

O livro assim como o mundo devem ser interpretados.
Tzvetan Todorov

TEORIA DA LITERATURA



TEORIA
DA
LITERATURA
I

Prof. Dr. Oziris Borges Filho (org.)

www.oziris.pro.br

oziris@oziris.pro.br

SERMÃO DA MONTANHA (versão para professores)

Naquele tempo, Jesus subiu a um monte seguido pela multidão e, sentado sobre uma grande pedra, deixou que os seus discípulos e seguidores se aproximassem. Ele os preparava para serem os educadores capazes de transmitir a lição da Boa Nova a todos os homens. Tomando a palavra, disse-lhes:

- Em verdade, em verdade vos digo: Felizes os pobres de espírito, porque deles é o reino dos céus. Felizes os que têm fome e sede de justiça, porque serão saciados. Felizes os misericordiosos, porque eles...?

Pedro o interrompeu:

- Mestre, vamos ter que saber isso de cor?

André disse:

- É pra copiar no caderno?

Filipe lamentou-se:

- Esqueci meu papiro!

Bartolomeu quis saber:

- Vai cair na prova?

João levantou a mão:

- Posso ir ao banheiro?

Judas Iscariotes resmungou:

- O que é que a gente vai ganhar com isso?

Judas Tadeu defendeu-se:

- Foi o outro Judas que perguntou!

Tomé questionou:

- Tem uma fórmula pra provar que isso tá certo?

Tiago Maior indagou:

- Vai valer nota?

Tiago Menor reclamou:

- Não ouvi nada, com esse grandão na minha frente.

Simão Zelote gritou, nervoso:

- Mas por que é que não dá logo a resposta e pronto!?

Mateus queixou-se:

- Eu não entendi nada, ninguém entendeu nada!

Um dos fariseus, que nunca tinha estado diante de uma multidão nem ensinado nada a ninguém, tomou a palavra e dirigiu-se a Jesus, dizendo:

- Isso que o senhor está fazendo é uma aula? Onde está o seu plano de curso e a avaliação diagnóstica? Quais são os objetivos gerais e específicos? Quais são as suas estratégias para recuperação dos conhecimentos prévios?

Caifás emendou:

- Fez uma programação que inclua os temas transversais e atividades integradoras com outras disciplinas? E os espaços para incluir os parâmetros curriculares gerais? Elaborou os conteúdos conceituais, processuais e atitudinais?

Pilatos, sentado lá no fundão, disse a Jesus:

- Quero ver as avaliações da primeira, segunda e terceira etapas e reserve-me o direito de, ao final, aumentar as notas dos seus discípulos para que se cumpram as promessas do Imperador de um ensino de qualidade. Nem pensar em números e estatísticas que coloquem em dúvida a eficácia do nosso projeto.

- E vê lá se não vai reprovar alguém! Lembre-se que você ainda não é professor titular...

Jesus deu um suspiro profundo, pensou em ir à sinagoga e pedir aposentadoria

proporcional aos trinta e três anos. Mas, tendo em vista o fator previdenciário e a regra dos 95, desistiu.

Pensou em pegar um empréstimo consignado com Zaqueu, voltar pra Nazaré e montar uma padaria....

Mas olhou de novo a multidão. Eram como ovelhas sem pastor... Seu coração de educador se enterneceu e Ele continuou:

- Felizes vocês, se forem desrespeitados e perseguidos, se disserem mentiras contra vocês por causa da Educação. Fiquem alegres e contentes, porque será grande a recompensa no céu. Do mesmo modo perseguiram outros educadores que vieram antes de vocês.

Tomé, sempre resmungão, reclamou:

- Mas só no céu, Senhor?

- Tem razão, Tomé - disse Jesus - há quem queira transformar minhas palavras em conformismo e alienação... Eu lhes digo, NÃO! Não se acomodem. Não fiquem esperando, de braços cruzados, uma recompensa do além. É preciso construir o paraíso aqui e agora, para merecer o que vem depois...

E Jesus concluiu:

- Vocês, meus queridos educadores, são o sal da terra e a luz do mundo...

Texto de abertura do Programa Rádio Vivo? Rádio Itatiaia, Belo Horizonte de 15/10/2009, texto do professor Eduardo Machado.

Sumário

TEORIA DA LITERATURA: VISÃO GERAL	6
A TEORIA DA LITERATURA (2ª. VISÃO)	28
EXERCÍCIOS DE FIXAÇÃO I	32
CONSIDERAÇÕES SOBRE A NOÇÃO DE TEXTO.....	33
EXERCÍCIO DE FIXAÇÃO II	35
CONCEITO DE LITERATURA.....	36
EXERCÍCIO DE FIXAÇÃO III	44
FUNÇÕES DA LITERATURA.....	45
EXERCÍCIO DE FIXAÇÃO IV	61
A LÍNGUA LITERÁRIA.....	62
EXERCÍCIO DE FIXAÇÃO V	69
O TEXTO LITERÁRIO E O TEXTO NÃO LITERÁRIO.....	70
EXERCÍCIO DE FIXAÇÃO VI	75
FIGURAS E TROPOS	76
FIGURAS E TROPOS II	85
GÊNEROS LITERÁRIOS.....	106
EXERCÍCIO DE FIXAÇÃO VII	118
POESIA E PROSA	120
EXERCÍCIO DE FIXAÇÃO VIII	129
CONTOS DIVERSOS.....	130
O BARRIL DE “AMONTILLADO”	131
A CARTOMANTE.....	137
MISSA DO GALO.....	144
O PERU DE NATAL.....	150
UMA GALINHA	155
A TERCEIRA MARGEM DO RIO.....	157
CANTIGA DE ESPONSAIS.....	162
ANEXO I.....	166
ROTEIRO DE ANÁLISE - NARRATIVA	167
EXEMPLO DE ANÁLISE DE NARRATIVA	175
ANEXO II.....	186
GABARITOS DOS EXERCÍCIOS DE FIXAÇÃO.....	187

ANEXO III	195
A VITÓRIA DE CREONTE	196
1984 – George Orwell	201

TEORIA DA LITERATURA: VISÃO GERAL¹

Sem uma teoria, a literatura é o óbvio

Fazer da literatura um objeto de questionamento ou problematização implica a construção de uma teoria. Provisoriamente, ainda, fixemos o seguinte: uma teoria, construída em função de qualquer campo de observação que se ofereça ao homem, quer este campo se situe na natureza, quer se situe na cultura, uma teoria implicará sempre criar problema(s) onde o senso comum não vê obscuridades cujo esclarecimento justifique o empenho da razão analítica.

Note-se ainda que não é privilégio da literatura a faculdade de subtrair-se ao reino do óbvio por intervenção de uma teoria.

Pode-se teorizar sobre a literatura?

Sim. Interessante notar ainda que o que problematiza pela primeira vez a literatura é a própria literatura.

Na *Ilíada* e na *Odisséia*, poemas cuja redação ocorreu no século VI a.C., mas cuja circulação oral na Grécia antiga remonta ao século X a.C., há passagens em que a ação narrada enseja considerações sobre a função e a natureza da poesia, bem como sobre o poder do discurso. Observemos o seguinte exemplo:

Depois de terem comido e bebido à vontade, Ulisses exclamou: “Demódocos, coloco-te acima de todos os homens mortais! Deves ter aprendido com a Musa, filha de Zeus, ou com Apolo, seu filho, pois contas muito bem o destino dos aqueus, tudo o que eles fizeram e sofreram e as dificuldades que enfrentaram, como se ali tivesses estado, ou ouvido de alguém que esteve. Agora, muda de tom e conta o ardil do cavalo de madeira, como Epeios o fez com a ajuda de Atenéia, e Ulisses o introduziu dentro da cidadela, por meio de um estratagema, cheio dos homens que tomaram Ilion. Depois, se contares bem a história, declararei sem demora a todo mundo que Zeus foi generoso contigo e inspirou teu canto”².

Analisado, o trecho em apreço encerra uma teoria relativa à literatura, propondo uma explicação para sua origem, natureza e função. Essa teoria assim pode ser descrita: a origem da literatura é o ensinamento dos deuses; sua natureza consiste em ser uma narrativa dotada de especial poder de encantamento; sua função é reconstituir com fidelidade as ações dos heróis, decorrendo dessa tríplice determinação a elevada consideração de que o poeta desfruta na comunidade.

¹ Texto adaptado de: ACÍZELO DE SOUZA, Roberto. Teoria da literatura. São Paulo: Ática, 1990.

² Homero. *Odisséia*. Tradução e adaptação de Fernando C. de Araújo Gomes. Rio de Janeiro, Ed. de Ouro, s. d. p. 126.

Mas não tardaria o momento histórico em que a literatura se tornaria objeto de teorização em sentido mais próprio. Na obra intitulada *Defesa de Helena*, cujo texto, ainda que um tanto truncado, se preservou ao longo dos séculos, Górgias, filósofo sofista e professor de retórica que viveu nos séculos V-IV a.C., dedicou-se à discussão do que hoje chamaríamos de linguagem literária. Porém é com Platão (séculos V-IV a.C.) e Aristóteles (século IV a.C.) que a análise da literatura assume contornos mais definidos, não só pela extensão dos trabalhos que os dois filósofos dedicaram ao tema, mas também pelo grau de sistematização a que ambos chegaram, especialmente o segundo. Platão se ocupa com a questão nas obras: *Íon*, *A República*, *Fedro* e *As leis*; Aristóteles, na *Poética*, *Política* e *Retórica*.

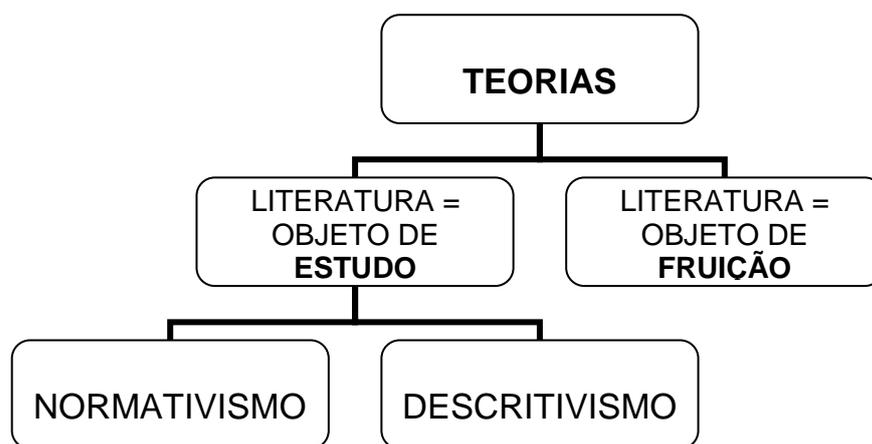
Interessa-nos apenas realçar que suas contribuições constituem uma espécie de consolidação da pertinência e necessidade de se problematizar a literatura. De fato, depois deles, a civilização ocidental não abandonaria mais o conjunto de questões que se podem levantar sobre a produção literária.

Uma certa ordem no caos

Num esforço de pôr alguma ordem nos diversos enfoques sobre a literatura, será produtivo fazer certas distinções, capazes de distribuir as inúmeras teorias propostas em alguns poucos grupos constituídos por construções teóricas assemelhadas. Empregando provisoriamente o termo teoria num sentido muito amplo — como equivalente de problematização, podemos admitir dois grupos básicos de teorias: segundo se admita ou não a possibilidade de investigação sistemática da literatura:

1. um constituído pelas teorias para as quais a literatura é efetivamente **objeto de estudo sistemático**,
2. e outro, pelas teorias que se fixam na premissa de que a literatura, não se prestando a estudos, só pode ser **objeto de fruição**.

O primeiro grupo ainda se divide entre as teorias de **natureza normativa** e as de **natureza descritiva**.



Estudo versus fruição

Freqüentemente o texto literário suscita a seu respeito observações que não constituem propriamente o resultado de uma reflexão ou análise, de uma ocupação metódica, mas apenas o registro de um sentimento, uma impressão, um julgamento emanado da subjetividade. Muitas vezes, as pessoas terminam de ler um romance e, comentando-o com amigos, resumem a opinião sobre ele através de adjetivos muito usuais nessas circunstâncias: “bonito”, “bem escrito”, “emocionante”, ou “enjoado”, “monótono”, “ruim”. . . Assim, a literatura, conforme experimentada pelo leitor comum, dá margem à formulação de julgamentos abertamente subjetivos, podendo ser menos ou mais cotada.

Ora, contrariando a sólida tradição de que a literatura se presta a tornar-se objeto de um estudo — de caráter normativo ou descritivo-especulativo — desenvolveu-se uma posição que pretende subtrair o texto literário a esse circuito intelectualista, para restituí-lo à fruição subjetiva e desinteressada de métodos e conceitos, próxima àquela espécie de desarmamento teórico próprio do leitor comum. Essa atitude antiteórica é conhecida pelo nome de **impressionismo crítico**, tendo encontrado seu momento áureo em fins do século XIX e início do século XX, como resposta ao esforço de atingir objetividade científica, característico das teorias do século XIX. Para os adeptos desse impressionismo, o que se pode fazer com a literatura não é teorizar a seu respeito, mas tão-somente registrar impressões de leitura, sem preocupação de sistematizá-las ou submetê-las a controle conceitual. Como queria Anatole France, “o bom crítico marca as aventuras de sua alma entre obras-primas”.³

Para concluir, cabe assinalar que a atitude impressionista, ao investir contra a possibilidade de se teorizar sobre a literatura, acaba sendo, à sua própria revelia, uma

³ France, Anatole, apud Wellek. René. História da crítica moderna; 1750-1950. São Paulo, Herder, 1972. v 4, p. 23.

construção. . . teórica, pois consiste numa rede de argumentos relativos ao modo por que se deve tratar de literatura.

Normativismo X descritivismo

A atitude **normativa** dentro da teoria é aquela que absolutiza certos valores tidos como mais elevados, o que encerra os problemas da literatura num círculo estreito de verdadeiros dogmas, orientadores tanto da produção dos escritores quanto da avaliação crítica de suas obras. A outra atitude, ao contrário, opta pelo **descritivismo**, atitude que favorece uma espécie de especulação aberta, afeiçoada à discussão de hipóteses explicativas diversas.

Em outros termos: a atitude normativa diz o que a literatura deve ser e como deve ser julgada; a atitude descritiva diz o que ela é e que explicações prováveis lhe são apropriadas.

Não se pense, no entanto, que todas as construções teóricas surgidas correspondem puramente ao tipo normativo ou ao tipo descritivo. Na verdade, as teorias nem sempre se reduzem assim de modo esquemático a este ou àquele grupo da distinção que estamos fazendo, sendo freqüente que elas oscilem entre as extremidades apontadas. Mesmo considerando esse fato, podemos estabelecer o seguinte quadro histórico:

1.º) Em Platão e Aristóteles, isto é, na época clássica grega (séculos V-IV a.C.), mesmo tendo havido sensíveis colocações normativas, parece ter predominado uma especulação mais aberta, sobretudo no segundo pensador.

2.º) Ainda na Antiguidade, depois da época clássica o tom normativo se impõe, tanto entre os gregos quanto entre os latinos.

3.º) Na Idade Média, o normativismo persiste, tanto pelo continuado prestígio de uma disciplina surgida na Antigüidade — a retórica — quanto pelo aparecimento da chamada *gaia ciência* — a arte ou técnica de compor versos segundo a prática dos poetas ligados ao lirismo de origem provençal, florescente no período que se estende do século XI ao XIII.

4.º) Na época que vai de fins do século XV até o século XVIII, ocorre uma redescoberta entusiástica da *Poética* de Aristóteles, que é republicada, traduzida, comentada, além de influir decisivamente em diversos tratados então surgidos, os quais acentuam fortemente a nota normativa cuja presença em Aristóteles se pode considerar discreta. Essa teorização clássica ou neoclássica constitui uma verdadeira preceptística (isto é, conjunto de preceitos, normas ou regras referentes à elaboração e à avaliação

crítica da literatura), correspondendo ao período de vigência de atitude normativa mais exacerbada.

5.º) A partir do século XIX, a consolidação do Romantismo faz ruir a preceptística consagrada pelo Classicismo moderno (de fins do século XV ao século XVIII). Na sua prática literária, os escritores românticos não acatam os princípios estabelecidos pelos tratadistas clássicos, partindo da premissa de que a obra literária é criação singular de um indivíduo dotado de genialidade, razão por que não podemos conformá-la a um receituário. Com isso, a reflexão sobre a literatura se afasta do normativismo, orientando-se para atitudes mais especulativas; daí o aparecimento das mais diversas teorias, empenhadas em propor explicações adequadas para os rumos tomados pela produção literária romântica e pós-romântica, crescentemente diversificados e destoantes de padrões já fixados.

Mais à frente, apontaremos essas teorias surgidas do século XIX em diante. Por enquanto, basta fixar o seguinte: como já vimos que conceber uma teoria implica problematizar um campo de observação, a atitude que se reveste desse traço é aquela que designamos pelo termo descritivismo, pois o normativismo, inibindo a especulação, a livre proposição de hipóteses explicativas, só constitui teoria se admitirmos um emprego amplo e um tanto impróprio dessa expressão.

A teoria da literatura e as disciplinas concorrentes

Entre as diversas “teorias” cristalizadas em disciplinas distintas — **retórica, poética, história da literatura, crítica literária, ciência da literatura, estética, teoria da literatura** — existe uma disciplina conhecida exatamente pelo nome de **TEORIA DA LITERATURA**, e nosso interesse é tratar desta última.

Para isso, façamos um resumo:

1.º) O termo teoria da literatura foi empregado inicialmente no título de duas obras russas — *Notas para uma teoria da literatura* (1905), de Alexander Portebnia, e *Teoria da literatura* (1925), de Boris Tomachevski —, sem que essas ocorrências lhe conferissem utilização mais ampla. No entanto, tornou-se largamente empregado a partir da publicação, em 1942, do livro *Teoria da literatura*, de René Wellek e Austin Warren. E à medida que seu emprego se generalizava, perdiam terreno as expressões concorrentes mais tradicionais — poética, história da literatura, crítica literária, ciência da literatura, retórica e estética.

2.º) Não se trata apenas de uma nova designação para as disciplinas tradicionalmente dedicadas à literatura, mas corresponde a uma mudança de orientação de tal ordem que o termo passa a rotular uma nova disciplina.

3.º) Apesar do largo uso, o termo não chegou a tornar-se absoluto, havendo concorrência de terminologia para designar a mencionada nova disciplina.

4.º) É necessário, portanto, situar essa concorrência, de modo a se saber em que casos se dá simples equivalência terminológica e em que casos a diferença de nomes implica diferença entre disciplinas.

Visando a alcançar o objetivo expresso no último item do resumo precedente, faremos sumária consideração acerca de cada uma das disciplinas de nossa relação, bem como acerca dos empregos vários a que se prestam os nomes por que são conhecidas.

Que disciplina estuda a literatura?

Começemos pelas mais antigas na área dos estudos literários: **retórica** e a **poética**.

A retórica, ou arte retórica, surge no século V a.C., com o objetivo de sistematizar os recursos capazes de dotar de eficiência a argumentação através da palavra, bem como de tornar o discurso mais atraente e convincente. No início abrangia as seguintes partes, correspondentes às diversas operações de elaboração e de execução do discurso: invenção (inventar o que dizer); disposição (dispor em determinada ordem as coisas inventadas); elocução (ornamentar as palavras); pronúnciação (agir e pronunciar); memória (confiar à memória). Através de sua história, porém, a retórica vai restringindo sua área de interesse, ao mesmo tempo em que se vai fundindo com outra disciplina, a poética. Assim, rompendo o projeto inicial de instrumentalizar os oradores para a persuasão de auditórios através da palavra oral, a retórica tende a fixar-se na palavra escrita e numa única operação — a elocução (ornamentar as palavras) —, de que se origina a famosa e longa lista das chamadas figuras (metáfora, metonímia, paradoxo, hipérbato etc.).

Até o século I d.C. se resguarda a distinção: a retórica cuida da oratória e do raciocínio; a poética, da literatura, desdobrando-se em torno de alguns conceitos-chave já definidos em Aristóteles. Esses conceitos são os seguintes: **mímese** (concepção da literatura, e da arte em geral, como imitação, tomando-se esse termo num sentido que tem suscitado inúmeras interpretações); **verossimilhança** (propriedade da obra literária de, em vez de adequar-se a acontecimentos verdadeiros que lhe sejam exteriores,

engendrar situações coerentes e necessárias no interior da própria obra, dotadas não de verdade, mas de verossimilhança, isto é, semelhança ao vero, verdadeiro); **catarse** (propriedade da obra literária de, mediante a criação de situações humanas fortes e comoventes, promover uma espécie de purificação ou clarificação racional das paixões); **modalidades** ou **gêneros literários** (distinção entre tragédia, comédia, epopéia, etc.).

Mais importante, porém, do que assinalar as aproximações e afastamentos entre a retórica e a poética é chamar a atenção para o caráter normativo inerente a ambas, isto é, o empenho delas em fixar normas e preceitos referentes à produção literária e à sua avaliação. A superação de ambas, com o advento do Romantismo, é simultânea e ocorre pelo mesmo motivo.

Os critérios da beleza

A questão do belo, em direta correlação com a do bem e a do verdadeiro, tem sido daquelas questões cruciais para o pensamento ocidental em todas as suas fases. Tanto assim que cada uma delas suscitou a criação de disciplinas filosóficas dedicadas à sua tematização. A questão do bem cabe à ética e à política; a do verdadeiro, à lógica e à metafísica; e a do belo, à estética.⁴

Se é correto afirmar que o problema do belo e seus critérios tem raízes muito profundas e antigas na experiência intelectual do Ocidente, o mesmo não se pode dizer da estética, que, como disciplina autônoma, apresenta história bem recente. Só no século XVIII, com a obra do alemão Alexander Gottlieb Baumgarten, intitulada justamente *Estética*, é que a disciplina ganha autonomia e passa a ser designada por esse título.

A estética não se dedica unicamente ao estudo da literatura, embora se possa afirmar que até o século XVIII a produção literária constituiu campo privilegiado e quase exclusivo para a elaboração dos seus conceitos, que se encontram, portanto, presentes nas obras de poética e retórica. A partir do século XVIII, porém, com a autonomia adquirida, a estética se empenha na definição de seu próprio objeto. Segundo a posição que se adote, esse objeto será o belo, o conjunto das chamadas categorias estéticas (belo, bonito, gracioso, trágico etc.), um tipo especial de sensibilidade, o julgamento do gosto, a arte em geral, as formas.⁵

A busca das origens nas causas exteriores e a fixação nos fatos

No século XIX, com a superação da retórica e da poética, ocorrida por uma série de fatores entre os quais se destaca a emergência do antinormativismo romântico, a

4 Cf. Lima, Luiz Costa. *Estruturalismo e teoria da literatura*. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 13.

5 Cf. Souriau, Etienne. *Chaves da estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973. p. 27-51.

história da literatura viria a ocupar o vazio deixado por essas duas disciplinas clássicas. Abandonado o tom preceptístico dominante até o século XVIII, os estudos de literatura acompanham e adaptam a seu campo as grandes tendências intelectuais do século XIX; a pesquisa se torna histórica, isto é, pretende dar conta das origens e dos processos de transformação; ao mesmo tempo, quer tornar-se científica, ou seja, busca explicações causais para os fatos estudados.

Essa atitude implicou a busca das origens ou causas da literatura em fatores externos a ela, identificados ou com a vida e personalidade do escritor, ou com o contexto social da produção da obra. Daí dois modelos de história da literatura desenvolvidos no século XIX: um de natureza biográfico-psicológica, que coloca a ênfase da pesquisa não no texto, mas na vida do autor; outro de natureza sociológica, que igualmente desvia do texto literário o eixo das análises, centrando-as nos fatores políticos, econômicos, sociais, ideológicos, tidos como determinantes da organização dos textos.

Deve-se dizer que esses modelos de história da literatura produzidos no século XIX, apesar de seus resultados terem sido objeto de severas restrições por parte da maioria das correntes da teoria da literatura contemporânea, ainda hoje exercem ponderável influência, tanto no ensino escolar de literatura quanto nos compêndios de história literária.

Além dos dois modelos de história da literatura mencionados — o biográfico-psicológico e o sociológico —, é necessário fazer referência a um terceiro, ainda no século XIX, ao qual cabe a designação de modelo filológico. Essa modalidade de história da literatura busca fundamentalmente o seguinte: 1.º) reconstruir textos, especialmente os mais antigos, que por circunstâncias várias se tenham truncado ou se afastado da concepção original de seus autores, em função das sucessivas reproduções ou publicações através do tempo; 2.º) explicar textos, também especialmente os mais antigos, através de notas esclarecedoras de alusões — históricas, geográficas, mitológicas etc. — que tenham ficado obscuras para o leitor contemporâneo, ou ainda através de outras informações relativas à língua utilizada, em seus aspectos fonéticos, morfosintáticos e léxicos; 3.º) inventariar as fontes das obras e as influências a que se sujeitaram, muito especialmente as fontes e influências representadas por outros autores e obras do passado.

Mas, além da história da literatura em seus três modelos mencionados — o biográfico-psicológico, o sociológico e o filológico —, no século XIX se põe em circulação outro termo para designar a disciplina que estuda a literatura: trata-se da expressão **ciência da literatura**. Seu uso, porém, só se enraizou na língua alemã, em que teve

origem. Assim, o termo alemão *Literaturwissenschaft* (ciência da literatura), cujo emprego inicial remonta, até onde pudemos apurar, a meados do século XIX, equivale no princípio a história da literatura (expressão consagrada nas outras principais línguas do Ocidente), pois também designa a pesquisa de cunho historicista e inclinação científica. Depois, ainda no domínio da língua alemã, a expressão passa a ser empregada para rotular diversas direções tomadas pelos estudos literários no século XX, enquanto outras línguas ocidentais vão consagrar para essa mesma finalidade os termos teoria da literatura, crítica literária ou ainda poética.

Por fim, o século XIX também conheceu o uso amplo da expressão **crítica literária** para designar o sistema do saber sobre a literatura. Na nossa linha de prestar certos esclarecimentos terminológicos que julgamos importantes, vejamos sumariamente como surgiram e que acepções adquiriram as palavras crítico e crítica aplicadas à literatura.

Na Antiguidade, os gregos utilizavam como equivalentes as palavras *kritikós* e *gramaikós*, mas o primeiro termo caiu em desuso; os romanos, por sua vez, raramente utilizaram a palavra *criticus*, preferindo empregar *gramaticus*. No Renascimento, as palavras crítico e crítica voltam a circular: primeiro, à semelhança do uso grego antigo, crítico é empregado como sinônimo de gramático; depois, a palavra crítica designa a atividade de estabelecer e restaurar textos antigos e também a atividade de comparar, classificar e julgar a produção literária. A partir da segunda metade do século XVII, em uso que atravessaria o século XVIII, a expressão crítica literária passa a designar o sistema do saber sobre a literatura.⁶ Nessa acepção, o termo se consolidaria no século XIX, concorrendo com as designações história da literatura e ciência da literatura e nomeando disciplina desdobrada nos modelos já mencionados — biográfico-psicológico, sociológico e filológico. Finalmente, no século XX observa-se concorrência de uso dos termos crítica literária, poética, ciência da literatura e teoria da literatura.

O relativismo subjetivo dos julgamentos

Vimos que no século XIX, superada a preceptística constituída pela retórica e pela poética, se implantam métodos e objetivos bem distintos nos estudos literários. Em vez de a reflexão estabelecer normas relativas à literatura, o que se busca é descrever os fatos, ao mesmo tempo em que se desenvolvem esquemas explicativos sobre suas origens ou causas, bem como sobre seu processo de transformação. Em outros termos, se impõem

6 Cf. Wellek, René. Termo e conceito de crítica literária. In: Conceitos de crítica. São Paulo, Cultrix. s.d. p. 29-41.

na investigação da literatura métodos científicos, que pretendem atingir o maior rigor e objetividade possíveis, visando a chegar a resultados cada vez mais sistemáticos.

Ora, essa atitude procurava minimizar ou até eliminar a emoção e o prazer proporcionados pela leitura, bem como os julgamentos acerca das obras lidas, uma vez que tais elementos — emoção, prazer, julgamento — implicavam expansões subjetivas, incompatíveis, portanto, com a objetividade própria à ciência. Além disso, à medida que a literatura ia se tornando objeto de análises metódicas e rigorosas, essa modalidade de interesse por ela tendia a satisfazer apenas a especialistas universitários, afastando inteiramente o público constituído pelos não especialistas. Finalmente, a atitude cientificista, movida por seu interesse igualmente historicista, tendia a interessar-se mais pela literatura do passado do que pela produção contemporânea.

Contra essa tendência cientificista, orientada para a especialização e propensa a privilegiar as obras do passado como objeto de análise, desenvolveu-se, em torno da década de oitenta do século XIX, uma reação. Assim, reabilita-se a emoção, o prazer da leitura e o relativismo subjetivo dos julgamentos, bem como se fortalece o interesse pelas obras contemporâneas. Essa reorientação se associa ainda à produção de ensaios sobre literatura escritos em linguagem menos técnica e especializada, destinados a público mais diversificado e numeroso, cujo veículo, mais do que livros e tratados, passa a ser as colunas de jornais e revistas.

A consumação dessa tendência anticientificista, à qual já fizemos referência (Estudo versus fruição), se deu através da chamada **crítica impressionista** ou **impressionismo crítico**, termos empregados pejorativamente pelas correntes contemporâneas dos estudos literários empenhados em alcançar objetividade em suas análises. Segundo Jules Lemaître, um dos principais representantes franceses dessa orientação, a crítica se define pelo seu caráter pessoal, relativo e artístico, avesso, portanto, à objetividade do tratamento científico.

... uma representação do mundo tão pessoal, tão relativa, tão vã e, por conseguinte, tão interessante quanto aquelas que constituem os demais gêneros literários.

... arte de apreciar livros e enriquecer e refinar as impressões que deles se têm.⁷

A constituição da teoria da literatura

⁷ Lemaître, Jules, apud Wellek, René. História da crítica moderna; 1750-1950. São Paulo: Herder, 1972. v. 4, p. 22.

Antes de prosseguir, retomemos colocação já feita: até aqui referimos a um significado muito amplo do termo teoria — qualquer problematização ou estudo sistemático da literatura — e a um significado estrito — a disciplina constituída no século XX, caso específico e historicamente situado desse estudo sistemático. Depois, ao longo das subdivisões do referido item, procuramos demonstrar o caráter específico das demais disciplinas ocupadas com a literatura.

Agora, nosso propósito é demonstrar os traços definidores da teoria da literatura em sentido estrito, o que faremos mediante o estudo dos seguintes tópicos:

- 1.º) histórico de seu surgimento;
- 2.º) suas questões iniciais: método e objeto.

Breve histórico

Na passagem do século XIX para o XX, o panorama dos estudos de literatura apresentava os seguintes aspectos:

- 1.º) uma pesquisa historicista e de pretensões científicas que, pouco interessada no texto, visava à explicação da literatura através de causas exteriores supostamente determinantes dela, identificadas com a vida e personalidade do escritor ou com o contexto social da obra (história da literatura, ciência da literatura ou crítica literária biográfico-psicológicas e sociológicas);
- 2.º) um segundo tipo de pesquisa historicista e de pretensões científicas que se propunha estabelecer e explicar textos, atenta às fontes e influências a que se sujeitassem as obras, bem como aos fatos lingüístico-gramaticais, especialmente os de natureza histórica (história da literatura, ciência da literatura ou crítica literária filológicas);
- 3.º) uma atitude que se propunha menos o estudo rigoroso e sistemático da literatura, e mais a fruição da leitura e a emissão de juízos de valor baseados na sensibilidade e nas impressões pessoais causadas pela literatura (crítica impressionista ou impressionismo crítico).

Nessa mesma época, no entanto, definem-se as condições que vão permitir a superação desse panorama dos estudos de literatura que acabamos de sintetizar.

Tem início a crise das linhas-mestras do pensamento filosófico e científico marcantes do século XIX, o **historicismo** — atitude que vê na história, entendida como evolução contínua e linear, a instância decisiva para a explicação tanto da natureza quanto da sociedade — e o **positivismo** — atitude que faz a apologia da ciência, entendida como um conhecimento neutro e objetivo, cujo critério de validade é a adequação aos fatos observáveis.

Correlativamente, as seguintes ocorrências alteram o horizonte intelectual:

- 1.º) o método fenomenológico se desenvolve na filosofia, passando a ter aplicações nas ciências humanas;
- 2.º) surge a escola psicológica conhecida por gestaltismo;
- 3.º) delinea-se a lingüística estrutural na obra de Ferdinand de Saussure;
- 4.º) aparecem as chamadas vanguardas artísticas — futurismo, cubismo, expressionismo, dadaísmo etc. —, segundo as quais, a arte — e portanto a literatura — consiste muito mais em pesquisas de linguagem do que na representação dos fatos e suas relações.

Nesse novo horizonte intelectual, o que acontece com os estudos de literatura? Na diretriz generalizada de questionamento do positivismo e do historicismo, desenvolvem-se, em diferentes centros culturais e universitários, algumas correntes de investigação da literatura que apresentam pontos comuns, apesar das divergências que as separam. Essas correntes, cujo período de surgimento e realizações de pesquisa se estende do início do século XX até a década de 30, são as seguintes: **estilística**, principalmente na Alemanha e Suíça e, depois, na Espanha; o **formalismo russo** ou, mais amplamente, eslavo; a **escola morfológica alemã**; a **nova crítica anglo-americana**; a **fenomenologia dos estratos**, criada pelo polonês Roman Ingarden.

Entre essas orientações encontramos em comum o mesmo empenho em reconceber os estudos de literatura, e segundo orientação que explicitamente se opunha à do século XIX. O que se pretende, então, é investigar não as causas exteriores supostamente determinantes do texto literário, mas o próprio texto, entendido como um arranjo especial de linguagem cujas articulações e organização podem ser descritas e explicadas na sua imanência, isto é, segundo sua coerência interna (e não segundo referentes situados fora do texto, na subjetividade do escritor ou na objetividade dos fatos e das relações sociais).

Por outro lado, essas correntes, do mesmo modo que se distanciam dos modelos biográfico-psicológico e sociológico dominantes no século XIX, também se indispõem com o outro modelo participante do clima historicista e positivista daquele século, o modelo filológico. Este é também contestado porque sua base metodológica o conduz a uma concepção demasiado ampla de literatura, que a identifica com o conjunto da produção escrita. Assim, se para o modelo filológico o problema de estabelecer, explicar e determinar fontes e influências é basicamente o mesmo quer se trate de um poema, quer se trate de obra de natureza pragmática, científica ou filosófica, para as correntes por nós relacionadas, que se preocupam com o texto na sua coerência interna, só há interesse no texto literário. Para elas, portanto, ao contrário do que ocorre no modelo filológico, é

fundamental estabelecer-se um critério que possa recortar, no conjunto da produção escrita, um âmbito mais reduzido, constituído apenas por aquelas obras dotadas de propriedades consideradas artísticas, ficcionais, poéticas ou literárias em sentido estrito.

Finalmente, as correntes em apreço também procuram esquivar-se do relativismo subjetivo das apreciações, próprio àquela outra orientação do século XIX, a crítica impressionista. Ao contrário dela, todas as correntes referidas se esforçam por discutir e estabelecer métodos e conceitos capazes de dotar suas análises de objetividade e rigor. Assim, nelas também prevalece um compromisso cientificista, mas distinto daquele que vigorou no século XIX. Basicamente, a diferença é a seguinte: enquanto os modelos cientificistas do século passado procuravam adaptar à investigação da literatura métodos de outras disciplinas — biografia, psicologia, sociologia, filologia —, as correntes surgidas nas primeiras décadas deste século procuram estabelecer métodos próprios, específicos, admitidos por isso como capazes de dar conta do caráter também específico da produção literária, caráter este que a torna distinta de inúmeras outras produções verbais não literárias.

Bem, até aqui fizemos referência aos novos rumos representados pela estilística, o formalismo eslavo, a escola morfológica alemã, a nova crítica anglo-americana e a fenomenologia dos estratos. Essas correntes, mais ou menos desvinculadas entre si, despontando em artigos e livros fundadores, seriam objeto de sistematização, combinação e divulgação através do conhecido tratado de René Wellek e Austin Warren, publicado em 1942, e cujo título — *Teoria da literatura* — acabaria se tornando o nome adotado por verdadeira nova disciplina. Assim, o termo teoria da literatura passa a designar uma ampla renovação metodológica, adversária das contribuições oitocentistas representadas pela história da literatura, ciência da literatura ou crítica literária.

Cabe dizer, ainda, que, apesar da ampla aceitação do termo teoria da literatura para designar a aludida renovação metodológica, essa renovação não se encerrou no espaço de uso do termo mencionado, ocorrendo também em obras cujos autores conservam designações alternativas tradicionais — ciência da literatura, crítica literária e poética.

A definição do objeto

Para se definir o objeto da teoria da literatura, a primeira dificuldade diz respeito à significação instável da palavra literatura. Delimitar o sentido desse termo é uma tarefa prévia indispensável, pois a teoria da literatura, como as demais ciências humanas ou sociais, não possui uma terminologia especializada estabelecida por convenção universal.

Seu vocabulário técnico, portanto, é afetado em sua consistência não só pelos diversos usos especializados a que se prestam seus termos, mas também pela ocorrência deles na linguagem usual, em que, como se sabe, não há compromisso com o emprego especializado e com o caráter preciso da significação.

Literatura como objeto da teoria da literatura

Bem, já dissemos que a orientação positivista do século XIX compreendia como objeto de sua investigação o conjunto da produção escrita. Porém, para as diversas correntes da teoria da literatura, esse sentido amplo do vocábulo literatura não corresponde ao objeto de sua pesquisa. Por isso, com o intuito de circunscrever esse objeto, considerando que ele também é designado pela expressão literatura, convém estabelecer a seguinte distinção:

1.º) literatura *lato sensu*: conjunto da produção escrita, objeto dos estudos literários segundo a orientação positivista do século XIX;

2.º) literatura *stricto sensu*: parte do conjunto da produção escrita, dotadas de propriedades específicas, que basicamente se resumem:

- a) numa elaboração especial da linguagem;
- b) e na constituição de universos ficcionais ou imaginários.

A conclusão é, portanto, a seguinte: **o objeto da teoria da literatura é a literatura *stricto sensu*, englobando manifestações tanto em linguagem metrificada quanto em não-metrificada.**

A literariedade como objeto da teoria da literatura

Nessa definição a que chegamos há conceitos que, por sua vez, exigem definição. Eles se encontram na expressão “propriedades específicas” e seus desdobramentos: “elaboração especial da linguagem” e “constituição de universos ficcionais ou imaginários”. Afinal, caberia perguntar: Que “propriedades específicas” são essas? Em que consiste essa “elaboração especial da linguagem”? O que são e como se constituem tais “universos ficcionais ou imaginários”?

Num grau mais refinado e abstrato da teoria o objeto da teoria da literatura não é o conjunto das obras consideradas literárias *stricto sensu*, mas “propriedades específicas” de que tais obras são dotadas.

Uma corrente da teoria da literatura — o formalismo russo — situou essa questão de maneira contundente e programática. Sua enunciação coube ao lingüista russo Roman Jakobson, em trabalho de 1919:

... o objeto do estudo literário não é a literatura, mas a literariedade, isto é, aquilo que torna determinada obra uma obra literária.⁸

Longa e complexa tem sido a discussão pela teoria da literatura daquilo que Jakobson chamou “literariedade”, isto é, a propriedade específica das obras integrantes da literatura *stricto sensu*, o elemento que, uma vez presente num dado texto, permite distingui-lo de outras composições que não integram a literatura em sentido estrito, apesar de também constituírem mensagens verbais. Mas não será nosso propósito discutir aqui essa questão da literariedade. Assinalaremos apenas que a grande maioria das tendências e autores da teoria da literatura vê como marca distintiva da literatura a operação de certo “desvio” organizado na linguagem, desvio perceptível em relação a outras ocorrências da linguagem consideradas mais conformadas aos usos tidos como normais.

Para se ter uma ligeiríssima idéia do que é o aludido desvio, examinemos o seguinte fragmento:

O sol poente desatava, longa, a sua sombra pelo chão, e protegido por ela — braços largamente abertos, face volvida para os céus, — um soldado descansava.

Descansava... havia três meses.

Morrera no assalto de 18 de julho.⁹

Ora, tanto o emprego do verbo descansar quanto o uso das reticências constituem, no caso em apreço, um desvio organizado, que afasta a linguagem desse fragmento das ocorrências mais ordinárias dos arranjos verbais. Segue-se disso que o trecho em análise, marcado pelo desvio apontado, constitui literatura em sentido estrito, apresenta propriedades especificamente literárias, possui literariedade.

Mas na definição de literatura estabelecida segundo o ponto de vista da teoria da literatura, além da determinação que já exploramos bastante — a literariedade, entendida como desvio —, há outra determinação da qual nada falamos até agora. Referimo-nos à constituição de um universo imaginário ou ficcional. Aí, entramos num terreno que extrapola o lingüístico, donde a exigência de outros métodos, principalmente os de base antropológica ou psicanalítica.

Da questão do método trataremos a seguir.

A definição do método

Uma pesquisa que se pretenda científica se desenvolve de maneira ordenada, através de etapas estabelecidas o mais claramente possível, visando ao encontro de fatos

8 Jakobson, Roman, apud Schnaiderman, Boris. Prefácio. In: Teoria da literatura - formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1971. p. IX-X.

9 Cunha, Euclides da. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1946. p. 29-30.

e relações previamente definidos. Em outras palavras, é preciso delimitar-se o objeto da pesquisa — o que se busca — e estabelecer o método, isto é, princípios e critérios para chegar até ele — como alcançar.

Isso não significa que, ao iniciarmos uma pesquisa, já tenhamos uma idéia precisa sobre o objeto. Quer isto dizer que o objeto não é uma evidência dada; é algo que, inicialmente pouco definido, vai ganhando contornos mais precisos, vai, enfim, se configurando como objeto na medida em que o assediamos através de um método. O método, por sua vez, de início nem sempre adequado ao objeto da busca, vai-se conformando a ele, vai-se aperfeiçoando na medida em que o objeto induz determinadas correções de rumo no avanço da pesquisa.

Vimos que, como a maioria das correntes da teoria da literatura circunscreveu seu objeto segundo um critério baseado em traços da linguagem, o método lingüístico foi considerado por elas como adequado à apreensão da propriedade específica da literatura. Com isso, a teoria da literatura ficou na contingência de adaptar a seus objetivos o método da disciplina que, segundo se admitia, apresentava fortes afinidades com ela — a lingüística. Ou então, nas formulações mais extremas, a teoria da literatura (ou poética, segundo variação terminológica) foi mesmo reduzida a um setor da lingüística:

A Poética trata dos problemas da estrutura verbal, assim como a análise de pintura se ocupa da estrutura pictorial. Como a Lingüística é a ciência global da estrutura verbal, a Poética pode ser encarada como parte integrante da Lingüística.¹⁰

Não nos cabe aqui fazer ampla exposição do método lingüístico. Digamos agora o fundamental, a fim de que se possa ter uma idéia dele e de sua extensibilidade à investigação da literatura.

O método lingüístico concebe seu objeto — a língua — como uma estrutura, isto é, um conjunto de unidades de tal modo solidárias entre si que a existência e a funcionalidade de cada uma dependem da sua relação com as demais. Desse ponto de vista, o método lingüístico favorece um tratamento rigoroso e formalista dos fatos da língua. A análise da literatura baseada no método lingüístico procurou acompanhar esse rigor e formalismo; contudo, não obteve resultados tão nítidos quanto aqueles conseguidos em lingüística.

Além disso, atentas ao princípio de que a análise deve ser imanentista, isto é, circunscrita à consideração dos fatos de linguagem observáveis no texto, as correntes formalistas da teoria da literatura desconsideravam algumas questões que, não se

10 Jakobson, Roman. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1970. p.119.

formalizando em nível de texto, nem por isso deixam de ter interesse. De maneira muito geral, podemos dizer que essas questões dizem respeito ao universo ficcional ou imaginário inerente às produções literárias.

Assim, se as correntes da teoria da literatura surgidas na primeira metade do século XX privilegiaram a instância textual da análise, consagrando, portanto, para seu uso o método lingüístico, assiste-se na atualidade a uma reação a essa tendência. Hoje se valorizam certas linhas de pesquisa que, já na primeira metade do século, levavam em conta alguns aspectos da literatura irredutíveis às formas textuais, ampliando suas análises às conexões entre o texto literário e outros processos sociais — ideológicos, históricos, culturais, econômicos, etc. A valorização dessas linhas se prende a um reconhecimento que se vem generalizando desde fins dos anos 60: privilegiar o método lingüístico, tendência predominante na primeira metade do século, resultou no mérito de superar tanto o impressionismo crítico quanto a superficialidade das orientações positivistas do século XIX; mas o apego intransitivo ao texto, conseqüência dessa atitude, acabou vedando o acesso a questões do maior interesse. Daí, o desenvolvimento de novas atitudes metodológicas, cujas análises não pretendem simplesmente desconsiderar o método lingüístico, mas partir das insuficiências que ele revela. Tais análises tornam a teoria da literatura permeável a outros métodos de investigação, sobretudo os de base sociológica, antropológica, psicanalítica e histórica.

A Teoria da Literatura e o ensino universitário

Tratemos agora da institucionalização da teoria da literatura como matéria do ensino universitário. Vamos concentrar nossa atenção no caso brasileiro, mas, a julgar por muitas indicações – entre as quais uma série de depoimentos sobre o assunto colhidos de especialistas representativos do mundo acadêmico norte-americano e europeu (cf. *Literary Theory in the University: a Survey. New Literary History*. Charlottesville, 2 (v. XIV): 411-451, Winter, 1983) -, o grau de cidadania universitária da teoria da literatura entre nós é basicamente semelhante àquele de que ela desfruta em muitos outros países.

No Brasil, a disciplina foi introduzida no currículo oficial por ocasião da reforma do curso de letras aprovada em 1962, que substituiu suas antigas modalidades - letras clássicas, letras neolatinas, letras anglo-germânicas - pelo sistema de habilitações simples (português-literaturas, inglês-literaturas) e duplas (português-francês, português-espanhol, português-latim, etc.). O currículo mínimo então instituído compunha-se de cinco matérias obrigatórias – língua portuguesa, língua latina, lingüística, literatura

brasileira, literatura portuguesa -, e de uma lista aberta - em que constavam língua estrangeira, literatura estrangeira, língua grega, literatura grega, literatura latina, filologia românica, cultura brasileira e teoria da literatura — para a escolha de mais três disciplinas pelas instituições mantenedoras de cursos de letras visando à constituição dos seus currículos plenos (cf. “Resolução”, 1962, pp. 84-5).

Esse currículo mínimo, no que tem de essencial, permanece até hoje coerente e aceitável, cabendo apenas um reparo, tão pertinente na atualidade quanto na época de seu estabelecimento: se a área de letras se define pela confluência de línguas e literaturas, por que apenas lingüística, matéria teórica correspondente à primeira subárea - línguas - integrou a lista das disciplinas obrigatórias, ficando a outra subárea - literaturas - com a sua respectiva teoria no rol das matérias facultativas? A resposta nos é dada pelo próprio legislador em seu parecer, que considerou desaconselhável atribuir caráter obrigatório à teoria da literatura, porque a disciplina “[...] consta [va] [...] pela primeira vez no currículo oficial, de modo que lançá-la [...] desde logo como obrigatória [...] implicaria admitir improvisações que da autenticidade levaria fatalmente ao descrédito” (“Parecer”, 1962, p. 83).

No entanto, apesar de sua entrada no currículo com a restrição apontada, pelo menos já a partir de fins dos anos de 1960 a teoria da literatura tornou-se presença constante no ensino universitário de todo o país¹¹, a ponto de não conhecermos nenhum curso de letras que, entre as disciplinas facultativas integrantes da lista prescrita na legislação de 1962, não a tenha escolhido para a sua composição curricular. Além disso, amplamente presente na graduação, durante a década seguinte a disciplina prossegue e consolida sua carreira institucional, com a criação de cursos de mestrado e de doutorado na área. Tão rápida conquista de *status* acadêmico a despeito do caráter optativo que lhe fora reservado na legislação poderia ser motivo de contentamento para os especialistas em teoria da literatura, caso não fosse apenas aparente a superação do imprevisto e do descrédito que temia o legislador nos anos de 1960. Na verdade, seu ensino permanece, de modo geral, submetido a concepções que lhe comprometem profundamente a qualidade. Sem querer empreender aqui uma análise abrangente do problema - que não poderia deixar de reportar-se ao lastimável estado da educação no Brasil, à falta de

11 Segundo o que nos foi possível averiguar, registram-se experiências de ensino de teoria da literatura no Brasil anteriores a 1962, devidas a: Cecília Meireles, de 1935 a 1937, e Prudente de Moraes Neto, em 1938, na extinta Universidade do Distrito Federal; Afrânio Coutinho, a partir de 1950, na Universidade do Distrito Federal - antecessora da atual Universidade do Estado do Rio de Janeiro; Augusto Meyer, a partir de 1953, na Universidade do Brasil, antecessora da atual Universidade Federal do Rio de Janeiro; Antonio Candido, no início dos anos de 1960, na Universidade de São Paulo; Hércio Martins, também no início dos anos de 1960, na Universidade de Brasília.

estímulo e de condições mínimas para a profissionalização no magistério, à inadequação do currículo de letras considerado em seu conjunto -, vamos nos ater a um ponto bem específico: como é usualmente percebido o papel de teoria da literatura num programa de estudos universitários em letras?

Confusões a respeito da Teoria da Literatura

A invasão do termo teoria da literatura não constitui apenas uma mudança de nome; **consiste numa alteração de métodos, conceitos e propósitos**. Como esse fato nem sempre é compreendido nesses termos, implantou-se o costume de entender a teoria da literatura como uma espécie de saber geral sobre a literatura, em cujo âmbito caberiam todas as outras disciplinas, reduzidas a simples compartimentos seus. Esse entendimento da teoria da literatura, embora usual, não nos parece correto.

Do mesmo modo, também é muito comum se conceber a disciplina como uma espécie de propedêutica, cujo objetivo consistiria em instrumentalizar os alunos para o verdadeiro estudo da literatura, proporcionado por outras disciplinas literárias do currículo, as literaturas nacionais (brasileira, portuguesa, espanhola, etc.) e as clássicas (grega e latina). Assim, teoria da literatura não constituiria senão um estágio preparatório - concepção de que é sintoma sua alocação praticamente generalizada no ciclo básico dos cursos, isto é, nos dois semestres iniciais -, que só se justifica se habilitar para uma prática, afinal sensata expectativa em relação a uma disciplina que, sendo *teoria*, só poderia mesmo orientar-se para uma *prática*. Ora, essa concepção, freqüentemente partilhada por professores de literaturas específicas - nacionais e clássicas - e até de teoria da literatura, situa o problema no nível simplório do senso comum, pressupondo assim o caráter anterior e apartado da teoria em relação à prática. Em outros termos, essa concepção confunde um dispositivo de economia curricular - a separação disciplinar entre teoria da literatura e literaturas nacionais e clássicas, bem como a usual precedência daquela em relação a estas, na seriação dos cursos -, dispositivo de resto questionável e apenas circunstancial, com um pseudoprincípio epistemológico, que fundamentaria a expectativa de se estudar uma literatura nacional particular sem a implicação - ou a *implicância*, conforme hão de preferir "medrosos" e "resistentes" - da teoria da literatura.

Ainda que nos seja difícil conceber esse estudo alheio à teoria, façamos um esforço de vislumbrar suas possíveis encarnações. Pode-se imaginar, inicialmente, que se trata de uma investigação de caráter historiográfico, interessada em fatos constatáveis que contextualizem a produção literária, como, por exemplo, circunstâncias da vida do

escritor ou da organização social de sua época. Nesse caso, haverá realmente um distanciamento em relação à disciplina chamada teoria da literatura, o que não significa, porém, que com isso se adentre o terreno da pura prática; a investigação ainda assim não se livra de teoria, pois, embora não se mova no ambiente conceitual da teoria da literatura, participa de outro sistema de hipóteses sobre a literatura - vale dizer, de outra teoria -, a história da literatura. Pode-se imaginar também um tipo de tratamento que faça da consideração da literatura não propriamente um estudo, mas simples exibição de impressões pessoais e sentimentos despertados por leituras. Nesse caso, ou se trata de uma atividade a se desconsiderar, por absolutamente impertinente num circuito de ensino e aprendizagem, ou se trata de uma atitude programática, que propõe um sistema de compreensão da literatura - uma teoria, portanto -, cuja proposição central assim se poderia formular: a produção literária só pode ser objeto de comentários pessoais e julgamentos subjetivos.

Enfim, as observações feitas nos conduzem à conclusão de que, ao se tomar a literatura como objeto de estudo, de um modo ou de outro haverá uma teorização implicada. Assim, é insustentável supor que a teoria da literatura seja uma instância de abstrações destinadas a aplicações práticas; em vez disso, é necessário começar por entender que essa disciplina, compondo-se de idéias diretrizes, generalizações, conceitos, nem por isso é alienável do concreto, que, nada tendo a ver com prática, se faz presente nos currículos universitários sob o nome das diversas literaturas nacionais e clássicas.

Detalhemos a distinção aqui proposta, entre destinação à prática e interesse pelo concreto. Pode-se admitir a existência de dois tipos básicos de ensaio sobre literatura: alguns se movem no plano abstrato das generalidades (por exemplo, um estudo sobre o conceito de romance em geral), enquanto outros se situam no nível concreto de um texto ou obra em particular, pertencente a certa literatura nacional ou clássica (por exemplo, o romance de Marcel Proust). O primeiro tipo é evidentemente reconhecido como caso ou exercício de teoria da literatura; quanto ao segundo, pode comportar alguma dúvida, e sempre haverá quem o tome por “prática”, à medida que se limitaria a aplicar instrumentos disponibilizados pela teoria (no caso do nosso exemplo, o conceito de romance). Compreendendo embora tal ponto de vista, ponderemos, porém, o seguinte: assim como o primeiro ensaio do nosso exemplo, ao tratar do romance em abstrato, não pode prescindir de ilustrar suas generalizações com obras individuais, o segundo é inconcebível sem a incorporação de idéias de ordem geral, pois não teria sequer condições de ser planejado, caso não assumisse uma trama de conceitos entre os quais

figura o de romance. É claro que, no segundo tipo de ensaio sobre literatura, o grau de assunção da teoria é extremamente variável; assim, se numa ponta encontramos estudos que mais não fazem senão referendar nas análises os princípios gerais - via de regra implícitos - em que confiam, contentando-se com uma espécie de analitismo intransitivo de interesse muito restrito, num outro extremo se acham os estudos que explicitam e questionam os fundamentos com que operam, e com isso, mais do que meramente assumir a teoria, dela participam e a ela se integram de modo crítico e ativo. Só quando essa idéia tão simples - a distinção, nos estudos literários, entre destinação à prática e atenção ao concreto - for suficientemente assimilada, será possível dizer que teoria da literatura encontrou o seu lugar nos programas dos estudos universitários de letras.

As finalidades da teoria da literatura

Mas se rejeitamos aquela compreensão simplista da teoria da literatura como propedêutica, como poderíamos caracterizar-lhe a finalidade?

Começemos por dizer que a pergunta sobre os objetivos de um saber cuja utilidade não se revela como evidência imediata freqüentemente é colocada em relação às mais diversas disciplinas.

Para muita gente será incompreensível, por exemplo, que um ornitólogo, à custa da observação mais paciente, desenvolva pesquisa sobre a dança nupcial de uma espécie de tangará, perdida nas matas remotas do Brasil. No entanto, o ornitólogo se aplica a seu problema e trabalha duro com o intuito de resolvê-lo. A solução que encontrar, evidentemente, não chegará a superar nenhuma dificuldade prática imediata com que os homens se estejam defrontando. Por isso, haverá sempre quem se espante com o dispêndio de tanto esforço para a obtenção de resultados tão. . . inúteis! Observar sem compromissos a dança dos passarinhos pode ter algum atrativo, mas estudá-la?! Do mesmo modo, ler um romance pode ser interessante, mas estudá-lo?!

Sem querer ensaiar uma resposta filosófica, digamos somente que, no que concerne particularmente à teoria da literatura, a finalidade que a justifica consiste no seguinte: **através dela, a literatura deixa de ser apenas uma fantasia encantadora e comovente, para se apresentar como produção cultural tão plantada na realidade, na vida, quanto empenhada em revelar-lhes os aspectos mais esquivos à nossa compreensão.**

Mas, se quisermos colocar a questão em termos mais amplos, vem ao caso afirmar que o cultivo da inteligência, independentemente da cobrança de resultados práticos, é

um fim em si mesmo. É por ele que se apura o senso crítico, sobre cujas aplicações é supérfluo dissertar, tão universais e onipresentes elas se mostram.

Enfim, a atividade do intelecto é também, e sobretudo, trabalho, cabendo, portanto, a quem a exerce buscar-lhe continuamente a dignificação. Seu conteúdo crítico, no entanto, com freqüência suscita restrições e fúrias. Dessa circunstância, Giordano Bruno, que acabou vítima de tais fúrias, teve consciência clara e trágica:

Se eu [...] manejasse um arado, apascentasse um rebanho, cultivasse uma horta, remendasse uma veste, ninguém me daria atenção, poucos me observariam, raras pessoas me censurariam e eu poderia facilmente agradar a todos. Mas, por ser eu delineador do campo da natureza, por estar preocupado com o alimento da alma, interessado pela cultura do espírito e dedicado à atividade do intelecto, eis que os visados me ameaçam, os observados me assaltam, os atingidos me mordem, os desmascarados me devoram.¹²

Indicação bibliográfica

ACÍZELO DE SOUZA, Roberto. Teoria da literatura In *Iniciação aos estudos literários*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Teoria da literatura*. São Paulo: Ática, 1990.

COMPAGNON, A. Introdução In *O demônio da teoria – literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

COSTA LIMA, Luiz. Quem tem medo de teoria? In *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

CULLER, Jonathan. O que é teoria In *Teoria literária – uma introdução*. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

DE MAN, Paul. *A resistência à teoria*. Lisboa: Edições 70, 1989.

FREADMAN, Richard & MILLER, Seumas. *Re-pensando a teoria – uma crítica da teoria literária contemporânea*. São Paulo: Unesp, 1994.

JOBIM, José Luis. *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Duajo, 1992.

¹² Bruno, Giordano. Sobre o infinito, o universo e os mundos. In: — et alii. *Sobre o infinito, o universo e os mundos / O ensaiador / A cidade do sol*. São Paulo: Abril, 1978.

A TEORIA DA LITERATURA (2ª. VISÃO)¹³

Antoine Compagnon:

A teoria literária não teria senão um “interesse teórico”? Não, se estou certo ao sugerir que ela é também, talvez essencialmente, crítica, opositiva ou polêmica.

Porque não é do lado teórico ou teológico, nem do lado prático ou pedagógico, que a teoria me parece principalmente interessante e autêntica, mas pelo combate feroz e vivificante que empreende contra as idéias preconcebidas dos estudos literários, e pela resistência igualmente determinada que as idéias preconcebidas lhe opõem. (*O demônio da teoria – literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.)

Há teoria quando as premissas do discurso corrente sobre a literatura não são mais aceitas como evidentes, quando são questionadas, expostas como construções históricas, como convenções.

Teoria e prática da literatura

Teoria pressupõe uma prática diante da qual a teoria se coloca, ou da qual ela elabora uma teoria. Qual é a prática que a teoria da literatura organiza? Não é, parece, a própria literatura: a teoria da literatura não ensina a escrever romances como a retórica outrora ensinava a falar em público, mas são os estudos literários: a história literária, a crítica literária, a poética ou ainda a pesquisa literária. Pode-se dizer que Platão e Aristóteles faziam teoria da literatura quando classificavam os gêneros literários na *República* e na *Poética*. O modelo de teoria da literatura ainda é, hoje, a *Poética* de Aristóteles. Platão e Aristóteles faziam teoria porque se interessavam pelas categorias gerais, universais, pelas constantes literárias contidas nas obras particulares. Exemplo: os gêneros, as formas, as figuras. Fazer teoria da literatura era interessar-se pela literatura em geral, de um ponto de vista que almejava o universal.

