

Agnaldo Rodrigues da Silva

Teoria



Literária

Poética e Teatro

UNEMAT
Universidade do Estado de Mato Grosso

- Editora Unemat -

Agnaldo Rodrigues da Silva

Teoria Literária

Poética e Teatro

UNEMAT
Universidade do Estado de Mato Grosso
- Editora Unemat -

Cáceres-MT
2015

UNEMAT Editora

Editor: Maria do Socorro de Sousa Araújo

Revisores: Jocineide Macêdo Karim/ Isaac Newton Almeida Ramos

Capa e arte gráfica: Ricelli Justino dos Reis

Diagramação: Ricelli Justino dos Reis

Copyright@2015/Unemat Editora

Impresso no Brasil

CONSELHO EDITORIAL DA UNEMAT EDITORA

Maria do Socorro de Sousa Araújo (Presidente)

Ariel Lopes Torres

Luiz Carlos Chieregatto

Mayra Aparecida Cortes

Neuza Benedita da Silva Zattar

Sandra Mara Alves Silva Neves

Severino de Paiva Sobrinho

Tales Nereu Bogoni

Roberto Vasconcelos Pinheiro

Fernanda A. Domingos Pinheiro

Roberto Tikao Tsukamoto Junior

Gustavo Laet Rodrigues

CIP – CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

Teoria Literária: poética e teatro / SILVA, Agnaldo Rodrigues.
Cáceres-MT: UNEMAT Editora, 2015.

115 p.

ISBN: 978-85-7911-155-6 (Livro impresso)

ISBN: 978-85-7911-156-3 (E-book)

1. Teoria Literária 2. Estudos Literários 3. Estudos Teatrais

Ficha catalográfica elaborada pela UNEMAT Editora.

Todos os direitos são do autor, podendo utilizar as informações científicas para outras publicações.

UNEMAT
Universidade do Estado de Mato Grosso
- Editora Unemat -

UNEMAT Editora

Avenida Tancredo Neves nº 1095 - Cavalhada

Fone/fax: (0xx65) 3221-0077

Cáceres-MT - 78200-000 - Brasil

E-mail: editora@unemat.br

GESTÃO DEAD/UNEMAT

Prof^o. Dr^a. ANA MARIA DI RENZO
Reitora

Prof^o. Dr^a. VERA LUCIA DA ROCHA MAQUÊA
Pró-Reitora de Ensino de Graduação

Prof^o. Dr^a. Nilce Maria da Silva
Diretora de Gestão de Educação a Distância
Coordenadora UAB/UNEMAT

Prof. RODRIGO FERNANDO SHIMAZU
Coordenador Adjunto UAB/UNEMAT

COORDENADORES DE CURSOS DE GRADUAÇÃO

Prof. Esp. Gustavo Domingos Sakr Bisinoto – Bacharelado em Administração Pública

Prof. Me. Juliano Ribas Ignez – Licenciatura em Ciências Biológicas

Prof^a. Ma. Maria da Penha Fornaciari Antunes – Licenciatura em Pedagogia

Prof. Dr. Taisir Mahamudo Karim – Licenciatura em Letras com Habilitação em Língua Inglesa

Prof^a. Ma. Geni Conceição Figueiredo Zacarkim – Licenciatura em Letras com Habilitação em Língua Espanhola

COORDENADORES DE TUTORIA DE GRADUAÇÃO

Prof^o. Esp. Cristhiane Santana de Souza – Bacharelado em Administração Pública

Prof^o. Ma. Leila Valderes Souza Gattass – Licenciatura em Ciências Biológicas

Prof^o. Ma. Leticia Ema Cappi Aguiar – Licenciatura em Pedagogia

Prof^o. Me. Marcia Elizabeth M. de Souza – Licenciatura em Letras Inglês

Prof^o. Esp. Rosângela Silva Muniz dos Santos Viana – Licenciatura em Letras Espanhol

COORDENADORES DE CURSOS DE PÓS-GRADUAÇÃO

Prof^o Esp. Poliana Roma Greve Nodari – Gestão em Saúde

Prof. Me. José Carlos de Lima – Gestão Pública

Prof. Me. Rubens dos Santos – Gestão Pública Municipal

COORDENADORES DE TUTORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO

Prof^o Ma. Raquel Borges Silva – Gestão em Saúde

Prof^o Esp. Maria Cristina Urnau – Gestão Pública

Prof. Me. Thiago Silva Guimarães – Gestão Pública Municipal

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
Objetivos e Ementa da disciplina	11
Objetivos	11
Ementa	11
O FENÔMENO LITERÁRIO, A FUNÇÃO DA LITERATURA E OS PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	13
Objetivos da aprendizagem	15
Roteiro de estudos	15
1.1 O que se entende por teoria?	16
1.2 A Teoria Literatura – alguns pressupostos	17
1.3 O fenômeno literário	18
1.4 Literatura: natureza e conceituação	20
1.5 A Crítica Literária	24
1.6 Os estudos literários no Brasil	27
Textos para leitura	29
Exercícios Literários	32
OS GÊNEROS LITERÁRIOS	35
Objetivos da aprendizagem	37
Roteiro de estudos	37
2.1 Conceitos e evolução	38
2.2 Definição e delimitação	38

2.3	Platão e Aristóteles: o modelo grego	40
2.4	Confronto teórico: ficção e não-ficção	43
2.5	Caracterização dos gêneros: lírico; épico ou narrativo; dramático ou teatral	45
2.5.1	Gênero lírico: formas fixas e versos livres	46
2.5.2	Gênero épico	47
2.5.3	Gênero dramático	48
2.6	Forma dos gêneros: prosa, verso, mista	50
2.6.1	Prosa	50
2.6.2	Verso	51
2.6.3	Mista	52
	Textos para leitura	52
	Exercícios literários	57
	O UNIVERSO POÉTICO	59
	Objetivos da aprendizagem	61
	Roteiro de estudos	61
3.1	O universo poético: formas e associações imagéticas	62
3.2	A poesia e o poema	62
3.3	A linguagem poética	67
3.4	Estrofe, verso, metro, ritmo e rima	69
3.4.1	Estrofe	70
3.4.2	Verso	70
3.4.3	Metro, ritmo e rima	71
	Textos para leitura	74

