulado como entidade a não confundir com a personalidade do autor empírico, mesmo que este possa projetar no mundo do texto experiências realmente vividas, assim como a voz que neste texto nos fala pode ignorar estas experiências. Essa voz será entendida como a de um sujeito poético inerente ao

texto. Dessa forma, ele participa do mesmo estatuto de existência de situações e emoções que no texto se encontram apresentadas, existência essa que não tem que ser empiricamente atestada.

A poesia lírica institui-se como uma forma sofisticada, não imediatamente utilitária nem impositiva, de acesso a temas de incidência fisiológica, ideológica e cultural, podendo tornar-se até mais persuasiva do que o discurso científico ou filosófico, exatamente por surgir marcada por uma **subjetividade** envolvente e sedutora.

No discurso da poesia lírica se privilegiam formulações que não obedecem às leis de uma representação por pura convenção linguística. Cultivando registros **simbólicos**, **imagísticos** e **metafóricos**, essas formulações tornam a leitura do texto lírico especialmente complexa, na medida em que os sentidos assim expressos decorrem de correspondências e associações que só têm validade no contexto de um determinado universo poético, com uma lógica interna própria.

Os textos líricos cultivam um propósito de **motivação**, sobretudo através de procedimentos de **redundância**. Esses procedimentos ligam-se, por um lado, com a tendência emotiva apresentada pela dinâmica interiorizada e subjetiva própria dos textos líricos e, por outro, com recursos **técnico-formais**, também frequentes na poesia lírica.

O sentido de motivação tem a ver com os efeitos de concentração e de intensificação que o discurso poético privilegia. A motivação, entendida como **motivação poética**, deve ser interpretada como processo de evocação de sentidos; ela tende a transcender os constrangimentos que limitam a linguagem corrente e também a instaurar uma dinâmica de representação diversa da que caracteriza o discurso narrativo.

A **redundância**, tanto no plano fônico, como no plano semântico, constitui precisamente um fator determinante para a concretização da motivação poética, buscando um efeito final de coerência. A redundância, entendida como fator de motivação, tem a ver com o chamado **simbolismo fonético**. No contexto enunciativo da poesia lírica, o simbolismo fonético pode ser suscitado pela utilização de recursos de natureza fônico-estilística como a **aliteração**, a **rima**, o **ritmo** ou o **metro**; porém, esses recursos serão reconhecidos como uma função motivadora, desde que, pela sua configuração expressiva, eles sejam suscetíveis de sugerir sentidos relacionados com a construção semântica do poema.

A motivação pode ser atingida já não pelo efeito mais ou menos sofisticado de redundância, mas através da elaboração da **imagem gráfica** do texto. Ao contrário do que se poderia pensar, a exploração de tal possibilidade não é recente, embora só a partir do século XX ela tenha atingido um grau considerável de autonomia artística: a influência de Mallarmé sobre a moderna poesia, aliada ao impacto artístico e ético-ideológico de correntes artísticas de vanguarda, impulsionaram a constituição da chamada **poesia experimental**.

Antonio Candido, em **O estudo analítico do poema**, comenta, no capítulo intitulado *O destino das palavras no poema*, que as palavras adquirem significados que não se limitam às questões meramente formais. A distinção entre o sentido figurado e o sentido literal, segundo ele, deve ser o caminho primeiro nessa busca pela compreensão do sentido de cada palavra ou de cada conjunto de palavras que, não raras vezes, acabam simbolizando ou fazendo menção a outra coisa que não o que essas palavras individualmente representam.

Aquela [literal], indica em termos diretos, usados no seu exato sentido, o conceito a transmitir: o significado não sofre qualquer alteração. Por exemplo: "estávamos perto da montanha"; "o rio fluía lentamente"; "meu irmão é bom como meu pai". Se eu digo, porém: "Estávamos no dorso da montanha"; "o rio corria lentamente no seu leito"; "meu irmão é bom como o leite", – estou utilizando uma série de distorções de sentido, porque estou atribuindo a certos objetos de pensamento atributos que pertencem a outros. Com efeito, "dorso" é de animal, e não de montanha; "leito" é o móvel de repouso do homem e não do rio, que também não pode "correr", como se fosse animado; a "bondade" é característica de um ser racional, e não de uma substância como o leite. Em todos esses casos efetuei uma transposição de sentido; levei os atributos de uma palavra ou categoria de palavras para outras. Em resumo, efetuei metáforas, isto é, transferências de sentido. (...) Na linguagem literária, ocorrem igualmente as duas modalidades de expressão. O poeta usa as palavras em sentido próprio e em sentido figurado. Mas, tanto num caso quanto noutro, de maneira diferente do que ocorre na linguagem quotidiana. As palavras em sentido próprio são geralmente dirigidas pelo poeta conforme um intuito que desloca o seu sentido geral; as palavras com sentido figurado são usadas com um senso de pesquisa expressional, de criação, de beleza, explorados sistematicamente, o que lhes confere uma dignidade e um alcance diversos dos que ocorrem na fala diária (CANDIDO, s.d.).