Atualmente, embora trate da retórica e da poética, e revalorize sua tradição antiga e clássica, a teoria da literatura não é, em princípio, normativa. **Descritiva, a teoria da literatura é, pois, moderna: supõe a existência de estudos literários, instaurados no século XIX, a partir do Romantismo.** A teoria da literatura não é filosofia da literatura, não é especulativa nem abstrata, mas analítica ou tópica. **Seu objeto são os discursos sobre a literatura, a crítica e a história literárias, que ela questiona, problematiza, e cujas práticas organiza.** A teoria da literatura não é a polícia das letras, mas de certa forma sua epistemologia. O apelo à teoria responde necessariamente a uma intenção

13 Baseado em COMPAGNON, A. Introdução In *O demônio da teoria – literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

polêmica, ou opositiva, a teoria contradiz, põe em dúvida a prática de outros. Uma teoria diria a verdade de uma prática, enunciaria suas condições de possibilidade, a ideologia não faria senão legitimar essa prática com uma mentira, dissimularia suas condições de possibilidade. A teoria reage às práticas que julga ateóricas ou antiteóricas. **A teoria se opõe ao senso comum.**

Resumamos: a teoria contrasta com a prática dos estudos literários: a crítica e a história literárias. Ela analisa essas práticas, descreve-as, torna explícitos seus pressupostos, enfim critica-os (criticar é separar, discriminar). A teoria seria, pois, numa primeira abordagem, *a crítica da crítica*, ou a *metacrítica*. A teoria da literatura pede os pressupostos das afirmações da história e da crítica literárias: O que você chama de literatura?; Quais são seus critérios de valor?; Que peso você atribui a suas propriedades especiais ou a seu valor especial? Não se trata de reconciliar abordagens diferentes, mas de compreender por que elas são diferentes. A teoria protesta sempre contra o implícito; não tem nada de abstrato; faz perguntas, aquelas perguntas sobre textos particulares com os quais historiadores e críticos se deparam sem cessar, mas cujas respostas são dadas de antemão. A teoria lembra que essas perguntas são problemáticas; que existem várias respostas; **ela busca a resposta mais coerente. A teoria da literatura é uma atitude analítica; uma aprendizagem cética (crítica); um ponto de vista metacrítico visando interrogar, questionar os pressupostos de todas as práticas críticas** (em sentido amplo), um “Que sei eu?” perpétuo. **A teoria da literatura é uma aprendizagem da não ingenuidade.**

A TEORIA É UMA ESCOLA DE IRONIA.

Teoria da literatura ou teoria literária

Para Compagnon, a teoria literária é mais opositiva e se apresenta mais como uma crítica da ideologia, compreendendo aí a crítica da teoria da literatura, é ela que afirma que temos sempre uma teoria e que, se pensamos não tê-la, é porque dependemos da teoria dominante num dado lugar e num dado momento.

Para esse estudioso, teoria da literatura é a reflexão sobre as noções gerais, os princípios, os critérios. Já a teoria literária é a crítica ao bom senso literário e a referência ao formalismo.

No entanto, a tradição teórica não faz diferença entre Teoria da Literatura e Teoria Literária. Preferimos o termo Teoria da Literatura por ser mais antigo e utilizado.

Síntese

- **TEORIA:** estudo dos princípios, dos métodos, dos pressupostos da literatura, da história, da poética e da crítica literárias.
- **CRÍTICA:** estudo específico de uma obra concreta, emitindo um juízo de valor a respeito da mesma.

A situação brasileira

Como se manifesta a Teoria da Literatura no Brasil?? Há ou houve teóricos da Literatura no Brasil?

O panorama brasileiro é incipiente, o que se encontra, na maioria das vezes, no Brasil são manuais de divulgação da Teoria da Literatura e não textos teóricos. Na linha dos manuais, podemos citar o de Antônio Soares Amora e o de Hênio Tavares ou ainda um dos primeiros manuais, o de Estevão Cruz, *Teoria da Literatura*, publicado em 1935. Note-se que este livro foi publicado pela Editora Globo, Porto Alegre, dentro da coleção “Manuais Globo”.

Outra tendência são os livros de divulgação, surgidos mais modernamente, décadas de 80 e 90, que abordam rapidamente apenas um tópico da literatura. São os livros de coleções como Primeiros Passos e Princípios das Editoras Brasiliense e Ática respectivamente. Nesses livros, encontram-se resenhas de tópicos como personagem, tempo, espaço, foco narrativo, enredo, etc., sem que esses livros, procurem, no entanto discutir a questão, aprofundá-la, enfim propor novas abordagens sobre o tema. Tratam-se de livros que tentam mostrar o estado da questão.

Assim como os manuais, tais livros são apenas divulgação das teorias elaboradas alhures; ou aplicação dessas teorias em textos nacionais.

Há um outro tipo de livro publicado entre nós que se parece com os anteriores, mas que possuem uma tendência um pouco diferente: trata-se da intenção de discutir essas teorias estrangeiras. Nessa linha são mais raros os nomes dignos de citação. Entre eles, sem querermos esgotar os nomes, destacam-se Adolfo Casais Monteiro, José Guilherme Merquior e poucos mais.

Finalmente, temos o caminho da originalidade. O caminho em que estudiosos propõem novas formas de encarar o fato literário. Não mais uma resenha, não mais uma discussão, agora temos proposição de novas teorias, novas idéias a respeito daqueles mesmos fatos literários. Essa tendência, como é de se imaginar, é muito mais rara entre nós. São pouquíssimas as teorias propostas, independente de estarem “corretas” ou não, independente de concordarmos com elas ou não. Talvez devêssemos mencionar apenas os nomes de Massaud Moisés e Luiz Costa Lima. Massaud Moisés, por exemplo, em sua

obra, *A criação literária*, faz várias afirmações de cunho teórico e que merecem maior discussão, fato que não aconteceu até hoje. O prefácio da primeira edição é de 1965.

Talvez agora coubesse a pergunta: quais as razões dessa realidade? Por que no Brasil a Teoria da Literatura ocupa um lugar tão incipiente??? Apontamos, a seguir, nossa opinião.

Em primeiro lugar, não há entre nós, enquanto país e, enquanto pesquisadores da área de humanas, o gosto pela teoria. A teoria é geralmente considerada algo difícil, inalcançável, trabalhoso, desinteressante. Poder-se-ia dizer, como já se disse dos franceses, que não temos uma mente teórica.

Outro motivo: o ensino da teoria é fraco no sentido em que se limita a transmitir o que já foi pensado e está estabelecido. O ensino da Teoria da Literatura nos cursos de Letras limita-se a repassar um corpo conceitual estabelecido.

Outro argumento: dentro da grade curricular da grande maioria dos Cursos de Letras, a Teoria ocupa um lugar exíguo. Geralmente, sua carga horária não ultrapassa os dois primeiros semestres. Assim, com tão pouco tempo, como aprofundar as questões teóricas? Ou ainda, como desenvolver o gosto pelas questões teóricas? Como desenvolver uma prática de pensamento teórico??

Piorando ainda mais a situação, percebe-se que em nível de pós-graduação a realidade é a mesma. Em vez de discussão teórica o que se vê é a transmissão simplesmente das teorias desenvolvidas alhures: o questionamento, a problematização é praticamente inexistente.

Finalmente, um outro motivo é a falta de tradição teórica no país, isto é, não há o gosto pelos assuntos teóricos da literatura. A disciplina de Teoria é recente nos Cursos de Letras e, desde seu início, não foi obrigatória, apesar de a maioria dos cursos terem-na implantado. Percebe-se ainda essa falta de tradição através das comunicações e palestras que se realizam nos encontros, congressos, seminários sobre literatura no país afora. Dificilmente se encontra um artigo e/ou comunicação sobre teoria, ou sobre a discussão de uma teoria.

Indicação bibliográfica

TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e poética*. São Paulo: Cultrix, 1973.

WELLEK, René. *Conceitos de crítica*. São Paulo: Cultrix, s.d.

IMBERT, Enrique Andersen. *A crítica literária: seus métodos e problemas*. Coimbra: Almedina, 1987.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria – literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

EXERCÍCIOS DE FIXAÇÃO I

01. Comente a seguinte afirmação: “Sem teoria, a literatura é o óbvio.”
02. Quais são os dois primeiros teóricos da literatura?
03. Em que consiste a teoria que considera a literatura como “objeto de estudo sistemático”?
04. Em que consiste a teoria que considera a literatura como “objeto de fruição”?
05. A teoria que considera a literatura como “objeto de estudo sistemático” pode ser dividida em dois subgrupos. Quais?
06. Explique cada um deles.
07. Até quando, na história das idéias literárias, persiste a atitude normativista?
08. Que outras disciplinas, tradicionalmente, estudam a literatura além da Teoria da literatura?
09. Por que a Teoria da Literatura é considerada uma nova disciplina e não somente uma nova designação para as disciplinas tradicionais?
10. Há concorrência terminológica para designar essa nova atitude frente à literatura?
11. O que é Teoria da Literatura?
12. O que tem em comum a estilística, o formalismo russo, a escola morfológica alemã; a nova crítica anglo-americana e a fenomenologia dos estratos?
13. Qual o objeto de estudo da Teoria da Literatura?
14. Qual o primeiro método que a Teoria da Literatura adotou?
15. Em que consiste o método lingüístico?
16. Atualmente, a Teoria da Literatura ainda adota o método lingüístico?
17. É correto considerarmos as Literaturas nacionais (brasileira, portuguesa, espanhola, inglesa, etc.) como a prática da Teoria da Literatura? Explique.
18. Qual a finalidade da Teoria da Literatura?

CONSIDERAÇÕES SOBRE A NOÇÃO DE TEXTO

PROPRIEDADES DE UM TEXTO

1. Todo texto bem escrito possui coerência de sentido.

Não é um amontoado de frases dispostas uma após a outra. Tem de haver uma continuidade de sentido. O sentido das partes é dado pela relação com o todo; o sentido do todo não é mera soma das partes. Uma mesma frase pode ter sentidos diferentes dependendo do contexto em que aparece.

- **CONTEXTO** é a unidade maior em que uma unidade menor está inserida.

Ex.:

Eu sabia que você era colorido por fora, mas caído por dentro. (Lula a Color, no primeiro debate do segundo turno, 1989.)

Outro ponto importante é que, no texto escrito, a coerência é dada, entre outras coisas, por elementos que recuperam passagens já ditas ou garantem a ligação harmoniosa entre as partes. Ex.:

Ele estudou muito, **mas** não foi aprovado no concurso. **Portanto**, está muito triste. Para piorar **essa** situação, a irmã ficou doente.

Circuito fechado - Ricardo Ramos

Chinelos, vaso, descarga. Pia, sabonete. Água. Escova, creme dental, água, espuma, creme de barbear, pincel, espuma, gilete, água, cortina, sabonete, água fria, água quente, toalha. Creme para cabelo, pente. Cueca, camisa, abotoaduras, calça, meias, sapatos, gravata, paletó. Carteira, níqueis, documentos, caneta, chaves, lenço, relógio, maço de cigarros, caixa de fósforos. Jornal. Mesa, cadeiras, xícara e pires, prato, bule, talheres, guardanapo. Quadros. Pasta, carro. Cigarro, fósforo. Mesa e poltrona, cadeira, cinzeiro, papéis, telefone, agenda, copo com lápis, canetas, bloco de notas, espátula, pastas, caixas de entrada, de saída, vaso com plantas, quadros, papéis, cigarro, fósforo. Bandeja, xícara pequena. Cigarro e fósforo. Papéis, telefone, relatórios, cartas, notas, vales, cheques, memorandos, bilhetes, telefone, papéis. Relógio. Mesa, cavalete, cinzeiros,

cadeiras, esboços de anúncios, fotos, cigarro, fósforo, bloco de papel, caneta, projetor de filmes, xícara, cartaz, lápis, cigarro, fósforo, quadro-negro, giz, papel. Mictório, pia, água. Táxi. Mesa, toalha, cadeiras, copos, pratos, talheres, garrafa, guardanapo, xícara. Maço de cigarros, caixa de fósforos. Escova de dentes, pasta, água. Mesa e poltrona, papéis, telefone, revista, copo de papel, cigarro, fósforo, telefone interno, externo, papéis, prova de anúncio, caneta e papel, relógio, papel, pasta, cigarro, fósforo, papel e caneta, telefone, caneta e papel, telefone, papéis, folheto, xícara, jornal, cigarro, fósforo, papel e caneta. Carro. Maço de cigarros, caixa de fósforos. Paletó, gravata. Poltrona, copo, revista. Quadros. Mesa, cadeiras, pratos, talheres, copos, guardanapos. Xícaras. Cigarro e fósforo. Poltrona, livro. Cigarro e fósforo. Televisor, poltrona. Cigarro e fósforo. Abotoaduras, camisa, sapatos, meias, calça, cueca, pijama, chinelos. Vaso, descarga, pia, água, escova, creme dental, espuma, água. Chinelos. Coberta, cama, travesseiro.

2. Todo texto é delimitado por dois espaços de não sentido.

Texto escrito: espaço em branco antes e depois do texto. Filme: antes da primeira cena, depois da última cena. Concerto: momento antes de o maestro levantar a batuta, momento depois que ele a abaixa.

3. Todo texto é produzido por um sujeito em um dado momento e em um determinado espaço.

O sujeito pertence a uma classe social e expõe em seu texto idéias, temores, expectativas de seu tempo e de seu grupo social. Na leitura de um texto deve-se levar em conta a relação que ele estabelece com os outros textos.

Conclusão:

TEXTO: um todo organizado de sentido, delimitado por dois espaços de não sentido e produzido por um sujeito num espaço e num tempo determinados.

VOZES PRESENTES NO TEXTO

Uma propriedade fundamental da linguagem é a **heterogeneidade constitutiva**. Os textos têm a propriedade intrínseca de se constituir a partir de outros textos. Um texto

remete a duas concepções diferentes: aquela que ele defende e aquela em oposição à qual ele se constrói. Nele, ressoam duas vozes, dois pontos de vista.

Um texto anti-escravagista só pode ter surgido numa **formação social** (ou **formação discursiva**) em que há discursos a favor da escravatura. Um discurso anti-racista só pode constituir-se numa sociedade em que existe um discurso racista. Um discurso feminista só pode ser gerado num tempo em que existe um discurso machista.

Ao longo da história de uma sociedade, estabelecem-se esses pontos de vista contraditórios. Por isso, os discursos estão em **relação polêmica** uns com os outros. Nesse sentido, todo discurso é histórico.

Num texto, está o outro em oposição ao qual, num dado momento, ele se constituiu. A historicidade de um texto é estudada, analisando-se essa relação polêmica em que ele se construiu.

Indicação bibliográfica

PLATÃO & FIORIN. *Lições de texto*. São Paulo: Ática, 2003.

_____. *Para entender o texto*. São Paulo: Ática, 2002.

EXERCÍCIO DE FIXAÇÃO II

1. Quais são as três características de um texto? Explique cada uma delas.
2. O que é um texto?
3. O que significa heterogeneidade constitutiva de todo o texto?

CONCEITO DE LITERATURA¹⁴

“... na arte, a linguagem é sempre uma categoria do conteúdo.”

(Iuri Lotman, *Estética e semiótica do cinema*, p. 128)

1. A palavra “literatura”

O vocábulo “literatura” provém do latim *litteratura*, que por sua vez deriva de *littera* = o ensino das primeiras letras. Com o tempo, a palavra ganhou sentido de arte das belas letras, ou arte literária. Nessa acepção, e substituindo os vocábulos *belles lettres*, “poética” e “poesia”, o termo “literatura” definiu-se na segunda metade do século XVIII. Na língua portuguesa, encontramos documentado o lexema *literatura* num texto datado de 21 de março de 1510.

A partir do século XIX, passou a ser universalmente empregado. Como se observa, desde as origens a Literatura subordinou-se à letra escrita e depois impressa.

E a LITERATURA ORAL????;

Somente procede falar em Literatura quando possuímos documentos escritos ou impressos. Antes da existência do documento escrito ou impresso, pertence mais ao Folclore, à Antropologia. Sem o texto escrito, não há como realizar o nosso ofício de leitores ou de críticos. Por outras palavras, o vocábulo “oral” designa um mecanismo de comunicação, não a natureza do objeto literário. Note-se que o termo “escrito” ou “impresso” não assinala o mecanismo de comunicação, mas a própria condição da entidade chamada “texto”.

Então, a escrita é, inquestionavelmente, a primeira condição para que uma obra possua caráter literário.

Nos dias que correm, a noção de texto ampliou-se graças aos recursos plásticos e eletrônicos. Assim, os poemas inscritos em cartazes (pôsteres) ou gravados em disco, em fita ou em slides, por certo que se enquadram na categoria de textos, pois permitem e pressupõem a leitura, embora um tanto diversa da que oferece a página convencional. Nesses casos, processou-se tão somente a substituição do instrumento de registro, visto que persiste a condição básica: documentos “escritos”, visual ou oralmente transmitidos, destinados à “leitura”.

No entanto, se a obra literária pressupõe a leitura, nem todo texto escrito se classifica como literário. Foi um equívoco nesse plano de noções óbvias que deu origem ao emprego abusivo da palavra “Literatura”. Assim, fala-se em “literatura farmacêutica”,

14 Texto baseado em: MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. São Paulo: Cultrix, 2003.

“literatura filosófica”, “literatura médica”, etc. Nesses casos, o mal-entendido não é fácil de extirpar. Bastava empregar o vocábulo “bibliografia” e o problema estaria resolvido de todo. No entanto, a confusão persiste, e denuncia uma problemática de vastas proporções, fora e dentro dos estudos literários.

2. Conceito de literatura

Não é de hoje que filósofos, estetas, críticos e historiadores vêm procurando conceituar a Literatura dum modo convincente e conclusivo.

Primeiro ponto importante: somente podemos falar em conceito, nunca em definição. A **Definição** pertence ao campo das Ciências, e corresponde ao enunciado das características universais. Ex.: “água é uma combinação de duas quantidades de hidrogênio mais uma de oxigênio (H₂O)”. Já o **Conceito** diz respeito ao caráter particular dum objeto, decorre de impressões mais ou menos subjetivas. Por exemplo, quando dizemos que “belo é o que agrada”, estamos tentando conceituar o Belo numa forma que procura inutilmente ser universal e essencial. Tudo que agrada é belo? O que desagrade não pode ser belo? E quando um mesmo objeto agrada a uma pessoa e desagrade a outra?

Desde Aristóteles e Platão, o problema do conceito da Literatura esteve presente. Para o Estagirita, “a epopéia, a tragédia, e ainda a comédia, a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística¹⁵, todas são, em geral, imitações”. Ou mais sinteticamente, a Literatura é **mímese** da realidade. De pronto, duas observações suscitam o conceito aristotélico.

1ª) refere-se apenas à poesia, uma vez que a prosa literária (conto, novela, romance e expressões híbridas) ainda não era cultivada;

2ª) não se pode afirmar que a significação do vocábulo “mímese” esteja definitivamente assentada.

Alfonso Reyes, admite três significados para ela, mas adverte que o terceiro, “apesar de inegáveis vacilações, é o que corresponde à doutrina aristotélica”. Assim, para esse pensador, **Mímese** se refere “à expressão, por meio da arte, do tipo que o artista tem na alma. É a imitação de uma presença subjetiva”, correspondente à “coerência ou semelhança entre a casa que o arquiteto constrói e a que vislumbra em sua mente”.

15 Ditirambo: primitivamente, canto de louvor ao deus grego Dioniso. Depois, composição poética sem estrofes regulares quanto ao número de versos, métrica e disposição das rimas, que visa festejar o vinho, a alegria, os prazeres da mesa etc., num tom entusiástico e/ou delirante. Aulética: entre os antigos gregos e romanos, arte de tocar aulo (tipo de flauta); Citarística: gênero de música ou poesia destinada a ter acompanhamento de cítara (espécie de lira).

Portanto, mimese não é uma cópia servil da realidade, é, ao contrário, uma recriação da realidade.

Literatura é mimese. Esse conceito aristotélico predominou até o século XVIII. Nos dois últimos séculos, pode-se dizer que a sua validade intrínseca permaneceu. Sobretudo se considerarmos a significação que o ensaísta mexicano lhe atribui, porquanto ali se declaram duas categorias-chave: “**expressão**” e “**ficção**”. Restaria incluir a prosa de ficção.

Pode-se entender também a Literatura como uma para-realidade, isto é, o mundo ficcional é paralelo ao mundo da realidade. E de que modo essa realidade paralela se organiza? O mundo para-real em que o texto se constitui é latente: o texto não o contém, evoca-o. Não o encerra, sugere-o; o universo dum romance é virtual até o instante em que, pela leitura, a imaginação do leitor o torna realidade, simétrica à do mundo físico.

É nesse sentido que afirma Thomas Clark Pollock: “Literatura pode ser definida como expressão de uma experiência do escritor através do enunciado de uma série de símbolos capazes de evocar na mente do leitor adequadamente qualificado uma experiência controlada análoga, embora não idêntica, à do escritor”.

Tal conceito, que concede primazia à idéia de transmissão de uma experiência, implica a idéia de conhecimento.

Assim, temos um outro ponto importante no conceito de literatura: a arte literária constitui um tipo de conhecimento, diferente dos demais pelo signo empregado.

Outra abordagem sobre o conceito de Literatura, encontra-se em René Wellek que procurou esclarecer a questão, partindo do “uso especial que se faz da linguagem na Literatura”. Comparando-a com a linguagem científica, denotativa por excelência, reconhece que a linguagem literária é “sumamente conotativa”, pois “o signo se volta para si próprio”, centrado no seu simbolismo fônico e sem referência ao mundo físico. O núcleo central da arte literária há de buscar-se, evidentemente, nos gêneros tradicionais da lírica, da épica e do drama, em todos os quais se remete a um mundo de fantasia, de ficção”; ou seja, admite “a qualidade de 'fictício', a 'invenção' ou a 'imaginação' como característica distintiva da literatura”. Procurando conciliar as noções consagradas e as modernas pesquisas lingüísticas, o conceito de René Wellek não esconde a sua parte vulnerável:

→ por que a linguagem literária não há de ser também denotativa? Como entender a linguagem da prosa de ficção se se admitir a opacidade do signo literário?

A fim de encaminhar corretamente o enquadramento do problema que nos ocupa, temos de estabelecer a seguinte premissa:

1º) a Literatura, do mesmo modo que as demais Artes e as Filosofias, as Religiões e as Ciências, é uma forma ou tipo de conhecimento;

Quanto aos signos, ou instrumentos de expressão, as formas de conhecimento podem ser classificadas como se segue.

CIÊNCIAS: empregam signos unívocos, portanto denotativos, verbais e não-verbais. Assim, os cientistas representam uma “evidência”: $2 + 2 = 4$; ou fazem uso de palavras para enunciar um postulado: “O quadrado da hipotenusa é igual à soma dos quadrados dos catetos” (teorema de Pitágoras). Observe-se que a “tradução” do teorema para qualquer outra língua não lhe alteraria o conteúdo nem a lógica vocabular em que está expresso.

FILOSOFIA: procura usar signos univalentes, de conteúdos universais, em virtude de sua base racionalista e abstratizante. Via de regra, emprega signos verbais.

RELIGIÕES: também procuram empregar signos univalentes, de conteúdos universais. Diferem das Filosofias por sua linguagem metafórica, o que por vezes atenua a univocidade dos signos. Empregam signos verbais e não-verbais, caso entendamos a liturgia como uma soma de signos.

ARTES: empregam signos polívocos, quanto ao valor, conotativos e signos verbais e não-verbais, quanto à forma. Cada arte se caracteriza por um tipo de signo:

- a. som – música
- b. cor – Pintura
- c. movimento - Coreografia
- d. volume - escultura
- e. espaço vazio - Arquitetura
- f. palavra – Literatura

É em razão da polivalência dos signos estéticos que cada pessoa sente dum modo especial e intransferível uma tela de Van Gogh, ou um conto de Machado de Assis. De contorno instável, a polivalência dos signos estéticos depende do contexto em que se localizam e de quem os interpreta. A polivalência escapa a qualquer controle rigoroso. Do contrário, seria de supor, equivocadamente, um juízo único e definitivo acerca das obras estéticas.

Feitas essas distinções, passemos a examinar a Literatura isoladamente.

O instrumento expressivo da Literatura - a palavra - não é exclusivo dela: Ciências, Filosofias e Religiões o empregam. Varia, porém, o modo de utilizá-lo. Como vimos, as demais formas de conhecimento, ou manipulam signos univalentes (as Ciências), ou procuram utilizá-los (as Filosofias e as Religiões). Por outro lado, já que tais formas de

conhecimento se exprimem obrigatoriamente por meio de signos (ou símbolos), é natural que haja pontos de contato entre elas e a Literatura.

Quanto à linguagem científica, identifica-se por sua não-ambigüidade, ou univocidade, é referencial. A linguagem religiosa encerra polivalência metafórica voltada não para a realidade imediata, a esfera dos fenômenos, acessível à intuição, mas para a realidade mediata ou sobrenatural. Quanto ao signo filosófico, ele é dual, participa da polivalência metafórica da Literatura, e simultaneamente aspira à univocidade científica.

Já a linguagem literária ou poética caracteriza-se pelo emprego sistemático da metáfora. Linguagem conotativa por excelência. Desenvolve-se como uma constelação de signos carregada duma enorme taxa de subjetividade. Oscila entre o referencial e o não-referencial, variando em grau conforme se trate de poesia ou de prosa. Em qualquer hipótese, trata-se de metáfora e, portanto, de vocábulos polivalentes. E esses vocábulos são afirmações acerca de pessoas, enquanto que “a ciência, propriamente dita, não tem interesse no indivíduo como tal, mas apenas como exemplificação de um universal”.

Assim, pelo dito até agora, já podemos afirmar que a Literatura é um tipo de conhecimento expresso por palavras de sentido polivalente. Falta explicar o tipo de conhecimento de que se trata e suas relações com os signos empregados. As palavras polivalentes – ou metáforas – representam deformadamente a realidade. Não é a “revelação” do real físico que interessa, mas de tudo que pertence à esfera do humano. A poesia nega as visões “positivas” da realidade. A ótica permanece a do sujeito, não a centrada no objeto. Ora, o desprezo por copiar o real significa desviar-se dele. A ficção, entendida como o universo interior onde estão armazenados e transfigurados os produtos da percepção sensível e emotiva da realidade ambiente, faz aqui sua entrada. Por isso, podemos dizer que Literatura é ficção.

A imaginação, ou ficção, é a faculdade mental de produzir imagens, entendidas essas como representações de percepções sensíveis em nível da consciência e/ou da memória. A imaginação pode ser de dois tipos, conforme o estágio em que se manifestam as representações:

1) imaginação plástica ou reprodutora = reproduz o objeto concreto numa relação equivalente à noção lingüística de referência; “mesa”, enquanto existência mental, seria a imagem de um objeto dado;

2) imaginação difluente ou criadora = quando se opera o desdobramento das imagens em outras na mente do escritor, é o reino da fantasia.

As duas formas de imaginação ligam-se por estreitos vínculos, produzindo a transfiguração da realidade em novos sistemas e sínteses, dotados de leis e normas,

próprios do reino estético ou da ficção. Portanto, a arte literária consistiria na expressão dos conteúdos da imaginação, segundo um duplo movimento de representação:

1º) as imagens seriam representações mentais de realidades sensíveis,

2º) os vocábulos constituiriam representações “objetivas” de imagens: as imagens seriam representações de primeiro grau, os vocábulos, de segundo, numa relação extremamente complexa que não cabe aqui discutir.

Ressalte-se apenas que a imagem, sujeita a mecanismos psicológicos, constitui uma distorção da realidade. Enquanto a palavra distorce a imagem, por submetê-la a leis e normas inerentes à mecânica da escrita. Dupla distorção, conseqüentemente, se realiza no texto literário, de onde a sua ambigüidade radical. Dessas considerações podem-se tirar as seguintes conclusões:

1. o Jornalismo, a Oratória, a Pedagogia, a História, os relatos de viagens, etc., por mais brilhantes que sejam, escapam do terreno da Literatura, senão ocasional e parcialmente; (hibridismo)

2. o Teatro só interessa à Literatura, só é Literatura, enquanto texto escrito, não enquanto obra representada. (Mas o Teatro só é Teatro quando no palco; sendo a representação o seu objetivo, o Teatro torna-se ambíguo: somente pertence à Literatura quando não é Teatro);

3. em última análise, somente a poesia, o conto, a novela e o romance pertencem à Literatura, por satisfazerem àquele requisito básico: → Literatura é ficção expressa por palavras polivalentes.

A essa altura, já podemos emitir um conceito mais completo de Literatura. **Literatura é um tipo de conhecimento, fundado na imaginação, expresso pela palavra escrita e/ou comunicada oralmente, de valor múltívoco e individual.** Em suma: **Literatura é a expressão dos conteúdos da ficção, ou da imaginação, por meio de palavras de sentido múltiplo e pessoal.**

Assim, não cabe confundir qualquer texto escrito com texto literário; para tanto, deve preencher os requisitos mencionados. Estamos adotando um conceito amplo de Literatura, no qual se albergam desde as quadrinhas improvisadas dum abc nordestino até o romance *Ulisses* de James Joyce. A questão do valor é outra história. Desde o soneto capenga do adolescente sonhador, publicado num jornal acadêmico, até a *Divina comédia*, tudo é Literatura.

E por fim, a palavra é o mais adequado veículo de expressão do conhecimento que o homem tem da realidade. A palavra, o meio mais eficiente de comunicação entre os homens, é atributo da Literatura. Dentre as Artes é a única que a emprega como meio de

expressão, e emprega-a polivalentemente. **Tal privilégio torna a Literatura a arte por excelência**; pois a palavra multívoca consegue exprimir tudo quanto os signos das outras artes (o som, a cor, etc.) só transmitem de modo parcial ou imperfeito. “... a literatura ... é portadora de pensamentos, e a Arte não. E apresenta a literatura outras formas que a Arte não possui, de ação, de crescimento, de continuidade; (...) Desfruta de uma liberdade que é recusada àquela. Para ela todo o passado é presente ou pode sê-lo; (...) Posso valer-me de Homero e Virgílio a qualquer instante; tenho-os à mão e possuo-os por inteiro. (...) Só existe um Partenão e uma Basílica de São Pedro; mediante fotografias, posso contemplá-los apenas parcial e obscuramente; (...) Significa o 'presente eterno', essencialmente peculiar às Letras, que a literatura do passado pode continuar cooperando no presente”. Ernst Robert Curtius

Desse ângulo, a arte universal não é a Música, mas a Literatura. A linguagem musical certamente pode ser entendida por sobre as fronteiras dos povos e nações. Mas está-lhe vedado um mundo de sentidos, idéias, pensamentos, tragédias, angústias, etc., apenas traduzível em linguagem literária. Só a Literatura pode expressar o redemoinho profundo que constitui a essência e a existência do homem posto em face dos grandes enigmas do Universo. Os demais tipos de conhecimento artístico apenas alcançam simbolizar palidamente a dramática tomada de consciência do homem perante esses mistérios.

Note-se ainda um outro aspecto importante da literatura. Se o homem é tanto mais adaptado à vida quanto mais experiências acumular, e não podendo multiplicá-las por estar encarcerado nos limites de uma única existência, somente lhe resta aproveitar-se da experiência alheia. Inclusive aquela armazenada ao longo da evolução histórica da Humanidade. É exatamente por isso que se volta para os depósitos de cultura e de civilização, representados pelos livros, museus, monumentos, etc. Ora, a Literatura fornece um tipo singular de experiência, porquanto trabalha com a imaginação, que produz formas de vida possível e diferente da nossa. E tal experiência, colhida no contato com a imaginação criadora do escritor, enriquece nossa maneira de ver a realidade, uma vez que a Literatura, caminhando antes da vida, lhe vai insinuando os rumos que pode trilhar. Desse modo, o homem se aperfeiçoa com a assimilação de experiências ficcionais antecipadoras ou reveladoras de dimensões e situações para além de seu mundo comum.

Assim concebida, a arte literária não se reduz a uma forma banal de entretenimento. A Literatura constitui uma forma de conhecer o mundo e os homens. Se a vida de cada um corresponde a um esforço persistente de conhecimento, superação e

libertação, à Literatura cabe um lugar de relevo, enquanto ficção expressa por palavras de sentido multívoco. A Literatura nos conduz a novas fontes de prazer. Faz sentirmos que não estamos sozinhos em nossa miséria. Expõe-nos nossos problemas a uma nova luz. Sugere novas possibilidades e abre novos campos de experiências. Oferece-nos uma grande variedade de 'estratégias simbólicas' mediante as quais nos tornamos aptos a circunscrever as nossas situações." S. I. Hayakawa

Enfim, o conceito de Literatura não deve ser encarado como a explicitação de uma única idéia, mas como um conjunto de idéias, um feixe, uma síndrome. Dessa maneira, pode-se afirmar que

LITERATURA É: ESCRITA, EXPRESSÃO, FICÇÃO, CONHECIMENTO.

- **escrita:** utiliza-se do signo verbal escrito;
- **expressão:** palavra escrita é sistematicamente polivalente, artística, individual, conotativa;
- **ficção:** a noção, a idéia criada na imaginação do escritor e que figura no texto como virtualidade (para-realidade), mímese;
- **conhecimento:** do mundo e dos homens.

Indicação bibliográfica

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 2005.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria – literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

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

MOISÉS, Massaud. *A criação literária – poesia*. São Paulo: Cultrix, 2005.

WELLEK, René & WARREN, Austin. *Teoria da literatura e metodologia em estudos literários*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

EXERCÍCIO DE FIXAÇÃO III

1. Qual a origem da palavra literatura?
2. Segundo a teoria de Massaud Moisés, é correto falar-se em literatura oral? Por quê?
3. Comente a seguinte afirmação de Massaud Moisés: “No entanto, se a obra literária pressupõe a leitura, nem todo texto escrito se classifica como literário.”
4. Qual a diferença entre conceito e definição?
5. Qual o entendimento correto do vocábulo mímese?
6. Explique a seguinte afirmação de Massaud Moisés: “A literatura é a arte por excelência”.
7. Baseado nas discussões em sala de aula, comente a seguinte afirmação: “A literatura multiplica a vida do leitor.”
8. Comente: “A arte literária não se reduz a uma forma banal de entretenimento.”
9. O que é literatura?

FUNÇÕES DA LITERATURA¹⁶

1 — Depois da tentativa de determinar a natureza da literatura, cumpre formular agora uma nova pergunta: qual a finalidade ou a função da literatura? Impõe-se que, sem desfigurar a realidade histórica da arte literária, a teoria da literatura recolha e interprete as mais significativas e influentes soluções que, no decorrer do tempo, têm sido dadas ao problema da função da literatura — pois tais soluções representam estruturas gerais que têm informado, ao longo da história, a experiência literária.

2 — É relativamente moderna a consciência de a literatura possuir os seus valores próprios, estéticos, de constituir uma atividade independente e específica que não necessita, para legitimar a sua existência, de se colocar ao serviço da *polis*, da moral, da filosofia, etc.

Até meados do século XVIII confere-se quase sem excepção à literatura ou uma finalidade hedonista ou uma finalidade pedagógico-moralística.

Não há dúvida de que a consciência da autonomia da literatura — e da arte em geral — só adquiriu força e alcançou fundamentação a partir da segunda metade do século XVIII, época desbordante de atividade intelectual em múltiplos domínios e, particularmente, no domínio das idéias estéticas.

Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), a quem se deve a criação do vocábulo *estética*, foi certamente um dos primeiros pensadores a considerar a arte como um domínio específico e independente da filosofia, da moral e do prazer. Em 1788, Karl Philip Moritz, na sua obra *Sobre a imitação plástica do belo* (*Über die bildende Nachahmung des Schönen*), afirma que a obra de arte é um microcosmo, um todo orgânico completo e perfeito em si mesmo e que é precisamente belo porque não tem necessidade de ser útil. A utilidade aparece como um fator estranho à beleza, pois «esta possui o seu integral valor e a finalidade da sua existência em si mesma»¹⁷.

O ano de 1790 constitui um marco fundamental no desenvolvimento das doutrinas acerca da autonomia da arte: naquela data, publica Kant a sua *Crítica do juízo*, onde concede uma atenção particular ao problema da finalidade da arte. Segundo Kant, o sentimento estético é alheio ao interesse de ordem prática, o que já não acontece com o agradável, pois este anda sempre aliado ao interesse.

As doutrinas de Kant acerca destes problemas exerceram uma influência importante e contribuíram poderosamente para que a literatura fosse concebida como um

¹⁶ Texto retirado e adaptado de AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1964.

¹⁷ M. H. Abrams. *The mirror and the lamp. Romantic theory and the critical tradition*. New York, Oxford Univ. Press, 1953, p. 327.

domínio autônomo, cuja existência não necessita de ser justificada através da sua vinculação a um ideal moral, religioso, social, etc. Goethe, por exemplo, considera a distinção kantiana de estética e efeitos morais como um ato libertador, pois a imposição de fins didáticos a uma obra artística constitui um «antigo preconceito»¹⁸.

O romantismo, ao considerar a poesia e a arte em geral como um conhecimento específico e o único susceptível de revelar ao homem o infinito, os mistérios do sobrenatural e os enigmas da vida, conferia ao fenômeno estético uma justificação intrínseca e total: uma vez que a arte se vai transformando num valor absoluto e numa religião, cessa a necessidade de a subordinar a quaisquer outros valores para fundamentar a sua existência. A idéia da obra de arte como um mundo autônomo e isenta de propósitos extrínsecos surge com freqüência em Schelling e Hegel. O próprio aparecimento, pela primeira vez, da expressão arte pela arte está relacionado com os meios românticos alemães, em especial de Weimar e de Jena, e com os estetas discípulos de Kant e de Schelling: com efeito, aquela expressão parece surgir pela primeira vez em 1804, no *Journal intime* de Benjamin Constant, a propósito das doutrinas de Henry Crabb Robinson, discípulo de Schelling e exegeta de Kant¹⁹.

Cousin, representante da chamada filosofia eclética, insiste com vigor na afirmação de que a beleza é independente da moral e da religião e sublinha que «o artista é antes de tudo um artista» que não pode sacrificar a sua obra a qualquer fim social, religioso, etc. Em 1835, no prefácio de *Mademoiselle de Maupin*, Théophile Gautier defende as doutrinas da arte pela arte e ataca com veemência os moralistas de recorte tradicional, os utilitaristas modernos e os socialistas utópicos que pregavam uma finalidade moral ou social da literatura. Outros tantos defensores da arte pela arte foram Flaubert e Baudelaire, os poetas do Parnaso, como Leconte de Lisle e Théodore de Banville, os irmãos Goncourt, Huysmans, etc.

A fortuna das doutrinas da arte pela arte não se restringiu à França, antes se alargou pelas literaturas européias e até pela literatura americana. Na América do Norte, com efeito, Edgar Allan Poe (1809-1849) condena a poesia didática, tão espalhada nos meios literários americanos da época, e afirma com ênfase que o poema possui a sua mais alta nobreza na sua condição específica de poema e em nada mais.

Na Inglaterra, o volume de Swinburne *Poems and ballads*, publicado em 1866, representa um marco importante na difusão das teorias da arte pela arte e, nas últimas décadas do século XIX. Oscar Wilde, escritor que resume na sua obra e na sua vida a

18 René Wellek. *Historia de la crítica moderna (1750-1950): La segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid, Gredos, 1959, p. 242 e 251.

19 William K. Wimsatt Jr. & Cleanth Brooks. *Literary criticism*. New York, Knopf, 1964, p. 477.

aventura e a tragédia do decadentismo europeu, aparece na literatura inglesa como o mais influente arauto daquele credo estético.

Na literatura portuguesa, esta doutrina literária revela-se tardiamente e com fraco vigor. Certamente atraiu o jovem Eça de Queirós; caracteriza parte da obra de António Feijó e, já quase no fim do século, encontra em Eugênio de Castro o artista que entre nós lhe deu expressão mais agressiva e mais espetacular; está presente, enfim, sob formas diversas, nas correntes pós-simbolistas.

A arte pela arte, como movimento estético, como escola literária historicamente situada e determinada, é um fenômeno característico do século XIX. Cabe-lhe um mérito inegável: **acreditou na autonomia e na legitimidade intrínseca da literatura e difundiu o princípio de que a literatura deve realizar primordialmente valores estéticos.** Todavia, esta defesa da autonomia da literatura, nas teorias da arte pela arte, conduziu freqüentemente, ao empobrecimento e à desvirtuação do fenômeno literário, devido ao modo viciado como muitas vezes foi interpretada a autonomia dos valores literários e devido ao esteticismo mórbido, ao antagonismo radical entre a arte e a vida, ao amoralismo agressivo, etc., que muitos dos seus representantes cultivaram.

Analisemos agora os aspectos mais relevantes e mais característicos da arte pela arte.

3.1 — Em primeiro lugar, as doutrinas da arte pela arte recusam qualquer possibilidade de identificar ou sequer aproximar a utilidade e a beleza e, por conseguinte, negam qualquer objetivo útil à obra literária.

Não há verdadeiramente belo senão o que não pode servir para nada; tudo o que é útil é feio, porque é a expressão de qualquer necessidade, e as necessidades do homem são ignóbeis. — O local mais útil de uma casa, são as latrinas²⁰.

A recusa de identificar o belo e o útil e a implícita depreciação da utilidade pragmaticamente entendida, relaciona-se com uma atitude intelectual muito importante: uma hostilidade e um ceticismo muito fortes perante o progresso da ciência e da técnica e perante a crença na perfectibilidade humana fundada sobre tal progresso. As conquistas da ciência e da técnica, a crescente industrialização e as riquezas daí derivadas provocam nas multidões uma euforia obcecante que conduz ao menosprezo e ao olvido de todos os valores que não se integram no mito do progresso. Em nome dos valores postergados, sobretudo dos valores estéticos, e em nome da própria espiritualidade do homem é que os adeptos da arte pela arte proclamam a sua revolta perante os ideais de progresso e de perfectibilidade humana entendidos segundo os utilitaristas. Baudelaire

20 *ibid.*, p. 23.

considera a noção de progresso como uma invenção do filosofismo moderno, filha do terreno apodrecido da fatuidade, e acentua as suas desastrosas conseqüências, pois aniquila a liberdade, amortece a responsabilidade e confunde o mundo físico com o mundo moral, o mundo natural com o mundo sobrenatural²¹. O autêntico progresso só pode ser situado no plano moral e terá portanto de ser obra do indivíduo e não da massa: postula por conseguinte uma responsabilidade individual, o que não acontece com o mito do progresso material, que implica a abdicação desta responsabilidade individual no oceano anônimo das multidões, dos outros. Por isso Baudelaire escrevia em jeito de axioma: «Teoria da verdadeira civilização. Não reside no gás, nem no vapor, nem nas mesas giratórias. Reside na diminuição dos vestígios do pecado original»²².

3.2 — O problema das relações da literatura com a moral insere-se logicamente no quadro mais amplo das relações da literatura com a utilidade. E tal como a arte pela arte conclui ser impossível vincular a literatura a objetivos utilitários, também conclui pela impossibilidade de associar os valores literários a valores morais. Gautier, no já citado prefácio de *Mademoiselle de Maupin*, denuncia com particular acrimônia as tentativas para transformar a literatura em cartilha de virtudes e de exemplaridade moral. Ele observa que este afã moralizante não possui qualquer dimensão universalista, porque, no fundo, é apenas a expressão dos interesses de um grupo: seja dos ditos conservadores, seja dos socialistas.

Os românticos tinham oposto às exigências moralizantes de recorte tradicionalista, uma moral baseada na intensidade da paixão e dos sentimentos e nos direitos e deveres daí decorrentes; os defensores da arte pela arte adotam antes uma atitude de cabal amoralismo. A literatura constitui um domínio próprio, com as suas necessidades e as suas aspirações específicas e a moral constitui igualmente um domínio próprio, com legítimas prerrogativas e um definido campo de ação: entre os dois domínios deve verificar-se uma independência perfeita, com total ausência de interferências perturbadoras.

É necessário, porém, considerar dentro deste princípio fundamental da arte pela arte duas atitudes diversas: uma, a coberto da independência recíproca da moral e da literatura, tomba numa imoralidade velada ou patente; outra, recusando à moral qualquer direito sobre a literatura, consegue restabelecer um profundo equilíbrio de valores ao reconhecer em toda a obra literária autêntica uma moralidade própria e superior. Da

21 Baudelaire. «Exposition universelle — 1855 ». *Oeuvres complètes*. Paris, N. R. F., 1958, p. 693 ss.

22 Baudelaire. «Mon coeur mis à nu», op. cit., p. 1224.

primeira atitude, são expoentes um Huysmans e um Wilde; da segunda, é representante genial um Baudelaire, por exemplo.

No entanto, Baudelaire não advoga uma literatura puramente inútil, como aquela defendida por Gautier no prefácio de *Mademoiselle de Maupin*, obra de polêmica contra a «imbecil hipocrisia burguesa». A obra literária autêntica, que procura realizar a beleza e que não mutila nem deforma preconcebidamente a realidade da vida, não colide com a moral, antes se encontra com ela num nível muito elevado. Portanto, através da crença na unidade integral do universo, a beleza se irmana profundamente com o bem e com a verdade: a contemplação da obra bela não pode deixar de acender na alma humana um elevado sentimento moral, um frêmito de superior harmonia. E a literatura, sem se adular em contatos impuros, preservando a sua grandeza estética, oferecerá ao homem uma via luminosa de depuração das paixões e de libertação interior.

3.3 — A vida, para as teorias da arte pela arte, não representa o mar em que o escritor deva mergulhar demoradamente para fecundar a sua obra. Aparece, pelo contrário, como um conjunto de impuros elementos dissonante com o universo esplendoroso da arte. A literatura transforma-se num sacerdócio que não pode coabitar com os aspectos profanos da vida do escritor: o artista, para não trair o seu ideal, tem de matar ou pelo menos isolar o homem que nele também existe.

E quando o artista não se mantém fiel a este rumo e se deixa enlevar pelas solicitações da vida, como qualquer homem vulgar, o fulgor do seu destino de exceção entra em inexorável declínio.

A ação magoa e desgosta o artista e até os atos mais elementares da vida se transformam num martírio, como confessa Flaubert: «Tenho ódio à vida,... sim, à vida, e a tudo o que me lembra que é necessário suportá-la. É um suplício caminhar, vestir-me, estar de pé...»²³. A atividade política, com as suas aliciações das massas, as suas dubiedades e o seu inelutável pragmatismo, constitui um domínio detestado, de modo particular, pelos partidários da arte pela arte.

A arte, escreveu Ortega y Gasset, «é uma sub-rogação da vida»²⁴ — um refúgio que acolhe as almas eleitas, delicadas, consumidas por um supremo ideal de beleza e que fogem da imperfeição e da fealdade da vida. As palavras de Ortega y Gasset definem com justeza a atitude da arte pela arte: o artista isola-se, movido por um sentimento aristocrático que recusa o comércio com as multidões, evade-se da realidade quotidiana

23 Mencionado por Auguste Cassagne, op. cit., p. 227.

24 Ortega y Gasset. *Obras completas*. Madrid, 1950, vol. I, p. 48 ss.

que o oprime e constrói nostálgicamente a sua torre de marfim — um dos grandes mitos da arte pela arte²⁵.

Nesta atitude de distanciamento existe uma autêntica preocupação estética, mas existe também uma perigosa altivez esteticista que conduz à ruptura da comunicação do escritor com o público e que, no seu extremo limite, se encaminha para o suicídio da literatura²⁶.

3.4 — É compreensível que uma estética que advoga o desinteresse absoluto da arte, e a evasão da vida, se volva para o exotismo. A fuga, no tempo e no espaço, à realidade circundante era uma defesa contra as tentações impuras que poderiam assaltar o artista e, simultaneamente, ofertava à imaginação a originalidade impressionante, e tantas vezes estranha, de paisagens, de figuras humanas e de costumes, a cor intensa que deslumbra o olhar ou as melodias e os ritmos de sabor inédito.

Exotismo no tempo — a arte pela arte reencontra, depois do parêntese medievalista dos românticos, a antigüidade greco-latina, especialmente a antigüidade helênica. Aí, situa-se o reino da beleza suprema, o altar puríssimo. Ante a fealdade e a vileza da realidade quotidiana e circunjacente, erguia-se esplendoroso o mármore dos templos da Acrópole, a brancura serena e grácil dos Apolos e das Vênus, o encanto sensual e doirado da lenda mitológica dos faunos, das ninfas e das deusas. Esta nostalgia da Grécia e de Roma percorre os *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle, exprime-se em Flaubert, Bainville, Swinburne, Eugênio de Castro, Alberto de Oliveira, Olavo Bilac, etc.

O **exotismo no espaço** circunscreve-se quase sempre ao Oriente — o Oriente colorido e misterioso que já atraía os românticos (*Orientales* de Victor Hugo, *Voyage en Orient* de Gérard de Nerval, etc.). Algumas vezes, este exotismo assenta numa experiência pessoal, como no caso de Flaubert, que percorreria a Síria, o Egito, etc.; outras vezes, trata-se de um exotismo puramente imaginário, fruto de leituras e da fantasia, como acontece com o António Feijó do *Cancioneiro chinês*. De qualquer modo, é sempre a porta da evasão que se procura, através das paisagens de coloridos e configurações singulares, dos costumes e usos pitorescos, das lendas e episódios que guardam um sabor estranho para a sensibilidade do leitor europeu.

25 «A expressão «torre de marfim» provém de uma olvidada poesia do grande crítico e medíocre poeta Sainte-Beuve, na qual este retratava, em 1837, os corifeus do movimento romântico. Ao combativo Victor Hugo opunha Alfred de Vigny, que por volta de 1826 era considerado pelos entendidos como o maior poeta do círculo. Havia emudecido, porém, depressa: Vigny, plus secret / comme en sa tour d'ivoire, avant midi, rentrait» (Ernst Robert Curtius. Ensayos críticos acerca de literatura europea. Barcelona, Editorial Seix Barral, S. A., 1959, t. II, p. 296).

26 Este agudo problema do distanciamento do poeta da arte pela arte perante as multidões e da necessidade de comunicar com elas, arrancou a Ruben Darío, no prólogo dos Cantos de vida y esperanza, a seguinte confissão: «Eu não sou um poeta para as multidões. Mas sei que tenho indefectivelmente de ir até elas».

3.5 — Perante a natureza, o movimento da arte pela arte conservou freqüentemente uma atitude de desconfiança e mesmo de hostilidade. A beleza não deriva do mundo natural, não é fruto de uma imitação da natureza; pelo contrário, a natureza tem de imitar a arte para ascender à beleza: só através da ação do espírito, de uma interioridade que o homem confere às coisas, é que o mundo natural adquire dimensões de beleza.

Com efeito, a natureza e os seus elementos — rios, prados, montanhas e bosques, etc. — aparecem aos olhos dos cultores da arte pela arte como um mundo fragmentário, onde a harmonia não existe ou apenas se desenha larvarmente. A aspiração e o desígnio do artista impõem a esta esfera confusa e imperfeita uma transfiguração de cunho estético.

Quando Baudelaire escreve que «a primeira missão do poeta é a de substituir a natureza pelo homem e de protestar contra ela»²⁷, delinea lapidariamente a atitude da arte pela arte e estabelece um dos princípios fundamentais da arte moderna: a fuga ao natural, aventura em que o artista, perfazendo ao contrário o roteiro de Ulisses, se escapa a Penélope para viver com Circe, numa lúcida vontade de desumanização.

4 — Já atrás nos referimos, acerca das doutrinas da arte pela arte, a uma importante finalidade freqüentemente assinalada à literatura: a evasão. Em termos genéricos, a evasão significa sempre a fuga do eu a determinadas condições e circunstâncias da vida e do mundo e, correlativamente, implica a procura e a construção de um mundo novo, de um mundo imaginário, diverso daquele de que se foge, e que funciona como sedativo, como ideal compensação, como objetivação de sonhos e de aspirações.

A evasão, como fenómeno literário, é verificável quer no escritor quer no leitor. Deixando para ulterior e breve análise o caso deste último, examinemos primeiramente os principais aspectos da evasão no plano do criador literário.

Na origem da necessidade que o escritor experimenta de se evadir, podem atuar diversos motivos. Entre os mais relevantes, contam-se os seguintes:

a) Conflito com a sociedade: o escritor sente a mediocridade, a vileza e a injustiça da sociedade que o rodeia e, numa atitude de amargura e de desprezo, foge a essa sociedade e refugia-se na literatura.

b) Problemas e sofrimentos íntimos que torturam a alma do escritor e aos quais este foge pelo caminho da evasão. A inquietação e desespero dos românticos — o *mal du siècle* — estão na origem da fuga ao circunstancial e no desejo por uma realidade desconhecida

c) Recusa de um universo finito, absurdo e radicalmente imperfeito. Geralmente, esta recusa envolve um sentido metafísico, pois implica uma tomada de posição perante os

²⁷ Baudelaire. *Oeuvres complètes*. ed. cit., p. 659.

problemas da existência de Deus, da finalidade do mundo, do significado do destino humano, etc.

A evasão do escritor pode realizar-se, no plano da criação literária, de diferentes modos:

1) Transformando a literatura numa autêntica religião, numa atividade tiranicamente absorvente no seio da qual o artista, empolgado pelas torturas e pelos êxtases da sua criação, esquece o mundo e a vida.

2) Evasão no tempo, buscando em épocas remotas a beleza, a grandiosidade e o encanto que o presente é incapaz de oferecer. Assim os românticos cultivaram freqüentemente, pelo mero gosto da evasão, os temas medievais, tal como os poetas da arte pela arte, como vimos, se deleitaram com a antiguidade greco-latina. O romance histórico representa uma forma literária eminentemente apta a servir o desejo de evasão do escritor, pois permite a ressurreição de esplendorosas civilizações e de heróicos ou pitorescos povos já extintos.

3) Evasão no espaço, manifestando-se pelo gosto de paisagens, de figuras e de costumes exóticos. O Oriente constituiu em todos os tempos copiosa fonte de exotismo, mas não devemos esquecer outras regiões igualmente importantes sob este aspecto, como a Espanha e a Itália para os românticos (Gautier, Mérimée, Stendhal) e as vastas regiões americanas para alguns autores pré-românticos e românticos (Prévost, Saint-Pierre, Chateaubriand, escritores indianistas do romantismo brasileiro, etc.).

No domínio da evasão no espaço ocupa um lugar fundamental o tema da viagem. No termo da viagem, estende-se um país magnífico, de poentes de jacinto e ouro, de canais adormecidos, banhado de uma luz quente, impregnado de raros perfumes, onde o sossego se casa com o luxo e a volúpia — paraíso, enfim, moldado pelo sonho.

4) A infância constitui um domínio privilegiado da evasão literária. Perante os tormentos, as decepções e as derrocadas da idade adulta, o escritor evoca sonhadoramente o tempo perdido da infância, paraíso distante onde vivem a pureza, a inocência, a promessa e os mitos fascinantes.

5) A criação de personagens constitui outro processo freqüentemente utilizado pelo escritor, particularmente pelo romancista, para se evadir. A personagem, plasmada segundo os mais secretos desejos e desígnios do artista, apresenta as qualidades e vive as aventuras que o escritor para si baldadamente apetecera.

No domínio poético, a evasão do escritor pode realizar-se não através da criação de personagens, como no romance, mas através da identificação do poeta com

personagens míticas ou lendárias, numa metamorfose em que a imaginação se encontra com crenças místicas e mágicas.

6) O sonho, os paraísos artificiais provocados pelas drogas e pelas bebidas, a orgia, etc., representam outros processos de evasão com larga projeção na literatura. A literatura romântica e simbolista oferece muitos exemplos destas formas de evasão.

O fenômeno da evasão literária, como afirmamos, verifica-se igualmente no leitor. Este é conduzido à evasão através do tédio, da frustração e do processo psicológico conhecido pelo nome de *bovarismo*²⁸, isto é, a tendência para sonhar ilusórias felicidades e aventuras e para acreditar no sonho assim entretecido. A leitura aparece então como o excitante de um sentimentalismo ávido de quimeras, como realização fictícia de desejos inconfessados, como forma ilusória de compensar frustrações existenciais.

Em Luísa, heroína de *O primo Basílio*, denunciou Eça de Queirós o pendor para a evasão provocado pelo bovarismo.

5 — Na estética platônica aparece já o problema da literatura como conhecimento, embora o filósofo conclua pela impossibilidade de a obra poética poder ser um adequado veículo do conhecimento. Segundo Platão, a imitação poética não constitui um processo revelador da verdade, assim se opondo à filosofia que, partindo das coisas e dos seres, ascende à consideração das Idéias, realidade última e fundamental; a poesia, com efeito, limita-se a fornecer uma cópia, uma imitação das coisas e dos seres que, por sua vez, são uma mera imagem (*phantasma*) das Idéias. Quer dizer, por conseguinte, que a poesia é uma imitação de imitações e criadora de vãs aparências²⁹.

Este mesmo problema assume excepcional relevo em Aristóteles, pois na *Poética* claramente se afirma que «a Poesia é mais filosófica e mais elevada do que a História, pois a Poesia conta de preferência o geral e, a História, o particular»³⁰.

Apenas com o romantismo e a época contemporânea voltou a ser debatido, com profundidade e amplidão, o problema da literatura como conhecimento. Na estética romântica, a poesia é concebida como a única via de conhecimento da realidade profunda do ser, pois o universo aparece povoado de coisas e de formas que, aparentemente inertes e desprovidas de significado, constituem a presença simbólica de uma realidade misteriosa e invisível. O poeta penetra na realidade invisível e, através da palavra simbólica, revela a face oculta das coisas.

28 Do nome de Emma Bovary, personagem central do romance de Gustave Flaubert, *Madame Bovary*.

29 Platão, *República*, 597 d-e.

30 *Poética*, 1451 b. Citamos na tradução da Profa. Doutora Maria Helena da Rocha Pereira, Hélade, 2a. ed., Coimbra, 1963, p. 407.

Contemporaneamente, a questão da literatura como conhecimento tem preocupado particularmente a chamada estética simbólica ou semântica — representada sobretudo por Ernst Cassirer e Susanne Langer —³¹, para a qual a literatura, longe de constituir uma diversão ou uma atividade lúdica, representa a revelação, através das formas simbólicas da linguagem, das infinitas potencialidades obscuramente pressentidas na alma do homem.

Para alguns estetas e críticos, porém, a literatura constitui um domínio perfeitamente alheio ao conhecimento, pois enquanto este dependeria do raciocínio e da mente, aquela vincular-se-ia ao sentimento e ao coração, limitando-se a comunicar emoções³². A literatura, com efeito, não é uma filosofia disfarçada, nem o conhecimento que transmite se identifica com conceitos abstratos ou com princípios científicos. Todavia, a ruptura total entre literatura e atividade cognoscitiva representa uma inaceitável mutilação do fenômeno literário, pois toda a obra literária autêntica traduz uma experiência humana e diz algo acerca do homem e do mundo. A literatura exprime sempre determinados valores, dá forma a uma cosmovisão, revela almas — em suma, constitui um conhecimento.

Através dos tempos, a literatura tem sido o mais fecundo instrumento de análise e de compreensão do homem e das suas relações com o mundo. Sófocles, Shakespeare, Cervantes, Rousseau, Dostoievsky, Kafka, etc., representam novos modos de compreender o homem e a vida e revelam verdades humanas que antes deles se desconheciam ou apenas eram pressentidas. Antes de Kafka, ignoravam-se muitos aspectos do universo tentacular, labiríntico e absurdo em que vive o homem moderno. Pense-se, por exemplo, que apenas os escritores pré-românticos e românticos exprimiram a tristeza das coisas em si mesmas: constitui hoje um deslavado lugar-comum falar da tristeza do luar, mas foi Goethe quem primeiro revelou essa tristeza, tal como Chateaubriand revelou a melancolia dos sinos e Laforgue a solidão e o abandono dos domingos: «Fuir? où aller, par ce printemps? / Dehors, dimanche, rien à faire...»³³.

6 — Data de Aristóteles o problema da catarse como finalidade da literatura. Na *Poética*, ele afirma: «A tragédia é uma imitação da ação, elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem temperada, com formas diferentes em cada parte, que se

31 De Ernst Cassirer, v. *An essay on man*, New Haven, 1944 (trad. portuguesa, *Ensaio sobre o homem*, Lisboa, Guimarães Editores, 1960); e de Susanne Langer, v. *Philosophy in a new Key*, Cambridge, Mass., 1957; *Feeling and form*, New York, Scribner's, 1953 e *Problems of art: ten philosophical lectures*, New York, Scribner's, 1957,

32 v., por exemplo, Lino Granieri. *Estética pura*. Bari: Edizioni Nerio, 1962. p. 226.

33 Jules Laforgue. *Poésies*. Paris: Colin, 1959. p. 234.

serve da ação e não da narração, e que, por meio da comiseração e do temor, provoca a purificação de tais paixões»³⁴.

Não é fácil interpretar com inteira segurança este passo dessa obra tão obscura que é a *Poética*. Já no entardecer do século XVI, um comentarista de Aristóteles, Paolo Beni, coligia doze interpretações diferentes a seu respeito e nos séculos subseqüentes outras se lhes juntariam... Aristóteles tomou o vocábulo «catarse» da linguagem médica, onde designava um processo purificador que limpa o corpo de elementos nocivos.

