



EDITORA
intersaberes

Estruturas do texto literário

Edgar Roberto Kirchof
Jane Thompson Brodbeck
José Edil de Lima Alves
Mara Elisa Matos Pereira
Maria Alice Braga



Estruturas do texto literário

Edgar Roberto Kirchof
Jane Thompson Brodbeck
José Édil de Lima Alves
Mara Elisa Matos Pereira
Maria Alice Braga

Estruturas do texto literário

EDITORA
intersaberes 



Av. Vicente Machado, 317 - 14º andar
Centro - CEP 80420-010 - Curitiba - PR - Brasil
Fone: (41) 2103-7306
www.editoraintersaberes.com.br
editora@editoraintersaberes.com.br

CONSELHO EDITORIAL

Dr. Ivo José Both (presidente)

Dr.ª Elena Godoy

Dr. Nelson Luís Dias

Dr. Ulf Gregor Baranow

EDITOR-CHEFE

Lindsay Azambuja

EDITOR-ASSISTENTE

Ariadne Nunes Wenger

EDITOR DE ARTE/PROJETO GRÁFICO

Raphael Bernadelli

CAPA

Adoro Design

IMAGENS DA CAPA

Break/PantherMedia

1ª edição, 2013.

Foi feito o depósito legal.

Informamos que é de inteira responsabilidade dos autores a emissão de conceitos.

Nenhuma parte desta publicação poderá ser reproduzida por qualquer meio ou forma sem a prévia autorização da Editora InterSaberes.

A violação dos direitos autorais é crime estabelecido na Lei nº 9.610/1998 e punido pelo art. 184 do Código Penal.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Estruturas do texto literário [livro eletrônico]/José Édil de Lima Alves...[et al.]. - Curitiba: InterSaberes, 2013. - (Série Por Dentro da Literatura).
2 Mb; PDF

Outros autores: Edgar Roberto Kirchof, Jane Thompson Brodbeck, Mara Elisa Matos Pereira, Maria Alice Braga
Bibliografia.
ISBN 978-85-8212-540-3

1. Português - Redação - Estudo e ensino 2. Textos - Redação - Estudo e ensino I. Alves, José Édil de Lima. II. Kirchof, Edgard Roberto. III. Brodbeck, Jane Thompson. IV. Pereira, Mara Elisa Matos. V. Braga, Maria Alice. VI. Título. VII. Série.

12-10032

CDD-469.807

Índices para catálogo sistemático:

1. Textos: Português: Produção: Linguística: Estudo e ensino 469.807



Sumário

Apresentação, XI

(1) Gênero lírico: características e modalidades, 15

- 1.1 Ditirambo, 18
- 1.2 Produção trovadoresca, 19
- 1.3 Dissociação da música à poesia, 19
- 1.4 A volta da palavra cantada, 20
- 1.5 Natureza intimista do lírico, 21
- 1.6 Conceito de texto lírico, 23
- 1.7 Tipos de poemas líricos, 25

- (2) Estratos gráfico e fônico, 31
 - 2.1 Poesia e sonoridade, 34
 - 2.2 Ritmo, 36
 - 2.3 Figuras de efeito sonoro, 43
 - 2.4 Poesia e visualidade, 44

- (3) Estrato morfossintático, 49
 - 3.1 Equivalências no nível morfossintático, 52
 - 3.2 Morfologia, 57
 - 3.3 Sintaxe, 59

- (4) Estrato semântico, 69
 - 4.1 O que é semântica?, 72
 - 4.2 A semântica está integrada aos demais estratos, 73
 - 4.3 Dificuldade para estabelecer o sentido poético, 74
 - 4.4 Polissemia, 75
 - 4.5 Denotação e conotação, 76
 - 4.6 Metáfora, 79
 - 4.7 Outras figuras de linguagem, 81

- (5) Evolução histórica da poesia, 87
 - 5.1 Período greco-romano, 91
 - 5.2 Período medieval, 93
 - 5.3 Renascença, 96
 - 5.4 Neoclassicismo, 96
 - 5.5 Romantismo, 97
 - 5.6 Parnasianismo e simbolismo, 98
 - 5.7 Poesia do século XX, 99
 - 5.8 Vanguardas da poesia brasileira, 101

- (6) Gênero narrativo: características e modalidades, 105
 - 6.1 Romance, 109
 - 6.2 Conto, 112
 - 6.3 Novela, 115
 - 6.4 Outras formas de narrativa, 117

- (7) Elementos constituintes da narrativa:
 - enredo e personagem, 123
 - 7.1 Enredo, 127
 - 7.2 Personagem, 134

- (8) Tempo e espaço na narrativa literária, 143
 - 8.1 O espaço, 146
 - 8.2 O tempo, 152

- (9) Narrador, 161
 - 9.1 Modos narrativos, 165
 - 9.2 O plano da narração, 168

- (10) Evolução histórica da narrativa, 179
 - 10.1 Idade Média, 184
 - 10.2 Neoclassicismo, 188
 - 10.3 Romantismo, 189
 - 10.4 Realismo e naturalismo, 191
 - 10.5 Modernismo, 193
 - 10.6 Pós-modernismo, 194

Referências, 201

Gabarito, 205



Nada é puro, original, autêntico. Quando lemos Borges ou Flaubert, estamos lendo uma biblioteca. Faulkner gostava de Conrad, que gostava de Henry James, que gostava de Flaubert... E todos leram Cervantes... Talvez seja pretensioso imaginar que alguém possa continuar meu trabalho. Mas escrever é inscrever-se numa tradição, que é do Oriente e do Ocidente. Por exemplo, Proust, Stendhal e Machado de Assis foram fascinados pelo Livro das 1001 Noites...

– HATOUM, 2006



Apresentação

Aos leitores que buscam apenas uma forma de entretenimento nos romances, contos e poemas, a dissecação de um texto literário pode parecer uma atividade tediosa. Afinal, muitos sentem uma profunda frustração quando descobrem que a literatura não é mero produto de uma inspiração provocada por uma musa ou da pura intuição do escritor e que, por trás da imaginação, existem horas, meses, anos de árduo trabalho e infinita paciência. Dessa forma, os autores do volume intitulado *Estruturas do texto literário* propõem uma imersão no intrincado processo da

criação literária, adentrando no arcabouço do texto poético e ficcional.

No Capítulo 1, que aborda o gênero lírico, encontramos as primeiras manifestações da poesia lírica na Antiguidade greco-romana. Algumas ainda estão presentes nos dias de hoje e outras adquiriram formatos novos, como é o caso das composições da nossa música popular, da qual nomes consagrados, como Chico Buarque de Hollanda, Caetano Veloso e Renato Russo, Titãs, Engenheiros do Hawaii, Caetano Veloso e muitos outros, levaram a poesia a todos os cantos do país por meio de suas letras.

Os capítulos 2, 3 e 4 tratam justamente da análise dos diferentes estratos que encontramos em qualquer forma de poesia, ou seja, os elementos sonoros, gráficos, morfossintáticos e semânticos. O poema, portanto, é esmiuçado em todas as suas camadas, buscando-se, dessa forma, apreender seu significado.

O Capítulo 5 mostra a evolução histórica da poesia e reconstitui, de forma concisa, suas diferentes manifestações ao longo dos séculos. Esse panorama possibilita acompanhar e compreender melhor como as mudanças políticas, econômicas e sociais determinaram a extinção de alguns gêneros poéticos e o surgimento de novos.

Os capítulos 6 e 10 (segunda parte deste livro) trabalham as questões do gênero narrativo e a evolução histórica da narrativa. Assim como a poesia, a narrativa apresenta, desde os tempos clássicos, elementos que constituem o âmago das formas narrativas, tais como a representação mediatizada, a presença de um narrador e uma enunciação, conforme os ensinamentos de Yves Stalloni. A épica clássica, por sua vez, originou outras modalidades narrativas, as quais se transformaram nas produções literárias conhecidas até hoje, que são o romance, o conto,

a novela, a crônica, o ensaio e outros tantos gêneros e subgêneros narrativos.

Os capítulos 7, 8 e 9 referem-se exclusivamente aos elementos estruturais da narrativa, que são: enredo, personagens, tempo, espaço, narrador e focalização narrativa. Nesses capítulos, por meio do estudo do universo ficcional em oposição ao mundo real, encontramos o cerne da construção ficcional. Nas disciplinas de Teoria Literária e Literatura Brasileira, Americana e Inglesa ofertadas por cursos de Letras, percebe-se a dificuldade que alguns alunos apresentam quanto à distinção entre autor e narrador, personagens, tempo e espaço das obras literárias. Em virtude da confusão que se instaura entre o que pertence ao mundo ficcional e o que pertence ao real, os alunos, ou melhor, os leitores não conseguem estabelecer parâmetros de referencialidade, chegando a conclusões que se distanciam da proposta do autor.

Espera-se que – mediante os ensinamentos dos professores Edgar Roberto Kirchof, Jane Thompson Brodbeck, José Édil de Lima Alves, Mara Elisa Matos Pereira e Maria Alice Braga – esta obra possa auxiliar numa melhor compreensão do fascinante universo literário. Todos os interessados em conhecer a essência do texto literário estão convidados a dar início à leitura desta e de muitas outras obras, pois, como afirmou o genial escritor argentino Jorge Luis Borges, “Sempre imaginei que o paraíso fosse uma espécie de livraria”.

Santa Inês Pavinato Caetano

(1)

Gênero lírico:
características
e modalidades

José Édil de Lima Alves é graduado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS); cursou a disciplina de Literatura Brasileira, em nível de pós-graduação, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUCRJ); é mestre em Literatura Portuguesa e doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Exerceu o magistério superior na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Uruguaiana (Fafiur), na PUCRS, em Porto Alegre, e na Universidade Federal de Pelotas (Ufpel). Tem inúmeros artigos publicados em revistas e jornais do Brasil, da Espanha e de Portugal, bem como participação em obras coletivas, editadas aqui e em Portugal, como "Mensagem, Erico Veríssimo, provinciano e universal" e "Mario Quintana, quotidiano, lirismo e ironia". Publicou também "Pessoa e Camões, três análises divergentes e sistema educacional em questão", "A paródia em novelas folhetins camilianas" e "História da literatura portuguesa, fundamentos de geografia e de história".

Segundo diversos teóricos, Platão, em seu famoso texto *A República* (1997), menciona indiretamente o lírico, quando se refere ao ditirambo – canto de louvor ao deus grego Dioniso –, que mais tarde seria acompanhado por dança e música de flauta. Podemos dizer, assim, que o lírico inscreve-se na tradição dos gêneros literários, ao lado do dramático e do épico.

Aristóteles, certamente o mais destacado discípulo de Platão, dedicou um estudo específico ao lírico; contudo, seu texto não chegou aos tempos atuais, tendo sido totalmente

extraviado. Pelo que existe na *Poética* (2005), pode-se inferir que Aristóteles também parte de considerações sobre o ditirambo. Na época desse grande filósofo, natural de Estagira, esse tipo de canto já era acompanhado de instrumentos como a flauta e a lira, que deu origem ao nome pelo qual o gênero é conhecido até hoje.

(1.1)

Ditirambo

Como se sabe, inicialmente o ditirambo era uma composição religiosa, executada nos cultos a Dioniso, entidade considerada o “deus da alegria”, a quem se consagrava o vinho. Mais tarde, passou a ser cultuado com o nome de Baco, pelos romanos, nas famosas “bacanais” – festas em honra a essa entidade.

Do culto religioso, contudo, o ditirambo foi tomando uma forma profana, servindo para manifestar os sentimentos e as emoções individuais do “eu” que canta. Esse “eu” deve ser entendido como “alguém que manifesta emoções, sentimentos, pontos de vista pessoais sobre o que quer que seja”, mas que não pode ser confundido com o “autor”. O que está expresso no lírico não é manifestação autobiográfica de quem o produz.

Já na Antiguidade, os assuntos podiam ser os mais variados, sempre com o canto e a presença de música executada por instrumentos de corda, preferentemente a lira e a cítara, embora o próprio Aristóteles já reconhecesse também a flauta como instrumento comum para o acompanhamento, pois, além do ditirambo, fala, em sua *Poética* (2005),

sobre a citarística (poema acompanhado por instrumentos de corda) e a aulética (poema acompanhado pela flauta).

(1.2)

Produção trovadoresca

Durante muitos séculos, a composição lírica esteve acompanhada do canto e da música. Ao recordar as figuras dos jograis e menestréis que circulavam por diferentes reinos espalhados pelo solo europeu e que interpretavam composições pertencentes ao gênero lírico, nota-se que a produção trovadoresca do período medieval foi feita, por toda a Europa, tendo em conta tanto o cantor como os instrumentistas.

(1.3)

Dissociação da música à poesia

De fato, o lírico dissociou-se da música e do canto já no Renascimento – iniciado na Itália, no século XIV, e afirmado entre os séculos XV e XVI por toda a Europa. Foi nessa época que a poesia lírica passou a ser apenas lida em silêncio, prescindindo da fala e, quando muito, sendo declamada em voz alta em algumas ocasiões. Contudo, mesmo isso foi desaparecendo, e o recitativo ficou associado apenas aos poemas épicos e trágicos, bem mais identificados com a arte dramática, que não tem por costume relegar a oralidade.

(1.4)

A volta da palavra cantada

Esse estado de coisas perdurou até meados do século XX, quando novamente o canto voltou a se associar ao texto. O poeta e crítico literário mexicano Octavio Paz (1972, p. 27), agraciado com o Prêmio Nobel de Literatura em 1990, em meados da década de 1950, já preconizava que a poesia voltaria a seu esplendor de palavra cantada, o que acontece hoje, sem dúvida. Em *Signos em rotação*, refletindo sobre as palavras de Apollinaire – que dizia estarem contados os dias do livro, em face dos novos meios de reprodução, como o cinema e o fonógrafo –, o mexicano registrou com ênfase: “Não creio no fim da escritura: creio que cada vez mais o poema tenderá a ser uma partitura. A poesia voltará a ser palavra pronunciada” (Paz, 1972, p. 27).

Mikel Dufrenne (1969, p. 10-17) – na mesma direção assinalada por Paz – em seu ensaio intitulado *O poético*, afirma: “Mas o que o artista quer expressar é o ser: um ser cuja beleza atesta a perfeição ou a plenitude, um ser que, ao encontrar o público que o espera, tem seu fim em si próprio, e realiza-se na percepção estética que ele exige”. E arremata: “É com a língua que a poesia se constrói, e é na fala que ela se encarna, quando a escrita a conduziu até nós”. Sem sair do Brasil, basta lembrar nomes como os de Vinicius de Moraes, Tom Jobim, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento – todos grandes poetas líricos – e registrar que poemas de Mário Quintana, Florbela Espanca e do próprio Luís de Camões têm sido musicados por autores brasileiros, alcançando grande reconhecimento por parte de críticos e do público.

(1.5)

Natureza intimista do lírico

O lírico tem em si uma natureza intimista, que o faz praticamente prescindir do que é exterior. Ele pode fornecer elementos ao “eu” do poeta, a quem compete utilizá-los como pretexto para manifestar sentimentos de alegria ou de tristeza, posicionando-se perante a vida. A tal propósito, em sua *Estética*, Hegel (1964, p. 303) afirma:

o verdadeiro poeta lírico vive em si mesmo, apreende as circunstâncias conformemente à sua individualidade poética e, por mais variadas que sejam as relações que se estabeleçam entre a interioridade, por um lado, e o mundo sensível, com as suas concepções e destinos, por outro, o tema principal é o livre movimento dos seus próprios sentimentos e meditações.

Está claro que, ao falar “em seus próprios sentimentos”, o filósofo e crítico alemão não quis dizer que o poema lírico é uma obra essencialmente confessional e autobiográfica. Fernando Pessoa, ao se referir a um poema de seu heterônimo Alberto Caeiro, em *O guardador de rebanhos* (1969), afirma taxativamente que não concorda com o que ali está escrito a respeito da crença cristã e, particularmente, católica sobre a Santíssima Trindade e a Virgem Maria. Diz o poeta português:

Por qualquer motivo temperamental que me não proponho analisar, nem importa que analise, construí dentro de mim várias personagens distintas entre si e de mim, personagens essas a que atribuí poemas vários que não são como eu, nos meus sentimentos e ideias, os escreveria.

Assim têm estes poemas de Caeiro, os de Ricardo Reis e os de Álvaro de Campos que ser considerados. Não há que buscar em quaisquer deles ideias ou sentimentos que nunca tive. Há simplesmente que os ler como estão, que é aliás como se deve ler.

Um exemplo: escrevi com sobressalto e repugnância o poema oitavo do “Guardador de rebanhos”, com a sua blasfêmia infantil e o seu antiespiritualismo absoluto. Na minha pessoa própria, e aparentemente real, com que vivo social e objetivamente, nem uso da blasfêmia, nem sou antiespiritualista. Alberto Caeiro, porém, como eu o concebi, é assim: assim tem pois ele que escrever, quer eu queira, quer não, quer eu pense como ele ou não. Negar-me o direito de fazer isto seria o mesmo que negar a Shakespeare o direito de dar expressão à alma de Lady Macbeth, com o fundamento de que ele, poeta, nem era mulher, nem, que se saiba, histeroepilético, ou de lhe atribuir uma tendência alucinatória e uma ambição que não recua perante o crime. Se assim é das personagens fictícias de um drama, é igualmente lícito das personagens fictícias sem drama, pois que é lícito porque elas são fictícias e não porque estão num drama. (Pessoa, 1969, p. 199)

A citação, embora longa, justifica-se, pois esclarece de modo suficiente a questão em torno do confessional e autobiográfico nos textos líricos e nos narrativos.

(1.6)

Conceito de texto lírico

Em relação à forma de entender o lírico e à melhor maneira de interpretá-lo, não se pode falar em unanimidade por parte de teóricos e de críticos. Na verdade, são variadas as posições de respeitáveis autoridades nessa área. Assim, Paz entende que:

a palavra poética jamais é completamente deste mundo: sempre nos leva além, a outras terras, a outros céus, a outras verdades. A poesia parece escapar à lei da gravidade da história porque nunca sua palavra é inteiramente histórica. Nunca a imagem quer dizer isto ou aquilo. Ao melhor sucede o contrário, segundo se viu: a imagem diz isto e aquilo ao mesmo tempo. E ainda: isto é aquilo.(Paz, 1990, p. 190)

O teórico alemão Emil Steiger afirma que o texto lírico envolve uma situação *sui generis*, que ele descreve da seguinte forma:

um trecho lírico só desabrocha inteiramente na quietude de uma vida solitária. E mesmo esse desabrochar não é sorte que seja dada todos os dias ao leitor. Folhamos [sic] uma coletânea de canções. Nada nos comove. Os versos nos soam vazios e surpreendemo-nos com o poeta vaidoso que se deu ao trabalho de escrever tais coisas, catalogá-las e entregá-las a seus contemporâneos e à posteridade. Subitamente, porém, numa hora especial, uma estrofe ou toda uma poesia comove-nos. A esta se juntam outras, e chegamos quase a reconhecer que é um grande poeta que nos fala. [...] Para a insinuação ser eficaz o leitor precisa estar indefeso, receptivo. Isso acontece quando sua alma está afinada com a do autor. Portanto,

a poesia lírica manifesta-se como arte da solidão, que em estado puro é receptada apenas por pessoas que interiorizam essa solidão. (Steiger, 1975, p. 48-49)

E abrandando, talvez, seu posicionamento em face do que está na primeira parte de sua reflexão, anota: “O ouvinte pode naturalmente ser preparado para a ‘disposição anímica’. Este é o ponto de vista do poeta, o sentido da composição de uma canção” (Steiger, 1975).

Para Leyla Perrone-Moisés (2000), o problema do não entendimento do conteúdo lírico, por assim dizer, radica-se na necessidade vivenciada pela sociedade atual de que tudo deve apresentar serventia, deve trazer algum lucro. Comentando a experiência vivenciada com estudantes do quarto ano de graduação em Letras, a respeito da leitura de um poema de Mallarmé, que provocou reação desdenhosa, a ensaísta escreveu:

Um poema como um lance de dados dá trabalho ao leitor e não lhe oferece nenhum prêmio imediato, de prazer narcísico ou de informação prática. E é sobretudo essa falta de compensação, mais do que a dificuldade de leitura, que cria a resistência dos leitores. (Perrone-Moisés, 2000, p. 30)

A manifestação do lírico acompanhada do canto e da música, como acontecia em sua origem, tem o dom de possibilitar a popularização e a revitalização do gênero aqui focalizado, como previa Paz (1990). Na verdade, pelo que se pôde acompanhar ao longo dos séculos nos quais o lírico ficou restrito às páginas impressas, não apenas o gosto pela poesia foi arrefecendo, mas a própria capacidade de interpretação dos textos líricos foi sendo reduzida a ponto de constrianger professores de nível superior, que têm de se esmerar para conseguir resultados menos ruins com alunos que em breve estarão orientando a formação de outros estudantes.