4.2 UNIDADES SIGNIFICATIVAS

Ao fazer a escansão – divisão e contagem dos versos em sílabas métricas – é possível compreender algumas regras básicas de composição que caracterizam um estilo de poesia pertencente à tradição clássica. O rigor, a simetria quase geométrica em termos de estrutura, parece se opor à aparente informalidade dos textos modernos. Podemos observar a composição em decassílabos no poema de Camões. Observamos também que a regra da separação silábica não corresponde à contagem das sílabas poéticas.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
a|mor| é| fo|go| que ar|de| sem| se| ver|;

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
é| fe|ri|da| que| dói| e| não| se| sen|te|;

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
é| um| con|ten|ta|men|to| des|con|ten|te|;

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
é| dor| que| de|sa|ti|na| sem| do|er|;

IMAGENS

é um não querer mais que bem querer;

é solitário andar por entre a gente;

é nunca contentar-se de contente;

é um cuidar que se ganha em se perder;

IMAGENS

é querer estar preso por vontade;

é servir a quem vence o vencedor;

é ter com quem nos mata lealdade.

IMAGENS

Mas como causar pode seu favor
nos corações humanos amizade,
Se tão contrário a si mesmo é o Amor?

CONCEITO (indagação
filosófica)

Poesia moderna/ condensação e narrativa.

"Era uma vez // o mundo." (Crônica). Esse poema de Oswald de Andrade caracteriza-se pela **síntese**, pela extrema **condensação**, pela ausência de traços tradicionalmente pertencentes à poesia, como estrofes ou conjunto de versos de mesma duração, mesma quantidade de sílabas poéticas. Ao invés disso, há apenas dois versos, duas linhas, cujo tom lembra linearidade, a discursividade da narração combinada com a rapidez, a velocidade, a dimensão quase cinematográfica da linguagem dos tempos modernos.

O rompimento com o passado apresentado pela poesia moderna também evidencia, juntamente com o processo contínuo de mudanças e transformações, uma postura frente aos novos desafios impostos ao homem, numa sociedade em que nada se apresenta em caráter permanente, exceto a mudança. Se, por um lado, isso representa a possibilidade do questionamento constante através da visão crítica e da não aceitabilidade da explicação dogmática, por outro, gera inquietudes, dúvidas e uma necessidade de compreensão muitas vezes não atendida pelo senso comum.

Para a Literatura, a Modernidade possibilitou a discussão sobre as relações arte-sociedade, levando a questionamentos sobre o fazer poético, superando a afirmação de que o poeta era um ser iluminado e inspirado pelos deuses e musas. Esses questionamentos também buscaram um rumo diferente daquele proposto pelo pensamento de esquerda, no qual a poesia deveria estar subordinada ao engajamento político e comprometido com o processo de reconstrução social.

Esses conflitos encontraram sua manifestação mais forte e consistente no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, afirmando a arte e a lírica moderna como sendo expressão da realidade, estando comprometida, portanto, não mais com determinados interesses, mas sim com a observação do contexto histórico-social e, principalmente, com o pensamento crítico. E é exatamente o pensamento crítico que traz à tona o papel e o comprometimento de escritores, através da sua produção, na manutenção e na contestação dos valores defendidos pela classe dominante.

Todo esse “universo” novo e volúvel tenta se fazer representar através da lírica moderna que, segundo Friedrich (1991), apresenta-se de maneira enigmática e obscura. A obscuridade e a desorientação provocadas no leitor são reflexos do caráter enigmático do homem em suas relações sociais, sendo que essa incompreensão fascina quando do estímulo à inquietação e não à serenidade.

Essa tensão dissonante da poesia moderna exprime-se ainda em outro aspecto. Assim, traços de origem arcaica, mística e oculta, contrastam com uma aguda intelectualidade, a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso, o arredondamento linguístico com a inextricabilidade do conteúdo, a precisão com a absurdidade, a tenuidade do motivo com o mais impetuoso movimento estilístico. (Friedrich: 1991, p. 16).

Essa nova dimensão presente na poesia evidencia que a relação entre forma e conteúdo é inseparável, levando a crer que essa indissolubilidade não busca relações com o meio social, partindo para uma concepção de autonomia e de isolamento na imanência do texto, pois “transformou-se em uma coisa em si” (Friedrich: 1956, p. 15). Essa forma de abordagem é contestada por Adorno (1991), tendo em vista a sua defesa de que a cristalização de uma obra se torna metáfora do que deve vir a ser, relacionando os aspectos de análise com o novo contexto social, político e cultural.

Como algo meramente feito, fabricado, as obras de arte, também as literárias, são regras de orientação para a praxis a que se furtam: a fabricação da vida propriamente dita. (...) O valor das obras não é absolutamente o que lhe foi incutido de espiritual, antes o contrário. A ênfase ao trabalho autônomo, entretanto, é por si mesma de essência sociopolítica. (Adorno: 1991, p. 70).

A concepção apresentada por Adorno no *Discurso sobre lírica e sociedade*, em que afirma que a generalidade do conteúdo lírico é essencialmente social e que só entende o que o poema diz aquele que escuta, em sua solidão, a voz da humanidade refletida no texto, voz essa que só encontra validade universal em função de sua individuação. As formulações da obra de arte, porém, não se satisfazem com sentimentos vagos e abrangentes sobre o universal tendo em vista que a sua reflexão clama pelo conteúdo social.

Mas esta ideia, a interpretação social da lírica, como de toda a obra de arte em geral, não deve visar, sem mediação, à chamada posição social ou à situação de interesse das obras, e menos ainda de seus autores. Deve, antes, precisar como aparece na obra de arte o todo de uma sociedade como unidade em si mesma contraditória; até que ponto fica a obra de arte condicionada à sociedade e em que medida ela a ultrapassa. (ADORNO, 1975, p. 344).

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. Discurso sobre lírica e sociedade. In: LIMA, Luiz Costa (org.) **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

_____. **Teoria estética**. Lisboa: Martins Fontes, 1988.

_____. **Notas de Literatura**. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

'CANDIDO, Antonio. O destino das palavras no poema. In: _____. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: FFLCH-USP, s.d.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.