A questão dos efeitos catárticos da literatura só voltou a interessar os espíritos muitos séculos após Aristóteles, quando no século XVI, depois da década de trinta — a *Poética* tornou a solicitar a atenção dos estudiosos e a dar origem a um poderoso movimento de teorização literária.

Neste amplo movimento de teorização literária, encontramos duas interpretações fundamentais do conceito de catarse, representativas de duas atitudes mentais e estéticas diferentes: uma interpretação **moralística** e uma interpretação a que podemos chamar **mitridática**. Estas interpretações, nas suas linhas essenciais, exprimem os dois grandes modos como na tradição literária europeia tem sido entendida e valorada a catarse aristotélica.

a) Vincenzo Maggi, que em 1550 publica um comentário da *Poética*³⁵, abre o caminho para a interpretação moralística da catarse, pois afirma que Aristóteles, ao escrever que a tragédia «provoca a purificação de tais paixões», pretendia significar que a poesia trágica não só purifica a piedade e o terror, mas também outras paixões similares (sic!), como a ira, a luxúria e a avareza, obstáculos a uma vida virtuosa. Estamos perante uma interpretação que atraiçoa o texto aristotélico, mas que revela bem como na época se procurava ansiosamente uma moralização da literatura.

Tal interpretação moralística da catarse, aceita no século XVII por muitos autores — entre os quais Corneille —, conduz no século XVIII a um conceito sentimentalista de catarse, identificada com uma lição moral³⁶.

B) A chamada interpretação mitridática da catarse foi defendida no século XVI por autores como Robortelli, Minturno, Vettori, Castelvetro, etc. Esta interpretação, fiel ao pensamento de Aristóteles, insiste na clarificação racional das paixões levada a cabo pela poesia trágica. Como observa Minturno, a poesia trágica apresenta a condição humana

34 *Poética*, 1949 b. Transcreve-se a tradução da Hélade, ed. cit., p. 405.

35 V. Maggi, *Aristotelis librum de poetica communes explicationes*, Venetiis, 1550. Sobre Maggi e a interpretação moralística da catarse, vide os estudos básicos de Giuseppe Toffanin, *La fine dell'umanesimo*, Torino, Bocca, 1920, e *Il Cinquecento*, 5. ed., Milano, Vallardi, 1954.

36 Sobre a posição de Corneille, v. Toffanin, *La fine dell'umanesimo*, p. 265 ss. Acerca da catarse no século XVIII, v. Baxter Hathaway, «John Dryden and the function of tragedy», in *PMLA*, LVIII (1943), pp. 665-673.

como que num espelho brilhante e quem contempla em tal espelho a natureza das coisas, a variedade do mundo e a fraqueza do homem, anela por agir como uma pessoa sensata e por conservar equilíbrio de ânimo ante as situações adversas³⁷.

6.1 — Como vimos, o conceito de catarse em Aristóteles e nos seus exegetas e discípulos dos séculos XVI e seguintes, vinculava-se exclusiva ou quase exclusivamente a uma determinada forma literária — a tragédia. A função catártica, porém, foi naturalmente estendida a toda a expressão literária e mesmo a toda a expressão artística (já na *Política*, aliás, Aristóteles relacionara intimamente a música e a catarse). Desde há muitos séculos que o homem interpreta a obra literária como uma forma de libertação e de superação de elementos existenciais adversos e dolorosos, como uma procura de paz e de harmonia íntimas, tanto no plano do criador como no plano do leitor. Se em toda a experiência literária se passa de um conhecimento racional a um conhecimento poético e se em contato com toda a obra literária autêntica a alma humana se comove e se apazigua profundamente, tem de admitir-se, como defendeu o P.^e Henri Bremond, que toda a experiência poética é catártica³⁸.

Importa, por fim, sublinhar que a catarse não se confunde com a evasão. Esta é fuga e esquecimento, tentativa de iludir os problemas psicológico-morais, ao passo que a catarse é corajosa assunção da dor e da fatalidade com que o homem se defronta. No pensamento aristotélico, a catarse não se desliga de uma profunda responsabilidade do homem perante o seu destino e por isso parece-nos muito justa a afirmação de um crítico contemporâneo quando escreve que o sentimento de plenitude produzido pela catarse se liga «ao reconhecimento (e como obscura aceitação resignada) de algo de universal, de fatal, de nosso, que supera o caso concreto em que um sentir real se viveu: para um sentimento grave da vida, tal reconhecimento opera-se adentro de uma profunda e forte assunção do destino; para um sentir superficial, ou débil, o mesmo reconhecimento de uma qualidade universal implicará uma pena de nós próprios, como no caso vulgar de uma saudade, que é o reconhecimento do que há de inelutável, de irrecuperável, no tempo»³⁹.

7 — Fala-se muito, no nosso tempo, de literatura comprometida e de compromisso literário. Tais fórmulas e as doutrinas que elas recobrem definem as feições de uma época da cultura europeia: o período da última conflagração mundial e sobretudo dos anos subseqüentes, quando as correntes neo-realistas e existencialistas se difundiram e

37 Baxter Hathaway, *The age of criticism. The late Renaissance in Italy*, Ithaca, Cornell Univ. Press, 1962, p. 227.

38 Henri Bremond, *op. cit.*, p. 177 ss.

39 Vergílio Ferreira, *Espaço do invisível*, Lisboa, Portugalia, 1965, p. 21.

triumfaram por toda uma Europa ocidental desorganizada, coberta de ruínas sangrentas e dominada pela angústia.

O tema do compromisso é fundamental, pelas suas implicações e conseqüências, nas filosofias existencialistas.

Quando Jean-Paul Sartre lança ombros à tarefa de expor a sua concepção de literatura, num ensaio mundialmente célebre⁴⁰, a filosofia de Heidegger influencia visível e naturalmente o teor e o encadeamento das suas idéias. A aliança destes elementos com determinados princípios do marxismo define a orientação do referido ensaio, o documento mais relevante das teorias acerca do compromisso da literatura.

A reflexão sartriana sobre a natureza e a finalidade da literatura comporta três momentos fundamentais, três perguntas e três respostas sobre aspectos diversos, embora intimamente complementares, da atividade e da obra literárias: *o que é escrever? Por que escrever? Para quem escrever?* Eis os três estágios distintos da exposição de Sartre, destinados a confluir todos, através de uma sutil e implacável argumentação dialética, para uma idêntica conclusão.

Temos de reconhecer que a estética de Sartre é a tentativa mais audaciosa até hoje levada a cabo com o intuito de conferir à literatura uma função político-social. Partindo da análise do estatuto ontológico do fenómeno literário, através de uma dialética cerrada, Sartre procura integrar a atividade literária no âmbito da revolução marxista. O brilho do seu raciocínio, porém, não consegue disfarçar a vulnerabilidade de muitas das suas asserções e conclusões.

Sartre deliberadamente ignora os valores próprios do fenómeno literário e confunde o teor da obra literária com o teor de uma obra política, sociológica, panfletária, etc. A palavra para Sartre é ação revolucionária, o que implica como critério valorativo da obra literária a sua eficácia política, moral, etc. E, embora Sartre não o afirme explicitamente, a sua teoria da revelação e da conseqüente transformação do mundo pela palavra, implica já uma politização desse desvelamento: para o Autor de *L'Être et le Néant*, essa revelação é notoriamente de sentido marxista e tal pressuposto atua insidiosamente em toda a sua argumentação. Quando conclui pela necessidade de vincular a atividade literária à causa do proletariado e ao advento de uma Europa socialista, afirma claramente o propósito que secretamente guiara a sua análise, pretensamente objetiva, das estruturas ônticas do fato literário. Mais recentemente, Sartre assinalou à literatura um objetivo muito mais profundo e universalista do que o advento de

40 Jean-Paul Sartre, «Qu'est-ce que la littérature?», Situations, II, Paris, Gailimard, 1948.

uma Europa socialista: a procura do sentido da vida, a interrogação acerca do homem no mundo⁴¹.

A sua historialização brutal da atividade literária serve precisamente a sua concepção pragmática da literatura e conduz ao absurdo de ser lícito afirmar, por exemplo, que uma obra como *A divina comédia* só poderia ser válida para um homem do século XIV, católico e escolástico. Aliás, o motivo invocado por Sartre para excluir o leitor universal de destinatário de uma obra literária — o fato de a linguagem ser elíptica e a necessidade de conhecer os contextos extra-verbais —, representa um sofisma declarado, pois equivale a desconhecer que o leitor, através da cultura, pode reconstituir os contextos necessários para a interpretação da obra e pode ler e compreender assim tanto uma comédia de Molière como uma tragédia de Alfieri ou um romance de Balzac. E isto porque a literatura autêntica não está orientada para a ação imediata e para o transitório e porque o homem não é apenas o agente e o resultado de valores meramente epocais.

A literatura entendida segundo os critérios de valor de Sartre aproxima-se inexoravelmente do seu suicídio. Não é o fato de Flaubert não ter condenado a repressão da Comuna de 1871 que desvaloriza a sua obra literária, como não é o fato de Paul Éluard ter sido um comunista que invalida a qualidade estética dos seus poemas.

8. — Torna-se necessário efetuar uma distinção nítida entre *literatura comprometida* ou, para usar um vocábulo francês muito em moda, literatura «*engagée*» e *literatura planificada* ou dirigida. Na *literatura comprometida*, a defesa de determinados valores morais, políticos e sociais nasce de uma decisão livre do escritor; na *literatura planificada*, os valores a defender e a exaltar e os objetivos a atingir são impostos coativamente por um poder alheio ao escritor, quase sempre um poder político, com o conseqüente cerceamento ou até aniquilação da liberdade do artista.

Já vimos em capítulo anterior duas modalidades de literatura dirigida, cronologicamente separadas por um período superior a vinte séculos, tendo uma revestido um carácter puramente mental e utópico e tendo a outra conhecido uma existência efetiva: referimo-nos à concepção dirigista da poesia elaborada por Platão e à literatura planificada que surgiu na URSS depois da revolução comunista de 1917.

9 — Nas páginas anteriores ficou uma exposição, necessariamente breve e lacunar, do problema das funções da literatura. Vimos como através da história têm variado as soluções propostas para este problema e esta diversidade levanta uma dúvida

41 V. o depoimento de Jean-Paul Sartre no volume colectivo intitulado *Que peut la littérature?*, Paris(?), L'Inédit, 1965, p. 122 ss.

muito legítima: onde está a verdade? Parece-nos que no domínio da literatura é extremamente perigoso impor pontos de vista parcelares. Por que não admitirmos uma função plural da literatura? A literatura é veículo de evasão, mas pode também constituir importante elemento de crítica social; a literatura é instrumento de catarse, de libertação e de apaziguamento íntimos, mas é também instrumento de comunicação, apto a dar a conhecer aos outros a singularidade da nossa situação e capaz de permitir, por conseguinte, que comuniquemos através daquilo que nos separa⁴². É esta pluralidade de funções que rejeitam quer as teorias do «*engagement*», cujos prosélitos postulam uma falsa unidade total da ação humana colocada sob o signo dos imperativos políticos, quer as teorias dirigistas da literatura, que eliminam a liberdade do escritor e não admitem que «o mundo espiritual da literatura seja o mundo da pura heterodoxia ou, melhor, da pura heresia», como defendia Miguel de Unamuno⁴³.

Uma doutrina que assinale à literatura uma função moral, didascálica, revolucionária, etc., desconhecendo a natureza específica dos valores literários, abre o caminho à falsificação da literatura. A autonomia da literatura, porém, não pode ser entendida como puro jogo e laboriosa procura formalista, com exclusão absoluta do domínio literário de valores morais, filosóficos, políticos, em suma, com exclusão de todos os problemas da vida e do homem.

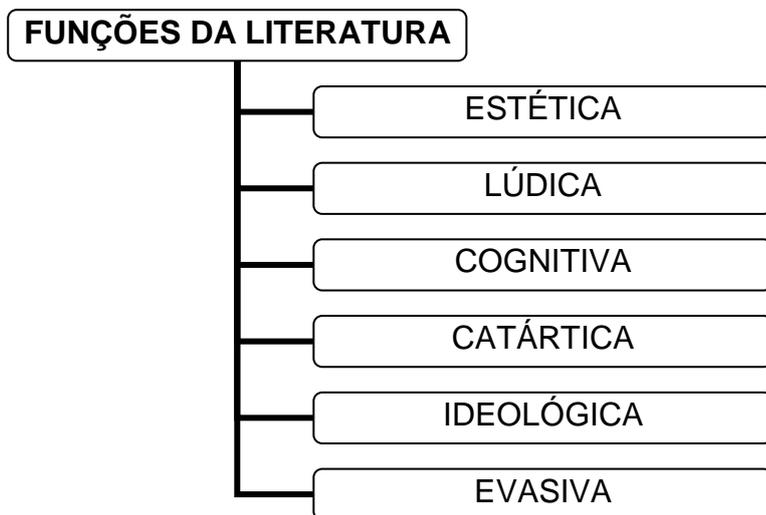
Com efeito, a obra literária é um sistema, um todo organizado, que «encarna simbolicamente significados e valores de um modo plenamente integrado e estrutural e que por isso mesmo está ordenado de tal maneira que constitui um dado auto-suficiente, coerente e complexo»⁴⁴. Estes significados e valores integrados no objeto literário não são de modo nenhum descarnados: radicam sempre, imediata ou mediata, num conjunto mais amplo que abrange outros homens, nos problemas de uma sociedade, nos enigmas do destino.

SÍNTESE

42 Simone de Beauvoir, *Que peut la littérature?*, pp. 78-79.

43 Citado em Gerardo Diego, *Poesia española contemporânea*, Madrid, Taurus, 1959, p. 56.

44 Eliseo Vivas, *Creazione e scoperta*, Bologna, Il Mulino, 1958, p. 159.



Indicação bibliográfica

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. Funções da literatura In *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1964.

CULLER, Jonathan. O que é literatura e tem ela importância? In *Teoria literária – uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999.

D'ONOFRIO, Salvatore. Funções da literatura In *Teoria do texto 1: Prolegômenos e teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.

ECO, Umberto. Sobre algumas funções da literatura In *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

WELLEK, René & WARREN, Austin. A função da literatura In *Teoria da literatura*. Mira-Sintra: Publicações Europa-América, s.d.

LEITURA COMPLEMENTAR

— Eu digo que podem ser olhadas do mesmo modo de um outro prisma, Tônio Kroeger. Sou apenas uma mulher boba que pinta, e se, ainda assim, sei replicar, se posso proteger um pouco a sua própria profissão, por certo não é nada de novo o que apresento, mas somente uma lembrança para o que você mesmo sabe muito bem. . . Bem: o efeito purificante e sanador da literatura, a destruição das paixões pela inteligência e pela palavra, a literatura como caminho para a compreensão, para o perdão e o amor, o poder libertador da linguagem, o espírito literário como fator mais nobre do espírito humano, o literato como homem perfeito, como santo — encarar as coisas *assim* seria dizer não as encarar com suficiente precisão? (In Tônio Kroeger de Thomas Mann, p. 41)

EXERCÍCIO DE FIXAÇÃO IV

1. Disserte sobre a noção de função da obra de arte?
2. O que significa dizer que a arte tem polifuncionalidade?
3. Explique a concepção horaciana que indica duas funções possíveis para a arte: *aut prodesse aut delectare*.
4. Disserte sobre a teoria formal ou hedonística da literatura.
5. Disserte sobre a teoria pedagógico-moralística da literatura.
6. Quando, teoricamente, iniciou-se a consciência da autonomia da literatura?
7. Qual o papel do Romantismo na consciência sobre a autonomia da literatura?
8. Quando, pela primeira vez, apareceu a expressão “arte pela arte”?
9. O que significa a expressão “arte pela arte”?
10. Qual foi, historicamente, o grande mérito da doutrina da arte pela arte?
11. Disserte sobre a função utilitarista da literatura.
12. Explique a função moralista da literatura.
13. A doutrina da arte pela arte, negando a função moralista da literatura, pode assumir duas posições. Cite e explique-as.
14. Dentro das teorias da arte pela arte, qual a relação que existe entre o artista e o cotidiano?
15. Segundo Vitor Manuel “É compreensível que uma estética que advoga o desinteresse absoluto da arte, e a evasão da vida, se volva para o exotismo”. Tomando por base essa afirmativa, explique como se pode entender o exotismo no tempo.
16. Ainda segundo a afirmação acima, explique o exotismo no espaço.
17. Perante a natureza, que atitude o movimento da arte pela arte assume?
18. Explique a função estética da literatura.
19. O que se entende por função lúdica da literatura?
20. Explique a função evasiva que é atribuída à literatura.
21. A evasão só se dá no plano do leitor? Por quê?
22. Disserte sobre a função cognitiva da literatura.
23. O que significa dizer que a literatura possui uma função catártica?
24. Comente a função político-social da literatura.
25. Qual a diferença entre literatura comprometida e literatura planificada?
26. Segundo o texto de Vitor Manuel e as discussões em sala de aula, a literatura possui, pelo menos, sete funções. Cite cada uma delas.

A LÍNGUA LITERÁRIA⁴⁵

“... na arte, a linguagem é sempre uma categoria do conteúdo.”

(Iuri Lotman, *Estética e semiótica do cinema*, p. 128)

I. O CONCEITO DE LÍNGUA LITERÁRIA

A língua é uma instituição, um produto social condicionado histórica e geograficamente, “um conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo social para permitir o exercício daquela faculdade nos indivíduos”. (Saussure)

A fala, pelo contrário, é de natureza individual, sendo constituída pelas combinações através das quais o sujeito falante, exercitando a sua inteligência e a sua vontade, utiliza o código da língua. **E é a partir da entidade histórica constituída por uma determinada língua natural que se organiza o sistema modelizante secundário da literatura.** Portanto “língua literária” = língua natural submetida a um peculiar processo de semiotização que transforma as estruturas verbais dependentes do sistema modelizante primário em estruturas verbo-simbólicas dependentes do sistema modelizante secundário que é o sistema semiótico literário.

Em geral, mas não sempre, a língua literária de um escritor é constituída pela sua própria língua materna.

No entanto, na Idade Média e, sobretudo, no Renascimento, por motivos de prestígio cultural, muitos autores escolheram como língua literária uma língua morta: o latim. Por vezes, um escritor, nascido e criado no âmbito de uma determinada comunidade lingüística, escolhe para realizar parte da sua obra literária a língua de outra comunidade porque encontra nela uma língua literária tradicionalmente utilizada em certos gêneros poéticos. Ex.: Afonso X de Castela optou pelo galego-português para escrever as suas *Cantigas de Santa Maria*.

Outras vezes, sob o efeito de vigorosos fenômenos de influência cultural e político-social exercida por um país sobre outro, muitos escritores do país influenciado adotam também a língua do país influenciador como língua literária. Cria-se assim não raro uma situação de bilingüismo (diglossia) literário. Exemplo: muitos escritores portugueses de fins do século XVI e do século XVII utilizaram o português e o castelhano como línguas literárias.

Pode acontecer ainda que um escritor realize a sua obra literária numa língua que não é a língua da sua nacionalidade. Ex.: o irlandês Samuel Beckett escreve em francês.

45 Texto adaptado de AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 2005.

Passemos a um outro ponto interessante.

Quais as relações existentes entre uma dada língua natural e uma língua literária constituída a partir daquela? Ou, colocando o problema noutra plano: quais as relações existentes entre a gramática que permite descrever e explicar os textos da língua natural e a gramática que permite descrever e explicar os textos da língua literária?

Uma resposta dada com frequência e desde há muitos séculos a esta pergunta é a de que estas relações se podem definir em termos de **desvio**. A língua literária representa um desvio da língua normal. Conseqüência: a gramática que permite descrever e explicar os textos literários não se pode identificar totalmente com a gramática da língua normal. A concepção da língua literária como desvio encontra-se já exposta em Aristóteles e aparece posteriormente formulada, sob formas afins, ao longo de toda a tradição literária europeia. Na teoria literária contemporânea, desde o formalismo russo até a poética gerativa, o conceito de desvio tem continuado a desempenhar um papel relevante na caracterização da língua literária.

A concepção “desviacionista” da língua literária pode ser dividida em duas modalidades: uma modalidade **FRACA** e uma modalidade **FORTE**.

Segundo a modalidade **fraca**, a língua literária se constitui mediante os processos retórico-estilísticos da *amplificatio* (amplificação) e da *exornatio*, (exornação, adorno) a partir de uma base lingüística reduzida e simples utilizada na chamada linguagem da comunicação normal. Segundo a modalidade **forte**, a língua literária “**viola**”, “**infringe**”, “**subverte**” as regras da língua normal, e, por isso mesmo, apresenta múltiplas “anomalias” em relação a esta última. A modalidade **fraca** da concepção “desviacionista” da língua literária predominou, em geral, na poética renascentista e neoclássica já a modalidade **forte** afirmou-se na poética barroca e desenvolveu-se com o simbolismo e, sobretudo, com os movimentos de vanguarda literária desde as primeiras décadas do século XX.

Conceber a língua literária como “**desvio**” implica conseqüentemente determinar e caracterizar a regularidade, o grau zero estilístico e retórico a partir dos quais se institui o desvio. Já no declínio da tradição retórica neoclássica, Fontanier caracterizou o discurso figurado, de que o discurso literário seria a quinta-essência, como um discurso que se afasta da expressão simples e comum. (Estamos perante uma concepção tipicamente ornamentalista do desvio). “A expressão simples e comum” representa uma espécie de grau zero da escrita, uma linguagem neutra e não marcada.

Mas onde e como existe esta “maneira ordinária e comum de falar, esta expressão neutra e não marcada”?

Os investigadores do grupo μ da Universidade de Liège propõem identificar aquele grau zero com um discurso “ingênuo”; (*Retórica geral*. São Paulo. Cultrix/Edusp: 1974.) isento de artifícios e de subentendidos e para o qual «um gato é um gato». Este discurso artificialmente asseptizado só pode ser entendido como uma “construção ideal” que o investigador utiliza com fins de investigação, mas, mesmo assim, o Grupo μ receia que o caráter asséptico de tais construções ideais não seja perfeito e acaba por identificar o zero absoluto do discurso com um discurso que, por via metalingüística, seria decomposto nas suas entidades básicas, isto é, nos seus semas essenciais (sema = unidade mínima de significação). Sob o ponto de vista epistemológico e metodológico, as propostas do Grupo μ afiguram-se questionáveis:

1. um inventário de semas não constitui um discurso em funcionamento;
2. “um discurso ingênuo”, isento de artifícios e de subentendidos, representa um disfarce da atividade lingüística:

A construção ideal destina-se a observar, sem circunstâncias ou agentes perturbadores, um determinado fenômeno e não a desnaturar esse mesmo fenômeno. Como se vê, não se torna fácil delimitar e caracterizar a língua *standard*. Se a língua normal ou comum for definida como a língua «falada quotidianamente por todos nós», tratar-se-á com efeito de uma entidade polimórfica, senão informe na qual cabem variações mais ou menos amplas de diversa natureza e que freqüentemente apresenta, em alto grau, valores emotivos e expressivos que alguns autores atribuem à língua literária. Se se atentar, por exemplo, na criatividade lexical, na riqueza e na audácia metafóricas, na complexidade semântica que muitas vezes caracterizam a língua «quotidianamente falada por todos nós», como se poderá considerar esta língua o “grau zero” em contraste com o qual se delimitaria e definiria a língua literária? Por outro lado, na língua «quotidianamente falada por todos nós» não raro ocorrem desvios e infrações à gramática da língua, quer por incúria ou comodismo, quer por força do contexto situacional, quer por busca de efeitos expressivos.

Assim se compreende que, dadas as dificuldades em se conceituar consistentemente a língua «quotidianamente falada por todos nós» como o “grau zero” em contraposição ao qual se distanciaria a língua literária; alguns autores tenham procurado identificar esse “grau zero” com outra modalidade de linguagem: com a linguagem científica.

Numa conceituação teoricamente mais rigorosa e mais coerente, pode-se dizer que **a língua *standard* caracteriza-se pela codificação e pela aceitação, numa dada**

comunidade lingüística, de um conjunto formal de normas que definem o uso ‘correto’ da língua.

Se é verdade que a natureza heterogênea da língua faz parte da sua definição; é igualmente incontestável que uma comunidade sociocultural — que é freqüentemente também uma comunidade política —; não vive em equilíbrio interno e não se desenvolve adequadamente se as variações geográficas (diatópicas) e sociais (diastráticas) da sua língua não forem compensadas pela existência de uma “língua unitária” e de uma gramática *standard* que; sobrepondo-se à diversidade de falares, assegurem a comunicação entre os múltiplos grupos e subgrupos regionais e sociais e possibilitem o exercício de uma indispensável normatividade social, ética, jurídica e política. Resolvida assim, a questão do **conceito de língua standard**, resta enfrentar a questão do **conceito de desvio**.

Fishman põe em relevo que, se a aceitação da língua *standard* é fomentada e imposta por entidades e mecanismos sócio-políticos e socioculturais como os governos, a administração pública, o sistema educativo, as academias, os meios de comunicação social, etc.; a codificação daquela mesma língua é realizada e difundida na comunidade, com caráter explícita ou implicitamente impositivo, através de instrumentos como as gramáticas, os dicionários e os textos considerados exemplares, isto é, textos quase sempre literários, em geral da autoria de escritores reputados como “mestres da língua”. Numa **perspectiva diacrônica**, com efeito, a língua *standard* organiza-se, enriquece-se e transforma-se em profunda ligação com a língua literária; numa **perspectiva sincrônica**, é com freqüência que se recorre à língua literária a fim de estabelecer o possível “jurídico” que configura a norma gramatical de uma determinada língua histórica. Se a língua literária representa, por conseguinte, um fator relevante nos processos de formação e aceitação da norma gramatical de uma língua, carece de lógica atribuir-lhe como propriedade fundamental e distintiva o desvio em relação àquela mesma norma. Por outro lado, não devem ser minimizados os argumentos, aduzidos por diversos autores, a saber: em muitos textos literários não ocorrem desvios relevantes em relação à norma da língua *standard* e textos com desvios numerosos e profundos não possuem estatuto literário. Assim se percebe que o **conceito de desvio** é tão problemático quanto o **conceito de língua standard**.

Outro fato complicador: desvio em relação a quê? O conceito de desvio pode ser entendido em relação à norma gramatical de uma particular língua histórica utilizada pelo escritor; mas pode também ser entendido em relação à norma da língua literária dominante num determinado período histórico, ou ainda em relação a uma norma

contextualmente construída no âmbito de um determinado texto. Independentemente, todavia, do termo com o qual for relacionalmente confrontado, o desvio pode ainda ser concebido, quer na perspectiva do emissor, quer na perspectiva do receptor. Essas duas óticas, não se apresentando necessariamente conflitantes, são em princípio distintas: o desvio pode ser analisado e **valorado**:

1º) como uma **diferença**, um **distanciamento** e uma **novidade**;

2º) ou como uma irregularidade, uma **anomalia** e uma **transgressão** em relação ao termo considerado norma;

O desvio não se configura forçosamente, por conseguinte, como um fenômeno agramatical ou como uma infração de quaisquer regras. Pode antes **configurar-se como um fenômeno inédito ou divergente**, embora pressuponha sempre um marco de referência — a norma, a regularidade institucionalizada; sem o qual não seria possível caracterizá-lo (e, dialeticamente, a norma não se manifestaria de modo tão claro sem a ocorrência de divergências).

Outro ponto importante em relação ao estudo do desvio diz respeito à questão da historicidade. Efetivamente, um dos mais graves erros de muitas concepções desviacionistas da língua literária consiste no olvido (ou no ocultamento) de que a gramaticalidade e os juízos sobre a gramaticalidade representam fatores variáveis dependentes dos estádios históricos de uma língua: — uma frase agramatical no português contemporâneo pode constituir uma frase rigorosamente gramatical no português do século XVI —, razão por que se torna indispensável analisar e avaliar a gramaticalidade em termos de transgramaticalidade, isto é, considerando-a condicionada por parâmetros diacrônicos. Ex.: a palavra “nonada” usada por Guimarães Rosa no início do romance *Grande sertão: veredas* não é um neologismo. Ela realmente existiu e era de uso comum nos anos de 1562-1575.

Numa perspectiva diacrônica, encontramos períodos literários e estilos epocais em que a língua literária adquire uma expansão e uma complexidade de alto grau. Pode ocorrer este fenômeno em períodos de acentuadas transformações socioculturais, quando a língua literária, sistema semiótico possuído e utilizado por uma reduzida elite de emissores e de receptores, sofre um acelerado e extenso processo de desenvolvimento e de enriquecimento, muitas vezes sob a influência de línguas literárias de mais rica tradição, tardando a língua normal em incorporar os resultados desse processo; apresentando-se então a língua literária, no seu léxico, na sua fonologia, na sua morfossintaxe, na sua semântica, como dotada de uma forte autonomia em relação à língua normal. Assim, por exemplo, durante os séculos XV e XVI, as línguas literárias

românicas (espanhol, francês, italiano, português, romeno, etc.), sob o influxo das literaturas grega e latina, poliram rudezas morfofonéticas, alargaram o seu léxico, tornaram mais complexa a organização sintática e semântica das suas frases.

Na literatura barroca, potenciados elementos renovadores e enriquecedores propiciados pelo humanismo renascentista, a língua literária alcançou uma abundância lexical e uma complexidade sintático-semântica que a distanciaram acentuadamente da língua standard da época.

Noutros períodos e noutros estilos epocais, a hipertrofia da língua literária pode resultar de uma atitude estética de distanciamento em relação ao real quotidiano: a fuga à língua *standard* constitui a fuga à monotonia, à fealdade e à grosseria desse real quotidiano. Assim aconteceu, por exemplo, com o classicismo francês e o neoclassicismo europeu em geral, cuja doutrina das ‘boas maneiras’ (*bienséances*) obriga a expungir da língua literária o léxico considerado como vulgar e grosseiro. Também os simbolistas, sob o signo da hostilidade à sociedade burguesa, sob o anseio de redescobrirem na palavra, a face oculta e essencial das coisas e dos seres, construíram um léxico requintadamente raro, não poucas vezes estranho, no qual se mesclam neologismos e arcaísmos. Reinventaram as relações sintáticas entre os elementos constituintes da frase, ultrapassando as restrições impostas pelas regras gramaticais, ampliaram os significados das palavras isoladas e contextualizadas.

Por vezes, a hipertrofia da língua literária não se realiza através de um processo cultista de adorno, purificação ou complicação, mas através de um processo inverso — um processo corrosivo que dessacraliza, que “carnavaliza” normas e padrões respeitáveis, que converte o gênero sublime em humilde e que atribui estatuto literário às palavras sórdidas e obscenas. Na poesia satírica barroca e em muitos autores dos chamados movimentos de vanguarda, (Ex.: Dadaísmo de Tzara), abundam fenômenos desta natureza. Noutros períodos literários, pelo contrário, a língua literária aproxima-se da língua standard, quer num esforço de reduzir a distância comunicativa em relação a um público leitor cada vez mais extenso; e, na sua maioria, carente de cuidadosa preparação académico-cultural, quer com o objetivo de apreender mais direta, fiel e transparentemente a realidade do meio físico e social. Assim aconteceu um pouco com a língua literária do romantismo e, sobretudo, com a língua literária do realismo. Quando a língua literária se hipertrofia ao ponto de a gramática perder em larga medida a capacidade descritiva e explicativa em relação às estruturas do texto literário, a língua literária tende a converter-se numa língua hermética, isto é, uma língua de escassa ou nula capacidade comunicativa relativamente aos falantes/leitores que não tenham sido

iniciados no seu conhecimento. Assim aconteceu, por exemplo, com o *trobar clus* (luz guardada, poesia obscura) dos trovadores provençais, com alguma poesia barroca, com alguma poesia simbolista e decadentista e com muitos textos pertencentes à chamada “literatura de vanguarda”: desde o futurismo ao concretismo.

Pode ocorrer de, num texto literário, a língua sofrer transgressões profundas e sistemáticas (às vezes estas transgressões apresentam uma motivação e uma significação ideológica e sociológica). Nesses casos, a língua literária pode ser chamada de antilíngua, (M. A. K. Halliday, *Language as social semiotic*), cuja legibilidade, sempre ameaçada de hiatos e bloqueamentos, requer uma decodificação especializada.

Numa perspectiva **sincrônica**, a variação da língua literária pode depender de regras preceituadas por certos códigos semântico-pragmáticos e por certos códigos estilísticos que delimitam e caracterizam determinados gêneros literários. Num período literário como o neoclassicismo, a hipertrofia da língua literária varia de acordo com os gêneros literários cultivados: num poema épico, numa tragédia ou numa ode pindárica, por exemplo, a língua literária apresentará um valor mais elevado do que numa égloga, numa comédia ou numa epístola.

Finalizando, pode-se dizer que conceber a gramática literária como uma gramática autônoma, mas não independente em relação à gramática normal, possibilita um enfoque correto dos chamados “desvios” ocorrentes na língua literária. Com efeito, as teorias desviacionistas da língua literária incorrem em geral no erro que Roland Posner designa como a *falácia lingüística em poética*; situam no mesmo plano semiótico o sistema lingüístico e o sistema literário, considerando conseqüentemente a poética como um subdomínio da lingüística. Esta “falácia lingüística”, de cuja formulação teórica cabe a principal responsabilidade ao formalismo russo é denunciada por Bakhtin já em 1928. Ele mostra a inadequação dos instrumentos lingüísticos que os formalistas russos aplicavam ao estudo da literatura -, essa falácia é ultrapassada no âmbito de uma teoria semiótica como a proposta por Iuri Lotman; isto é, partindo do princípio de que a poética «não é uma teoria derivada e integrante da lingüística, mas da semiótica». É neste quadro semiótico que adquirem máxima pertinência as teses de Eugênio Coseriu: a língua literária não pode ser interpretada «como redução da língua a uma suposta «função poética»; nem tão pouco como língua ulteriormente determinada (língua + uma suposta função poética)»; não pode ser considerada como um “desvio” em relação à língua “corrente”, entendida esta como “normalidade” da língua; (a língua “corrente”, observa Coseriu, é que em rigor representa um desvio perante a totalidade da língua). **A Língua literária deve ser concebida como a realização de todas as virtualidades da língua;**

como materialização da plena funcionalidade da língua, razão por que «la poesia (la «literatura» como arte) es el lugar de la plenitud funcional del lenguaje.» (*El hombre y su lenguaje*. Madrid: Gredos, 1977. p.203) À luz destas teses de Coseriu, os pretensos “desvios” da língua literária configuram-se como **realizações inéditas** ou **incomuns** das potencialidades do sistema lingüístico. Desse ponto de vista teórico, a língua literária recupera, contra a conversão a dialeto a que a condenam as teorias desviacionistas, a função que historicamente sempre tem desempenhado de agente conformador por excelência da respectiva língua natural. O estudo da língua literária, algumas vezes denunciado como restrigente e deformante da funcionalidade da língua; adquire, sob o ponto de vista científico e didático, o estatuto de insubstituível meio de conhecimento e aquisição dessa mesma funcionalidade e, por conseguinte, o estatuto de privilegiado instrumento de cognição do homem, da sociedade e do mundo.

EXERCÍCIO DE FIXAÇÃO V

1. O que é língua?
2. Qual o conceito de língua literária?
3. A língua literária de um escritor é constituída pela sua própria língua materna?
4. É correta a afirmação que diz que “A língua literária representa um desvio da língua normal.”? Comente.
5. A concepção “desviacionista” da língua literária pode ser dividida em duas modalidades: uma modalidade FRACA e uma modalidade FORTE. Em que consiste cada uma dessas modalidades?
6. Conceber a língua literária como “desvio” implica conseqüentemente determinar e caracterizar a regularidade, o grau zero estilístico e retórico a partir dos quais se institui o desvio. Como se pode caracterizar esse grau zero da linguagem?
7. Cite e explique três características da língua literária.
8. Quem criou o termo intertextualidade e o que ele significa?

O TEXTO LITERÁRIO E O TEXTO NÃO LITERÁRIO

2. Algumas características recorrentes da língua literária

Se a literatura é uma arte, nessa condição ela é um meio de comunicação específico e envolve uma linguagem também específica. Esta última, apóia-se numa língua e se configura em textos em que se caracteriza uma determinada modalidade de discurso. O código em que se pauta a língua literária guarda íntima relação com a língua *standard*, mas apresenta, em relação a ela, diferenças singularizadoras.

O grande desafio dos estudiosos e pesquisadores tem sido caracterizar plenamente essa especificidade. Identificar, entretanto, certos traços recorrentes da língua literária tem sido possível.

2.1 Complexidade

A língua literária se caracteriza por sua complexidade. Na língua não-literária, há um relacionamento imediato com o referente; caracteriza-se, na maioria dos casos, a significação singular dos signos, marcados pela transparência. Já o que depreendemos do texto literário ultrapassa os limites da simples reprodução. A natureza das informações que, por seu intermédio, são transmitidas, vai além do nível meramente semântico. No dispositivo verbal configurador da língua literária, revelam-se realidades que, mesmo vinculadas a elementos de natureza individual ou de época, atingem espaços de universalidade. Por seu intermédio se busca ascender à plenitude do real. Em certo sentido, a língua literária produz; a não-literária reproduz. A língua literária é, ao mesmo tempo, um objeto lingüístico e um objeto estético. Nessa situação, configura-se um sistema de signos secundário em relação à língua de que se vale. É nesse sentido que afirma Maurice-Jean Lefebvre:

A obra de arte literária é sempre a intersecção de dois movimentos de sentidos opostos que envolvem, por um lado, um dobrar-se da literatura sobre si mesma num puro objeto de linguagem e, por outro lado, um abrir-se ao mundo interrogado na sua realidade e na sua presença essencial [...] movimentos contraditórios e entretanto solidários, pólos ao mesmo tempo complementares e antagonistas, criadores de um campo dinâmico que só ele permite compreender os diversos aspectos do fenómeno literário. (*Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra: Almedina, 1980.)

2.2 Multissignificação

Os signos lingüísticos, as frases, as seqüências assumem significado variado e múltiplo. A literatura, na verdade, cria significantes e funda significados, desautomatiza-se a língua:

Um supremíssimo cansaço
íssimo, íssimo, íssimo,
cansaço

Fernando Pessoa

Como se vê, fere-se, em nome da expressividade poética, a norma morfológica do idioma no seu uso cotidiano. A multissignificação é, pois, uma das marcas fundamentais da língua literária como tal. É o traço que permite as múltiplas leituras existentes das obras de: João Cabral de Melo Neto; Carlos Drummond de Andrade; Guimarães Rosa; José de Alencar. A permanência de determinadas obras se prende ao seu alto índice de polissemia, que as abre às mais variadas incursões e possibilita a sua atemporalidade.

2.3 Predomínio da conotação

A língua literária é eminentemente conotativa. É do arranjo especial das palavras no discurso literário que emerge o sentido múltiplo.

O texto literário pode abrigar a presença de elementos identificadores de um real concreto, quase sempre garantidor de verossimilhança. Essa presença, que pode trair uma dimensão denotativa, não é, entretanto, seu traço dominante. Este reside na conotação, conceito fundamental para os estudos de literatura.

Relembrando: **DENOTAÇÃO** = significante + significado; ou plano da expressão + plano do conteúdo. **CONOTAÇÃO** = acréscimo de outros significados paralelos ao significado de base da palavra. Um outro plano de conteúdo pode ser combinado ao plano da expressão. Este outro plano de conteúdo reveste-se de impressões, valores afetivos e sociais, negativos ou positivos, reações psíquicas que um signo evoca.

O sentido conotativo difere: de uma cultura para outra; de uma classe social para outra; de uma época para outra. As palavras **senhora**, **esposa**, **mulher** denotam praticamente a mesma coisa, mas têm conteúdos conotativos diversos, principalmente se pensarmos no prestígio que cada uma delas evoca.

DENOTAÇÃO	CONOTAÇÃO
significação restrita	palavra com significação ampla
sentido comum do dicionário	sentidos extrapolam o sentido comum
uso de modo automatizado	uso de modo criativo
linguagem comum	linguagem rica e expressiva

2.4 Liberdade na criação

A língua literária pode envolver adesão, transformação ou ruptura em relação: à tradição lingüística, à tradição retórico-estilística, à tradição técnico-literária ou à tradição temático-literária às quais necessariamente está vinculado o trabalho do escritor. A literatura se abre à criatividade do artista. Em seu percurso, ela consiste na constante invenção de novos meios de expressão ou numa nova utilização dos recursos vigentes em determinada época. Mesmo nos momentos em que a obediência a determinados princípios pareceu regular os procedimentos literários, a literatura, por sua própria natureza, levou à abertura de caminhos renovadores. Não existe uma “gramática normativa” para o texto literário. Seu único espaço de criação é o da liberdade.

→ Observe-se que as normas reguladoras da língua não-literária precisam ser obedecidas, sob pena de sérios ruídos na comunicação e, em certas circunstâncias, até de total obliteração do que se pretende comunicar. Na língua literária a criação estética autoriza qualquer transgressão nesse sentido.

2.5 Ênfase no significante

Enquanto a língua não-literária confere destaque ao plano de conteúdo, a língua literária tem o seu sentido apoiado no significado e no significante: função utilitária X função estética. Textos há em que o significante sobressai de maneira marcante:

Vozes veladas, veludasas vozes,
Volúpias dos violões, vozes veladas,
Vagam nos velhos vórtices velozes
Dos ventos, vivas, vãs, vulcanizadas.
Tudo nas cordas dos violões ecoa
E vibra e se contorce no ar, convulso... Cruz e Sousa

VVVVVVVVV
VVVVVVVVE
VVVVVVVEL
VVVVVVELO
VVVVVELOC
VVVVELOCI
VVVELOCID
VVELOCIDA
VVELOCIDAD
VELOCIDADE

Ronaldo Azeredo

2.6 Variabilidade

A língua literária se vincula a um universo sócio-cultural e a dimensões ideológicas; sua natureza envolve mutações no tempo e no espaço; ela tem uma língua como ponto

de partida e de chegada; as línguas acompanham as mudanças culturais; mudam-se os tempos, mudam-se as vontades, mudam-se as pessoas, os povos, a linguagem. A literatura, manifestação cultural, acompanha as mudanças da cultura de que é parte integrante e altamente representativa. A língua literária traz a marca de uma variabilidade específica, seja em nível de discursos individuais, seja em nível de representatividade cultural. E não nos esqueça de que, na base da literatura, está a permanente invenção.

2.7 A intangibilidade da organização lingüística

Paul Valéry:

... quando se resume um texto não-literário, apreende-se o essencial; quando se resume um texto literário, perde-se o essencial.

De fato, por causa da relevância do plano da expressão, quando se resume um poema ou um romance, perdem eles todo o encanto.

2.8 Recursos fônicos

Na criação da linguagem literária utilizam-se recursos variados, tais como: ritmos, sonoridades, rimas e aliterações.

Ritmo - evidencia-se pela alternância de sílabas que apresentam maior ou menor intensidade na sua enunciação.

Quem dera
Que sintas
As dores
De amores
Que louco
Senti!

Casimiro de Abreu

Textos literários em prosa também podem apresentar efeitos sonoros e rítmicos.

Gabriela ia andando, aquela canção ela cantara em menina. Parou a escutar, a ver a roda rodar. Antes da morte do pai e da mãe, antes de ir para a casa dos tios. Que beleza os pés pequeninos no chão a dançar! Seus pés reclamavam, queriam dançar. Resistir não podia, brinquedo de roda adorava brincar. Arrancou os sapatos, largou na calçada, correu pros meninos. De um lado Tuísca, de outro lado Rosinha. Rodando na praça, a cantar e a dançar.

Gabriela, cravo e canela, de Jorge Amado

Sonoridade - por meio da sonoridade de um texto, é possível prolongar, evidenciar ou transformar o sentido que o léxico e a sintaxe dão às palavras e às frases.

Ceguei. Chegaste. Vinhas fatigada
E triste, e triste e fatigado eu vinha.
Tinhas a alma de sonhos povoada,
E a alma de sonhos povoada eu tinha.

E paramos de súbito na estrada
da vida: longos anos presa à minha
A tua mão. A vista deslumbrada,
Tive da luz que teu olhar continha.

Olavo Bilac

A literatura é o veículo, por excelência, da linguagem na sua função poética, mas não é o único; podemos perceber também na publicidade, nas brincadeiras infantis, nos jogos de palavras, nos trocadilhos a presença da linguagem poética.

3. SÍNTESE

A língua utilitária busca ter um único significado, enquanto a língua literária, pela sua função estética, é plurissignificativa. Quando alguém diz você deve levar um guarda-chuva porque está ameaçando chuva, em geral, quer que se entenda somente aquilo que disse. A língua em função estética, que caracteriza o texto literário, apresenta, em síntese, os seguintes traços:

1. **Complexidade**
2. **Multissignificação**
3. **Predomínio da conotação**
4. **Liberdade na criação**
5. **Ênfase no significante**
6. **Variabilidade**
7. **Intangibilidade da organização lingüística**
8. **Recursos fônicos**

No texto literário, o modo de dizer é tão (ou mais) importante do que o que se diz. Não é só na literatura que se usa a língua em função estética; mas é o lugar privilegiado de sua utilização. Além disso, cabe destacar que a poesia é o lugar em que a função estética se manifesta no mais alto grau.

Indicação bibliográfica

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 2005.

LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra: Almedina, 1980.

PLATÃO & FIORIN. *Lições de texto*. São Paulo: Ática, 2003.

PROENÇA FILHO, Domício. *A linguagem literária*. 5a. ed. São Paulo: Ática, 1995.

EXERCÍCIO DE FIXAÇÃO VI

1. Explique cada uma das seguintes características da língua literária.
 - a. Complexidade
 - b. Multissignificação
 - c. Predomínio da conotação
 - d. Liberdade na criação
 - e. Ênfase no significante
 - f. Variabilidade
 - g. Intangibilidade da organização lingüística
 - h. Recursos fônicos
2. Comente a seguinte afirmação de Paul Valéry: *quando se resume um texto não-literário, apreende-se o essencial; quando se resume um texto literário, perde-se o essencial.*
3. O que significa dizer que o texto literário possui uma função estética?
4. O que significa dizer que o texto não literário possui uma função não utilitária?

FIGURAS E TROPOS⁴⁶

I. Apresentação

Confrontemos estes dois trechos:

a) O gado vai pela estrada mansamente em sua rota. A resignação inconsciente das alimárias, que caminham com as suas cabeças oscilantes, transluz na vaga doçura dos seus olhos dilatados.

b) “Vai o gado na estrada mansamente, rota segura e limpa, chã e larga... Na vaga doçura dos olhos dilatados transluz a inconsciente resignação das alimárias, oscilantes as cabeças.” (Rui Barbosa)

Malgrado ambos conterem o mesmo assunto, observamos logo sensíveis diferenças entre os dois. Assim, a ordem sintática do segundo apresenta-se com nítida predominância de inversões:

— vai o gado;

— na vaga doçura dos olhos... transluz a inconsciente resignação;

A construção parece traduzir melhor a idéia de morosidade, que retrata a caminhada dos animais em marcha lenta. Tal efeito mais se acentua no uso oportuno dos adjetivos:

— segura e limpa, chã e larga...

— vaga; dilatados; inconsciente; oscilantes; — usados em contraste, visualizando a vastidão e segurança do terreno com a docilidade passiva do gado pachorrento.

Ao mesmo tempo, as omissões de certos termos, de si desnecessários, como os possessivos (“suas” cabeças), (“seus” olhos) e o deslocamento da expressão também elíptica, — “oscilantes as cabeças” — para o final do período, emprestam, sem dúvida, tom mais harmonioso e adequada cadência ao quadro de cuja realidade Rui com habilidade consegue transmitir-nos as características assinaladas. O uso da reticência, acusando pausa e hesitação, denuncia ainda mais o clima do vagar indolente em que se arrastam os animais.

Tudo isso nos faz lembrar daquilo a que Kayser chamou de “objectualidade”, ou seja, a realidade evocada por certas frases, em que as inversões, a pausa, o ritmo, a extensão dos períodos, etc. criam o seu próprio mundo, e *cuja linguagem não admite a mínima alteração sob pena de mutilar-lhe a visão ou compreensão.*

Aqui estão alguns dos recursos que possibilitam a criação de uma realidade artística, recursos que tomam os nomes genéricos de figuras, tais como “hipérbatos”,

46 TAVARES, Hênio. *Teoria Literária*. 8ª. edição. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984. pp. 321-383.

“elipses”, “epítetos”, “reticências”, etc., e que ocuparão nossa atenção no presente capítulo.

Muitas vezes bastam uma simples inversão e omissão exclamativa para evocar no leitor ou ouvinte o gosto estético revestido pela expressividade sonora e emotiva. É o que se nota em Alencar: “Verdes mares da minha terra natal...”, o que não ocorreria numa seca frase logicamente ordenada como: Os mares da minha terra são verdes.

Outras vezes, o termo traduz não a idéia literal ou comum, mas um sentido paralelo, por associação, e eis o que chamamos “tropo”, como nesses versos de Raimundo Correa:

“O alabastro da espádua mal coberta,
E o Paros do pescoço.” (In “Versos a um artista”)

As palavras “alabastro” e “Paros” especificam qualidades inerentes, ou seja, a alvura translúcida. Alabastro, termo da mineralogia, e que é uma espécie de mármore; Paros, ilha grega, célebre pelo seu mármore branco. Daí o emprego oportuno de ambos, no sentido tropológico, enriquecendo as possibilidades semantológicas da expressividade literária.

* * *

Quando lemos versos como estes:

**“Rebramam os ventos... Da negra tormenta
Nos montes de nuvens galopa o corcel...
Relincha — troveja... galgando no espaço
Mil raios desperta co' as patas revel.**

**É noite de horrores... nas grunas celestes,
Nas naves etéreas o vento gemeu...
E os astros fugiram, qual bando de garças
Das águas revoltas do lago do céu.” (Castro Alves, In “Pedro Ivo”)**

assalta-nos à primeira leitura a impressão evocadora produzida pelo encanto combinatório das palavras. É a “carga lírica”, lembrada por Matila Ghyka no seu “Sortilèges du verbe”, — a linguagem conotativa sugerindo idéias e associações, visões e imagens, por meio de imitações sonoras. Os termos e vocábulos não se revestem de caráter denotativo e lógico peculiar à linguagem puramente gramatical e científica.

Três planos repontam nas estrofes transcritas: o visual, o auditivo e o lógico.

No visual, a paisagem tempestuosa que se desencadeia violenta e triunfante nos céus; no auditivo, a incidência persistente de certos fonemas evocadores de sensações sombrias e bruscas; assim o R constrictivo e vibrante, incisivo e viril; a seqüência de fonemas aproximados, como no 2.º verso: n — m — g — c. Em ambos esses planos de

motivação sonora, nossa atenção é atraída pelo modo de se colocarem as palavras, num ritmo que desperta harmonia e num quadro de imediato poder sugestivo.

No plano do pensamento e do raciocínio surpreende-nos a ilógica atribuição de qualidades próprias aos seres vivos, que o poeta dá aos elementos e fenômenos da natureza: — rebramam os ventos; — o vento gemeu; — os astros fugiram, etc.

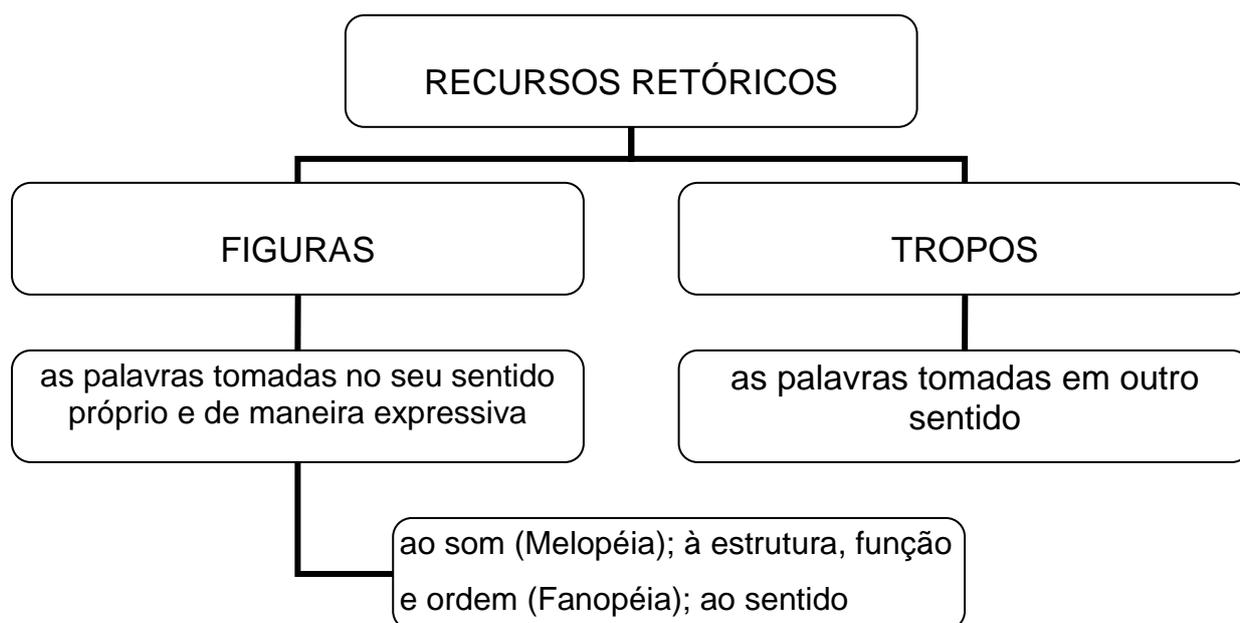
a) Imagem visual (“Fanopéia”, na terminologia de Ezra Pound em seu “ABC of Reading”).

b) Carga musical (Melopéia).

c) Efeito “lógico” (Logopéia).

A isso é que a Retórica antiga procurava sistematizar, o estudo sob a designação de Figuras e Tropos, e que tem merecido da Estilística moderna uma mais avançada e compreensiva concepção.

II. Conceito



III. Histórico

Até praticamente o século XIX, as figuras e os tropos faziam parte da Retórica, disciplina cujo âmbito era por demais complexo e extenso. Constituíam as “flores rhetoricales”, que mereceram dos antigos particular atenção. Aristóteles na “Poética”, Cícero no “De Oratore”, Quintiliano em “Institutio Oratoria”, dentre outros, cuidaram do assunto com especial interesse, mormente esse último que chegou mesmo a estabelecer o sistema então tradicional e fixo.

Daí a natural reação operada no século XIX, coincidente com o eclodir da estética romântica, que se consubstanciava na liberdade de forma e inspiração, favorecendo os

processos de ampla pesquisa e renovação. As figuras consideradas como “adornos voluntários” mereceram de artistas e estudiosos franca repulsa, como se fossem meros artifícios que tornavam falsas e inautênticas as pretensas obras de arte.

Hoje em dia não se permitem tais excessos. A moderna estilística, já no entender de um Charles Bally, veio substituir a retórica não para aboli-la de vez, como quiseram alguns radicais iconoclastas, mas para colocá-la em seu devido lugar, aproveitando, outrossim, aquilo que de útil legou à sistemática da teoria literária, atualizando-lhe e arejando-lhe os métodos. Se a retórica é a estilística dos antigos, como afirma Pierre Guiraud (“La Estilística”, pág. 29), seu campo delimitou-se à elocução e ao emprego expressivo da palavra articulada (v. g. — a Eloquência), tendo, não obstante, assumido para muitos espíritos mal informados uma significação depreciativa, conforme adverte Afrânio Coutinho:

“Outra palavra que corre mundo inteiramente deformada pelo sentido pejorativo é “retórica”. A cada momento surge ela usada para designar estilo empolado, abusivamente ornado, ou vazio de idéias, prejudicadas pelo excesso formal. Há quem chegue, com esse critério, a distinguir os escritores em retóricos e não retóricos. **Mal nos ocorre que sem retórica não há literatura, pois a retórica é uma parte inseparável da realização das grandes obras-primas**, e não é possível compreender Shakespeare, Cervantes, Swift, sem a devida formulação do que deveram, eles e todos os grandes escritores, à retórica, entendida, não daquela maneira simplista que a identifica ao formalismo, porém como o conjunto de regras que conduzem à boa realização de uma obra de arte, graças ao domínio dos recursos que a tornaram artisticamente eficiente na conquista e persuasão do público.” (In “Da crítica e da Nova Crítica”, págs. 116-117.)

IV. Uso

O emprego das figuras e dos tropos não admite regras, pois são inerentes ao próprio pensamento. Admiti-las seria não só um absurdo, como também a tentativa vã de se erguer uma barreira ao ato de pensar ou sentir. Na linguagem erudita e na linguagem espontânea e coloquial observamos a atuação constante das figuras e dos tropos.

B. Croce, ao abordar o problema da concomitância ou não de um termo literal e outro possivelmente figurado, cortou de pronto a questão, simplesmente negando a existência de tal problema:

“Por que se impor — indaga — este incômodo de usar uma palavra em lugar da própria palavra quando temos esta última? Se, por outro lado, a palavra própria não existe num caso particular, isto quer dizer que a metáfora é ela mesma a palavra própria, da qual a gente havia pretendido distingui-la.” (Apud Oswaldino Marques, in “Teoria da Metáfora”, pág. 15)

E essa concomitância entre o metafórico e o literal, negada pelos antigos, é hoje reconhecida pela grande maioria dos mestres da matéria.

Hoje nem percebemos que o uso de um sem número de expressões e construções diariamente presentes em nossas conversas, constituem figuras ou tropos. O emprego reiterado estereotipou-as, apagando a consciência do fenômeno. Senão vejamos alguns exemplos:

— Os apelidos, que se fundamentam em associações por analogia. Quando chamamos alguém de “homem bala”, — a idéia da pressa ou velocidade é que nos suscitou o termo “bala”, — sem nos preocuparmos de saber estarmos perpetrando um tropo: a metáfora. Se damos a alcunha de “cordeiro” a uma pessoa, agregou-se-nos ao espírito a idéia de mansidão. O processo metafórico é evidente.

— Em inúmeros casos o sentido se generaliza a tal ponto, que acaba obliterando-se a significação primitiva. Temos então a catacrese. “Testa” era, em latim, uma “concha” ou uma “vasilha”, e hoje significa “fronte”. “Rosto”, e dantes “rostrum” (lat. rostrum) relacionava-se a “bico”, e soava como grosseria para exprimir a “cara” de alguém. O sentido nobilitou-se e a palavra tornou-se delicada. Antes do aparecimento do “chá” da China, os remédios chamavam-se “poção”, “mezinha”, “beberagem”, etc. Mas depois a palavra “chá” passou a ser empregada amplamente e temos aí “chá de limão”, “chá de canela”, etc. São comezinhas expressões etimologicamente ilógicas como: chumbar dentes a ouro, embarcar de trem, etc. A palavra latina “calma” significava apenas “calor”. Assim encontramos em vernáculo de lei: a hora da calma, estação calma, — o verão. Mas a época do calor coincide com a falta de ventos, e daí advir o segundo sentido: — tranqüilidade, ausência de movimentos, “calmaria”.

— “Carrasco” foi um verdugo desse nome: por sinédoque refere-se agora ao tipo cruel, e de tão repetido assumiu a função do *símbolo*. O mesmo ocorreu com a palavra “guilhotina”, nome derivado de seu inventor.

— A palavra “estilo”, — antigo ponteiro de ferro com o qual os gregos e romanos escreviam sobre tábuas enceradas, — passou, por metonímia, a ter o sentido que presentemente lhe emprestamos.

Como se vê, a linguagem figurada e tropológica é constitucionalmente imanente à própria linguagem cotidiana.

Sem nos preocuparmos com as explicações históricas da mudança de sentido que as palavras sofrem através dos tempos — assunto de que a Semântica se ocupa especificamente, — vamos encontrá-la nas expressões mais rotineiras, nos giros e torneios mais usuais de nosso falar e escrever.

— “Não quero, não!” — temos aí a repetição.

— “Você é um amor!” — metáfora.

— “Ela é a maior!” — hipérbole.

“Na verdade os retóricos nada inventaram. Nada criaram que não o tivesse criado o povo em sua linguagem.” O que fizeram foi apenas sistematizar e ordenar os diversos aspectos que configuram o modo de expressar a nossa emoção e o nosso pensamento.

V. Importância

Pergunta e, ao mesmo tempo, responde Wolfgang Kayser:

Em que medida contribuem para a constituição de uma obra poética resta ainda a observar, em cada caso isolado: com a interpretação de “ornato” em geral pouco se diz, e, mais freqüentemente ainda, uma tal interpretação é errada. Mas se as figuras assim são colocadas em outras relações, isto é, se já não são explicadas ao orador e ao poeta no sentido de como deviam ser usadas conscientemente, para melhoramento do seu “discurso” — mas, se, interpretadas como fenômenos basilares lingüísticos, interessam ao lingüista e investigador do estilo; então surge também aqui um sentimento de gratidão para com os antigos, que tão magníficas bases souberam criar.