Como se tem visto, pertence ao gênero lírico o poema, que consiste numa forma de expressão dos sentimentos, das emoções, dos desejos, dos conhecimentos, enfim, da visão de mundo de alguém, do “eu” que fala no poema. Emissor e personagem único desse tipo de mensagem, o “eu” lírico é o tema nela tratado, estando, portanto, a mensagem centrada no emissor. Assim, o poema lírico é elaborado com uma linguagem emotiva, de fundo subjetivo, em que predominam elementos relacionados à primeira pessoa.

(1.7)

Tipos de poemas líricos

Ao longo dos séculos, surgiram múltiplos tipos de composições identificadas, por sua natureza, com o gênero lírico. Assim, podemos apontar como os principais:

- **ELEGIA** – poema lírico em que o emissor expressa tristeza, saudade, ciúme, decepção, desejo de morte. Dessa forma, todo poema melancólico pode ser definido como elegíaco.
- **EPITALÂMIO** – poema feito em homenagem às núpcias de alguém.
- **IDÍLIO OU ÉCLOGA** – poema lírico em que o emissor expressa uma homenagem à natureza, às belezas e às riquezas que ela dá ao homem. É o poema bucólico, ou seja, que expressa o desejo de desfrutar de tais belezas e riquezas ao lado da amada (referida, normalmente, como “pastora”), que enriquece ainda mais a paisagem, considerada o espaço ideal para a paixão. A écloga é um idílio com diálogos e foi muito usada no período renascentista.

- ODE OU HINO – poema lírico em que o emissor faz uma homenagem à pátria (e aos seus símbolos), às divindades, à mulher amada ou a alguém ou algo importante para ele. O hino é uma ode com acompanhamento musical.
- SÁTIRA – poema lírico em que o emissor faz uma crítica a alguém ou a algo, em tom sério ou irônico, sendo visto, muitas vezes, como um “elogio às avessas”.

Alguns autores consideram modalidades líricas:

- ACALANTO – ou canção de ninar.
- ACRÓSTICO – (*akros* = extremidade; *stikos* = linha), composição lírica na qual as letras iniciais de cada verso formam uma palavra ou frase.
- BALADA – uma das mais primitivas manifestações poéticas, são cantigas de amigo (elegias) com ritmo característico e refrão vocal que se destinam à dança.
- BARCAROLA – é o canto dos gondoleiros italianos; consiste num lamento com o mar, acusando sempre referência a caminhos por água (equivale à cantiga de amigo, que equivale à elegia).
- CANÇÃO – poema oral com acompanhamento musical (equivale a cantiga).
- CANTATA – pequena ópera, gira sempre em torno de uma ação solene ou galante (sensual).
- CANTO REAL – tipo de balada de forma fixa, composta por 5 estrofes com 11 versos e 1 estrofe com 5 versos. Comum no Parnasianismo.
- DITIRAMBO – canto em louvor a Baco, que deu origem à tragédia.
- GAZAL OU GAZEL – poesia amorosa dos persas e árabes; odes do Oriente Médio.
- HAICAI – expressão japonesa que significa “versos cômicos” (equivale à sátira). É o poema japonês formado de

3 versos que somam 17 sílabas, assim distribuídas: primeiro verso = 5 sílabas; segundo verso = 7 sílabas; terceiro verso = 5 sílabas.

- LIRA – o mesmo que idílio.
- MADRIGAL – idílio amoroso que consiste num galanteio que o “eu” lírico faz a uma “pastora”, forma idealizada da mulher amada, principalmente na poesia do período arcádico (século XVIII). É uma cópia da poesia bucólica da Antiguidade greco-latina.
- NOTURNO – elegia; poema melancólico em que o símbolo da tristeza é a noite.
- PARLENDA – composição ritmada destinada a certos jogos infantis (– Cadê o toucinho que estava aqui? – O gato comeu. – Cadê o gato? – Foi pro mato. – Cadê o mato? . . .).
- RONDÓ – é o poema lírico que tem o mesmo estribilho, repetindo-se por todo o texto.
- TROVA – é o mesmo que *cantiga* ou *canção*.
- VILANCETE – é a cantiga de autoria dos poetas vilões (cantigas de escárnio e de maldizer); satírica, portanto.

Atividades

Nas questões a seguir, assinale a alternativa correta.

1. Podemos afirmar que o gênero lírico:
 - a. teve origem na poesia medieval portuguesa.
 - b. originou-se da poesia cantada pelos romanos, ao som da harpa.
 - c. nasceu na Grécia Antiga, ligado ao canto e à lira.
 - d. foi inventado pelos gregos e pelos romanos, que cantavam ao som das flautas.

2. No gênero lírico, o leitor pode reconhecer:
 - a. as confissões que o poeta faz a respeito de seus amores.
 - b. a presença de um “eu” lírico, que manifesta seus sentimentos e emoções.
 - c. a voz do “eu” lírico, que manifesta as emoções e os sentimentos do poeta.
 - d. as impressões de sentimentos humanos captadas pelo poeta.

3. Por sua natureza, o poema lírico costuma ser:
 - a. a forma pela qual o “eu” lírico interpreta a natureza interior da criatura humana e também elementos da natureza exterior.
 - b. a forma pela qual o “eu” lírico diz o que o autor pensa sobre determinado assunto.
 - c. a maneira mais fácil que o autor dispõe para falar sobre suas próprias emoções e sentimentos.
 - d. o modo como o leitor entende as confissões que o autor faz no poema.

4. Considerando as palavras de críticos e teóricos que têm se manifestado sobre o lírico, podemos dizer que:
 - a. todos são unânimes em aceitar o lírico como de fácil compreensão pelo leitor.
 - b. há quem defenda a impossibilidade de se entender as manifestações do lírico sempre da mesma maneira.
 - c. alguns defendem o ponto de vista de que o poema lírico deve ser cantado ao som da lira.
 - d. a manifestação do lírico acompanhada do canto e da música é diferente do modo como acontecia em sua origem e impossibilita a popularização do gênero.

5. Levando-se em conta a tradição lírica, é lícito afirmar que:
- os latinos não usavam instrumentos musicais para acompanhar os poemas líricos.
 - os gregos, na Antiguidade, não conheciam o gênero lírico.
 - os romanos e os gregos antigos usavam os poemas líricos apenas para recitar em público.
 - no século XX, os poemas líricos voltaram a ser cantados com acompanhamentos de instrumentos musicais.



(2)

Estratos gráfico e fônico

*Edgar Roberto Kirchof é formado em
Letras – Português/Alemão e mestre em
Comunicação e Semiótica pela Universidade
do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos) dou-
tor em Teoria da Literatura pela Pontifícia
Universidade Católica do Rio Grande do Sul
(PUCRS) e pós-doutor em Biossemiótica
pela Universidade de Kassel, Alemanha
(Unikassel).*

No presente capítulo, trataremos de dois aspectos relativos à estrutura do texto lírico: sua forma visual e sua forma sonora. Tradicionalmente, esses níveis são chamados de *estrato gráfico* e *estrato fônico*, respectivamente.

(2.1)

Poesia e sonoridade

Certamente, o traço mais importante da espécie literária que hoje é chamada de *poesia* ou de *poesia lírica* é a sonoridade. O próprio conceito “lírico” provém de “lira”, pois, na Antiguidade, os poemas não eram feitos para serem recitados sem o acompanhamento deste ou de outros instrumentos musicais, a exemplo do que acontece, ainda hoje, com as letras das canções populares. Ainda hoje, bons compositores são aqueles capazes de criar não apenas melodias, arranjos e ritmos musicais, mas também letras com um alto padrão estético no próprio texto verbal.

Observe os quatro primeiros versos da canção *Construção* (1971), de Chico Buarque de Hollanda:

Amou daquela vez como se fosse a última
Beijou sua mulher como se fosse a última
E cada filho seu como se fosse o único
E atravessou a rua com seu passo tímido

Você certamente já ouviu a belíssima melodia que acompanha esses versos e que é, geralmente, cantada pelo próprio compositor. Ela conta com um arranjo musical que envolve vários instrumentos, alguns melódicos e outros de percussão, que causam um forte efeito estético-musical cada vez que a ouvimos. No entanto, mesmo que deixemos a composição musical de lado, perceberemos que o próprio texto está dotado de inúmeros efeitos de musicalidade, que independem dos instrumentos e da melodia que o acompanham.

Inicialmente, chama atenção o fato de todos os versos respeitarem rigorosamente a métrica do chamado *verso*

alexandrino (que você irá conhecer adiante), formado por 12 sílabas poéticas, sendo que as principais sílabas tônicas são a 6ª e a 12ª (deixemos de lado, por ora, acentos secundários). Além disso, quase todas as últimas sílabas (as de número 12) terminam com a vogal tônica “u”, o que caracteriza uma rima toante, isso sem contar os efeitos sonoros das anáforas, das assonâncias e das aliterações desses versos, que você conhecerá ainda neste capítulo.

Devido a esses vários recursos sonoros, podemos dizer que o texto composto para *Construção* é um excelente exemplo de poesia lírica, independentemente de também possuir uma melodia arranjada para instrumentos e voz.

Quadro 2.1 – Estrutura métrica dos versos

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
A	mou	da	que	la	vez	co	mo	se	fos	se a	úl	tima
Bei	jou	su	a	mu	lher	co	mo	se	fos	se a	úl	tima
E	ca	da	Fi	lho	seu	co	mo	se	fos	se o	ú	nico
E a	tra	ves	sou	a	ru	a	com	seu	pas	so	tí	mido

A apreciação apenas do texto lírico em si, a despeito da música instrumental ou das melodias que lhe eram ou são sobrepostas, é um fenômeno relativamente recente em nossa cultura. O desenvolvimento histórico das artes e das ciências, na cultura ocidental, fez com que esses campos se tornassem, ao longo do tempo, cada vez mais autônomos em relação à filosofia, à teologia e a outros campos

do saber. Por essa razão, os próprios textos começaram a ser apreciados em sua composição estética, o que levou ao aprimoramento e, em alguns casos, também a um experimentalismo iconoclasta com relação aos efeitos sonoros possíveis e que têm base no próprio texto verbal.

Por outro lado, é comum que certos textos, escritos originalmente para serem apreciados apenas como textos líricos, passem por arranjos musicais. Para citar apenas um entre vários exemplos, alguns poemas de Mário Quintana foram musicados por Henrique Mann e estão agora disponíveis em um CD chamado *Quintanares & Cantares* (1998), com melodia e arranjo musical.

A principal questão quanto à musicalidade da poesia lírica diz respeito às possibilidades que o significante linguístico – ou seja, as palavras, as frases, as orações – oferece para que se criem efeitos sonoros semelhantes, mas não idênticos, aos efeitos sonoros gerados pela voz melódica e pelos instrumentos de percussão e de melodia. A seguir, você terá oportunidade de conhecer alguns desses recursos, dos quais o mais importante, sem dúvida, é o ritmo.

(2.2)

Ritmo

Os efeitos sonoros de um poema são produzidos por vários recursos ligados aos aspectos acústicos do discurso verbal. Um dos mais importantes é o ritmo. No exemplo da seção anterior, *Construção* (Hollanda, 1971), você pôde perceber que todos os versos apresentados possuíam exatamente 12

sílabas poéticas, havendo um acento explícito nas sílabas de número 6 e 12. Evidentemente, a disposição das palavras nessa ordem cria um ritmo específico, que lembra os compassos nos quais as notas musicais estão dispostas.

Escandindo o verso: as sílabas poéticas

Nesse estágio, você deve estar se perguntando por que os versos de Chico Buarque de Hollanda possuem apenas 12 sílabas poéticas, pois, em uma contagem silábica tradicional, o primeiro verso, por exemplo, “A/mou/ da/que/la/ vez/ co/mo/ se/ fos/se/ a/ úl/ti/ma”, teria 15 e não 12 sílabas. Da mesma forma, o seguinte verso de Cruz e Souza (2011b) “Lí/rio/ as/tral,/ ó/ lí/rio/ bran/co”, que você verá adiante, teria 9 e não 7 sílabas.

Você deve notar que a escansão poética não segue exatamente as mesmas regras da gramática tradicional para dividir e contar as sílabas de um verso lírico. Basicamente, há duas regras que as distinguem: primeiro, geralmente, quando a palavra terminada em vogal é sucedida por palavra iniciada em vogal, realiza-se um encontro silábico. Por conseguinte, conta-se, nesse caso, uma única sílaba poética. É o caso, por exemplo, de [...] *como se fosse a* [...], do primeiro verso da canção de Chico Buarque (1971). Em uma divisão tradicional, teríamos, “co/mo/ se/ fos/ se/ a”, portanto, 6 sílabas. Em uma escansão poética, no entanto, temos “co/ mo/ se/ fos/ se a”, ou seja, 5 sílabas poéticas.

A segunda regra que difere em relação à gramática tradicional diz respeito ao final do verso. Para efeitos de escansão poética, termina-se a contagem NA ÚLTIMA SÍLABA TÔNICA, independentemente de ser ela também a última sílaba do verso. Por exemplo, no primeiro verso do soneto

Amor é fogo que arde sem se ver (Camões, 2011), a última sílaba também é a última tônica. No entanto, no segundo verso, a tonicidade recai sobre a sílaba *sen*, de *sente*; portanto, a sílaba *te* é desconsiderada (A/mor/ é/ fo/go/ *que ar/* de/ sem/ se/ *ver* – É/ fe/ri/da/ que/ *dói/* e/ não/ se/ *sen/te*). Caso esse detalhe não fosse levado em conta, não haveria dois verdadeiros decassílabos. É o que ocorre, também, nos versos de Chico Buarque, como em “Amou daquela vez como se fosse a última” (1971). A última sílaba a ser contada na escansão é *úl*, sendo que as sílabas “*ti*” e “*ma*” devem ser desconsideradas. Caso contrário, não haveria verdadeiros alexandrinos.

O verso

A unidade por meio da qual se organiza o ritmo de um poema é o VERSO. O crítico literário Wolfgang Kayser o define da seguinte forma: “O verso faz de um grupo de unidades menores articulatórias (as sílabas) uma unidade ordenada. Esta unidade transcende-se a si mesma, i.e., exige uma continuação correspondente” (1985, p. 82). No exemplo utilizado anteriormente, a canção *Construção* (Hollanda, 1971), você pôde perceber que cada verso possuía exatamente 12 sílabas poéticas, com os principais acentos tônicos nas sílabas número 6 e número 12. É desse modo que os versos transformam as unidades menores (as sílabas) em uma unidade ordenada.

Observe a maneira como o poeta português Luis de Camões constrói o ritmo em seu famoso soneto, anteriormente citado, *Amor é fogo que arde sem se ver* (2011), já nas quatro primeiras estrofes. Assim como em *Construção* (Hollanda, 1971), o ritmo é construído de forma rigorosa,

pois cada verso tem exatamente 10 sílabas poéticas e a tonicidade recai rigorosamente sobre as sílabas número 6 e 10:

*A/mor/ é/ fo/go/ QUE AR/ de/ sem/ se/ VER
É/ fe/ri/da/ que/ DÓI/ e/ não/ se/ SEN/te;
É/ um/ con/ten/ta/MEN/to/ des/con/TEN/te;
É/ dor/ que/ de/sa/TI/na/ sem/ do/ER. (Camões, 2011)*

Por outro lado, se você observar os três primeiros versos do poema *Coração Numeroso* (Drummond de Andrade, 2005), perceberá que não é mantido o mesmo número de sílabas poéticas em cada um deles. Além disso, em alguns casos, como no primeiro e no terceiro versos, torna-se um pouco difícil saber exatamente quais são as sílabas com maior acento tônico. No primeiro verso, há 3 sílabas poéticas, com acento na terceira. No segundo verso, há 13 sílabas poéticas, com acento na terceira, na sétima e na décima terceira. Por fim, o terceiro verso possui 20 sílabas poéticas, o que torna difícil ou mesmo quase impossível definir com precisão quais sílabas devem receber uma tonicidade mais acentuada.

*Foi/ no/ RIO/
Eu/ pas/sA/va/ na A/ve/NI/da/ qua/se/ meia/-NOI/te.
Bi/cos/ de/ sei/o/ ba/ti/am/ nos/ bi/cos/ de/ luz/ es/tre/las/
i/nu/me/rá/veis. (Drummond de Andrade, 2005)*

Comparando os poemas que utilizamos como exemplos, de Chico Buarque e de Luis de Camões, com esse poema de Carlos Drummond, você perceberá que há, basicamente, dois tipos de versos: VERSOS SIMÉTRICOS, nos quais existe um esforço, por parte do poeta, para que cada verso siga uma regularidade rítmica, o que se obtém, geralmente, por meio da repetição do número de sílabas poéticas ao longo de todos ou de vários versos; e VERSOS ASSIMÉTRICOS,

em que o ritmo é construído de modo não regular, podendo variar de verso para verso.

Ao passo que os versos simétricos são mais comuns na poesia tradicional, os versos assimétricos são utilizados principalmente pelos poetas modernistas e mais contemporâneos, no intuito de remeter às assimetrias de nosso próprio tempo.

A título de uma breve introdução à teoria do verso, você deve saber que, de acordo com a tradição literária do Ocidente, quanto à extensão de suas sílabas poéticas, os versos podem variar de uma sílaba poética apenas, até o número de 12. Versos acima de 12 sílabas poéticas são criações modernas ou pós-modernas e, a rigor, poderiam ser divididos em partes menores. Alguns dos versos mais comuns possuem nomenclatura própria. Tradicionalmente, versos formados por 5 sílabas poéticas são chamados de *redondilhas menores*; versos formados por 7 sílabas são chamados de *redondilhas maiores*; versos com 10 sílabas são *decassílabos*; e versos formados por 12 sílabas são denominados *alexandrinos*.

Além disso, os versos podem ser REGULARES, POLIMÉRICOS, LIVRES e BRANCOS. Versos regulares são aqueles que seguem a métrica tradicional, como os exemplos citados anteriormente, de Chico Buarque (1971) e Luis de Camões (2011). Quando a métrica é respeitada, porém as estrofes apresentam versos regulares com tamanhos diferentes, temos os *versos polimétricos*.

Observe a primeira estrofe do poema *Lírio Astral* (Cruz e Souza, 2011b). O primeiro verso compõe uma redondilha maior, ou seja, possui 7 sílabas poéticas. O segundo verso, por sua vez, possui 4 sílabas. O terceiro verso é, novamente, uma redondilha maior, ao passo que o último verso da estrofe é um trissílabo. Note que esse poema é formado por 22 estrofes,

sendo que todas seguem exatamente esse mesmo esquema de apresentação dos versos, o que constitui um caso indiscutível de versos polimétricos.

*Lírio astral, ó lírio branco,
Ó lírio astral,
No meu derradeiro arranco
Sê cordial!* (Cruz e Souza, 2011b)

Os versos livres, preferidos por grande parte dos poetas modernos devido à liberdade que apresentam quanto à composição, não seguem qualquer norma preestabelecida quanto ao número de sílabas ou quanto ao ritmo. É o caso, por exemplo, dos três primeiros versos do poema *Coração Numeroso* (2005), de Carlos Drummond de Andrade, já apresentado anteriormente.

Por fim, os versos podem ser rimados ou brancos. No caso do poema de Cruz e Souza (2011b), percebemos claramente um esquema de rimas “a b a b” (anco, al, anco, al), ao passo que os versos de Carlos Drummond (2005) são brancos, ou seja, não apresentam rima.

Estrofe

A estrofe deve ser definida como um conjunto de versos. Tradicionalmente, elas variam quanto à extensão, de 2 até 10 versos, e recebem seus nomes justamente de acordo com o número de versos que possuem. Um DÍSTICO é uma estrofe de 2 versos. Estrofes de 3 versos são TERCETOS; de 4 versos, QUARTETOS OU QUADRAS; de 5 versos, QUINTILHAS; de 6 versos, SEXTILHAS; de 7 versos, SEPTILHAS; de 8 versos, OITAVAS; de 9 versos, NOVENAS; de 10 versos, DÉCIMAS. Na poesia contemporânea, contudo, pode haver estrofes que excedem o número de 10 versos.

Na segunda parte de *Luar de lágrimas*, Cruz e Souza (2011c) lança mão de dísticos, com versos decassílabos.