Exercícios Literários	76
LITERATURA DRAMÁTICA	79
Objetivos da aprendizagem	81
Roteiro de estudos	81
4.1 Drama e teatro	82
4.2 Tragédia e comédia	86
4.2.1 A tragédia	86
4.2.2 A comédia	89
4.3 O teatro	91
4.4 O teatro de língua portuguesa: entre Brasil, Portugal e África	92
4.5 O teatro em Mato Grosso	95
4.6 O ensino da literatura e do teatro	99
Textos para leitura	104
Exercícios literários	110
REFERÊNCIAS	111

APRESENTAÇÃO

Prezado Leitor

*Não existe um caminho para a felicidade.
A felicidade é o caminho.*
(Mahatma Gandhi)

Inicialmente, queremos parabenizá-lo por tomar a decisão de enfrentar mais esse grande desafio na sua formação profissional e intelectual. Ser um estudioso da Área das Letras é trilhar caminhos inesperados, caminhos que nos levam a infinitas aventuras do saber. Muitas vezes, os percursos são longos e tortuosos, mas, ao final, sempre nos provaram ser gratificantes.

A Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT) está pronta para trilhar ao seu lado na busca do ainda desconhecido, para tanto, assim como muitas universidades públicas brasileiras, a UNEMAT se fortalece, se unindo também aos programas de formação superior criado pelo Ministério da Educação (MEC), o Programa denominado Universidade Aberta do Brasil (UAB), na modalidade Educação À Distância. O ensino à distância é uma ótima oportunidade nessa instigante caminhada.

Agora, você é um acadêmico da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), a Universidade pública do nosso Estado, que representa o desenvolvimento científico e tecnológico do Estado, mas antes de tudo, da Universidade que constrói com o povo mato-grossense sua história, sua cultura. A UNEMAT se propõe a ser uma Instituição que abre espaço, para mostrar com uma alegria muito própria, a determinação e o jeito de ser da nossa gente, nossas línguas, nossos costumes. A UNEMAT, cada vez mais, se consolida como a Instituição dos mato-grossenses, que tem como motivação que a impulsiona o grande desafio de contribuir para o crescimento responsável, socioeconômico e ambiental, mas acima de tudo humanístico desse imenso território encravado no interior do Brasil.

Começamos, assim, a viagem pelas letras literárias que

nos levam a (re)significar o mundo e a nós mesmos. Este fascículo, Teoria Literária – poética e teatro, apresenta ao leitor uma reflexão sobre a formação da disciplina enquanto ciência que servirá de aporte inicial para os estudos e ensino literário nos cursos de Letras. O fascículo nos brinda com a apresentação dos conceitos gerais que constitui a disciplina como uma das áreas do conhecimento para a formação humanística e ela nos é apresentada sob vários olhares e de forma plural, nos mostrando o que vem a ser esse lugar na ciência.

O autor procura traduzir de forma clara e precisa o movimento político intelectual que compreende o fenômeno literário, perpassando pelas diversas escolas da literatura universal, bem como, o processo da produção literária brasileira, e como esta produção vai construindo continuamente o lugar específico da crítica literária no Brasil ao longo de sua constituição histórica.

Assim, o autor nos instiga a investigar, sob o viés teórico interpretativo, conceitos já cristalizados, que no próprio funcionamento de linguagem nos mostra as nuances que o constitui, sua metamorfose polissêmica, o movimento próprio de linguagem.

Embalados nessa alegria, convidamos você para iniciar sua leitura!

Taisir Mahmudo Karim
Nilce Maria

Objetivos e Ementa da disciplina

Objetivos:

No encerramento da disciplina, o aluno deverá ter condições de:

- Discutir e assimilar os conceitos de teoria, bem como confrontar as definições de teoria da literatura como ciência e disciplina;
- Compreender o fenômeno literário para refletir sobre os conceitos de literatura e a produção literária nos diversos momentos históricos;
- Analisar a natureza da literatura, a fim de entender os movimentos da crítica literária frente aos sistemas literários;
- Conhecer os estudos literários no Brasil, em diversos momentos da história e da crítica literária;
- Diferenciar o texto de ficção do texto de não-ficção;
- Investigar caracterização dos gêneros e sua aplicabilidade nos estudos literários;
- Verticalizar conceitos sobre a teoria da poética, reconhecendo as características de textos dessa natureza literária;
- Interpretar o texto poético, sabendo analisá-lo frente às diversas teorias e críticas existentes.

Ementa:

A natureza do fenômeno literário e a função da literatura. Gêneros literários: conceitos e evolução. Pressupostos teóricos norteadores dos estudos literários. O universo poético: formas e associações imagéticas. A lírica, a épica e a dramática.

UNIDADE I



O FENÔMENO LITERÁRIO, A FUNÇÃO DA LITERATURA E OS PRESSUPOSTOS TEÓRICOS.

Esta unidade apresenta um estudo sobre questões relacionadas ao fenômeno literário, a função da literatura e os pressupostos teóricos que embasam os estudos literários, desde a antiguidade clássica até a modernidade. Para isso, tomaremos como base alguns teóricos e críticos que discutiram os assuntos em pauta, a fim de fazer indicações esclarecedoras e situar os leitores no processo de construção literária, sua teoria e crítica.

Objetivos da aprendizagem:

- Confrontar conceitos de teoria e teoria literária, a fim de compreender a literatura como um fenômeno linguístico, cultural e intelectual;
- Estudar o fenômeno literário e a natureza da literatura, frente às produções literárias de períodos históricos distintos;
- Compreender o papel da Teoria Literária nos Estudos Literários da contemporaneidade;
- Pensar o papel da Crítica Literária no contexto da poesia e da literatura de ficção;
- Analisar e interpretar o texto literário, a partir do conhecimento teórico e crítico de autores diversificados.

Roteiro de estudos:

- Seção 1: O que é teoria e a Teoria da Literatura
- Seção 2: O fenômeno literário e a literatura (natureza e conceituação)
- Seção 3: A Crítica Literária e os estudos literários no Brasil

1.1 O que se entende por teoria?

Teoria é um vocábulo que traz inúmeros significados, porém a maioria deles converge a um ponto comum: trata-se, pois, de um conjunto sistematizado de princípios de uma ciência ou arte que tenha sido resultado de um exercício de pensamento. Essas reflexões embasam e atribuem sustentação a esses princípios, podendo ser repensadas, mantidas ou substituídas ao longo do tempo, conforme a evolução científica, tecnológica e sociocultural.