Finalmente, o seu conhecimento e o conhecimento das designações tradicionais são indispensáveis para o historiador da literatura, que tem de investigar obras poéticas mais antigas, concebidas na atmosfera das “flores rhetoricales” e nessa atmosfera apreciadas. (“Fundamentos da interpretação e da Análise Literária”, pág. 150, v. I.)

Em toda ciência a necessidade terminológica é uma imposição. No caso, poderíamos resumir:

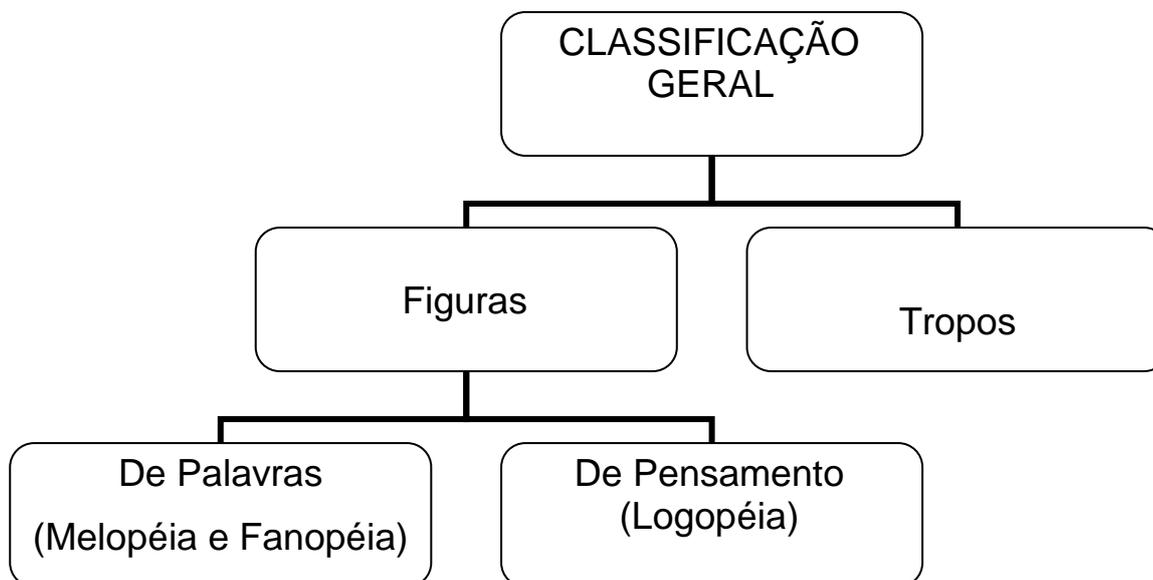
- a) É indispensável o conhecimento das figuras e dos tropos, pois “comunicam-nos o conteúdo de toda uma tradição cultural;
- b) As figuras e os tropos devem ser investigados nas análises literárias, pois representam no estilo do autor não um “adorno” ou artifício rebuscado, mas sim um fruto da intuição criadora do artista, que preenche de originalidade e vigor a sua individualidade expressional.

VI. Classificação

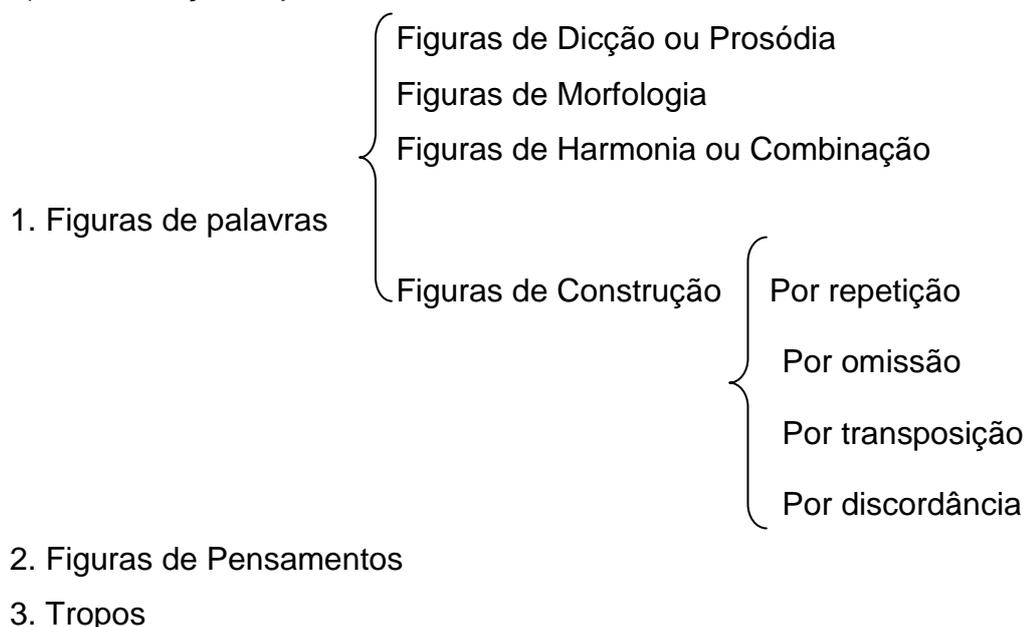
Não há uniformidade entre os autores quanto à classificação das figuras e tropos. O quadro que apresentamos, procura conciliar a tradição com uma visão mais consentânea e moderna do assunto.

Em relação às figuras, mantivemos, por exemplo, sua bipartição em figuras de palavras e figuras de pensamento, não obstante sabermos que, na essência, todas são concomitantemente figuras de palavras e pensamentos. Ignorando essa simultaneidade,

realçamos apenas o aspecto tradicional e didático o que de resto não fere fundamentalmente a legitimidade de tal proceder.

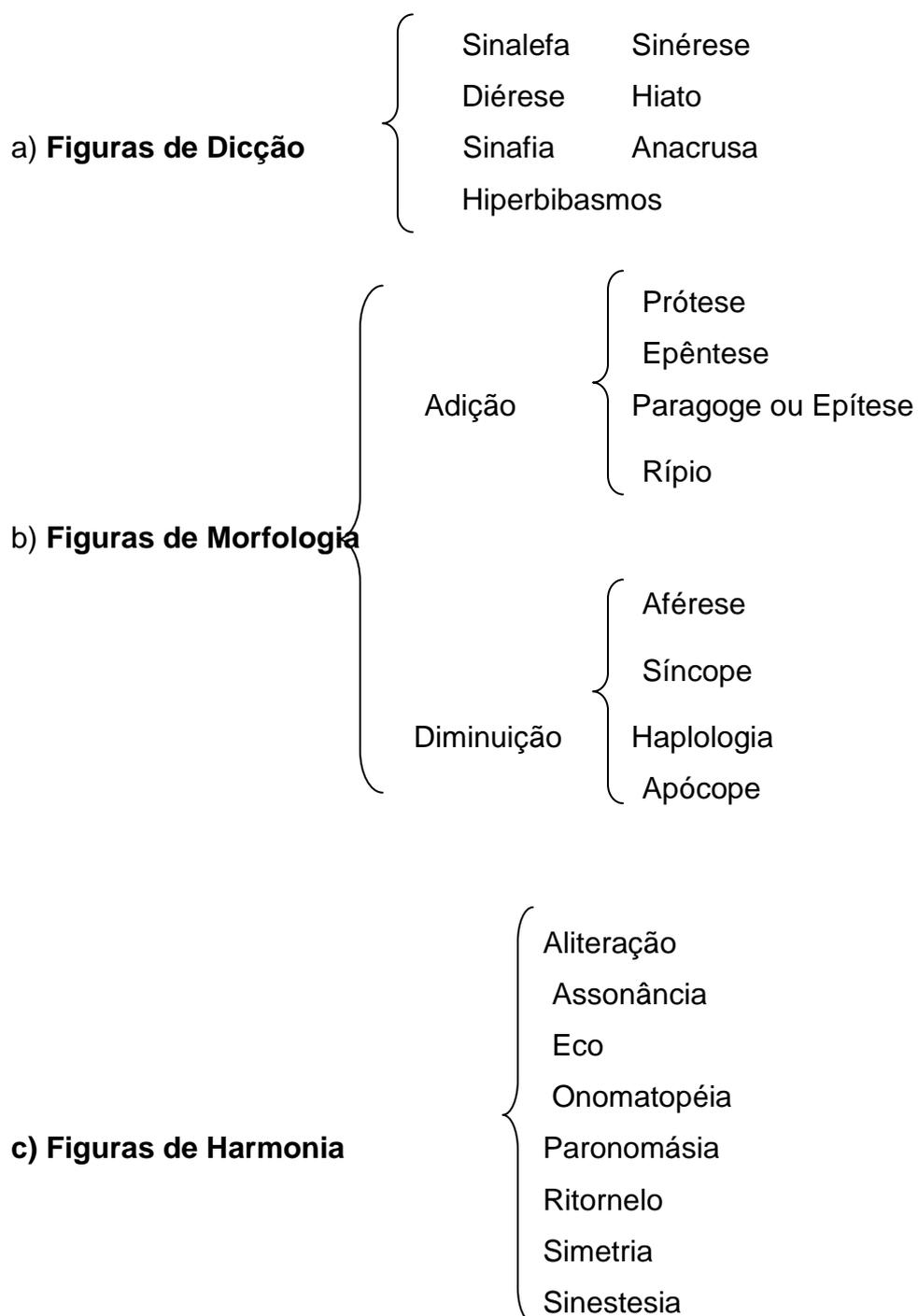


b) Classificação específica:



Figuras de Palavras — São aquelas que apresentam modificação na pronúncia e na estrutura dos vocábulos, na combinação dos sons e efeitos por eles provocados, na ordem e na função gramatical das palavras. Por isso, podem ser:

- a) Figuras de Dicção: alterações na pronúncia.
- b) Figuras de Morfologia: na estrutura.
- c) Figuras de Harmonia: nos efeitos sonoros provocados.
- d) Figuras de Construção: ordem, repetição ou omissão, e função.



A classificação não é rígida. Figuras como o paralelismo, por exemplo, podem ser incluídas em outro lugar como entre as figuras de repetição.

D) Figuras de Construção

a) por repetição
ou excesso

- | | |
|------------------|-----------------|
| 1. Anadiplose | 2. Anáfora |
| 3. Antanáclase | 4. Antimetábole |
| 5. Conversão | 6. Diácope |
| 7. Epanadiplose | 8. Epanalepse |
| 9. Epanástrofe | 10. Epânodo |
| 11. Epímone | 12. Epístrofe |
| 13. Epizeuxe | 14. Mesarquia |
| 15. Mesodiplose | 16. Mesoteleuto |
| 17. Palilogia | 18. Pleonasma |
| 19. Ploce | 20. Poliptoto |
| 21. Polissíndeto | 22. Símploce |

b) por omissão

- | | |
|---------------|--------------|
| 1. Aposiopese | 2. Assíndeto |
| 3. Elipse | 4. Zeugma |

c) por transposição

- | | |
|-----------|-----------|
| Hipérbato | Anástrofe |
| Parêntese | Sínquise |

d) por discordância

- | | |
|--------------|-------------|
| 1. Anacoluto | 2. Enálage |
| 3. Hendíadis | 4. Hipálage |
| 5. Silepse | |

FIGURAS E TROPOS II⁴⁷

Textos temáticos e textos figurativos

Há duas formas de se construir um texto, usando predominantemente temas ou figuras.

TEMAS: substantivos abstratos, verbos que não indicam ação física, adjetivos abstratos.

FIGURAS: Substantivos concretos, verbos que indicam ação física, adjetivos concretos.

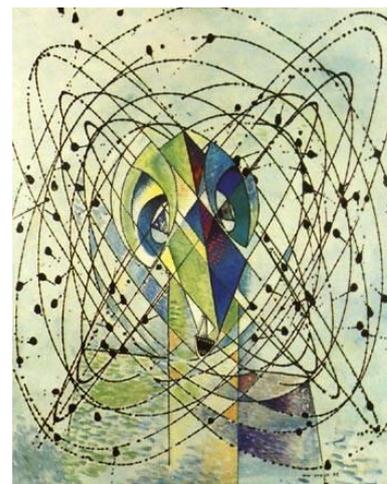
Exemplos. CONCRETO: sol, branco, plantar = FIGURAS; ABSTRATO: raiva, inteligente, pensar = TEMAS.

São dois, portanto, os procedimentos semânticos do discurso: a tematização e a figurativização.

Por que há duas formas básicas de construção de textos?

Cada um dos tipos tem uma função distinta. Os textos figurativos produzem um efeito de realidade e, por isso, representam o mundo, criam uma imagem do mundo, com seus seres, seus acontecimentos, etc.; os temáticos explicam as coisas do mundo, ordenam-nas, classificam-nas, interpretam-nas, estabelecem relações e dependências entre elas, fazem comentários sobre suas propriedades. Os primeiros criam um efeito de realidade, porque trabalham com o concreto; os segundos explicam, porque operam com aquilo que é apenas conceito. Os primeiros têm uma função representativa; os segundos, uma função interpretativa.

Na pintura ao lado de Marx Ernst, intitulada *Jovem intrigado pelo vôo de uma mosca não euclidiana*, encontram-se a figura central, que nos remete ao homem, e os riscos que tentam representar o tema do vôo da mosca.



O encadeamento de figuras ou de temas

Observe que as figuras não são jogadas de qualquer maneira num texto, mas são organizadas em grupos, encadeadas umas às outras. Essa rede de figuras chama-se **percurso figurativo**. São os percursos figurativos que manifestam os temas subjacentes aos textos.

⁴⁷ Texto adaptado de PLATÃO & FIORIN. *Lições de texto: leitura e redação*. São Paulo: Ática, 1996.

Assim, por exemplo, o sol pode ser usado tanto como figura da vida quanto da morte. É o seu encadeamento com outras figuras disseminadas pelo texto que vai definir com que tema ela está associada concretamente num contexto dado. Em outras palavras, como num texto tudo é relação, as figuras organizam-se numa rede. Perceber o sentido de um conjunto articulado de figuras é apreender o tema subjacente a ele.

A quebra da coerência interna de um percurso figurativo cria um texto inverossímil. Um texto não terá verossimilhança se, para um tema como condições de vida na Antártida, se articularem figuras como sol brilhante, mulheres de biquíni na praia, etc. No entanto, é preciso ficar bem atento para o fato de que se pode quebrar a coerência de um percurso para criar novos sentidos.

Cabe lembrar, no entanto, que, como uma figura isolada não tem sentido, a quebra da coerência figurativa com a introdução de uma única figura não pertencente ao percurso que está sendo desenvolvido não cria novos sentidos: dá apenas a impressão de que quem produziu o texto não é capaz de escrever coerentemente. Para criar novos sentidos, é preciso introduzir no texto um novo percurso figurativo.

Assim como as figuras, os temas também se encadeiam em percursos, isto é, em conjuntos organizados. São os percursos temáticos. Para apreender o tema geral, é preciso perceber esse encadeamento dos temas e depreender a unidade subjacente à diversidade. Os encadeamentos temáticos também devem manter uma coerência interna. Quebrá-la significa construir um texto incoerente ou alterar o tema geral.



Para bem entender um texto, é preciso ir além das figuras, descobrindo o tema subjacente.

As várias possibilidades de leitura de um texto

A primeira questão que se pode propor quando se lê uma fábula é a seguinte: ela é uma história de bichos ou de gente?

A repetição, a recorrência, a reiteração do traço semântico humano em toda fábula desencadeia um novo plano de leitura. O primeiro plano de leitura é história de animais. À medida, porém, que elementos com o traço humano se repetem, não se pode mais ler a

fábula como uma história de bichos. Esses traços desencadeiam outro plano de leitura: o de uma história de homens. Nesse novo plano, na fábula do “Lobo e do cordeiro”, o lobo é o homem forte que oprime o mais fraco, representado pelo cordeiro.

A recorrência de traços semânticos é que estabelece que leituras devem ou podem ser feitas de um texto. Uma leitura não tem origem na intenção do leitor de interpretar o texto de uma dada maneira, mas está inscrita no texto como virtualidade, como possibilidade.

À recorrência do mesmo traço semântico chama-se **ISOTOPIA**. A isotopia assegura, graças à idéia de recorrência, a **COERÊNCIA** semântica do discurso.

Mas talvez alguém perguntasse: um texto não pode aceitar múltiplas leituras? É verdade, pode admitir várias interpretações, mas não todas. São inaceitáveis as leituras que não estiverem de acordo com os traços de significado reiterados, repetidos, recorrentes ao longo do texto.

Um texto pode ter várias leituras, bem como pode jogar com leituras distintas para criar efeitos humorísticos. Entretanto, o leitor não pode atribuir-lhe o sentido que bem entender. Ele contém marcas de possibilidade de mais de um plano de significação. A

primeira são as palavras com mais de um significado. Elas são chamadas **relacionadores de leituras**, pois apontam para mais de um plano de sentido.

Participe da
Campanha Nacional
pela Extinção
das Antas.

É melhor você começar
a ler o Estadão.

Recorte e colar no lado e mandar para uma anta. Apoiar esta campanha, como articulistas do Estadão, os escritores Paulo Fonseca, Felipe Bering, Luis Fernando Veríssimo, Mikhail Gorbachev e Rachel de Queiroz, os escritores Ivan Lessa e Diana Leão.

o conselho de professores, onze parâmetros especializados e colaboradores do jornal. Por que ligamos pouco inteligência com você não ficar de fora? Participe.

ESTADÃO

Nessa campanha publicitária, a palavra anta possui dois sentidos. Ela é, portanto, um relacionador de leitura.

A outra são palavras ou expressões que não se integram no plano de leitura proposto e, por isso, desencadeiam outro plano de sentido. São denominadas **desencadeadores de leituras**. No poema de João Cabral de Melo Neto, *Alguns toureiros*, são desencadeadores as palavras poeta, poetizar, poema e a expressão lenha seca da caatinga.

Mas eu vi Manuel Rodríguez,
Manolete, o mais deserto,
o toureiro mais agudo,
mais mineral e desperto,

o de nervos de madeira,
de punhos secos de fibra
o da figura de lenha
lenha seca de caatinga,

o que melhor calculava
o fluido aceiro da vida,
o que com mais precisão
roçava a morte em sua fímbria,

o que à tragédia deu número,
à vertigem, geometria
decimais à emoção
e ao susto, peso e medida,

sim, eu vi Manuel Rodríguez,
Manolete, o mais asceta,
não só cultivar sua flor
mas demonstrar aos poetas:

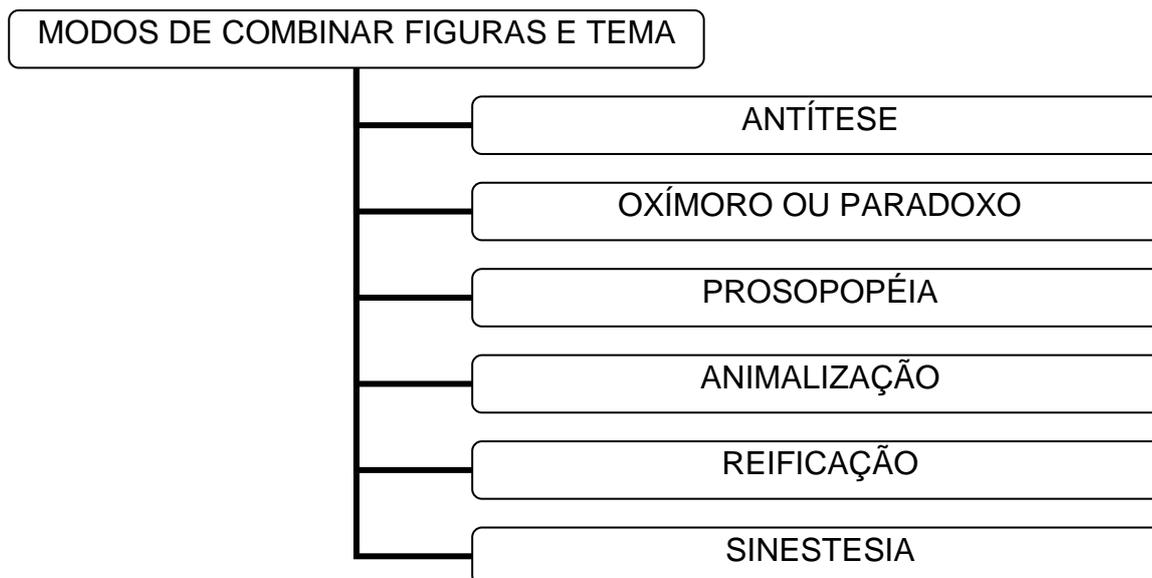
como domar a explosão
com mão serena e contida,

sem deixar que se derrame
a flor que traz escondida,

e como, então, trabalhá-la
com mão certa, pouca e extrema:
sem perfumar sua flor,
sem poetizar seu poema

Esse texto admite três leituras: a do tourear, a do poetar, o do viver no Nordeste.

Modos de combinar figuras e temas



Há diferentes maneiras de combinar temas e figuras. Associam-se eles de modos distintos a fim de chamar a atenção do leitor para um dado aspecto da realidade. Cada uma dessas maneiras de juntar temas e figuras cria um efeito de sentido diverso. Vamos estudar seis desses modos: a antítese, o oxímoro, a prosopopéia, animalização, reificação e a sinestesia.

Antes disso, porém, façamos a seguinte observação. A existência de uma linguagem visual proporcionou o surgimento do conceito de **RETÓRICA VISUAL**.

A **Retórica Visual** tem suas próprias “figuras” e sua maneira específica de usá-las. No entanto, é claro que as figuras literárias e as figuras visuais mantêm relações de grande proximidade. A retórica visual se faz presente em todo texto visual, seja ele uma história em quadrinhos, seja um filme.

A **antítese** é o expediente que consiste em estabelecer ao longo do texto oposições entre temas e figuras.

Abaixo — via a terra — abismo em treva!

Acima — o firmamento — abismo em luz! (Castro Alves, in “O vôo do gênio”)



Nessa foto de M. Wells, *Uganda*, 1980, temos uma antítese visual.

O **oxímoro** ou **paradoxo** é um procedimento de construção textual que consiste em agrupar figuras ou temas de significados contrários ou contraditórios numa mesma unidade de sentido. Em Camões encontramos oxímorons sem conta:

“Então, falo melhor quando emudeço...
Que de matar-me vivo...”

Ou no tão conhecido soneto no. 40:

“Amor é fogo que arde sem se ver;
É ferida que dói e não se sente;
É um contentamento descontente;
É dor que desatina sem doer;”

“Aparecerão os mortos vivos!” (Vieira)

A distinção entre oxímoro e antítese reside, respectivamente, na simultaneidade ou na não-simultaneidade com que se apresentam os termos opostos. Por isso, a antítese serve para salientar diferenças, enquanto o oxímoro se presta para ressaltar a convivência de contrários no interior de uma realidade complexa.



Nessa foto de Maurilo Clareto, temos um oxímoro visual.

A **prosopopéia** é um modo de elaborar textos que consiste em atribuir qualidades ou acontecimentos próprios dos seres humanos a personagens não-humanas (animais, plantas e coisas). Esse modo de combinar figuras destina-se a humanizar os não-humanos, transferindo-lhes traços humanos.

Uma ilusão gemia em cada canto,
Chorava em cada canto uma saudade!
(Luís Guimarães Jr. - 1845-1898)

Quando combinamos qualidades, ações e estados próprios de animais com personagens humanas, temos a **animalização**. Nesse caso, procuramos mostrar o caráter animal de uma dada pessoa.

Daí a pouco, em volta das bicas era um zunzum crescente; uma aglomeração tumultuosa de *machos e fêmeas*. (. . .) via-se-lhes a tostada nudez dos braços e do pescoço, que elas despiam, suspendendo o cabelo todo para o alto do *casco*; os homens, esses não se preocupavam em não molhar o *pêlo*, ao contrário metiam a cabeça bem debaixo da água e esfregavam com força as *ventas* e as barbas, *fossando e fungando* contra as palmas da mão. (Aluízio Azevedo)

Quando se atribuem qualificações e eventos peculiares dos inanimados a seres animados (homens ou animais) ocorre uma **reificação**, usada para tornar como que inanimados os animados.



Charles Chaplin denuncia a reificação do ser humano pelo sistema capitalista em *Tempos modernos*.

Sinestesia é um mecanismo de construção textual que consiste em associar numa só unidade figuras designativas de sensações relativas a diferentes órgãos dos sentidos. O termo significa “percepção simultânea”: Na língua corrente, usamos várias sinestésias: cheiro-verde, cor berrante, luz fria. A funcionalidade desse modo de combinação de figuras consiste em provocar um efeito de totalidade pela associação de sons, cores, cheiros, gostos, texturas, etc.

Nasce a manhã, a luz tem cheiro... Ei-la que assoma
 Pelo ar sutil... Tem cheiro a luz, a manhã nasce...
 Oh sonora audição colorida de aroma!
 Alphonsus de Guimaraens

Anúncios de alimentos e bebidas procuram resgatar, na linguagem visual, sensações derivadas de outros sentidos. Utilizam, portanto, a **sinestesia**. É o caso, por exemplo, do uso de gotículas nas garrafas de refrigerante, ou de fumaça saindo de xícaras de café, com a intenção de transmitir visualmente as sensações de temperatura das bebidas.

Alteração do sentido das palavras



O signo lingüístico é uma unidade constituída pela união de um conteúdo com uma expressão (os sons) que o veicula. A essa expressão chama-se significante; ao conteúdo, significado.

Quando se une um significante a um significado, temos um signo denotado; quando ao primeiro significado se ajunta um segundo, temos um signo conotado.

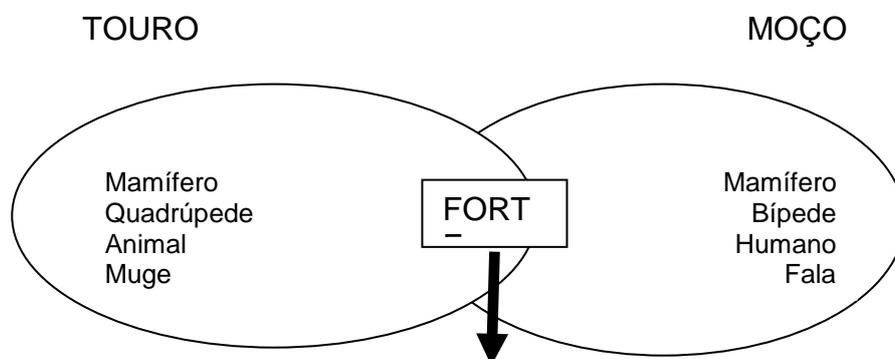
Essa relação pode ser de semelhança (ou de intersecção) ou de contigüidade (proximidade, implicação).

São esses dois tipos de relação que permitem a alteração de sentido. Há, pois, dois tipos básicos de mudança de sentido: a que se elabora por uma relação de semelhança entre o significado de base e o acrescentado, ou **metáfora**, e a que se faz por uma relação de contigüidade entre eles, ou **metonímia**. Vamos estudá-las mais detidamente. Antes, porém, é necessário fazer duas observações.

Como, neste livro, chamamos figura a todos os termos que remetem a algo presente no mundo natural (mesa, livro, sorvete, árvore, flor, branco, andar), denominaremos a metáfora e a metonímia de recursos retóricos e não figuras de palavras, como são habitualmente chamadas.

Metáfora é, pois, a alteração do sentido de uma palavra, pelo acréscimo de um significado segundo, quando entre o sentido de base e ao acrescentado há uma relação de semelhança, de intersecção, isto é, quando eles apresentam traços semânticos comuns.

Esse moço é um touro!



Significado em intersecção: METÁFORA

Um exemplo literário:

O mar é — lago sereno,
O céu — um manto azulado,
O mundo — um sonho dourado,
A vida — um hino d'amor!
Casimiro de Abreu

Pé com asas = metáfora da velocidade.



Metonímia é a alteração do sentido de uma palavra ou de uma expressão pelo acréscimo de um significado segundo a um significado primeiro, quando entre ambos existe uma relação de contigüidade, de inclusão, de implicação, de interdependência, de coexistência.

A metonímia ocorre quando:

a) O lugar ou a marca pelo produto.

“Acendeu um goiano.” Alcântara Machado

b) O autor é empregado pela obra.

“Volta e meia a Teócrito consulto.” (Martins Fontes, in “Teócrito”)

c) O inventor é usado pelo invento.

“Gaetaninho ficou banzando bem no meio da rua. O Ford quase o derrubou e ele não viu o Ford.” (Alcântara Machado, in “Gaetaninho”)

d) O efeito pela causa.

As cães são dignas de respeito.

e) O continente pelo conteúdo.

Bebeu um copo d'água.

f) O sinal pela coisa significada.

Exemplos: toga (magistratura), balança (Justiça), espada (lei), cruz (fé), etc.

A **metonímia** é um dos recursos mais utilizados na criação de sistemas de pictogramas. Para representar os esportes são utilizados detalhes dos equipamentos de cada um deles. Nos sinais para orientação de usuários em terminais de transporte, são usados os talheres para representar o restaurante, a taça para representar o bar, e assim sucessivamente.

Pictograma



A **sinédoque** é um tipo de metonímia: ocorre quando se usa a parte para designar o todo ou vice-versa.

Asas tontas de luz, cortando o firmamento!
Olavo Bilac

Há metáforas e metonímias, que, desgastadas pelo uso, viram clichê. Devem ser utilizadas com parcimônia e cuidado, pois, como dizia Voltaire, o primeiro homem a comparar a mulher com uma flor era um gênio, o segundo, um imbecil.



Nessa foto de Sebastião Salgado temos uma sinédoque. Três pés que não formam pares sugerem o sofrimento de vidas que perderam qualquer vestígio de lógica.

Simultaneidade

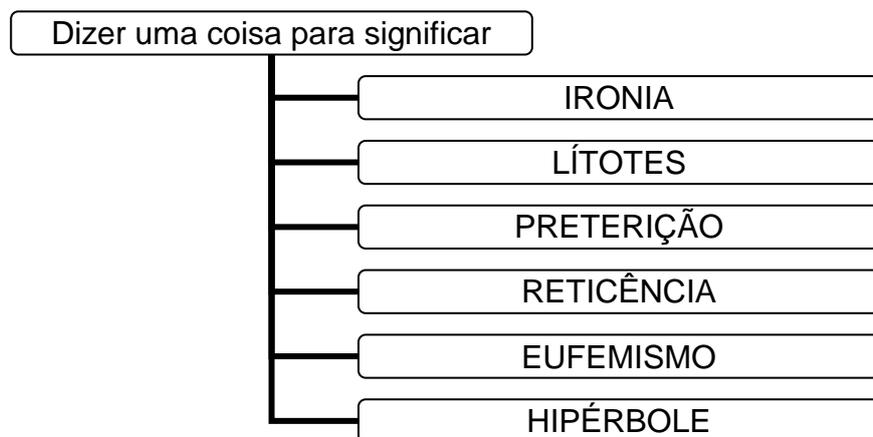
É interessante nota que uma figura não exclui a outra. É possível a presença de várias figuras no mesmo texto e ao mesmo tempo.

“... no meio daquele cemitério brincava um raio de sol.” (Machado de Assis, in “Páginas Recolhidas”, 109)

Nesse trecho reconhecemos: antítese, metonímia, prosopopéia, hipérbato.

Dizer uma coisa para significar outra

Existem vários mecanismos lingüísticos em que se estabelece intencionalmente um conflito entre o que se disse e o que se quer dizer.



Quando se afirma uma coisa que, na verdade, se quer negar, temos uma **antífrase** ou **ironia**. No caso do uso desse mecanismo lingüístico, o sentido que se deve entender é

o contrário do que está dito. Como sabemos que alguém está sendo irônico? Percebemos a ironia por oposições criadas no interior do texto.

De repente um carro começa a buzinar... Talvez seja algum amigo que venha me desejar Feliz Natal... Levanto-me com certo alvoroço, olho a rua e sorrio: é um caminhão de lixo. Bonito presente de Natal! Rubem Braga



Quando se afirma André não é exatamente um leão de coragem, o que se quer dizer é que ele é covarde. Quando se nega alguma coisa para afirmar o seu contrário, temos uma **lítotes** ou **litotes**. Quando se nega o contrário do que se quer afirmar, diz-se menos para entender mais. É mais atenuado dizer Renato não é bem-educado do que Renato é grosso. Nesse mecanismo, diz-se de forma atenuada para que o leitor entenda de maneira enfática.

Não estar em seu juízo perfeito por estar maluco; Não ser nada baixo por ser muito alto.

Muitas vezes, a litotes aproxima-se do eufemismo. Mas o que distingue a litotes desse último é a situação e a intencionalidade de quem fala ou escreve. Suponhamos essa frase:

— Não és feia.

Solta assim, não podemos penetrar no sentido que se lhe quis emprestar. Pode ser uma simples negativa ou revestir segundas intenções, percebíveis somente num contexto. E nesse caso será eufemismo ou litotes, conforme o sentido velado que traduz.

— Não és feia: Isto é, — és horrorosa (eufemismo)

— Não és feia: isto é, — és bela (litotes).

A litotes, sendo uma maneira atenuada de dizer as coisas, opõem-se à hipérbole. muitas vezes não se nota apenas a ausência do exagero, mas a presença de fingida humildade ou modéstia. Na introdução de discursos esta figura já se tornou clichê; são bem batidas palavras introdutórias como:

— Eu, o mais modesto dentre vós...

Na **preterição**, nega-se claramente que se queira dizer o que se disse, simula-se não querer dizer o que, no entanto, se disse claramente.

Neste período quero poupar a vocês o dissabor de saber que seus parentes são contraventores, que eles não procedem de acordo com a lei, que não agem como pessoas de bem, diz-se uma coisa e nega-se explicitamente que se pretenda dizê-la.

Informa-se que os parentes não são pessoas de bem e nega-se o desejo de fazê-lo (quero poupar a vocês o dissabor).

Outro exemplo.

Canudos não se rendeu

Forremo-nos à tarefa de descrever os seus últimos momentos. Nem poderíamos fazê-lo. Esta página, imaginamo-la sempre profundamente emocionante e trágica; mas cerramo-la vacilante e sem brilhos.(...)

Ademais, não desafiaria a incredulidade do futuro a narrativa de pormenores em que se amostrassem mulheres precipitando-se nas fogueiras dos próprios lares, abraçadas aos filhos pequeninos...

E de que modo comentaríamos, com a só fragilidade da palavra humana, o fato singular de não aparecerem mais, desde a manhã de 3, os prisioneiros válidos colhidos na véspera, e entre eles aquele Antônio Beatinho, que se nos entregara, confiante -- e a quem devemos preciosos esclarecimentos sobre esta fase obscura da nossa História?

Caiu o arraial a 5. No dia 6 acabaram de o destruir desmanchando-lhe as casas, 5.200, cuidadosamente contadas. Euclides da Cunha

Reticência: nesse mecanismo lingüístico, interrompe-se a frase, deixando, porém, patente o que se pretende dizer.

“E a casa?... as salas, estes móveis... tudo,
O crucifixo pendurado ao muro...
O quarto do oratório... a sala grande
Onde eu temia penetrar no escuro!”
Casimiro de Abreu

Há ainda dois mecanismos lingüísticos, em que não há propriamente um conflito entre o que se diz e o que se deseja dizer, mas uma oposição entre o que se diz e os fatos narrados.

1) No poema abaixo, de Manuel Bandeira, fala-se de morte, sem nomeá-la claramente. Ela é designada por meio de expressões atenuadas: “a indesejada das gentes”, “iniludível” (aquele a quem não se pode iludir), “a noite”:

A atenuação do que teria intensidade maior é o **eufemismo**. Com ele, suaviza-se o que seria grosseiro ou chocante.

Consoada

Quando a indesejada das gentes chegar
(Não sei se dura ou caroável)

Talvez eu tenha medo.
 Talvez sorria, ou diga:
 — Alô, iniludível!
 O meu dia foi bom, pode a noite descer.
 (A noite com os seus sortilégios.)
 Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,
 A mesa posta,
 Com cada coisa em seu lugar.

Consoada: leve refeição noturna, sem carne, que se toma em dia de jejum. **Caroável:** afável.
Sortilégios: sedução, encanto.

Dizer que fugiram voando é um exagero de expressão. Diz-se que voaram para acentuar a velocidade da fuga. Quando se exagera o que é mais atenuado, temos uma **hipérbole**. Nela, ao contrário do eufemismo - intensifica-se a expressão. Na língua de todos os dias, temos muitas hipérbolés: faz um século que o estou esperando, já lhe disse mil vezes, estou morrendo de sede, volto num segundo.

“Se os anjos assim te vissem desertariam o céu para ficar a teus pés.” (Coelho Neto, in “Conferências Literárias”, pág. 91)

Diversas esculturas do artista norte-americano Claes Oldenburg colocadas em espaços públicos são exemplos de hipérbolés visuais. A partir da ampliação do tamanho de objetos de uso cotidiano, como é o caso deste alfinete, o artista altera completamente a percepção habitual que temos deles.

Corridor Pin Blue, 1990



Todos esses mecanismos lingüísticos só são percebidos porque

há marcas no texto que indicam que se deve entender de maneira diferente o que foi dito.

Para que se usam esses mecanismos lingüísticos em que há uma oposição entre o que se diz e o que se pretende dizer?

Quando alguém diz a outrem alguma coisa quer, em última instância, fazer aceitar o que está sendo dito. Para isso, vale-se de uma série de mecanismos. Os procedimentos em que se diz uma coisa para significar outra servem para chamar a atenção com vistas a fazer estar de acordo. Dizer sem ter dito, dizer menos para que se entenda mais, dizer e afirmar não ter dito, deixar subentendidamente claro o que não se disse, simular moderação para dizer enfaticamente, fingir exagero para dizer atenuadamente são meios de o produtor do texto revelar significados, encobrindo-os. Com esses mecanismos, o

leitor é levado a atentar melhor para o que foi dito e, assim, aceitar mais facilmente o que foi comunicado. Com eles, o produtor do texto vela significados para desvelá-los, revela sentidos para escondê-los. Para que o leitor entenda bem os textos em que isso ocorre, precisa perceber o conflito que se estabelece entre o que se diz e o que se quer dizer. Essa não-correspondência é que constrói o sentido.



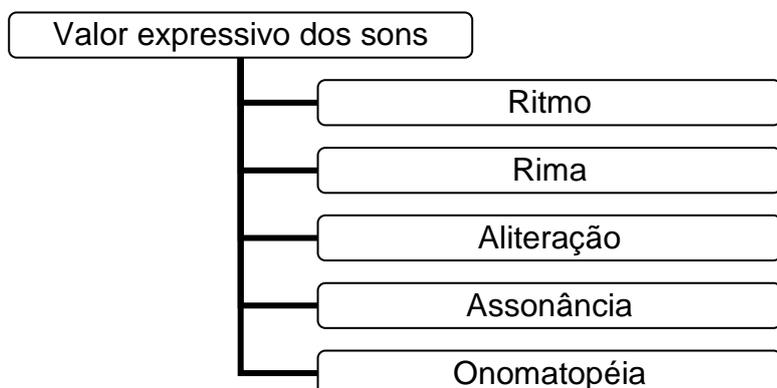
Uma hipérbole: segundo a publicidade, usando Adidas, o corredor torna-se tão rápido que a própria sombra fica para trás.

O plano sonoro e a disposição das palavras no texto

A linguagem estrutura-se em dois planos: o do conteúdo, que compreende os sentidos que se transmitem, e o da expressão, que é constituído pelo veículo dos sentidos. Na linguagem verbal, são os sons que veiculam os significados, que fazem chegar ao ouvinte os conteúdos que o falante quer transmitir. Constituem eles, pois, o plano da expressão.

Em outras palavras, no texto poético, os elementos da cadeia sonora recriam, de algum modo, o significado presente no plano do conteúdo.

Vamos estudar os recursos de expressão mais comumente explorados na construção de textos.



Ritmo

Diz-se que o coração tem ritmo, porque ele pulsa, alternando batidas e pausas. O ritmo está, então, ligado ao caráter regular de uma marcação (no caso do coração, a

batida, também chamada diástole). É a distribuição de uma duração numa seqüência regular de intervalos. No poema, o ritmo deve-se à alternância regular de sílabas fortes (tônicas) e fracas (átonas).

Nos últimos cimos dos montes erguidos
 Já silva, já ruge do vento o pegão,
Estorcem-se os leques dos verdes palmares,
Voltejam, reboram, doudejam nos ares,
Até que lascados baqueiam no ção.

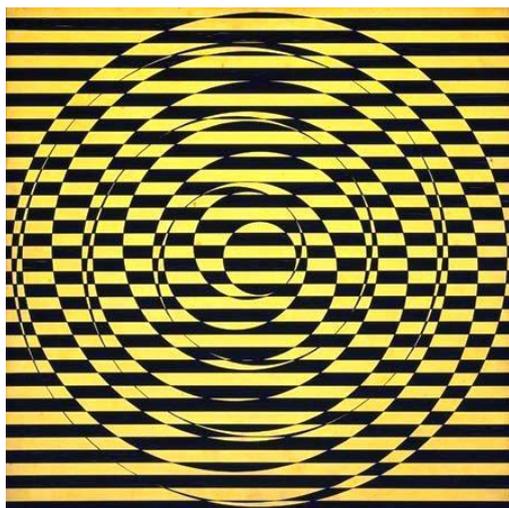
A tempestade, Gonçalves Dias

- Estrofe formada de cinco versos endecassílabos;
- Acentos na 2^a., 5^a., 8^a. e 11^a. Sílabas;
- A tempestade está no seu clímax. O verso longo mostra que ela a tudo abarca. O ritmo martelado indica sua fúria.

A regularidade da posição do acento, que permite alternância de sílabas fortes e fracas, cria o ritmo do poema. Outro elemento criador de ritmo é a repetição de sons e palavras, como veremos mais adiante. A métrica (medida dos versos, ou seja, seu número de sílabas) também se destina a produzir ritmo. Os versos regulares do português têm de 1 a 12 sílabas.

Outro elemento que serve para construir o ritmo é o refrão (conjunto de versos que se repete ao longo do poema). Ele serve também para acentuar determinados elementos significativos do texto.

A sugestão de ritmo está presente em diversas manifestações da linguagem visual, em particular na pintura abstrata.



Maurício Nogueira Lima (1930-1999),
Objeto rítmico no 2 (segunda versão), 1953.

Rima

Rima é a coincidência de sons no final de versos diferentes, ou também no interior do mesmo verso.

Tem ela várias funções: assinalar ritmicamente o final dos versos; estruturar os versos em estrofes e estas em poemas; realçar a idéia contida nos termos rimados; aproximar e opor significados.

No baile da corte
 Foi o conde d'Eu quem disse
 Pra Dona Benvinda
 Que farinha de Suruí
 Pinga de Parati
 Fumo de Baependi
 É comê bebê pitá e caí
 Oswald de Andrade

Nessa família de objetos existem grandes diferenças na conformação geral das peças – pratos são muito diferentes de xícaras ou bules. Apesar disso, elas formam um conjunto harmônico. De maneira análoga à rima na linguagem verbal, a repetição de certos detalhes do desenho das peças é a responsável por estabelecer esse sentido de unidade e harmonia do conjunto.

Projeto de Inkeri Leivo, 1965, para empresa



Aliteração

Aliteração é a repetição insistente da mesma consoante ou de consoantes com propriedades fônicas similares. Nos versos abaixo, de Os Lusíadas, a repetição de consoantes oclusivas, especialmente do /t/, mostra a explosão que a tempestade produzia:

Em tempo de tormenta e vento esquivo,
 De tempestade escura e triste pranto
 V, 18, 3-4

De maneira análoga ao recurso da aliteração na linguagem verbal, esta obra explora a repetição regular de um mesmo elemento. Neste caso, o objetivo é produzir um efeito de movimento sobre uma superfície.

Large Split Relief No.34/4/74 - Obra de Sérgio Camargo



Assonância

A assonância é a repetição reiterada das mesmas vogais ou de vogais com as mesmas propriedades fônicas.

Rio na sombra	O frio
Som	bom
frio.	do longo rio.
Rio	Tão longe,
Sombrio.	tão bom,
	tão frio
	o claro som
O longo som	do rio
do rio	sombrio!
frio.	

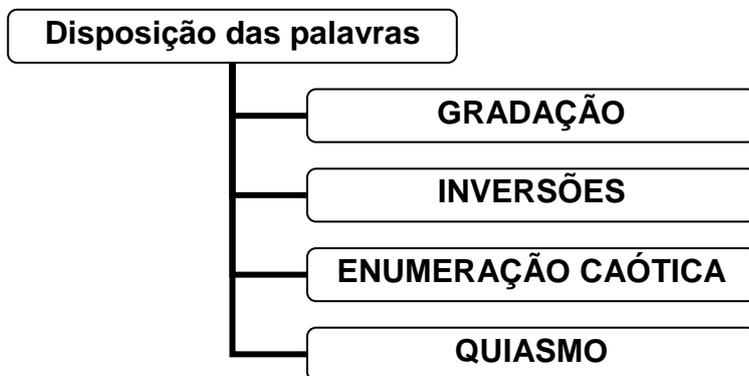
Neste poema de Cecília Meireles, a assonância do /i/ sugere que o frio era penetrante; a do /om, on/ indica o reboar do som do rio.

Onomatopéia

A onomatopéia ocorre quando o plano de expressão de uma palavra ou de um conjunto de palavras, isto é, os sons que os compõem, imita o som do objeto representado.

Disposição das palavras

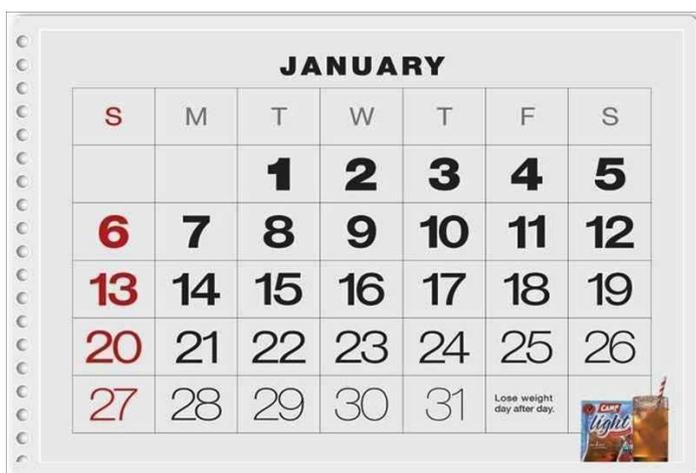
A disposição das palavras no texto pode servir para realçar algum elemento do plano do conteúdo. As formas mais comuns de dispor as palavras e, assim, obter algum efeito de sentido são:



gradação

É a disposição de uma série de elementos, em progressão crescente, do menos para o mais intenso, ou decrescente, do mais para o menos forte. A gradação destina-se a dar destaque ao último elemento, nele concentrando a força semântica maior:

E, pois, foi aí que a coisa se deu, e foi de repente: como uma pancada preta, vertiginosa, mas batendo de grau em grau – um ponto, um grão, um besouro, um anu, um urubu, um golpe de noite... E escureceu tudo. (Sagarana, Record/Altaya, s.d., p. 261)

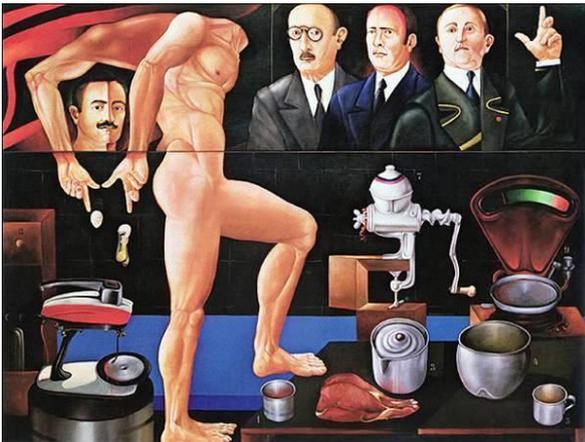


Nessa publicidade de uma bebida *light*, os números ficam gradativamente mais finos, sugerindo o emagrecimento da pessoa que faz ...

Hipérbato

As alterações da ordem “normal”, habitual das palavras têm na retórica o nome geral de **hipérbato**. O hipérbato pode ser dividido em **anástrofe**, **parêntese** e **sínquise**. No entanto, como a fronteira entre cada um desses tipos de inversão nem sempre é muito nítida, ficaremos com o termo geral hipérbato. Inverte-se a ordem chamada direta, que é a ordem sentida como mais freqüente, para dar realce a um termo.

Que os tribunais não podem rever os atos políticos, não contestei, não contesto. (Rui Barbosa)



Cenas da vida brasileira – 1930, gravura de João Câmara, 1974.

Nesta obra, o artista representa um corpo nu, com a cabeça deslocada de seu lugar natural, num recurso análogo ao da inversão na linguagem verbal. O efeito obtido é o de acentuar a atmosfera de pesadelo e brutalidade na qual a cena está mergulhada.

PARALELISMO SINTÁTICO

Nesse caso, repete-se ao longo do texto a mesma construção sintática e não as mesmas palavras. O paralelismo ou simetria destina-se a evidenciar que à construção similar correspondem conteúdos similares. Em geral, os elementos coordenados entre si devem apresentar uma simetria sintática.

Minha mãe era bonita
Era toda a minha dita
Era todo o meu amor

Junqueira Freire in *A órfã na costura*

A função do paralelismo é mostrar que os significados transmitidos pelas construções paralelas são simétricos.

Anáfora

Repetição da mesma palavra ou expressão no início de frases, períodos ou versos.

Qual do cavalo voa, que não desce;
Qual co'o cavalo em terra dando, geme;
Qual vermelhas as armas faz de brancas;
Qual co'os penachos do elmo açoita as ancas.

Camões, L. VI, 64

Ela corava e tremia,
Tremia e corava eu. (Juvenal Galeno, in “O primeiro amor”)

Eu nunca fui amado, e vivo tão sozinho,
Vives sozinha sempre, e nunca foste amada...
(Alceu Wamosy, In “Duas almas”)

Simultaneidade entre figuras e tropos

No decorrer do presente capítulo em vários lances chamamos a atenção para a simultaneidade que se dá entre figuras e tropos numa só construção, período ou verso.

É sempre prudente advertir sobre isso, uma vez que quase nunca uma figura ou um tropo informa isolado e absoluto determinada passagem, trecho ou mesmo frase.

Para arremate do capítulo, registraremos, como pequena lembrança final, alguns exemplos a propósito.

“Andrada! arranca esse pendão dos ares!” (Castro Alves)

Prosopopéia, apóstrofe.

* * *

“... no meio daquele cemitério brincava um raio de sol.” (Machado de Assis, in “Páginas Recolhidas”, 109)

Predomina no trecho uma antítese metafórica. Nele reconhecemos: antítese, metáfora, prosopopéia, hipérbato.

LEITURA COMPLEMENTAR

ESBOÇO HISTÓRICO DO PROBLEMA DA METÁFORA

Oswaldino Marques

Aristóteles, na Poética, define a metáfora como sendo “a transposição a uma coisa do nome de uma outra coisa, efetuando-se ou do gênero à espécie, ou da espécie ao gênero, ou da espécie à espécie, ou, finalmente, por analogia”. E apresenta os seguintes exemplos como ilustrativos de cada caso:

1. — Meu navio está imóvel aqui. (Gênero a espécie.) “Porque estar preso à ancora é uma espécie de imobilidade” — aduz o próprio filósofo.

2. — Certamente Ulisses realizou milhares de boas ações. (Espécie a gênero.)

3. — Ele sacou sua vida com o bronze, com o duro bronze ele lhe arrancou a vida. (Espécie a espécie.) Aristóteles explica: “Aqui, socar equivale a arrancar, que são duas formas de tirar.”

4.— A taça é para Baco o que o escudo é para Marte. (Analogia.) Haverá analogia, ou melhor dito, proporção, no entender do Estagirita, “quando o segundo termo está para o primeiro assim como o quarto está para o terceiro”, podendo-se, então, empregar o quarto em lugar do segundo e o segundo em lugar do quarto. Algumas vezes seria lícito “ajuntar, em lugar do que se fala, aquilo a que a gente se refere”. Exemplo: “A taça, escudo de Baco; o escudo, taça de Marte»” Como se vê estamos a léguas da compreensão atual da matéria.

Das teorias latinas sobre os tropos, as mais importantes são a exposta por Cícero em *De Oratore*, e a de Quintiliano desenvolvida em *Institutio Oratoria*. Cícero, porém, que criou o termo *translatio* para indicar a metáfora, só se preocupou com os aspectos estéticos desta, à qual atribuiu a faculdade de exprimir uma idéia com mais concisão e brilho, de conferir mais relevo ao objeto. Já Quintiliano manifesta maior interesse pelo processo de construção metafórica, que ele identifica com a deslocação de um termo ou de uma frase de sua significação normal para uma outra significação, a fim de produzir um certo efeito.

Nos nossos dias, sobressaem, por sua originalidade e empenho científico, as teorias devidas ao grande psicólogo e pensador alemão Wundt, aos lingüistas Winkler, Pongs, Cassirer, Bühler e Hedwig Konrad, bem como aos ingleses I. A. Richards e John Middleton Murry.

Wundt, a quem se deve talvez a contribuição mais fecunda, e do qual desta ou daquela maneira, todos os outros parecem ser tributários — até mesmo Richards, com a Inegável singularidade do seu pensamento — estabelece como critérios da metáfora, não a particularidade da relação entre duas significações, até então o traço distintivo apontado por todos os retóricos, mas a consciência do ato da transposição e a comparação intencional e refletida dos dois conceitos em jogo. Ele assinala, igualmente, como finalidade da metáfora, suscitar no receptor um certo efeito, uma sensação estética. Wundt sustenta que a palavra é o símbolo de somente uma representação dominante do objeto, equivalendo, pois, a uma redução extrema da constelação de atributos deste. O timbre pessoal da teoria de Wundt está na sua maneira de focalizar a metáfora do ângulo da psicologia, mediante o critério da ação voluntária. Depois dele, todos os que abordaram o assunto, posto que adotando, não raro, posições diametralmente opostas, traem neste particular a influência de sua doutrina, indubitavelmente um marco na história das investigações tropológicas. Winkler levou adiante o princípio do traço dominante de Wundt. O que usualmente se considera como o mecanismo da metáfora importa, para Winkler, no seguinte: dado que as palavras não simbolizam, desde a sua origem e em consequência de sua natureza mesma, conceitos completos, mas somente partes do conceito, atributos dominantes, um símbolo lingüístico poderia servir para designar (ocasional ou definitivamente) coisas de todo diferentes, conquanto que os objetos revelem alguma similaridade nos elementos julgados essenciais áquele que os emprega. Desse modo, Winkler suprime, por falso, o conceito de significação transposta das palavras, negando, em última análise, a existência do problema da metáfora. O ponto de vista da simbolização parcial coincide inteiramente com o pensamento de Hugh Walpole, segundo o qual “qualquer palavra, enquanto inventariada no dicionário, oferece dezenas de possibilidades. Quando entra em ação, um contexto se apodera dela e toma-a mais específica.”

382

E mais adiante: “Nenhuma palavra em curso representa todos os significados daquilo que é capaz de representar.”

Pongs vê como função precípua da metáfora a criação de um fato lingüístico original com a participação de elementos cuja associação redundaria num termo novo, como nas sínteses químicas.

Cassirer classifica as metáforas em duas espécies: metáforas míticas e lingüísticas.

Já para Bühler a metáfora se identifica com um tipo de justaposição, e partilha, com os nomes compostos, da mesma categoria dos fatos lingüísticos. A abstração que se produz nos dois membros da equação metafórica foi comparada sagazmente por este autor à abstração na visão binocular. Resultaria da fusão das duas representações uma representação única, tal como ocorre na superposição das imagens visuais.

Richards protestou com veemência contra o pressuposto, solidamente enraizado entre os retóricos, de que a metáfora é algo de singular e excepcional no uso da linguagem, um desvio do seu modo normal de funcionamento, ao invés de “o princípio onipresente de toda a sua atividade livre”. Em conseqüência, as fronteiras entre o metafórico e o literal são bastante movediças, uma palavra podendo ser concomitantemente literal e metafórica, como no caso do epíteto “perna de pau”. As suas idéias sobre o processo de comparação, o significado complexo da metáfora e a distinção entre os termos do binômio metafórico, são seminais.

Murry destaca-se menos como um teórico do que como um penetrante intérprete das sutilezas da translação de sentido, posto que sejam apreciáveis as suas tentativas de demarcar a área de compreensão de conceitos tão freqüentemente embaralhados, tais como a imagem, símile, metáfora, comparação, etc.

Deixamos intencionalmente para o fim a lingüista Hedwig Konrad, por se colocar ela em campo fundamentalmente oposto ao de todos os tratadistas modernos mencionados anteriormente. Por enormes que sejam as divergências entre estes teóricos, todos são acordes, porém, em que, situando-se fora do alcance da palavra a simbolização integral do conceito, não há diferença fundamental entre o processo de denominação corrente e o emprego das metáforas, tudo se reduzindo, em última instância, a um mesmo mecanismo lingüístico. Investindo contra esta barreira, sem dúvida, respeitável de opiniões, a destemida autora de *Étude sur la Métaphore* empreende a façanha de estabelecer uma nova teoria do conceito para provar que a denominação coincide integralmente com este, e a metáfora é um fenômeno à parte, de cunho peculiaríssimo. Se bem que se possam fazer restrições sérias a vários aspectos da obra de Konrad, principalmente sob o prisma lógico, é inquestionável, todavia, o mérito da sua contribuição para uma sistematização científica dos problemas relacionados com as transposições de sentido, bem como para uma caracterização rigorosa da família tropológica. (“Teoria da Metáfora”, págs. 17-25. Rio, 1956.)

Indicação bibliográfica

ARISTÓTELES. *Arte retórica e Arte poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *As figuras de linguagem*. São Paulo: Ática, 1989.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Figuras de linguagem – teoria e prática*. São Paulo: Atual, 1988.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e Interpretação da obra literária*. Coimbra: Armênio Amado, 1985.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 2003.

RICHARDS, I. A. *Princípios de crítica literária*. Porto Alegre, Globo, 1971.

GÊNEROS LITERÁRIOS

Ponto de partida

1. conceito geral que engloba todas as propriedades comuns que caracterizam um dado grupo ou classe de seres ou de objetos;
2. em teoria literária, cada uma das divisões que englobam obras literárias de características similares.

Essas são duas definições que encontramos no *Dicionário Houaiss* para a palavra gênero.

I. HISTÓRICO

Antigüidade clássica: Platão, Aristóteles e Horácio

O mais antigo pensamento acerca dos gêneros está no livro III da *República* de Platão. Uma divisão tripartite da Literatura:

... há uma primeira espécie de poesia e de ficção inteiramente imitativa que compreende, como já disseste, a tragédia e a comédia; uma segunda, em que os fatos são narrados pelo próprio poeta - há de encontrá-la sobretudo nos ditirambos - e enfim uma terceira, formada de combinação das duas precedentes, em uso na epopéia e em muitos outros gêneros;

portanto,

1ª. a tragédia e a comédia, isto é, o teatro,

2ª. o ditirambo, isto é, a poesia lírica,

3ª. a poesia épica.

Mais adiante, Aristóteles, na *Poética*, refere-se à epopéia, à tragédia, à comédia, ao ditirambo, à aulética e à citarística⁴⁸ como expressões poéticas.

Horácio: “um tom para cada gênero”

Segundo Horácio, à literatura cabe uma função moral e didática: prazer + educação = *DULCE ET UTILE*.

Horácio ressalta a questão da adequação entre assunto, o ritmo, o tom e o metro. Só é poeta o que sabe respeitar o domínio e o tom de cada gênero literário. Não era admissível

48 Ditirambo: primitivamente, canto de louvor ao deus grego Dioniso. Depois, composição poética sem estrofes regulares quanto ao número de versos, métrica e disposição das rimas, que visa festejar o vinho, a alegria, os prazeres da mesa etc., num tom entusiástico e/ou delirante. Aulética: entre os antigos gregos e romanos, arte de tocar aulo (tipo de flauta); Citarística: gênero de música ou poesia destinada a ter acompanhamento de cítara (espécie de lira).

que se exprimisse, por exemplo, um tema cômico no metro próprio da tragédia. Dessa forma, eliminava-se a possibilidade de hibridismos.

Idade Média: os gêneros (quase) esquecidos

O problema dos gêneros entra em declínio. Diomedes (século IV) fixa e transmite para a Idade Média o saber clássico a respeito do assunto no terceiro livro de sua *Ars Grammatica*. Voltam-se para a poesia trovadoresca.