*Ó mortos meus, ó desabados mortos!
Chego de viajar todos os portos
Volto de ver inóspitas paragens,
As mais profundas regiões selvagens.*

Já na primeira parte desse mesmo poema, o poeta utiliza quadras ou quartetos, também formadas por versos decassílabos. Veja a primeira estrofe:

*Nos estrelados límpidos caminhos
Dos Céus, que um luar criva de prata e de ouro,
Abrem-se róseos e cheirosos ninhos,
E há muitas messes do bom trigo louro.*

É importante notar que o tamanho das estrofes, bem como a sua distribuição no corpo de um poema, varia muito de acordo com a espécie literária escolhida (no caso de o poeta utilizar formas tradicionais) ou de acordo com a concepção estética do próprio poema (no caso de se tratar de poesia não tradicional). Um soneto italiano, por exemplo, deverá sempre seguir o mesmo padrão: dois tercetos e dois quartetos. Um poema modernista, a exemplo dos escritos por poetas como Carlos Drummond de Andrade ou Mario Quintana, por outro lado, não possui regras fixas quanto à maneira como serão construídas as estrofes.

(2.3)

Figuras de efeito sonoro

Além do ritmo, há também outros recursos linguísticos capazes de produzir sonoridades significativas em um poema, a maior parte é formada pela repetição de fonemas.

O primeiro deles já foi parcialmente tratado: a RIMA, que se caracteriza pela repetição de fonemas no final ou no meio dos versos. Caso sejam repetidos todos os fonemas, como em “branco e arranco”, em *Lírio Astral* (Cruz e Souza, 2011b), tem-se uma RIMA CONSOANTE. Caso rimem apenas as últimas vogais tônicas e não todo o conjunto final de fonemas, tem-se uma RIMA TOANTE. Nos versos de Camões (2011), as palavras “ver” (primeiro verso) e “sente” (segundo verso) podem ser consideradas rimas toantes, pois ambas constituem palavras finais em versos, possuindo a mesma vogal tônica: a letra “e”.

As rimas geralmente são classificadas pela posição que ocupam nas estrofes e nos versos. Quando se encontram no final dos versos, são RIMAS EXTERNAS. Quando se encontram no meio, caracterizam-se como RIMAS INTERNAS. Quanto à posição que ocupam no final dos versos, podem ser cruzadas, emparelhadas, misturadas e interpoladas.

O esquema das rimas cruzadas é “abab”, conforme se percebe, entre outros, nas estrofes de Cruz e Souza (2011c) citadas neste capítulo. O esquema das rimas emparelhadas é “aabb”; as rimas interpoladas, na verdade, estão, primeiramente, emparelhadas entre si, mas interpoladas entre outras duas rimas. Seu esquema é o seguinte: “abba”. Por fim, as rimas misturadas não seguem uma ordem regular.

Há três figuras de linguagem que devem ser destacadas devido ao seu forte poder de gerar efeitos acústicos:

a anáfora, a aliteração e a assonância. Ao passo que a anáfora se caracteriza como a repetição de palavras ao longo do poema, a aliteração e a assonância se caracterizam pela repetição de fonemas: a primeira repete as mesmas consoantes ao longo do poema; a segunda repete as mesmas vogais.

Nos dois dísticos de Cruz e Souza, *Luar de Lágrimas* (Cruz e Souza, 2011c), você poderá perceber nitidamente o emprego desses recursos. Existe uma anáfora, no primeiro verso, com a palavra *mortos*: “Ó mortos meus, ó desabados mortos!”. Além disso, uma análise atenta permite perceber várias aliterações com as consoantes “m”, “s”, “d”, “t”, “j/g”: “ó mortos meus, ó desabados mortos!/chego de viajar todos os portos/volto de ver inóspitas paragens,/as mais profundas regiões selvagens”. Da mesma forma, é possível perceber o uso intenso de assonâncias, principalmente com as vogais “ó”, “o” e “e”: “ó mortos meus, ó desabados mortos!/chego de viajar todos os portos”.

(2.4)

Poesia e visualidade

Originalmente, a poesia é um fenômeno mais ligado à oralidade e menos ligado à escrita. Por isso ela possui, em sua própria essência, uma vinculação tão forte com a música, por conta da sonoridade que lhe é própria. No entanto, ao longo de sua história, a poesia ocidental foi se adaptando de forma cada vez mais intensa à cultura escrita. Por isso, já por ocasião da institucionalização de formas fixas (tais como a elegia, a canção, o soneto, a balada e outras tantas), o aspecto visual dos poemas passou a ser cada vez mais valorizado.

Mas foi apenas depois do surgimento dos movimentos vanguardistas, no final do século XIX (como o dadaísmo, o cubismo, o surrealismo, entre outros), que o aspecto visual da poesia se tornou cada vez mais importante. Poetas como Stéphane Mallarmé e Guillaume Apollinaire, entre vários outros, passaram a valorizar sobremaneira o aspecto visual da poesia, de modo a criar verdadeiras imagens visuais por meio da distribuição inusitada dos versos.

Essa tendência visual se tornou extremamente importante para o concretismo – um movimento poético surgido nas décadas de 1950 e 1960 e que passou a valorizar a forma gráfica acima dos demais aspectos constituintes da poesia. O poema a seguir, do concretista Reihnard Döhl, por exemplo, é formado pela repetição da palavra alemã *Apfel* – que significa maçã –, dentro do desenho de uma maçã. O detalhe interessante desse poema é que, em sua parte inferior direita, encontra-se, como que escondida, a palavra *Wurm*, que significa “verme”.

Figura 2.1 – *Apfel*, de Reihnard Döhl



FONTE: DÖHL, 2011. IMAGEM CEDIDA POR AKADEMIE DER KÜNSTLER – LITERATURARCHIV – BERLIN E REPRODUÇÃO GENTILMENTE AUTORIZADA POR BARBARA DÖHL.

Contemporaneamente, a visualidade nem sempre é explorada de forma tão explícita como no caso dos poemas concretos. A poesia contemporânea explora o estrato gráfico da poesia lírica de modo bastante sutil, criando relações entre esse estrato e todos os demais, desde o sonoro até o morfossintático e o semântico. Para terminar esta seção, observe como o poeta gaúcho Mário Quintana, citado por Kirchof (2006), nos últimos versos de seu poema *O Anjo da Escada*, imita a forma gráfica de uma escada por meio da disposição dos versos.

*Deixa-me sozinho com os meus pássaros...
com os meus caminhos...
com as minhas nuvens...*

Atividades

1. Quantas sílabas poéticas possuem os dois primeiros versos do soneto *Dualismo*, de Olavo Bilac, transcritos a seguir?

*Não és bom, nem és mau; és triste e humano...
Vives ansiando, em maldições e preces* (Bilac, 2011b).

- a. 11
- b. 12
- c. 10
- d. 9

2. Quais as principais sílabas acentuadas na primeira estrofe – transcrita na sequência – do famoso soneto de Augusto dos Anjos (2011), intitulado *Versos Íntimos*?

*Vês?! Ninguém assistiu ao formidável
Enterro de tua última quimera.
Somente a Ingratidão – esta pantera –
Foi tua companheira inseparável!*

- a. Sexta e décima.
b. Primeira e sexta.
c. Terceira e décima.
d. Quarta e oitava.
3. Como pode ser classificada a estrofe transcrita de *Versos Íntimos*?
- a. Decassílabos.
b. Quadra.
c. Novena.
d. Quadrissílabo.
4. Qual o esquema de rimas da primeira estrofe de *Versos íntimos*?
- a. As rimas estão cruzadas.
b. As rimas estão emparelhadas.
c. As rimas estão misturadas.
d. As rimas estão interpoladas.
5. Como se denomina a figura de efeito sonoro que se baseia na repetição de vogais ao longo dos versos?
- a. Aliteração.
b. Anáfora.
c. Rima.
d. Assonância.



(3)

Estrato morfossintático

No presente capítulo, abordaremos a maneira como os níveis da morfologia e da sintaxe são agenciados na linguagem poética, com o fim de estabelecer equivalências de sentido, contribuindo para o efeito lírico e autorreferencial da poesia.

(3.1)

Equivalências no nível morfossintático

Leia com atenção o seguinte trecho escrito pelo semiotista Roman Jakobson (1970, p. 74):

Entre as categorias gramaticais utilizadas em paralelismos e contrastes estão, com efeito, todas as classes de palavras, variáveis e invariáveis, as categorias de número, gênero, caso, grau, tempo, aspecto, modo e voz, as classes de concretos e abstratos, de animados e inanimados, os nomes próprios comuns, as formas afirmativas e negativas, as formas verbais finitas e infinitas, pronomes e artigos definidos e indefinidos e os diversos elementos e construções sintáticos.

Como percebemos nesse excerto, além das figuras sonoras, os efeitos estéticos de um poema se constroem também com a combinação por equivalência entre todos os âmbitos gramaticais da linguagem, como a sintaxe e a morfologia, por exemplo. Em outros termos, a maneira como um determinado poeta utiliza as classes gramaticais, bem como as categorias da sintaxe, sempre possui um determinado objetivo estético-poético, que faz com que seu texto seja diferente de um texto prosaico.

Além disso, esse uso da gramática também pode apontar para o estilo da época ou do próprio autor. Alguns poetas – como os românticos, por exemplo – são muito afeitos à utilização abundante de termos acessórios (como apostos, vocativos e adjuntos), no que diz respeito à sintaxe, e à adjetivação farta, no que diz respeito à morfologia. Poetas mais influenciados pela estética modernista ou mesmo

pós-moderna, por outro lado, geralmente fazem uso mais comedido de tais classes e categorias gramaticais, embora essas generalizações não possam ser tomadas de forma absoluta. Na verdade, cada poeta procura desenvolver um estilo único e particular, realizado, entre outros recursos, pelo uso individualizado da gramática.

Observe, por exemplo, como o poeta romântico Castro Alves utiliza as categorias da morfossintaxe na primeira estrofe de *Saudação a Palmares* (2011), quando pretende exaltar o quilombo dos Palmares, símbolo da resistência dos negros brasileiros à escravidão:

*Nos altos cerros erguido
Ninho de águias atrevido
Salve! – país do bandido!
Salve! – pátria do jaguar!
Verde serra, onde os Palmares
– como indianos cocares –
No azul dos Colúmbios ares,
Desfraldam-se em mole arfar!*

Em primeiro lugar, chama atenção o predomínio de termos acessórios, principalmente adjuntos adverbiais de lugar (“Nos altos cerros erguido”; “No azul dos Colúmbios ares”) e vocativos (“Salve! – país do bandido! Salve! – pátria do jaguar”). Além disso, Castro Alves lança mão de uma série de adjetivos e de locuções adjetivas para enaltecer os Palmares: ALTOS cerros; ninho de águias ATREVIDO; país do BANDIDO; pátria do JAGUAR; VERDE serra; INDIANOS COCARES; COLÚMBIOS ares; MOLE arfar.

Por fim, você também deve prestar atenção ao fato de que a maior parte dos termos sintáticos está deslocada, pois tais deslocamentos também produzem um efeito estético. Por exemplo, nos quatro últimos versos, se tentássemos

colocar os termos em uma ordem sintática direta, teríamos algo semelhante ao seguinte enunciado: “Serra verde, onde os Palmares desfraldam-se em ares moles, no azul dos ares Colúmbios, como cocares indianos”. Evidentemente, nessa ordem prosaica, a maior parte dos efeitos estéticos previstos originalmente na poesia de Castro Alves estariam perdidos.

Na primeira estrofe do poema *Saudades*, Casimiro de Abreu (2011c), outro poeta romântico, também nos permite perceber um uso estético particular das categorias morfossintáticas:

*Nas horas mortas da noite
Como é doce o meditar
Quando as estrelas cintilam
Nas ondas quietas do mar;
Quando a lua majestosa
Surgindo linda e formosa,
Como donzela vaidosa
Nas águas se vai mirar!*

O que chama atenção nesse poema, em primeiro lugar, é a constituição sonora da estrofe, formada de oito redondilhas maiores, rimas, aliterações, assonâncias, entre outros efeitos acústicos. No entanto, além de tais efeitos, também é possível perceber que a estruturação morfossintática dos versos possui certas particularidades, que distinguem a linguagem poética da linguagem não poética, permitindo-nos também perceber algo do estilo romântico de Casimiro de Abreu.

Assim como no poema de Castro Alves (2011), em vez de seguir o esquema morfossintático mais comum à linguagem prosaica, em que o sujeito é normalmente seguido de seu predicado, o poema de Casimiro de Abreu (2011c) inicia com uma inversão sintática: o primeiro sintagma é

um adjunto adverbial de tempo (*Nas horas mortas da noite*). Em seguida, temos uma oração exclamativa (*Como é doce o meditar*), que, na verdade, é a única oração principal de todo o período. Todos os demais versos constituem, juntamente com o primeiro verso, adjuntos adverbiais ou orações subordinadas adverbiais, apontando para ideias de tempo, lugar e comparação. Em poucos termos, o efeito estético da poesia romântica de Casimiro de Abreu (2011c), no que diz respeito à sintaxe, advém de um uso abundante de adjuntos e orações subordinadas adverbiais.

Se prestarmos atenção nas categorias morfológicas do poema, perceberemos que há um uso intensivo de adjetivos: HORAS MORTAS; DOCE O meditar; ondas QUIETAS; lua MAJESTOSA, LINDA e FORMOSA; donzela VAIDOSA. Essa utilização farta de adjetivos cria uma atmosfera bastante intensa e quase mística para o assunto de que se fala e que o poeta pretende exaltar: O ATO DE MEDITAR. Por outro lado, mantém uma ideia abstrata, dificilmente materializável, desse objeto, pois adjetivos, diferentes dos substantivos, qualificam de modo generalizado e universal.

Com base nessa breve análise, podemos afirmar que, na poesia romântica de Casimiro de Abreu e de Castro Alves, existe um paralelismo entre o uso abundante de termos acessórios (adjuntos e vocativos) e o uso intensivo de adjetivos. Os efeitos estéticos obtidos com esse uso da gramática são muito frequentes em toda a poesia romântica, transmitindo ao leitor a sensação de um certo exagero imagético-sensorial, mais abstrato do que concreto, destinado a criar um clima sentimental, subjetivante, etéreo e, por vezes, místico.

Note que o poeta modernista João Cabral de Melo Neto, por sua vez, em seu poema *A Educação pela Pedra* (1997), evita ADJETIVAÇÃO EXCESSIVA e prioriza a utilização de SUBSTANTIVOS

e VERBOS DE AÇÃO, o que nos remete a um efeito poético muito diferente daquele visado por poemas românticos:

*Uma educação pela pedra: por lições;
para aprender da pedra, frequentá-la;
captar sua voz inenfática, impessoal
(pela de dicção ela começa as aulas).*

Com o intuito de falar, metaforicamente, sobre a necessidade de experimentar a realidade em toda a sua rigidez, como a única forma de um aprendizado autêntico, João Cabral, inicialmente, remete-nos à metáfora da PEDRA. É como se o poeta quisesse transmitir uma mensagem, segundo a qual, se quisermos aprender algo verdadeiramente, teremos de enfrentar e vivenciar esse algo em sua concretude, não apenas naquilo que imaginamos ser a realidade, aquilo que nos agrada ou que se nos apresenta aparentemente prazeroso, mas também os aspectos inusitados e surpreendentes do real.

No que diz respeito à morfologia, o poeta transmite a ideia dessa rigidez da REALIDADE-PEDRA, primeiro, evitando o uso de adjetivos. Note que os únicos dois adjetivos empregados na estrofe são precedidos por prefixos de negação (INenfática, IMPessoal), o que dá a impressão de “desqualificar”, em vez de qualificar. Além disso, o poeta utiliza verbos – que não chegam a ser conjugados – e substantivos.

No que diz respeito à sintaxe, predominam as ideias de FINALIDADE (marcada pela conjunção adverbial *para* [para aprender da pedra]) e de MEDIAÇÃO (marcada pela preposição *por* [pela pedra; por lições; pela dicção]). Em poucos termos, por meio da sintaxe, percebemos que o principal sentido dessa estrofe refere-se a uma finalidade (aprender) vinculada a um meio (a pedra/realidade). Para aprender, portanto, segundo João Cabral de Melo Neto, é preciso viver!

(3.2)

Morfologia

Nesta seção, abordaremos a maneira como as categorias da morfologia são utilizadas na linguagem poética, para produzir o efeito da autorreferencialidade.

Morfologia e verso

Como vimos anteriormente, o verso é uma unidade constituída primordialmente por critérios sonoros e não morfossintáticos. Por essa razão, na maior parte das vezes, o uso que se faz das categorias morfológicas está intimamente ligado ao efeito sonoro do poema. Assim, as categorias morfológicas, na poesia, geralmente são utilizadas de forma a suscitar associações não apenas entre as demais categorias morfossintáticas, mas também com os demais níveis do poema (visual, sonoro e semântico).

Ferdinand de Saussure, no *Curso de linguística geral* (1995, p. 145), demonstrou que realizamos inúmeras associações com base não apenas em categorias gramaticais, mas também em radicais, afixos e desinências de todas as ordens. Uma associação pode ser estabelecida com base no radical da palavra (ensino, ensinar, ensinemos), no sufixo (ensinamento, armamento, desfiguramento), na analogia dos significados (ensino, instrução, aprendizagem etc.) ou, simplesmente, na mera semelhança das imagens acústicas (ensinamento, lento etc.), consideradas como a dominante específica da poesia lírica por Jakobson e pelos demais formalistas.

Na poesia lírica, essas associações, que também ocorrem na linguagem não poética, são privilegiadas e utilizadas

com o intuito de criar associações semânticas polissêmicas. Na seção anterior, vimos que Casimiro de Abreu e Castro Alves utilizam uma forte adjetivação em seus poemas. Evidentemente, além de tais associações, o uso repetitivo das categorias gramaticais também cria um efeito sonoro, como no caso da repetição da fórmula *Salve!*, por Castro Alves (2011), e da repetição de adjetivos com o sufixo *osa*, empregados por Casimiro de Abreu (2011c): *majestosa, formosa, vaidosa*. No poema de João Cabral de Melo Neto (1997), por sua vez, o duplo uso do prefixo de negação *in/im* (inenfática; impessoal) cria, além de um efeito semântico de negação, um efeito importante para a economia sonora daquele poema.

Figuras de morfologia: o uso poético dos metaplasmos

Na conceituação do Centro de Estudos Poéticos, comandado por Jacques Dubois (1974), os metaplasmos são figuras (metáboles) cujo efeito é originário de algum trabalho sobre o nível morfológico da linguagem. De acordo com o que vimos na seção anterior, toda alteração no nível morfológico implica também um efeito sobre o nível sonoro. Podemos dizer, então, que o metaplasmo é uma figura morfofonética. Um exemplo desse fenômeno pode ser encontrado na estrofe de João Cabral de Melo Neto (1997). Quando utiliza o adjetivo *inenfática*, por exemplo, o poeta opta por criar um metaplasmo, pois realiza uma prefixação não muito comum na linguagem prosaica. Normalmente (em um uso não poético da linguagem), nós optaríamos pela expressão *não enfática*. Contudo, na poesia de Melo Neto, o lexema *inenfática* foi construído para se ajustar esteticamente a todo o conjunto sonoro, morfossintático e semântico do poema.

Os metaplasmos geralmente ocorrem com a supressão ou o aumento de morfemas nas palavras, mas também

podem ocorrer por meio do uso transgressivo quanto à forma da palavra (o caso do palíndromo) ou por inovações léxico-semânticas (como os neologismos). Como demonstra José Lemos Monteiro (1991), na AFÉRESE ocorre uma supressão de morfema, sílaba ou fonema no início da palavra, como o termo *esmoralizado*, utilizado frequentemente por Guimarães Rosa, no lugar de *desmoralizado*. Na SÍNCOPE, há uma supressão de fonemas no meio da palavra, por exemplo, quando Guimarães Rosa fala em *mito* em vez de *minuto*. Na APÓCOPE, a supressão se dá no final da palavra, como, por exemplo, *brumo* em vez de *brumosa*, ou *agoura* em vez de *agourenta*.

Na PRÓTESE, ocorre um aumento de fonema no início da palavra. Por exemplo, pode-se usar um trocadilho de Guimarães Rosa: em vez de “Deus nos acuda”, ele utiliza “Deus nos *sacuda*”. A EPÊNTESE se caracteriza como um acréscimo de fonema no meio do vocábulo. Fernando Pessoa, por exemplo, ao se pronunciar sobre um retrato em que aparece bebendo, utiliza a expressão “Em flagrante *delitro*”. Por fim, a PARAGOGE é uma metábole em que ocorre um acréscimo ao final da palavra, como quando Guimarães Rosa fala em *noturnazã*, em vez de *noturna*.