Do grego *teoria*, cujo significado alude a observar, examinar, contemplar, supor, definir, caracterizar, a palavra também indica a sistematização do conhecimento de modo racional, construindo princípios a partir de opiniões comprovadas ou hipotéticas, mas que direcionem a um conjunto de noções gerais sobre determinada ciência ou arte. Nos dias atuais, a teoria aponta para um conjunto de ideias a respeito de um assunto, ideias que somadas a outras formam a base de um tema.

A teoria, esse conjunto de ideias, tem a função de explicar algo complexo que na maioria dos casos precisa de comprovação, experimentação ou demonstração; temos, portanto, a parte prática da teoria. Cientificamente, a teoria, por oposição à prática, é um sistema consistente de ideias que articula observações, escritas e comprovações sobre fenômenos que elucidem o mundo e o homem.

Na verdade, todos nós convivemos diariamente com teorias. Os resultados teóricos têm sido os norteadores das grandes evoluções científicas e tecnológicas, atribuindo novas perspectivas de vida às civilizações. Na história da humanidade, identificamos diversas e distintas teorias que trouxeram ou trazem propostas inovadoras à vida humana. Muitas teorias que são concebidas como verdades em um tempo histórico, em outro podem ser refutadas. A aceitação ou recusa de uma teoria faz parte do processo teórico. Logo, chegamos à compreensão de que teoria

é um exercício do pensamento que visa à contestação de ideias, criando ou revendo conceitos, com base em provocações a uma problemática da atualidade.

1.2 A Teoria Literatura – alguns pressupostos

O que se pode compreender por Teoria Literária? Há muitos conceitos a respeito dessa nomenclatura, principalmente quando defrontamos com vários livros que propuseram compor temas e tópicos que elucidassem tanto a compreensão da disciplina quanto seus pressupostos teóricos e críticos. Pode-se, desse modo, indicar dois conceitos, não definitivos, sobre a teoria literária: o primeiro refere-se a ela como ciência; o segundo como disciplina.

Como ciência, a Teoria Literária analisa e interpreta o texto literário, tanto nos seus aspectos formais (camadas visíveis) quando semânticos (camadas invisíveis). Sob uma perspectiva fenomenológica, trata-se de uma ciência do conhecimento, cuja função é compreender pela análise e interpretação as linhas e entrelinhas do texto literário, nos seus mais diversos gêneros e espécies. Por este viés, ela toma um caráter analítico e cientificista, uma vez que oferece elementos à compreensão interna do texto, a partir do conhecimento de suas partes estruturais.

Em um segundo ponto de vista, a Teoria Literária é concebida como disciplina que estuda a literatura, centrando-se na obra literária, do mesmo modo que fazem outras disciplinas, como, por exemplo, Poética, História Literária, Crítica Literária, Retórica e Estética. O objetivo fundamental da disciplina pauta-se em compreender o fenômeno literário, partindo do interno do texto para atingir as motivações exteriores, fazendo valer as relações entre o texto e o contexto.

Sendo ciência ou disciplina, a Teoria Literária apresenta ao leitor informações teóricas e críticas, que permitem classificar o texto literário quanto ao gênero ou espécie, orientando a leitura. Terry Eagleton (2003) faz uma afirmação que poderia ser um

ponto de partida para conceituar a teoria literária, pois segundo o teórico “se a teoria literária existe, parece óbvio que haja alguma coisa chamada literatura, sobre a qual se teoriza” (p. 1). Isso quer dizer que não se trata de uma teoria qualquer, ou simplesmente teoria, mas de uma ciência ou disciplina que apresenta informações sistematizadas, em forma de afirmações ou suposições.

Em *Teoria Literária*- uma introdução, de Jonathan Culler (1999, p. 11), encontra-se a informação de que a teoria mudou radicalmente a natureza dos estudos literários, tendo em vista que ela apresenta uma explicação sistemática da natureza da literatura, bem como dos seus métodos de análise. Porém, o teórico também critica a exagerada discussão sobre questões não literárias e o excessivo compêndio de textos que os livros de teoria apresentam ao leitor, explorando, às vezes, questões não relevantes, tais como a vida dos autores.

Portanto, a Teoria Literária concentra-se na formulação de conceitos e pressupostos, cuja finalidade é a interpretação e explicação do texto literário, nos seus aspectos formais e semânticos, unindo dois extremos: o interno (texto em si) e o externo (contexto histórico). É o raciocínio que permite compreender o fenômeno literário, com base em um corpo de ideias e métodos, como ferramentas em forma de bases teóricas, permitindo criar relações entre autor e obra, e destes com a sociedade. Essas relações permitem localizar o texto literário em classes, gêneros e espécies, mediante a evolução histórica e cultural, organizada em períodos, escolas e tendências.

1.3 O fenômeno literário

Nos dias atuais, discutir o fenômeno literário é uma situação urgente, diante de um positivo aglomerado de saberes produzido na área dos estudos literários. Diante da efervescência dos escritos literários, que se dinamizam ao longo dos séculos, em uma mutação que permite o enriquecimento do cânone e, ao mesmo tempo, a renovação da linguagem e do estilo, tanto

a poesia quanto a prosa, junto aos demais gêneros, formam um vasto legado de criação literária, formado por autores e obras de diversas épocas e lugares.

Esse fenômeno que se materializa por movimentos literários e históricos (períodos, escolas, correntes, tendências, etc.), rompe valores estéticos e cria outros novos, resultando na produção literária voltada à poesia e ficção, bem como às teorias e críticas. O fenômeno literário pode ser compreendido para além do abstrato, pois nele está em potencial o saber literário, compreendendo a produção do passado e presente. A quebra de estéticas e a criação de novos paradigmas não significam o rompimento absoluto com a produção existente, mas, sobretudo, uma somatória que resulta em criação de cânones, sejam eles universais ou de um sistema literário específico.