REIS, Carlos. A poesia lírica. In: _____. **O conhecimento da literatura**. Coimbra: Almedina, 1995.

UNIDADE 5 NARRATIVA

O propósito das atividades desse tópico é examinar três questões centrais:

- a primeira consiste em compreender por que contamos histórias, e é formulada com uma articulação entre ideias de pensadores vinculados à história, à antropologia cultural e à filosofia. A base da reflexão em teoria da literatura teve de ser buscada nas ciências humanas;
- a segunda consiste em examinar a diferença entre formas tradicionais e formas modernas de construção narrativa. Nesse tópico, é fundamental a noção de fragmentação;
- o percurso é encerrado com uma proposta de leitura alegórica do texto literário, destacando as relações texto-contexto e o processo histórico-social envolvido na narrativa ficcional.

Origem e natureza do ato de contar histórias – Narrativa tradicional

Em um artigo intitulado *No princípio era o ritmo*, Nicolau Sevcenko discute o problema da origem das narrativas. Com base em referências antropológicas, Sevcenko remete a uma associação arcaica entre a narrativa, a música, o ritual, a dança e o uso de drogas, presente em culturas primitivas. A narrativa, segundo ele, estaria associada ao xamanismo. As narrativas conhecidas e expostas pelo xamã, o feiticeiro de uma tribo, seriam capazes de trazer benefícios purificadores para os membros da tribo, libertando-a do mal. O papel benigno da narrativa tem como sustentação o valor sagrado a ela atribuído. Para o pensamento mítico, associado a forças e comportamentos que atingem os sentidos físicos (música, dança, drogas), a narrativa seria com que um **pharmakós**, um remédio, e o narrador xamã seria o centralizador das operações purificadoras da tribo.

O trabalho do historiador Nicolau Sevcenko pode ser pensado em diálogo com um ensaio importante de Lévi-Strauss, intitulado *A eficácia simbólica*. Esse artigo permite compreender de que modo uma narrativa pode desempenhar esse papel de **pharmakós**. Lévi-Strauss apresenta nesse artigo um estudo de uma narrativa que foi enunciada por um xamã, em um cerimonial de uma tribo panamenha. A situação de enunciação é a seguinte: uma mulher grávida está com dificuldades de parir uma criança; o xamã tenta eliminar o mal que a impede de parir através de uma história, que é apresentada sob forma de canto ritmado.

A história exposta envolve personagens míticos que são correntes na mitologia da tribo, já sendo conhecidos de seus membros, inclusive da mulher. Lévi-Strauss analisa o enredo e o andamento

da estória, e percebe que ali se encontra um embate entre seres benigno e seres malignos, desenvolvido de modo detalhado. O que mais importa a Lévi-Strauss é que, do ponto de vista antropológico, o que se passa é o estímulo de uma identificação simbólica entre o confronto mítico, supostamente desenvolvido em escala cósmica, e os conflitos internos da mulher, as dores de seu corpo. A partir da aceitação dessa identificação, o que ocorre é que a mulher passa a entender suas dores como uma espécie de teatro em que se encena a dramatização do confronto mítico.

As dores, para ela, eram inteiramente estranhas, incontrolláveis. Mas o embate mítico para ela é algo conhecido e previsível, pois os seres benignos e malignos fazem parte do repertório de seu imaginário. Ocorre então que a paciente melhora porque se tranquiliza, e nisso consiste a eficácia simbólica: ao encarar suas dores como parte de uma narrativa, cujo desenlace ela é capaz de prever, por conhecer a mitologia da tribo, ela se sente não mais como presa de inimigos estranhos, mas como um espaço, entre outros, de dramatização dos grandes conflitos cósmicos. Entende-se assim que o mal da paciente é de ordem psíquica, e que sua melhora dependerá sobretudo de uma transformação da dor estranha em sentimento familiar, e o acompanhamento da narrativa é que permite essa transformação.

Em outro registro conceitual, Walter Benjamin também aponta para a ideia de que a narrativa tem a capacidade de curar. O texto *Conto e cura* fala da situação de uma mãe que tem o filho doente e que conta histórias com a intenção de vê-lo melhorar. Benjamin levanta a suposição de que talvez a base de muitas curas seja o fluir da narração, a entrega à escuta de uma história.

A partir das ideias de Sevcenko, Lévi-Strauss e Benjamin, podemos pensar uma hipótese geral de reflexão. Seja em termos de purificação comunitária, de cura mágica, ou de cura afetiva, é possível pensar é que a narrativa teria uma capacidade de alteração (em todos os casos citados, benéfica) do estado de seu ouvinte.

Há algumas noções teóricas que permitem pensar essa potência benéfica da narrativa. Carlo Ginzburg, no livro *Mitos, emblemas, sinais*, ao refletir sobre as bases da narrativa historiográfica, dá uma sugestão a respeito disso. Ele compara o trabalho do **caçador** à atividade do narrador. Ele diz que o caçador tem de procurar marcas no chão, **sinais** que identifiquem onde sua caça esteve presente, e tentar estabelecer vínculos entre esses sinais de tal modo que possa a partir das marcas reconhecer algo como a linha de uma trajetória, e a partir desse entendimento dos movimentos no passado, tentar avaliar os desdobramentos possíveis, isto é, para onde a caça pode ter ido. A atividade do narrador consistiria em levantar as marcas da experiência humana, encarando-as não como se fossem isoladas umas das outras, mas procurando estabelecer vínculos de

continuidade temporal e de causa e efeito, tal como o caçador. Esses vínculos entre os movimentos da experiência humana permitiriam estabelecer um sentido para a experiência que, antes de ser assim examinada, não passava de mero acúmulo de acontecimentos. Para o historiador, no caso, o modo como esses vínculos são propostos é que permite dar sentido à História e pensar, a partir da compreensão do passado, possíveis desdobramentos da experiência humana.