Há, nesse período, uma referência importante aos gêneros é feita por Dante Alighieri na *Epistola a Can Grande Della Scala*:

1. o estilo nobre: a epopéia e a tragédia,
2. o estilo médio: a comédia, (também diferenciada da tragédia pelo seu final feliz),
3. o estilo humilde: a elegia.

A RIGIDEZ RENASCENTISTA

Aristóteles e Horácio voltaram à baila. Além dos comentários a esses textos, os renascentistas acrescentaram o resultado de suas meditações. A crítica renascentista lê a *mimesis* aristotélica como imitação da natureza e não como recriação. Conseqüentemente, a teoria dos gêneros deve ser seguida rigidamente, para que mais perfeita fosse a imitação e mais valorizada fosse a obra. Para eles há uma essência supra-histórica.

1. à poesia dramática e à poesia narrativa da *Poética*, de Aristóteles, acrescenta-se um terceiro gênero, a poesia lírica, já incluída na *Epistulae ad Pisones*, de Horácio;
2. Na representação dramática não haveria intervenção do poeta;
3. líricas seriam as obras compostas somente pelas reflexões do próprio poeta;
4. na poesia épica, ora falava o poeta, ora falavam as personagens introduzidas por ele.

Seja como for, a partir do Renascimento a questão dos gêneros literários entra no terreno da teoria. Tornou-se o mais importante dos problemas discutidos ao longo do século XVI. Além da petrificação dos gêneros, os teóricos quinhentistas conceberam uma hierarquia: ora colocando a tragédia (segundo o pensamento aristotélico), ora a epopéia (como alguns se puseram a pensar) no ápice da pirâmide classificatória. Já no século XVI alguns começaram a se erguer contra a ditadura das regras e das leis. O culto das teorias clássicas, porém, prosseguiu seu curso até o século XVIII. Nos fins do século XVII, Boileau (1636-1711) concentra em sua *Arte Poética* (1674) todo o saber neoclássico na matéria.

O racionalismo de Boileau

Nicolas Boileau-Despréaux, *Arte poética*: o brilho e o valor da arte está na razão. Segundo ele, pela razão se alcança o bom-senso, o equilíbrio, a adequação e a clareza = condições necessárias à poesia.

ROMANTISMO: LIBERDADE AINDA QUE TARDIA

Na segunda metade do século XVIII, na Alemanha e na Inglaterra, a situação muda completamente. As idéias de historicidade e conseqüente variabilidade dos gêneros ganham força. Valorizam-se a individualidade e a autonomia de cada poeta/obra. A distinção clássica dos gêneros é substituída por uma noção de gêneros “impuros”, mistos ou comunicantes. Daí nascerem o drama (fusão de tragédia e comédia) e o romance.

Uma proposta bastante representativa da rebeldia romântica contra o pensamento clássico foi a do famoso “*Prefácio do Cromwell*” (1827), de Victor Hugo. Nele, defende o hibridismo dos gêneros, pois na vida se misturam o belo e o feio, o riso e a dor, o grotesco e o sublime. Portanto, é artificial separar-se a tragédia da comédia. A diversidade e os contrastes deviam estar juntos em nova forma. O drama, incorporando características de outros gêneros, aparece então como o gênero dos gêneros.

Dentre os críticos aparecidos nesta quadra salienta-se Ferdinand Brunetière. Em *L'Évolution des Genres dans l'Histoire Littéraire* (1890), estuda os gêneros à luz das teorias evolucionistas preconizadas por Herbert Spencer. Recorde-se que a segunda metade do século XIX é dominada pelas ciências naturais, em especial pelo determinismo de Taine e pelo evolucionismo de Spencer e de Darwin. Brunetière defende uma diferenciação e uma evolução dos gêneros literários historicamente. São determinados por fatores como a raça ou a herança, as condições geográficas, sociais, históricas e a individualidade. Ex.: o romance teria nascido da epopéia ou da canção de gesta e, por sua vez, se transformaria em várias espécies (de aventura, épicos, de costumes...), que também se sucederiam temporalmente. Pela lei de permanência do mais forte, a tragédia clássica teria desaparecido ante o drama romântico. Propunha ainda que fosse feito um estudo da origem, do desenvolvimento e da dissolução dos gêneros.

O apoio das ciências na questão dos gêneros, semelhando à ressurreição do passado clássico, provocou a repulsa de Benedetto Croce. Num estudo intitulado *La Critica Letteraria. Questioni Teoriche* (1894), tacha os gêneros de classificações mais ou menos arbitrarias dos velhos tratadistas. Nega-lhes a validade e existência real e julga que cada obra de arte deva ser encarada isoladamente,

... pois que cada obra de arte exprime um estado de espírito, e o estado de espírito é individual e sempre novo, a intuição implica infinitas intuições, o que é impossível reduzir a um quadro de gêneros, a não ser que também ele seja

composto de infinitos quadrículos e, assim, não mais de gêneros, mas de intuições.

OS GÊNEROS NO SÉCULO XX

O **FORMALISMO RUSSO** destaca a questão da história literária. Com isso, reintroduz-se a idéia de gênero como um fenômeno dinâmico. É impossível estabelecer classificação lógica ou fechada dos gêneros, porque sua dimensão é sempre histórica. (Tomachevski, Tynianov).

Roman Jakobson identifica o literário como o predomínio da função poética sobre as demais. Com relação aos gêneros, acrescenta que abaixo da função poética dominante, teríamos:

1. na épica, a função referencial (centrada na 3ª. pessoa),
2. na lírica (voltada para a 1ª. pessoa), a função emotiva,
3. na dramática (ligada à 2ª. pessoa), a função conativa.

Um acréscimo bastante produtivo à teoria dos gêneros é o de **Emil Staiger** em *Conceitos fundamentais da poética* (1946): afasta-nos das classificações fechadas de herança clássica, que sempre procuraram localizar as obras literárias na lírica, na épica ou na dramática. Sua proposta: traços estilísticos líricos, épicos ou dramáticos podem ou não estar presentes em um texto, independentemente do gênero.

A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO

Toda obra está vinculada a um conjunto de informações e a uma situação especial de apreensão. Por isso, pertence a um gênero, na medida em que admite um **horizonte de expectativas**, isto é, alguns conhecimentos prévios que conduziram à sua leitura. Os gêneros formariam as redundâncias necessárias à recepção e à situação da obra e apresentariam marcas variáveis, não totalmente conscientes, que serviriam de orientação à leitura e à produção.

Assim, a estética da recepção — mas é ainda o que a torna demasiado convencional aos olhos de seus detratores mais radicais — não seria outra coisa senão o último avatar de uma reflexão bem antiga sobre os gêneros literários. (*O demônio da teoria*. Antoine Compagnon, p. 158)

II. CONCEITO DE GÊNERO

Na teoria dos gêneros, há duas tendências: a teoria clássica e a moderna:

A teoria clássica → é normativa; considera o gênero como categoria imutável, um gênero difere de outro em natureza e em hierarquia, devem manter-se separados: 'pureza do gênero';

A teoria moderna → é descritiva; prega a liberdade criadora do artista não limita o número de gêneros nem dita regras aos autores; os gêneros tradicionais podem 'mesclar-se' e produzir um novo gênero.

Na verdade, “o problema dos gêneros é o problema dos universais, problema que todos os filósofos não fazem senão reavivar. Por esse prisma, a questão dos gêneros comportaria duas alternativas de interpretação:

1º) **realista**: pressupõe que os gêneros, como as idéias platônicas, constituem a realidade única, eterna e preexistente ao escritor;

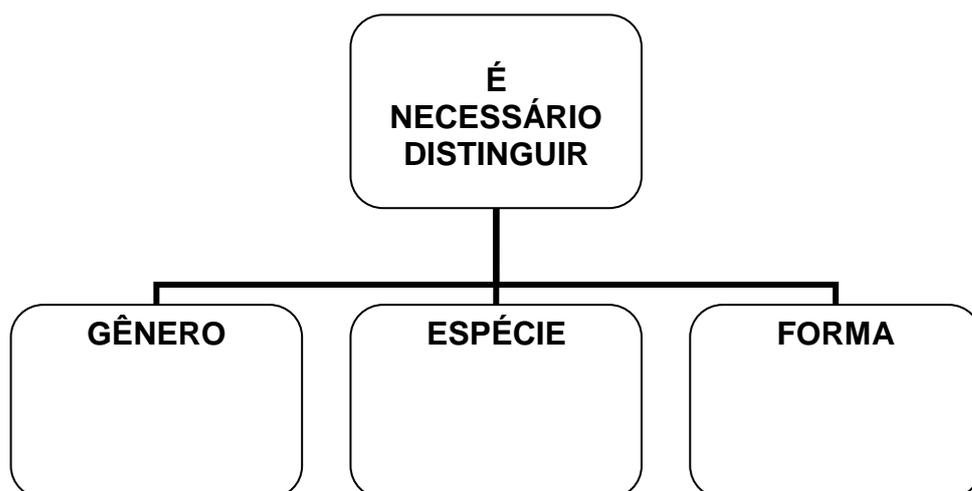
2º) **nominalista**: encara as idéias e, portanto, os gêneros, como meras denominações da realidade concreta.

Wladislaw Folkierski, na abertura do Congresso de Lyon sobre os gêneros pergunta: “os gêneros literários são preexistentes às obras? ou, ao contrário, abstrações extraídas de algumas obras-primas mais geralmente imitadas? Se não são preexistentes, terão todavia influência direta sobre as obras, sobre os autores, sobre a crítica? Constituem um código suscetível de constringer a liberdade do escritor?”

III. QUE É GÊNERO LITERÁRIO?

Muitos autores discordam e discordariam sempre, porque utilizam a palavra “gênero” indiferentemente. O acordo nesse particular é absolutamente imprescindível e fundamental. Por isso, examinemos este aspecto em minúcias, a começar pela etimologia.

Do Latim Vulgar *generu-*, acusativo de *generus* pelo Latim Clássico *genus*; **significa “família”, “raça”, agrupamento de indivíduos ou seres portadores de características comuns.** Em Literatura = **família de obras dotadas de atributos iguais ou semelhantes.** E do mesmo modo que na história natural, o gênero divide-se em espécies, e estas em subespécies a que se pode dar o nome de formas. Graficamente, temos:



Em suma, ao estudar o problema dos gêneros, estamos igualmente considerando suas divisões em espécies e formas, mas sempre levando em conta que estas, **em vez de gênero, são subclassificações**. É a confusão entre as três divisões da sistemática literária que tem causado tanto mal-entendido e uma verdadeira anarquia vocabular.

Até meados do século XVIII era lícito confundir os termos, dado o caráter normativo e absolutista das doutrinas literárias em voga, hoje em dia a confusão não se justifica mais.

IV. FUNCIONALIDADE DO CONCEITO DE GÊNERO

Os gêneros existem e foram criados por determinados escritores, embora seja impossível apontá-los, pois “a formação dos gêneros é uma obra coletiva que se efetua por etapas sucessivas”.

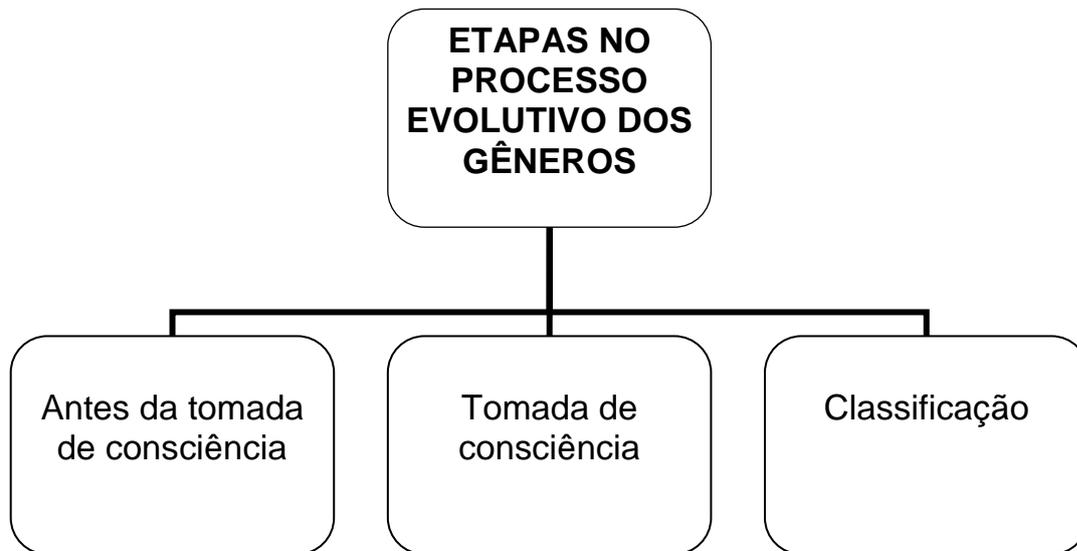
Portanto, somente se coloca o problema da **preexistência** dos gêneros a partir de certo estágio de sua evolução histórica. Os gêneros nascem:

1. por uma espécie de imposição natural, como a adequação do indivíduo ao ritmo cósmico: (dia - noite, o sol e a chuva, as estações, o fluxo e o refluxo das marés, etc.);
2. e/ou por uma fatal limitação do homem, física e mental, que o levaria a repetir-se, pois “parece (...) limitada a escala das emoções humanas e a variedade de suas expressões”.

Descobertos nas obras os traços semelhantes, o passo seguinte seria classificá-los em famílias, o que já constituiria a tomada de consciência dos gêneros. Nessa mesma ordem de idéias:

1. os conceitos de lírico, de épico e de dramático são termos da teoria literária para representar possibilidades fundamentais da existência humana em geral;
2. a reiteração numa forma expressiva e, correspondentemente, dum modo de conteúdo (= uma específica visão do mundo) obedece à tendência inata do homem para a ordem, e a regra.

E esse mesmo gosto da ordem e da repetição implica que determinadas características se tornem constantes, enquanto outras continuam variáveis. Ao mesmo tempo, o acentuado pendor do homem para classificar pela semelhança os objetos levá-lo-ia fatalmente a dar-se conta da existência de moldes inerentes à elaboração literária. **É a tais constantes (moldes) que se dá o nome de gêneros literários. O gênero, como repetição dum molde e numa visão do mundo, seria precisamente consequência do esforço de expressão dum conteúdo.**



1º) antes da tomada de consciência, os gêneros existem de fato, como resposta à tendência imanente do homem para a repetição,

2º) processa-se a tomada de consciência de sua existência,

3º) os gêneros são classificados e passam a preexistir aos escritores futuros.

De onde o processo de representação do gênero desenvolver-se em três momentos;

1º) objetos dotados de traços semelhantes agrupam-se sob uma denominação geral;

2º) esta se converte em modelo, depreendido do exame das semelhanças observáveis na série de obras cotejadas;

3º) o paradigma serve de tábua de referência para obras futuras, para futuros autores.

Assim, podemos afirmar que a evolução histórica dos gêneros possui três fases:

1ª fase: o complexo-gênero se funde, até que emerge um tipo formal;

2ª. fase: desenvolve-se uma 'secundária' versão do gênero: a forma que o autor conscientemente se baseia na versão primitiva;

3ª fase: um autor emprega a forma secundária dum modo radicalmente novo.

Exemplo:

→ *Odisséia* = 1º. Fase; a *Eneida* = 2º. Fase; o *Paraíso perdido* = 3º. fase.

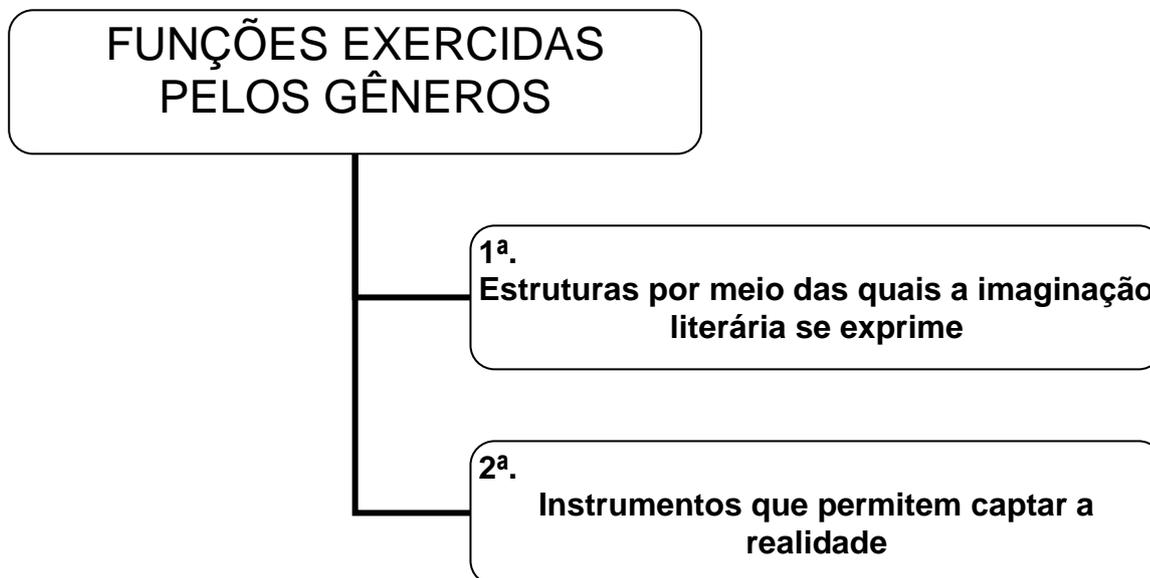
1º. Fase: ainda não existe descrição crítica nem equivalente modal do gênero:

2º. Fase: a crítica principia: o gênero é rotulado e seus mandamentos são entendidos tão abstratamente que uma forma modal se destaca;

3º. Fase: a crítica reconhece variações do gênero (Alaistar Fowler. The life and death of literary forms in *New Literary History*. vol.2, 1971, p. 202)

No entanto: o fato de preexistirem os gêneros a partir de certo momento na história das filosofias e das estéticas não significa que os escritores devam render-lhes cega

obediência. Se assim fosse, a liberdade criadora estaria tolhida e os gêneros acabariam sendo estruturas imóveis. Os gêneros, ao contrário de moldes fixos, são estruturas que a tradição milenar ensina serem básicas para a expressão do pensamento e de certas formas de ver a realidade circundante. **Dupla função**, portanto, desempenham os gêneros:



O primeiro aspecto se auto-esclarece; exploremos o segundo.

Os gêneros seriam estruturas complexas assumidas pelas palavras no ato de captar a heterogeneidade do Cosmos. Por outro lado, cada gênero, espécie ou forma desempenha funções específicas, permitindo ver uma porção da realidade e um tipo de realidade. Assim, os significados de um conto não podem ser os mesmos de um romance ou novela, porquanto a realidade aprisionada num conto difere, em quantidade e qualidade, da que é possível divisar por meio das outras duas formas.

E o leitor? Como fica?????

Da mesma forma que para o escritor, os gêneros são para o leitor aparelhagem de captação da realidade: como a realidade não se lhe oferece diretamente, **os gêneros servem de luneta para investigar o mundo**. O texto criado pelo escritor é a mediação entre o leitor e a realidade. O êxito do leitor está na razão direta do conhecimento que tem do módulo empregado pelo escritor: na verdade, este utiliza uma linguagem comum ao leitor no instante em que opta por um gênero, espécie ou forma. De onde os gêneros serem “plataformas de encontro do escritor com seu público”. Da perspectiva do leitor, os gêneros oferecem uma soma de expectativas, por sua vez deliberadamente arquitetadas pelo escritor: Daí que “o bom escritor se acomoda em parte ao gênero tal como é, e em parte o distende”. A preocupação do escritor está em escolher um gênero, uma espécie e uma

forma adequados à emoção, aos sentimentos e aos conceitos que pretende transmitir, pois cada uma daquelas categorias se presta para fins diferentes.

Assim, o conto, departamento da prosa, se presta para algo diverso do soneto, departamento da poesia. Mas no momento em que opta pela solução correta, o escritor não está encarcerado, mas livre dentro dela. O acerto entre o modelo expressivo e a emoção não garante genialidade à obra do escritor. Se o molde se adapta ao conteúdo, resta ver a densidade e a originalidade deste, e o modo como o escritor se utiliza do molde. Conseqüências:

1º) o escritor que faz da escolha dum molde um mero exercício, ou o emprega com vistas a dispor um conteúdo já expresso numa forma diferente, acaba falhando: ex.: Eça de Queirós e *A Cidade e as Serras*, simples ampliação do conto *Civilização*;

2º) é falsear totalmente o conteúdo dum obra tentar pô-la noutros moldes, exceto por intuitos humorísticos ou satíricos.

Em suma, o escritor deve conhecer os recursos expressivos à sua disposição, a fim de utilizá-los corretamente.

Do ângulo do crítico e do leitor, descortina-se idêntico panorama: também precisam estar aptos a julgar o emprego exato das características de cada gênero, pois um conhecimento insuficiente dos gêneros pode levar-nos por vezes a dúvidas acerca da estrutura de certo poema, ou acerca da significação de certos pormenores. Pode igualmente levar-nos a falsas expectativas ou a fazer perguntas insensatas. Por exemplo, questionar por que nas fábulas de La Fontaine a raposa, a ovelha, o corvo, etc. falam???

De onde o caráter não-normativo da noção de gênero, mas instrumental e operatório, ponto de partida de qualquer tratamento do texto literário, seja analítico, interpretativo, histórico ou crítico.

No entanto, cumpre ter em mente que os gêneros não são fins, mas meios. Ao invés de examinar as obras tendo em vista classificá-las em gêneros, o crítico visa a interpretá-las e julgá-las depois que as submeteu à sistematização. Ou seja, não há como fazer uma boa crítica das obras sem antes situá-las numa categoria. Por outro lado, seria inconcebível um texto que não coubesse em qualquer gênero, espécie ou forma: se houvesse, mergulharia no caos, como forma e como conteúdo, uma vez que a carga semântica de um texto deriva também do fato de se enquadrar em determinado gênero, espécie ou forma. Um exemplo elucidativo é dado pelas vanguardas, que aspiram a renovar a herança do passado. O que se observa é que acabam incidindo, cedo ou tarde, nos gêneros: que é o poema concreto senão um poema estruturado de certo modo (ou seja, o modo concreto)?

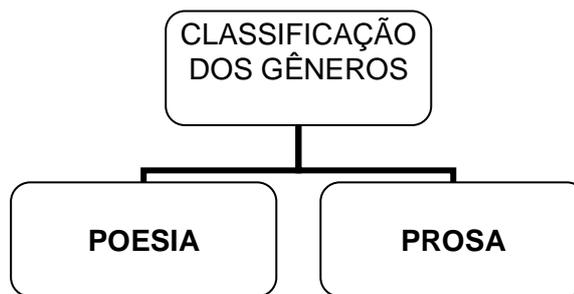
Outro ponto interessante: os gêneros, as espécies e as formas evoluem. O romance do século XVIII não é a mesma coisa que o romance da atualidade. Não se trata, porém, de simples mudança de nome, e sim de alteração essencial dentro duma forma literária.

Pode ocorrer, ainda, que uma mesma palavra designe formas diferentes. Ex.: o termo tragédia significava inicialmente um espetáculo teatral em torno da vida de Baco, mais tarde, passou a designar “episódios históricos, de caráter heróico e catastrófico”.

Os **gêneros**, as **espécies** e as **formas** não só se transformam ao longo do tempo, como também podem sair de circulação, quando não correspondem mais aos padrões de entendimento entre o escritor e o público. É o caso do triolé, do canto-real, do vilancete, da epopéia, etc.

V. CLASSIFICAÇÃO DOS GÊNEROS

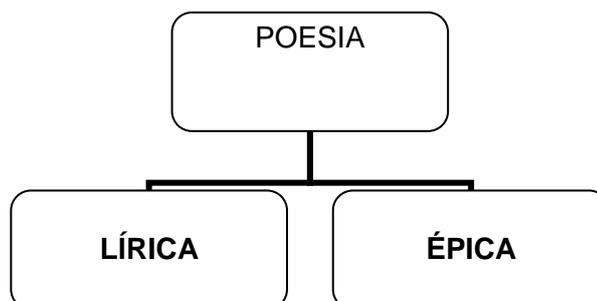
Empregando rigorosamente o vocábulo “gênero” e o conteúdo nele inscrito, somente há dois gêneros:



Adota-se um critério que engloba a unidade forma-conteúdo e não pode ser outro o procedimento: os gêneros seriam a expressão de dois modos fundamentais de ver o mundo: o voltado para fora — a **PROSA** —, e o voltado para dentro — a **POESIA**.

Por sua vez, as espécies seriam divisões, configurações secundárias dos gêneros. Espécie = variedade, tipo (Dicionário Houaiss)

Assim, a poesia subdivide-se:

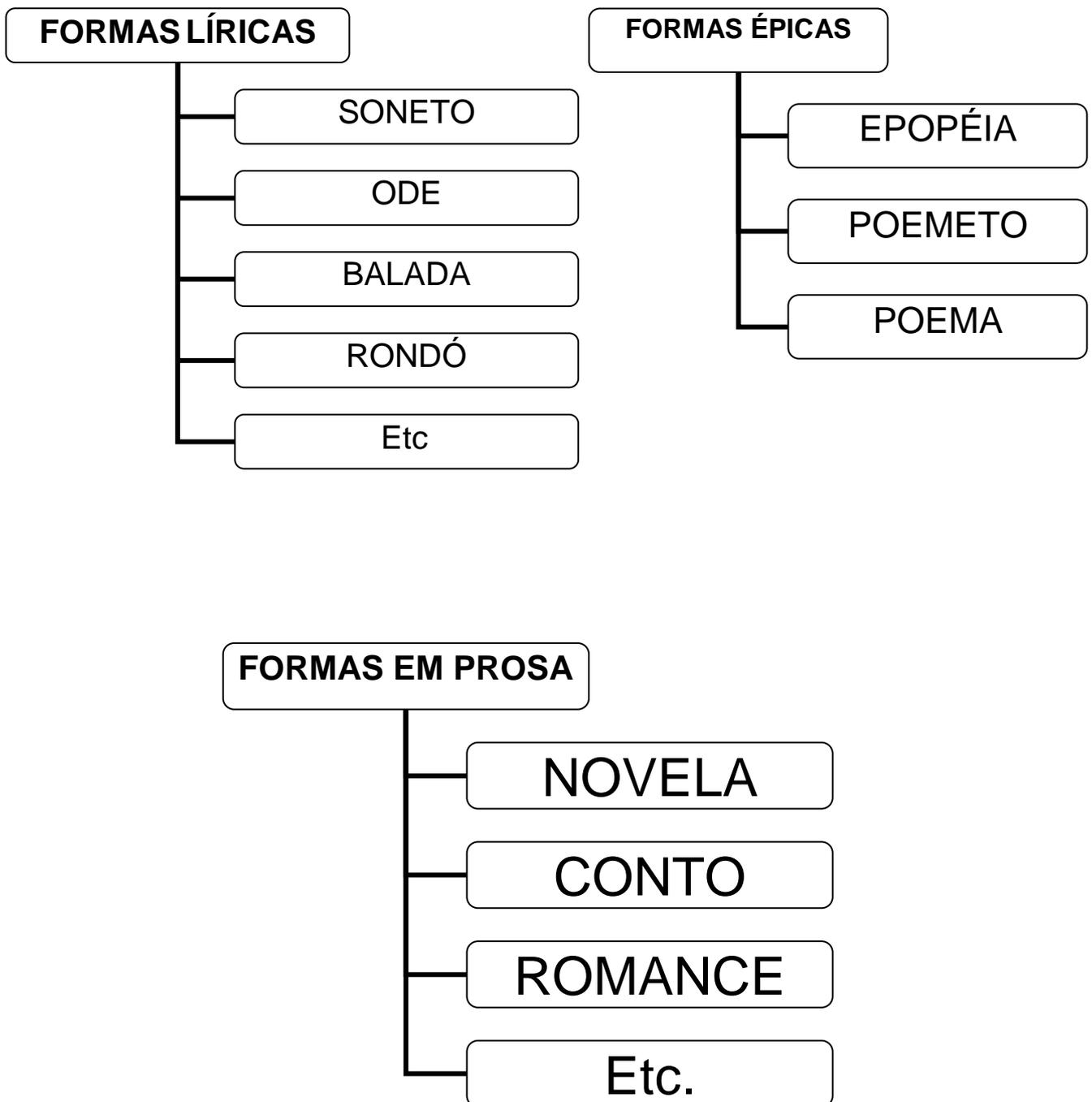


A épica, não no sentido meramente formal, métrico, é a busca ou o encontro duma cosmovisão capaz de conciliar ou harmonizar as antíteses que o mundo revela ao olhar do artista ou do homem de pensamento.

Tanto é épico Homero e Dante, como Baudelaire e Pessoa. É a poesia em que o poeta se curva para fora de si, alargando o **eu** até o limite do **nós**.

Enquanto isso, o poeta lírico, desprezando ou amoldando a si o plano exterior, se dobra para dentro de si, numa auto-contemplação narcisista e solitária. Lamartine, Musset, Garrett, Casimiro de Abreu constituem exemplos de poetas líricos.

As espécies subdividem-se em formas. Forma = configuração física característica dos seres e das coisas, formato, feitio, figura. (Dicionário Houaiss)



A prosa não apresenta espécies. Tanto da poesia como da prosa ficam excluídas as manifestações híbridas ou para-literárias: o teatro, a poesia didática, o jornalismo, a oratória, o apólogo, a fábula, o ensaio, a crônica, etc.

Em esquema, teríamos o seguinte.

GÊNEROS LITERÁRIOS	ESPÉCIES	FORMAS
POESIA	Lírica	Soneto, ode, etc.
	Épica	Poema, poemeto, epopéia...
PROSA	_____	Conto, novela, romance.

Os **gêneros** literários e suas respectivas **espécies** e **formas** não constituem compartimentos estanques. Como toda sistematização, o esquema apresentado visa a esclarecer, sugerir uma idéia de ordenação, fundada no **princípio da predominância** de fatores e não da sua exclusividade. Não há **gêneros** puros, **espécies** puras ou **formas** puras: cada gênero pode incluir componentes do outro gênero, de uma de suas espécies ou formas.

Em suma: esta proposta (Massaud Moisés) de classificação deve ser lida na horizontal, na vertical e na diagonal, admitindo toda sorte de associação. Um romance não deixa de ser romance por abrigar um alto teor lírico, uma vez que este não lhe compromete a estrutura própria e inconfundível de romance. As obras mistas, acusando “novos usos de velhas formas, divisadas em novo contexto”, nas quais concorrem expedientes de vários gêneros, remontam à Antiguidade: *Gargântua*, *Pantagruel*, *D. Quixote*, *Paraíso perdido*, *Rei Lear* são ainda exemplos da fusão de gêneros anterior à reforma romântica. Por conseguinte, sendo imanente a mistura de gêneros, não há que surpreender-se ante o fato,

nem utilizá-lo para afirmar a inexistência ou a inoperância dos gêneros. As obras podem fundir os gêneros, podem até querer ultrapassar-lhes os limites, “mas elas são o que são em parte por sua inevitável gener-idade”.

Indicação bibliográfica

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de. Gêneros literários In *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 2005.

AMORA, Antonio Soares. A obra literária: seus gêneros In *Introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1986.

COSTA LIMA, Luiz. (org.) A questão dos gêneros In *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LUKÁCS, Georg. Doutrina das formas e poética dos gêneros In *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

_____. Os gêneros e o romance In *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

MELLO, Cristina de. *Ensino da literatura e a problemática dos gêneros*. Coimbra: Almedina, 1998.

MOISÉS, Massaud. Gêneros literários In *A criação literária: poesia*. São Paulo: Cultrix, 2003.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, 2000.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

STALLONI, Yves. *Os gêneros literários*. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

WELLEK, René & WARREN, Austin. Gêneros literários In *Teoria da literatura e metodologia em estudos literários*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

EXERCÍCIO DE FIXAÇÃO VII

1. O que é gênero?
2. O que é gênero literário?
3. Que objetivos teve, para os clássicos, a teoria dos gêneros literários?
4. Que vantagens você vê numa classificação dos gêneros literários?
5. Acha provável escrever-se uma obra que não pertença a nenhum dos gêneros literários? Por quê?

6. Segundo a teoria exposta por Massaud Moisés, quantos e quais são os gêneros literários?
7. Quais são as subclassificações dos gêneros literários?
8. Quem foi o primeiro teórico a expor uma teoria dos Gêneros?
9. Qual foi a grande contribuição dos românticos para a teoria dos gêneros literários?
10. Qual a diferença entre a teoria clássica e a moderna em relação aos gêneros?
11. O processo evolutivo dos gêneros acontece em três fases. Explique cada uma delas.
12. A evolução histórica dos gêneros também possui três fases. Explique cada uma delas.
13. Quais são as duas funções dos gêneros literários?
14. Explique a segunda função dos gêneros literários?
15. Que relações podemos estabelecer entre os gêneros e os leitores?
16. Que relação podemos estabelecer entre o crítico e os gêneros literários?

POESIA E PROSA⁴⁹

POÉTICA

1

*Que é poesia?
uma ilha
cercada
de palavras
por todos
os lados.*

2

*Que é o poeta?
um homem
que trabalha o poema
com o suor do seu rosto.
Um homem
que tem fome
como qualquer outro
homem.*

Cassiano Ricardo

I. PRELIMINARES

Há tempos, teóricos da literatura procuram estabelecer distinção entre a poesia e a prosa. Começemos por entender que a distinção entre prosa e verso não está em causa; são empiricamente diferenciáveis, ao menos enquanto forma: *Os Lusíadas X Dom Casmurro*. Problema muito diverso é a diferenciação entre POESIA X PROSA.

Primeiro ponto: dificuldade vocabular. A um **tipo de expressão** literária damos o nome de verso e o seu oposto chamamos de prosa. A um **tipo de conteúdo** literário damos o nome de poesia, e a outro (não necessariamente oposto), chamamos de prosa.

Com isso, o mesmo vocábulo, **prosa**, designa um **tipo de forma** e um **tipo de conteúdo**. De qualquer modo, diga-se ou escreva-se poesia ou prosa, o problema reside na distinção entre ambas, não entre o verso e a prosa.

II. POESIA

“... poesia é um conceito múltiplo. Em geral se denomina criação ou poesia tudo aquilo que passa da não-existência à existência.”
Fala de Diótima a Sócrates. In *Banquete*. Platão (1971, 16)

Definição de poesia

*Aí está a rosa,
aí está o vaso,
aí está a água,*

49 MOISÉS, Massaud. A criação literária – poesia. São Paulo: Cultrix, 2003.

aí está o caule,
 aí está a folhagem
 aí está o espinho,
 aí está a cor,
 aí está o perfume,
 aí está o ar,
 aí está a luz,
 aí está o orvalho,
 aí está a mão
 (até a mão que colheu).
 Mas onde está a terra?
 Poesia não é a rosa.

Guilherme de Almeida

A palavra “poesia” vem do Grego *poiesis*, de *poiein*: criar, no sentido de imaginar. O problema vem interessando os críticos desde a Antigüidade: Platão, Aristóteles, Cícero, Quintiliano... No geral, baseavam a distinção entre a poesia e a prosa no fato de a primeira exprimir-se em versos, e a segunda não.

Através dos séculos, o conceito e os limites da poesia têm constituído um problema permanente. Várias soluções foram apresentadas, cada qual com sua parcela de verdade, mas nenhuma alcançou aceitação integral e definitiva.

Para alguns estudiosos germânicos: a poesia é o núcleo residual e essencial de toda manifestação artística. Assim: há poesia na Música, na Pintura, na Escultura, na Arquitetura, na Coreografia, etc. A própria Literatura teria como centro a poesia, portanto, todos os artistas acabariam poetas. Essa idéia não é coerente pois:

- 1º.) elimina a poesia como forma autônoma de arte;
- 2º.) reduz a ela todas as manifestações artísticas, desindividualizando-as.

Um caso e outro são posições extremistas e ineficazes.

Dentro dum conceito relativista, porém, procede afirmar que todas as artes possuem aspectos, à falta doutro rótulo, “poéticos”. No entanto, o que as assemelha não é a poesia, mas algo de vago, de indefinível, que se poderia chamar de “**essência artística**”.

Dum prisma relativista, na conceituação de poesia deve-se optar: ou pela análise extrínseca, formal, “material”, ou pela intrínseca, essencial, “imaterial”. Adotemos a segunda alternativa por ser mais rigorosa.

A questão da poesia é um problema relacionado com o conteúdo que as palavras transmitem e com a postura assumida por quem pretende transmiti-lo. Para pensar a questão, estabeleça-se a seguinte reflexão: a poesia é tão real quanto as pessoas e os objetos que nos cercam, portanto, uma forma do real, o real do espírito, contraposto ao real da matéria, cuja percepção se faz pelos sentidos.

Assim: o todo, formado da soma dessas formas de real e mais a pessoa que pensa e sente, pode ser dividido em dois planos ou entidades fundamentais: o “eu” e o mundo exterior. Portanto: o todo = “eu” + mundo exterior. Ao mundo exterior, podemos, mais precisamente, substituí-lo por uma expressão, o não-eu, o que transforma o sistema em:

o todo = o “eu” + o “não-eu”.

E se dermos a cada um dos membros um sinônimo, sujeito e objeto, teremos que:

o todo = sujeito + objeto

Dessa equação, podemos partir para analisar os problemas da distinção entre poesia e prosa, tendo por base o seu conteúdo.

Antes, porém, lembre-se que a Literatura, como as demais artes, se caracteriza pelo predomínio da subjetividade, da polivalência dos signos. A poesia e a prosa participam igualmente dessas qualidades e, por isso, não de se parecer em vários pontos. A diferença é que importa marcar e esta deve basear-se na essência de cada uma, ou melhor, **no objeto sobre o qual se debruçam, e, ao mesmo tempo, na visão que revelam nesse debruçamento.** Assim, **a poesia tem por objeto o “eu”; enquanto a prosa, o “não-eu”. O “eu”, que confere o ângulo do qual o artista “vê” o mundo, se volta para si próprio.** “Para o poeta, somente há um centro: ele”. “Ele apenas está atento aos liames que o relacionam com o mundo, e faz de sua subjetividade o objeto essencial de suas investigações”. “A atitude do poeta é, pois, uma atitude de debruçamento sobre si próprio. O poeta contempla idéias particulares, subjetivas, e entretanto, em certo sentido, universais e verdadeiras; uma verdade e uma universalidade que se podem qualificar como a verdade e a universalidade do subjetivo”. Portanto, o “eu” descreve uma curva e regressa ao ponto de partida, o próprio “eu”. Em suma: “o objeto da poesia é o reino infinito do espírito” (Hegel, *Estética*).

E o mundo exterior? os elementos que compõem o mundo exterior, o plano do “não-eu”, somente interessam e aparecem no poema quando interiorizados. Por outros termos: a carga de “não-eu” que pode aparecer na poesia sofre um processo transformador provocado pelas vivências do poeta, de modo a se operar entre o “eu” e o “não-eu” uma íntima e indestrutível fusão. Diante disso, podemos formular um primeiro conceito: **a poesia é a comunicação, a expressão do “eu”.** Como a palavra é o signo literário por excelência, inferimos que **a poesia é a expressão do “eu” pela palavra.** Para bem compreender o significado desse conceito, saliente-se dois verbos que exprimem a situação do poeta face ao mundo: **SER e VER.**

Na perspectiva do primeiro, o “eu” poético exerce ao mesmo tempo dupla função: a de **ESPECTADOR** e a de **ATOR**, isto é, simultaneamente sujeito e objeto. A palavra é o

instrumento por meio do qual o sujeito procura comunicar-se como objeto. Personagem única do drama que se representa no seu ego, o poeta é também o seu espectador privilegiado: (o leitor assistirá posteriormente ao espetáculo, no espaço do poema).

Na perspectiva do ver, o “eu” divisa um ambiente anti-histórico, antidescritivo e anti-narrativo, no qual se refletem os seres e as coisas do mundo exterior; ou seja, o “eu” volta-se para si próprio: ator exclusivo dum espetáculo desenrolado no interior dos seus confins, vê imagens onde se espelham os seres e as coisas do mundo exterior, não eles próprios; **vê-os convertidos em imagens**, e estas é que, ao fim de contas, montam o espetáculo em que o “eu” impera.

Mas o que é esse mundo interior do poeta? Quais são seus componentes?

Podem-se considerar três níveis ou categorias de “eu”: o “eu-social”; o “eu-odioso”; o “eu-profundo”.

1. o **“eu-social”**: entra em contato direto com o mundo exterior. É composto dum amálgama de aceitação e de rejeição dos moldes de comportamento determinados pelo meio ambiente;

2. o **“eu-odioso”**: o “eu” que supomos que somos, instável por isso mesmo, distorcido otimista ou pessimistamente, à maneira de nossa imagem na superfície do espelho;

3. o **“eu-profundo”**: camada íntima do “eu”, onde se depositam as vivências decorrentes do contato com o mundo exterior, e transfiguradas pelos outros “eus” e pela imaginação, recalques, complexos, etc., reino de caos, anarquia, alogicidade, composto de sensações vagas.

A partir dessa divisão do “eu”, podemos dizer que a poesia se identifica como a tarefa de exprimir os conteúdos do “eu-profundo”, aí se localiza a problemática do ato criador de poesia.

O ato criador pressupõe o consórcio de todos os estratos mentais do poeta, num movimento complexo e totalizante que visa a tornar consciente o que antes era subconsciente ou inconsciente, trazer ao nível do “eu-social” a intimidade do “eu-profundo”. As vivências profundas deformam-se na passagem; em estado de “pureza”, não chegam à superfície; ainda que o poeta o tentasse, guiado por qualquer justificativa consciente, processar-se-ia a transformação. Desejoso de captar a emoção fugidia que sente pulsar-lhe no íntimo, o poeta entrega-se ao combate verbal como a própria razão de ser; trata-se de uma tentativa, pois o que fica por dizer é muito maior do que o que fica dito (o indizível).

E essa tentativa, o que é? como se manifesta? A expressão poética se realiza por meio de palavras, mas nem todas servem ao propósito expressivo; não significa que haja palavras poéticas e palavras não-poéticas, mas que a detecção das vivências implica

palavras “exatas”; palavras que, não traindo a emoção a ponto de descaracterizá-la, consigam sugerir-lhe tanto quanto possível. Palavra ambígua, polivalente, capaz de insinuar sem dizer, de sugerir mais do que definir. E se a palavra polivalente corresponde à metáfora, logo se pode inferir que: **a poesia é a expressão do “eu” por meio de palavras polivalentes, ou metáforas.** Estas constituem o signo, o sinal, que lembra o interior do poeta, com toda a sua complexa malha de sentidos e intenções. A polivalência da metáfora reproduz a polivalência interior. **A linguagem da poesia é essencialmente conotativa.** Tudo isso significa que a palavra poética pode reduzir-se a seus componentes primários (os sons), a suas relações sinestésicas (a cor, o perfume, a musicalidade, a forma), ou a significações irracionais, mágicas, oníricas, delirantes, extravagantes, etc., ou pode, concomitantemente ou não com essas reduções, ganhar “precisão”, próxima da linguagem filosófica. É também do caráter especial assumido pela palavra poética que decorre **um dos componentes básicos do fenômeno poético: o ritmo;** entendido não como necessária repetição dum movimento ou duma duração, mas como expressão daquilo que no mundo interior do poeta é. O vago mundo interior possui ritmo próprio, nascido da conjugação de movimentos desencontrados, mas que formam, em seu conjunto, unidade perfeita.

Ao sistema harmônico de palavras (metáforas e termos de ligação) através das quais o “eu” do poeta se expressa em seu conteúdo e em seu intrínseco ritmo, dá-se o nome de poema. Portanto, o poema seria a tentativa empreendida pelo poeta no sentido de representar seu mundo interior - uma sùmula de sinais, de metáforas. Evitemos, porém, considerar poema a parte gráfica, meramente exterior. O mesmo poema pode ser impresso em corpos tipográficos diferentes, em cores diferentes, em papel diferente, pode ser manuscrito, datilografado, etc. Sem dúvida que tais acidentes mudam o aspecto visual do poema, mas não o poema em si. Se lhe alterasse a substância, teríamos tantos poemas quantas as formas gráficas de que pudesse revestir-se.

Pode entender-se o poema como uma constelação de metáforas, engastada numa cosmogonia de metáforas, resultante da reunião dos demais poemas de um poeta. A obra toda de um poeta é uma macrometáfora, formada do conjunto das metáforas particulares, isto é, dos poemas. Mas se o poema se nos apresenta como uma constelação de metáforas pergunta-se:

QUALQUER METÁFORA SE PRESTA PARA COMUNICAR POESIA?

Com efeito, quando dizemos que *o pé da mesa quebrou*, empregamos uma metáfora. Mas podemos classificá-la de poética? Não, pelo simples fato de não satisfazer àquelas exigências apontadas:

1. expressão do “eu” do poeta; falta a ambigüidade necessária para se tornar poética, já que houve apenas a transposição comparativa do pé humano para o pé de mesa;

2. Por outro lado, falta-lhe um contexto próprio, onde, no contato com outras metáforas, alcance o poder de significação que comporta: resta incrustá-la num poema.

Resta indagar: que relação existe entre poema e poesia? Se o poeta se expressa **no** poema, **através** do poema, onde está a poesia? E o leitor? Qual a sua função?

Um poeta ou um poema, lido com admiração e fervor numa certa época da nossa vida, já nenhuma emoção nos provoca, relido em época diferente. **A receptividade para a poesia varia, assim, de leitor para leitor e, quanto ao mesmo leitor, de época para época.** Ora, isso não poderia ocorrer se a poesia estivesse toda no poeta, ou no poema. O leitor não é molde passivo, destinado a receber 'poesia', e a função do poeta não é a de fabricá-la para entregá-la, intocável, ao leitor.

O poema comunica ao leitor a poesia que existiu no poeta. Mas composto o poema, este passa, inclusive para o seu criador a ser um meio de comunicação de um conteúdo que no poeta desapareceu ou se modificou precisamente para que o poema fosse criado. O poema encerra uma soma enorme de sinais, em que o poeta deposita uma carga emocional que ele próprio desconhecia possuir: escreveu o poema para saber, para “ver” o que estava sentindo. Assim, ao ler o poema, o poeta pode dar-se conta do que nele, afinal, deixou plasmado, como se fosse um leitor comum. Dessa maneira, **a poesia passa para o poema, na medida em que este funciona como reservatório de signos que conduzem à poesia ou preservam-na de esvair-se.** Deixou de existir no íntimo do poeta, mas não existe no poema: a função deste é assinalá-la e desencadeá-la no espírito do leitor. Neste, agora, existe ou reexiste a poesia, talvez mais do que dentro do poeta. Se o leitor permitir, por um momento, raciocinar por absurdo, diríamos que nós, leitores, é que somos, afinal de contas, poetas. **A poesia está em nós, não no poeta, nem no poema.** Este apenas constitui uma série de sinais que induzem à poesia, ou desencadeiam-na; a poesia do poema surge-nos por intermédio da leitura, o que equivale a dizer que construímos, cada qual a seu modo e quantas vezes quiser, a poesia que o poema detona. O poema independe do seu criador, tem vida própria, mas sem o leitor, é letra morta. Por isso é ingênuo afirmar que, visto não sabermos se o poeta pensou no que está dizendo, estamos impedidos de saber o que está “atrás” ou “dentro” do poema. Na verdade, não pensou, conscientemente, nada daquilo que está no poema, simplesmente porque não se pede ao poeta que pense, mas que sinta, e o que ele sente está no poema como **virtualidade.** Se o leitor sente que o poema lhe faculta pensar em determinada idéia ou “situação”, é porque o poema emprega o sinal que conduz até lá. Pouco importa que o poeta não o dissesse

expressamente ou não tivesse consciência disso. Ao ler as impressões ou a crítica dum leitor agudo, o poeta pode dar-se conta de haver dito mais do que supunha ter feito. Daí nasce outra ponderação: **se o poema é uma tentativa expressiva, deduz-se que nem todo poema carrega poesia, e que nem toda poesia aparece como poema.** Do contrário, seríamos impelidos a identificar poema e poesia, o que denotaria extrema simplificação.

Como neste tópico estamos examinando a poesia, apenas consideraremos os poemas em que a poesia se mostra. O poema com poesia pode ser composto de dois modos:

1) de modo descontínuo: formando linhas cortadas regularmente ou irregularmente, que recebem o nome de versos. O poema, para conter poesia, teria de obedecer a regras ou poderia ser livre? Não se trata dum problema irrelevante. Através das épocas e modas literárias os críticos e os doutrinadores têm procurado dar solução satisfatória à questão, adotando ora uma, ora outra das alternativas. O importante é que o poeta alcance verbalizar convenientemente seu estado poético. Assim, tanto os poemas de forma fixa como os de forma livre constituem soluções válidas e defensáveis; basta que se ajustem corretamente ao conteúdo, o que apenas podemos verificar *a posteriori* nunca *a priori*. Aliás, caberia dizer que, em princípio, poesia, poema e verso constituem realidades intimamente relacionadas, ao menos do ponto de vista histórico. Estão tão associadas que em nosso espírito uma lembra a outra. Todavia, nem sempre andam juntas.

2) de modo contínuo: formando linhas “inteiras”, que ocupam a “mancha” toda da página impressa. Para o caso da linha descontínua, a tradição tem ensinado que podemos chamá-la de verso; quanto à linha contínua, que denominação poderemos ou deveremos dar-lhe? Ignora-se, por ora, outro que não seja o dúbio rótulo de prosa. Assim, quando contém poesia, dizemos que se trata de poema em prosa. Veja-se um trecho de Cruz e Sousa: *Núbia*

Amar essa Núbia - vê-la entre véus translúcidos e florentes grinaldas. Noiva hesitante, ansiosa, trêmula, tê-la nos braços como num tálamo puro, por entre epitalâmios; sentir-lhe a chama dos beijos, boca contra boca, nervosamente - certo que é, para um sentimento de Arte, amar espiritualmente e carnalmente amar.

Beleza prodigiosa de olhos como pérolas negras refulgindo no tenebroso cetim do rosto fino; lábios mádidos, tintos a sulferino; dentes de esmalte claro; busto delicado, airoso, talhado em relevo de bronze florentino, a Núbia lembra, esquisita e rara, esse lindo âmbar negro, azeviche da Islândia.

- *Nub:* prefixo latino que significa esposar;

- *Tálamo*: leito nupcial, conjugal
- *Epitalâmios*: hino nupcial; canto ou poema composto para celebrar um casamento
- *Mádido*: levemente molhado; úmido, orvalhado
- *Azeviche*: variedade compacta de linhito, substância mineral de cor muito negra

Como se observa, a liberdade formal, levada ao extremo de abandonar a estrofação, as pausas regulares, a rima, etc., não impede que as palavras contenham poesia. Daí a denominação de poema em prosa. Tudo nele indica poesia:

1. é a expressão do “eu”, que se revela na confissão dum avassalante sentimento erótico,
2. o ritmo, musical e cantante,
3. as metáforas e a sintaxe emocional.

Daí decorre um conceito de poesia:

É A EXPRESSÃO DO “EU” ATRAVÉS DE PALAVRAS METAFÓRICAS, CUJO RESULTADO, O POEMA, PODE SER EM VERSO OU EM “PROSA”.

O verso parece corresponder mais de perto à essência da poesia, graças ao seu jogo rítmico. Mas pode o verso não ter poesia, e pode esta exprimir-se em “prosa”.

Procura da Poesia

Não faças versos sobre acontecimentos.
 Não há criação nem morte perante a poesia.
 Diante dela, a vida é um sol estático,
 não aquece nem ilumina.
 As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam.
 Não faças poesia com o corpo,
 esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso à efusão lírica.

Tua gota de bile, tua careta de gozo ou dor no escuro
 são indiferentes.
 Não me reveles teus sentimentos,
 que se prevalecem de equívoco e tentam a longa viagem.
 O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia.

Não cantes tua cidade, deixa-a em paz.
 O canto não é o movimento das máquinas nem o segredo das casas.
 Não é música ouvida de passagem, rumor do mar nas ruas junto à linha de espuma.

O canto não é a natureza
 nem os homens em sociedade.
 Para ele, chuva e noite, fadiga e esperança nada significam.
 A poesia (não tires poesia das coisas)

elide sujeito e objeto.

Não dramatizes, não invoques,
não indagues. Não percas tempo em mentir.
Não te aborreças.
Teu iate de marfim, teu sapato de diamante,
vossas mazurcas e abusões, vossos esqueletos de família
desaparecem na curva do tempo, é algo imprestável.

Não recomponhas
tua sepultada e merencória infância.
Não osciles entre o espelho e a
memória em dissipação.
Que se dissipou, não era poesia.
Que se partiu, cristal não era.

Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
há calma e frescura na superfície intata.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.

Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.
Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam.
Espera que cada um se realize e consume
com seu poder de palavra
e seu poder de silêncio.

Não forces o poema a desprender-se do limbo.
Não colhas no chão o poema que se perdeu.
Não adules o poema. Aceita-o
como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada
no espaço.

Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível que lhe deres:
Trouxeste a chave?

Repara:
ermas de melodia e conceito
elas se refugiaram na noite, as palavras.
Ainda úmidas e impregnadas de sono,
rolam num rio difícil e se transformam em desprezo.

Carlos Drummond de Andrade

Indicação bibliográfica

- CARVALHO DA SILVA, Domingos. *Uma teoria do poema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra: Almedina, 1980.
- LYRA, Pedro. *Conceito de poesia*. São Paulo: Ática, 1986.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. São Paulo: Cultrix, 2003.
- O discurso da poesia*. (Tradução da revista *Poétique* nº 28) Coimbra: Almedina, 1982.
- PAIXÃO, Fernando. *O que é poesia*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

EXERCÍCIO DE FIXAÇÃO VIII

1. O que significa dizer que a primeira dificuldade na definição de prosa e poesia é vocabular?
2. Qual a origem da palavra poesia?
3. É coerente dizer que há poesia na Música, na Pintura, na Escultura, na Arquitetura, na Coreografia, etc.?
4. Dum ponto de vista intrínseco, como se deve encarar a questão da poesia?
5. Explique a seguinte fórmula de Massaud Moisés: o todo = sujeito + objeto
6. Qual o objeto da poesia?
7. Qual o objeto da prosa?
8. É correto dizer que o mundo exterior não aparece na poesia?
9. Segundo Massaud Moisés, podem-se considerar três níveis ou categorias de “eu”: o “eu-social”; o “eu-odioso”; o “eu-profundo”. Explique cada um deles.
10. A partir da tri-partição do eu exposta por Massaud Moisés, onde se localiza a poesia?
11. Disserte a respeito da seguinte afirmação de Massaud Moisés: “A expressão poética se realiza por meio de palavras, mas nem todas servem ao propósito expressivo.”
12. O que é poema?
13. Qualquer metáfora se presta para comunicar poesia?
14. Se o poeta se expressa no poema, através do poema, onde está a poesia?
15. Nem todo poema carrega poesia, e nem toda poesia aparece como poema. Assim, o poema com poesia pode ser composto de dois modos. Quais?
16. O que é poema em prosa?
17. O que é poesia?

CONTOS DIVERSOS

Oziris Borges Filho (org.)

O BARRIL DE “AMONTILLADO”

Edgar Allan Poe

Suportei o melhor que pude as mil e uma injúrias de Fortunato; mas quando começou a entrar pelo insulto, jurei vingança. Vós, que tão bem conheceis a natureza da minha índole, não ireis supor que me limitei a ameaçar. Acabaria por vingar-me; isto era ponto definitivamente assente, e a própria determinação com que o decidi afastava toda e qualquer idéia de risco. Devia não só castigar, mas castigar ficando impune. Um agravo não é vingado quando a vingança surpreende o vingador. E fica igualmente por vingar quando o vingador não consegue fazer-se reconhecer como tal àquele que o ofendeu.

Deve compreender-se que nem por palavras, nem por atos, dei motivos a Fortunato para duvidar da minha afeição. Continuei, como era meu desejo, a rir-me para ele, que não compreendia que o meu sorriso resultava agora da idéia da sua imolação.

Tinha um ponto fraco, este Fortunato sendo embora, sob outros aspectos, homem digno de respeito e mesmo de receio. Orgulhava-se da sua qualidade de entendido em vinhos. Poucos italianos possuem o verdadeiro espírito de virtuosidade. Na sua maior parte, o seu entusiasmo é adaptado às circunstâncias de tempo e de oportunidade para ludibriar milionários britânicos e austríacos. Em pintura e pedras preciosas, Fortunato, à semelhança dos seus concidadãos, era um charlatão, mas na questão de vinhos era entendido. Neste aspecto eu não diferia substancialmente dele: eu próprio era entendido em vinhos de reserva italianos, e comprava-os em grandes quantidades sempre que podia.

Foi ao escurecer, numa tarde de grande loucura da quadra carnavalesca, que encontrei o meu amigo. Acolheu-me com excessivo calor, pois bebera de mais. Trajava de bufão; um fato justo e parcialmente às tiras, levando na cabeça um barrete cônico com guizos. Fiquei tão contente de o ver que julguei que nunca mais parava de lhe apertar a mão.

- Meu caro Fortunato - disse eu -, ainda bem que o encontro. Você tem hoje uma aparência notável! Saiba que recebi um barril de um vinho que passa por ser amontillado; mas tenho cá as minhas dúvidas.

- O quê? - disse ele - Amontillado? Um barril? Impossível! E em pleno Carnaval!

- Tenho as minhas dúvidas - respondi -, e estupidamente paguei o verdadeiro preço do amontillado sem ter consultado o meu amigo. Não o consegui encontrar e tinha receio de perder o negócio!

- Amontillado!

- Tenho as minhas dúvidas - insisti.

- Amontillado!
- E tenho de as resolver.
- Amontillado!
- Como vejo que está ocupado, vou procurar Luchesi. Se existe alguém com espírito crítico, é ele. Ele me dirá.
- Luchesi não distingue amontillado de xerez.
- No entanto, há muito idiota que acha que o seu gosto desafia o do meu amigo.
- Venha, vamos lá.
- Aonde?
- À sua cave.
- Não, meu amigo, não exigiria tanto da sua bondade. Vejo que tem compromissos. Luchesi...
- Não tenho compromisso nenhum, vamos.
- Não, meu amigo. Não será o compromisso, mas aquele frio terrível que bem sei que o aflige. A cave é insuportavelmente úmida. Está coberta de salitre.
- Mesmo assim, vamos lá. O frio não é nada. Amontillado! Você foi ludibriado. E quanto a Luchesi, não distingue xerez de amontillado.
- Assim falando, Fortunato pegou-me pelo braço. Depois de pôr uma máscara de seda preta e de envergar um roquelaire cingido ao corpo, tive que suportar-lhe a pressa que levava a caminho do meu palacete.

Não havia criados em casa; tinham desaparecido todos para festejar aquela quadra. Eu tinha-lhes dito que não voltaria senão de manhã e dera-lhes ordens explícitas para se não afastarem de casa. Ordens essas que foram o suficiente, disso estava eu certo, para assegurar o rápido desaparecimento de todos eles, mal voltara costas.

Retirei das arandelas dois archotes e, dando um a Fortunato, conduzi-o através de diversos compartimentos até à entrada das caves. Desci uma grande escada de caracol e pedi-lhe que se acautelasse enquanto me seguia. Quando chegamos ao fim da descida encontrávamo-nos ambos sobre o chão úmido das catacumbas dos Montresors.

O andar do meu amigo era irregular e os guizos da capa tilintavam quando se movia.

- O barril? - perguntou.

Está lá mais para diante - disse eu -, mas veja a teia branca de aranha que cintila nas paredes da cave.

Voltou-se para mim e pousou nos meus olhos duas órbitas enevoadas pelos fumos da intoxicação.

- Salitre? - perguntou por fim.

- Sim - respondi. - Há quanto tempo tem essa tosse?
- Cof!, cof!, cof! cof!, cof!, cof!
- O meu amigo ficou sem poder responder-me durante bastante tempo.
- Não é nada - acabou por dizer.
- Venha - disse-lhe com decisão. - Retrocedamos, a sua saúde é preciosa. Você é rico, respeitado, admirado, amado; você é feliz como eu já o fui em tempos. Você é um homem cuja falta se sentiria. Quanto a mim, não importa. Retrocedamos. Ainda é capaz de adoecer e não quero assumir tal responsabilidade. Além disso, há Luchesi...
- Basta! - replicou. - A tosse não é nada, não me vai matar. Não vou morrer por causa da tosse.
- Pois decerto que não, pois decerto - respondi -; não é minha intenção alarmá-lo desnecessariamente, mas deve usar de cautela. Um gole deste médoc defender-nos-á da umidade.

Quebrei o gargalo de uma garrafa que retirei de uma longa fila de muitas outras iguais que jaziam no bolor.