O fenômeno literário, portanto, não foca somente o novo, mas também a reconstrução ou preservação do que já existe. O leitor tem papel fundamental na dinamização desse fenômeno; por isso, é importante uma formação para a leitura desde cedo, tendo em vista que quanto mais o indivíduo tiver contato com os livros de literatura na infância, mais possibilidade terá de se tornar um leitor quando adulto. É preciso também considerar que muitos indivíduos tornam-se leitores em idade mais avançada, tomados pelo gosto em ler os livros de poesia ou ficção.

Por isso, a obra literária, resultante desse fenômeno, traz uma organização particular da linguagem, com características que aguçam a emoção e refinam o comportamento humano. Não é à toa que a literatura é compreendida, assim como a arte, como caminhos para humanização do homem, em tempos onde uma das maiores mazelas do homem moderno é a solidão. Neste contexto, onde tem lugar a crise socioexistencial humana, a literatura toma forma e conteúdo pela representação do fenômeno social, que é a linguagem.

A obra literária é capaz de emocionar e abrir fugas para outros mundos ficcionais, construídos especificamente para per-

mitir significados distintos a leitores diferentes. Por essa razão, ela tem uma linguagem completa e variável que pode indicar multiplicidade de sentidos, significações, conotações, inovações, atributos que fazem da criação literária um caldeirão de possibilidades poéticas e estéticas. Desse modo, o fenômeno literário é estabelecido não só pela escrita, mas também pela oralidade, quando pensamos na literatura oral ou diversas práticas culturais observadas nas civilizações.

1.4 Literatura: natureza e conceituação

Literatura é uma palavra que todos nós conhecemos, em maior ou menor grau de complexidade, quanto a sua natureza e conceituação. Nos dias atuais, o ensino de literatura na educação básica é trabalhado junto à língua materna, de modo que todo estudante passa por um período de leitura de livros ou trechos de obras literárias, mesmo que seja por meio do livro didático. Portanto, o graduando em Letras não lida com um vocábulo estranho, mas já familiar, podendo, dessa maneira, aprofundar os conhecimentos sobre a ciência literária, em disciplinas de crítica, história e teorias. Nessa direção, vamos lembrar alguns conceitos e lançar outros mais complexos que possam indicar novos caminhos para compreensão de literatura, no âmbito acadêmico que nos interessa.

Hênio Tavares (1978), em *Teoria Literária*, afirma que o termo “literatura” constitui-se de inúmeros sentidos, por isso se tornou uma palavra difícil de conceituação, pelo menos de modo uniforme. Dada essa polivalência de sentidos, e após muitos anos de evolução de significados do vocábulo, literatura ainda se refere tanto às teorias estéticas, períodos e escolas literárias, bem como os autores e obras que os compõem, quanto a um determinado compêndio de uma ciência, como, por exemplo, a literatura médica sobre alguma doença e seus tratamentos.

A matéria prima da literatura é a palavra, seja ela no sentido de arte (intuição) ou bela arte (estética). Porém, não estamos

falando de qualquer literatura senão aquela que articula sentidos pela combinação de palavras, causando significados poéticos. Trata-se de uma poesia que habita tanto o poema quanto a prosa e que pode oferecer ao leitor possibilidades particulares de criação de novos mundos ou reinterpretação do mundo onde vive.

Literatura já foi interpretada como arte da gramática, bem como da retórica. Ou seja, o literato podia ser aquele que dominasse a escrita e o discurso, nas variadas áreas do conhecimento, incluindo as belas-artes. A palavra literatura vem do lexema latino *litteratura*, cuja origem veio do grego. Na língua portuguesa, esse lexema aparece pela primeira vez em 1510, em um texto que constitui uma prova histórica para o início do uso dessa designação em escrituras. Aguiar e Silva (2011) indica que esse documento é a *Actas dos Conselhos da Universidade de 1505 a 1537*, publicado por Mário Brandão, como parte de publicações do Arquivo da Universidade de Coimbra (é nesse documento que o vocábulo aparece pela primeira vez em Portugal).

Para Aguiar e Silva, Literatura deriva do lexema *littera* (letra), possuindo um caráter alfabético na sua origem, cujo significado é saber relativo à arte de ler e escrever, gramática, instrução e erudição. Para esse teórico, em autores cristãos “*litteratura* designa um *corpus* de textos seculares e pagãos contrapondo-se à *scriptura*, lexema que designa um *corpus* de textos sagrados” (Ibidem). O *litteratus*, lexema que deu origem às palavras letrado (via popular) e literato (via erudita) designava, antigamente, o indivíduo “conhecedor da gramática, aquele que sabia desenhar e decifrar as letras e que, por isso mesmo, fruía de um privilegiado estatuto sociocultural” (Ibidem). Pela síntese de Aguiar e Silva, temos, portanto, a seguinte evolução e momentos de compreensão sobre literatura:

- a) Conjunto da produção literária de uma época – *litteratura do século XVIII*, *litteratura victoriana* –, ou de uma região – pense-se na famosa distinção de Mme. de Staël entre ‘litteratura do norte’ e ‘litteratura do sul’, etc. Trata-se de uma particulariza-

ção do sentido que a palavra apresenta na obra de Lessing acima mencionada (*Briefe die Literaturbetreffend*).

- b) Conjunto de obras que se particularizam e ganham feição especial quer pela sua origem, quer pela sua temática ou pela sua intenção: *literatura feminina, literatura de terror, literatura revolucionária, literatura de evasão*, etc.
- c) Bibliografia existente acerca de um determinado assunto. Ex: ‘Sobre o barroco existe uma *literatura* abundante...’. Este sentido é próprio da língua alemã, donde transitou para outras línguas.
- d) Retórica, expressão artificial. Verlaine, no seu poema *Artpoétique*, escreveu: ‘Et tout le reste est littérature’, identificando pejorativamente ‘literatura’ e falsidade retórica. Este significado depreciativo do vocábulo data do final do século XIX e é de origem francesa. Com fundamento nesta aceção de ‘literatura’, originou-se e tem-se difundido a antinomia ‘poesia-literatura’, assim formulada por um grande poeta espanhol contemporâneo: ‘[...] ao demônio da Literatura, que é somente o rebelde e sujo anjo caído da Poesia.’¹
- e) Por elipse, emprega-se simplesmente ‘literatura’ em vez de *história da literatura*.
- f) Por metonímia, ‘literatura’ significa também *manual de história da literatura*.
- g) ‘Literatura’ pode significar ainda conhecimento organizado do fenómeno literário. Trata-se de um sentido caracteristicamente universitário da palavra e manifesta-se em expressões como *literatura comparada, literatura geral*, etc. (AGUIAR E SILVA, 2011, p. 7-9).