(3.3)

Sintaxe

Aqui, abordaremos a maneira como as categorias da sintaxe são utilizadas na linguagem poética, para produzir o efeito da autorreferencialidade.

Basta ler qualquer poema, especialmente aqueles escritos em formas tradicionais, para perceber que a sintaxe empregada por meio da versificação é muito diferente daquela empregada nos textos em prosa. De acordo com as regras mais básicas da sintaxe tradicional, toda oração, para fazer sentido, deve possuir um SUJEITO e um PREDICADO. Ao longo de um texto, normalmente, temos uma série de orações que, encadeadas umas nas outras, formam períodos. Estes, por sua vez, geralmente são dispostos em parágrafos, que são regidos por uma ideia ou um tema principal. Se o texto for coerente e coeso, será possível, por meio de análise, encontrar todas as suas orações, com seus respectivos sujeitos e predicados, independentemente da ordem em que tais elementos efetivamente foram utilizados.

Como você pôde aprender anteriormente, o texto poético não é organizado por parágrafos, e, sim, por versos e estrofes. E, embora estes geralmente tenham orações e até mesmo períodos, é recorrente que a poesia seja formada por meras frases, não necessariamente orações. Observe a primeira estrofe do poema *A Ronda Noturna* (Bilac, 2011a):

*Noite cerrada, tormentosa, escura,
Lá fora. Dorme em trevas o convento.
Queda imoto o arvoredado. Não fulgura
Uma estrela no torvo firmamento.*

O primeiro verso é formado por um sintagma nominal, *Noite cerrada*, e dois adjetivos, *tormentosa* e *escura*, sendo que, no segundo verso, há um adjunto adverbial, *Lá fora*. Caso a ideia desses versos fosse expressa em linguagem não poética, seria aconselhável o uso de um verbo e de, pelo menos, um conectivo, a fim de marcar uma oração bem estruturada.

Teríamos, nesse caso, algo como “A noite lá fora está cerrada, tormentosa e escura”. No entanto, na poesia, geralmente há um uso parcimonioso de conectivos, tais como conjunções e preposições, além de ser muito comum o emprego de frases aparentemente soltas, sem verbos.

Esse fenômeno ocorre por duas razões principais. Primeiro, por uma questão de sonoridade: o emprego de um verbo ou de qualquer conectivo, no primeiro verso do poema de Bilac (2011a), por exemplo, acarretaria um desastre para o ritmo do poema, pois desestruturaria sua constituição em decassílabos.

A segunda razão é semântica: na medida em que são suprimidos verbos e conjuntivos, o sentido dos versos se torna menos explícito e mais sugestivo, atingindo um efeito poético.

Figuras de sintaxe: o uso poético das metataxes

Assim como existem certas figuras de linguagem construídas com base em um trabalho sobre o nível morfológico da gramática, também há figuras construídas pela sintaxe. São as assim chamadas *metataxes*, segundo a conceituação sugerida pelo Centro de Estudos Poéticos, de Liège. As principais figuras se estruturam ou por REPETIÇÃO OU ADIÇÃO, como no caso da ANÁFORA, do POLISSÍNDETO e dos PARALELISMOS, por exemplo; por SUPRESSÃO, como no caso da ELIPSE e do ASSÍNDETO; e, por fim, por DESLOCAMENTOS (supressão-adição), como a SILEPSE e o ANACOLUTO, entre vários outros. A seguir, essas poucas figuras serão brevemente explicadas e exemplificadas. Contudo, você deve notar que não se trata de uma lista completa de todas as figuras de linguagem relativas à sintaxe, mas de um pequeno apanhado daquelas que consideramos algumas das mais importantes ou usuais.

Grande parte dos efeitos poéticos gerados pela sintaxe acontece por repetição de palavras, principalmente substantivos, adjetivos e conjunções, sendo que é possível haver repetição de termos referentes a qualquer categoria sintática. No poema de Castro Alves (2011), citado no início deste capítulo, por exemplo, você pôde perceber a repetição de um vocativo: “Salve! – país do bandido! Salve! – pátria do jaguar!”.

Na tipologia tradicional da retórica ou estilística, algumas figuras destinam-se a classificar essas repetições. A anáfora, por exemplo, normalmente é caracterizada como uma mera repetição de palavras, geralmente substantivos e adjetivos. A repetição do termo “Salve!” é um exemplo de anáfora. Em *Antífona* (2011a), Cruz e Souza utiliza, com muita intensidade, uma anáfora, por meio da repetição da palavra *formas*, que já pode ser percebida no primeiro verso: “Ó formas alvas, brancas, formas claras”.

O POLISSÍNDETO caracteriza-se pela repetição de conjuntivos, geralmente conjunções, como no verso de *A mosca azul* (Machado de Assis, 1994): “E zumbia, e voava, e voava, e zumbia”.

Os PARALELISMOS, por fim, caracterizam-se pela repetição de estruturas sintáticas mais específicas, como, por exemplo, a utilização de um adjunto adverbial no início de cada estrofe, ou qualquer outra estrutura, ao longo de um poema. Na primeira estrofe de *Morte do Leiteiro* (Drummond de Andrade, 2005), existe um paralelismo entre os quatro primeiros versos, pois a mesma estrutura sintática se repete a cada dois versos: o verbo *haver* e seu objeto direto (primeiro e terceiro versos), a locução verbal *é preciso* e seu sujeito, manifesto por uma oração subordinada substantiva subjetiva (segundo e quarto versos).

*Há pouco leite no país,
É preciso entregá-lo cedo.
Há muita sede no país,
É preciso entregá-lo cedo.*

Metataxes por supressão

Quando algum elemento morfossintático é completamente suprimido em um verso, temos a ELIPSE. Essa figura também é utilizada na linguagem não poética, por exemplo, quando não repetimos o mesmo sujeito de uma oração na oração seguinte ou quando não repetimos um verbo já utilizado no mesmo período ou no mesmo parágrafo. No poema *A Ronda Noturna* (Bilac, 2011a), já citado anteriormente, você pôde perceber uma ELIPSE DE VERBO NOS VERSOS “Noite cerrada, tormentosa, escura, / Lá fora”.

De forma semelhante, o ASSÍNDETO se define como a supressão de conectivos, especialmente conjunções. Assim como a elipse, também pode ser utilizado na linguagem não poética, como forma de elevar o estilo de um texto. Na poesia, contudo, ele geralmente tem o objetivo de tornar o sentido mais sugestivo e polissêmico. Nos versos a seguir, transcritos do poema *Moreninha* (Abreu, 2011b), encontramos um exemplo de assíndeto – no caso, a supressão da conjunção *e* entre o segundo e o terceiro verso.

*Ai, vejam como é bonita
Co’as tranças presas na fita,
Co’as flores no samburá!*

Metataxes por deslocamentos

Grande parte dos efeitos sonoros de um poema se deve a deslocamentos sintáticos, como já afirmamos anteriormente.

A estilística tradicional reservou algumas figuras para alguns tipos de deslocamento, como a SILEPSE. Trata-se de um recurso estilístico também empregado na linguagem não poética, quando se realiza uma concordância com a ideia dos termos, e não com a categoria gramatical.

Os casos mais comuns de silepse são de pessoa e de número, mas também existe a silepse de gênero. Quando afirmamos, por exemplo, “Ela e eu somos da mesma opinião”, a conjugação do verbo segue a ideia da primeira pessoa do plural, embora o sujeito composto esteja na terceira e na primeira pessoa do singular, o que caracteriza uma silepse de pessoa. Quando uma pessoa do sexo masculino usa a expressão *a gente*, como em “Quando a gente é novo”, sempre faz uma silepse de gênero. Por fim, a silepse de número ocorre, por exemplo, quando o verbo é conjugado de acordo com a ideia do plural, embora o sujeito esteja no singular: “Havia muita gente no cinema, e estavam atentos”.

Por fim, o ANACOLUTO, muitas vezes uma consequência do emprego de alguma silepse, caracteriza-se como a quebra de uma sequência sintática esperada, como, por exemplo, quando se interpola, entre um sujeito e seu verbo, algum termo ou oração. Em sua *Canção do exílio* (2011a), por exemplo, Casimiro de Abreu utiliza os seguintes versos: “O país estrangeiro mais belezas/ Do que a pátria não tem”. A ordem direta desses versos, caso não se tratasse de poesia, seria: “O país estrangeiro não tem mais belezas do que a pátria”. Deve ser ressaltado que o anacoluto é um dos recursos sintáticos mais utilizados na linguagem poética, devido ao seu alto poder de criar efeitos sonoros e sugestões semânticas.

Atividades

1. O que são equivalências morfossintáticas?
 - a. Trata-se de um fenômeno gramatical relativo à composição poética, no qual certas estruturas específicas são mais valorizadas do que outras.
 - b. Trata-se de um fenômeno gramatical comum à composição poética, no qual certas estruturas específicas são utilizadas iterativamente com a intenção de produzir efeitos estéticos.
 - c. Trata-se de um fenômeno gramatical comum não apenas à composição poética, mas também à linguagem coloquial, no qual certas estruturas específicas são utilizadas com a intenção de sensibilizar o leitor.
 - d. Trata-se de um fenômeno gramatical relativo à composição poética, por meio do qual o poeta tenta utilizar as categorias da morfologia e da sintaxe do modo mais correto possível.

2. Qual a relação entre a morfologia e a sonoridade em um poema?
 - a. Existe uma certa interação entre esses estratos, pois o uso iterativo de certas estruturas morfológicas também acarreta efeitos sonoros.
 - b. Cada um desses estratos possui efeitos específicos claramente delimitáveis: ao passo que a morfologia trata das classes gramaticais, a sonoridade é construída por meio do ritmo e de outros recursos.
 - c. O nível sonoro deve ser estudado separadamente em relação ao nível morfológico, a fim de evitar confusões interpretativas.

d. Não é possível estabelecer qualquer equivalência entre o nível morfológico e o nível sonoro, pois são estratos distintos.

3. Qual a relação entre a oração e o verso?

a. A oração é uma unidade linguística formada de sujeito e predicado; o verso é uma unidade linguística formada, geralmente, apenas de predicados.

b. O verso é uma unidade poética, cuja principal característica é a sonoridade; a oração é uma unidade linguística formada por um conjunto de períodos.

c. O verso é uma unidade linguística, cuja principal característica é a coesão; a oração é uma unidade linguística formada por sujeito e predicado.

d. A oração é uma unidade linguística formada de sujeito e de predicado; o verso é uma unidade poética, cujo princípio de construção é a sonoridade.

4. Qual a melhor definição para a anáfora e para o paralelismo?

a. A anáfora corresponde à repetição de estruturas morfológicas num poema; o paralelismo corresponde à repetição de vocábulos.

b. A anáfora corresponde à repetição de vocábulos num poema; o paralelismo corresponde à iteração de estruturas morfossintáticas.

c. A anáfora corresponde à supressão de vocábulos num poema; o paralelismo corresponde à iteração de estruturas morfossintáticas.

d. A anáfora corresponde à repetição de vocábulos num poema; o paralelismo corresponde à supressão de certas estruturas morfossintáticas.

5. Qual a melhor definição para anacoluto e silepse?
- O anacoluto corresponde à supressão de morfema no início do vocábulo; a silepse é a supressão de morfema no final do vocábulo.
 - O anacoluto corresponde à supressão de morfema no final do vocábulo; a silepse é a supressão de morfema no início do vocábulo.
 - O anacoluto corresponde a algum deslocamento de sintagmas; a silepse é a figura segundo a qual a concordância é realizada por meio de critérios semânticos e não sintáticos.
 - O anacoluto é a figura segundo a qual a concordância é realizada por meio de critérios semânticos e não sintáticos; a silepse corresponde a algum deslocamento de sintagmas.

(4)

Estrato semântico

No presente capítulo, abordaremos o aspecto propriamente semântico da poesia por meio da análise da maneira como todos os níveis gramaticais se agenciam na linguagem poética, no intuito de produzir os efeitos da conotação e da polissemia.

(4.1)

O que é semântica?

Antes de estudarmos o estrato propriamente semântico da poesia, é necessário refletirmos sobre o significado do conceito de *semântica*. Trata-se de uma disciplina, na área da linguística, interessada em estudar como os significados são produzidos nos textos e como se organizam em diferentes sistemas formais.

Nessa perspectiva, analisar o estrato semântico separadamente em relação aos demais estratos pode soar um tanto artificial, pois, como você pôde perceber anteriormente, na poesia, todas as categorias gramaticais são empregadas de modo a construir “sentidos”.

Como já vimos, o uso farto de adjetivos e de adjuntos, por parte dos românticos, por exemplo, cria uma atmosfera abstrata nos poemas, ao passo que o predomínio de substantivos e verbos – como acontece, por exemplo, na obra de João Cabral de Melo Neto (1997) – transmite um sentido mais concreto. Da mesma forma, a utilização de sonoridades variadas, na lírica, sempre visa, senão à instituição, pelo menos à reiteração de determinados sentidos já instalados em um poema.

Em poucos termos, você deve ter em mente que estudar o estrato semântico da poesia lírica corresponde a investigar como o sentido do poema é construído, sem, entretanto, desconsiderar as demais categorias linguísticas.

(4.2)

A semântica está integrada aos demais estratos

Na poesia, todas as categorias da linguagem são empregadas de modo a contribuírem com o sentido ou, na maioria das vezes, com os sentidos do poema. Por exemplo, no poema *The raven* (1845), do famoso poeta e contista norte-americano Edgar Allan Poe, todas as categorias servem para reiterar uma mesma ideia fundamental, que perpassa todo o poema: a tristeza do “eu” lírico pela perda da amada, Lenore.

Sonoramente, para veicular esse sentido, Poe cria uma série de paralelismos sonoros entre as palavras inglesas *raven* (corvo), *never* (nunca) e *nevermore* (nunca mais). Note que *raven* funciona praticamente como um palíndromo sonoro de *never* (reven). Além disso, uma das criações mais brilhantes desse poema consiste na utilização da palavra *nevermore*, que, além de evocar, por meio do palíndromo sonoro, a ideia do corvo (*raven*), também evoca o próprio nome da pessoa amada, Lenore, mediante uma espécie de eco produzido pelos últimos fonemas de *nevermore* (*Lenore*).

Poe também utiliza o estrato morfossintático para veicular essa ideia, principalmente com alguns paralelismos, ou seja, o uso de certas estruturas sintáticas que se repetem ao longo do poema: “And the raven, never flitting, still is sitting, still is sitting” (Poe, 1845).

Essas repetições morfossintáticas, juntamente com as sonoras (algumas surgidas como consequência da própria repetição morfossintática), acabam reforçando o sentido principal do poema: a melancolia causada pela perda da amada.

Nesses exemplos, você deve ter percebido que o estrato semântico, na medida em que se destina ao estudo do SENTIDO do poema, é construído em conjunto com todos os demais estratos. Isso ocorre porque uma das principais características do discurso estético é aquilo que o semiótico Roman Jakobson (1995) denomina de *autorreflexividade*. Em outras palavras, a linguagem da arte literária alcança seus efeitos estéticos justamente ao estabelecer um máximo de equivalências entre todos os níveis da linguagem empregada.

(4.3)

Dificuldade para estabelecer o sentido poético

Mesmo que, *lato sensu*, todas as categorias da gramática contribuam com a construção e com o reforço do sentido do poema, para que esse aspecto seja percebido, deve ser possível, de alguma forma, “isolar” ou nomear esse sentido principal. Por exemplo, se não tivéssemos claro que, no poema *The raven* (1845), de Poe, existe a intenção de veicular, COMO SIGNIFICADO, UMA TRISTEZA MÓRBIDA COM RELAÇÃO À PERDA DE UMA PESSOA AMADA, não seria possível perceber a maneira como os estratos visual, sonoro e morfo-sintático contribuem para a reiteração desse sentido, ao mesmo tempo em que criam relações semânticas surpreendentes. Em outros termos, no estrato semântico, é necessário delimitar – mesmo que isso jamais possa ser feito de forma única e absoluta – O QUE O POEMA QUER TRANSMITIR ao seu leitor.

Nesse ponto, encontramos um problema extremamente complexo, pois, normalmente, um poema não quer transmitir apenas uma única ideia, claramente definida ou articulada, pois faz parte da estratégia do discurso estético-artístico a utilização de SUGESTÕES em vez de AFIRMAÇÕES. Por exemplo: após a leitura dos famosos versos de *Amor é fogo que arde sem se ver* (Camões, 2011), não se chega a uma concepção claramente definida do que seja o sentimento do amor, embora o poema trate desse assunto ao longo de todos os seus versos. Por meio dos vários recursos empregados pelo poeta – mas, principalmente, das imagens visuais FOGO, ARDER, VER – SOMOS SUGESTIONADOS a pensar no amor de forma intensa e paradoxal, como um sentimento capaz de nos levar simultaneamente ao êxtase do prazer e à dor. Note que isso, contudo, não é uma definição.

A questão se torna ainda mais complexa se pensarmos que essas SUGESTÕES dependem muito de uma série de questões vinculadas ao próprio receptor, desde sua bagagem cultural até seu estado de ânimo, que pode variar ao longo do tempo.

(4.4)

Polissemia

O principal motivo que dificulta a delimitação do sentido de um poema é o fato de que a boa poesia geralmente se esmera para produzir não apenas um, mas VÁRIOS SENTIDOS. Essa pluralidade semântica, característica intrínseca da linguagem literária, é denominada de *polissemia*. Por exemplo: nos famosos versos de *No meio do caminho* (Drummond de Andrade, 1928), não é possível afirmar, com exatidão, o que a “pedra” realmente significa. O sentido dessa metáfora

depende muito da maneira como interpretamos o lexema *caminho*. Numa interpretação talvez um pouco ingênua e apressada, poderíamos simplesmente dizer que o CAMINHO significa NOSSAS VIDAS; a PEDRA, nesse contexto, poderia ser interpretada como algum tipo de PROBLEMA OU OBSTÁCULO.

No entanto, toda obra de arte feita com um trabalho estético atento dialoga com a tradição mítica e literária de nossa cultura, o que amplia sobremaneira as possibilidades de interpretar as imagens que nos são apresentadas.

Para dar um breve exemplo apenas, se pensarmos em um dos mitos mais conhecidos por nossa cultura envolvendo CAMINHO e PEDRA, poderemos nos lembrar do Mito de Sísifo, cujo tema principal é uma maldição ou um castigo ao qual Sísifo fora condenado por Zeus: carregar eternamente uma pedra de mármore até o topo de uma colina, para vê-la rolar em seguida – o que tornava o seu trabalho completamente inútil. Ora, à luz desse mito – e de vários outros que poderiam ser aqui arrolados –, a metáfora de Drummond adquire uma carga semântica ligada à ideia da INUTILIDADE. Se pensarmos em outros mitos, a polissemia da PEDRA *drummondiana* se expande de forma ainda mais surpreendente.

(4.5)

Denotação e conotação

Para utilizar termos muito simples, podemos dizer que a DENOTAÇÃO corresponde àquele sentido mais primário ou mais literal de um vocábulo ou, mesmo, de um conjunto de vocábulos. Já a CONOTAÇÃO diz respeito aos

vários sentidos que se agregam ao significado denotativo. Tratam-se daqueles sentidos que compõem a POLISSEMIA do poema.

Por exemplo, em *The raven* (Poe, 1845), podemos dizer que o sentido mais denotativo ou literal corresponde ao sentimento mórbido de tristeza por causa da morte da amada Lenore. É muito importante, para a análise da poesia, encontrar primeiramente o sentido mais denotativo, pois é em torno dele que se constrói grande parte dos efeitos sonoros e morfossintáticos da poesia. No poema de Drummond (1928), o sentido conotativo corresponde à afirmação, um tanto redundante, de que o “eu” lírico encontrou uma pedra no meio do seu caminho.