Para que a experiência tenha sentido, é preciso que ela ganhe narratividade – é preciso que ela não seja mero somatório de episódios, mas que esses episódios possam ser examinados dentro de uma perspectiva que envolva vínculos de causalidades e continuidade entre eles. Paul Ricoeur, em *Tempo e Narrativa*, formula algo muito semelhante. Ele entende que a narrativa permite **dar ordem** aos acontecimentos humanos, afastando-nos do caos das infinitas possibilidades de sentido. Essa ordem, para Ricoeur, está vinculada sobretudo à percepção do **tempo**, à possibilidade de articular significados de episódios com base em sua posição na temporalidade.

Ginzburg e Ricoeur fazem crer que a narrativa permite, em suma, transformar a matéria desordenada da vida em matéria ordenada, dotada de sentido. Isso estaria no fundo das noções apresentadas anteriormente. A tribo antes do ritual, a mulher grávida, a criança doente são figuras marcadas pelo sentimento de desordem, que necessitam do estabelecimento de uma ordem. As narrativas, como fica bem claro pelo texto de Lévi-Strauss, teriam a **eficácia simbólica** de apresentar uma representação do mundo em que os episódios estão articulados, em laços de continuidade e causalidade, e isso traria conforto e suporte para quem vive a experiência como desordenada, ou destituída de sentido claro.

Um outro texto de Walter Benjamin, *O narrador*, pode ajudar a pensar isso. Nas sociedades arcaicas, segundo ele, havia um regime de vida social dentro do qual as pessoas frequentemente se reuniam para contar e ouvir histórias. As histórias transitavam, através dos viajantes, e eram transmitidas de geração a geração, pelos camponeses sedentários. Diz Benjamin que a narrativa tinha aí a função de transmitir uma sabedoria: quem contava uma história estava, através dela, expondo um conselho, uma lição de moral, uma norma de vida, uma recomendação. A narrativa representava uma espécie de ensinamento. O velho, inclusive, detinha um papel importante. Sua proximidade da morte conferia a ele uma respeitabilidade baseada no acúmulo de vivências e histórias. O velho sábio detinha uma autoridade, pela sua capacidade como narrador.

Essa função da narrativa como transmissora de uma sabedoria está ligada às noções anteriores. Se a narrativa tem como função transformar a matéria desordenada da vida em matéria ordenada, dotada de sentido, essa ordenação equivale à conquista de um su-

porte seguro para pensar uma trajetória de vida, uma sucessão de episódios. Para Benjamin, a narrativa tem função de exemplaridade e, nesse sentido, também é uma forma de suporte para pensar com segurança a trajetória de vida.

Tanto as ideias de Sevcenko, Lévi-Strauss e Benjamin sobre o caráter benéfico da narrativa, e as ideias de Ginzburg e Ricoeur sobre a ordenação da matéria desordenada da existência, como a de Benjamin sobre a narrativa como sabedoria e exemplo permitem avaliar a **função** da narrativa: em suma, dar suporte para pensar e operar com os episódios da experiência humana, dar referenciais ordenadores àquilo que é vivido como desordenado e sem sentido claro.

É preciso salientar, neste ponto, que as diferenças entre as produções desses pensadores (disciplinas a que pertencem, métodos, finalidades dos trabalhos, aparelhos conceituais) não impede que se façam essas aproximações que, apesar de em escala teórica ampla serem relativamente incongruentes, pontualmente são produtivas; os teóricos enfrentam questões afins em suas diferentes disciplinas.

5.1 FORMAS NARRATIVAS: EPOPEIA, ROMANCE, CONTO

Epopéia e romance

Tomando a narrativa na sua acepção mais genérica – como um gênero de discurso, em oposição à descrição e à reflexão argumentativa, em que se apresentam episódios articulados por relações temporais e causais – é possível qualificar como **narrativas** formas culturais que não pertencem à Literatura. Por exemplo, a História, o texto jornalístico, o cinema. Em todos os casos, podemos reconhecer um modo de construção narrativo. No caso da História, a narrativa teria um compromisso suposto de fazer referência à realidade concreta do passado; no caso do jornalismo, ocorre o mesmo, mas com um modo de remissão à realidade pautado na observação mais ligada ao presente, ao cotidiano; no caso do cinema, elaboram-se narrativas ficcionais, como no caso da Literatura, porém com outros recursos de linguagem (visual, sonora) e outro modo de produção (coletivo, amparado em tecnologia).

A narrativa literária, em sentido estrito, é caracterizada pelo domínio da ficção, isto é, da construção imaginativa na elaboração, que mantém relações mediadas (simbólicas ou alegóricas) com a realidade histórica. Para classificar os diferentes modos de narrativa literária, é preciso recorrer às noções teóricas de **tradição** e **modernidade**.

Tradição corresponde ao movimento de transmissão dos modos de produção cultural através da História. A tradição se sustenta na aceitação em diferentes momentos históricos e/ou em diferentes lugares dos mesmos cânones de composição. A tradição está

associada à continuidade das formas culturais. Assim, falar em estruturas narrativas tradicionais significa falar em normas que ganharam continuidade de aplicação ao longo da História.