Como vimos, a literatura é fundamentalmente arte e também ciência. Constitui-se de um ato criador que manuseia a palavra para criar um mundo autônomo que pode representar a realidade ou subvertê-la, formando um universo realista ou fantástico. Independente da esfera realista ou fantástica, as per-

1 Gerardo Diego, *Poesía Española Contemporánea*, Madrid, Taurus, 1959, p. 387. In AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria Literária**. Lisboa: Almedina, 2011.

sonagens são seres de papéis e as coisas, os fatos, o tempo e o espaço, mesmo que eles representem com fidelidade o mundo (na descrição de seus aspectos históricos, culturais e concretos), tudo pertence ao universo da ficção. Daí falar-se em linguagem literária, pois é através dela que os elementos literários tomam forma.

A literatura é objeto de investigação faz muitos anos, de modo que entender esse universo com suas particularidades é uma tarefa árdua, pois sua construção é uma conjugação de elementos que o homem vem construindo desde os tempos remotos. Seja construção ou invenção dos homens, é um universo que se tornou ciência e colabora na sustentação de um elemento social fundamental para as civilizações: a língua.

Desse modo, não há como lançarmos uma definição única sobre literatura, tendo em vista que são inúmeras as formulações já realizadas ao longo do tempo, sem que uma delas pudesse completar as ansiedades de todas as épocas a respeito do tema. Entre conceitos e definições lançados na Antiguidade Clássica, depois nas Eras Medieval, Renascentista, Clássica, Romântica, Realista/Naturalista, Simbolista, Modernista e Contemporânea, todos eles, de um modo ou de outro, remetem a uma construção de conhecimento (saberes) fundamentando-a, quando se podem discutir aspectos como sociedade, política, crises socioculturais, existenciais, valores do mundo e da própria condição humana.

No Século XX e estes primeiros anos do Século XXI, os conceitos e definições sobre literatura sofreram uma fusão, resultado talvez da crise do homem moderno, discutida por Samuel Beckett nas suas obras, quando tratou da questão da solidão humana como um dos males da sociedade moderna. Podemos dizer, então, que a literatura é uma linguagem, organizada em um sistema de signos materializado em frases, discursos, ritmos, imagens, melodias, estrofes, capítulos, estâncias, períodos, gêneros, espécies, entre outros, que fazem sentidos ao autor no ato de criação e, depois, sentidos múltiplos a cada leitor.

1.5 A Crítica Literária

A literatura foi discutida por Antonio Candido em *Vários Escritos* (1995), quando ele considera essa área de conhecimento como um dos direitos fundamentais do homem, cujo produto gera, bem como a arte, portas de fugas da realidade para o mundo da fantasia (uma fantasia que têm um compromisso com a realidade). Não se trata, portanto, de uma necessidade material, porém espiritual, o que dialoga com as concepções de Ítalo Calvino (1993) ao defender que um bom livro de literatura é aquele que faz descobrir coisas novas e permite a vivência de experiências além das convencionais. Esses posicionamentos atestam a literatura como uma necessidade humana, porque preenche os vazios da alma do indivíduo, como afirmou Silva (2013), em *Estudos Literários em Perspectiva*.

Nessa direção, a Teoria Literária é um conjunto de conceitos e pressupostos que tem como principal objetivo fundamentar a ciência literária, subsidiando a explicação e interpretação dos elementos do texto literário. A teoria oferece caminhos possíveis para que o crítico literário possa compreender o texto tanto interno quanto externamente, nas suas vertentes formais e semânticas. Por isso, a Teoria possui uma função bastante importante nos estudos literários, pois se assim não fosse não haveria sentido de sua permanência, como disciplina, na área.

Quanto à Crítica Literária, podemos entendê-la, a priori, como a construção de um discurso sobre um texto ou conjunto de obra literária de um autor, que pode ou não dialogar com outros discursos já construídos. Isso significa que esse discurso pode caminhar na mesma direção que outro ou simplesmente negá-lo, desconstruí-lo. Por isso, no dia-a-dia, encontramos críticas favoráveis e desfavoráveis sobre determinado objeto literário.

Na literária, portanto, a Crítica tem um papel fundamental, tendo em vista que ela separa o joio do trigo, ou seja, a boa literatura daquela que se encontra em um patamar infe-

rior. É, pois, pela Crítica que um livro de literatura ou conjunto de obras literárias de um autor consagra-se em um determinado período literário, pelas apreciações positivas (ou não) de suas características estéticas. Em muitos casos, as obras de um autor não são bem recebidas no período de sua produção, mas ganham destaque e reconhecimento da crítica em períodos posteriores.

Em *A Crítica Literária*, Brunel *et al* (1988) afirma que crítica e discernimento são palavras que fazem parte da mesma família e, por isso, a primeira significa principalmente separar ou distinguir. Porém, trata-se de um procedimento que vai além do gosto por uma determinada obra ou autor, uma vez que “o grande perigo de qualquer crítica é confiar apenas no critério do gosto, o que resulta numa curiosa diminuição da atividade crítica que consistirá apenas em julgar as obras do espírito para separar os eleitos dos malditos, ou, mais exatamente, os que elegi dos que amaldiçoei” (p. 2).

Na concepção de Brunel (*ibidem*) somente o julgamento com base no gosto reduz o significado da atividade crítica. No entanto, segundo esse autor, não podemos evitar conceber a crítica como julgamento, pois como bem indicou Emile Littré, “a crítica literária é a ‘arte de julgar as produções literárias’, o crítico é ‘aquele que julga as obras do espírito’, e uma crítica é ‘o julgamento produzido por um crítico’” (*apud* Brunel, 1988, p. 2). Nessa direção, em se tratando de literatura, a crítica fundamenta-se na análise da obra literária, com a finalidade de emitir um julgamento, uma opinião.