- Beba - disse, apresentando-lhe o vinho.

Levou-o aos lábios, olhando-me de soslaio. Fez uma pausa e abanou a cabeça significativamente, enquanto os guizos tilintavam.

- Bebo - disse - aos mortos que repousam à nossa volta.
- E eu para que você viva muito.
- Novamente me tomou pelo braço e prosseguimos.
- Estas catacumbas são enormes - disse ele.
- Os Montresors - respondi - constituíam uma família grande e numerosa.
- Não me lembro do vosso brasão.
- Um enorme pé humano, de ouro, em campo azul; o pé esmaga uma serpente rastejante cujas presas estão ferradas no calcanhar.
- E a divisa?
- Nemo me impune lacessit(1)
- Ótimo! - disse ele.

O vinho brilhava no seu olhar e os guizos tilintavam. A minha própria disposição melhorara com o médoc. Tinha passado por entre paredes de ossos empilhados, à mistura com barris e barris, nos mais recônditos escaninhos das catacumbas. Parei novamente e desta vez fiz questão de segurar Fortunato por um braço, acima do cotovelo.

- Salitre! - disse eu -, veja como aumenta. Parece musgo nas abóbadas. Estamos sob o leito do rio. As gotas de umidade escorrem por entre os ossos. Venha, vamo-nos embora que já é muito tarde. A sua tosse...

- Não faz mal - retorquiu -, continuaremos. Antes, porém, mais um trago de rnédoc.

- Abri e passei-lhe uma garrafa de De Grâve. Despejou-a de um trago. Os olhos brilharam-lhe com um fulgor feroz. Riu e atirou a garrafa ao ar, com uns gestos que não entendi.

Olhei-o surpreso. Repetiu o movimento grotesco.

- Não compreende?

- Não, não compreendo - respondi.

- Então não pertence à irmandade.

- Como?

- Quero eu dizer que não pertence à Maçonaria.

- Sim, sim - disse -, sim, pertenço.

- Você? Impossível! Um maçom?

- Sim, um maçom - respondi.

- Um sinal - disse ele.

- Aqui o tem - retorqui, mostrando uma colher de pedreiro que retirei das dobras do meu roquelaire.

- Está a brincar - exclamou, recuando alguns passos. - Mas vamos lá ao amontillado.

- Assim seja - disse eu, tornando a colocar a ferramenta sob a capa e tornando a oferecer-lhe o meu braço. Apoiou-se nele pesadamente. Continuamos o nosso caminho em procura do amontillado. Passamos por uma série de arcos baixos, descemos, atravessamos outros, descemos novamente e chegamos a uma profunda cripta na qual a rarefação do ar fazia com que os archotes reluzissem em vez de arderem em chama.

No ponto mais afastado da cripta havia uma outra cripta menos espaçosa. As paredes tinham sido forradas com despojos humanos, empilhados até à abóbada, à maneira das grandes catacumbas de Paris. Três das paredes desta cripta interior estavam ainda ornamentadas desta maneira. Na quarta parede, os ossos tinham sido derrubados e jaziam promiscuamente no solo, formando num ponto um montículo de certo vulto. Nessa parede assim exposta pela remoção dos ossos, percebia-se um recesso ainda mais recôndito, com um metro e vinte centímetros de fundo, noventa centímetros de largo e um metro e oitenta a dois metros e dez de alto. Parecia não ter sido construído com qualquer fim específico, constituindo apenas o intervalo entre dois dos colossais suportes do teto das catacumbas, e era limitado, ao fundo, por uma das paredes circundantes em granito sólido.

Foi em vão que Fortunato, levantando o seu tábua archote, tentou sondar a profundidade do recesso. A enfraquecida luz não nos permitia ver-lhe o fim.

- Continue - disse eu -, o amontillado está aí dentro. Quanto a Luchesi...

- É um ignorante - interrompeu o meu amigo, enquanto avançava, vacilante, seguido por mim. Num instante atingira o extremo do nicho, e vendo que não podia continuar por causa da rocha, ficou estupidamente desorientado. Um momento mais e tinha-o agrilhado ao granito. Havia na parede dois grampos de ferro, distantes um do outro, na horizontal, cerca de sessenta centímetros. De um deles pendia uma pequena corrente e do outro um cadeado. Lançar-lhe a corrente em volta da cintura e fechá-la foi obra de poucos segundos. Ficara demasiado surpreendido para oferecer resistência. Retirei a chave e recuei.

- Passe a mão pela parede - disse eu. - Não deixará de sentir o salitre. Na realidade está muito úmido. Mais uma vez lhe suplico que nos retiremos. Não lhe convém? Nesse caso, tenho realmente de o deixar. Mas, primeiro, quero prestar-lhe todas as pequenas atenções ao meu alcance.

- O amontillado! - berrou o meu amigo, que se não recompusera ainda do espanto em que se encontrava.

- É verdade - respondi. - O amontillado.

Ao dizer isto, pus-me a procurar com todo o afã por entre as pilhas de ossos de que já falei. Atirando com eles para o lado, pus a descoberto uma quantidade de pedras e argamassa. Com estes materiais e com a ajuda da minha colher de pedreiro, comecei a entaipar com todo o vigor a entrada do nicho.

Mal tinha colocado a primeira fiada de pedras quando descobri que a embriaguez de Fortunato tinha em grande parte desaparecido. A este respeito, o primeiro indício foi-me dado por um longo gemido vindo da profundidade do recesso. Não era o gemido de um ébrio. Sucedeu-se um prolongado e obstinado silêncio. Pus a segunda fiada de pedras, a terceira e a quarta. Em seguida ouvi as vibrações furiosas da corrente. O ruído prolongou-se por alguns minutos, durante os quais, para me ser possível ouvi-lo com maior satisfação, suspendi a minha tarefa e sentei-me no montículo de ossos. Quando finalmente cessou o tilintar, retomei a colher de pedreiro e completei sem interrupção a quinta, a sexta e a sétima fiadas. A parede estava agora quase ao nível do meu peito. Parei novamente e, elevando o archote acima do parapeito, fiz incidir alguns raios de luz sobre a figura que lá estava dentro. Uma sucessão de gritos altos e agudos, irrompendo de súbito da garganta da figura agrilhada, quase me atirou violentamente para trás. Por um breve momento hesitei, tremi. Desembainhei o florete e com ele comecei a tatear o recesso, mas bastou pensar um momento para voltar a sentir-me seguro. Coloquei a mão sobre a sólida construção das

catacumbas e fiquei satisfeito. Tornei a aproximar-me da parede. Respondi aos gritos daquele que clamava. Repeti-os como um eco, juntei-me a eles, ultrapassei-os em volume e força. Depois disto, o outro sossegou.

Era agora meia-noite e a minha tarefa aproximava-se do fim. Completara já a oitava, a nona e a décima fiadas. Tinha acabado uma porção da décima primeira e última; faltava apenas colocar e fixar uma pequena pedra. Lutava com o seu peso; coloquei-a parcialmente na posição que lhe cabia. Soltou-se então do nicho um riso abafado que me arrepiou os cabelos. Seguiu-se uma voz triste que tive dificuldade em reconhecer como sendo a do nobre Fortunato. Dizia aquela voz:

- Ah!, ah!, ah!, he!, he!, boa piada, de fato, excelente gracejo. Havemos de rir bastante acerca disto, lá no palácio, he!, he!, he!, acerca do nosso vinho, he!, he!, he!

- O amontillado? - disse eu.

- he!, he!, he!, he!, he!, he!, sim, o amontillado. Mas não estará a fazer-se tarde? Não estarão à nossa espera no palácio lady Fortunato e os convidados? Vamo-nos embora.

- Sim - disse eu -, vamo-nos.

- Pelo amor de Deus, Montresor!

- Sim - disse eu -, pelo amor de Deus!

- Em vão esperei uma resposta a estas palavras. Comecei a ficar impaciente. Chamei em voz alta:

- Fortunato!

Não obtive resposta. Chamei novamente:

- Fortunato!

Continuei sem resposta. Meti um archote pela pequena abertura e deixei-o cair lá dentro. Em resposta ouvi apenas um tilintar de guizos. Senti o coração oprimido, dada a forte umidade das catacumbas. Apressei-me a pôr fim à minha tarefa. Forcei a última pedra no buraco, e fixei-a com a argamassa. De encontro a esta nova parede tornei a colocar a velha muralha de ossos. Durante meio século nenhum mortal os perturbou. In pace requiescat!(2)

Notas:

1 Ninguém me fere impunemente.

2 Descanse em paz!

A CARTOMANTE⁵⁰

Machado de Assis

Hamlet observa a Horácio que há mais coisas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia. Era a mesma explicação que dava a bela Rita ao moço Camilo, numa sexta-feira de novembro de 1869, quando este ria dela, por ter ido na véspera consultar uma cartomante; a diferença é que o fazia por outras palavras.

— Ria, ria. Os homens são assim; não acreditam em nada. Pois saiba que fui, e que ela adivinhou o motivo da consulta, antes mesmo que eu lhe dissesse o que era. Apenas começou a botar as cartas, disse-me: “A senhora gosta de uma pessoa...” Confessei que sim, e então ela continuou a botar as cartas, combinou-as, e no fim declarou-me que eu tinha medo de que você me esquecesse, mas que não era verdade...

— Errou! interrompeu Camilo, rindo.

— Não diga isso, Camilo. Se você soubesse como eu tenho andado, por sua causa. Você sabe; já lhe disse. Não ria de mim, não ria...

Camilo pegou-lhe nas mãos, e olhou para ela sério e fixo. Jurou que lhe queria muito, que os seus sustos pareciam de criança; em todo o caso, quando tivesse algum receio, a melhor cartomante era ele mesmo. Depois, repreendeu-a; disse-lhe que era imprudente andar por essas casas. Vilela podia sabê-lo, e depois...

— Qual saber! tive muita cautela, ao entrar na casa.

— Onde é a casa?

— Aqui perto, na Rua da Guarda Velha; não passava ninguém nessa ocasião. Descansa; eu não sou maluca.

Camilo riu outra vez:

— Tu crês deveras nessas coisas? perguntou-lhe.

Foi então que ela, sem saber que traduzia Hamlet em vulgar, disse-lhe que havia muita coisa misteriosa e verdadeira neste mundo. Se ele não acreditava, paciência; mas o certo é que a cartomante adivinhara tudo. Que mais? A prova é que ela agora estava tranqüila e satisfeita.

Cuido que ele ia falar, mas reprimiu-se. Não queria arrancar-lhe as ilusões. Também ele, em criança, e ainda depois, foi supersticioso, teve um arsenal inteiro de crendices, que a mãe lhe incutiu e que aos vinte anos desapareceram. No dia em que deixou cair toda essa vegetação parasita, e ficou só o tronco da religião, ele, como tivesse recebido da mãe

⁵⁰ Publicado originalmente em Gazeta de Notícias, 1884.

ambos os ensinamentos, envolveu-os na mesma dúvida, e logo depois em uma só negação total. Camilo não acreditava em nada. Por quê? Não poderia dizê-lo, não possuía um só argumento; limitava-se a negar tudo. E digo mal, porque negar é ainda afirmar, e ele não formulava a incredulidade; diante do mistério, contentou-se em levantar os ombros, e foi andando.

Separaram-se contentes, ele ainda mais que ela. Rita estava certa de ser amada; Camilo, não só o estava, mas via-a estremecer e arriscar-se por ele, correr às cartomantes, e, por mais que a repreendesse, não podia deixar de sentir-se lisonjeado. A casa do encontro era na antiga Rua dos Barbons onde morava uma comprovinciana de Rita. Esta desceu pela Rua das Mangueiras, na direção de Botafogo, onde residia; Camilo desceu pela da Guarda Velha, olhando de passagem para a casa da cartomante.

Vilela, Camilo e Rita, três nomes, uma aventura e nenhuma explicação das origens. Vamos a ela. Os dois primeiros eram amigos de infância. Vilela seguiu a carreira de magistrado. Camilo entrou no funcionalismo, contra a vontade do pai, que queria vê-lo médico; mas o pai morreu, e Camilo preferiu não ser nada, até que a mãe lhe arranhou um emprego público. No princípio de 1869, voltou Vilela da província, onde casara com uma dama formosa e tonta; abandonou a magistratura e veio abrir banca de advogado. Camilo arranhou-lhe casa para os lados de Botafogo, e foi a bordo recebê-lo.

— É o senhor? exclamou Rita, estendendo-lhe a mão. Não imagina como meu marido é seu amigo; falava sempre do senhor.

Camilo e Vilela olharam-se com ternura. Eram amigos deveras.

Depois, Camilo confessou de si para si que a mulher do Vilela não desmentia as cartas do marido. Realmente, era graciosa e viva nos gestos, olhos cálidos, boca fina e interrogativa. Era um pouco mais velha que ambos: contava trinta anos, Vilela vinte e nove e Camilo vinte e seis. Entretanto, o porte grave de Vilela fazia-o parecer mais velho que a mulher, enquanto Camilo era um ingênuo na vida moral e prática. Faltava-lhe tanto a ação do tempo, como os óculos de cristal, que a natureza põe no berço de alguns para adiantar os anos. Nem experiência, nem intuição.

Uniram-se os três. Convivência trouxe intimidade. Pouco depois morreu a mãe de Camilo, e nesse desastre, que o foi, os dois mostraram-se grandes amigos dele. Vilela cuidou do enterro, dos sufrágios e do inventário, Rita tratou especialmente do coração, e ninguém o fazia melhor.

Como daí chegaram ao amor, não o soube ele nunca. A verdade é que gostava de passar as horas ao lado dela; era a sua enfermeira moral, quase uma irmã, mas principalmente era mulher e bonita. Odor di femmina: eis o que ele aspirava nela, e em volta

dela, para incorporá-lo em si próprio. Liam os mesmos livros, iam juntos a teatros e passeios. Camilo ensinou-lhe as damas e o xadrez e jogavam às noites; — ela mal — ele, para lhe ser agradável, pouco menos mal. Até aí as coisas. Agora a ação da pessoa, os olhos teimosos de Rita, que procuravam muita vez os dele, que os consultavam antes de o fazer ao marido, as mãos frias, as atitudes insólitas. Um dia, fazendo ele anos, recebeu de Vilela uma rica bengala de presente, e de Rita apenas um cartão com um vulgar cumprimento a lápis, e foi então que ele pôde ler no próprio coração; não conseguia arrancar os olhos do bilhete. Palavras vulgares; mas há vulgaridades sublimes, ou, pelo menos, deleitosas. A velha caleça de praça, em que pela primeira vez passeaste com a mulher amada, fechadinhos ambos, vale o carro de Apolo. Assim é o homem, assim são as coisas que o cercam.

Camilo quis sinceramente fugir, mas já não pôde. Rita, como uma serpente, foi-se acercando dele, envolveu-o todo, fez-lhe estalar os ossos num espasmo, e pingou-lhe o veneno na boca. Ele ficou atordoado e subjugado. Vexame, sustos, remorsos, desejos, tudo sentiu de mistura; mas a batalha foi curta e a vitória delirante. Adeus, escrúpulos! Não tardou que o sapato se acomodasse ao pé, e aí foram ambos, estrada fora, braços dados, pisando folgadoamente por cima de ervas e pedregulhos, sem padecer nada mais que algumas saudades, quando estavam ausentes um do outro. A confiança e estima de Vilela continuavam a ser as mesmas.

Um dia, porém, recebeu Camilo uma carta anônima, que lhe chamava imoral e pérfido, e dizia que a aventura era sabida de todos. Camilo teve medo, e, para desviar as suspeitas, começou a rerear as visitas à casa de Vilela. Este notou-lhe as ausências. Camilo respondeu que o motivo era uma paixão frívola de rapaz. Candura gerou astúcia. As ausências prolongaram-se, e as visitas cessaram inteiramente. Pode ser que entrasse também nisso um pouco de amor-próprio, uma intenção de diminuir os obséquios do marido para tornar menos dura a aleivosia do ato.

Foi por esse tempo que Rita, desconfiada e medrosa, correu à cartomante para consultá-la sobre a verdadeira causa do procedimento de Camilo. Vimos que a cartomante restituiu-lhe a confiança, e que o rapaz repreendeu-a por ter feito o que fez. Correram ainda algumas semanas. Camilo recebeu mais duas ou três cartas anônimas tão apaixonadas, que não podiam ser advertência da virtude, mas despeito de algum pretendente; tal foi a opinião de Rita, que, por outras palavras mal compostas, formulou este pensamento: — a virtude é preguiçosa e avara, não gasta tempo nem papel; só o interesse é ativo e pródigo.

Nem por isso Camilo ficou mais sossegado; temia que o anônimo fosse ter com Vilela, e a catástrofe viria então sem remédio. Rita concordou que era possível.

— Bem, disse ela; eu levo os sobrescritos para comparar a letra com as das cartas que lá aparecerem; se alguma for igual, guardo-a e rasgo-a...

Nenhuma apareceu; mas daí a algum tempo Vilela começou a mostrar-se sombrio, falando pouco, como desconfiado. Rita deu-se pressa em dizê-lo ao outro, e sobre isso deliberaram. A opinião dela é que Camilo devia tornar à casa deles, tatear o marido, e pode ser até que lhe ouvisse a confidência de algum negócio particular. Camilo divergia; aparecer depois de tantos meses era confirmar a suspeita ou denúncia. Mais valia acautelarem-se, sacrificando-se por algumas semanas. Combinaram os meios de se corresponderem, em caso de necessidade, e separaram-se com lágrimas.

No dia seguinte, estando na repartição, recebeu Camilo este bilhete de Vilela: “Vem já, já, à nossa casa; preciso falar-te sem demora.” Era mais de meio-dia. Camilo saiu logo; na rua, advertiu que teria sido mais natural chamá-lo ao escritório; por que em casa? Tudo indicava matéria especial, e a letra, fosse realidade ou ilusão, afigurou-se-lhe trêmula. Ele combinou todas essas coisas com a notícia da véspera.

— Vem já, já, à nossa casa; preciso falar-te sem demora — repetia ele com os olhos no papel.

Imaginarmente, viu a ponta da orelha de um drama, Rita subjugada e lacrimosa, Vilela indignado, pegando da pena e escrevendo o bilhete, certo de que ele acudiria, e esperando-o para matá-lo. Camilo estremeceu, tinha medo: depois sorriu amarelo, e em todo caso repugnava-lhe a idéia de recuar, e foi andando. De caminho, lembrou-se de ir a casa; podia achar algum recado de Rita, que lhe explicasse tudo. Não achou nada, nem ninguém. Voltou à rua, e a idéia de estarem descobertos parecia-lhe cada vez mais verossímil; era natural uma denúncia anônima, até da própria pessoa que o ameaçara antes; podia ser que Vilela conhecesse agora tudo. A mesma suspensão das suas visitas, sem motivo aparente, apenas com um pretexto fútil, viria confirmar o resto.

Camilo ia andando inquieto e nervoso. Não relia o bilhete, mas as palavras estavam decoradas, diante dos olhos, fixas; ou então — o que era ainda pior — eram-lhe murmuradas ao ouvido, com a própria voz de Vilela. “Vem já, já, à nossa casa; preciso falar-te sem demora.” Ditas assim, pela voz do outro, tinham um tom de mistério e ameaça. Vem, já, já, para quê? Era perto de uma hora da tarde. A comoção crescia de minuto a minuto. Tanto imaginou o que se iria passar, que chegou a crê-lo e vê-lo. Positivamente, tinha medo. Entrou a cogitar em ir armado, considerando que, se nada houvesse, nada perdia, e a precaução era útil. Logo depois rejeitava a idéia, vexado de si mesmo, e seguia, picando o passo, na direção do Largo da Carioca, para entrar num tálburi. Chegou, entrou e mandou seguir a trote largo.

— Quanto antes, melhor, pensou ele; não posso estar assim...

Mas o mesmo trote do cavalo veio agravar-lhe a comoção. O tempo voava, e ele não tardaria a entestar com o perigo. Quase no fim da Rua da Guarda Velha, o tálburi teve de parar; a rua estava atravancada com uma carroça, que caíra. Camilo, em si mesmo, estimou o obstáculo, e esperou. No fim de cinco minutos, reparou que ao lado, à esquerda, ao pé do tálburi, ficava a casa da cartomante, a quem Rita consultara uma vez, e nunca ele desejou tanto crer na lição das cartas. Olhou, viu as janelas fechadas, quando todas as outras estavam abertas e pejudadas de curiosos do incidente da rua. Dir-se-ia a morada do indiferente Destino.

Camilo reclinou-se no tálburi, para não ver nada. A agitação dele era grande, extraordinária, e do fundo das camadas morais emergiam alguns fantasmas de outro tempo, as velhas crenças, as superstições antigas. O cocheiro propôs-lhe voltar à primeira travessa, e ir por outro caminho; ele respondeu que não, que esperasse. E inclinava-se para fitar a casa... Depois fez um gesto incrédulo: era a idéia de ouvir a cartomante, que lhe passava ao longe, muito longe, com vastas asas cinzentas; desapareceu, reapareceu, e tornou a esvair-se no cérebro; mas daí a pouco moveu outra vez as asas, mais perto, fazendo uns giros concêntricos... Na rua, gritavam os homens, safando a carroça:

— Anda! agora! empurra! vá! vá!

Daí a pouco estaria removido o obstáculo. Camilo fechava os olhos, pensava em outras coisas; mas a voz do marido sussurrava-lhe às orelhas as palavras da carta: “Vem, já, já...” E ele via as contorções do drama e tremia. A casa olhava para ele. As pernas queriam descer e entrar... Camilo achou-se diante de um longo véu opaco... pensou rapidamente no inexplicável de tantas coisas. A voz da mãe repetia-lhe uma porção de casos extraordinários; e a mesma frase do príncipe de Dinamarca reboava-lhe dentro: “Há mais coisas no céu e na terra do que sonha a filosofia...” Que perdia ele, se...?

Deu por si na calçada, ao pé da porta; disse ao cocheiro que esperasse, e rápido enfiou pelo corredor, e subiu a escada. A luz era pouca, os degraus comidos dos pés, o corrimão pegajoso; mas ele não viu nem sentiu nada. Trepou e bateu. Não aparecendo ninguém, teve idéia de descer; mas era tarde, a curiosidade fustigava-lhe o sangue, as fontes latejavam-lhe; ele tornou a bater uma, duas, três pancadas. Veio uma mulher; era a cartomante. Camilo disse que ia consultá-la, ela fê-lo entrar. Dali subiram ao sótão, por uma escada ainda pior que a primeira e mais escura. Em cima, havia uma salinha, mal alumada por uma janela, que dava para o telhado dos fundos. Velhos trastes, paredes sombrias, um ar de pobreza, que antes aumentava do que destruía o prestígio.

A cartomante fê-lo sentar diante da mesa, e sentou-se do lado oposto, com as costas para a janela, de maneira que a pouca luz de fora batia em cheio no rosto de Camilo. Abriu uma gaveta e tirou um baralho de cartas compridas e enxovalhadas. Enquanto as baralhava, rapidamente, olhava para ele, não de rosto, mas por baixo dos olhos. Era uma mulher de quarenta anos, italiana, morena e magra, com grandes olhos sonsos e agudos. Voltou três cartas sobre a mesa, e disse-lhe:

— Vejamos primeiro o que é que o traz aqui. O senhor tem um grande susto...

Camilo, maravilhado, fez um gesto afirmativo.

— E quer saber, continuou ela, se lhe acontecerá alguma coisa ou não...

— A mim e a ela, explicou vivamente ele.

A cartomante não sorriu; disse-lhe só que esperasse. Rápido pegou outra vez das cartas e baralhou-as, com os longos dedos finos, de unhas descuradas; baralhou-as bem, transpôs os maços, uma, duas, três vezes; depois começou a estendê-las. Camilo tinha os olhos nela, curioso e ansioso.

— As cartas dizem-me...

Camilo inclinou-se para beber uma a uma as palavras. Então ela declarou-lhe que não tivesse medo de nada. Nada aconteceria nem a um nem a outro; ele, o terceiro, ignorava tudo. Não obstante, era indispensável muita cautela; ferviam invejas e despeitos. Falou-lhe do amor que os ligava, da beleza de Rita... Camilo estava deslumbrado. A cartomante acabou, recolheu as cartas e fechou-as na gaveta.

— A senhora restituiu-me a paz ao espírito, disse ele estendendo a mão por cima da mesa e apertando a da cartomante.

Esta levantou-se, rindo.

— Vá, disse ela; vá, ragazzo innamorato...

E de pé, com o dedo indicador, tocou-lhe na testa. Camilo estremeceu, como se fosse a mão da própria sibila, e levantou-se também. A cartomante foi à cômoda, sobre a qual estava um prato com passas, tirou um cacho destas, começou a despencá-las e comê-las, mostrando duas fileiras de dentes que desmentiam as unhas. Nessa mesma ação comum, a mulher tinha um ar particular. Camilo, ansioso por sair, não sabia como pagasse; ignorava o preço.

— Passas custam dinheiro, disse ele afinal, tirando a carteira. Quantas quer mandar buscar?

— Pergunte ao seu coração, respondeu ela.

Camilo tirou uma nota de dez mil-réis, e deu-lha. Os olhos da cartomante fuzilaram. O preço usual era dois mil-réis.

— Vejo bem que o senhor gosta muito dela... E faz bem; ela gosta muito do senhor. Vá, vá, tranqüilo. Olhe a escada, é escura; ponha o chapéu...

A cartomante tinha já guardado a nota na algibeira, e descia com ele, falando, com um leve sotaque. Camilo despediu-se dela embaixo, e desceu a escada que levava à rua, enquanto a cartomante, alegre com a paga, tornava acima, cantarolando uma barcarola. Camilo achou o túburi esperando; a rua estava livre. Entrou e seguiu a trote largo.

Tudo lhe parecia agora melhor, as outras coisas traziam outro aspecto, o céu estava límpido e as caras joviais. Chegou a rir dos seus receios, que chamou pueris; recordou os termos da carta de Vilela e reconheceu que eram íntimos e familiares. Onde é que ele lhe descobrira a ameaça? Advertiu também que eram urgentes, e que fizera mal em demorar-se tanto; podia ser algum negócio grave e gravíssimo.

— Vamos, vamos depressa, repetia ele ao cocheiro.

E consigo, para explicar a demora ao amigo, engenhou qualquer coisa; parece que formou também o plano de aproveitar o incidente para tornar à antiga assiduidade... De volta com os planos, reboavam-lhe na alma as palavras da cartomante. Em verdade, ela adivinhara o objeto da consulta, o estado dele, a existência de um terceiro; por que não adivinharia o resto? O presente que se ignora vale o futuro. Era assim, lentas e contínuas, que as velhas crenças do rapaz iam tornando ao de cima, e o mistério empolgava-o com as unhas de ferro. Às vezes queria rir, e ria de si mesmo, algo vexado; mas a mulher, as cartas, as palavras secas e afirmativas, a exortação: — Vá, vá, ragazzo innamorato; e no fim, ao longe, a barcarola da despedida, lenta e graciosa, tais eram os elementos recentes, que formavam, com os antigos, uma fé nova e vivaz.

A verdade é que o coração ia alegre e impaciente, pensando nas horas felizes de outrora e nas que haviam de vir. Ao passar pela Glória, Camilo olhou para o mar, estendeu os olhos para fora, até onde a água e o céu dão um abraço infinito, e teve assim uma sensação do futuro, longo, longo, interminável.

Daí a pouco chegou à casa de Vilela. Apeou-se, empurrou a porta de ferro do jardim e entrou. A casa estava silenciosa. Subiu os seis degraus de pedra, e mal teve tempo de bater, a porta abriu-se, e apareceu-lhe Vilela.

— Desculpa, não pude vir mais cedo; que há?

Vilela não lhe respondeu; tinha as feições decompostas; fez-lhe sinal, e foram para uma saleta interior. Entrando, Camilo não pôde sufocar um grito de terror: — ao fundo sobre o canapé, estava Rita morta e ensangüentada. Vilela pegou-o pela gola, e, com dois tiros de revólver, estirou-o morto no chão.

MISSA DO GALO⁵¹

Machado de Assis

Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu dezessete, ela trinta. Era noite de Natal. Havendo ajustado com um vizinho irmos à missa do galo, preferi não dormir; combinei que eu iria acordá-lo à meia-noite.

A casa em que eu estava hospedado era a do escrivão Meneses, que fora casado, em primeiras núpcias, com uma de minhas primas. A segunda mulher, Conceição, e a mãe desta acolheram-me bem, quando vim de Mangaratiba para o Rio de Janeiro, meses antes, a estudar preparatórios. Vivia tranqüilo, naquela casa assobradada da Rua do Senado, com os meus livros, poucas relações, alguns passeios. A família era pequena, o escrivão, a mulher, a sogra e duas escravas. Costumes velhos. Às dez horas da noite toda a gente estava nos quartos; às dez e meia a casa dormia. Nunca tinha ido ao teatro, e mais de uma vez, ouvindo dizer ao Meneses que ia ao teatro, pedi-lhe que me levasse consigo. Nessas ocasiões, a sogra fazia uma careta, e as escravas riam à socapa; ele não respondia, vestia-se, saía e só tornava na manhã seguinte. Mais tarde é que eu soube que o teatro era um eufemismo em ação. Meneses trazia amores com uma senhora, separada do marido, e dormia fora de casa uma vez por semana. Conceição padecera, a princípio, com a existência da comborça; mas, afinal, resignara-se, acostumara-se, e acabou achando que era muito direito.

Boa Conceição! Chamavam-lhe “a santa”, e fazia jus ao título, tão facilmente suportava os esquecimentos do marido. Em verdade, era um temperamento moderado, sem extremos, nem grandes lágrimas, nem grandes risos. No capítulo de que trato, dava para maometana; aceitaria um harém, com as aparências salvas. Deus me perdoe, se a julgo mal. Tudo nela era atenuado e passivo. O próprio rosto era mediano, nem bonito nem feio. Era o que chamamos uma pessoa simpática. Não dizia mal de ninguém, perdoava tudo. Não sabia odiar; pode ser até que não soubesse amar.

Naquela noite de Natal foi o escrivão ao teatro. Era pelos anos de 1861 ou 1862. Eu já devia estar em Mangaratiba, em férias; mas fiquei até o Natal para ver “a missa do galo na corte”. A família recolheu-se à hora do costume; eu meti-me na sala da frente, vestido e pronto. Dali passaria ao corredor da entrada e sairia sem acordar ninguém. Tinha três chaves a porta; uma estava com o escrivão, eu levaria outra, a terceira ficava em casa.

— Mas, sr. Nogueira, que fará você todo esse tempo? — perguntou-me a mãe de Conceição.

— Leio, D. Inácia.

51 Publicado originalmente em A Semana, 1894.

Tinha comigo um romance, os Três mosqueteiros, velha tradução creio do Jornal do Commercio. Sentei-me à mesa que havia no centro da sala, e à luz de um candeeiro de querosene, enquanto a casa dormia, trepei ainda uma vez ao cavalo magro de D'Artagnan e fui-me às aventuras. Dentro em pouco estava completamente ébrio de Dumas. Os minutos voavam, ao contrário do que costumam fazer, quando são de espera; ouvi bater onze horas, mas quase sem dar por elas, um acaso. Entretanto, um pequeno rumor que ouvi dentro veio acordar-me da leitura. Eram uns passos no corredor que ia da sala de visitas à de jantar; levantei a cabeça; logo depois vi assomar à porta da sala o vulto de Conceição.

— Ainda não foi? perguntou ela.

— Não fui, parece que ainda não é meia-noite.

— Que paciência!

Conceição entrou na sala, arrastando as chinelinhas da alcova. Vestia um roupão branco, mal-apanhado na cintura. Sendo magra, tinha um ar de visão romântica, não disparatada com o meu livro de aventuras. Fechei o livro; ela foi sentar-se na cadeira que ficava defronte de mim, perto do canapé. Como eu lhe perguntasse se a havia acordado, sem querer, fazendo barulho, respondeu com presteza:

— Não! qual! Acordei por acordar.

Fitei-a um pouco e duvidei da afirmativa. Os olhos não eram de pessoa que acabasse de dormir; pareciam não ter ainda pegado no sono. Essa observação, porém, que valeria alguma coisa em outro espírito, depressa a botei fora, sem advertir que talvez não dormisse justamente por minha causa, e mentisse para me não afligir ou aborrecer. Já disse que ela era boa, muito boa.

— Mas a hora já há de estar próxima, disse eu.

— Que paciência a sua de esperar acordado, enquanto o vizinho dorme! E esperar sozinho! Não tem medo de almas do outro mundo? Eu cuidei que se assustasse quando me viu.

— Quando ouvi os passos estranhei; mas a senhora apareceu logo.

— Que é que estava lendo? Não diga, já sei, é o romance dos Mosqueteiros.

— Justamente: é muito bonito.

— Gosta de romances?

— Gosto.

— Já leu a Moreninha?

— Do dr. Macedo? Tenho lá em Mangaratiba.

— Eu gosto muito de romances, mas leio pouco, por falta de tempo. Que romances é que você tem lido?

Comecei a dizer-lhe os nomes de alguns. Conceição ouvia-me com a cabeça reclinada no espaldar, enfiando os olhos por entre as pálpebras meio-cerradas, sem os tirar de mim. De vez em quando passava a língua pelos beiços, para umedecê-los. Quando acabei de falar, não me disse nada; ficamos assim alguns segundos. Em seguida, vi-a endireitar a cabeça, cruzar os dedos e sobre eles pousar o queixo, tendo os cotovelos nos braços da cadeira, tudo sem desviar de mim os grandes olhos espertos.

— Talvez esteja aborrecida, pensei eu.

E logo alto:

— D. Conceição, creio que vão sendo horas, e eu...

— Não, não, ainda é cedo. Vi agora mesmo o relógio, são onze e meia. Tem tempo. Você, perdendo a noite, é capaz de não dormir de dia?

— Já tenho feito isso.

— Eu, não; perdendo uma noite, no outro dia estou que não posso, e, meia hora que seja, hei de passar pelo sono. Mas também estou ficando velha.

— Que velha o quê, D. Conceição?

Tal foi o calor da minha palavra que a fez sorrir. De costume tinha os gestos demorados e as atitudes tranqüilas; agora, porém, ergueu-se rapidamente, passou para o outro lado da sala e deu alguns passos, entre a janela da rua e a porta do gabinete do marido. Assim, com o desalinho honesto que trazia, dava-me uma impressão singular. Magra embora, tinha não sei que balanço no andar, como quem lhe custa levar o corpo; essa feição nunca me pareceu tão distinta como naquela noite. Parava algumas vezes, examinando um trecho de cortina ou concertando a posição de algum objeto no aparador; afinal deteve-se, ante mim, com a mesa de permeio. Estreito era o círculo das suas idéias; tornou ao espanto de me ver esperar acordado; eu repeti-lhe o que ela sabia, isto é, que nunca ouvira missa do galo na corte, e não queria perdê-la.

— É a mesma missa da roça; todas as missas se parecem.

— Acredito; mas aqui há de haver mais luxo e mais gente também. Olhe, a semana santa na corte é mais bonita que na roça. S. João não digo, nem Santo Antônio...

Pouco a pouco, tinha-se inclinado; fincara os cotovelos no mármore da mesa e metera o rosto entre as mãos espalmadas. Não estando abotoadas, as mangas, caíram naturalmente, e eu vi-lhe metade dos braços, muito claros, e menos magros do que se poderiam supor. A vista não era nova para mim, posto também não fosse comum; naquele momento, porém, a impressão que tive foi grande. As veias eram tão azuis, que apesar da pouca claridade, podia contá-las do meu lugar. A presença de Conceição espertara-me ainda mais que o livro. Continuei a dizer o que pensava das festas da roça e da cidade, e de

outras coisas que me iam vindo à boca. Falava emendando os assuntos, sem saber por quê, variando deles ou tornando aos primeiros, e rindo para fazê-la sorrir e ver-lhe os dentes que luziam de brancos, todos iguaizinhos. Os olhos dela não eram bem negros, mas escuros; o nariz, seco e longo, um tantinho curvo, dava-lhe ao rosto um ar interrogativo. Quando eu alteava um pouco a voz, ela reprimia-me:

— Mais baixo! mamãe pode acordar.

E não saía daquela posição, que me enchia de gosto, tão perto ficavam as nossas caras. Realmente, não era preciso falar alto para ser ouvido: cochichávamos os dois, eu mais que ela, porque falava mais; ela, às vezes, ficava séria, muito séria, com a testa um pouco franzida. Afinal, cansou; trocou de atitude e de lugar. Deu volta à mesa e veio sentar-se do meu lado, no canapé. Voltei-me, e pude ver, a furto, o bico das chinelas; mas foi só o tempo que ela gastou em sentar-se, o roupão era comprido e cobriu-as logo. Recordo-me que eram pretas. Conceição disse baixinho:

— Mamãe está longe, mas tem o sono muito leve; se acordasse agora, coitada, tão cedo não pegava no sono.

— Eu também sou assim.

— O quê? perguntou ela inclinando o corpo para ouvir melhor.

Fui sentar-me na cadeira que ficava ao lado do canapé e repeti a palavra. Riu-se da coincidência; também ela tinha o sono leve; éramos três sonos leves.

— Há ocasiões em que sou como mamãe; acordando, custa-me dormir outra vez, rolo na cama, à toa, levanto-me, acendo vela, passeio, torno a deitar-me, e nada.

— Foi o que lhe aconteceu hoje.

— Não, não, atalhou ela.

Não entendi a negativa; ela pode ser que também não a entendesse. Pegou das pontas do cinto e bateu com elas sobre os joelhos, isto é, o joelho direito, porque acabava de cruzar as pernas. Depois referiu uma história de sonhos, e afirmou-me que só tivera um pesadelo, em criança. Quis saber se eu os tinha. A conversa reatou-se assim lentamente, longamente, sem que eu desse pela hora nem pela missa. Quando eu acabava uma narração ou uma explicação, ela inventava outra pergunta ou outra matéria, e eu pegava novamente na palavra. De quando em quando, reprimia-me:

— Mais baixo, mais baixo...

Havia também umas pausas. Duas outras vezes, pareceu-me que a via dormir; mas os olhos, cerrados por um instante, abriam-se logo sem sono nem fadiga, como se ela os houvesse fechado para ver melhor. Uma dessas vezes creio que deu por mim embebido na sua pessoa, e lembra-me que os tornou a fechar, não sei se apressada ou vagarosamente.

Há impressões dessa noite, que me aparecem truncadas ou confusas. Contradigo-me, atrapalho-me. Uma das que ainda tenho frescas é que, em certa ocasião, ela, que era apenas simpática, ficou linda, ficou lindíssima. Estava de pé, os braços cruzados; eu, em respeito a ela, quis levantar-me; não consentiu, pôs uma das mãos no meu ombro, e obrigou-me a estar sentado. Cuidei que ia dizer alguma coisa; mas estremeceu, como se tivesse um arrepio de frio, voltou as costas e foi sentar-se na cadeira, onde me achara lendo. Dali relanceou a vista pelo espelho, que ficava por cima do canapé, falou de duas gravuras que pendiam da parede.

— Estes quadros estão ficando velhos. Já pedi a Chiquinho para comprar outros.

Chiquinho era o marido. Os quadros falavam do principal negócio deste homem. Um representava “Cleópatra”; não me recordo o assunto do outro, mas eram mulheres. Vulgares ambos; naquele tempo não me pareciam feios.

— São bonitos, disse eu.

— Bonitos são; mas estão manchados. E depois francamente, eu preferia duas imagens, duas santas. Estas são mais próprias para sala de rapaz ou de barbeiro.

— De barbeiro? A senhora nunca foi a casa de barbeiro.

— Mas imagino que os fregueses, enquanto esperam, falam de moças e namoros, e naturalmente o dono da casa alegre a vista deles com figuras bonitas. Em casa de família é que não acho próprio. É o que eu penso; mas eu penso muita coisa assim esquisita. Seja o que for, não gosto dos quadros. Eu tenho uma Nossa Senhora da Conceição, minha madrinha, muito bonita; mas é de escultura, não se pode pôr na parede, nem eu quero. Está no meu oratório.

A idéia do oratório trouxe-me a da missa, lembrou-me que podia ser tarde e quis dizê-lo. Penso que cheguei a abrir a boca, mas logo a fechei para ouvir o que ela contava, com doçura, com graça, com tal moleza que trazia preguiça à minha alma e fazia esquecer a missa e a igreja. Falava das suas devoções de menina e moça. Em seguida referia umas anedotas de baile, uns casos de passeio, reminiscências de Paquetá, tudo de mistura, quase sem interrupção. Quando cansou do passado, falou do presente, dos negócios da casa, das canseiras de família, que lhe diziam ser muitas, antes de casar, mas não eram nada. Não me contou, mas eu sabia que casara aos vinte e sete anos.

Já agora não trocava de lugar, como a princípio, e quase não saíra da mesma atitude. Não tinha os grandes olhos compridos, e entrou a olhar à toa para as paredes.

— Precisamos mudar o papel da sala, disse daí a pouco, como se falasse consigo.

Concordei, para dizer alguma coisa, para sair da espécie de sono magnético, ou o que quer que era que me tolhia a língua e os sentidos. Queria e não queria acabar a

conversação; fazia esforço para arredar os olhos dela, e arredava-os por um sentimento de respeito; mas a idéia de parecer que era aborrecimento, quando não era, levava-me os olhos outra vez para Conceição. A conversa ia morrendo. Na rua, o silêncio era completo.

Chegamos a ficar por algum tempo — não posso dizer quanto — inteiramente calados. O rumor único e escasso, era um roer de camundongo no gabinete, que me acordou daquela espécie de sonolência; quis falar dele, mas não achei modo. Conceição parecia estar devaneando. Subitamente, ouvi uma pancada na janela, do lado de fora, e uma voz que bradava: “Missa do galo! missa do galo!”

— Aí está o companheiro, disse ela levantando-se. Tem graça; você é que ficou de ir acordá-lo, ele é que vem acordar você. Vá, que hão de ser horas; adeus.

— Já serão horas? perguntei.

— Naturalmente.

— Missa do galo! repetiram de fora, batendo.

— Vá, vá, não se faça esperar. A culpa foi minha. Adeus; até amanhã.

E com o mesmo balanço do corpo, Conceição enfiou pelo corredor dentro, pisando mansinho. Saí à rua e achei o vizinho que esperava. Guiamos dali para a igreja. Durante a missa, a figura de Conceição interpôs-se mais de uma vez, entre mim e o padre; fique isto à conta dos meus dezessete anos. Na manhã seguinte, ao almoço, falei da missa do galo e da gente que estava na igreja sem excitar a curiosidade de Conceição. Durante o dia, achei-a como sempre, natural, benigna, sem nada que fizesse lembrar a conversação da véspera. Pelo ano-bom fui para Mangaratiba. Quando tornei ao Rio de Janeiro, em março, o escrivão tinha morrido de apoplexia. Conceição morava no Engenho Novo, mas nem a visitei nem a encontrei. Ouvi mais tarde que casara com o escrevente juramentado do marido.

O PERU DE NATAL

Mário de Andrade

O nosso primeiro Natal de família, depois da morte de meu pai acontecida cinco meses antes, foi de conseqüências decisivas para a felicidade familiar. Nós sempre fomos familiarmente felizes, nesse sentido muito abstrato da felicidade: gente honesta, sem crimes, lar sem brigas internas nem graves dificuldades econômicas. Mas, devido principalmente à natureza cinzenta de meu pai, ser desprovido de qualquer lirismo, de uma exemplaridade incapaz, acolchoado no medíocre, sempre nos faltara aquele aproveitamento da vida, aquele gosto pelas felicidades materiais, um vinho bom, uma estação de águas, aquisição de geladeira, coisas assim. Meu pai fora de um bom errado, quase dramático, o puro-sangue dos desmancha-prazeres.

Morreu meu pai, sentimos muito, etc. Quando chegamos nas proximidades do Natal, eu já estava que não podia mais pra afastar aquela memória obstruente do morto, que parecia ter sistematizado pra sempre a obrigação de uma lembrança dolorosa em cada almoço, em cada gesto mínimo da família. Uma vez que eu sugerira à mamãe a idéia dela ir ver uma fita no cinema, o que resultou foram lágrimas. Onde se viu ir ao cinema, de luto pesado! A dor já estava sendo cultivada pelas aparências, e eu, que sempre gostara apenas regularmente de meu pai, mais por instinto de filho que por espontaneidade de amor, me via a ponto de aborrecer o bom do morto.

Foi decerto por isto que me nasceu, esta sim, espontaneamente, a idéia de fazer uma das minhas chamadas “loucuras”. Essa fora aliás, e desde muito cedo, a minha esplêndida conquista contra o ambiente familiar. Desde cedo, desde os tempos de ginásio, em que arranjava regularmente uma reprovação todos os anos; desde o beijo às escondidas, numa prima, aos dez anos, descoberto por Tia Velha, uma detestável de tia; e principalmente desde as lições que dei ou recebi, não sei, de uma criada de parentes: eu consegui no reformatório do lar e na vasta parentagem, a fama conciliatória de “louco”. “É doido, coitado!” falavam. Meus pais falavam com certa tristeza condescendente, o resto da parentagem buscando exemplo para os filhos e provavelmente com aquele prazer dos que se convencem de alguma superioridade. Não tinham doidos entre os filhos. Pois foi o que me salvou, essa fama. Fiz tudo o que a vida me apresentou e o meu ser exigia para se realizar com integridade. E me deixaram fazer tudo, porque eu era doido, coitado. Resultou disso uma existência sem complexos, de que não posso me queixar um nada.

Era costume sempre, na família, a ceia de Natal. Ceia reles, já se imagina: ceia tipo meu pai, castanhas, figos, passas, depois da Missa do Galo. Empanturrados de amêndoas e nozes (quanto discutimos os três manos por causa dos quebra-nozes...), empanturrados de

castanhas e monotonias, a gente se abraçava e ia pra cama. Foi lembrando isso que arrebentei com uma das minhas “loucuras”:

Bom, no Natal, quero comer peru.

Houve um desses espantos que ninguém não imagina. Logo minha tia solteirona e santa, que morava conosco, advertiu que não podíamos convidar ninguém por causa do luto.

Mas quem falou de convidar ninguém! essa mania... Quando é que a gente já comeu peru em nossa vida! Peru aqui em casa é prato de festa, vem toda essa parentada do diabo...

-- Meu filho, não fale assim...

-- Pois falo, pronto!

E descarreguei minha gelada indiferença pela nossa parentagem infinita, diz-que vinda de bandeirantes, que bem me importa! Era mesmo o momento pra desenvolver minha teoria de doido, coitado, não perdi a ocasião. Me deu de sopetão uma ternura imensa por mamãe e titia, minhas duas mães, três com minha irmã, as três mães que sempre me divinizaram a vida. Era sempre aquilo: vinha aniversário de alguém e só então faziam peru naquela casa. Peru era prato de festa: uma imundície de parentes já preparados pela tradição, invadiam a casa por causa do peru, das empadinhas e dos doces. Minhas três mães, três dias antes já não sabiam da vida senão trabalhar, trabalhar no preparo de doces e frios finíssimos de bem feitos, a parentagem devorava tudo e ainda levava embrulhinhos pros que não tinham podido vir. As minhas três mães mal podiam de exaustas. Do peru, só no enterro dos ossos, no dia seguinte, é que mamãe com titia ainda provavam um naco de perna, vago, escuro, perdido no arroz alvo. E isso mesmo era mamãe quem servia, catava tudo pro velho e pros filhos. Na verdade ninguém sabia de fato o que era peru em nossa casa, peru resto de festa.

Não, não se convidava ninguém, era um peru pra nós, cinco pessoas. E havia de ser com duas farofas, a gorda com os miúdos, e a seca, douradinha, com bastante manteiga. Queria o papo recheado só com a farofa gorda, em que havíamos de juntar ameixa preta, nozes e um cálice de xerez, como aprendera na casa da Rose, muito minha companheira. Está claro que omiti onde aprendera a receita, mas todos desconfiaram. E ficaram logo naquele ar de incenso assoprado, se não seria tentação do Dianho aproveitar receita tão gostosa. E cerveja bem gelada, eu garantia quase gritando. É certo que com meus “gostos”, já bastante afinados fora do lar, pensei primeiro num vinho bom, completamente francês. Mas a ternura por mamãe venceu o doido, mamãe adorava cerveja.

Quando acabei meus projetos, notei bem, todos estavam felicíssimos, num desejo danado de fazer aquela loucura em que eu estourara. Bem que sabiam, era loucura sim, mas todos se faziam imaginar que eu sozinho é que estava desejando muito aquilo e havia jeito fácil de empurrarem pra cima de mim a... culpa de seus desejos enormes. Sorriam se entreolhando, tímidos como pombas desgarradas, até que minha irmã resolveu o consentimento geral:

-- É louco mesmo!...

Comprou-se o peru, fez-se o peru, etc. E depois de uma Missa do Galo bem mal rezada, se deu o nosso mais maravilhoso Natal. Fora engraçado: assim que me lembrara de que finalmente ia fazer mamãe comer peru, não fizera outra coisa aqueles dias que pensar nela, sentir ternura por ela, amar minha velhinha adorada. E meus manos também, estavam no mesmo ritmo violento de amor, todos dominados pela felicidade nova que o peru vinha imprimindo na família. De modo que, ainda disfarçando as coisas, deixei muito sossegado que mamãe cortasse todo o peito do peru. Um momento aliás, ela parou, feito fatias um dos lados do peito da ave, não resistindo àquelas leis de economia que sempre a tinham entorpecido numa quase pobreza sem razão.

Não senhora, corte inteiro! Só eu como tudo isso!

Era mentira. O amor familiar estava por tal forma incandescente em mim, que até era capaz de comer pouco, só-pra que os outros quatro comessem demais. E o diapasão dos outros era o mesmo. Aquele peru comido a sós, redescobria em cada um o que a quotidianidade abafara por completo, amor, paixão de mãe, paixão de filhos. Deus me perdoe mas estou pensando em Jesus... Naquela casa de burgueses bem modestos, estava se realizando um milagre digno do Natal de um Deus. O peito do peru ficou inteiramente reduzido a fatias amplas.

-- Eu que sirvo!

“É louco, mesmo” pois por que havia de servir, se sempre mamãe servira naquela casa! Entre risos, os grandes pratos cheios foram passados pra mim e principiei uma distribuição heróica, enquanto mandava meu mano servir a cerveja. Tomei conta logo de um pedaço admirável da “casca”, cheio de gordura e pus no prato. E depois vastas fatias brancas. A voz severizada de mamãe cortou o espaço angustiado com que todos aspiravam pela sua parte no peru:

-- Se lembre de seus manos, Juca!

Quando que ela havia de imaginar, a pobre! que aquele era o prato dela, da Mãe, da minha amiga maltratada, que sabia da Rose, que sabia meus crimes, a que eu só lembrava de comunicar o que fazia sofrer! O prato ficou sublime.

-- Mamãe, este é o da senhora! Não! não passe não!

Foi quando ela não pôde mais com tanta comoção e principiou chorando. Minha tia também, logo percebendo que o novo prato sublime seria o dela, entrou no refrão das lágrimas. E minha irmã, que jamais viu lágrima sem abrir a torneirinha também, se esparramou no choro. Então principiei dizendo muitos desaforos pra não chorar também, tinha dezenove anos... Diabo de família besta que via peru e chorava! coisas assim. Todos se esforçavam por sorrir, mas agora é que a alegria se tornara impossível. É que o pranto evocara por associação a imagem indesejável de meu pai morto. Meu pai, com sua figura cinzenta, vinha pra sempre estragar nosso Natal, fiquei danado.

Bom, principiou-se a comer em silêncio, lutuoso, e o peru estava perfeito. A carne mansa, de um tecido muito tênue boiava fagueira entre os sabores das farofas e do presunto, de vez em quando ferida, inquietada e redesejada, pela intervenção mais violenta da ameixa preta e o estorvo petulante dos pedacinhos de noz. Mas papai sentado ali, gigantesco, incompleto, uma censura, uma chaga, uma incapacidade. E o peru, estava tão gostoso, mamãe por fim sabendo que peru era manjar mesmo digno do Jesusinho nascido.

Principiou uma luta baixa entre o peru e o vulto de papai. Imaginei que gabar o peru era fortalecê-lo na luta, e, está claro, eu tomara decididamente o partido do peru. Mas os defuntos têm meios visquentos, muito hipócritas de vencer: nem bem gabei o peru que a imagem de papai cresceu vitoriosa, insuportavelmente obstruidora.

-- Só falta seu pai...

Eu nem comia, nem podia mais gostar daquele peru perfeito, tanto que me interessava aquela luta entre os dois mortos. Cheguei a odiar papai. E nem sei que inspiração genial, de repente me tornou hipócrita e político. Naquele instante que hoje me parece decisivo da nossa família, tomei aparentemente o partido de meu pai. Fingi, triste:

- É mesmo... Mas papai, que queria tanto bem a gente, que morreu de tanto trabalhar pra nós, papai lá no céu há de estar contente... (hesitei, mas resolvi não mencionar mais o peru) contente de ver nós todos reunidos em família.

E todos principiaram muito calmos, falando de papai. A imagem dele foi diminuindo, diminuindo e virou uma estrelinha brilhante do céu. Agora todos comiam o peru com sensualidade, porque papai fora muito bom, sempre se sacrificara tanto por nós, fora um santo que “vocês, meus filhos, nunca poderão pagar o que devem a seu pai”, um santo. Papai virara santo, uma contemplação agradável, uma inestorvável estrelinha do céu. Não prejudicava mais ninguém, puro objeto de contemplação suave. O único morto ali era o peru, dominador, completamente vitorioso.

Minha mãe, minha tia, nós, todos alagados de felicidade. Ia escrever “felicidade gustativa”, mas não era só isso não. Era uma felicidade maiúscula, um amor de todos, um esquecimento de outros parentescos distraidores do grande amor familiar. E foi, sei que foi aquele primeiro peru comido no recesso da família, o início de um amor novo, reacomodado, mais completo, mais rico e inventivo, mais complacente e cuidadoso de si. Nasceu de então uma felicidade familiar pra nós que, não sou exclusivista, alguns a terão assim grande, porém mais intensa que a nossa me é impossível conceber.

Mamãe comeu tanto peru que um momento imaginei, aquilo podia lhe fazer mal. Mas logo pensei: ah, que faça! mesmo que ela morra, mas pelo menos que uma vez na vida coma peru de verdade!

A tamanha falta de egoísmo me transportara o nosso infinito amor... Depois vieram umas uvas leves e uns doces, que lá na minha terra levam o nome de “bem-casados”. Mas nem mesmo este nome perigoso se associou à lembrança de meu pai, que o peru já convertera em dignidade, em coisa certa, em culto puro de contemplação.

Levantamos. Eram quase duas horas, todos alegres, bambeados por duas garrafas de cerveja. Todos iam deitar, dormir ou mexer na cama, pouco importa, porque é bom uma insônia feliz. O diabo é que a Rose, católica antes de ser Rose, prometera me esperar com uma champanha. Pra poder sair, menti, falei que ia a uma festa de amigo, beijei mamãe e pisquei pra ela, modo de contar onde é que ia e fazê-la sofrer seu bocado. As outras duas mulheres beijei sem piscar. E agora, Rose!...

UMA GALINHA

Clarice Lispector

Era uma galinha de domingo. Ainda viva porque não passava de nove horas da manhã. Parecia calma. Desde sábado encolhera-se num canto da cozinha. Não olhava para ninguém, ninguém olhava para ela. Mesmo quando a escolheram, apalpando sua intimidade com indiferença, não souberam dizer se era gorda ou magra. Nunca se adivinharia nela um anseio.

Foi pois uma surpresa quando a viram abrir as asas de curto vôo, inchar o peito e, em dois ou três lances, alcançar a murada do terraço. Um instante ainda vacilou – o tempo da cozinheira dar um grito – e em breve estava no terraço do vizinho, de onde, em outro vôo desajeitado, alcançou o telhado. Lá ficou em adorno deslocado, hesitando ora num, ora noutra pé. A família foi chamada com urgência e consternada viu o almoço junto de uma chaminé. O dono da casa, lembrando-se da dupla necessidade de fazer esporadicamente algum esporte e de almoçar, vestiu radiante um calção de banho e resolveu seguir o itinerário da galinha: em pulos cautelosos alcançou o telhado onde esta, hesitante e trêmula, escolhia com urgência outro rumo. A perseguição tornou-se mais intensa. De telhado a telhado foi percorrido mais de um quarteirão de rua. Pouco afeita a uma luta mais selvagem pela vida, a galinha tinha que decidir por si mesma os caminhos a tomar, sem nenhum auxílio de sua raça. O rapaz, porém, era um caçador adormecido. E por mais íntima que fosse a presa o grito de conquista havia soado.

Sozinha no mundo, sem pai nem mãe, ela corria, arfava, muda, concentrada. Às vezes, na fuga, pairava ofegante num beiral de telhado e enquanto o rapaz galgava outros com dificuldade tinha tempo de se refazer por um momento. E então parecia tão livre.

Estúpida, tímida e livre. Não vitoriosa como seria um galo em fuga. Que é que havia nas suas vísceras que fazia dela um ser? A galinha é um ser. É verdade que não se poderia contar com ela para nada. Nem ela própria contava consigo, como o galo crê na sua crista. Sua única vantagem é que havia tantas galinhas que morrendo uma surgiria no mesmo instante outra tão igual como se fora a mesma.

Afinal, numa das vezes em que parou para gozar sua fuga, o rapaz alcançou. Entre gritos e penas, ela foi presa, em seguida carregada em triunfo por uma asa através das telhas e pousada no chão da cozinha com certa violência. Ainda tonta, sacudiu-se um pouco, em cacarejos roucos e indecisos.

Foi então que aconteceu. De pura afobação a galinha pôs um ovo. Surpreendida, exausta. Talvez fosse prematuro. Mas logo depois, nascida que fora para a maternidade, parecia uma velha mãe habituada. Sentou-se sobre o ovo e assim ficou, respirando,

abotoando e desabotoando os olhos. Seu coração, tão pequeno num prato, solejava e abaixava as penas, enchendo de tepidez aquilo que nunca passaria de um ovo. Só a menina estava perto e assistiu tudo estarecida. Mal porém conseguiu desvencilhar-se do acontecimento, despregou-se do chão e saiu aos gritos:

-- Mamãe, mamãe, não mate mais a galinha, ela pôs um ovo! ela quer o nosso bem!

Todos correram de novo à cozinha e rodearam mudos a jovem parturiente. Esquentando seu filho, esta não era nem suave nem arisca, nem alegre nem triste, não era nada, era uma galinha. O que não sugeria nenhum sentimento especial. O pai, a mãe e a filha olhavam já há algum tempo, sem propriamente um pensamento qualquer. Nunca ninguém acariciou uma cabeça de galinha. O pai afinal decidiu-se com certa brusquidão:

– Se você mandar matar esta galinha nunca mais comerei galinha na minha vida!

– Eu também! jurou a menina com ardor.

A mãe, cansada, deu de ombros.

Inconsciente da vida que lhe fora entregue, a galinha passou a morar com a família. A menina, de volta do colégio, jogava a pasta longe sem interromper a corrida para a cozinha. O pai de vez em quando ainda se lembrava: “E dizer que a obriguei a correr naquele estado!” A galinha tornara-se a rainha da casa. Todos, menos ela, o sabiam. Continuou entre a cozinha e o terraço dos fundos, usando suas duas capacidades: a da apatia e a do sobressalto.

Mas quando todos estavam quietos na casa e pareciam tê-la esquecido, enchia-se de uma pequena coragem, resquícios da grande fuga e circulava pelo ladrilho, o corpo avançando atrás da cabeça, pausado como num campo, embora a pequena cabeça a traísse: mexendo-se rápida e vibrátil, com o velho susto de sua espécie já mecanizado.

Uma vez ou outra, sempre mais raramente, lembrava de novo a galinha que se recortara contra o ar à beira do telhado, prestes a anunciar. Nesses momentos enchia os pulmões com o ar impuro da cozinha e, se fosse dado às fêmeas cantar, ela não cantaria mas ficaria muito mais contente. Embora nesses instantes a expressão de sua vazia cabeça se alterasse. Na fuga, no descanso, quando deu à luz ou bicando milho – era uma cabeça de galinha, a mesma que fora desenhada no começo dos séculos.

Até que um dia mataram-na, comeram-na e passaram-se anos.

A TERCEIRA MARGEM DO RIO

João Guimarães Rosa

Nosso pai era homem cumpridor, ordeiro, positivo; e sido assim desde mocinho e menino, pelo que testemunharam as diversas sensatas pessoas, quando indaguei a informação. Do que eu mesmo me alembro, ele não figurava mais estúrdio nem mais triste do que os outros, conhecidos nossos. Só quieto. Nossa mãe era quem regia, e que ralhava no diário com a gente – minha irmã, meu irmão e eu. Mas se deu que, certo dia, nosso pai mandou fazer para si uma canoa.