Muitas vezes, contudo, é difícil afirmar, mesmo que com ressalvas, o sentido de um poema, levando em conta apenas o nível denotativo da linguagem. Como já afirmamos anteriormente, a estratégia do texto poético é criar o máximo possível de efeitos de sugestão e de polissemia, sendo que, em algumas escolas literárias – como no simbolismo, por exemplo – essa característica é exacerbada. Releia os versos de Cruz e Souza (2011b), do poema *Lírio Astral*:

*Lírio astral, ó lírio branco,
Ó lírio astral,
No meu derradeiro arranco
Sê cordial!*

Como se vê, denotativamente, mesmo que afirmemos que o “eu” lírico está interpelando o lírio astral a ser cordial, os versos não fazem sentido, pois não tem lógica interpelar uma planta a adquirir um comportamento de seres humanos. Essa questão se torna ainda mais problemática quando analisamos poemas de vanguarda, em que, muitas

vezes, os poetas procuram imputar marcas de alogismo às suas obras. Nos quatro primeiros versos de *Um Rendado se Vê Desfeito* (Mallarmé, 2005), que você pode ler na sequência, é quase impossível chegar a qualquer sentido denotativo:

*Um rendado se vê desfeito
Na dúvida do Jogo extremo
A entreabrir como um supremo
Não uma ausência de leito*

O sentido denotativo, na poesia, quando é possível atiná-lo, serve como uma espécie de trampolim para os sentidos conotativos, que são responsáveis pela polissemia poética. A principal questão é como fazer essa passagem da denotação em direção à conotação. De forma geral, não existe uma regra sobre essa questão, mesmo porque a lírica sempre pressupõe um alto teor de subjetividade por parte da interpretação realizada pelo leitor.

No entanto, alguns procedimentos podem ajudar. Primeiro, é importante identificar as principais imagens literárias, geralmente centradas em algumas figuras de linguagem (principalmente a metáfora), e perguntar pelos sentidos mais abstratos que elas veiculam. Por exemplo: no poema de Drummond, a PEDRA pode nos remeter a ideias de RIGIDEZ e ARIDEZ, entre outras. Ligada à noção de caminho, pode sugerir sentidos como OBSTÁCULO OU INTERRUPÇÃO entre outros.

Nesse ponto, você já pode ter uma ideia de alguns sentidos desse poema. Eles ajudam a compreender algumas das SUGESTÕES mais básicas que o poema pretende veicular, servindo, dessa maneira, como um grande auxílio para a fruição. Por outro lado, uma interpretação mais acurada, que leve em conta pelo menos alguns dos preceitos ideológicos que regem o trabalho de composição do poeta, deve

se preocupar em situar o poema em um determinado contexto histórico-social e, principalmente, em seu contexto literário. Por exemplo, tendo em conta que Cruz e Sousa é um poeta simbolista, sabemos que muitos de seus poemas estarão necessariamente imbuídos de temas como a morte e a metafísica, por se tratar de temas caros ao Simbolismo. No caso de Mallarmé, estudando sua concepção poética, descobrimos que o autor tinha uma predileção por problemas filosóficos ligados à temática do “acaso”. Assim, quando ele fala em jogo extremo, é muito provável que nos esteja sugerindo uma reflexão sobre como o acaso intervém no jogo, que pode ser compreendido como uma metáfora da própria vida.

Para concluir esta seção, ressaltamos que, antes de tudo, um poema deve ser visto como uma obra de arte e, como tal, não precisa necessariamente de um amplo conhecimento acerca de princípios estéticos e literários para ser apreciado, embora o conhecimento de tais princípios ajude a realizar uma leitura mais intensa e mais crítica, visto que permite fruir dois dos principais aspectos previstos como estratégia da linguagem literária: a sugestão e a polissemia.

(4.6)

Metáfora

Para muitas pessoas, as metáforas, assim como as demais figuras de linguagem, não passam de ornamentos. No entanto, George Lakoff e Mark Johnson (2002, p. 45) concluíram que as metáforas fazem parte de nossa vida cotidiana, influenciando nossos pensamentos e nossas ações. Assim, por exemplo, quando dizemos “Você está DESPERDIÇANDO

meu tempo”, a palavra *desperdiçar* está sendo empregada de forma metafórica, pois, literalmente, o tempo não pode ser desperdiçado porque não é um objeto físico. Nós só podemos desperdiçar bens, dinheiro, utensílios, entre outros objetos de valor. Lakoff e Johnson observaram que, quando utilizamos metáforas, “nós falamos de um assunto por meio de outro”. É como se disséssemos que “tempo é dinheiro”.

Apesar de serem muito comuns em nossa linguagem cotidiana, as metáforas são criadas de forma consciente e intencional em textos literários ou artísticos, como nos versos de Drummond (1928). Nesse contexto, a palavra *pedra* torna-se uma metáfora, pois, apesar de seu sentido DENOTATIVO (literal) apontar para um objeto físico do mundo mineral, seu sentido CONOTATIVO pode apontar para ideias como “problemas” ou “dificuldades”. É como se falássemos, por meio do termo *pedras*, das dificuldades da vida ou da inutilidade de certas ações que realizamos.

No poema *Estrela da Tarde* (Fontela, 2006), que você pode ler na sequência, a principal metáfora utilizada é a “estrela da tarde”. Um dos sentidos conotativos mais prováveis para esse poema é a questão do envelhecimento (marcado pela metáfora *tarde*) e da morte (marcado pela metáfora *silêncio*). Esse sentido conotativo vai se revelando à medida que, em cada estrofe, a metáfora da estrela é ligada a outras metáforas: “madura e sem perfume” remete à ideia do próprio envelhecimento e de um certo desapontamento com esse fenômeno da existência (primeira estrofe); “infecunda e altíssima” sugere a ideia da infertilidade e, talvez, de um sentimento paradoxalmente sublime ou estoico em relação ao fim da existência (segunda estrofe); “silêncio” é uma alusão mais direta à morte (terceira estrofe).

A ESTRELA DA TARDE

*A estrela da tarde está
madura
e sem nenhum perfume*

*A estrela da tarde é
infecunda
e altíssima
Depois da estrela da tarde
só há:
o silêncio. (Fontela, 2006)*

(4.7)

Outras figuras de linguagem

Apesar de a metáfora ser um dos mais importantes recursos expressivos da linguagem poética, é importante notar que também existem vários outros, entre os quais destacaremos, a seguir, a METONÍMIA e a IRONIA. Você deve notar, contudo, que existem inúmeras outras figuras de linguagem que não poderão ser tratadas aqui.

A METONÍMIA é uma figura muito semelhante à metáfora, pois, em última análise, também veicula um ou mais sentidos conotativos que têm origem em uma base denotativa. No entanto, ao passo que, na metáfora, a ligação entre o sentido denotativo e o sentido conotativo deve ser construída pelo leitor (por meio de uma decomposição semântica), na metonímia, ela é dada por algum tipo de relação de proximidade lógica entre a denotação e a conotação, que os linguistas denominam de *contiguidade*. Para exemplificar, no poema

de Drummond (1928), a palavra *pedra* pode ser considerada uma METÁFORA de dificuldade porque não existe uma relação contígua entre esses dois semas. Em outro exemplo, quando Mário de Andrade utiliza o termo *burguês-níquel* (1987) para criticar o fato de que a burguesia brasileira do início do século XX estava mais interessada em suas próprias vantagens econômicas do que no desenvolvimento do Brasil, o termo *níquel* deve ser interpretado como uma METONÍMIA de dinheiro, pois existe uma ligação contígua entre níquel e dinheiro: a moeda, originalmente, é feita de níquel.

Por fim, na ironia, assim como na metáfora e na metonímia, sempre há um sentido explícito, ou denotativo, e um sentido implícito, ou conotativo. Este último poderá ser compreendido apenas POR MEIO DO CONTEXTO DA FALA. Além disso, diferentemente da metáfora e da metonímia, a ironia geralmente é utilizada com finalidade sarcástica. Por exemplo, quando um professor afirma “Que bela prova!”, querendo dizer que a prova está ruim, está sendo irônico. Um receptor que desconhece o contexto em que a expressão irônica foi enunciada poderia interpretá-la denotativamente. Nesse caso, acreditaria que o professor está realmente elogiando o aluno, não percebendo que o sentido implícito ou conotativo é “A prova está péssima”.

Note que existem vários tipos de ironia. Quanto mais sutil a mensagem irônica, tanto mais atenção exige por parte do receptor. No caso do exemplo anterior, basta olhar para o rosto do professor, prestar atenção na entonação da sua voz ou, mesmo, saber que o aluno em questão geralmente recebe notas baixas em suas avaliações para perceber que se trata de uma ironia. Em poesia, contudo, a ironia geralmente é construída de forma muito refinada e, por isso, às vezes, é mais difícil de ser percebida.

O famoso poema *Ode ao burguês*, escrito por Mário de Andrade em sua *Pauliceia desvairada* (1987), é um bom exemplo

de ironia poética. Nele, Mário de Andrade pretende denunciar o conservadorismo da classe burguesa brasileira do início do século XX, refratária às várias tendências e possibilidades de modernização que se abriam para o Brasil naquela época, visto que estava interessada apenas em manter os seus privilégios de classe. As várias metáforas do poema, na medida em que são lidas à luz do contexto social e literário em que escreve Mário de Andrade, revelam-se ironias ácidas em relação ao estilo de vida empolado, elitista e medíocre levado pela burguesia refratária do Brasil no início do século XX.

*Eu insulto o burguês! O burguês-níquel,
o burguês-burguês!
A digestão bem-feita de São Paulo!
O homem-curva! O homem-nádegas!
O homem que sendo francês, brasileiro, italiano,
é sempre um cauteloso pouco a pouco!*

*Eu insulto as aristocracias cautelosas!
Os barões lampiões! Os condes Joões! Os duques zurros!
que vivem dentro de muros sem pulos;
e gemem sangues de alguns mil-réis fracos
para dizerem que as filhas da senhora falam o francês
e tocam os "Printemps" com as unhas! (Andrade, 1987)*

Atividades

1. Qual das alternativas a seguir retrata do modo mais adequado a relação do estrato semântico com os demais estratos?
 - a. Ao passo que o estrato semântico dá conta do verdadeiro sentido do poema, os demais dão conta da visualidade, da sonoridade e da gramática.

- b. O estrato semântico não deve ser estudado independentemente dos demais estratos, visto que todas as categorias semióticas de um poema concorrem para a construção de seu sentido.
 - c. É muito importante que cada estrato seja analisado de forma completamente separada, um em relação ao outro, para que o receptor consiga chegar ao sentido que o poeta realmente deseja veicular.
 - d. O estrato semântico deve ser estudado independentemente dos demais estratos, visto que cada categoria semiótica de um poema constrói sentidos específicos, que não estão diretamente ligados aos demais sentidos.
2. Por que, na maioria dos casos, é tão difícil estabelecer o sentido poético?
- a. Porque os poetas não pretendem veicular nenhum sentido racional em suas obras.
 - b. Porque cada leitor possui um modo diferente de compreender a poesia.
 - c. Porque a leitura da poesia é completamente subjetiva.
 - d. Porque a poesia normalmente procura veicular mais do que um sentido apenas.
3. O que diferencia a denotação da conotação?
- a. Ao passo que a denotação é responsável pelo sentido polisêmico do texto, a conotação corresponde ao sentido literal.
 - b. Ao passo que a denotação é responsável pelo sentido literal do texto, a conotação corresponde ao verdadeiro sentido poético.
 - c. Ao passo que a denotação é responsável pelo sentido literal do texto, a conotação corresponde aos demais sentidos que se agregam ao sentido denotativo.

- d. O sentido conotativo, na verdade, não passa de um trampolim para chegar ao verdadeiro sentido de um poema, que é dado pela denotação.
4. O que diferencia a metonímia da metáfora?
- O sentido metafórico se dá por contiguidade, já o sentido metonímico se dá por uma relação entre a parte e o todo.
 - O sentido metonímico se dá por contiguidade, já o sentido metafórico se dá por uma relação entre a parte e o todo.
 - O sentido metafórico se dá por polissemia, já o sentido metonímico é restrito e limitado.
 - O sentido metafórico se dá por aproximações semânticas entre termos que originalmente não são próximos, já o sentido metonímico se dá por contiguidade.
5. O que caracteriza o sentido irônico em um poema?
- O sentido irônico é conotativo, geralmente apontando para uma crítica realizada com base no contexto da enunciação.
 - O sentido irônico é polissêmico, geralmente apontando para um sarcasmo do poeta com relação aos problemas da sociedade.
 - O sentido irônico é denotativo e geralmente pode ser percebido por meio de uma análise criteriosa do estrato semântico.
 - O sentido irônico, diferentemente do sentido metafórico e metonímico, é monossêmico, pois sempre revela o sarcasmo do poeta com relação a algum assunto.

(5)

Evolução histórica da poesia

Jane Thompson Brodbeck é graduada em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) e bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Possui mestrado e doutorado em Literaturas de Língua Inglesa pela UFRGS. Tem vários artigos publicados em anais de congressos nacionais e internacionais, capítulos de livros, periódicos na área de Estudos Culturais, além de orientações em cursos de graduação e pós-graduação, com ênfase nos conceitos de identidade, pós-colonialismo, pós-modernismo, diáspora, hibridismo, metodologia do ensino da literatura, autores chicanos, indígenas, estudos comparativos entre autores brasileiros e estadunidenses/ingleses. É editora do periódico Textura.

Neste capítulo, faremos um percurso que envolve a trajetória da poesia nos diferentes momentos históricos, iniciando pela própria definição de poesia, com início no período clássico greco-romano.

O conceito de poesia já abrangeu múltiplas composições ao longo dos séculos, pois, ao falarmos das suas origens, percebemos que ela é o alicerce em que toda a literatura ocidental foi construída. Se, atualmente, os poetas perderam o seu antigo lugar de destaque, isso se deve a vários fatores de ordem histórica e econômico-social e, atualmente,

à resistência de professores e alunos em relação à leitura e à análise de poemas. Afinal, ler poesia demanda alguns requisitos, tais como familiaridade com o aspecto fônico, ou seja, com o ritmo, a métrica, a rima, e com os aspectos morfossintáticos e semânticos. Por sua vez, o caráter polisêmico das palavras não se deixa apreender de forma tão natural como no discurso em prosa.

Dessa forma, quando Arnaldo Antunes, músico, poeta e artista visual, ex-integrante do grupo de *rock* Titãs, afirma que “[a] manifestação do que chamamos de poesia hoje nos sugere mínimos *flashbacks* de uma possível infância da linguagem” (2000), ele se refere justamente a um tempo em que a “música, poesia, pensamento, dança, imagem [...] se conjugavam em experiências integrais, associadas a utilidades práticas, mágicas, curativas, religiosas, sexuais, guerreiras” (2000). A poesia, conforme Croce (1976, p.14), parecia “tão admirável e quase milagrosa aos antigos gregos que eles a consideraram como um sopro sagrado [...] e distinguiram os aedos dos demais mortais, honrando-os como inspirados pelos deuses”.

Por sua vez, Aristóteles, no capítulo IV da *Arte poética* (2005, p. 30), didaticamente, ensina que a poesia surge da tendência à imitação e do prazer que experimentamos com a representação dos objetos, sendo que “na origem os homens mais aptos por natureza [...] foram dando origem à poesia por suas improvisações”. De acordo com Cara (1998, p. 23-24), deve-se ressaltar, no entanto, que a “poesia grega de expressão subjetiva, que nasceu acompanhada de música, não foi objeto de reflexão de Aristóteles”, havendo apenas algumas poucas referências ao lírico na *Arte poética* (Aristóteles, 2005).

A propósito da importância da lírica para a literatura, transcrevemos aqui uma afirmação de Ezra Pound (1976), poeta e ensaísta estadunidense, que consegue sintetizar, em poucas palavras, o valor dos versos:

Quero dizer que desde os primórdios da literatura até A.D. 1750 a poesia foi a arte suprema, e assim era considerada; e se lermos os livros escritos antes dessa data, veremos que o número de livros interessantes em verso é pelo menos igual ao número de livros em prosa ainda legíveis, e que a quintessência está na poesia. Quando queremos saber como eram as pessoas antes de 1750, quando queremos saber se tinham carne e ossos como nós, vamos à poesia da época. (Pound, 1976, p. 44)

Para que você possa ter uma visão mais abrangente da evolução histórica da poesia, decidimos que seria mais apropriada a divisão em períodos históricos, ainda que possa parecer reducionista, pois a literatura transcende a compartimentalização de obras em escolas literárias e/ou períodos sob uma perspectiva fechada, excludente. Entretanto, por questões essencialmente didáticas, optamos por esse modelo, viabilizando uma visão diacrônica das mudanças ocorridas na poesia lírica.

(5.1)

Período greco-romano

Na época clássica, referente à literatura greco-romana, o conceito de poesia abarca todos os gêneros – o épico, o lírico e o dramático –, pois as produções literárias são construídas em versos. Assim sendo, o que entendemos como poesia, na nossa época, corresponde ao que os gregos classificavam de *poesia lírica*. Esta, conforme D’Onofrio (2003, p. 56), tem como origem a *lyra*, o instrumento musical de corda que os gregos utilizavam para cantar os versos

poéticos. O autor ressalta a distinção que Aristóteles faz quanto à maneira como a palavra se apresenta nos três gêneros poéticos, sendo que, na poesia lírica, a palavra era CANTADA, na poesia épica, era RECITADA e, finalmente, na poesia dramática, REPRESENTADA.

Para efeitos do presente capítulo, entendemos que apenas a POESIA LÍRICA deve ser objeto de estudo deste breve panorama da evolução da poesia, tendo em vista que a poesia épica será devidamente analisada na evolução histórica da narrativa e a poesia dramática já o foi no livro *Fundamentos do texto literário*.

Partindo-se, pois, do estudo realizado a respeito da herança clássica (Cara, 1998, p. 15), ressaltamos a importância do contexto histórico-econômico-social para o entendimento das mudanças ocorridas na poesia da época clássica. Em relação à sociedade grega, foi com a “multiplicação dos centros de vida, o desenvolvimento das cidades e a decadência das antigas aristocracias” que surgiu uma poesia de caráter individual, que tem em Safo (625-580 a.C.), Píndaro (518-438 a.C.) e Anacreonte (564-470 a.C.) os seus maiores expoentes. Entre algumas das modalidades formais do gênero lírico na Grécia Antiga, temos:

1. HINO – do grego *hymnos*, que significa “canto”, uma das primeiras manifestações poéticas do homem, cujo sentimento de religiosidade o leva a exaltar suas divindade.
2. ODE – do grego *oidê*, poema caracterizado pela voz do cantor, que se servia de um instrumento de corda (lira ou harpa) para acompanhamento musical.
3. ELEGIA – indica um canto triste, um lamento pela morte de um ente querido (D’Onofrio, 2003, p. 59-71).

Entre os poetas latinos, os que mais se destacaram foram:

1. CATULO (87-54 a.C.) – escreveu poesias leves, relacionadas ao amor.

2. HORÁCIO (65-8 a.C.) – poeta-modelo para os demais poetas europeus, além de conhecido por suas odes, foi o maior escritor de sátiras.
3. VIRGÍLIO (70-19 a.C.) – famoso pelo poema épico *Eneida* e autor de poesia lírica pastoril.
4. OVÍDIO (43 a.C.-18 d.C.) – poeta elegíaco mais prolífero da literatura latina (D’Onofrio, 2003, p. 58-59).

Segundo Cara (1998, p. 14), devemos ressaltar que as primeiras poesias líricas gregas “traziam fortes marcas daquelas tradicionais finalidades públicas e oficiais”.

(5.2)

Período medieval

A Idade Média foi palco de grandes transformações sociais, políticas, econômicas, culturais e, principalmente, religiosas. O cristianismo, como religião predominante na Europa, influenciou costumes, valores e senso estético, com reflexos na poesia, tanto que, como bem observa Cara (1998, p. 20), “a lírica provençal é entendida como uma lírica de idealização amorosa”.

Uma outra mudança importante refere-se ao desenvolvimento de línguas vernáculas que substituíram o latim em algumas composições líricas populares.

Trovadorismo

A sociedade medieval proporcionou o aparecimento de novas formas líricas de poesia, como as canções e as cantigas que celebravam o amor cortês, cantado e recitado pelos trovadores e menestrelis que disputavam a atenção

do público nas cortes e castelos. O trovadorismo situa-se entre os séculos XII e XV, com grandes expoentes nas cortes da França, Portugal, Espanha, Itália.

Amor cortês

De acordo com *The Concise Oxford Companion to English Literature* (Drabble; Stringer, 1996, p. 134), o termo *amor cortês* – criado por Gaston Paris, em 1883 – foi utilizado pela primeira vez para descrever a concepção de amor desenvolvida pelos trovadores provençais, no século XII. A relação do amante com a sua amada é modelada na dependência do servo feudal e seu senhor; o amor se constituía numa paixão religiosa, não consumada, o que significava que o amor era pré-marital ou extramatrimonial.

Canção

D’Onofrio (2003, p. 74) nos conta que as palavras *canção*, *chanson* e *canzone* originam-se do latim *cantionem*, referindo-se à poesia relacionada com a música e o canto. Conforme o autor, a canção se divide em popular e erudita, sendo a primeira produto de países diferentes, e a segunda, produto de uma escola literária.