A crítica sempre caminhou junto à teoria e história literária, tendo em vista que ao emitir e registrar análises e julgamentos sobre determinado texto individual ou obra de um autor, ela registra inevitavelmente um percurso histórico. Isso permite o acesso ao ponto de vista sobre um texto literário em períodos distintos, do passado à contemporaneidade, permitindo ao crítico atual saber o que já se pensou para, enfim, produzir novos julgamentos e análises. Há, nesse caso, um confronto de críticas que

articulado às teorias oferece novos rumos aos estudos literários. As monografias, dissertações e teses, comumente buscam as críticas de obras literárias para emitir um ponto de vista atualizado sobre um ou vários aspectos das obras literárias.

Descrver, saber, julgar, compreender constitui processos constantes na produção de uma crítica literária. O crítico, portanto, nunca é inocente frente ao texto que analisa, pois sua opinião nunca é neutra porque ele sabe que mais cedo ou mais tarde poderá influenciar na classificação de um material frente a uma corrente estética, ou até na atração de leitores em relação à leitura de alguma obra. O crítico literário tornou-se, ao longo do tempo, o mais importante protagonista na interpretação de obras literárias, um ofício que lhe obriga a estudar, observar e compreender aspectos sociais, culturais, políticos, religiosos, existenciais, enfim questões que inevitavelmente influenciam a produção literária ou nela se faz representada.

Wellek (1963), em *Conceptos de Critica Literaria*, também alertou para o fato de que a palavra crítica é usada de forma ampla e em contextos distintos. Indica a origem da palavra no grego que para o português significaria “juiz”, aquela pessoa que julga e emite um parecer sobre um fato ou assunto. Temos um juiz em literatura. Mas não é isso que prevaleceu na prática da Crítica Literária, conforme indica esse teórico. Ele apontou duas vertentes cruciais para fundamentar a Crítica Literária: primeiro como atividade literária; segundo como disciplina.

Como atividade literária, a crítica ajuda a tornar mais compreensível (inteligível) o texto literário porque sustenta uma reflexão fundamentada na análise interna e externa, um contraponto entre literatura e sociedade. Essa discussão faz lembrar a teoria de Hauser que em *História Social da Arte e da Literatura* (1998), pontuou pressupostos interessantes sobre a literatura, entre os quais o fato de que ela consegue apreender e representar o que há no mundo e, desse modo, nada existe que a literatura não consiga fazer a representação. Por meio dela, consegue-se co-

nhecer tão profundamente a experiência de vida de uma época, bem como os anseios do homem frente às problemáticas de seu tempo, sem que o compromisso com a verdade a limitasse.

A Crítica Literária é também uma disciplina que faz parte do currículo dos cursos de Letras de muitas universidades, em todo mundo. A disciplina propõe um estudo teórico-crítico sobre as correntes literárias, abrangendo autores e obras, do passado até os dias atuais, com vista ao entendimento do fenômeno literário, bem como de variadas estéticas que formaram as tendências, escolas e períodos literários, ao longo da história literária. Precisa-se esclarecer que esta evolução cronológica que a disciplina oferece não restringe a atividade do crítico literário, pois ele poderá no seu tempo atual escrever sobre uma obra literária do Século XVIII, por exemplo. Um crítico literário precisa ser atemporal, a-histórico, para adentrar e compreender os pressupostos que motivaram a criação literária do ontem e do hoje.

1.6 Os estudos literários no Brasil

Silva (2013) salienta, no seu livro *Estudos Literários em Perspectivas*, que “os estudos literários somam, na atualidade, um considerável número de produções científicas, no interior das universidades brasileiras, fruto de investigação em desenvolvimento ou resultado de projeto de pesquisa, desenvolvido por estudantes ou docentes da área” (p. 7). Nessa direção, o crítico ainda afirma que “os textos produzidos e publicados abrangem uma diversidade de temáticas que permeiam as mais diversas literaturas, tanto a nacional quanto as estrangeiras, em atitudes que indicam os imperativos do tempo histórico no qual vivemos, quando se tem revelado uma articulação de saberes impulsionada pela evolução científica e tecnológica, com vistas à inovação e popularização da ciência” (ibidem).

Os estudos literários é uma área consolidada há muitos anos, pois inúmeros intelectuais de partes distintas do mundo contribuíram para que a área ganhasse espaço e se firmasse tanto

no aspecto teórico quanto crítico. Soma-se a isso, o arsenal de escritos literários em ficção e poesia que fizeram emergir sistemas literários diversificados em uma mesma língua, como é o caso da língua portuguesa, que permitiu a formação de sistemas literários no Brasil, Angola, Moçambique, São Tomé Príncipe, Cabo Verde e Guiné Bissau (países de língua oficial portuguesa); ou em línguas diferentes (na geração de sistemas literários em literatura francesa, literatura inglesa, literatura alemã, etc.). Tudo isso aponta para a riqueza da criação literária, bem como da teoria, da história e da crítica literária.

No Brasil, os estudos literários são considerados subáreas de Letras (CNPq). Porém, os profissionais da área sempre lidam com a nomenclatura como uma área de conhecimento, tendo em vista que a literatura constitui uma ciência investigativa e também disciplina do currículo universitário e da educação básica, há bastante tempo. Autores como Antonio Candido, Sigmundo Spina, Antonio Soares Amora, Afrânio Coutinho, Carlos Nejar, Alfredo Bosi, Haroldo de Campos, Gilberto Mendonça Teles, José Veríssimo, Regina Zilberman, Nelly Novaes Coelho, Otto Maria Carpeaux, Ferreira Gullar, Salvatore D'Onofrio, Massaud Moisés, Benjamin Abdala Junior, entre outros autores fundamentais que consolidaram os estudos da literatura brasileira e sua evolução ao longo do tempo.

Em *Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Candido (2000), livro que marcou um novo momento para os estudos literários no Brasil, o crítico aponta os momentos decisivos da formação do sistema literário do nosso país, indicando fontes e influências que foram decisivos na formação de nosso cânone. Ao discutir a literatura brasileira como sistema, elencando seus pressupostos e a formação de um cânone e sua respectiva crítica, o autor atinge a autonomia intelectual das gerações de escritores brasileiros, o que ocasionou a nossa independência literária, no macrossistema das literaturas de língua portuguesa (ou da lusofonia).