A narrativa **moderna** opera uma ruptura com a estrutura da narrativa tradicional. O termo modernidade é circunscrito por uma problemática conceitual, uma vez que o termo tem sido usado em diferentes contextos com diferentes significados. Por exemplo, para Gerd Bornheim em *O sujeito e a norma*, modernidade consiste em toda a produção cultural a partir do Renascimento. O livro *A modernidade e os modernos* de Walter Benjamin discute as modificações da produção cultural a partir da revolução industrial, ao longo do século XIX.

Tomamos **moderno** aqui no sentido específico de Anatol Rosenfeld, no texto *Reflexões sobre o romance moderno*. Convergente com o horizonte histórico do livro de Benjamin, o ensaio de Rosenfeld discute as modificações da estrutura da narrativa no século XIX.

Dizendo de modo muito geral, o que opõe mais fundamentalmente a narrativa tradicional e a narrativa moderna seria a base estrutural. Os vínculos de temporalidade e causalidade, que dão propriamente a função narrativa a um texto tradicional, são problematizadas no romance moderno. Conforme Anatol Rosenfeld explica claramente, o que caracteriza a narrativa literária moderna (Marcel Proust, Virginia Woolf, Nathalie Serrault, e no Brasil, Clarice Lispector, Osman Lins) é, entre outros aspectos, a suspensão da linearidade temporal, bem como a problematização da ordem causal que deveria presidir de relações entre os episódios.

Feita essa distinção, ainda que de maneira geral e breve, cabe entrar em maior detalhe quanto às formas da narrativa literária. Em primeiro lugar cabe lembrar as **formas simples** inventariadas por André Jolles, que consistem em elaborações presentes na tradição oral. Caberia lembrar o **mito**, que tem um papel sagrado na cultura; a **lenda** e o **conto oral**, mais ligados ao âmbito profano; a **saga**, sucessão de episódios unificados tematicamente.

Mais complexa que as formas simples, a **epopeia** pode ser considerada um arranjo de elementos oriundos da mitologia e da tradição contística oral, que foram sendo costurados em trabalhos de narração, e transmitidos oralmente até ganharem uma organização escrita posterior, que lhe dá corpo definido. Hegel define na *Estética* as bases sociais da epopeia. Este gênero tem como finalidade fazer uma reverência à sociedade em que foi gerada. O herói épico é um herói que condensa em suas virtudes as qualidades de um povo, e a esse povo, em última análise, ele deve defender em combate. Vernant chama a atenção no artigo *A bela morte de Aquiles* que o herói épico não tem preocupação em resguardar sua vida individual. Ele tem seu valor atribuído apenas em razão do quanto pode representar para sua nação; o sentido de suas ações não é determinado

por ele, mas pelos interesses dos deuses e pelos valores nacionais. Hegel usa a ideia de nação para explicar a base política da epopeia. As grandes epopeias, segundo ele, seriam os combates entre duas sociedades, em que a **nação** do contador expõe, através das conquistas dos heróis, sua superioridade com relação à adversária.

Como o que ocorre em geral nas formas orais, a epopeia tem um modo de composição que permite o condicionamento do narrador para a memorização. A musicalidade, o ritmo, a regularidade métrica, os acentos regulados, as rimas são recursos que permitem a memorização da letra pelos contadores. Mas, na sua forma oral, a narrativa não tem rigidez de conteúdo. Lévi-Strauss explicou, em *Ordem e desordem na tradição oral*, que a lógica própria da tradição oral é a da abertura e da intercambialidade, sendo por isso possível encontrar várias versões de uma mesma estória em diferentes lugares. É só no registro escrito que a narrativa ganha uma unidade inteiramente fechada.

A epopeia foi assunto de Lukács no livro *Teoria do romance*. Lukács entende, a partir de categorias hegelianas, que a epopeia é um gênero próprio de uma civilização com base religiosa firme, em que há o enraizamento transcendental. O sentido das ações está dado em razão das determinações transcendentais que definem a ordem, a lei, a base para pensar os conceitos, a função e o valor de cada ato. Removida essa base, o que ocorre é o desenraizamento transcendental, com a ausência de referências seguras para determinar o sentido de uma ação. O romance seria assim, para Lukács, o gênero correspondente a uma civilização atingida por incertezas, e o herói por isso seria um **herói problemático**, cujas ações não têm, para ele mesmo, um sentido inteiramente claro.

Com base na *Teoria do romance* de Lukács, Benjamin vai fazer o seguinte desdobramento sociológico no ensaio O narrador: na narrativa arcaica, o contador de histórias e seu(s) ouvinte(s) estavam integrados, fisicamente próximos, dispendo de uma base mental comum. Há um componente **comunitário** no modo de transmissão da narrativa arcaica, um fundamento de integração social. No caso do romance, mostra Benjamin, o que se observa não são duas pessoas juntas, uma ao lado da outra, uma ouvindo a estória que a outra conta, mas um escritor isolado, que escreve sozinho seu livro, e um leitor que lê também sozinho. Foi rompido o laço de integração. O mundo do romance não é apenas um mundo sem a firmeza metafísica do mundo da epopeia; o próprio modo de produção do romance supõe uma ruptura com a capacidade da narrativa arcaica de reunir pessoas em torno de situações comuns e uma mentalidade comum. Nesse sentido, o romance seria índice de fragmentação social.