Era a sério. Encomendou a canoa especial, de pau de vinhático, pequena, mal com a tabuinha da popa, como para caber justo o remador. Mas teve de ser toda fabricada, escolhida forte e arqueada em rijo, própria para dever durar na água por uns vinte ou trinta anos. Nossa mãe jurou muito contra a idéia. Seria que, ele, que nessas artes não vadiava, se ia propor agora para pescarias e caçadas? Nosso pai nada não dizia. Nossa casa, no tempo, ainda era mais próxima do rio, obra de nem quarto de légua: o rio por aí se estendendo grande fundo, calado que sempre. Largo, de não poder ver a forma da outra beira. E esquecer não posso, do dia em que a canoa ficou pronta.

Sem alegria nem cuidado, nosso pai enalçou o chapéu e decidiu um adeus para a gente. Nem falou outras palavras, não pegou matula e trouxa, não fez a alguma recomendação. Nossa mãe, a gente achou que ela ia esbravejar, mas persistiu somente alva de pálida, mascou o beijo e bramou: -"Cê vai, ocê fique, você nunca volte!" Nosso pai suspendeu a resposta. Espiou manso para mim, me acenando de vir também, por uns passos. Temi a ira de nossa mãe, mas obedeci, de vez de jeito. O rumo daquilo me animava, chega que um propósito perguntei: -"Pai, o senhor me leva junto, nessa sua canoa?" Ele só retornou o olhar em mim, e me botou a bênção, com gesto me mandando para trás. Fiz que vim, mas ainda virei, na grota do mato, para saber. Nosso pai entrou na canoa e desamarrou, pelo remar. E a canoa saiu se indo – a sombra dela por igual, feito um jacaré, comprida longa.

Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais. A estranheza dessa verdade deu para estarrecer de todo a gente. Aquilo que não havia, acontecia. Os parente, vizinhos e conhecidos nossos, se reuniram, tomaram juntamente conselho.

Nossa mãe, vergonhosa, se portou com muita cordura; por isso, todos pensaram de nosso pai a razão em que não queriam falar: doideira. Só uns achavam o entanto de poder também ser pagamento de promessa; ou que, nosso pai, quem sabe, por escrúpulo de estar

com alguma feia doença, que seja, a lepra, se desertava para outra sina de existir, perto e longe de sua família dele. As vozes das notícias se dando pelas certas pessoas – passadores, moradores das beiras, até do afastado da outra banda – descrevendo que nosso pai nunca se surgia a tomar terra, em ponto nem canto, de dia nem de noite, da forma como cursava o rio, solto solitariamente. Então, pois, nossa mãe e os aparentados nossos, assentaram: que o mantimento que tivesse, ocultado na canoa, se gastava; e, ele, ou desembarcava e viajava s'embora, para jamais, o que ao menos se condizia mais correto, ou se arrependia, por uma vez, para casa.

No que num engano. Eu mesmo cumpria de trazer para ele, cada dia, um tanto de comida furtada: a idéia que senti, logo na primeira noite, quando o pessoal nosso experimentou de acender fogueiras em beirada do rio, enquanto que, no alumiado delas, se rezava e se chamava. Depois, no seguinte, apareci, com rapadura, broa de pão, cacho de bananas. Enxerguei nosso pai, no enfim de uma hora, tão custosa para sobrevir: só assim, ele no ao-longe, sentado no fundo da canoa, suspendida no liso do rio. Me viu, não remou para cá, não fez sinal. Mostrei o de comer, depositei num oco de pedra do barranco, a salvo de bicho mexer e a seco de chuva e orvalho. Isso, que fiz, e refiz, sempre, tempos afora. Surpresa que mais tarde tive: que nossa mãe sabia desse meu encargo, só se encobrando de não saber; ela mesma deixava, facilitado, sobra de coisas, para o meu conseguir. Nossa mãe muito não se demonstrava.

Mandou vir o tio nosso, irmão dela, para auxiliar na fazenda e nos negócios. Mandou vir o mestre, para nós, os meninos. Incumbiu ao padre que um dia se revestisse, em praia de margem, para esconjurar e clamar a nosso pai o dever de desistir da tristonha teima. De outra, por arranjo dela, para medo, vieram os dois soldados. Tudo o que não valeu de nada. Nosso pai passava ao largo, avistado ou diluso, cruzando na canoa, sem deixar ninguém se chegar à pega ou à fala. Mesmo quando foi, não faz muito, dos homens do jornal, que trouxeram a lancha e tencionavam tirar retrato dele, não venceram: nosso pai se desaparecia para a outra banda, aproava a canoa no brejão, de léguas, que há, por entre juncos e mato, e só ele conhecesse, a palmas, a escuridão daquele.

A gente teve de se acostumar com aquilo. Às penas, que, com aquilo, a gente mesmo nunca se acostumou, em si, na verdade. Tiro por mim, que, no que queria, e no que não queria, só com nosso pai me achava: assunto que jogava para trás meus pensamentos. O severo que era, de não se entender, de maneira nenhuma, como ele agüentava. De dia ou de noite, com sol ou aguaceiros, calor, sereno, e nas friagens terríveis de meio-do-ano, sem arrumo, só com o chapéu velho na cabeça, por todas as semanas, e meses, e os anos – sem fazer conta do se-ir do viver. Não pojava em nenhuma das duas beiras, nem nas ilhas e

croas do rio, não pisou mais em chão nem capim. Por certo, ao menos, que, para dormir seu tanto, ele fizesse amarração da canoa, em alguma ponta-de-ilha, no esconso. Mas não armava um foguinho em praia, nem dispunha de sua luz feita, nunca mais riscou um fósforo. O que consumia de comer era só um quase; mesmo do que a gente depositava, no entre as raízes da gameleira, ou na lapinha de pedra do barranco, ele recolhia pouco, nem o bastável. Não adoecia? E a constante força dos braços, para ter tento na canoa, resistido, mesmo na demasia das enchentes, no subimento, aí quando no lanço da correnteza enorme do rio tudo rola o perigoso, aqueles corpos de bichos mortos e paus-de-árvore descendo – de espanto de esbarro. E nunca falou mais palavra, com pessoa alguma. Nós, também, não falávamos mais nele. Só se pensava. Não, de nosso pai não se podia ter esquecimento; e, se, por um pouco, a gente fazia que esquecia, era só para se despertar de novo, de repente, com a memória, no passo de outros sobressaltos.

Minha irmã se casou; nossa mãe não quis festa. A gente imaginava nele, quando se comia uma comida mais gostosa; assim como, no gasalhado da noite, no desamparo dessas noites de muita chuva, fria, forte, nosso pai só com a mão e uma cabaça para ir esvaziando a canoa da água do temporal. Às vezes, algum conhecido nosso achava que eu ia ficando mais parecido com nosso pai. Mas eu sabia que ele agora virara cabeludo, barbudo, de unhas grandes, mal e magro, ficado preto de sol e dos pêlos, com o aspecto de bicho, conforme quase nu, mesmo dispondo de peças de roupas que a gente de tempos em tempos fornecia.

Nem queria saber de nós; não tinha afeto? Mas por afeto mesmo, de respeito, sempre que às vezes me louvavam, por causa de algum meu bom procedimento, eu falava: - “Foi pai que um dia me ensinou a fazer assim...”; o que não era certo, exato; mas, que era mentira por verdade. Sendo que se ele não se lembrava mais, nem queria saber da gente, por que, então, não subia ou descia o rio, para outras paragens, longe, no não-encontrável? Só ele soubesse. Mas minha irmã teve menino, ela mesma entestou que queria mostrar para ele o neto. Viemos, todos, no barranco, foi num dia bonito, minha irmã de vestido branco, que tinha sido o do casamento, ela erguia nos braços a criancinha, o marido dela segurou, para defender os dois, o guarda-sol. A gente chamou, esperou. Nosso pai não apareceu. Minha irmã chorou, nós todos aí choramos, abraçados.

Minha irmã se mudou, com o marido, para longe daqui. Meu irmão resolveu e se foi, para uma cidade. Os tempos mudavam, no devagar depressa dos tempos. Nossa mãe terminou indo também, de vez, residir com minha irmã, ela estava envelhecida. Eu fiquei aqui, de resto. Eu nunca podia querer me casar. Eu permaneci, com as bagagens da vida. Nosso pai carecia de mim, eu sei – na vagação, no rio no ermo – sem dar razão de seu feito.

Seja que, quando eu quis mesmo saber, e firme indaguei, me diz-que-disseram: que constava que nosso pai, alguma vez, tivesse revelado a explicação, ao homem que para ele aprontara a canoa. Mas, agora, esse homem já tinha morrido, ninguém soubesse, fizesse recordação, de nada, mais. Só as falsas conversas, sem senso, como por ocasião, no começo, na vinda das primeiras cheias do rio, com chuvas que não estivam, todos temeram o fim-do-mundo, diziam: que nosso pai fosse o avisado que nem Noé, que, por tanto, a canoa ele tinha antecipado; pois agora me entrelembro. Meu pai, eu não podia malsinar. E apontavam já em mim uns primeiros cabelos brancos.

Sou homem de tristes palavras. De que era que eu tinha tanta, tanta culpa? Se o meu pai, sempre fazendo ausência: e o rio-rio-rio, o rio-pondo perpétuo. Eu sofria já o começo de velhice – esta vida era só o demoramento. Eu mesmo tinha achaques, ânsias, cá de baixo, cansaços, perrenguice de reumatismo. E ele? Por quê? Devia de padecer demais. De tão idoso, não ia, mais dia menos dia, fraquejar do vigor, deixar que a canoa emborcasse, ou que bubuiasse sem pulso, na levada do rio, para se despenhar horas abaixo, em tororoma e no tombo da cachoeira, brava, com o fervimento e morte. Apertava o coração. Ele estava lá, sem a minha tranqüilidade. Sou o culpado do que nem sei, de dor em aberto, no meu foro. Soubesse – se as coisas fossem outras. E fui tomando idéia.

Sem fazer véspera. Sou doido? Não. Na nossa casa, a palavra doido não se falava, nunca mais se falou, os anos todos, não se condenava ninguém de doido. Ninguém é doido. Ou, então, todos. Só fiz, que fui lá. Com um lenço para o aceno ser mais. Eu estava muito no meu sentido. Esperei. Ao por fim, ele apareceu, aí e lá, o vulto. Estava ali, sentado à popa. Estava ali, de grito. Chamei, umas quantas vezes. E falei, o que me urgia, jurado e declarado, tive que reforçar a voz: -"Pai, o senhor está velho, já fez o seu tanto...Agora, o senhor vem, não carece mais...O senhor vem, e eu, agora mesmo, quando que seja, a ambas vontades, eu tomo o seu lugar, do senhor, na canoa!..." E assim dizendo, meu coração bateu no compasso do mais certo.

Ele me escutou. Ficou em pé. Manejou remo n'água, proava para cá, concordado. E eu tremi, profundo, de repente: porque, antes, ele tinha levantado o braço e feito um saudar de gesto – o primeiro, depois de tamanhos anos decorridos! E eu não podia... Por pavor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado. Porquanto que ele me pareceu vir: da parte do além. E estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão.

Sofri o grave frio dos medos, adoeci. Sei que ninguém soube mais dele. Sou homem, depois desse falimento? Sou o que não foi, o que vai ficar calado. Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, nos rasos do mundo. Mas, então, ao menos, que, no artigo da

morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água, que não pára, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro - o rio.

CANTIGA DE ESPONSAIS

Machado de Assis

Imagine a leitora que está em 1813, na igreja do Carmo, ouvindo uma daquelas boas festas antigas, que eram todo o recreio público e toda a arte musical. Sabem o que é uma missa cantada; podem imaginar o que seria uma missa cantada daqueles anos remotos. Não lhe chamo a atenção para os padres e os sacristães, nem para o sermão, nem para os olhos das moças cariocas, que já eram bonitos nesse tempo, nem para as mantilhas das senhoras graves, os calções, as cabeleiras, as sanefas⁵², as luzes, os incensos, nada. Não falo sequer da orquestra, que é excelente; limito-me a mostrar-lhes uma cabeça branca, a cabeça desse velho que rege a orquestra com alma e devoção.

Chama-se Romão Pires; terá sessenta anos, não menos, nasceu no Valongo, ou por esses lados. É bom músico e bom homem; todos os músicos gostam dele. Mestre Romão é o nome familiar; e dizer familiar e público era a mesma coisa em tal matéria e naquele tempo. “Quem rege a missa é mestre Romão” — equivalia a esta outra forma de anúncio, anos depois: “Entra em cena o ator João Caetano”; — ou então: “O ator Martinho cantará uma de suas melhores árias”. Era o tempero certo, o chamariz delicado e popular. Mestre Romão rege a festa! Quem não conhecia mestre Romão, com o seu ar circunspecto, olhos no chão, riso triste, e passo demorado? Tudo isso desaparecia à frente da orquestra; então a vida derramava-se por todo o corpo e todos os gestos do mestre; o olhar acendia-se, o riso iluminava-se: era outro. Não que a missa fosse dele; esta, por exemplo, que ele rege agora no Carmo é de José Maurício; mas ele rege-a com o mesmo amor que empregaria, se a missa fosse sua.

Acabou a festa; é como se acabasse um clarão intenso, e deixasse o rosto apenas alumiado da luz ordinária. Ei-lo que desce do coro, apoiado na bengala; vai à sacristia beijar a mão aos padres e aceita um lugar à mesa do jantar. Tudo isso indiferente e calado. Jantou, saiu, caminhou para a Rua da Mãe dos Homens, onde reside, com um preto velho, pai José, que é a sua verdadeira mãe, e que neste momento conversa com uma vizinha.

— Mestre Romão lá vem, pai José — disse a vizinha.

— Eh! eh! adeus, sinhá, até logo.

Pai José deu um salto, entrou em casa, e esperou o senhor, que daí a pouco entrava com o mesmo ar do costume. A casa não era rica naturalmente; nem alegre. Não tinha o menor vestígio de mulher, velha ou moça, nem passarinhos que cantassem, nem flores, nem cores vivas ou jucundas⁵³. Casa sombria e nua. O mais alegre era um cravo⁵⁴, onde o

⁵² Cortinas das janelas.

⁵³ Que manifesta, que denota alegria; feliz, jovial, vivo.

mestre Romão tocava algumas vezes, estudando. Sobre uma cadeira, ao pé, alguns papéis de música; nenhuma dele...

Ah! se mestre Romão pudesse seria um grande compositor. Parece que há duas sortes de vocação, as que têm língua e as que a não têm. As primeiras realizam-se; as últimas representam uma luta constante e estéril entre o impulso interior e a ausência de um modo de comunicação com os homens. Romão era destas. Tinha a vocação íntima da música; trazia dentro de si muitas óperas e missas, um mundo de harmonias novas e originais, que não alcançava exprimir e pôr no papel. Esta era a causa única de tristeza de mestre Romão. Naturalmente o vulgo não atinava com ela; uns diziam isto, outros aquilo: doença, falta de dinheiro, algum desgosto antigo; mas a verdade é esta: - a causa da melancolia de mestre Romão era não poder compor, não possuir o meio de traduzir o que sentia. Não é que não rabiscasse muito papel e não interrogasse o cravo, durante horas; mas tudo lhe saía informe, sem idéia nem harmonia. Nos últimos tempos tinha até vergonha da vizinhança, e não tentava mais nada.

E, entretanto, se pudesse, acabaria ao menos uma certa peça, um canto esponsalício, começado três dias depois de casado, em 1779. A mulher, que tinha então vinte e um anos, e morreu com vinte e três, não era muito bonita, nem pouco, mas extremamente simpática, e amava-o tanto como ele a ela. Três dias depois de casado, mestre Romão sentiu em si alguma coisa parecida com inspiração. Ideou então o canto esponsalício, e quis compô-lo; mas a inspiração não pôde sair. Como um pássaro que acaba de ser preso, e forceja por transpor as paredes da gaiola, abaixo, acima, impaciente, aterrado, assim batia a inspiração do nosso músico, encerrada nele sem poder sair, sem achar uma porta, nada. Algumas notas chegaram a ligar-se; ele escreveu-as; obra de uma folha de papel, não mais. Teimou no dia seguinte, dez dias depois, vinte vezes durante o tempo de casado. Quando a mulher morreu, ele releu essas primeiras notas conjugais, e ficou ainda mais triste, por não ter podido fixar no papel a sensação de felicidade extinta.

— Pai José — disse ele ao entrar —, sinto-me hoje adoentado.

— Sinhô comeu alguma coisa que fez mal...

— Não; já de manhã não estava bom. Vai à botica...

O boticário mandou alguma coisa, que ele tomou à noite; no dia seguinte mestre Romão não se sentia melhor. É preciso dizer que ele padecia do coração: — moléstia grave e crônica. Pai José ficou aterrado, quando viu que o incômodo não cedera ao remédio, nem ao repouso, e quis chamar o médico.

— Para quê? - disse o mestre. — Isto passa.

O dia não acabou pior; e a noite suportou-a ele bem, não assim o preto, que mal pôde dormir duas horas. A vizinhança, apenas soube do incômodo, não quis outro motivo de palestra; os que entretinham relações com o mestre foram visitá-lo. E diziam-lhe que não era nada, que eram macacas do tempo; um acrescentava graciosamente que era manha, para fugir aos capotes que o boticário lhe dava no gamão — outro que eram amores. Mestre Romão sorria, mas consigo mesmo dizia que era o final.

— Está acabado, pensava ele.

Um dia de manhã, cinco dias depois da festa, o médico achou-o realmente mal; e foi isso o que ele lhe viu na fisionomia por trás das palavras enganadoras:

— Isto não é nada; é preciso não pensar em músicas...

Em músicas! justamente esta palavra do médico deu ao mestre um pensamento. Logo que ficou só, com o escravo, abriu a gaveta onde guardava desde 1779 o canto esponsalício começado. Releu essas notas arrancadas a custo, e não concluídas. E então teve uma idéia singular: — rematar a obra agora, fosse como fosse; qualquer coisa servia, uma vez que deixasse um pouco de alma na terra.

— Quem sabe? Em 1880, talvez se toque isto, e se conte que um mestre Romão...

O princípio do canto rematava em um certo lá; este lá, que lhe caía bem no lugar, era a nota derradeiramente escrita. Mestre Romão ordenou que lhe levassem o cravo para a sala do fundo, que dava para o quintal: era-lhe preciso ar. Pela janela viu na janela dos fundos de outra casa dois casadinhos de oito dias, debruçados, com os braços por cima dos ombros, e duas mãos presas. Mestre Romão sorriu com tristeza.

— Aqueles chegam — disse ele —, eu saio. Comporei ao menos este canto que eles poderão tocar...

Sentou-se ao cravo; reproduziu as notas e chegou ao lá...

— Lá, lá, lá...

Nada, não passava adiante. E contudo, ele sabia música como gente.

— Lá, dó... lá, mi... lá, si, dó, ré... ré... ré...

Impossível! nenhuma inspiração. Não exigia uma peça profundamente original, mas enfim alguma coisa, que não fosse de outro e se ligasse ao pensamento começado. Voltava ao princípio, repetia as notas, buscava reaver um retalho da sensação extinta, lembrava-se da mulher, dos primeiros tempos. Para completar a ilusão, deitava os olhos pela janela para o lado dos casadinhos. Estes continuavam ali, com as mãos presas e os braços passados nos ombros um do outro; a diferença é que se miravam agora, em vez de olhar para baixo: Mestre Romão, ofegante da moléstia e de impaciência, tornava ao cravo; mas a vista do casal não lhe supria a inspiração, e as notas seguintes não soavam.

— Lá... lá... lá...

Desesperado, deixou o cravo, pegou do papel escrito e rasgou-o. Nesse momento, a moça embebida no olhar do marido, começou a cantarolar à toa, inconscientemente, uma coisa nunca antes cantada nem sabida, na qual coisa um certo lá trazia após si uma linda frase musical, justamente a que mestre Romão procurara durante anos sem achar nunca. O mestre ouviu-a com tristeza, abanou a cabeça, e à noite expirou.

ANEXO I

ROTEIRO DE ANÁLISE - NARRATIVA⁵⁵

Apresentamos aqui **UM** roteiro (**possível**) de análise. Não é o único, é básico, e você deve partir sempre de suas impressões e experiências.

→ Seu trabalho deve ter no mínimo 10 páginas e, no máximo, 20.

→ FORMATAÇÃO:

- a. 2cm de margem de cada lado;
- b. Fonte arial 12;
- c. Espaço entre linhas: 1,5
- d. Citação de partes do texto analisado: 4cm de margem além da margem da folha; fonte arial 11, espaço entre linhas: simples
- e. Numeração da página deve ser feita no cabeçalho
- f. Se houver notas, elas devem aparecer no rodapé.

ANTES DE ANALISAR O TEXTO

1. leia com atenção e faça anotações sobre suas dúvidas ou pontos de interesse; não se esqueça de sublinhar as passagens importantes;
2. recorra ao dicionário para tirar dúvidas;
3. identifique e anote sua primeira impressão a respeito do texto (no final da análise você verificará se essa impressão se confirmou ou não);
4. anote dados preliminares sobre o texto a ser analisado: autor, obra, edição, cidade, editora, ano da publicação, tomo, volume, página.

I. DADOS SUMÁRIOS SOBRE O AUTOR E A OBRA

- a) autor
- b) obra
- c) resumo ou resenha

II. ELEMENTOS DA NARRATIVA

1. Enredo

⁵⁵ Este roteiro básico de análise de uma obra literária em prosa está baseado no questionário que se encontra no livro de Othom M. Garcia, Comunicação em prosa moderna. (Rio de Janeiro: GV, 1999) e no livro de Cândida Vilares Gancho, Como analisar narrativas. (São Paulo: Ática, 1999).

1. **exposição:** (ou introdução ou apresentação) coincide geralmente com o começo da história, no qual são apresentados os fatos iniciais, os personagens, às vezes o tempo e o espaço. Enfim, é a parte na qual se situa o leitor diante da história que irá ler.
2. **complicação:** (ou desenvolvimento) é a parte do enredo na qual se desenvolve o conflito (ou os conflitos - na verdade pode haver mais de um conflito numa narrativa).
3. **clímax:** é o momento culminante da história, isto quer dizer que é o momento de maior tensão, no qual o conflito chega a seu ponto é máximo. O clímax é o ponto de referência para as outras partes do enredo, que existem em função dele.
4. **desfecho:** (desenlace ou conclusão) é a solução dos conflitos, boa ou má, vale dizer configurando-se num final feliz ou não. Há muitos tipos de desfecho: surpreendente, feliz, trágico, cômico, etc.”

→ **Enredo psicológico?**

2. Personagens

A. Quanto ao papel desempenhado no enredo:

a) **PROTAGONISTA**

- herói: é o protagonista com características superiores às de seu grupo;
- anti-herói: é o protagonista que tem características iguais ou inferiores às de seu grupo.

b) **ANTAGONISTA**

c) **DEUTERAGONISTA**

d) **SECUNDÁRIOS**

B. Quanto à caracterização:

a) **PERSONAGENS PLANOS:**

- *TIPO*
- *CARICATURA*

b) **PERSONAGENS REDONDAS:**

- **físicas:** incluem corpo, voz, gestos, roupas;
- **psicológicas:** referem-se à personalidade e aos estados de espírito;
- **sociais:** indicam classe social, profissão, atividades sociais;
- **ideológicas:** referem-se ao modo de pensar do personagem, sua filosofia de vida, suas opções políticas, sua religião;
- **morais:** É dizer se a personagem é boa ou má, se é honesta ou desonesta, se é moral ou imoral.

3. TEMPO

- a) Época em que se passa a história
- b) Duração da história
- c) Tempo cronológico
- d) Tempo psicológico

4. ESPAÇO

1. CENÁRIO → o espaço construído pelo homem.
2. NATUREZA → o espaço não construído pelo homem.
3. AMBIENTE → é o cenário ou natureza mais as ações da personagem e o clima psicológico formado pela conjunção de todos esses fatores.
 - a. O Espaço é o mesmo no todo da obra?
 - b. O espaço é exterior ou interior? É baixo ou alto? É largo ou estreito? Fica na direita ou na esquerda? Que efeitos são construídos a partir dessas disposições topográficas?
 - c. A descrição está quase sempre ligada com a criação do espaço. Qual a relação entre eles na obra analisada?

O espaço tem como funções principais:

1. situar as ações dos personagens;
2. estabelecer com eles uma interação, quer influenciando suas atitudes, pensamentos ou emoções, quer sofrendo eventuais transformações provocadas pelos personagens.

5. Narrador

a) TERCEIRA PESSOA

- **onisciência:** o narrador sabe tudo sobre a história;
- **onipresença:** o narrador está presente em todos os lugares da história.
- *NARRADOR "INTRUSO"*
- *NARRADOR "PARCIAL"*

b) PRIMEIRA PESSOA OU NARRADOR PERSONAGEM

- a) *NARRADOR TESTEMUNHA*
- b) *NARRADOR PROTAGONISTA*

→ **NARRADOR NÃO É AUTOR**

6. TEMA - ASSUNTO - MENSAGEM

- a) *TEMA* – a idéia central e abstrata do texto. Ex. Amor X ambição (dinheiro)
- b) *ASSUNTO* – a maneira como o tema é concretamente desenvolvido no texto. Ex.: O casamento e a vida conjugal de Aurélia e Fernando seixas.
- c) *MENSAGEM* – é o que se pode concluir “moralmente” a respeito de um texto. Ex.: O amor é mais forte que a ambição.

III. LINGUAGEM E ESTILO

- a) **Discurso direto**
- b) **Discurso indireto**
- c) **Discurso indireto livre**

Discurso direto: Ela andava e pensava: Droga! Estou tão cansada!

Discurso indireto: Ela andava e pensava que (a vida) era uma droga e que estava cansada.

Discurso indireto livre: Ela andava (e pensava). Droga! Estava cansada.

d) **Figuras de linguagem**

O narrador emprega as figuras de linguagem de forma criativa, original? Usa as figuras abundantemente ou com parcimônia? Cite e comente os efeitos de sentido criados em algumas passagens do texto pelo uso de figuras.

IV. IDÉIAS E CONCEPÇÕES

1. Ponto de vista filosófico

Revela o autor uma concepção realista, fantasia, fatalista, pessimista ou otimista da vida e dos homens? Por quê? Exemplifique.

2. Ponto de vista moral e religioso

Tem a obra - no seu conjunto ou em alguma de suas partes - propósito moralizador? Revela o autor preocupação com o problema religioso? Há sinais de intolerância religiosa, de preconceitos de ordem moral, racial, social? Do ponto de vista moral, pode a obra ser considerada imprópria para menores? Por quê? como encara o autor o problema do sexo e do amor em geral?

3. Ponto de vista político e ideológico

Deixa o autor perceber claramente suas tendências políticas? Parece-lhe um escritor “engajado” (“comprometido”) ou “alienado”? Representa a obra um testemunho ou

depoimento sobre sua época e os problemas que afligem a humanidade ou uma parte dela? Faz o autor crítica social, propaganda ou proselitismo? Como? Justifique, ilustre, prove.

V. OPINIÃO CRÍTICA / CONSIDERAÇÕES FINAIS

Gostou? Sentiu-se empolgado pela narrativa em si, pela psicologia ou comportamento ou destino de algum personagem? pelo estilo? pelas reflexões do autor? A leitura o enriqueceu espiritualmente? culturalmente? provocou-lhe reflexões ou foi apenas um passatempo? Leu outras obras do mesmo autor? Leu obras de outros autores, cujo estilo, técnica, tema se assemelham aos do livro/poema que você acaba de ler e comentar?

Com base nos seus apontamentos, dê sua opinião crítica sobre o texto. Provavelmente você partirá de uma primeira impressão, mas não se esqueça de que, independente da opinião ser ou não favorável, **VOCÊ DEVE SUSTENTAR ESTA POSIÇÃO COM ARGUMENTOS LÓGICOS E COM DADOS TIRADOS DO TEXTO.** Não há limite de tamanho para uma opinião crítica (caso ela seja escrita). Tanto podem ser dez linhas como dez páginas, depende do grau de profundidade da análise.

(exemplo de folhas do trabalho a ser entregue)

UNIVERSIDADE FEDERAL DO TRIÂNGULO MINEIRO - UFTM
CURSO DE LETRAS

AS TRANCINHAS DA VOVÓ CARECA

Trabalho de aproveitamento da disciplina Teoria da Literatura I, ministrada pelo Prof. Dr. Oziris Borges Filho.

Nome + código

Jesus Cristo, cód. 666

José Bonifácio, cód. 1000

Uberaba, 00 de setembro de 200...

SUMÁRIO

I. DADOS SUMÁRIOS SOBRE O AUTOR E A OBRA	04
II. ELEMENTOS DA NARRATIVA	08
1. Enredo	09
2. Personagens	11
3. Tempo	13
4. Espaço	16
5. Narrador	20
6. Tema - Assunto - Mensagem	23
III. LINGUAGEM E ESTILO	25
IV. IDÉIAS E CONCEPÇÕES	28
V. OPINIÃO CRÍTICA	32
VI. BIBLIOGRAFIA	33

VII. ANEXO 35

EXEMPLO DE ANÁLISE DE NARRATIVA

DESESPERO – UMA ANÁLISE TEMÁTICO-ESTRUTURAL DO CONTO CANTIGA DE ESPONSAIS

Outros leram da vida um capítulo,
tu leste o livro inteiro. *Carlos Drummond de Andrade*

I) Introdução

Cantiga de esponsais, conto escrito por Machado de Assis, faz parte de uma coleção de contos. Assim como todos escritos por ele, é considerado excelente.

É uma obra que expõe à sociedade uma de suas personagens esquisitas no que se refere à personalidade. Expressa de maneira clara uma das características dos contos de Machado de Assis, que é o desejo de um regente de orquestra em atingir a perfeição artística.

Através dessa temática, *Cantiga de esponsais* mostra-nos a vontade, o desejo do homem em realizar o seu sonho.

II) Dados sumários sobre o autor e a obra

Joaquim Maria Machado de Assis (Rio de Janeiro, 1839-1908), nasceu no Morro do Livramento, filho de um pintor mulato e de uma lavadeira açoriana. Órfão de ambos muito cedo, foi criado pela madrastra. Já na infância apareceram sintomas de sua frágil compleição nervosa, a epilepsia e a gaguez.

Aprendidas as primeiras letras numa escola pública, recebeu aulas de francês e latim do Padre Silveira Sarmento, um amigo da família. Na adolescência, teve alguns empregos, mas acabou como colaborador em jornais e funcionário público. Travou conhecimentos com alguns escritores românticos: Casemiro de Abreu, Joaquim Manuel de Macedo, Manuel Antônio de Almeida, Pedro Luís e Quintino Bocaiúva. Este o introduz no Diário do Rio de Janeiro.

Casou-se tardiamente com a portuguesa Carolina Xavier de Novaes, vivendo uma união feliz. Machado de Assis foi um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras, presidente vitalício e perpétuo, morreu aos sessenta e nove anos de idade vitimado por uma úlcera cancerosa.

A vasta obra machadiana se constitui de romances, contos, poesias, peças teatrais e críticas. Produziu em todos os gêneros literários existentes em seu tempo obras de excelente qualidade, principalmente em contos e romances. Em sua obra são nítidas as fases do romantismo e realismo.

A exemplo do que acontece no romance, o conto de Machado de Assis revela duas fases: a romântica e a realista. *Cantiga de esponsais* é considerada uma obra da fase realista deste grande autor. O livro que serviu de base para nossa análise foi publicado em São Paulo pela Publifolha em 1997.

A história do conto que analisamos se passa em 1813. Narra a história de Romão Pires, sessenta anos, que é regente de uma orquestra. Ele é admirado como músico, regente e como um bom homem, mas é um senhor triste, frustrado. Havia muitas hipóteses para a explicação dessa tristeza: doença, falta de dinheiro, algum desgosto antigo.

Entretanto, a angústia que mestre Romão sentia era ter uma vocação íntima da música dentro de si, mas não conseguir exprimir essa vocação no papel.

Mestre Romão começou a compor uma música para sua esposa após dois anos de casado. Ela falece e Romão não consegue terminar a partitura e a guarda. Agora, sentindo-se mal, em sua velhice, sentindo que a morte se aproxima, ele tem a idéia de voltar àquela partitura para finalizar a tão sonhada música e deixar, assim, alguma marca de si no mundo. Levado o cravo para a sala dos fundos, mestre Romão tenta finalizar sua composição. Pela janela, ele vê um casal recém casado com olhares e abraços carinhosos. Ele tenta tomar isso como inspiração, mas, como nada lhe vêm à cabeça, desiste e rasga o papel que continha a letra da música. De repente, do nada, ouve a mulher cantar uma música, que era justamente aquela linda frase musical que Romão procurara por toda sua vida. Após ouvir com tristeza, mestre Romão, à noite, vem a falecer.

III) Estrutura

1. Personagens

Mestre Romão é o protagonista deste conto, pois toda a trama gira em torno dele. Trata-se de uma personagem plana, pois o conto focaliza apenas um momento de sua vida. Sua caracterização psicológica centra-se na dificuldade que ele tem de terminar sua obra artística.

Durante a narrativa, percebemos que mestre Romão é caracterizado tanto fisicamente quanto psicologicamente, como podemos observar na citação abaixo.

... uma cabeça branca, a cabeça desse velho que rege a orquestra, com alma e devoção. (Machado, 1997, p.53)

Nessa primeira citação, o narrador descreve fisicamente a personagem, e mostra-nos uma característica psicológica de Romão. É interessante notar que, ao descrever a idade da personagem, o narrador usa uma metonímia, isto é, usa a consequência pela causa. Ao dizer “uma cabeça branca” o narrador se utiliza do resultado da velhice, que é o de embranquecer os cabelos, para mostrar a idade do protagonista. Dessa maneira, o narrador enfatiza a idade da personagem que se destacava das demais por esse aspecto, tão relevante ele era. Já a caracterização psicológica está na atitude de mestre Romão ante a orquestra. Trata-se de uma personagem dedicada à música, pois ele a vê com “alma e devoção”. Esses vocábulos, ligados ao discurso religioso mostram o quanto a personagem aprecia o seu trabalho com a música.

Ainda nessa passagem, o narrador já nos adianta uma característica social que é a profissão de mestre Romão: regente da orquestra.

Vejamos outras passagens do texto que também caracterizam a personagem.

Quem não conhecia mestre Romão, com o seu ar circunspecto, olhos no chão, riso triste, e passo demorado? (Machado, 1997, p.53)

Ei-lo que desce do coro, apoiado na bengala; vai a sacristia beijar a mão aos padres e aceita um lugar à mesa do jantar. Tudo isso indiferente e calado. (Machado, 1997, p.53)

Nas citações acima, podemos notar que o narrador continua sua caracterização psicológica da personagem, mostrando o estado de espírito de Romão, e como vivia tristemente, indiferente e também calado.

A análise ideológica é clara, mostra a maneira de pensar e viver de Romão, seu respeito para com os padres, e também seu ar de homem cauteloso, sério, comedido consigo mesmo.

O conto apresenta diversas passagens em que podemos notar claramente como era esta personagem. Era um homem triste, frustrado mas vemos também a felicidade que a música lhe trazia. Citamos abaixo uma passagem em que mestre Romão mostra sua frustração em não conseguir realizar seu sonho.

Impossível! nenhuma inspiração. Não exigia uma peça profundamente original, mas enfim alguma coisa, que não fosse de outro e se ligasse ao pensamento começado. Voltava ao princípio, repetia as notas, buscava reaver um retalho da sensação extinta, lembrava-se da mulher, dos primeiros tempos. Para completar a ilusão, deitava os olhos pela janela para o lado dos casadinhos. (Machado, 1997, p.56)

Na verdade, o narrador nos mostra com essa personagem, mestre Romão, que uma existência pode ser marcada pela frustração de não realização de um sonho. Uma das temáticas de Machado de Assis é a aspiração à obra completa, a busca pela perfeição estética, e é essa a temática também nesta obra⁵⁶.

Temos diversas personagens secundárias, que apenas fazem parte da história, sem nenhuma ação muito importante. Como personagem deuteragonista temos um preto velho.

Jantou, saiu, caminhou para a Rua da Mãe dos Homens, onde reside, com um preto velho, pai José, que é a sua verdadeira mãe, e que neste momento conversa com uma vizinha. (Machado, 1997, p.54)

Pai José é uma personagem deuteragonista, pois, entre as secundárias, é a que mais perto fica, durante a narrativa, de Romão. Essa personagem não tem muita importância nas ações, mas podemos notar a relevância que tinha na vida de mestre Romão, que chegava a considerá-lo além de pai, uma mãe também. Trata-se de uma personagem plana, pois possui poucas características que o identificam. Também podemos afirmar que Pai José é uma personagem tipo, pois ele retoma aquele imaginário dos negros que se dedicavam ao seu “senhor”, bons, amáveis e solícitos. Essa característica é inclusive reforçada pelo nome da personagem, principalmente pelo substantivo “pai”.

Já o casal recém-casado, os padres, os sacristãos, as moças e as senhoras têm uma importância menor daí serem classificadas apenas como secundárias.

Quanto à caracterização, podemos afirmar que o narrador vai descrevendo paulatinamente a personagem, e com isso consegue um efeito magnífico, mostrando muito bem a maneira de agir, o pensar e consegue passar os desejos de um velho homem para o leitor. Nessas caracterizações da personagem, pode-se dizer que ela é direta, pois é o próprio narrador que descreve a personagem.

Há análise psicológica, ela é rápida, no entanto não deixa de ser penetrante, mostra-nos claramente as frustrações, angústias e tristezas de um homem, que vivera um vida com dificuldade de passar para o papel seu talento e seu sonho.

... trazia dentro de si muitas óperas e missas, um mundo de harmonias novas e originais, que não alcançava exprimir e pôr no papel. Esta era a causa única de tristeza de Mestre Romão. (Machado, 1997, p.54)

Mestre Romão sorria, mas consigo mesmo dizia que era o final. (Machado, 1997, p.55)

56 Parece evidente que o tema da opção se completa por uma das obsessões fundamentais de Machado de Assis, muito bem analisada por Lúcia Miguel Pereira – o tema da perfeição, a aspiração ao ato completo, à obra total, que encontramos em diversos contos – segundo Antônio Cândido.

Como algumas personagens de contos de Machado de Assis, mestre Romão também pode ser considerado como “esquisita”. Mas parece-nos uma personagem normal, comum, despertando a simpatia e a pena dos leitores, pelo modo como conduziu sua vida, solitário, obcecado por um sonho que não conseguiu realizar.

2. Enredo

O narrador inicia o conto chamando o leitor para imaginar-se dentro da história em 1813. Essa estratégia é muito interessante e tem como efeito de sentido aproximar o leitor da história. Ele faz uma exposição com detalhes e explica também do que e de quem se falará no conto.

Imagine a leitora que está em 1813, na igreja do Carmo, ouvindo uma daquelas boas festas antigas, que eram todo o recreio público e toda a arte musical. Sabem que é uma missa cantada; podem imaginar o que seria uma missa cantada daqueles anos remotos. Não lhe chamo a atenção para os padres e os sacristães, nem para o sermão, nem para os olhos das moças cariocas, que já eram bonitos nesse tempo, nem para as mantilhas das senhoras graves, os calções, as cabeleiras, as sanefas, as luzes, os incensos, nada. Não falo sequer da orquestra, que é excelente; limito-me a mostrar-lhes uma cabeça branca, a cabeça desse velho que rege a orquestra com alma e devoção. (Machado, 1997, p.53)

Outra estratégia interessante do narrador a ser observada nesse trecho é que ele diz, afirmando que não diria nada. Quando escreve que “não lhe chamo a atenção para” o que o narrador consegue é justamente chamar a atenção do leitor para essas enumerações que faz. Trata-se, portanto, de uma figura de retórica chamada preterição.

A complicação acontece quando mestre Romão, tenta terminar aquele canto esponsalício que começara logo após o casamento. No entanto, a protagonista não tem inspiração para acabar o canto com sucesso. Esta tentativa insistente do mestre em superar a inspiração é um ponto que prende todo o interesse do leitor. Observe-se a seguinte passagem.

Ideou então o canto esponsalício, e quis compô-lo; mas a inspiração não pôde sair. Como um pássaro que acaba de ser preso, e forceja por transpor as paredes da gaiola, abaixo, acima, impaciente, aterrado, assim batia a inspiração do nosso músico, encerrada nele sem poder sair, sem achar uma porta, nada. (Machado, 1997, p.54)

Tal passagem é bastante interessante. Para mostrar a dificuldade de criação de mestre Romão, o narrador faz uma comparação. Ele compara a falta de inspiração com um pássaro preso na gaiola. Com essa estratégia, o leitor consegue visualizar muito bem a falta de inspiração que atormentava o protagonista, consegue-se perceber toda a sua angústia. Isso torna o texto mais convincente.

O clímax deste conto acontece quando mestre Romão tenta compor a música e não consegue. Várias vezes ele sai à janela, olha o casal que está namorando, volta para o cravo, mas sempre inutilmente. A inspiração não vem. Esse é o clímax do conto, nele se percebe toda a angústia do protagonista. Tal angústia vai crescendo até que chega num ápice insuportável para a personagem. Veja-se uma das passagens que comprovam o foi dito.

Impossível! nenhuma inspiração. Não exigia uma peça profundamente original, mas enfim alguma coisa, que não fosse de outro e se ligasse ao pensamento começado. Voltava ao princípio, repetia as notas, buscava reaver um retalho da sensação extinta, lembrava-se da mulher, dos primeiros

tempos. Para completar a ilusão, deitava os olhos pela janela para o lado dos casadinhos. Estes continuavam ali, com as mãos presas e os braços passados nos ombros um do outro; a diferença é que se miravam agora, em vez de olhar para baixo: Mestre Romão, ofegante da moléstia e de impaciência, tornava ao cravo; mas a vista do casal não lhe supriu a inspiração, e as notas seguintes não soavam. (Machado, 1997, p.56)

O desfecho da história acontece quando mestre Romão, num ato de intenso desespero, rasga o papel em que estava escrita o início de sua composição. A tensão chegou a tal ponto que ou mestre Romão compunha o restante do canto ou desistiria. Ele opta pela segunda alternativa. Rasga o papel e nesse mesmo momento a mulher começa a assoviar uma canção. Justamente a canção que Romão procurara a vida inteira. Trata-se de um desfecho surpreendente e, ao mesmo tempo, cruel. Toda a formação musical de Romão, todo seu esforço foram em vão para compor o canto que uma pessoa qualquer estava cantando.

Desesperado, deixou o cravo, pegou do papel escrito e rasgou-o. Nesse momento, a moça embebida no olhar do marido, começou a cantarolar à toa, inconscientemente, uma coisa nunca antes cantada nem sabida, na qual coisa um certo lá trazia após si uma linda frase musical, justamente a que mestre Romão procurara durante anos sem achar nunca. O mestre ouviu-a com tristeza, abanou a cabeça, e à noite expirou. (Machado, 1997, p.56)

O enredo evidencia traços realistas, pois há uma análise bastante objetiva das personagens de modo geral e, em especial, de mestre Romão.

3. Espaço

Há basicamente dois espaços nesse conto: a igreja e a casa de mestre Romão. Note-se que ambos os espaços são cenários, portanto está ausente o espaço da natureza e também não temos uma unicidade de lugar.

A igreja é o espaço inicial do conto como podemos ver na citação do primeiro parágrafo.

Imagine a leitora que está em 1813, na igreja do Carmo, ouvindo uma daquelas boas festas antigas, que eram todo o recreio público e toda a arte musical. Sabem o que é uma missa cantada; podem imaginar o que seria uma missa cantada daqueles anos remotos. Não lhe chamo a atenção para os padres e os sacristães, nem para o sermão, nem para os olhos das moças cariocas, que já eram bonitos nesse tempo, nem para as mantilhas das senhoras graves, os calções, as cabeleiras, as sanefas⁵⁷, as luzes, os incensos, nada. Não falo sequer da orquestra, que é excelente; limito-me a mostrar-lhes uma cabeça branca, a cabeça desse velho que rege a orquestra com alma e devoção. (Machado, 1997, p.53)

Nessa citação, podemos observar que o espaço da igreja é descrito de maneira sóbria, sem muitos detalhes. Nessa passagem, o espaço da igreja é referenciado, principalmente, pela enumeração das pessoas presentes e das ações que ali aconteciam como os sermões. No entanto, há detalhes de passagens que dizem respeito especificamente ao espaço: “as sanefas, as luzes, os incensos...” Tais detalhes contribuem para caracterizar a espacialidade da igreja. Note-se também que se trata de um espaço fechado e interior o que homologa as ações da personagem de regência e de devoção.

Terminada a festa, temos o segundo espaço do conto que é citado ligeiramente. Trata-se da Rua da Mãe dos Homens, como se pode comprovar na seguinte citação.

57 Cortinas das janelas.

Acabou a festa; é como se acabasse um clarão intenso, e deixasse o rosto apenas alumado da luz ordinária. Ei-lo que desce do coro, apoiado na bengala; vai à sacristia beijar a mão aos padres e aceita um lugar à mesa do jantar. Tudo isso indiferente e calado. Jantou, saiu, caminhou para a Rua da Mãe dos Homens, onde reside, com um preto velho, pai José, que é a sua verdadeira mãe, e que neste momento conversa com uma vizinha.

Temos, portanto, um espaço público, aberto. No entanto, nada de importante acontece nele espaço. A rua, neste conto, é apenas um espaço de transição entre o cenário da Igreja e a casa onde reside o protagonista.

Do espaço da rua chega-se ao espaço da casa que é muito bem descrito.

A casa não era rica naturalmente; nem alegre. Não tinha o menor vestígio de mulher, velha ou moça, nem passarinhos que cantassem, nem flores, nem cores vivas ou jucundas. Casa sombria e nua. O mais alegre era um cravo, onde o mestre Romão tocava algumas vezes, estudando. Sobre uma cadeira, ao pé, alguns papéis de música; nenhuma dele... (Machado, 1997, p.54)

Segundo o teórico Gaston Bachelard, o espaço da casa representa o espaço da intimidade. Para ele “Analisada nos horizontes teóricos mais diversos, parece que a imagem da casa se torna a topografia do nosso ser íntimo.” (1989: 21) É exatamente essa topografia que verificamos no trecho acima transcrito. Nota-se, nessa casa, a total ausência de alegria, daí o narrador dizer textualmente que se tratava de uma “casa sombria e nua”. Há uma simbiose entre o morador e a casa, um reflete o outro como num espelho psicológico. Da mesma forma que mestre Romão é triste, angustiado, a casa também o é. Portanto notamos que esse espaço da casa está impregnado de características psicológicas. É por isso que se pode dizer que não estamos mais num cenário, mas sim num ambiente.

Vejamus um outro trecho sobre a questão espacial da casa. Quando mestre Romão percebe que está no final de sua vida, ele tem a idéia de terminar aquele canto que começara há tantos anos. Dessa maneira ele solicita que coloquem o cravo na sala do fundo da casa. É o que podemos observar no seguinte trecho:

Mestre Romão ordenou que lhe levassem o cravo para a sala do fundo, que dava para o quintal... pela janela viu na janela dos fundos de outra casa dous casadinhos de oito dias,... Mestre Romão sorriu com tristeza. (Machado, 1888, p.56)

Temos então mais um deslocamento espacial. No entanto, este se dá dentro da própria casa. É significativo notar que, ao tentar terminar seu canto esponsalício, o protagonista se dirige ainda mais para o interior da casa. Essa atitude de interiorização no espaço físico guarda uma analogia com a interiorização psicológica que ocorre no protagonista, isto é, mestre Romão se prepara para um ato criativo que exige, silêncio, concentração. Essa intenção é homologada pelo espaço escolhido. Vemos nesse trecho algumas funções do espaço que é a de confirmar, possibilitar e reforçar as ações da personagem.

Outro dado espacial interessante é a presença da janela. Segundo o *Dicionário de símbolos* de Chevalier e Gheerbrant (1999: 512)

Enquanto abertura para o ar e para a luz, a janela simboliza receptividade. Se a janela é redonda, a receptividade é da mesma natureza que a do olho e da consciência (clarabóia). Se é quadrada, a receptividade é terrestre, relativamente ao que é enviado do céu.

No conto, o narrador não chega a descrever o formato da janela, portanto não sabemos se é redonda ou quadrada. Pelas construções de casa no Brasil é bem possível que a casa de mestre Romão, como era uma casa comum, tivesse a janela quadrada como é o mais comum no Brasil. De qualquer forma, o tema da receptividade harmoniza-se

completamente com a ação da personagem. Quando o protagonista vai até à sala do fundo, ele procura justamente inspiração, ou seja, ele procura estar em uma posição de receptividade. Aliás, o enredo menciona textualmente essa procura através da janela.

Voltava ao princípio, repetia as notas, buscava reaver um retalho da sensação extinta, lembrava-se da mulher, dos primeiros tempos. Para completar a ilusão, deitava os olhos pela janela para o lado dos casadinhos. (Machado, 1997, p.56)

Esse espaço da sala dos fundos também é significativo do ponto de vista da tensão dramática, pois é nele em que acontecem o clímax e o desfecho do conto. É nesse espaço fechado, interior que mestre Romão sente o máximo de angústia por não conseguir colocar no papel todas aquelas harmonias que sentia. Dessa suprema angústia vem o ato de desespero que é o rasgar aquele início do canto que havia composto há muito tempo. Ao rasgar o papel, ao recusar aquela tensão passional fruto da contradição entre o querer e o poder fazer, mestre Romão se liberta, passa de um estado de tensão máxima a outro de tensão mínima. Daí que, ao chegar a noite, ele morre.

4. Tema, assunto e mensagem

No conto *Cantiga de esponsais* o narrador tematiza a questão do fazer artístico, da criação da obra de arte. Na base dessa temática, percebemos a oposição binária entre o querer fazer e o poder fazer.

Para figurativizar esse tema, o narrador constrói um enredo com poucas personagens em que se destaca apenas uma: mestre Romão. Trata-se de uma personagem que é músico e que, ao casar-se, começa a compor um canto esponsalício, mas não o termina. Passa a vida toda, tentando terminar seu canto, mas não o consegue, morre sem conseguir fazê-lo.

Com isso parece que a mensagem do conto é a de que não é suficiente querer compor uma obra de arte, mesmo que se tenha o conhecimento técnico. Para compor uma obra de arte autêntica é preciso “alguma coisa parecida com inspiração” ou talento, algo que está além da técnica.

5. Tempo

O conto *Cantiga de esponsais* se passa no ano de 1813. Essa informação nos é dada logo no início da narrativa.

Imagine a leitora que está em 1813, na igreja do Carmo, ouvindo uma daquelas boas festas antigas, que eram todo o recreio público e toda a arte musical. (Machado, 1997, p.56)

Juntamente com a data, temos igualmente uma caracterização da época, através da menção de alguns costumes. Trata-se de um tempo em o único lazer e única arte musical disponível encontravam-se nas festas religiosas.

Nota-se também que o enredo começa à noite, como podemos observar na seguinte passagem:

Acabou a festa; é como se acabasse um clarão intenso, e deixasse o rosto apenas alumado da luz ordinária. Ei-lo que desce do coro, apoiado na bengala; vai à sacristia beijar a mão aos padres e aceita um lugar à mesa do jantar. (Machado, 1997, p.56)

Terminada a regência da orquestra, mestre Romão desce para jantar. Essa ação da personagem, além de ser uma marcação temporal, deixa entrever igualmente uma

característica psicológica de Romão que é a de ter lugar na mesa, isto é, reforça a simpatia de que ela desfrutava.

Também a personagem principal é caracterizada temporalmente, ou seja, menciona-se sua idade.

Chama-se Romão Pires; terá sessenta anos, não menos, nasceu no Valongo, ou por esses lados. (Machado, 1997, p.56)

O enredo começa neste tempo e segue cronologicamente. No entanto, há momentos de flashback que revelam traços importantes do protagonista. É o que podemos constatar na seguinte passagem:

E, entretanto, se pudesse, acabaria ao menos uma certa peça, um canto esponsalício, começado três dias depois de casado, em 1779. A mulher, que tinha então vinte e um anos, e morreu com vinte e três, não era muito bonita, nem pouco, mas extremamente simpática, e amava-o tanto como ele a ela. Três dias depois de casado, mestre Romão sentiu em si alguma coisa parecida com inspiração. Ideou então o canto esponsalício, e quis compô-lo; mas a inspiração não pôde sair. (Machado, 1997, p.56)

Assim, daquele momento em 1813, o narrador recua no tempo para nos mostrar um fato importante ocorrido na vida de Romão. Fato esse que se passou em 1779 e que consiste no início de uma composição de um canto esponsalício. Mestre Romão não conseguiu terminar aquele canto. E esse fato o persegue até o presente da narrativa, portanto temos aí um jogo muito interessante entre passado e presente. Após esse flashback, o narrador volta ao presente.

— Pai José — disse ele ao entrar —, sinto-me hoje adoentado. (Machado, 1997, p.56)

Observe-se o uso do advérbio temporal “hoje” que marca justamente o presente da narrativa, o presente daquela ação da personagem, pois o advérbio marca um fato concomitante ao ato da fala.

O boticário mandou alguma coisa, que ele tomou à noite; no dia seguinte mestre Romão não se sentia melhor. (Machado, 1997, p.56)

Nesse trecho, vemos outra expressão adverbial “no dia seguinte” que se refere àquele momento em que, saindo da festa, Romão chegou em casa indisposto. Nesse “dia seguinte” e também à noite, o protagonista, que tinha um problema cardíaco, não melhorou. É o que se observa na seguinte passagem.

O dia não acabou pior; e a noite suportou-a ele bem, não assim o preto, que mal pôde dormir duas horas. (Machado, 1997, p.56)

Após essa marcação do “dia seguinte”, vamos encontrar outra:

Um dia de manhã, cinco dias depois da festa, o médico achou-o realmente mal; e foi isso o que ele lhe viu na fisionomia por trás das palavras enganadoras:

— Isto não é nada; é preciso não pensar em músicas... (Machado, 1997, p.56)

Portanto, até esse momento temos que o enredo acontece em cinco dias e uma noite. E é a partir dessas palavras do médico que Romão percebendo o fim, tem a idéia de terminar aquele canto que começara e nunca pudera terminar. Vemos a personagem, tentando reconciliar as duas pontas de sua vida. Como um Dom Casmurro, Romão tenta resgatar no presente a felicidade e a pequena inspiração do passado. Faz isso sem esquecer, contudo, do futuro.

E então teve uma idéia singular: — rematar a obra agora, fosse como fosse; qualquer coisa servia, uma vez que deixasse um pouco de alma na terra.

— Quem sabe? Em 1880, talvez se toque isto, e se conte que um mestre Romão... (Machado, 1997, p.56)

Note-se a expressão deixar “um pouco de alma na terra”. Esse desejo é um dos mais antigos que persegue o ser humano, o de deixar sua passagem registrada para o mundo, o de não ser esquecido. É a eterna luta do ser e do não ser, é a luta do homem contra a sua própria essência, isto é, contra a fugacidade de sua vida. Esse sonho é tão antigo que, inclusive, já se encontra na expressão de Hipócrates: *Ars longa, vita brevis*⁵⁸ retomada e divulgada por Sêneca: *vitam brevem esse, longam artem*.

Com a idéia de terminar seu canto, mestre Romão leva o cravo para a sala dos fundos e tenta compor. Seu esforço, no entanto, é em vão. Naquele mesmo dia, o protagonista morre.

Desesperado, deixou o cravo, pegou do papel escrito e rasgou-o. Nesse momento, a moça embebida no olhar do marido, começou a cantarolar à toa, inconscientemente, uma coisa nunca antes cantada nem sabida, na qual coisa um certo lá trazia após si uma linda frase musical, justamente a que mestre Romão procurara durante anos sem achar nunca. O mestre ouviu-a com tristeza, abanou a cabeça, e à noite expirou. (Machado, 1997, p.56)

O final da última frase do período citado, “abanou a cabeça, e à noite expirou”, marca precisamente a duração do enredo que se passa então em seis dias, desde aquela noite da festa até essa noite da morte. É interessante notar que o tempo cronológico é o mesmo no início e no fim: a noite. Note-se também que esse tempo guarda muitas analogias com o acontecimento. Em outras palavras, da mesma forma que a noite representa no imaginário humano o lado obscuro, o mistério também assim é a morte.

6. Ponto de Vista

A obra, que ora analisamos, é narrada em terceira pessoa, sendo que, neste caso, o narrador onisciente e onipresente não é uma das personagens, ele não participa diretamente o enredo. Essa estratégia provoca um efeito de objetividade ao enredo, isto é, parece que estamos lendo exatamente o que realmente aconteceu. Observemos a citação abaixo:

Mestre Romão rege a festa! Quem não conhecia mestre Romão, com o seu ar circunspecto, olhos no chão, riso triste, e passo demorado? Tudo isso desaparecia à frente da orquestra; então a vida derramava-se por todo o corpo e todos os gestos do mestre; o olhar acendia-se, o riso iluminava-se: era outro. Não que a missa fosse dele; esta, por exemplo, que ele rege agora no Carmo é de José Maurício; mas ele rege-a com o mesmo amor que empregaria, se a missa fosse sua. (Machado, 1997, p.56)

Note-se que o fato de a narração ser feita no presente do indicativo causa um efeito de verdade muito grande na narrativa. Parece que estamos lá, presenciando os acontecimentos. Tal efeito é ainda mais perceptível no trecho “esta, por exemplo, que ele rege agora no Carmo é de José Maurício”. O uso do pronome demonstrativo “esta” e também do advérbio temporal “agora” provoca esta impressão. Do mesmo modo percebe-se a onipresença do narrador que acompanha mestre Romão por toda a narrativa, descrevendo seus modos de ser e de agir.

58 O aforismo completo de Hipócrates é “Ars longa, vita brevis, occasio praeceps, experimentum periculosum, iudicium difficile.” A vida é breve, a arte/ciência é longa, a ocasião fugaz, o experimento perigoso, o julgamento difícil.

Temos também um trecho em que fica claro que se trata igualmente de um narrador intruso, isto é, um narrador que adentra a narrativa. Vejamos a passagem.

Imagine a leitora que está em 1813, na igreja do Carmo, ouvindo uma daquelas boas festas antigas, que eram todo o recreio público e toda a arte musical. Sabem o que é uma missa cantada; podem imaginar o que seria uma missa cantada daqueles anos remotos. Não lhe chamo a atenção para os padres e os sacristães. (Machado, 1997, p.52)

Note-se que ao chamar a “leitora” através do verbo imaginar no presente do subjuntivo, o narrador se mostra, explicita-se através da marcação de seu próprio discurso. Essa estratégia narrativa também tem um efeito de aproximação do leitor do fato narrado. O narrador, agindo assim, provoca certa cumplicidade com o leitor. Um outro ponto interessante a notar nesse trecho é que o narrador diz “leitora” e não “leitor”. Uma hipótese para tal uso do feminino está no fato de que, à época em que foi escrito o conto, a maioria do público leitor era composta pelo sexo feminino.

IV) Linguagem e Estilo

O conto demonstra um estilo realista, espontâneo. Vemos também traços de pessimismo, pois como pode ser visto na passagem abaixo, a personagem principal passa sua vida inteira procurando completar seu canto e só consegue encontrá-la momentos antes de sua morte. E esse encontro se dá por intermédio de uma mulher que não possuía nenhum conhecimento musical.

... uma cousa nunca antes cantada nem sabida, na qual cousa um certo lá trazia após si uma linda frase musical, justamente a que Mestre Romão procurara durante anos sem achar nunca. (Machado, 1997, p.56)

Percebe-se também o uso de várias figuras de linguagem como as já destacada anteriormente. Essas figuras tem como objetivo seduzir o leitor para a obra literária.

O uso do diálogo, ou seja, do discurso direto é pequeno. O que predomina é o discurso do narrador. No entanto, observe-se que o uso do discurso direto é utilizado para caracterizar a personagem na seguinte passagem:

— Mestre Romão lá vem, pai José — disse a vizinha.

— Eh! eh! adeus, sinhá, até logo.

(...)

— Pai José — disse ele ao entrar —, sinto-me hoje adoentado.

— Sinhô comeu alguma coisa que fez mal... (Machado, 1997, p.56)

Nessas duas passagens em discurso direto, destacamos a fala de pai José que, segundo a narrativa, era um “preto velho” que trata de mestre Romão como se fosse uma mãe. Note-se nessas duas passagens o uso do termo respeitoso “sinhá” e “sinhô”, caracterizando a atitude servil de pai José.

V) Idéias e Concepções

O autor revela neste conto uma concepção realista de vida, pois muitas pessoas passam a vida procurando algo que, às vezes, não chegam a encontrar. Neste caso, o narrador usa também de uma ironia cruel, pois permite à personagem principal encontrar o que procurara a vida toda, apenas no último momento e ainda assim através de uma pessoa que não possuía qualquer conhecimento musical.