Hoje, no Brasil, os estudos literários unem-se a duas grandes tendências que tomam fôlegos cada vez mais gigantescos: a primeira volta-se aos estudos culturais, a segunda ao pós-modernismo. Os estudos culturais constituem pesquisas avançadas, com um grande número de teóricos e críticos que discutiram o assunto, além de outros que têm apresentado novas propostas, com investigações pertinentes à área. O interessante dos fundamentos apresentados é o fato de se defender que um sistema literário não é formado separadamente dos demais aspectos culturais, um ponto de vista que dialoga com o pensamento teórico de Hauser (1998), com a proposta apresentada no livro *História Social da Arte e da Literatura*.

Vivemos um momento quando se afirma uma literatura contemporânea que em curto período de tempo poderá constituir uma escola literária fundamentada nos preceitos do pós-modernismo, mas somente o tempo permitirá a avaliação dos trabalhos atuais frente a esta nova estética, tanto na poesia quanto na ficção, bem como outras variantes localizadas na criação literária. Lembremos que de meados do século XX até estes primeiros anos do século XXI já se indicavam uma ruptura na estética considerada modernista, primeiro na poesia, depois na prosa, no teatro e nas artes em geral. Começou-se, portanto, um novo momento para criação literária e, por consequência, aos estudos literários, uma vez que tal ruptura exigiu novos olhares e posturas frente ao objeto literário.

Textos para leitura

Texto 1: *A moça tecelã* (Marina Colasanti)

Acordava ainda no escuro, como se ouvisse o sol chegando atrás das beiradas da noite. E logo sentava-se ao tear. Linha clara, para começar o dia. Delicado traço cor de luz, que ela ia passando entre os fios estendidos, enquanto lá fora a claridade da manhã desenhava o horizonte. Depois lãs mais vivas, quentes lãs iam tecendo hora a hora, em longo tapete que nunca acabava. Se era forte

demais o sol, e no jardim pendiam as pétalas, a moça colocava na lançadeira grossos fios cinzentos de algodão mais felpudo. Em breve, na penumbra trazida pelas nuvens, escolhia um fio de prata, que em pontos longos rebordava sobre o tecido. Leve, a chuva vinha cumprimentá-la à janela. Mas se durante muitos dias o vento e o frio brigavam com as folhas e espantavam os pássaros, bastava a moça tecer com seus belos fios dourados, para que o sol voltasse a acalmar a natureza. Assim, jogando a lançadeira de um lado para o outro e batendo os grandes pentes do tear para frente e para trás, a moça passava os seus dias. Nada lhe faltava. Na hora da fome tecia um lindo peixe, com cuidado de escamas. E eis que o peixe estava na mesa, pronto para ser comida. Se sede vinha, suave era a lã cor de leite que entremeava o tapete. E à noite, depois de lançar seu fio de escuridão, dormia tranquila. Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer. Mas tecendo e tecendo, ela própria trouxe o tempo em que se sentiu sozinha, e pela primeira vez pensou como seria bom ter um marido ao seu lado. Não esperou o dia seguinte. Com capricho de quem tenta uma coisa nunca conhecida, começou a entremear no tapete as lãs e as cores que lhe dariam companhia. E aos poucos seu desejo foi aparecendo, chapéu emplumado, rosto barbado, corpo apumado, sapato engraxado. Estava justamente acabando de entremear o último fio da ponta dos sapatos, quando bateram à porta. Nem precisou abrir. O moço meteu a mão na maçaneta, tirou o chapéu de pluma, e foi entrando na sua vida. Aquela noite, deitada contra o ombro dele, a moça pensou nos lindos filhos que teceria para aumentar ainda mais a sua felicidade. E feliz foi, durante algum tempo. Mas se o homem tinha pensado em filhos, logo os esqueceu. Porque, descoberto o poder do tear, em nada mais pensou a não ser nas coisas todas que ele poderia lhe dar. - Uma casa melhor é necessária, -- disse para a mulher. E parecia justo, agora que eram dois. Exigiu que escolhesse as mais belas lãs cor de tijolo, fios verdes para os batentes, e pressa para a casa acontecer. Mas pronta a casa, já não lhe pareceu suficiente. - Para que ter casa, se podemos ter palácio? - perguntou. Sem querer resposta, imediatamente ordenou que fosse de pedra com arremates em prata. Dias e dias, semanas e meses trabalhou a moça tecendo tetos e portas, e pátios e escadas, e salas e poços. A neve caía lá fora, e ela não tinha tempo para chamar o sol. A noite chegava, e ela não tinha tempo para arrematar o dia. Tecia e entristecia, enquanto sem parar batiam os pentes acompanhando o ritmo da lançadeira. Afinal o palácio ficou pronto. E entre tantos cômodos, o marido escolheu para ela e seu tear o mais alto quarto da mais alta torre.

Texto 2: *A tecelã* (Mauro Mota)

Toca a sereia na fábrica
e o apito como um chicote
bate na manhã nascente
e bate na tua cama
no sono da madrugada.
Ternuras de áspera lona
pelo corpo adolescente.

É o trabalho que te chama.
Às pressas tomas o banho,
tomas teu café com pão,
tomas teu lugar no bote
no cais de Capibaribe.

Deixas chorando na esteira
teu filho de mãe solteira.
Levas ao lado a marmita,
contendo a mesma razão
do meio de todo o dia,
a carne-seca e o feijão.

De tudo quanto ele pede,
dás só bom dia ao patrão,
e recomeças a luta
na engrenagem da fiação.

Ai, tecelã sem memória,
de onde veio esse algodão?
Lembras o avô semeador,
com as sementes na mão,
e os cultivadores pais?
Perdidos na plantação
ficaram teus ancestrais.

Plantaram muito. O algodão
nasceu também na cabeça,
cresceu no peito e na cara.
Dispersiva tecelã,

esse algodão quem colheu?
Muito embora nada tenhas,
estás tecendo o que é teu.

Teces tecendo a ti mesma
na imensa maquinaria,
como se entrasses
inteira
na boca do tear
e desses a cor do rosto
e dos olhos
e o teu sangue
à estamparia.

Os fios dos teus cabelos
entrelaçam nesses fios
e noutros fios dolorosos
dos nervos de fibra longa.

Ó tecelã perdulária,
enrosca-te em tanta gente
com os ademanos ofídicos
da serpente multifária.
A multidão dos tecidos
exige-te esse tributo.
Para ti, nem sobra ao menos
um pano preto de luto.