O romance se afirma como gênero a partir de duas bases importantes. Uma, exposta por Ian Watt em *A ascensão do romance*, é a noção de que a experiência do indivíduo humano é assunto de

interesse literário. A epopeia e a tragédia trabalhavam com temas nobres, ligados à esfera do enraizamento transcendental, e retomavam temas decisivos da mitologia antiga referentes às relações entre o humano e o divino. Há um deslocamento no caso do romance, o que interessa, sobretudo, é a experiência de um indivíduo, sem necessariamente qualquer traço nobre. As pessoas podem ler nos romances situações relativas a ambientes e comportamentos que encontram na dinâmica da realidade concreta estritamente humana. Outra base importante para o romance é o desenvolvimento do jornal. O romance é composto como sequência de capítulos, cada um deles apresentado num dia do jornal, procurando provocar nos leitores a necessidade de consumo, de acompanhamento do fio da história. O romance como folhetim se firma associado à lógica de mercado, tendo um modo de circulação ignorado pela cultura antiga e medieval. A sociologia da literatura frequentemente aponta o romance como gênero burguês, expressivo de uma classe, em razão desse fator envolvido no modo de produção.

5.2 ELEMENTOS DO MUNDO NARRADO

A fragmentação da narrativa

A motivação social da fragmentação da narrativa foi explicada por Rosenfeld no artigo citado, e também por Auerbach em *A meia marrom*. É necessário ter em conta uma compreensão da modernidade, a partir da Revolução Industrial, para valorizar os procedimentos argumentativos de Rosenfeld e Auerbach. Na modernidade, passamos a conviver com uma pluralidade de formas de pensar e modalidades de comunicação, e uma proliferação e diversificação dos modos de produção infraestruturais, na vida econômica, política e social. Essas transformações levariam à necessidade de representação de uma consciência multiforme e aberta a contradições, que se expressaria na instabilidade de conduta de narradores, na construção de personagens marcadas por paradoxos e vazios, na inutilidade ou impenetrabilidade de ações.

Nos termos de Benjamin, textos como *Brás Cubas* e *Grande sertão: veredas* seriam marcados por uma *intenção alegórica*. Esse conceito, definido nos textos *Parque central* e *Origem do drama barroco alemão*, está associado à aniquilação de contextos orgânicos. Para Benjamin, o símbolo se caracteriza pela apresentação de um sentido unificado, totalizante. As alegorias, por um princípio dissociativo e pulverizador, que expõe a matéria histórica como ruína, aponta para a impossibilidade de conciliar termos em que se debate o espírito humano (no caso do barroco, a valorização do corpo da Antiguidade e a condenação do mesmo na Idade Média,

por exemplo). A intenção alegórica consistiria na utilização de um modo de composição que não permite chegar a um sentido fechado de imediato, exigindo uma elaboração interpretativa arbitrária e nunca esgotada. Textos como *Brás Cubas* têm essa característica. Não há um único caminho autorizado para a interpretação; a fragmentação, a riqueza de detalhes e a problematização das articulações narrativas básicas (temporais e causais) propiciam uma pluralidade de caminhos interpretativos.

A intenção alegórica se opõe frontalmente à proposta da narrativa tradicional. Se nas sociedades arcaicas a narrativa tinha um caráter benéfico, e uma função de exemplaridade, e procurava ordenar a matéria desordenada da vida, no caso de livros como *Brás Cubas* e *Grande sertão*, a forma possui uma resistência à abordagem simbólica. O leitor não pode mais orientar sua leitura no sentido confortável de uma ordenação articulada dos episódios, nem esperar uma norma de vida ou um conselho. Suas inquietações e incertezas são a reação necessária aos textos de intenção alegórica.

Os estudos da Escola de Frankfurt (Theodor Adorno e Walter Benjamin, especialmente) demonstraram a profunda conexão dos problemas formais da literatura moderna com a desumanização no capitalismo industrial e as repercussões negativas das experiências de violência extrema do século XX. Em muitos casos, a fragmentação de obras expressa a impossibilidade de comunicação plena do que vivemos, em razão da complexidade e do caráter perturbador da experiência a ser representada. A hipótese se aplica, por exemplo, às interrogações reflexivas de Riobaldo, que tornam *Grande sertão: veredas* um livro marcado por descontinuidades e incertezas, sobre o amor, sobre o diabo, sobre a violência.

5.3 NARRADOR

Norman Friedman inicia o capítulo sobre o Autor Onisciente Intruso definindo a distinção entre sumário narrativo (contar) e cena imediata (mostrar). Para o autor, a transmissão do material da estória (termo utilizado por Norman Friedman para designar a diegese, texto ficcional, para diferenciar da história factual) ao leitor se faz possível por meio, pelo menos, de um ponto definido no espaço e no tempo. A esse respeito Friedman diz:

[...] A principal diferença entre narrativa e cena segue o modelo geral-particular: o sumário narrativo é uma apresentação ou relato generalizado de uma série de eventos cobrindo alguma extensão de tempo e uma variedade de locais, e parece ser o modo normal, simples, de narrar: a cena imediata emerge tão logo os detalhes específicos, contínuos e sucessivos de tempo, espaço, ação, personagem e diálogo começam a aparecer. Não o diálogo tão-somente, mas detalhes concretos dentro de uma estrutura específica de espaço-tempo é o sine qua non da cena (FRIEDMAN, 2002. p. 172).