Cantiga

A cantiga, segundo o *Novo dicionário da língua portuguesa*, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (2001), é uma poesia cantada, em redondilha, dividida em estrofes iguais e cujas modalidades são as seguintes:

- CANTIGA DE AMOR – gênero poético trovadoresco em que o amante se dirige à amada.

- CANTIGA DE AMIGO – gênero poético trovadoresco em que a amada dirige ternos queixumes ao amigo (o autor é sempre um homem).
- CANTIGA DE ESCÁRNIO E MALDIZER – gênero poético trovadoresco de feição satírica.

Soneto

De acordo com D’Onofrio (2003, p. 95), a palavra *soneto* deriva do italiano *sonetto*, de origem popular e medieval, não estando, pois, relacionado com a lírica greco-romana. O soneto se apresenta de duas formas:

1. SONETO ITALIANO OU PETRARQUIANO (PETRARCA) – formado por duas quadras e dois tercetos e rimas *abba abba cde cde*.
2. SONETO INGLÊS OU SHAKESPEARIANO (SHAKESPEARE) – composto de três quartetos e um dístico e rimas *abab cdcd efef gg*.

D’Onofrio atenta para o fato de que a estrutura rígida do soneto atraiu vários poetas, tais como Dante Alighieri, Francesco Petrarca, Luís Vaz de Camões, Luís de Góngora y Argote, Antero de Quental, Manuel Bandeira, Vinicius de Moraes e tantos outros que se sentiram desafiados a “condensar em poucos versos a expressão de um sentimento” (2003, p. 96).

(5.3)

Renascença

Na Renascença, observamos várias formas de composições poéticas oriundas da lírica medieval. Na corte de Elizabeth I, constatamos uma preferência pelo soneto, introduzido na Inglaterra por Sir Thomas Wyatt, seguido de outros poetas da época – tais como Sir Walter Raleigh, Christopher Marlowe, Sir Philip Sidney – que se valiam dos versos para glorificar a rainha e celebrar o amor, além do brilho insuperável dos sonetos de Shakespeare.

Conforme Robert Hillyer (1960, p. 128), o renascimento inglês produziu versos variados e criativos que reverberavam música da corte e do folclore popular e cuja temática variava de pastorais a sátiras, de madrigais a elegias.

(5.4)

Neoclassicismo

A poesia lírica do neoclassicismo abandona os temas religiosos e a celebração do amor para dar lugar ao olhar crítico do poeta em relação à sociedade corrupta do século XVIII. Há uma retomada dos autores greco-romanos que estabeleceram modelos duradouros, privilegiando as normas, fazendo com que a forma e o conteúdo coincidam. “Escreve-se para educar, já que a literatura não devia estar a serviço do entretenimento. Esse império da razão sobre os sentimentos seria conhecido como o Século das Luzes” (Giovanni, 2007, p. 72).

(5.5)

Romantismo

O romantismo foi, sem dúvida alguma, a maior revolução em termos de forma e conceito do que seria propriamente o lírico. Se na *Poética* (Aristóteles, 2005) encontramos poucas referências à poesia lírica, havendo uma tendência visível em favor da poesia épica e dramática, os poetas românticos do século XIX abandonam a estética clássica dando vazão ao subjetivismo.

Com o advento do Romantismo, a poesia não se justifica mais como imitação (o conceito neoclássico da “mimesis” aristotélica), mas como expressão inspirada de uma alma. O poeta será comparado a um organismo vivo: está, portanto, delineada uma verdadeira revolução no conceito de poesia e, dentro da nova ordem de valores, a poesia lírica terá lugar de destaque nas produções e reflexões estéticas. (Cara, 1998, p. 31)

A poesia romântica teve na Inglaterra alguns de seus maiores expoentes. William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge, ao lançarem o manifesto *Lyrical Ballads* (2008), originalmente publicado em 1798, inauguraram uma nova lírica com preceitos inteiramente voltados à natureza, numa reação contra a mentalidade racionalista do século XVIII; à infância, tendo em vista que a Revolução Industrial ocasionou a escravidão de mulheres e crianças num regime desumano de trabalho nas fábricas recém-criadas, buscando dessa forma resgatar a inocência perdida; à imaginação e, primordialmente, à ênfase nas emoções e nos sentimentos.

No Brasil, a poesia romântica se divide em três momentos distintos. Na fase nacionalista, Gonçalves de Magalhães e

Gonçalves Dias são os maiores expoentes, tendo o índio, a saudade da pátria, a natureza e a religiosidade como temas predominantes. Por sua vez, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Fagundes Varela e Junqueira Freire, que têm Lord Byron como inspiração, apresentam uma lírica mais individualista, em que o sofrimento, a morte, o amor e o tédio fazem parte das suas composições. Já em Castro Alves, encontramos o poeta defensor de causas humanitárias, em especial, a escravidão na época imperial.

(5.6)

Parnasianismo e simbolismo

Na segunda metade do século XIX, na França, surgem o parnasianismo e o simbolismo, que tiveram em Charles Baudelaire o seu grande expoente. Ao escrever *As flores do mal* (2005), em 1857, Baudelaire se consagra como precursor desse movimento literário, bem como do surrealismo.

Os poetas parnasianos davam ênfase à clareza e à perfeição da forma, desacreditando a poesia subjetiva dos românticos e pregando a “arte pela arte”. A origem do nome *parnasianismo* encontra-se no culto especial que os poetas professavam a Apolo, deus que habitava, juntamente com as musas, o Monte Parnaso.

No Brasil, o parnasianismo teve destacada atuação por meio do seu poeta mais importante, Olavo Bilac, intitulado *Príncipe dos Poetas*, que, de acordo com Giovanni, “concluiu a ‘arte pela arte’ com temáticas que por vezes lembram o Romantismo” (2007, p. 79).

Por sua vez, o simbolismo teve origem na literatura e na filosofia alemã e inglesa e nos escritos de Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire. Além destes últimos, outros grandes poetas simbolistas foram Paul Verlaine, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé. Os simbolistas enfatizavam a sugestão e a evocação em detrimento da descrição direta e da analogia explícita. Drabble e Stringer (1996, p. 568) nos contam que os poetas simbolistas estavam interessados em explorar as propriedades musicais da linguagem por meio do jogo das relações conotativas provocadas pelos sons, bem como as artes em geral.

(5.7)

Poesia do século XX

As primeiras décadas do século XX testemunharam grandes mudanças em todos os setores da vida moderna, principalmente no que diz respeito ao desenvolvimento das cidades mediante uma industrialização cada vez mais desenfreada, associada ao aumento da escolarização e às inovações científicas e tecnológicas (bem como às revoluções geradas por novas ideologias).

Se, por um lado, ao homem das primeiras décadas do século XX era oferecido um estilo de vida muito mais confortável, com oportunidades ímpares de crescimento profissional e pessoal, por outro, a tecnologia trouxe o mal-estar da civilização moderna, ou seja, a solidão das grandes cidades, o desespero existencial e a dificuldade de se relacionar com novos paradigmas.

Futurismo

Um dos movimentos mais marcantes desse período foi o futurismo, criado pelo italiano Filippo Marinetti, em seu Manifesto Futurista, de 1909. Nele, Marinetti afirma que a poesia deve exaltar a modernidade e o progresso, representado pela velocidade e pelas máquinas. Por sua apologia ao militarismo, essa vanguarda passou a servir ao fascismo a partir de 1919.

O dadaísmo foi criado pelo romeno Tristan Tzara. O Manifesto Dadaísta, de 1918, postulava a liberdade total de criação e a abolição da lógica. No Manifesto Surrealista, de 1924, André Breton expôs as bases do surrealismo, entre elas a valorização do inconsciente e o automatismo verbal.

Semana de Arte Moderna

A Semana de Arte Moderna foi um dos eventos mais importantes, em termos de renovação artística, ocorridos no Brasil, mais precisamente, no Teatro Municipal de São Paulo, de 11 a 18 de fevereiro de 1922, e contou com a presença de escritores, pintores, artistas plásticos e músicos – tais como Oswald de Andrade, Anita Malfatti, Mário de Andrade, Menotti del Picchia e Manuel Bandeira.

Como observa Proença Filho (1988, p. 32), as consequências advindas da Semana acarretaram mudanças radicais na arte e na literatura que estavam sendo praticadas. Na poesia, destacam-se três novas tendências que foram incorporadas à arte literária:

1. Adoção do verso livre.
2. Valorização poética do cotidiano.
3. Culto do primitivismo.

(5.8)

Vanguardas da poesia brasileira

Após o movimento modernista de 1922, surgiu uma nova plêiade de poetas chamada de *Geração de 45*, que apresentava atitudes e produções literárias antimodernistas. Esse grupo foi formado, entre outros poetas, por Lêdo Ivo, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Geir Campos e Darcy Damasceno. Segundo Proença Filho (1988, p. 52),

Na maioria dos casos, a obra que realizaram concede ênfase ao eruditismo verbal, à poesia preocupada com comunicar dados extremamente sutis, à problemática pessoal, à preocupação com a descrição/narração, à imagística sem maiores ressonâncias, à volta à organização tradicional do poema.

Poesia concreta

De acordo com o *Plano Piloto para Poesia Concreta* (2011), publicado em 1958 e assinado por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, a poesia concreta é:

produto de uma evolução crítica de formas. dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. espaço qualificado: estrutura espaçotemporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear. daí a importância da ideia de ideograma, desde seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual até o sentido específico (Fenollosa/Pound) de método de compor baseado na justaposição direta – analógica, não lógico-discursiva – de elementos.

Instauração-práxis

A instauração-práxis foi criada pelo poeta-ensaísta Mário Chamie, na década de 1960, como uma reação à poesia concreta. Há uma preocupação de vincular a experiência linguística

às questões sociais ou à realidade como um todo, o poeta se mistura a trabalhadores rurais ou urbanos para fazer um levantamento de discursos que são recriados em poemas que passam a incorporar a intensidade da fala de uma comunidade que só se reconhece pelas palavras trocadas entre seus membros (Virtual Books, 2011).

Movimento do poema-processo

O movimento do poema-processo foi lançado em 1967, em exposições realizadas no Rio de Janeiro e no Rio Grande do Norte, e tinha como líder o poeta Wladimir Dias-Pino. “Pretendeu-se a instauração de uma nova linguagem, e foi proposta uma nova codificação para o texto, a partir do *processo* e não das palavras: confere-se ênfase ao *projeto* e sua visualização” (Proença Filho, 1988, p. 57). Alguns dos poetas que fizeram parte desse movimento foram: Ferreira Gullar, Thiago de Mello e Affonso Romano de Sant’Anna.

Tropicalismo

O tropicalismo foi um movimento cultural que envolveu vários setores da vida artística brasileira, com ênfase na música. Os festivais de música da Record, na década de 1960, foram o palco da renovação da música brasileira promovida pelos fundadores do tropicalismo: Gilberto Gil e Caetano Veloso. Um de seus objetivos era o de incorporar elementos da cultura *pop* estrangeira à cultura brasileira,

caracterizando-se “por uma dupla dimensão dialética [...] brasileiro e universal” (Proença Filho, 1988, p. 62).

Poesia marginal

A poesia marginal, como o próprio nome diz, é aquela poesia artesanal, que utiliza edições mimeografadas, as quais eram vendidas em bares, cinemas, exposições etc.

Esses poetas afastam-se da linha esteticista e do formalismo das vanguardas dos anos 50-60 e dialogam com as realizações e as propostas do Modernismo de 22. Voltam à poética do cotidiano, ao discursivo quase prosa, aos fragmentos do instante, ao aproveitamento dos fatos políticos e jornalísticos, em poemas de marcado sentido irônico. (Proença Filho, 1988, p. 62)

Atividades

1. Na civilização greco-romana, a poesia era:
 - a. recitada.
 - b. declamada.
 - c. representada.
 - d. cantada.
2. O conceito moderno de poesia compreende:
 - a. a poesia épica e a lírica.
 - b. apenas a poesia cantada.
 - c. a poesia lírica.
 - d. a poesia romântica.

3. Complete a frase e, na sequência, assinale a alternativa que apresenta as palavras corretas.
O amor foi muito utilizado pelos
que demonstravam uma relação com suas
amadas.
- romântico – trovadores – dependente.
 - cordial – poetas – servil.
 - sincero – poetas – submissa.
 - cortês – trovadores – dependente.
4. O parnasianismo foi um movimento literário que tinha como objetivo:
- o rigor formal.
 - dar continuidade ao projeto iniciado pelo romantismo.
 - prestar homenagem a Apolo.
 - o comprometimento com a realidade.
5. A seguinte afirmativa é verdadeira:
- A poesia romântica apresenta traços da estética greco-romana.
 - A poesia romântica dá vazão ao “eu”.
 - A poesia romântica imita a estética clássica.
 - A poesia romântica teve em Sir Thomas Wyatt um dos seus maiores expoentes.

(6)

Gênero narrativo:
características e modalidades

Neste capítulo, estudaremos de forma mais aprofundada algumas modalidades narrativas, bem como suas principais características, com base na classificação de Aristóteles.

A narrativa tem origem na épica, que integra a divisão clássica dos gêneros literários referidos por Aristóteles e Platão em suas obras respectivas, *Poética* (2005) e *A República* (1997). No que diz respeito à narração, Aristóteles estabelece a demarcação entre a narrativa épica e a narrativa histórica ao afirmar que o poeta deve construir enredos dramáticos

em volta de uma única ação com princípio, meio e fim, já o historiador constrói uma narrativa em que é obrigatório mostrar “não uma ação única, mas um período único, referindo todos os acontecimentos que nesse tempo aconteceram a um ou mais homens, e cada um dos quais só está em relação fortuita com os restantes” (Aristóteles, 2005, p. 81).

No capítulo XXIV da *Poética* (Aristóteles, 2005), encontramos um preceito ditado por Aristóteles quanto à diferença entre a tragédia e a epopeia. Conforme o filósofo, “[a] epopeia goza de uma vantagem peculiar no concernente a sua extensão” (Aristóteles, 2005, p. 85), diferentemente da tragédia, em que “não é possível imitar, no mesmo tempo, as diversas partes simultâneas de uma ação, exceto a que está sendo representada em cena pelos atores” (Aristóteles, 2005, p. 85).

Ao falarmos de gênero narrativo, é importante lembrarmos que a teoria clássica dos gêneros literários difere em muitos aspectos do que entendemos hoje como modalidades narrativas, pois havia, no mundo clássico, uma divisão normativa e prescritiva dos gêneros, em que cada composição poética (no sentido que Aristóteles atribui ao termo) apresentava limites rígidos quanto às características intrínsecas da epopeia, da tragédia e do ditirambo.

Dessa forma, de acordo com as normas estabelecidas por Aristóteles quanto à epopeia, apenas os poemas que representassem homens virtuosos (objeto), por meio da narração (modo) e do metro heroico (meio), seriam dignos de reconhecimento. Com base nas afirmações do filósofo grego Yves Stalloni (2001, p. 74), estabelece alguns princípios que norteiam o gênero narrativo:

- Uma representação defasada, mediatizada e não direta, como no teatro (na narrativa, a fala é contada).
- A presença implícita de uma voz, que é a do narrador.

- Uma enunciação que varia segundo o poeta fale em seu próprio nome ou se confunda com a fala da personagem.

Apesar de a épica conter elementos que podem ser identificados nas narrativas criadas a partir da Antiguidade, as mudanças ocorridas ao longo do tempo provocaram o surgimento de outras formas narrativas, que apresentam características diferenciadas do gênero épico da época greco-romana, os quais listaremos a seguir.

(6.1)

Romance

Walter Benjamin, filósofo alemão nascido no século XIX, ao discorrer sobre a arte da narrativa, associa o contador de histórias à épica. Conforme o autor, o que distingue a história (no caso, a épica) do romance é a dependência do livro, ou seja, com o surgimento da imprensa no século XV, o ato de contar histórias entra em declínio.

A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos

nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive. (Benjamin, 1994, p. 201)

Por meio dos ensinamentos de Benjamin, tornam-se muito claras as razões pelas quais a épica perde a importância. No mundo em transformação da Baixa Idade Média, cujos avanços na navegação estimularam as relações comerciais entre os países – com descobertas científicas consideráveis, bem como o surgimento da burguesia por conta do crescimento das cidades e do comércio –, as condições históricas determinaram mudanças profundas em relação aos gêneros clássicos. De acordo com Bakhtin (1988, p. 400), o romance, então, surge como a forma mais adequada por expressar “as novas tendências evolutivas do novo mundo [...] o único gênero nascido naquele mundo e em tudo semelhante a ele”.

Depois, portanto, do momento em que o homem se torna problemático num mundo sem sentido, fragmentado, degradado, surge a primeira forma de romance da moderna literatura ocidental, mediante a imortal personagem de Miguel de Cervantes – *Dom Quixote de La Mancha* – que simboliza a transição entre a decadência do mundo clássico e a modernidade. Ao parodiar os romances de cavalaria, um gênero bastante apreciado na Idade Média, Cervantes rompe com o conceito de herói épico, criando um personagem que mostra a impossibilidade da continuação do gênero épico num mundo em transformação. Quando Cervantes inicia o seu romance com a célebre apresentação do fidalgo Dom Quixote, constatamos uma narrativa que inaugura a narrativa romanesca propriamente dita.

A título de ilustração, consideramos apropriada a reprodução de um trecho de *Dom Quixote*:

Já fraco da razão, ocorreu-lhe o mais estranho pensamento que jamais nutrira outro louco neste mundo: pareceu-lhe conveniente e necessário, tanto para acréscimo da sua honra como para o serviço da república, fazer-se cavaleiro andante, ir-se por todo o mundo com suas armas e cavalo, em busca de aventuras e a exercitar-se em tudo o que havia lido sobre os cavaleiros andantes, desfazendo todo gênero de agravos, enfrentando oportunidades e perigos, onde, vencedor, pudesse granjear fama e nome eternos. [...] Primeiramente, limpou as armas que tinham pertencido aos bisavós e que, cobertas de ferrugem e mofo, havia longo tempo andavam esquecidas num canto.(Cervantes, 1954, p. 128-130)

Nessa passagem, em que Cervantes descreve o cavaleiro andante Dom Quixote de La Mancha, percebemos que a personagem vive uma realidade de sonhos, um mundo que pertencia aos romances de cavalaria, já distantes da época de Cervantes e da sua personagem. A sua narrativa é, na verdade, uma paródia a um gênero em desuso, cujos heróis já não encontram lugar. A obra de Cervantes inaugura de forma definitiva um novo modelo ficcional que, ao longo dos séculos, tornar-se-ia uma das formas mais apreciadas pelos leitores de todos os países.

O romance, conforme Massaud Moisés (1991, p. 97),

pode, muito mais do que o conto, a novela ou a poesia, dar uma visão global do mundo. Sua faculdade essencial consiste em reconstruir, recriar o mundo. Não o fotografa, mas recria; não demonstra ou repete, reconstrói, a seu modo, o fluxo da vida e do mundo, uma vida sua, um mundo seu, recriados com meios próprios e intransferíveis, conforme uma visão particular, única, original.

Toda a narrativa romanesca será constituída, portanto, dos seguintes elementos estruturais: enredo, personagens, espaço, tempo e ponto de vista da narrativa (que são objetos de estudo dos capítulos seguintes).

A título de uma classificação exemplificativa e não taxativa, citamos alguns subgêneros mais conhecidos do romance: heroico, cômico, picaresco, epistolar, de formação (ou de educação), histórico, autobiográfico, *nouveau roman*, ficção científica, policial, psicológico, gótico, indianista, regionalista etc.

(6.2)

Conto

Uma outra modalidade narrativa que apresenta os mesmos elementos estruturais do romance é o conto, mas com características que lhe são próprias, tais como o tamanho, a concentração do conflito e o número menor de personagens. Segundo Moisés (1991, p. 20), o conto, justamente, diferencia-se da novela e do romance pela unidade de ação, ou seja, “todos os ingredientes do conto levam a um mesmo objetivo, convergem para o mesmo ponto”.

Quando Edgar Allan Poe, no século XIX, teorizou sobre a narrativa curta, o aspecto de maior importância mencionado por ele foi justamente a unidade de efeito, que é a reação que o conto pode causar nos leitores. Diante disso, Poe reforça a ideia da supressão do óbvio. O escritor tem como obrigação manter o leitor em permanente estado de tensão, evitando que ele abandone a leitura.