Filosoficamente, verifica-se também que o narrador defende a tese de que em arte, não é suficiente ter conhecimento técnico, é preciso igualmente ter talento.

A religião também aparece no início do conto. A personagem de mestre Romão rege a orquestra em uma missa num dia de festa religiosa.

 Não que a missa fosse dele; esta, por exemplo, que ele rege agora no Carmo é de José Maurício; mas ele rege-a com o mesmo amor que empregaria, se a missa fosse sua. (Machado, 1997, p.53)

VI) Conclusão

Este conto machadiano aborda uma temática diversa na qual se sobressai a questão da criação artística. Segundo o texto, o verdadeiro artista é a soma de técnica e talento.

 É um conto de profundas reflexões humanas e estéticas que se coloca perfeitamente dentro da temática geral machadiana.

VII) Bibliografia

ASSIS, Machado de. *Contos consagrados*. São Paulo: Publifolha, 1997.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

CÂNDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 1999.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

ANEXO

II

GABARITOS DOS EXERCÍCIOS DE FIXAÇÃO

TEORIA DA LITERATURA I

EXERCÍCIOS DE FIXAÇÃO I

1. Sem a teorização, a literatura é apenas mais uma manifestação da imaginação. Um objeto de fruição e entretenimento e não um objeto de conhecimento. Com a teoria a literatura torna-se um produto cultural que revela as múltiplas facetas da realidade humana.
2. Platão e Aristóteles
3. Que a literatura é um objeto que pode e deve ser questionado.
4. Que o mais importante não é questionar a literatura, mas senti-la.
5. Normativismo e descritivismo.
6. Normativismo dita normas sobre como fazer uma boa literatura. Diz como a literatura deve ser produzida e como deve ser julgada. Descritivismo admite a pluralidade dos julgamentos. A atitude descritiva diz o que ela é e que explicações prováveis lhe são apropriadas.
7. Até o século XVIII.
8. Retórica, Poética, história da literatura, crítica literária, ciência da literatura, estética.
9. Porque corresponde a uma mudança de orientação de tal ordem que o termo passa a rotular uma nova disciplina.
10. Sim. Daí a importância de se conhecer essa concorrência terminológica para saber quando a diferença de nomes implica a diferença de disciplinas, e quando não.
11. O termo teoria da literatura passa a designar uma ampla renovação metodológica, adversária das contribuições oitocentistas representadas pela história da literatura, ciência da literatura ou crítica literária.
12. Pretendem investigar não as causas exteriores supostamente determinantes do texto literário, mas o próprio texto, entendido como um arranjo especial de linguagem cujas articulações e organização podem ser descritas e explicadas na sua imanência, isto é, segundo sua coerência interna (e não segundo referentes situados fora do texto, na subjetividade do escritor ou na objetividade dos fatos e das relações sociais).
13. É a literatura *stricto sensu*, englobando manifestações tanto em linguagem metrificada quanto em não-metrificada. Num grau mais refinado e abstrato da teoria o objeto da teoria da literatura não é o conjunto das obras consideradas literárias *stricto sensu*, mas "propriedades específicas" de que tais obras são dotadas. Tais propriedades são chamadas de literariedade que consiste basicamente no caráter especial da língua literária
14. Como a maioria das correntes da teoria da literatura circunscreveu seu objeto segundo um critério baseado em traços da linguagem, o método lingüístico foi considerado por elas como adequado à apreensão da propriedade específica da literatura.
15. O método lingüístico concebe seu objeto — a língua — como uma estrutura, isto é, um conjunto de unidades de tal modo solidárias entre si que a existência e a funcionalidade de cada uma dependem da sua relação com as demais. Desse ponto de vista, o método lingüístico favorece um tratamento rigoroso e formalista dos fatos da língua.
16. Sim, mas com reservas. Privilegiar o método lingüístico, tendência predominante na primeira metade do século, resultou no mérito de superar tanto o impressionismo crítico quanto a superficialidade das orientações positivistas do século XIX; mas o apego intransitivo ao texto, conseqüência dessa atitude, acabou vedando o acesso a questões do maior interesse. Daí, o desenvolvimento de novas atitudes metodológicas, cujas análises não pretendem simplesmente desconsiderar o método lingüístico, mas partir das insuficiências que ele revela. Tais análises tornam a teoria da literatura permeável a outros

métodos de investigação, sobretudo os de base sociológica, antropológica, psicanalítica e histórica.

17. Não. Ao se tomar a literatura como objeto de estudo, de um modo ou de outro haverá uma teorização implicada. Assim, é insustentável supor que a teoria da literatura seja uma instância de abstrações destinadas a aplicações práticas; em vez disso, é necessário começar por entender que essa disciplina, compondo-se de idéias diretrizes, generalizações, conceitos, nem por isso é alienável do concreto, que, nada tendo a ver com prática, são as literaturas nacionais e clássicas.

18. Mostrar que a literatura não é apenas uma fantasia encantadora e comovente, mas sim uma produção cultural que revela as múltiplas possibilidades da realidade e da vida, inclusive os aspectos mais esquivos à nossa compreensão.

EXERCÍCIO DE FIXAÇÃO ii

1. Todo texto bem escrito possui coerência de sentido = Não é um amontoado de frases dispostas uma após a outra. Tem de haver uma continuidade de sentido. 2. Todo texto é delimitado por dois espaços de não sentido = Texto escrito: espaço em branco antes e depois do texto. Filme: antes da primeira cena, depois da última cena. Concerto: momento antes de o maestro levantar a batuta, momento depois que ele a abaixa; 3. Todo texto é produzido por um sujeito em um dado momento e em um determinado espaço = O sujeito pertence a uma classe social e expõe em seu texto idéias, temores, expectativas de seu tempo e de seu grupo social. Na leitura de um texto deve-se levar em conta a relação que ele estabelece com os outros textos.

2. TEXTO: um todo organizado de sentido, delimitado por dois espaços de não sentido e produzido por um sujeito num espaço e num tempo determinados.

3. Um texto remete a duas concepções diferentes: aquela que ele defende e aquela em oposição à qual ele se constrói. Nele, ressoam duas vozes, dois pontos de vista.

EXERCÍCIO DE FIXAÇÃO iii

1. O vocábulo “literatura” provém do latim *litteratura*, que por sua vez deriva de *littera* = o ensino das primeiras letras.

2. Somente procede falar em Literatura quando possuímos documentos escritos ou impressos. Antes da existência do documento escrito ou impresso, pertence mais ao Folclore, à Antropologia. Sem o texto escrito, não há como realizar o nosso ofício de leitores ou de críticos. Por outras palavras, o vocábulo “oral” designa um mecanismo de comunicação, não a natureza do objeto literário. Note-se que o termo “escrito” ou “impresso” não assinala o mecanismo de comunicação, mas a própria condição da entidade chamada “texto”.

3. Fala-se em “literatura farmacêutica”, “literatura filosófica”, “literatura médica”, etc. Nesses casos, o mal-entendido não é fácil de extirpar. Bastava empregar o vocábulo “bibliografia” e

o problema estaria resolvido de todo. No entanto, a confusão persiste, e denuncia uma problemática de vastas proporções, fora e dentro dos estudos literários.

4. A **Definição** pertence ao campo das Ciências, e corresponde ao enunciado das características universais. Ex.: “água é uma combinação de duas quantidades de hidrogênio mais uma de oxigênio (H₂O)”. Já o **Conceito** diz respeito ao caráter particular dum objeto, decorre de impressões mais ou menos subjetivas.

5. **Mímese** se refere “à expressão, por meio da arte, do tipo que o artista tem na alma. É a imitação de uma presença subjetiva”, correspondente à “coerência ou semelhança entre a casa que o arquiteto constrói e a que vislumbra em sua mente”. Portanto, mímese não é uma cópia servil da realidade, é, ao contrário, uma recriação da realidade.

6. Dentre as Artes, a literatura é a única que emprega a palavra como meio de expressão, e emprega-a polivalentemente. **Tal privilégio torna a Literatura a arte por excelência**; pois a palavra multívoca consegue exprimir tudo quanto os signos das outras artes (o som, a cor, etc.) só transmitem de modo parcial ou imperfeito. “... a literatura ... é portadora de pensamentos, e a Arte não. E apresenta a literatura outras formas que a Arte não possui, de ação, de crescimento, de continuidade;(...) Desfruta de uma liberdade que é recusada àquela. Para ela todo o passado é presente ou pode sê-lo; (...) Posso valer-me de Homero e Virgílio a qualquer instante; tenho-os à mão e possuo-os por inteiro. (...) Só existe um Partenão e uma Basílica de São Pedro; mediante fotografias, posso contemplá-los apenas parcial e obscuramente; (...) Significa o 'presente eterno', essencialmente peculiar às Letras, que a literatura do passado pode continuar cooperando no presente”. Ernst Robert Curtius

7. Se o homem é tanto mais adaptado à vida quanto mais experiências acumular, e não podendo multiplicá-las por estar encarcerado nos limites de uma única existência, somente lhe resta aproveitar-se da experiência alheia. Ora, a Literatura fornece um tipo singular de experiência, porquanto trabalha com a imaginação, que produz formas de vida possível e diferente da nossa. E tal experiência, colhida no contato com a imaginação criadora do escritor, enriquece nossa maneira de ver a realidade, uma vez que a Literatura, caminhando antes da vida, lhe vai insinuando os rumos que pode trilhar. Desse modo, o homem se aperfeiçoa com a assimilação de experiências ficcionais antecipadoras ou reveladoras de dimensões e situações para além de seu mundo comum.

8. A afirmação é muito pertinente, pois a Literatura constitui uma forma de conhecer o mundo e os homens. A Literatura nos conduz a novas fontes de prazer. Faz sentirmos que não estamos sozinhos em nossa miséria. Expõe-nos nossos problemas a uma nova luz. Sugere novas possibilidades e abre novos campos de experiências. Oferece-nos uma grande variedade de ‘estratégias simbólicas’ mediante as quais nos tornamos aptos a circunscrever as nossas situações.” S. I. Hayakawa

9. **LITERATURA É: ESCRITA, EXPRESSÃO, FICÇÃO, CONHECIMENTO.** **escrita:** utiliza-se do signo verbal escrito; **expressão:** palavra escrita é sistematicamente polivalente, artística, individual, conotativa; **ficção:** a noção, a idéia criada na imaginação do escritor e que figura no texto como virtualidade (para-realidade), mímese; **conhecimento:** do mundo e dos homens.

EXERCÍCIO DE FIXAÇÃO IV

1. A noção de *função* diz respeito à relação da obra de arte com o fruidor e com a sociedade. A noção de função adquire plena objetividade apenas quando por função se entende a variedade dos objetivos aos quais a arte serve na sociedade.

2. Significa que a arte possui múltiplas funções na sociedade. Ela pode exercer a função comunicativa, cognitiva, política, educativa, etc. Essa polifuncionalidade da arte contrasta com a tendência à unilateralidade e à especificidade das outras atividades do homem, que empobrecem seu relacionamento com a sociedade.

3. Quer dizer que a arte tem por finalidade o útil ou o agradável. Essa afirmação foi o ponto de partida para as duas teorias sobre as funções da literatura que disputaram a supremacia no decorrer da história literária: a *teoria formal* ou hedonística e a *teoria moral* ou utilitarista.
4. A arte não tem outra finalidade a não ser provocar o prazer estético. A literatura tem uma validade intrínseca e é autônoma em relação às outras atividades do saber humano e do viver social.
5. Para a teoria moral, a literatura possui uma finalidade pedagógica e educativa. Mais do que forma, a literatura é substância cognitiva, que encerra uma cosmovisão. Sua valoração está diretamente relacionada com o modo específico pelo qual ela se articula com as outras atividades do espírito, no afã de contribuir para a tomada de consciência do homem perante seus problemas, quer individuais, quer coletivos.
6. a partir da segunda metade do século XVIII, época desbordante de atividade intelectual em múltiplos domínios e, particularmente, no domínio das idéias estéticas.
7. O romantismo, ao considerar a poesia e a arte em geral como um conhecimento específico e o único susceptível de revelar ao homem o infinito, os mistérios do sobrenatural e os enigmas da vida, conferia ao fenômeno estético uma justificação intrínseca e total: uma vez que a arte se vai transformando num valor absoluto e numa religião, cessa a necessidade de a subordinar a quaisquer outros valores para fundamentar a sua existência.
8. Em 1804, no *Journal intime* de Benjamin Constant.
9. Significa que a arte não possui nenhum objetivo fora de si mesma. Para os adeptos dessa doutrina, a arte não possui nenhum objetivo útil, externo.
10. Acreditar na autonomia e na legitimidade intrínseca da literatura e difundir o princípio de que a literatura deve realizar primordialmente valores estéticos.
11. Segundo essa função, a literatura deveria transmitir saberes práticos sobre a vida como costumes, etiqueta, etc.
12. Segundo essa função, a literatura deveria transmitir valores morais para os indivíduos, contribuindo assim para a melhoria da sociedade.
13. Uma, a coberto da independência recíproca da moral e da literatura, tomba numa imoralidade velada ou patente; outra, recusando à moral qualquer direito sobre a literatura, consegue restabelecer um profundo equilíbrio de valores ao reconhecer em toda a obra literária autêntica uma moralidade própria e superior.
14. A vida, para as teorias da arte pela arte, não representa o mar em que o escritor deva mergulhar demoradamente para fecundar a sua obra. Aparece, pelo contrário, como um conjunto de impuros elementos dissonante com o universo esplendoroso da arte. A literatura transforma-se num sacerdócio que não pode coabitar com os aspectos profanos da vida do escritor: o artista, para não trair o seu ideal, tem de matar ou pelo menos isolar o homem que nele também existe.
15. A arte pela arte reencontra, depois do parêntese medievalista dos românticos, a antiguidade greco-latina, especialmente a antiguidade helênica. Aí, situa-se o reino da beleza suprema, o altar puríssimo.
16. Circunscreve-se quase sempre ao Oriente. É sempre a porta da evasão que se procura, através das paisagens de coloridos e configurações singulares, dos costumes e usos pitorescos, das lendas e episódios que guardam um sabor estranho para a sensibilidade do leitor europeu.
17. A beleza não deriva do mundo natural, não é fruto de uma imitação da natureza; pelo contrário, a natureza tem de imitar a arte para ascender à beleza: só através da ação do espírito, de uma interioridade que o homem confere às coisas, é que o mundo natural adquire dimensões de beleza.
18. A função estética defende que a literatura é a arte da palavra e expressão do belo.
19. Por função lúdica entende-se que a literatura tem também uma função de provocar o riso, de divertir o leitor.

20. Para alguns teóricos a literatura possui a capacidade de libertar o eu de determinadas condições e circunstâncias da vida e do mundo, colocando-o num mundo novo, num mundo imaginário, diverso daquele de que se foge, e que funciona como sedativo, como ideal compensação, como objetivação de sonhos e de aspirações.
21. Não, pois ela também acontece em relação ao escritor.
22. Esta função significa a capacidade da literatura de revelar conhecimentos sobre as possibilidades da existência humana.
23. Significa dizer que a literatura possui a capacidade de purificar os sentimentos do ser humano através de uma compreensão racional dos mesmos.
24. Para alguns teóricos a literatura tem como função colaborar na transformação sociedade. Por isso, ela deve ter como objetivo principal a denúncia das misérias e injustiças que ocorrem na sociedade.
25. Na *literatura comprometida*, a defesa de determinados valores morais, políticos e sociais nasce de uma decisão livre do escritor; na *literatura planificada*, os valores a defender e a exaltar e os objetivos a atingir são impostos coativamente por um poder alheio ao escritor, quase sempre um poder político, com o conseqüente cerceamento ou até aniquilação da liberdade do artista.
26. Estética, lúdica, moralista, evasiva, cognitiva, catártica e político-social.

EXERCÍCIO DE FIXAÇÃO V

1. A língua é uma instituição, um produto social condicionado histórica e geograficamente, “um conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo social para permitir o exercício daquela faculdade nos indivíduos”. (Saussure)
2. “Língua literária” = língua natural submetida a um peculiar processo de semiotização que transforma as estruturas verbais dependentes do sistema modelizante primário em estruturas verbo-simbólicas dependentes do sistema modelizante secundário que é o sistema semiótico literário.
3. Em geral, mas não sempre, a língua literária de um escritor é constituída pela sua própria língua materna. Na Idade Média, por exemplo, e, sobretudo, no Renascimento, por motivos de prestígio cultural, muitos autores escolheram como língua literária uma língua morta: o latim.
4. A Língua literária deve ser concebida como a realização de todas as virtualidades da língua; como materialização da plena funcionalidade da língua.
5. Segundo a modalidade **fraca**, a língua literária se constitui mediante os processos retórico-estilísticos da *amplificatio* (amplificação) e da *exornatio*, (exornação, adorno) a partir de uma base lingüística reduzida e simples utilizada na chamada linguagem da comunicação normal. Segundo a modalidade **forte**, a língua literária “**viola**”, “**infringe**”, “**subverte**” as regras da língua normal, e, por isso mesmo, apresenta múltiplas “anomalias” em relação a esta última.
6. A língua *standard* caracteriza-se pela codificação e pela aceitação, numa dada comunidade lingüística, de um conjunto formal de normas que definem o uso ‘correto’ da língua.
7. Cite e explique três características da língua literária.
8. Júlia Kristeva. Diálogo entre texto. A influência que um texto exerce sobre o outro.

EXERCÍCIO DE FIXAÇÃO VI

1.
 - a. No dispositivo verbal configurador da língua literária, revelam-se realidades que, mesmo vinculadas a elementos de natureza individual ou de época, atingem espaços de universalidade. Por seu intermédio se busca ascender à plenitude do real.
 - b. Os signos lingüísticos, as frases, as seqüências assumem significado variado e múltiplo. A literatura, na verdade, cria significantes e funda significados, desautomatiza-se a língua.
 - c. A língua literária é eminentemente conotativa. É do arranjo especial das palavras no discurso literário que emerge o sentido múltiplo.
 - d. A língua literária pode envolver adesão, transformação ou ruptura em relação: à tradição lingüística, à tradição retórico-estilística, à tradição técnico-literária ou à tradição temático-literária às quais necessariamente está vinculado o trabalho do escritor.
 - e. Enquanto a língua não-literária confere destaque ao plano de conteúdo, a língua literária tem o seu sentido apoiado no significado e no significante. Textos há em que o significante sobressai de maneira marcante.
 - f. A língua literária se vincula a um universo sócio-cultural e a dimensões ideológicas; sua natureza envolve mutações no tempo e no espaço; ela tem uma língua como ponto de partida e de chegada; as línguas acompanham as mudanças culturais; mudam-se os tempos, mudam-se as vontades, mudam-se as pessoas, os povos, a linguagem.
 - g. De fato, por causa da relevância do plano da expressão, quando se resume um poema ou um romance, perdem eles todo o encanto. Pois esse encanto é dado pelo arranjo verbal do texto.
 - h. Na criação da linguagem literária utilizam-se recursos variados, tais como: ritmos, sonoridade, rimas e aliterações, proporcionando valor expressivo dos sons.
2. O arranjo verbal é imprescindível no texto literário. A disposição das palavras bem como a escolha delas constitui ponto principal da língua literária. Não há como resumir um texto sem perder essas características.
3. Significa dizer que ele não possui uma função externa, utilitária. A grande preocupação do texto literário é o trabalho artístico, é o trabalho com a própria linguagem.
4. Significa dizer que ele possui uma função pragmática, de utilidade. Ele ensina algo prático.

EXERCÍCIO DE FIXAÇÃO VII

1. Do Latim Vulgar *generu-*, acusativo de *genus* pelo Latim Clássico *genus*; **significa "família", "raça", agrupamento de indivíduos ou seres portadores de características comuns.**
2. Em Literatura = **família de obras dotadas de atributos iguais ou semelhantes.** E do mesmo modo que na história natural, o gênero divide-se em espécies, e estas em subespécies a que se pode dar o nome de formas.
3. Os gregos e os latinos, bem como os clássicos modernos, que os imitaram, viram nos gêneros literários perfeitas categorias artísticas, inconfundíveis entre si. Para eles, portanto, os gêneros deveriam ser puros, e a cada gênero corresponderia uma forma e um conteúdo. Para eles, também era lícito falar em obras de primeira grandeza ou maiores (epopéia, tragédia, ode) e obras de segunda grandeza ou menores (poesia lírica, a comédia e a sátira). Posto isso, os objetivos dos clássicos com a teoria dos gêneros era classificar valorativamente uma obra e ensinar como fazer uma obra. O valor de uma obra devia ser medido por: 1º. Seu respeito às regras estabelecidas pelos teóricos para a obtenção da pureza do gênero; 2º. E pelo fato de ser uma obra maior ou menor.

4. 1º. Facilita os estudos das obras; 2º. Facilita a apreensão do conteúdo que as obras pretendem transmitir; 3º. Ajuda o escritor na construção de sua obra; 4º. Permite estabelecer determinadas relações entre gêneros literários e a sociedade em que floresceu; 5º.
5. Não. Porque a capacidade do ser humano é limitada na sua forma de apreensão da realidade circundante; 2º. O homem tem uma tendência à ordem e à imitação.
6. São dois. Poesia e prosa.
7. Espécie e formas.
8. Foi Platão e tal referência se encontra no livro III da *República*.
9. Eles vão negar a teoria da imutabilidade, da pureza dos gêneros. Eles pregaram a mistura entre os gêneros, o hibridismo.
10. **A teoria clássica** → é normativa; considera o gênero como categoria imutável, um gênero difere de outro em natureza e em hierarquia, devem manter-se separados: 'pureza do gênero'. **A teoria moderna** → é descritiva; prega a liberdade criadora do artista não limita o número de gêneros nem dita regras aos autores; os gêneros tradicionais podem 'mesclar-se' e produzir um novo gênero.
11. 1º) antes da tomada de consciência, os gêneros existem de fato, como resposta à tendência imanente do homem para a repetição, 2º) processa-se a tomada de consciência de sua existência, 3º) os gêneros são classificados e passam a preexistir aos escritores futuros.
12. 1ª fase: o complexo-gênero se funde, até que emerge um tipo formal; 2ª. fase: desenvolve-se uma 'secundária' versão do gênero: a forma que o autor conscientemente se baseia na versão primitiva; 3ª fase: um autor emprega a forma secundária dum modo radicalmente novo.

Exemplo: → *Odisséia* = 1º. Fase; a *Eneida* = 2º. Fase; o *Paraíso perdido* = 3º. fase.

13. 1ª. Estruturas por meio das quais a imaginação literária se exprime; 2ª. Instrumentos que permitem captar a realidade

14. Os gêneros seriam estruturas complexas assumidas pelas palavras no ato de captar a heterogeneidade do Cosmos. Por outro lado, cada gênero, espécie ou forma desempenha funções específicas, permitindo ver uma porção da realidade e um tipo de realidade. Assim, os significados de um conto não podem ser os mesmos de um romance ou novela, porquanto a realidade aprisionada num conto difere, em quantidade e qualidade, da que é possível divisar por meio das outras duas formas.
15. 1. os gêneros são para o leitor aparelhagem de captação da realidade: como a realidade não se lhe oferece diretamente, **os gêneros servem de luneta para investigar o mundo**; 2º. Quanto mais o leitor conhece as características do gênero, mais apto estará para interpretar uma obra. Um conhecimento insuficiente dos gêneros pode levar-nos a falsas expectativas ou a fazer perguntas insensatas. Por exemplo, questionar por que nas fábulas de La Fontaine a raposa, a ovelha, o corvo, etc. falam???
16. Ao invés de examinar as obras tendo em vista classificá-las em gêneros, o crítico visa a interpretá-las e julgá-las depois que as submeteu à sistematização. Ou seja, não há como fazer uma boa crítica das obras sem antes situá-las numa categoria.

EXERCÍCIO DE FIXAÇÃO VIII

1. A um **tipo de expressão** literária damos o nome de verso e o seu oposto chamamos de prosa. A um **tipo de conteúdo** literário damos o nome de poesia, e a outro (não necessariamente oposto), chamamos de prosa. Com isso, o mesmo vocábulo, **prosa**, designa um **tipo de forma** e um **tipo de conteúdo**.
2. A palavra "poesia" vem do Grego *poiesis*, de *poiein*: criar, no sentido de imaginar.

3. Essa idéia não é coerente pois: 1º.) elimina a poesia como forma autônoma de arte; 2º.) reduz a ela todas as manifestações artísticas, desindividualizando-as. Um caso e outro são posições extremistas e ineficazes.

4. **Desse prisma, a questão da poesia deve ser encarada como um problema relacionado com o conteúdo que as palavras transmitem e com a postura assumida por quem pretende transmiti-lo.**

5. Tudo o que existe, o todo, é formado da soma das formas de real mais a pessoa que pensa e sente.

6. O eu do próprio artista, do poeta.

7. O não-eu, o mundo.

8. Não! os elementos que compõem o mundo exterior, o plano do “não-eu”, somente interessam e aparecem no poema quando interiorizados. Por outros termos: a carga de “não-eu” que pode aparecer na poesia sofre um processo transformador provocado pelas vivências do poeta, de modo a se operar entre o “eu” e o “não-eu” uma íntima e indestrutível fusão.

9. 1. o **“eu-social”**: entra em contato direto com o mundo exterior. É composto dum amálgama de aceitação e de rejeição dos moldes de comportamento determinados pelo meio ambiente; 2. o **“eu-odioso”**: o “eu” que supomos que somos, instável por isso mesmo, distorcido otimista ou pessimistamente, à maneira de nossa imagem na superfície do espelho; 3. o **“eu-profundo”**: camada íntima do “eu”, onde se depositam as vivências decorrentes do contato com o mundo exterior, e transfiguradas pelos outros “eus” e pela imaginação, recalques, complexos, etc., reino de caos, anarquia, alogicidade, composto de sensações vagas.

10. A partir dessa divisão do “eu”, podemos dizer que a poesia se identifica como a tarefa de exprimir os conteúdos do “eu-profundo”, aí se localiza a problemática do ato criador de poesia.

11. Não significa que haja palavras poéticas e palavras não-poéticas, mas que a detecção das vivências implica palavras “exatas”; palavras que, não traindo a emoção a ponto de descaracterizá-la, consigam sugerir tanto quanto possível. Palavra ambígua, polivalente, capaz de insinuar sem dizer, de sugerir mais do que definir.

12. **É o sistema harmônico de palavras (metáforas e termos de ligação) através das quais o “eu” do poeta se expressa em seu conteúdo e em seu intrínseco ritmo. Portanto, o poema seria a tentativa empreendida pelo poeta no sentido de representar seu mundo interior - uma súplica de sinais, de metáforas.**

13. Com efeito, quando dizemos que *o pé da mesa quebrou*, empregamos uma metáfora. Mas podemos classificá-la de poética? Não, pelo simples fato de não satisfazer àquelas exigências apontadas: 1. expressão do “eu” do poeta; falta a ambigüidade necessária para se tornar poética, já que houve apenas a transposição comparativa do pé humano para o pé de mesa; 2. Por outro lado, falta-lhe um contexto próprio, onde, no contato com outras metáforas, alcance o poder de significação que comporta: resta incrustá-la num poema.

14. Um poema lido com admiração e fervor numa certa época da nossa vida, já nenhuma emoção nos provoca, relido em época diferente. **A receptividade para a poesia varia, assim, de leitor para leitor e, quanto ao mesmo leitor, de época para época.** Ora, isso não poderia ocorrer se a poesia estivesse toda no poema. O leitor não é molde passivo, destinado a receber 'poesia'. Assim, pode-se dizer que a poesia se encontra parte no poema, parte no leitor. A poesia nasce da inter-relação entre poema e leitor.

15. **1) de modo descontínuo**: formando linhas cortadas regularmente ou irregularmente, que recebem o nome de versos. **2) de modo contínuo**: formando linhas “inteiras”, que ocupam a “mancha” toda da página impressa.

16. É a poesia que se manifesta através de linhas contínuas.

17. É a expressão do “eu” através de palavras metafóricas, cujo resultado, o poema, pode ser em verso ou em “prosa”.

ANEXO

III

A VITÓRIA DE CREONTE

Vera Follain de Figueiredo
In: Revista MATRAGA nº8, março 1996

El realismo - entendido como pura aceptación de la impotencia o del cinismo - es el alka-seltzer de las almas otrora sublevadas. Fernando Savater

O filósofo tcheco Karel Kosik, no ensaio intitulado “O século de Grete Samsa: sobre a possibilidade ou a impossibilidade do trágico no nosso tempo”, apresentado em um colóquio sobre Kafka, organizado em Praga pelo Instituto Goethe, em 1992, desenvolve a idéia de que a quintessência do século XX se acha corporificada na personagem Grete Samsa, de *A metamorfose*, que seria uma espécie de anti-Antígona do nosso tempo. Para o crítico, Grete Samsa, e não o irmão Gregor (o que acorda transformado em inseto), é a personagem principal do conto. É ela que renega a humanidade do irmão ao se convencer de que, no quarto, só existe um animal repulsivo. Por isso, coerentemente, se dispensa de sepultá-lo:

Quando as relações humanas estão grotescamente desumanizadas, seria grotesca a idéia de enterrar humanamente o ser humano metamorfoseado que ilustra de modo tão grotesco o movimento geral. [1]

Agindo de maneira oposta à de Antígona, na tragédia grega, em sua luta contra Creonte para sepultar o irmão, Grete Samsa deixaria antever a atmosfera de uma época em que o sentido do trágico se perde e o heroísmo é corroído pelo que Kosik chama de “alma de lacaio”.

Karel Kosik dialoga com a tradição dos filósofos que, ao longo dos dois últimos séculos, pensaram a relação entre modernidade e tragédia. Retomando as considerações de Hegel e Kierkegaard sobre o assunto, faz avançar a reflexão já que falará como homem do final do século XX e, como tal, testemunha privilegiada da falência dos mais altos ideais do projeto moderno. É imerso numa certa nostalgia dos sonhos da modernidade que o autor nos fala. Seu texto espelha a própria contradição da ilusão moderna, quando expressa o desejo de conciliação entre a história, tal como concebida pela modernidade ocidental, e a ética trágica. Na parte III, voltando-se especificamente para o século XX, caracteriza-o como um século pós-histórico, relacionando esta condição à predominância da alma de lacaio, infensa ao heroísmo trágico. Para Kosik, a “superação da história”, no tempo em que vivemos, seria um fator determinante da banalização da ação humana. Termina o texto indagando a possibilidade de engendrarmos uma comunidade de homens e deuses, da Terra e do Céu, mas como uma criação moderna.

O ensaio nos suscita de imediato uma pergunta: a dificuldade de criar uma comunidade de homens e deuses não seria inerente ao próprio projeto moderno e, principalmente, à visão de história que lhe é implícita? Ao buscar a autonomia o homem colocou a razão no lugar de Deus, sem pensar que essa própria razão, confundindo-se com uma lógica formal vazia, acabaria mitificada e se tornaria fator da alienação que se procurava combater. Se partirmos de Hegel, para fixar um pensador que é retomado por Kosik, veremos que sua filosofia deixa entrever um mundo em que a condição trágica é superada, como acontece com toda a visão moderna de história, na medida em que o sentido é deslocado da ação do homem para o fluir do tempo. O tempo passa a ser o atribuidor de sentido à trajetória humana através do conceito de processo. Nada é significativo em si e por si mesmo: “processos invisíveis engolfaram todas as coisas tangíveis e todas as entidades individuais visíveis para nós, degradando-as a funções de um processo global”, como observa Hannah Arendt [2]. Enquanto isso, as historiografias grega e romana consideravam que o significado de cada evento revela-se em e por si mesmo; tudo que acontecia tinha uma cota de sentido geral dentro dos limites da forma individual.

A historicidade moderna é teleológica, o que retira a ênfase no instante decisório,

imediatos, onde residiria a liberdade de ação do indivíduo na ética trágica. Como nos diz Castoriadis [3], a história só é razão quando tem uma razão de ser, um telos. Na visão trágica, a ação tem seu princípio no homem, não numa causa que lhe seja exterior ou numa cadeia de ações anteriores, e o plano propriamente ético é o do imediato. O pensamento de Hegel sobre a tragédia é exemplarmente moderno, porque supõe o conflito trágico como algo passível de uma resolução dialética - considerando-o um embate entre forças opostas, cada uma com a justiça ao seu lado, instaura a necessidade de uma instância superior, o Estado, que harmonize a substância moral contraposta. No entanto, a ética trágica não pressupõe a resolução do conflito entre o bem e o mal, pois é dele que se alimenta: “Trágico é atuar no irreconciliável e, sabendo-o irreconciliável, tirar desse saber valores e júbilo”, dirá Fernando Savater [4]. Por isso toda crença no progresso, assim como toda utopia, é antitrágica, porque pressupõe que a ética é o melhor caminho para se alcançar um reino em que o bem vencerá definitivamente o mal. Ou seja, o pensamento moderno visa a ultrapassar o confronto entre o Bem e o Mal, através do processo histórico, enquanto na tragédia clássica a grandeza do homem reside em afrontar permanentemente o destino - só existe heroísmo porque a tensão liberdade/destino não se resolve e não há o triunfo definitivo do Bem sobre o Mal.

As reflexões de Kosik apontam para um impasse bem característico dos dias de hoje, isto é, o das relações entre utopia e ética. Tal questão seria impensável na ótica do otimismo histórico do século XIX, mas torna-se central numa época em que se desconfia dos projetos totalizadores, que erigiram certezas absolutas e, em nome de grandes ideais, justificaram a intolerância, o poder discricionário e a incapacidade de dialogar com o outro. O autor vive num momento em que se perdeu a fé na história que sustentava a interpretação hegeliana da tragédia e não se resgatou a imanência aberta da ética trágica que o projeto moderno pretendeu superar.

É sintomático que Kosik, diante do quadro presente, vá assinalar a ausência de história e evocar, ao mesmo tempo, os valores trágicos. O mundo, em que vive, cometeu atrocidades em nome de fins nobres e acabou perdendo a crença nesses fins. Evocar a tragédia é lembrar uma ética pautada na primazia dos meios, diante da impossibilidade de um fim conciliador dos pólos em conflito. O que o autor propõe é o resgate da grandeza da ação humana, característica da situação trágica, dirigindo-a para a história, mas como a concepção moderna de história nos encaminhou para o eclipse de uma ordem transcendente e, finalmente, para o eclipse da crença no próprio fio condutor da razão, a proposta reflete o impasse destes nossos tempos sombrios. Tempos em que a desventura do herói é marcada pela sensação de esterilidade e absurdo:

“Nossa modernidade nasce sob o signo de um herói delirante e ridicularizado - D.Quixote - e vai acumulando sarcasmos e receios sobre o heroísmo até que pouco a pouco só resta a convicção de seu fracasso inevitável.” [5]

Talvez, a saída para o impasse que se configura no texto de Kosik, ou seja, como conciliar história e ética, esteja nas proposições de Walter Benjamin, ao sugerir uma nova visão da história que, fazendo a crítica da idéia de progresso como marcha automática no interior de um tempo vazio e homogêneo, possa resgatar o sentido do presente.

Kosik é testemunha da vitória total de Creonte. Vitória que se torna possível à medida mesma que seu poder se torna anônimo, estando em todo lugar e em nenhum especificamente. A razão mitificada elimina seu contraponto - o sagrado. Absolutiza-se e, em vez da luz, nos mergulha no obscuro. As leis, por ela ditadas, naturalizam-se a partir da unilateralidade do éthos, fossilizando a liberdade: o implacável projeto lógico-racional instrumentaliza a ação, fazendo-a perder a dimensão do desafio e curvar-se à necessidade pragmática e utilitária. Como observa Fernando Savater, a partir de reflexões de Schopenhauer, ser livre equivale a indagar se entendemos o que significa a Lei enquanto forma geral de valoração da conduta: entender uma lei é ser capaz de transgredi-la efetivamente como interiorização real dos campos que seu limite assinala. No mundo

moderno, onde vive Gregor Samsa, o sentido de uma ordem objetiva se deteriora, o indivíduo fica entregue a si mesmo, perdido em sua subjetividade e sujeito a uma lei que perde substância. Diz Albin Leski:

Antígone luta na verdade pelas leis não-escritas e invioláveis dos deuses, como ela mesma o diz, leis a que a pólis nunca deve opor-se. Mas Creonte, com seu ato, não representa, de maneira nenhuma essa pólis cuja voz está unânime ao lado de Antígone; sua ordem constitui arrogância e crime. [6]

Grete Samsa é personagem de uma época em que a ordem instituída por Creonte é absoluta, onde não há medida que dê razão à desmedida, desfazendo-se qualquer critério para aquilatar a injustiça, como observou Gerd Bornheim. [7]

Para nós, latino-americanos, povos de culturas híbridas (e a escolha do adjetivo, aqui, não é inocente), a desmedida é dimensão constitutiva do contexto em que vivemos, por isso estivemos sempre muito mais próximos do mundo de Gregor Samsa do que da pólis de Antígona. A modernização desigual que nos foi imposta tornou ainda mais grotesca a razão dominante e as leis, transpostas de culturas distantes, contribuíram para compor um clima de farsa, manipulado por uma minoria, no qual a nação real é encoberta pela nação legal. Por isso, nossa melhor literatura foi sempre aquela que procurou solapar as leis de uma racionalidade incapaz de dar conta da heterogeneidade que nos constitui.

A idéia de uma ordem mecanicista e opressora é expressa em várias obras latino-americanas. Mais recentemente, podemos citar o romance *A Cidade ausente*, de Ricardo Piglia, no qual, diante da máquina do poder, produtora de prescrições, diante das ficções veiculadas pelo Estado, visando à construção de um consenso, se contrapõe uma outra máquina, produtora de uma contraficção e que tenta escapar do controle do poder. A máquina de Macedônio, como é chamada no romance, fazendo alusão à obra de Macedônio Fernandez, não pretende criar uma réplica do homem, mas criar réplicas afirmando o possível - "porque o que pode ser imaginado, acontece, passa a ser parte da realidade". Os efeitos ilusórios da máquina de Macedônio confundem o poder que se transformou no detentor de uma verdade única:

O modelo japonês do suicida feudal, com sua Cortesia paranóica e seu conformismo zen, era para Macedônio o inimigo central. Eles constroem aparelhos eletrônicos e personalidades eletrônicas e em todos os Estados do mundo há um cérebro japonês que dita as ordens. A inteligência do Estado é basicamente um mecanismo técnico destinado a alterar o critério de realidade. É preciso resistir. Nós tentamos construir uma réplica microscópica, uma máquina de defesa feminina, contra as experiências e os experimentos e as mentiras do Estado. [8]

Na obra de Ricardo Piglia, a resistência à tradição do conformismo, a maneira de escapar da alma de lacaio, de que nos fala Kosik, está no uso subversivo da ficção, na liberdade da imaginação que se contrapõe aos discursos pragmáticos.

Também no romance *Bartolomeu*, de Leandro Konder, somos levados a desconfiar daquele que detém o monopólio da palavra. O texto enfeitiça o leitor pela leveza do estilo, pelo enredo que promete nos envolver numa atmosfera mágica, mas, ao mesmo tempo, vai nos fazendo perder a ilusão de que podemos nos deixar guiar ingenuamente pela voz que narra. E a voz que narra é a voz da razão arrogante de Creonte, a voz que se utiliza dos artifícios do relato para fazer passar a sua versão como verdade absoluta. Com a continuidade da leitura, percebemos que não estamos diante do feitiço liberador dos contos maravilhosos, mas entregues à hábil manipulação das palavras proferidas por um intelectual, especialista em filologia e lingüística. O elemento mágico está presente, no romance, para fazer a crítica do caráter ilusório das certezas humanas, para denunciar a prepotência da razão cientificista.

Bartolomeu dialoga com o Romantismo alemão, à medida que nos remete, por uma certa semelhança de enredo, para o conto "O famoso Zacarias", de Ernest Theodor Hoffman [9], no qual se narra, numa atmosfera povoada de fadas e feiticeiros, a história de um anão,

chamado Zacarias, nome do irmão do anão no romance de Konder. O narrador do conto expõe ao ridículo a arrogância cientificista, mostrando sua fragilidade diante das soluções mágicas, também autoritárias e voluntaristas. Salva-se, na obra de Hoffman, a sensibilidade do personagem poeta, capaz de desafiar tanto o discurso do saber institucionalizado quanto a rigidez da ordem mágica.

Em *Bartolomeu*, a crítica feita pelo conto de Hoffman à razão instrumentalizada atinge a estrutura da narrativa, pondo sob suspeita a palavra do narrador: o mecanismo de exclusão utilizado pela razão iluminista preside o próprio jogo da representação no texto. Daí a importância, para o entendimento do princípio estruturador da obra, da alusão, feita no romance, ao quadro “As meninas”, de Velázquez. Como o pintor espanhol, o romancista nos coloca diante da representação de uma representação. O que o romance nos dá não é a história do anão Bartolomeu, mas a história da exclusão do Outro pelo discurso racionalista do Mesmo. Velázquez representa o pintor pintando os reis, que, no entanto, não ocupam o plano principal do quadro - só aparecem como reflexo no espelho, sendo o plano central ocupado pela princesa e suas damas e o primeiro plano, na lateral, ocupado por anões, dentre eles aquele que se pareceria com *Bartolomeu*, segundo o narrador do romance. Konder nos apresenta um narrador que se propõe pintar o retrato verbal do anão Bartolomeu, que, na verdade, é o grande ausente da cena ficcional. Em Velázquez, como diz Foucault [10], o quadro liberta-se da relação que o acorrentava, elidindo o Mesmo - a figura dos soberanos. Em *Bartolomeu*, denuncia-se a palavra monológica do narrador que elide o Outro, o anão, que só aparece como mero reflexo no discurso do Mesmo. Em ambos os casos, o recurso utilizado é o da representação que se oferece como pura representação, remetendo para o vazio essencial gerado pela desaparecimento daquilo que a fundaria.

Como os europeus, ao desembarcarem na América, o narrador de *Bartolomeu* recusa a alteridade - representada pelo anão que chega recém-nascido à sua casa - e tende a confinar no âmbito da magia aquele que não consegue assimilar. Bartolomeu, o anão, está fora dos padrões sociais, econômicos e estéticos desejáveis na sociedade burguesa, constituindo, para o narrador, um desafio. Desde sua origem incerta até a sua aparência física, tudo exige uma outra escala de valores que o irmão de criação não está disposto a reconhecer. Bartolomeu é o inclassificável, o que foge à norma, por isso é olhado com desconfiança pelo narrador. Este, apesar de anônimo no romance, é um eu tão dominador que nos faz lembrar um fato histórico mencionado por Enrique Dussel [11]: no século XVI, o rei de Espanha, Carlos V, assinava as cédulas reais escrevendo com letras enormes - “Yo. El Rey.” O eu grande, empreendedor da conquista, é a proto-história do *ego cogito* encarnado pelo narrador do romance de Konder.

Bartolomeu, o maior anão do mundo, o que fica no limite de estatura entre a criança e o adulto, entre o anão e o homem normal, o que fica no limite entre a razão e a magia, vai ser engolido pelo discurso do narrador, o mesmo que tece a história dos vencedores, fazendo-nos crer numa trajetória homogênea da humanidade e no progresso como um valor em si. O mesmo discurso que garantiu a vitória de Creonte e a paz rotineira buscada por Grete Samsa.

NOTAS:

1 Kosik, Karel. “O século de Grete Samsa: sobre a possibilidade ou a impossibilidade do trágico no nosso tempo”. Tradução Leandro Konder. Coleção A teoria na prática ajuda. Instituto de Letras da UERJ, nº 3, setembro de 1995.

2 Arendt, Hannah. Entre o passado e o futuro. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1972, p.95.

3 Castoriadis, Cornelius. A instituição imaginária da sociedade. Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1982.

4 Savater, Fernando. La tarea del héroe. Madrid, Taurus Ediciones, 1986, p.26

5 Ibidem, p. 132

6 Leski, Albin. A Tragédia grega. S. Paulo, Ed. Perspectiva, 1971, p.133.

7 Bornheim, Gerd. O sentido e a máscara. S.Paulo, Ed. Perspectiva, 1975, p.89

8 Piglia, Ricardo. A cidade ausente. S. Paulo, Ed. Iluminuras, 1993, p.117

9 Hoffman, Ernest Theodor. O famoso Zacarias!. S.Paulo, Edições Melhoramentos.

10 Foucault, Michel. As palavras e as coisas. Lisboa, Portugalíia Editora, 1966.

11 Dussel, Enrique. 1492: o encobrimento do outro: a origem do mito da modernidade: Conferências de Frankfurt. Petrópolis, Ed. Vozes, 1993.

1984 – George Orwell

Mil novecentos e oitenta e quatro (título original *Nineteen eighty-four*) é o título de um romance escrito por Eric Arthur Blair sob o pseudônimo de George Orwell e publicado em 8 de junho de 1949 que retrata o cotidiano numa sociedade totalitária. O título vem da inversão dos dois últimos dígitos do ano em que o livro foi escrito, 1948.

O romance é considerado uma das mais citadas distopias⁵⁹ literárias, junto com *Fahrenheit 451*, *Admirável mundo novo*, *Laranja mecânica* e *Nós*. Nele é retratada uma sociedade onde o Estado é onipresente, com a capacidade de alterar a história e o idioma, de oprimir e torturar o povo e de travar uma guerra sem fim, com o objetivo de manter a sua estrutura inabalada.

Orwell lutou contra as forças fascistas durante a Guerra Civil da Espanha. Embora este seu trabalho tenha sido por muitos interpretado como espelho de uma desilusão com as idéias comunistas, essa visão foi desmentida por Orwell.

SINOPSE

No livro conta-se a história de Winston, um apagado funcionário do Ministério da Verdade da Oceania e de como ele parte da indiferença perante a sociedade totalitária em que vive, passa à revolta, levado pelo amor por Júlia e incentivado por O'Brien, um membro do Partido Interno com quem Winston simpatiza; e de como acaba por descobrir que a própria revolta é fomentada pelo Partido no poder. E também de como, no Quarto 101, o chamado “pior lugar do mundo”, todo homem tem os seus limites.

A trama se passa na Pista No. 1, o nome da Inglaterra sob o regime totalitário do Grande Irmão (no original, Big Brother) e sua ideologia IngSoc (socialismo inglês), e conta a história de Winston Smith, funcionário do Ministério da Verdade, um órgão que cuida da informação pública do governo. Diariamente, os cidadãos devem parar o trabalho por dois minutos e se dedicar a atacar histericamente o traidor foragido Emmanuel Goldstein e, em seguida, adorar a figura do Grande Irmão. Smith não tem muita memória de sua infância ou dos anos anteriores à mudança política e, ironicamente, trabalha no serviço de retificação de notícias já publicadas, publicando versões retroativas de edições históricas do jornal *The Times*. Estranhamente, ele começa a interessar-se pela sua colega de trabalho Julia, num ambiente em que sexo, senão para procriação, é considerado crime. Ao mesmo tempo, Winston é cooptado por O'Brien, um burocrata do círculo interno do IngSoc que tenta cooptá-lo a não abandonar a fé no Grande Irmão.

De fato, *Mil novecentos e oitenta e quatro* é uma metáfora sobre o poder e as sociedades modernas. George Orwell escreveu-o animado de um sentido de urgência, para avisar os seus contemporâneos e as gerações futuras do perigo que corriam e lutou desesperadamente contra a morte - sofria de tuberculose - para poder acabá-lo. Ele foi um dos primeiros simpatizantes ocidentais da esquerda que percebeu para onde o stalinismo caminhava e é aí que ele vai buscar a inspiração - lendo *Mil novecentos e oitenta e quatro* percebe-se que o Grande Irmão é baseado na visão de Orwell sobre os totalitarismos de

⁵⁹ Uma Distopia ou Antiutopia é o pensamento, a filosofia ou o processo discursivo baseado numa ficção cujo valor representa a antítese da utópica ou promove a vivência em uma “utopia negativa”. São geralmente caracterizadas pelo totalitarismo, autoritarismo bem como um opressivo controle da sociedade. Nelas, caem-se as cortinas, e a sociedade mostra-se corruptível; as normas criadas para o bem comum mostram-se flexíveis. Assim, a tecnologia é usada como ferramenta de controle, seja do Estado, de instituições ou mesmo de corporações. O primeiro uso conhecido da palavra distopia apareceu num discurso ao Parlamento Britânico por Gregg Webber e John Stuart Mill em 1868. Nesse discurso, Mill disse; “É, provavelmente, demasiado elogioso chamar-lhes utópicos; deveriam em vez disso ser chamados distópicos, ou caco-tópicos. O que é comumente chamado utopia é demasiado bom para ser praticável; mas o que eles parecem defender é demasiado mau para ser praticável.” O seu conhecimento do grego antigo sugere que Mill se referia a um lugar mau, em vez de um oposto de utopia. O prefixo grego “dis” ou “dys” significa “mau”, “anormal”, “estranho”, a palavra grega “topos”, significa lugar e o grego “ou-” significa “não”. Assim, utopia significa “lugar nenhum” e distopia significa “lugar mau”.

vária índole que dominavam a Europa e Ásia na época. Stalin, também Hitler e Churchill foram algumas das figuras que inspiraram Orwell a escrever o romance.

O Estado controlava o pensamento dos cidadãos, entre muitos outros meios, pela manipulação da língua. Os especialistas do Ministério da Verdade criaram a Novilíngua, uma língua ainda em construção, que quando estivesse finalmente completa impediria a expressão de qualquer opinião contrária ao regime. Uma das mais curiosas palavras da Novilíngua é a palavra duplipensar que corresponde a um conceito segundo o qual é possível o indivíduo conviver simultaneamente com duas crenças diametralmente opostas e aceitar a ambas. Os nomes dos Ministérios em 1984 são exemplos do duplipensar. O Ministério da Verdade, ao retificar as notícias, na verdade estava mentindo. Porém, para o Partido, aquela era a verdade. Assim, o conceito de duplipensar é plausível a um cidadão da Oceania.

Outra palavra da Novilíngua era Teletela, nome dado a um dispositivo através do qual o Estado vigiava cada cidadão. A Teletela era como que um televisor bidirecional, isto é, que permitia tanto ver quanto ser visto. Nele, o “papel de parede” (ou seja, quando nenhum programa estava sendo exibido) era a figura inanimada do líder máximo, o Grande Irmão. No livro, Orwell expõe uma teoria da Guerra. Segundo ele, o objetivo da guerra não é vencer o inimigo nem lutar por uma causa. O objetivo da guerra é manter o poder das classes altas, limitando o acesso à educação, à cultura e aos bens materiais das classes baixas. A guerra serve para destruir os bens materiais produzidos pelos pobres e para impedir que eles acumulem cultura e riqueza e se tornem uma ameaça aos poderosos. Assim, um dos lemas do Partido, “guerra é paz”, é explicado no livro de Emmanuel Goldstein: “Uma paz verdadeiramente permanente seria o mesmo que a guerra permanente”.

PERSONAGENS

Principais: Winston Smith, Júlia, O'Brien, O Grande Irmão,

Secundários: Sr. Carrington, Parsons, Syme, Tillotson, Martin, Jones, Rutherford, Katherine (ex-mulher de Winston, embora nunca divorciados)

O PARTIDO

É o grupo que se mantém no poder através de métodos semelhantes aos nazistas, comunistas ou fascistas, entretanto, de forma explícita. O objetivo do partido não é nada menos do que o poder. O Partido é marcado pela onipresença do Grande Irmão, que ao país governa e a todos vigia. “Guerra é paz, Liberdade é escravidão, Ignorância é força.” Lema do Partido.

MINISTÉRIOS

Os Ministérios são as principais representações do Partido, e encarregados, cada um, de manter a harmonia da ideologia do partido.

Ministério da Verdade (em Novilíngua: Miniver)

É um dos quatro ministérios que compõem o governo da Oceania. Analogamente aos demais ministérios (Ministério do Amor, Ministério da Fartura, Ministério da Paz), o seu objetivo é exatamente o oposto da Verdade: este ministério é diretamente responsável pela falsificação da história. Em Novilíngua, porém, o nome é apropriado, já que “verdade” é aquilo que o Estado quer que seja verdade.

São responsáveis, ironicamente, pela falsificação de documentos e qualquer artigo que possa servir de referência ao passado de forma que ele sempre condiga com o que o Partido diz ser verdade atualmente. Por essa lógica, o Partido é infalível, pois nunca erra. E a ironia está exatamente no fato de o Ministério da Verdade, onde Winston (o protagonista do livro) trabalha, ser responsável pelas mentiras.

Descrição

O protagonista do livro, Winston Smith, trabalha no Ministério da Verdade. Fisicamente, o prédio é uma enorme estrutura piramidal de concreto branco brilhante, com 300 metros de altura, e 3000 salas nos níveis acima do nível do solo. Na sua parede externa estão os 3 slogans do Partido: “Guerra é paz”, “Liberdade é escravidão” e “Ignorância é força”. Existe também um enorme espaço subterrâneo, provavelmente contendo os incineradores onde os documentos são destruídos, depois de serem colocados nos buracos da memória.

O prédio chamado de *Senate House*, da Universidade de Londres pode ter inspirado Orwell para criar o Ministério da Verdade, ou o Ministério do Amor.

Controle da informação

O Ministério da Verdade cuida das notícias, entretenimento, artes e educação. O seu propósito é reescrever a história e alterar os fatos, de forma que eles se encaixem na doutrina do Partido.

Por exemplo, se o Grande Irmão fez uma previsão que se revelou errada, os funcionários do Ministério devem reescrever a história de forma que a previsão do Grande Irmão seja precisa.

Dentro do romance, Orwell discute qual é a razão para a existência deste ministério: o seu objetivo é criar a ilusão de que o Partido é absoluto. O Partido não muda suas diretrizes (por exemplo, ele não troca seus aliados ou inimigos entre Lestásia e Eurásia), não comete erros (o Partido não demite membros nem faz previsões erradas sobre suprimentos), porque isto implicaria fraqueza e, para manter o poder, o Partido deve parecer eternamente correto e forte.

Departamentos

O livro menciona os seguintes departamentos do ministério, com seus nomes no original Newspeak (traduzida por Novilíngua, em português):

Departamento de Registros (Recdep em Newspeak)

Departamento de Ficção (Ficdep em Newspeak)

Departamento de Propaganda (Propdep em Newspeak)

Departamento de Tele-programas (Teledep em Newspeak)

Departamento de Pesquisa (Resdep em Newspeak)

Departamento de Música (Musdep em Newspeak, mas não fica claro pelo texto que este é um departamento do MiniVer ou de outro)

Ministério da Paz (em Novilíngua: Minipaz)

São responsáveis pela Guerra, outra ironia. Mantendo a Guerra contra os inimigos da Oceania, no caso Lestásia ou Eurásia. A Guerra no contexto do livro é usada de forma permanente para manutenção dos ânimos da população num ponto ideal. Uma forma de domínio também.

Ministério da Fartura (em Novilíngua: Minifarto)

São responsáveis pela fome. Em termos práticos, a economia da Oceania é responsabilidade deste. Divulga seus boletins de produção exagerados, fazendo toda a população achar que o país vai muito bem. Entretanto, seus números faraônicos de nada adiantam para o bem-estar da camada mais baixa da população de Oceania, a prole.

Ministério do Amor (em Novilíngua: Miniamo)

São responsáveis pela espionagem e controle da população. O Ministério do Amor lida com quem se vira contra o Partido, julgando, torturando e fazendo constantes lavagens cerebrais. Para eles não basta eliminar a oposição, têm de convertê-la. O prédio onde está localizado o Ministério é uma verdadeira fortaleza e não possui janelas. Seus “habitantes” não tem a menor noção de tempo e espaço, sendo este mais um instrumento do Ingsoc para a lavagem cerebral dos dissidentes do regime.

Termos em Novilíngua

Uma das características da novilíngua é o fato de ela ser a primeira língua a reduzir seus termos. Ao contrário das outras línguas, onde cada vez mais são anexadas novas gírias e conceitos, a Novilíngua retira termos, como antônimos e sinônimos. Entre os exemplos citados no livro, se algo é “bom”, não é necessário existir a palavra “mau”, simplesmente seria “imbom”, sendo o prefixo “im-” (ou “in-”) característica da antonímia da palavra. Também não é necessário existir “ótimo” ou melhor que bom, seria simplesmente “plusbom”. Se fosse melhor ainda, seria “dupliplusbom”. Outra característica básica da novilíngua é o fato de não representar pensamentos errados ou como chamadas “crimidéias”, afinal, se não era possível definir algo, seria como se esse algo não existisse.

Duplipensar - Duplo pensamento, duplicidade de pensamentos, saber que está errado e se convencer de que está certo. “Inconsciência é ortodoxia”. Nas palavras do próprio narrador: “Saber e não saber, ter consciência de completa veracidade ao exprimir mentiras cuidadosamente arquitetadas, defender simultaneamente duas opiniões opostas, sabendo-as contraditórias e ainda assim acreditando em ambas; usar a lógica contra a lógica, repudiar a moralidade em nome da moralidade, crer na impossibilidade da Democracia e que o Partido era o guardião da Democracia; esquecer tudo quanto fosse necessário esquecer, trazê-lo à memória prontamente no momento preciso, e depois torná-lo a esquecer; e acima de tudo, aplicar o próprio processo ao processo. Essa era a sutileza derradeira: induzir conscientemente a inconsciência, e então, tornar-se inconsciente do ato de hipnose que se acabava de realizar. Até para compreender a palavra “duplipensar” era necessário usar o duplipensar.”

Em outras palavras: “Duplipensar é a capacidade de guardar simultaneamente na cabeça duas crenças contraditórias, e aceitá-las ambas.”

Crimidéia - Crime ideológico, pensamentos ilegais.

Impessoa - uma impessoa é uma pessoa que foi “evaporada”: ela foi morta pelo Estado e sua existência foi apagada dos registros. Esta pessoa deve ser excluída dos livros, fotografias e artigos, de forma que nenhum traço de sua existência permaneça. Pela lógica do duplipensar, esta pessoa seria completamente esquecida, já que não haveria nenhuma forma de mostrar que ela algum dia existiu, mesmo por amigos e familiares. Mencionar seu nome ou mesmo comentar sobre sua existência é uma crimidéia; na Novilíngua é impossível dizer que uma pessoa existiu em algum momento e desapareceu.

No Império Romano, uma prática parecida era chamada de *damnatio memoriae*. Em latim quer dizer “danação da memória”, no sentido de remover da lembrança. O significado da expressão e da sanção era cancelar todos os vestígios dessa pessoa da vida de Roma, como se nunca tivesse existido, para preservar a honra da cidade. Numa cidade que dava grande importância à aparência social, respeito e ao orgulho de ser um verdadeiro Romano como requerimentos fundamentais do cidadão, era talvez o castigo mais severo.

O mundo do livro

No livro as nações se dividem em três grandes impérios modernos, que são grandes potências:

Oceania - o maior dos impérios, governa toda a Oceania, América, Islândia, Reino Unido, Irlanda e grande parte do sul da África.

Eurásia - o segundo maior império, governa toda a Europa (exceto Islândia, Reino Unido e Irlanda), quase toda a Rússia e pequena parte do resto da Ásia.

Lestásia - o menor império, governa países orientais como China, Japão, Coreia, parte da Índia e algumas nações vizinhas.

Outros territórios, como o norte da África, o centro e o Sudeste da Ásia e a Antártica permanecem em disputa.

Adaptações

O livro foi adaptado para o cinema no próprio ano de 1984, dando origem a um longa-metragem que tem no elenco o ator John Hurt como Winston, Richard Burton como O'Brien (em seu último papel no cinema) e trilha sonora que inclui canção do grupo Eurythmics, *Sex crime*.

O programa de TV de reality show Big Brother teve seu nome tirado deste livro e dos cartazes que ornamentavam as ruas de Londres no romance de George Orwell - uma fotografia do Grande Irmão com a legenda "Big Brother is watching you" ("o Grande Irmão está observando você").

A história em quadrinhos, posteriormente adaptada ao cinema, *V de Vingança* (*V for Vendetta*), de autoria de Alan Moore e desenhada por David Lloyd se desenvolve em uma sociedade claramente inspirada no romance 1984. Tanto nos quadrinhos quanto no filme, a estética utilizada, bem como alguns aspectos do próprio governo, em muito se assemelham às descrições de George Orwell. Tanto é verdade, que o personagem V, do filme destacado, apresenta ideais românticos e anárquicos próximos aos desejos de Winston.

No filme *Equilibrium* temos também uma distopia que apresenta diversos traços de semelhança com a retratada por Orwell em 1984.

FONTES:

[http://pt.wikipedia.org/wiki/1984_\(livro\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/1984_(livro))

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Minist%C3%A9rio_da_Verdade_\(1984\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Minist%C3%A9rio_da_Verdade_(1984))