A mediação na narrativa ora necessita de uma expansão dos detalhes, no mostrar da cena, ora necessita de suprimir detalhes, um sumário narrativo. Essa flexibilidade é importante, mesmo quando se predomina a visão do narrador. Acerca disso Friedman relata:

[...] mesmo a mais abstrata das narrações trará, incorporada em algum lugar dela, indicações e sugestões de cenas, e mesmo a mais concreta das cenas exigirá a exposição de algum material sumário. Todavia, a tendência no Autor Onisciente Intruso está longe da cena, pois é a voz do autor que domina o material, falando frequentemente por meio de um “eu” ou “nós” (FRIEDMAN, Grifos do autor, 2002, p. 173).

O modo de contar a história ao leitor, por meio do domínio do narrador, é marca característica do Autor Onisciente Intruso. A respeito dessa característica Friedman diz:

[...] o leitor tem acesso a toda a amplitude de tipos de informação possíveis, sendo elementos distintivos desta categoria os pensamentos, sentimentos e percepções do próprio autor; ele é livre não apenas para informar-nos as ideias e emoções das mentes de seus personagens como também as de sua própria mente. A marca característica, então, do Autor Onisciente Intruso é a presença das intromissões e generalizações autorais sobre a vida, os modos e as morais, que podem ou não estar explicitamente relacionadas com a estória à mão (FRIEDMAN, 2002, p. 173).

Norman Friedman adverte que as intromissões do narrador podem estar ou não explicitamente relacionadas com a estória a ser contada. Adverte, ainda, que essa relação ambígua deve ser investigada e os resultados são: “quase sempre, interessantes, se não esclarecedores” (p. 173).

Para Norman Friedman, a diferença entre o Autor Onisciente Intruso e o Narrador Onisciente Neutro é a mudança das intromissões autorais diretas para uma narração impessoal, feita na terceira pessoa. Nessa categoria, a narração continua sendo feita de maneira onisciente, com comentários do narrador, só que o “eu” ou “nós” do Autor Onisciente Intruso, já citados no capítulo anterior, dão lugar a uma narração em terceira pessoa.

Segundo Norman Friedman é predominante no narrador onisciente descrever e explicar os acontecimentos da estória por sua própria voz e não pela voz de seus personagens. Mesmo numa narração feita de maneira impessoal, na terceira pessoa, é a voz do narrador que se coloca entre o leitor e a estória. Vejamos outra característica do Narrador Onisciente Neutro, elaborada por Friedman:

[...] os estados mentais e os cenários que os evocam são *narrados* indiretamente, como se já tivessem ocorridos – e sido discutidos, analisados e explicados – em vez de apresentados *cenicamente* como se ocorressem naquele instante (FRIEDMAN, Grifos do autor, 2002, p. 175).

O crítico Ismael Ângelo Cintra, no texto *Dois aspectos do foco narrativo*, apresenta uma organização do material sobre o foco narrativo, como já apresentado aqui com a teoria de Friedman, e conclui em dois aspectos: o retórico e o ideológico. O autor cita Maria Lúcia Dal Farra e sua definição sobre a escolha do foco narrativo:

[...] o autor, camuflado e encoberto pela ficção, não consegue fazer submergir somente uma sua categoria – sem dúvida a mais expressiva – a apreciação. Para além da obra, na própria escolha do título, ele se trai, e mesmo no interior dela, a complexa eleição dos signos, a preferência por determinado narrador, a opção favorável por esta personagem, a distribuição da matéria e dos capítulos, a própria pontuação, denunciam a sua marca e a sua avaliação (DAL FARRA apud CINTRA, 1981, p. 07).

Quanto à confusão entre o narrador de uma obra (autor-implícito) e o autor real, é necessário esclarecer que o narrador nunca é o escritor, e sim, a escolha desse para dar o foco à sua narrativa. Quanto à retórica, descrita por Cintra na citação acima, o narrador transmite seus valores na tentativa de persuadir o leitor. Sobre essa persuasão ideológica Cintra diz:

A escolha do foco, da técnica narrativa, do modo de compor os elementos na estrutura ficcional enfim, não é uma escolha arbitrária, nem inocente: a esta opção retórica corresponde certamente uma opção ideológica (1981, p. 10).

Mais adiante, o crítico chega à seguinte explanação:

[...] [na] relação entre o ser (a conotação ocultada) e o parecer (a conotação privilegiada) pode-se localizar uma função ideológica. Podemos considerar, então, como ideológico, dentre suas várias acepções, por um lado o enunciado que por questões retóricas mascara significados concorrentes ocultos (CINTRA, 1981, p. 10).

O que ocorre, no entanto, numa obra ficcional é exatamente essa relação entre o ser e o parecer. A retórica, na enunciação do narrador, mascara significados: a ideologia, conotação oculta no texto. Cintra, conclui, ainda, que:

[...] Entretanto, não se deve esquecer que por trás desta aparência de desmistificação ideológica, o autor-implícito pode estar ocultando outras visões possíveis. Assim o que parece revelação é, na verdade, ocultação. Daí o caráter de discurso ideológico (CINTRA, 1981, p. 11).

É necessário apontar, ainda, que, assim como o fez Ismael Ângelo Cintra, a escolha pelo foco narrativo, pelos modos de compor os elementos na estrutura ficcional, não são arbitrários e nem, muito menos, inocentes. A escolha por tal opção da retórica corresponde certamente a uma opção ideológica.

Em um ensaio intitulado *A posição do narrador no romance contemporâneo*, Theodor Adorno faz uma avaliação das transformações radicais no gênero romance a partir da metade do século XIX. Convergente com o ensaio de Anatol Rosenfeld. *Reflexões sobre o romance moderno*, o texto de Adorno afirma o seguinte. A indústria cultural (sobretudo o jornal, no caso do texto informativo) se ocupa de trabalhar com a estrutura tradicional da narrativa (entenda-se organização temporal e causal, com lógica de início, meio e fim).