Devido à natureza do conto, muitos autores acreditam que escrevê-lo bem é uma grande empreitada, pois exige

técnica, talento e minucioso cálculo. A propósito dos ensinamentos de Poe, vale lembrar a teoria do *iceberg*, desenvolvida por Ernest Hemingway. O escritor estadunidense, da década de 1930, afirma que o contista deve omitir qualquer detalhe supérfluo, comparando a produção literária a um *iceberg*. Só nos é permitido ver um oitavo da obra; a maior parte (sete oitavos) fica submersa, exigindo do leitor uma participação ativa para que possa estabelecer um diálogo efetivo com o texto.

Um dos contos de Poe que serve como ilustração dessa teoria é *A Queda da Casa de Usher* (2011). A abertura do conto vai dar o tom que envolverá toda a narrativa:

Durante todo um dia pesado, escuro e mudo de outono, em que nuvens baixas amontoavam-se opressivamente no céu, eu percorri a cavalo um trecho de campo singularmente triste, e finalmente me encontrei, quando as sombras da noite se avizinhavam, à vista da melancólica Casa de Usher.

Ao descrever com detalhes o dia sombrio, o narrador em primeira pessoa vai, ao mesmo tempo, descrevendo os sentimentos de apreensão e de medo despertados pela visão da casa. Desde o parágrafo inicial até o encerramento do conto, o narrador conservará a mesma atmosfera ameaçadora, mantendo o leitor num clima de apreensão e surpresa. Apesar de a história estar focalizada na relação incestuosa de dois irmãos – os proprietários da casa, descendentes da tradicional família Usher –, o sentimento de pavor é construído por meio da importância que a casa adquire no conto. O encerramento deste se dá justamente com a fuga do narrador, a destruição da casa e a morte dos irmãos, como podemos observar na parte final:

Daquele quarto e daquela casa, eu fugi espantado. A tempestade continuava desencadeada, com toda a sua fúria, quando me vi finalmente atravessando o velho caminho pavimentado. De repente, surgiu ao longo do caminho uma luz estranha, e eu me voltei para ver donde poderia ter saído uma claridade tão insólita, pois atrás de mim só havia a mansão com suas sombras. O resplendor vinha de uma lua no ocaso grande e cor de sangue, que agora brilhava vivamente através daquela fenda antes apenas perceptível, da qual eu disse que se estendia desde o telhado do edifício, fazendo ziguezague, até ao alicerce. Enquanto eu olhava, esta fenda rapidamente se alargou – houve uma rajada mais impetuosa da ventania – o globo inteiro do satélite invadiu de repente o campo de minha visão – meu cérebro sofreu um como desfalecimento quando vi que as grossas paredes ruíam, despedaçando-se – houve um longo e tumultuoso estrondo, com mil vozes de água – e a profunda e sombria lagoa aos meus pés fechou-se funebremente por sobre os destroços da “Casa de Usher”. (Poe, 2011)

Nesse conto, podemos observar alguns preceitos que fazem parte da narrativa curta, tais como o número de personagens, reduzido aos dois irmãos mais o narrador, a concentração da narrativa nas relações nebulosas dos irmãos e na casa propriamente dita, como salienta o narrador em determinado momento:

essa falta de ramos colaterais e a conseqüente transmissão direta, de pai para filho, do patrimônio e do nome, tinha, finalmente, identificado a ambos de tal forma que dissolvera o título original da propriedade na denominação equívoca e estranha de “Casa de Usher” – denominação que parecia incluir, na mente dos camponeses que a usavam, a família e o solar da família. (Poe, 2011)

Se Poe tivesse utilizado uma narrativa longa, com mais personagens, os efeitos do conto se diluiriam na pluralidade de ações que, certamente, destruiriam essa atmosfera de perigo iminente que nós, como leitores, podemos evidenciar no referido conto. A casa de Usher torna-se ameaçadora justamente pelo mistério que o narrador sustenta durante todo o relato.

(6.3)

Novela

A novela, em termos de extensão, encontra-se numa situação intermediária entre o conto e o romance com todos os elementos estruturais deste. Ainda que seja discutível a divisão de gêneros que tem como base a extensão da obra, há uma certa proporcionalidade entre o número de páginas e as características das formas literárias. De acordo com Liliana Oberti (2002, p. 44), o filósofo francês Gilles Deleuze coloca a questão das diferenças entre novela e conto da seguinte maneira: a primeira responde à pergunta do leitor “O que aconteceu?”, ao passo que o conto capta a atenção com o questionamento “O que vai acontecer?”.

O comentário de Angélica Soares (2001) vem ao encontro de uma melhor compreensão do assunto. Conforme a autora, a novela está relacionada com

as situações humanas excepcionais que, não sendo apresentadas como um “flash” (o que constituiria um conto), se desenvolvem como um corte na vida das personagens, corte este explorado pelo narrador em intensidade, ao contrário do

romance, que se estende por um longo período ou até por uma vida inteira. (Soares, 2001, p. 55-56)

Aura, novela do escritor mexicano Carlos Fuentes, é a história de uma velha senhora chamada Consuelo (de, aproximadamente, 109 anos), que contrata o jovem historiador Felipe Montero para concluir as memórias de seu falecido marido, o general Llorente, que morrera cerca de 60 anos antes. Quando Felipe Montero conhece Aura, a sobrinha de Consuelo, apaixonou-se por ela. Os dois jovens iniciam uma relação bastante suspeita aos olhos do leitor, pois Felipe, em várias ocasiões, não consegue diferenciar Consuelo da jovem sobrinha. Muitas vezes, ambas se sobrepõem de tal forma que Felipe já não sabe quem é Consuelo e quem é Aura.

A estratégia que Carlos Fuentes utiliza em *Aura* refere-se justamente à estreita relação da novela com um segredo, como observa Oberti (2002, p. 45). Ao criar uma atmosfera própria da literatura fantástica, com outras dimensões temporais e espaciais, Fuentes introduz o leitor num universo ficcional em que vivos e mortos coexistem e, assim, entramos no jogo ficcional, aceitando que Aura e Consuelo, bem como o general Llorante e Felipe, são as mesmas pessoas, em épocas diferentes, conforme podemos observar neste trecho:

A cabeça lhe dá voltas, inundadas pelo ritmo dessa valsa distante que supre a vista, o tato, o cheiro de plantas úmidas e perfumadas; cai esgotado sobre a cama, toca em suas faces, nos olhos, no nariz, como se temesse que uma mão invisível lhe tivesse arrancado a máscara que você trouxe durante vinte e sete anos: essas feições de borracha e papelão que durante um quarto de século cobriram sua verdadeira face, seu rosto antigo, o que você teve antes e tinha se esquecido. Esconde a cara no travesseiro, tentando impedir que o ar lhe arranque as

feições que são suas, que você quer para si. [...] Não tornará a olhar seu relógio, esse objeto inútil que mede falsamente um tempo concedido à vaidade humana, esses ponteiros que marcam tediosamente as longas horas inventadas para enganar o verdadeiro tempo [...]. (Fuentes, 1998, p. 70-71)

(6.4)

Outras formas de narrativa

Além das narrativas ficcionais tradicionais referidas anteriormente, a crônica e o ensaio são considerados narrativas fronteiriças entre o literário e o não literário.

Crônica

D’Onofrio (2003, p. 123) nos conta que a palavra *crônica* tem como origem o termo grego *krónos* (tempo), ou seja, o registro de fatos em espaço e tempo determinados. Apesar de a crônica se dividir em duas categorias – científica e literária –, analisaremos neste capítulo apenas a crônica literária. A característica marcante que a distingue da crônica científica é justamente a transformação do fato cotidiano em pequenos contos ou poemas em prosa. Para Soares (2001, p. 64), “ela se utiliza afetivamente do diálogo, do monólogo, da alegoria, de personalidades reais, de personagens ficcionais..., afastando-se sempre da mera reprodução de fatos. E enquanto literatura, ela capta poeticamente o instante, perenizando-o”.

O Brasil é um celeiro de bons cronistas: temos Machado de Assis, Olavo Bilac, João do Rio, Rachel de Queiroz, Carlos Drummond de Andrade, Millôr Fernandes, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos, Rubem Braga, Sérgio Porto,

Luis Fernando Verissimo, e muitos outros. Para exemplificarmos a crônica, optamos pelo cronista gaúcho Luis Fernando Veríssimo, que, com seu talento ímpar, consegue transformar aspectos do cotidiano em produção literária do mais alto nível.

A coletânea de crônicas *O gigolô das palavras* (Verissimo, 1982) foi um sucesso de vendas. Dela escolhemos *A metamorfose* (2000) para exemplificar os aspectos formais da crônica. Verissimo utiliza a novela *A metamorfose*, de Franz Kafka, para realizar uma paródia da obra na crônica homônima. Na novela de Kafka, o protagonista acorda e descobre que se transformou numa barata.

Certa manhã após um sono conturbado, Gregor Samsa acordou e viu-se em sua cama transformado num inseto monstruoso. Deitado de costas sobre a própria carapaça, ergueu a cabeça e enxergou seu ventre escurecido, acentuadamente curvo, com profundas saliências onduladas, sobre o qual a colcha deslizava, prestes a cair. Suas inúmeras pernas, terrivelmente finas se comparadas ao volume do corpo, agitavam-se pateticamente diante de seus olhos. (Kafka, 2000, p. 5)

Na crônica de Verissimo, uma barata acorda um dia e constata que havia se transformado em Vandirene, uma faxineira que tinha uma vida muito difícil, com um marido desempregado, mas que, finalmente, acerta na loteria esportiva. Depois disso, Vandirene mudou. “Trocou de bairro. Comprou casa. Passou a vestir bem, a comer e dar de comer de tudo, a cuidar onde colocava o pronome. Subiu de classe. [...] Contratou babás e entrou na PUC. Começou a ler tudo o que podia. Sua maior preocupação era a morte” (Verissimo, 1982, p. 51).

Ao transformar Gregor Samsa, protagonista de *A metamorfose*, em uma barata, Kafka simboliza o conflito existencial do homem contemporâneo; Verissimo, por sua vez,

desloca a barata para o mundo dos humanos e transforma-a em Vandirene, possibilitando que a barata vivencie as contradições sociais e a angústia dos seres humanos. A característica da crônica está presente, pois Verissimo se vale do cotidiano de uma mulher de classe social baixa para contar as peripécias de Vandirene. A crônica/conto de Verissimo encerra com a morte da barata (ex-Vandirene) e a descrição dos momentos de felicidade que ela sentiu: “Depois desceu pelo pé da cama e correu para trás de um móvel. Não pensava mais em nada. Era puro instinto. Morreu em cinco minutos, mas foram os cinco minutos mais felizes de sua vida. Kafka não significa nada para as baratas” (Verissimo, 1982, p. 52).

Ensaio

Assim como a crônica, o ensaio também está localizado numa zona fronteiriça. Como observa Soares (2001, p. 66), “o ensaio se reveste hoje de características literárias”. As últimas tendências literárias demonstram cada vez mais o apagamento das marcas divisórias entre os gêneros. O ensaio, portanto, apesar de ter um cunho didático, é utilizado cada vez mais como intertexto em narrativas ficcionais. O próprio recurso da metaficção contém traços de ensaio literário. Depois de Michel de Montaigne (fundador do novo gênero, no século XVI), ao longo da história, conhecemos diversos ensaístas admiráveis, como Aldous Huxley, George Orwell, Virginia Woolf, José Ortega y Gasset, Henry David Thoreau, Augusto Meyer, Alceu Amoroso Lima e Marguerite Yourcenar.

Em *Profissões para mulheres* (Woolf, 1997), escrito para a Sociedade Nacional de Mulheres, em 21 de março de 1931, Virginia Woolf demonstra uma grande maestria e desenvoltura no gênero ensaístico. Por meio desse ensaio,

em particular, ela traçou um paralelo entre os obstáculos que uma mulher escritora encontra num mundo patriarcal e a sua própria experiência como escritora. Uma das passagens mais conhecidas desse ensaio fala justamente sobre o “anjo da casa” referência ao famoso poema *The Angel in the House* (Patmore, 2010), em que o autor homenageia a sua esposa, descrevendo-a como a mulher vitoriana ideal e defendendo que todas as outras deveriam seguir esse modelo.

Para Woolf (1997), é justamente o anjo da casa que deve ser destruído para que as mulheres possam exercer profissões e dar vazão aos seus talentos. Transcrevemos aqui um excerto do conhecido ensaio:

O que poderia ser mais fácil do que escrever artigos e comprar gatos persas com os ganhos? Mas esperem um momento. Artigos devem falar sobre algo. O meu, pelo que lembro, era sobre o romance de um homem famoso. E enquanto eu estava escrevendo essa resenha, descobri que se fosse resenhar livros precisaria travar batalha com um certo fantasma. E o fantasma era uma mulher, e quando vim a conhecê-la melhor eu comecei a chamá-la como a heroína de um famoso poema, “The Angel in the House” (“O Anjo da Casa”). Era ela que costumava aparecer entre mim e o papel quando eu estava escrevendo resenhas. Era ela que me incomodava e roubava meu tempo e assim me atormentava até que afinal eu a matei. (Woolf, 1997, p. 43)

Devemos ressaltar que os exemplos referenciados neste capítulo são apenas algumas das modalidades narrativas, pois as mudanças que se processam no âmbito socioeconômico e histórico, no decorrer da vida dos povos, engendram a criação de novos gêneros e subgêneros narrativos.

Atividades

1. A seguinte afirmativa é verdadeira:
 - a. O gênero narrativo tem como características principais: a representação direta, a presença do narrador e uma enunciação.
 - b. A poesia épica tem como características principais: os homens superiores, o metro heroico e a imitação dramática.
 - c. O romance originou-se da tradição oral.
 - d. O romance recria o mundo com uma perspectiva singular.

2. De acordo com a teoria do *iceberg*, de Ernest Hemingway, o contista deve:
 - a. relatar com detalhamento todas as ações das personagens.
 - b. utilizar mecanismos que reduzam a ação dos protagonistas.
 - c. omitir pormenores para que a história se construa com a participação do leitor.
 - d. apresentar uma pluralidade dramática que dê vazão a sua imaginação.

3. Leia o seguinte excerto e selecione o gênero narrativo correspondente:

O cinema aonde íamos era um poeira perto de casa, na Praça Onze, esse cinema já acabou, passava três filmes seriados, filme seriado também acabou. Depois tomávamos cerveja preta com tremoços. Meu avô bebia cerveja preta com tremoços, eu comia os tremoços com um refresco de groselha. Tremoço acabou e aquela cerveja preta acabou, o refresco de groselha também não existe mais, [...], acabou tudo, até a profissão do meu avô acabou (Fonseca, 2011).

- a. Ensaio.
- b. Crônica.
- c. Drama.
- d. Conto.

4. *Dom Quixote de la Mancha* (1954), de Miguel de Cervantes:
- a. é uma paródia das novelas de cavalaria.
 - b. foi o primeiro romance da época renascentista.
 - c. inspira-se nas epopeias homéricas.
 - d. simboliza a vitória do herói barroco num mundo em transição.

5. A seguinte afirmativa é verdadeira:

- a. A novela encontra-se numa situação intermediária entre a epopeia e o romance.
- b. A novela diferencia-se do conto por tratar de temas cotidianos.
- c. A novela, por questões de economia, não contém todos os elementos estruturais do romance.
- d. A novela baseia-se em situações humanas excepcionais.

(7)

Elementos constituintes da narrativa:
enredo e personagem

Mara Elisa Matos Pereira possui licenciatura em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), graduação em Psicologia por essa mesma universidade, mestrado e doutorado em Linguística e Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Tem experiência na área de letras, com ênfase em teoria literária. Atua, principalmente, nos seguintes temas: gênero biográfico, história, ficção e subjetividade.

No presente capítulo, abordaremos, de forma mais detalhada, dois dos elementos que fazem parte da estrutura narrativa: o enredo e a personagem. Começaremos por eles, pois, de acordo com Culler (1999, p. 85), a articulação AÇÃO/PERSONAGEM é o traço mais básico, mais elementar, de todo texto pertencente ao gênero narrativo. Porém, antes de apresentá-los, consideramos importante salientar que toda narrativa é constituída por dois planos ou duas instâncias: A INSTÂNCIA DO MUNDO NARRADO, que comporta A SEQUÊNCIA DE AÇÕES executada por PERSONAGENS e enquadrada

em um TEMPO e um ESPAÇO; e a instância DA NARRAÇÃO, que comporta o NARRADOR que nos apresenta a história e todas as relações que ele estabelece com o outro (a quem ele dirige seu discurso), O NARRATÁRIO.

Ao lermos uma narrativa, seja ela literária ou não, entramos em contato com o resultado da interação desses dois planos citados. Cada elemento estrutural contribui para a construção do sentido do texto, a atitude de desmembrá-los é uma operação analítica necessária ao desenvolvimento de um estudo sistemático e aprofundado do gênero narrativo.

Quando falamos em operação analítica necessária, queremos chamar atenção para o fato de que o texto narrativo, tal como o lemos, é o resultado da combinação dos elementos constituintes – as instâncias se interpenetram, pois uma não pode existir sem a outra. Somente uma atitude analítica nos permite perceber cada instância separadamente, com suas características específicas.

O estudo aprofundado da narrativa nos faz abandonar a consideração ingênua de que a narrativa e a realidade externa estão a tal ponto amalgamadas que não é possível perceber o que pertence ao terreno da linguagem (texto) e o que pertence ao terreno do real (nosso mundo), assim como não perceberíamos o que pertence ao campo histórico e o que pertence ao ficcional (ações imaginárias).

Distinções como essas são, na realidade, muito difíceis de realizar, já que narrar não é uma prática exclusiva da literatura e inúmeros são os gêneros narrativos – ficcionais ou não. Por isso, sempre é importante, para os estudos literários, lembrar que todos nós lançamos mão da narrativa, mas a literatura o faz com intencionalidade, efeito e tradição particulares. Ela vai além dos discursos cotidianos, os quais são construídos, a todo momento, com o intuito de

organizar a realidade e nos oferecer, das mais diferentes formas imagináveis, simulações de mundos – que se parecem com o nosso, mas que nunca são puro espelhamento deste.

(7.1)

Enredo

Ao falarmos em *enredo*, necessitamos, em primeiro lugar, enfrentar a multiplicidade terminológica utilizada para designar esse objeto de análise. *História, enredo, ficção e fábula* são alguns dos termos empregados para nomear O QUE ACONTECE NA NARRATIVA. De acordo com Mesquita (2002, p. 7),

A palavra “enredo” pode assumir sentidos diferentes, mas essencialmente ela corresponde ao arranjo de uma história: a apresentação/representação de situações, de personagens nela envolvidos e as sucessivas transformações que vão ocorrendo entre elas, criando-se novas situações, até chegar ao desfecho; ele é o corpo de uma narrativa.

Ao relatarmos algo, sempre articulamos a ação em pequenos núcleos em sequência – fato 1 + fato 2 + fato 3... –, por isso, não basta um conjunto de acontecimentos para termos um enredo, precisamos que eles estejam organizados em uma relação de interdependência, marcada, sobretudo, pela lei da causalidade.

Algo acontece como resultado de uma ação anterior, uma vez que nenhum acontecimento surge do nada, o que não significa que os acontecimentos ligados por essa lei sejam sempre apresentados numa sequência temporal linear, um após o outro, conforme ocorreram no tempo. Eles podem,

também, estar distribuídos ao longo da narrativa, cabendo ao leitor o exercício de reordená-los.

Além disso, quando falamos de *ações*, a tendência é pesarmos em uma execução, em um movimento realizado por alguém, dentro de um espaço e de um tempo determinados, isto é, para perceber a realização da ação, necessitamos de um enquadramento espaçotemporal. Isso não significa que o discurso narrativo precisa de uma demarcação espacial geográfica definida e de uma demarcação temporal cronológica expressa em minutos, horas ou dias, mas é necessário que os acontecimentos sejam relatados um após o outro, independentemente de serem ocorrências simultâneas em espaços diferentes, e que expressem uma transformação, que é um movimento percebido no tempo. O elo causal apresentado no parágrafo anterior, somado ao enquadramento espaçotemporal, é o fio que transforma um conjunto de fatos isolados em uma história.

As características apontadas podem ser encontradas em qualquer enredo, independentemente de ele ser resultado da reconstrução de uma sequência de eventos factuais, pertencentes ao mundo, ou de eventos imaginados por alguém. A distinção entre a narrativa não literária e a literária é feita levando em consideração essa diferença entre o enredo que é construído com base em fatos reais e aquele construído por fatos ficcionais.

Porém, apenas essa distinção não garante a classificação de um enredo como literário. Assim, uma mentira é um pequeno enredo ficcional, mas não literário. Poderíamos afirmar que, além da ficcionalidade presente no enredo, sua organização deve ser resultado de uma intenção estética e deve filiar-se a uma modalidade narrativa pertencente ao território da literatura (ser um conto, ser um romance). Esses são apenas alguns dos critérios considerados no momento em que conferimos o caráter literário a um enredo.

O enredo, portanto, é UMA TRAMA (história, intriga) constituída de acontecimentos. Quanto mais ele estiver vinculado a ações que pressupõem movimento, atuação sobre o mundo narrado, mais fácil será percebê-lo; quanto mais vinculado a ações psicológicas, isto é, movimentos do mundo interno das personagens, mais difícil será percebê-lo. Por que usamos o verbo *perceber*? Porque o enredo, como observamos na introdução deste capítulo, não é um elemento estrutural puro e isolado, assim como não o são os outros elementos constituintes da narrativa.

A estrutura da história: alguns modelos de análise

Os estudos sobre a narrativa, desde o início do século XX, buscam encontrar traços básicos que permitiriam a análise de qualquer texto narrativo, escrito em qualquer época e produto de qualquer cultura. Para tanto, segundo Todorov (2003), caracterizam-se por uma ênfase na análise interna da obra, no que ela comunica, excluindo, o máximo possível, as avaliações externas, a biografia do autor, a história da composição etc.

Muitos estudos buscaram estabelecer um modelo estrutural para a análise do conjunto de ações apresentadas em uma narrativa. Como diz Reuter (1995, p. 46), “a definição de intriga (história), como arcabouço necessário a toda ficção, e das ações, como unidades que se integram a ela de uma maneira precisa, foi alvo de pesquisas importantes que passaram por diferentes etapas”.

Aristóteles, em sua *Poética* (2005), fala a respeito de uma estrutura tripartida para a apresentação da sequência de ações. Ele diz que todo o *mythos* (história) possui um início, um meio e um fim. Além disso, deve apresentar uma mudança de estado, uma transformação que incide

sobre as personagens, com ênfase no herói. Esse esquema tripartido constitui um modelo básico que pode ser interpretado da seguinte forma:

Quadro 7.1 – Tripartição da fábula

SITUAÇÃO INICIAL	DESENVOLVIMENTO	SITUAÇÃO FINAL
Relação existente entre as personagens antes das ações	Conjunto de ações narrativas: desenvolvimento do conflito	Fechamento das ações

FONTE: D'ONOFRIO, 2003.

Como destaca D'Onofrio (2003, p. 73), o primeiro e o terceiro momentos são estáticos, expressam estados, isto é, qualificam as personagens, apresentam as determinações espaçotemporais e manifestam a conjunção ou a disjunção de um sujeito com o objeto de valor (aquilo que é desejado) que está em jogo. A ação concentra-se no segundo momento e traduz-se em uma busca, uma transformação, uma mudança de estado. Importa observar que a situação final nem sempre representa uma situação opositiva ou contrastante em relação à situação inicial. “Dependendo do tipo de narrativa, às vezes retorna-se pura e simplesmente à situação inicial” (D'Onofrio, 2003, p. 74), mas essa é uma ocorrência mais rara, pois os acontecimentos relatados, na maioria das vezes, conduzem a uma mudança de estado das personagens envolvidas e da situação inicial apresentada.

A estrutura tripartida da história pode ser ilustrada, sobretudo, pelos contos populares da tradição oral, sendo que os mais conhecidos são os contos maravilhosos – por exemplo, *Chapeuzinho vermelho*. Nesses contos, a tripartição

é expressa em fórmulas verbais mundialmente conhecidas: “Era uma vez” (situação inicial); “um dia”, “um certo dia” (desenvolvimento da situação problemática); “e viveram felizes para sempre” (situação final).

São justamente essas modalidades narrativas pertencentes ao folclore de várias culturas que forneceram material para a elaboração de um dos modelos pioneiros de análise estrutural, construído pelo russo Vladimir Propp e apresentado no livro *Morfologia do conto maravilhoso* (1984). Com base no estudo de 100 contos maravilhosos russos, Propp (1984) esboça um modelo em que propõe uma divisão entre:

- ELEMENTOS VARIÁVEIS DA NARRATIVA – aqueles que se alteram de uma narrativa para outra, geralmente nomes, atributos de personagens e determinações espaciais. Por exemplo, em uma narrativa, o herói pode ser uma menina, pode ser uma dupla de crianças ou um príncipe etc.
- ELEMENTOS CONSTANTES – são ações, não de qualquer tipo, que podem ser encontradas em várias narrativas. Por exemplo: a transgressão (em mais de um conto a ação de transgredir e, por isso, colocar-se em perigo, pode ser observada).

Esse conjunto de ações constantes, que Propp denominou de *funções*, foi seu grande achado, pois permitia analisar mais de uma narrativa, aplicando o mesmo modelo de análise. Foram identificadas 31 funções, por meio da análise dos 100 contos maravilhosos. De acordo com Gillig (1999), elas geralmente acontecem aos pares: interdição/transgressão, interrogação/informação, perseguição/socorro, prova/recompensa, combate/vitória.

A função constitui uma unidade de medida, isto é, ela converte a história em unidades narrativas centradas em

um tipo de ação (função), além de demonstrar que uma modalidade narrativa é construída por um conjunto de funções que se repetem de um texto para outro.

A proposta de Propp (1984), embora limitada ao conto maravilhoso, serviu de inspiração para muitos teóricos, que empreenderam uma busca por um modelo de análise universal para a narrativa que pudesse dar conta de qualquer texto narrativo. Entre tantos propostos, destacaremos o modelo de estrutura da intriga, formulado por A. J. Greimas (1973).

Figura 7.1 – Esquema quinário da narrativa



FONTE: GREIMAS, 1973.

A narrativa se definiria então como TRANSFORMAÇÃO de um estado em outro. De acordo com Reuter (1995, p. 49), “essa transformação é constituída por um elemento que desencadeia o processo de transformação, pela dinâmica que o efetua (ou não) e por um outro elemento que encerra o processo de transformação”. Nesse esquema, observamos um detalhamento da estrutura tripartida da história apresentada anteriormente. Independentemente do modelo, é importante observarmos que cada uma dessas grandes etapas pode ser recortada em sequências de ações menores (mais próximas do conceito de função proppiana).

Para encerrar, destacaremos ainda uma distinção importante, rapidamente mencionada em outro momento. Vimos que um enredo apresenta uma história resultante da articulação causal (A é causa ou consequência de B) de uma série de ações apresentadas em uma sequência temporal (A segue ou precede B). Isso não significa que os textos narrativos façam a apresentação da sequência de ações seguindo a ordem cronológica dos acontecimentos. Os formalistas russos propuseram dois conceitos importantes para explicar tal situação:

1. FÁBULA – conjunto de acontecimentos em sequência, respeitando a ordem causal e temporal.
2. TRAMA – ordem de apresentação dos acontecimentos no texto.

O texto narrativo apresenta sua trama para a leitura, e o início desta pode ou não corresponder à situação inicial da fábula. Assim:

- Histórias lineares:

FÁBULA – F1 — F2 — F3 — F4 — F5

TRAMA – F1 — F2 — F3 — F4 — F5

- Histórias não lineares:

FÁBULA – F1 — F2 — F3 — F4 — F5

TRAMA – F3 — F4 — **F1** — **F2** — F5

Os modelos apresentados podem ser muito produtivos para a análise de enredos, dos mais simples aos mais complexos. Eles podem colocar em relevo as estratégias de elaboração de uma história, o comprometimento desta em confirmar ou questionar uma visão do mundo, entre outras coisas.

Se perguntarmos às pessoas o motivo pelo qual elas dedicam-se a acompanhar o desenrolar de uma história, muitas responderão que é para saber. Saber o quê? Saber como ela acaba.

Personagem

O mundo narrado recebe seu traço de animação por meio de ações executadas por personagens. Para Soares (2001, p. 46), elas funcionam como agentes da narrativa, porque depende delas O SENTIDO DAS AÇÕES QUE COMPÕEM A TRAMA (na introdução do capítulo, já afirmamos que, quando falamos em *enredo*, falamos, em um primeiro plano, na dupla *ações/personagens*).

As personagens, então, são os seres que executam as ações narradas, inclusive a ação de narrar, já que o narrador é um tipo de personagem que atua em uma outra instância. Essas ações são diversas e podem ser expressas mais claramente se pensarmos em verbos. Por exemplo: as personagens *desejam, procuram, esperam, lutam, falam, pensam e sentem*, enfim, movimentam-se de muitas maneiras. Ao entrarmos em contato com uma narrativa, podemos nos comunicar uma gama infinita de manifestações animadas que nos lembram manifestações humanas.

As personagens nos lembram pessoas (mesmo quando são animais ou objetos) e não é incomum serem confundidas com pessoas reais. No processo de identificação que ocorre quando entramos em contato com uma narrativa literária, muitas vezes nos sentimos “na pele” das personagens e acabamos por falar delas como se realmente existissem no mundo. Julgamos seus pensamentos e ações e opinamos a respeito de suas decisões, como se suas escolhas fossem do mesmo tipo que as nossas. Os leitores leigos esquecem que são regidos pelas leis internas do discurso narrativo, mas os estudiosos do gênero não podem se esquecer disso. Confundir pessoas e personagens é um risco comum,

porque emprestamos nossa mente para que a animação se processe, mas se lembrarmos que, sem as palavras que as constroem e sem a mente que as anima, as personagens não existem, não vão a lugar algum, a confusão se desfaz.

A personagem na lupa

Aristóteles, na *Poética* (2005), já havia desenvolvido considerações a respeito da personagem. Todas as suas colocações que dizem respeito a caráter podem ser entendidas como referentes aos seres que praticam as ações, nos textos por ele estudados (tragédia, comédia e epopeia). Mesmo que concentre sua noção de mimese na imitação das ações e não do caráter, Aristóteles fala em homens superiores, iguais e inferiores, em erros conscientes ou inconscientes que são cometidos pelo herói e em caráter coerente. Além disso, suas colocações a respeito da figura do herói — um ser singular, em contraste com as outras personagens — são o ponto de partida para o entendimento desse tipo de personagem.

Podemos também estender as leis aristotélicas da verossimilhança e da necessidade para a construção das personagens. De acordo com Brait (2002, p. 35), elas seriam, então, entes composto pelo poeta, com base em uma seleção do que a realidade lhe oferece. A coerência e a unidade dos seres feitos de palavras só podem ser conseguidas por meio dos recursos utilizados para a criação.

Uma concepção de personagem, resultante de uma certa leitura das proposições de Aristóteles, vai vigorar por muitos séculos. É uma concepção calcada na relação *personagem/pessoa* e marcada por um caráter ético:

Horácio (poeta latino) concebe a personagem não apenas como reproduções dos seres vivos, mas como modelos a serem imitados, identificando personagem-homem e virtude e advogando

para esses seres o estatuto da moralidade humana que supõe imitação. Ao dar ênfase a esse aspecto moralizante, ainda que suas reflexões tenham chamado a atenção para o caráter de adequação e invenção dos seres fictícios, Horácio contribui decisivamente para uma tradição empenhada em conceber e avaliar a personagem a partir dos modelos humanos. (Brait, 2002, p. 35)

A concepção de personagem como um modelo humano para inspiração moral predomina até o século XVIII, quando começamos a observar uma nova visão a respeito desse elemento da narrativa; nela, a personagem é compreendida como a expressão do universo psicológico de seu criador. Aqui, ainda não temos um modelo de estudo que se ocupe da personagem sem se preocupar com sua vinculação ao homem e ao mundo real. Isso será feito apenas no século XX.

Um dos modelos que se popularizou foi proposto, na década de 1920, por E. M. Forster:

As habituais categorias “personagem plano” e “personagem esférico” foram propostas de um modo bastante ligeiro por Foster numa conferência e, desde então, têm sido repetidas por todos. Servem para caracterizar personagens de traços simples e permanentes ou personagens que se modificam ao longo da narrativa, surpreendendo por sua complexidade. (Kothe, 2000, p. 5)

As personagens planas são construídas com base em uma única ideia ou qualidade e, por isso, descritas em poucas palavras. Não evoluem ao longo da narrativa, assim, suas ações só confirmam a impressão de serem estáticas.

As personagens podem ser subdivididas em:

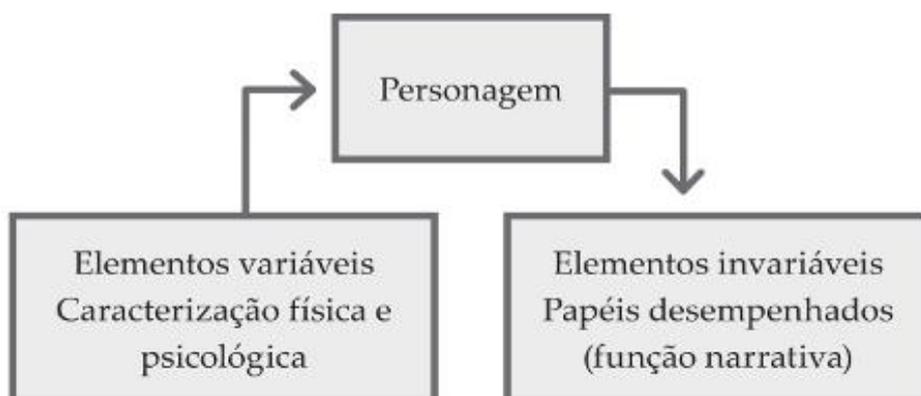
1. Tipos – figuras peculiares, mas que não chegam a ser deformadas.
2. Caricaturas – quando uma única qualidade ou ideia é levada ao extremo.

As personagens redondas são aquelas dotadas de complexidade. Apresentam várias qualidades e, muitas vezes, são contraditórias e polêmicas. Revelam um caráter dinâmico e um grande potencial para surpreender o leitor.

Também no início do século XX, o formalismo russo fez suas contribuições para o estudo da personagem. Ela é considerada, então, um dos componentes da fábula que só adquire sua especificidade de ser fictício na medida em que está submetido aos movimentos da trama.

Os modelos construídos por Propp (1984) explicitam a dimensão da personagem sob o ângulo de sua funcionalidade no sistema verbal compreendido pela narrativa:

Figura 7.2 – Elementos constituintes da personagem



FONTE: PROPP, 1984.

Quadro 7.2 – As sete esferas de ação

PERSONAGENS	FUNÇÕES
1. esfera de ação do agressor	<ul style="list-style-type: none"> ▪ malefício ▪ combate ▪ perseguição
2. esfera de ação do doador (ou provedor)	<ul style="list-style-type: none"> ▪ preparação para a transmissão do objeto mágico ▪ dom do objeto mágico
3. esfera de ação do auxiliar	<ul style="list-style-type: none"> ▪ transporte no espaço ▪ reparação do malefício ou da falta ▪ socorro ▪ realização ▪ transfiguração
4. esfera de ação da princesa (personagem-objeto da busca) e de seu pai	<ul style="list-style-type: none"> ▪ casamento ▪ tarefa difícil ▪ descoberta do falso-herói ▪ reconhecimento do herói ▪ castigo
5. esfera de ação do mandatário	<ul style="list-style-type: none"> ▪ envio do herói
6. esfera de ação do herói	<ul style="list-style-type: none"> ▪ partida para busca ▪ reação do herói ▪ casamento
7. esfera de ação do falso-herói	<ul style="list-style-type: none"> ▪ partida para a busca ▪ reação do falso-herói ▪ pretensão mentirosa

FONTE: PROPP, 1984.

Como comentamos anteriormente, quando apresentamos a parte do modelo proppiano referente à estrutura da história, o problema é a especificidade da proposta que dá conta apenas de contos maravilhosos e de narrativas semelhantes.

A. J. Greimas constrói, com base na proposta de Propp, um modelo mais universal: o esquema actancial. Como explica Reuter (1995), essa hipótese inicial de Greimas é a seguinte: se todas as histórias – apesar de suas diferenças de superfície – possuem uma estrutura comum, “é talvez porque todas as personagens possam ser reagrupadas dentro de categorias comuns de forças agentes (os actantes), necessárias em qualquer intriga” (Reuter, 1995, p. 54). Chamamos de *actantes* as relações gramaticais e/ou funcionais que existem entre os atores de uma narrativa (personagens humanas, animais, ideias etc.).

Greimas (1973) isola, então, seis grupos de actantes, que participam de qualquer narrativa, definida como uma busca:

1. O SUJEITO procura o OBJETO; o eixo do desejo, do querer, une esses dois papéis.
2. O ADJUVANTE e o Oponente, no eixo do poder, ajudam o sujeito ou se opõem à realização de seu desejo.
3. O DESTINADOR e o DESTINATÁRIO, no eixo do saber ou da comunicação, fazem o sujeito agir, encarregando-o da busca e sancionando seu resultado: eles designam e reconhecem os objetos e os sujeitos de valor. Podemos visualizar as relações da seguinte maneira:

Quadro 7.3 – Esquema actancial

ACTANTES	MODALIDADE
Ajudante → Sujeito ← Oponente	Poder
Destinador → Objeto → Destinatário	Saber
	Querer

FONTE: GREIMAS, 1973.

Não podemos confundir esse modelo abstrato com sua realização nos textos em que o mesmo papel é desempenhado por vários atores (personagens humanas, animais, ideias etc.) em que, conseqüentemente, um mesmo ator pode desempenhar vários papéis, circulando nos eixos, conforme o tipo de ação que executa. Ele pode ser, em uma seqüência narrativa, sujeito, e, em outra, objeto.

As personagens, considerando-se os atributos e papéis que assumem em uma narrativa, vão ocupando um lugar na hierarquia da história. Designações como *herói*, *heroína*, *vilão* ou *personagem protagonista*, *personagem secundário* expressam a soma dos atributos, papéis e lugares ocupados pela personagem. Além disso, ela pode ser apresentada de modo simples (nós a assistimos agir) ou como mediadora entre o mundo narrado e o leitor (nós a assistimos ver o mundo e compreendê-lo).

Ao longo da história da literatura, a personagem foi assumindo configurações diferentes. Não podemos afirmar que estas foram se tornando mais complexas, pois já era grande o grau de complexidade de figuras como Édipo e Medeia. Simples ou complexos, o que mobiliza o leitor a uma aproximação com os seres da linguagem é a possibilidade de projeção e identificação que eles oferecem. Assim, podemos, por meio deles, experimentar o diferente, sem deixar de sermos nós mesmos.

Atividades

1. A seguinte afirmativa é verdadeira:
 - a. O texto narrativo é constituído por dois planos ou duas instâncias: o plano da história e o plano da narração.

- Ao entrarmos em contato com uma narrativa, percebemos claramente os dois planos, pois eles funcionam de forma autônoma, separados um do outro.
- b. O texto narrativo é constituído por três planos ou três instâncias: o plano da história, o plano das personagens e o plano da narração. Os três planos funcionam juntos e somente uma análise profunda do texto narrativo pode isolá-los.
 - c. O texto narrativo é constituído por dois planos ou duas instâncias: o plano da história e o plano da narração. Ao entrarmos em contato com uma narrativa, contactamos com o resultado da interação entre os dois planos citados. Para percebê-los separadamente, é necessário desenvolver uma análise mais profunda do texto.
 - d. O texto narrativo, exclusivamente, é constituído pela dupla *ações/personagens*, independentemente de pertencer à modalidade epopeia, romance ou conto.
2. O enredo pode ser definido como:
- a. uma sequência de acontecimentos, independentes um do outro.
 - b. um acontecimento isolado, apresentado por um narrador.
 - c. reflexões desenvolvidas por um narrador sobre um determinado tema ou sobre uma personagem.
 - d. um conjunto de acontecimentos interdependentes que demonstram, geralmente, uma transformação que acontece com as personagens envolvidas na história.
3. O modelo tripartido de estrutura da história é um modelo básico que pode ser interpretado da seguinte forma:
- a. situação inicial (o conflito já está instaurado), desenvolvimento (o conflito é solucionado), situação final (fechamento das ações).



Alguns leitores apreciam romances, contos e poemas apenas como formas de entretenimento. Para eles, a **dissecação** de um **texto literário**, na maioria das vezes, é uma atividade extremamente tediosa.

Outros ainda experimentam grande frustração quando descobrem que a literatura não é mero produto da inspiração do escritor e que, por trás da imaginação, existem horas, meses ou até mesmo anos de árduo trabalho e infinita paciência.

Esta obra presta uma **contribuição decisiva** para a **melhor compreensão** do fascinante **universo literário**. Seus autores propõem um verdadeiro mergulho no intrincado processo da criação literária, com a **análise das estruturas** dos **textos poéticos e ficcionais**.