A literatura passa a abrir outras possibilidades de modos de representação. Adorno vê os romances recentes como **epopeias negativas**, em que o indivíduo como que liquida a si mesmo, e se encontra num estado pré-individual. O termo é importante: assim como as epopeias tradicionais sustentam, pelo enraizamento transcendental, a representação de uma ação humana plena de sentido, nas **epopeias negativas** de Adorno não há possibilidade de encontrar ações plenamente dotadas de sentido. O grau de esfacelamento do sujeito problematiza radicalmente a representação. Varia a distância estética; isto é, o modo de o narrador se posicionar perante o leitor, estável na tradição, instabiliza-se no romance recente. A ação se articula com o comentário de tal modo que é impossível separar a ação relatada da atitude instável do narrador. Como explica Rosenfeld no ensaio citado, trata-se de uma desordenação estrutural que torna inquietante a compreensão dos personagens, a temporalidade, a postura do narrador: o leitor é lançado numa espécie de fragmentação que o impede de avaliar facilmente o sentido daquilo que lê.

Anatol Rosenfeld (1969) estabelece a seguinte organização do seu texto para abordar a problemática do narrador e do romance:

1) Hipóteses básicas:

- a) *espírito de época* (unificador) que explica a emergência de várias culturas já não se traduz como verdade absoluta. Anteriormente, havia a noção geral de que cada momento histórico teria relação com esse espírito;
- b) *desrealização no campo da arte*: relacionada com a anterior, pois está vinculada à tentativa de “demonstrar”, “desrealizar” os modelos de representação realista que não seriam apenas a aparência, buscando a “essência” da realidade. Comenta que se colocar fora do objeto representado (perspectiva) implica uma separação entre sujeito e objeto. “Dominar” o objeto seria uma ilusão, pois estaria, de fato, dominando sua aparência;
- c) as alterações em outras formas de arte estariam começando a aparecer no romance – destaque dado à pintura.

2) Reflexões sobre o romance:

- a) a desestruturação da “ordem” narrativa marca um modelo, uma outra maneira de representar tempo e espaço;
- b) a eliminação do espaço – ou da ilusão do espaço – corresponde à da sucessão temporal;
- c) o espaço da consciência, das convenções, corresponde a um olhar.

Cada momento histórico possui suas particularidades de compreensão, restando a dúvida sobre uma “consciência central”.

3) Tempo não mensurável (fluxo de consciência):

a) *Imagem caótica*: é preciso provocar no leitor essa impressão, estabelecendo uma cumplicidade;

b) *Simultaneidade*: o protagonista começa a viver o presente, o passado e o futuro no mesmo fato narrado;

c) *Tempo da consciência*: radicalização extrema do monólogo interior, ou seja, tudo o que acontece antes do pensamento ser verbalizado (lembrem-se da referência feita na Unidade 1 – 1.3 Literatura e escrita);

d) *Fim da lei da causalidade*: causa e efeito, começo, meio e fim são “quebrados”; desaparece o intermediário e elimina-se a perspectiva. Com isso, há um fluir de imagens desconexas nas quais se perde o sujeito centrado, a personalidade totalizada.

4) Fragmentação do romance:

a relação do expectador com a obra é diferente, pois a própria ideia de totalidade é questionada visto que o “olho” vai construindo o mundo de acordo com sua sensibilidade. O que muda, então, é a forma de representação.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: VÁRIOS. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1983. 2 ed. (Os Pensadores)
- ARISTÓTELES. Poética. In: _____. **Ética a Nicômaco; Poética**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.
- BENJAMIN, Walter. Conto e cura. In: _____. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. Parque Central. In: _____. **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1988.
- BORNHEIM, Gerd. O sujeito e a norma. In: VÁRIOS. **Ética**. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- CINTRA, Ismael Ângelo. Dois aspectos do foco narrativo: retórica e ideologia. In: **Revista de Letras**. São Paulo: Editora Unesp, 1981. p. 05-12.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. In: **Revista USP**. nº 53. São Paulo: Edusp, 2002. p. 167-182.
- GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: _____. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- HEGEL, G. **Estética**. Lisboa, Guimarães, 1980.
- JOLLES, André. **Formas simples**. São Paulo: Cultrix, s.d.
- LEENHARDT, Jacques & PESAVENTO, Sandra, orgs. **Discurso histórico & narrativa literária**. Campinas: Ed. Unicamp, 1998.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. A eficácia simbólica. In: _____. **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989. 3. ed.

- LÉVI-STRAUSS, Claude. Ordem e desordem na tradição oral. In: ____.
Minhas palavras. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- LUKÁCS, Georg. **Teoria do romance.** Lisboa, Presença, s.d.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa.** Campinas: Papyrus, 1994. t.l.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: **Texto/contexto.** São Paulo: Perspectiva, 1969.
- ROSENFELD, Anatol. À procura do mito perdido. In: _____. **Doze estudos.** São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1959.
- SCHWARZ, Roberto. **A sereia e o desconfiado.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- SEVCENKO, Nicolau. No princípio era o ritmo. In: RIEDEL, Dirce, org. **Narrativa: ficção e história.** Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- VÁRIOS. **Teoria da literatura: formalistas russos.** Porto Alegre: Globo, 1978.
- VERNANT, Jean-Pierre. A bela morte de Aquiles. In: VÁRIOS. **A honra.** Porto Alegre: L&PM, 1982.
- WATT, Ian. **A ascensão do romance.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994.