Vestas as moças da tua idade
e dos teus anseios,
mas livres da maldição
do teu salário mensal,
com o desconto compulsório,
com os infalíveis cortes
de uma teórica assistência,
que não chega na doença,
nem chega na tua morte.

Com essa policromia de fazendas,
todo o dia,
iluminas os passeios,
brilhas nos corpos alheios.
E essas moças desconhecem
o teu sofrimento têxtil,
teu desespero fabril.
Teces os vestidos,
teces agasalhos
e camisas,
os lenços especialmente
para adeus, choro e coriza.
Teces toalhas de mesa
e a tua mesa vazia

Toca a sereia da fábrica,

E o apito como um chicote
bate neste fim de tarde,
bate no rosto da lua.
Vais de novo para o bote.
Navegam fome e cansaço
nas águas negras do rio.

Há muita gente na rua
Parada no meio-fio.
Nem liga importância
à tua blusa rota
de operária.
Vestes o Recife
e voltas para casa,
quase nua.

Exercícios Literários

1) Com base nos textos de Marina Colasanti e Mauro Mota, o primeiro narrativo e o segundo poético, responda as questões abaixo:

- a) Indique o gênero literário de cada texto e justifique;
- b) Elenque as características que aproximam e distanciam os dois textos;
- c) Disserte sobre o fenômeno literário a partir dos textos de criação literária propostos;
- d) Que tipo de representação literária os dois textos propõem, considerando o período histórico quando eles foram produzidos? Justifique.
- e) Indique a temática de cada um dos textos apresentados. Justifique a sua resposta.
- f) Como exercício de ampliação de conhecimentos, leia

sobre Marina Colasanti e Mauro Mota, bem como o conjunto de obras que eles produziram na literatura brasileira. Apresente um pequeno texto sobre essas leituras.

UNIDADE II



OS GÊNEROS LITERÁRIOS

Esta unidade apresenta um estudo sobre os gêneros literários, verticalizando conceitos, bem como indicando a evolução desses conceitos ao longo da história literária. Desse modo, o leitor entrará em contato com discussões que seguem desde os primeiros filósofos até aos pensadores da atualidade, com objetivo de elucidar questões sobre as fronteiras entre a ficção e não-ficção, a caracterização dos gêneros e sua aplicabilidade nos estudos literários.

Objetivos da aprendizagem:

- Identificar os gêneros literários, compreendendo seus conceitos e evolução;
- Estudar a contribuição de Platão e Aristóteles nos estudos voltados aos gêneros literários;
- Distinguir a ficção da não-ficção, mediante o conhecimento teórico, visando a identificação de um texto de criação literária;
- Analisar a caracterização dos gêneros, conhecendo e reconhecendo o texto lírico, épico e dramático;
- Analisar e interpretar o texto literário, a partir do conhecimento teórico e crítico de autores diversificados.

Roteiro de estudos:

- Seção 1: Os gêneros literários – conceitos e evolução
- Seção 2: Caracterização dos gêneros – lírico, épico e dramático
- Seção 3: Forma dos gêneros – prosa, verso, mista

2.1 Conceitos e evolução

Rastrear os conceitos e indicar a evolução dos gêneros literários, ao longo da história da literatura não é tarefa fácil. Para isso, escolhemos alguns autores que fizeram definições e delimitações, com a finalidade de subsidiar as discussões e conseguir, de forma sucinta, congregar informações pontuais e significativas a este estudo. São muitos os autores que se dedicaram ao estudo dos gêneros na literatura, bem como são variados e imensos o número de conceitos e definições.

Desde o tempo mais antigo, que podemos denominar de Antiguidade Greco-latina, sendo exemplo o próprio Aristóteles, os discursos literários já se articulavam frente a uma determinada classificação tipológica. Literatura, como arte da linguagem, sempre teve a sua produção obedecendo a uma classificação, mediante a necessidade de agrupar formas de discursos em categorias que as unissem ou distinguissem. No dia-a-dia, tudo o que lemos enquadra-se em uma classificação de discurso, pois habitualmente estamos em contato com uma quantidade considerável de textos. Quando lemos um texto literário conseguimos distinguir que se trata de poesia, romance, peça de teatro, crônica, epopeia ou conto. Essa classificação é que denominamos, de modo geral, gêneros literários.

2.2 Definição e delimitação

O escritor Aguiar e Silva (2011), quando teoriza sobre a questão dos gêneros literários, afirma, no livro *Teoria da Literatura*, que se trata de uma das questões mais controversas da teoria e da *práxis* da literatura, pois constitui uma polêmica nas diversas épocas da evolução literária. A definição dos gêneros liga-se a problemas de ordens ontológicas e epistemológicas, tendo em vista que, ao mesmo tempo em que busca a distinção, persegue a correlação, individualiza e agrupa, em coletivo, visando à construção de paradigmas.

O pensamento de Aguiar e Silva atesta a dificuldade em definir, conceituar e classificar o texto de criação literária, diante de um aparato de produções provenientes de inúmeros e distintos sistemas literários. Ao passo que podemos ter sistemas literários diferentes de uma nação para outra, dentro de uma mesma nação também podem apresentar sistemas distintos. O nosso país é um grande exemplo disso, pois temos estilos diferenciados conforme região, provando a existência do que muito se discutiu sob a designação de regionalismo. Ou mesmo a literatura indígena, que escapa ao cânone da literatura brasileira, tal como estamos acostumados a conceber.

Tavares (1978) destaca que, em relação à conceituação, referência e classificação, não há unanimidade entre os autores, e como exemplificação cita Aristóteles, Hegel, Vitor Hugo, Ortega y Cassete e Afonso Reyes. Ao passo que para o primeiro os gêneros são formas, conteúdos e atitudes do poeta, o segundo concebe-os como princípios de fragmentação da realidade estética. Enquanto Vitor Hugo compreende os gêneros como expressões de distintas idades, os dois últimos teóricos classificam-nos como constituintes de funções básicas da estética. E, finalmente, Antônio Soares Amora que conceitua os gêneros literários como a combinação de um tipo de forma, com um tipo de conteúdo e um tipo de composição.

Percebamos que a ideia de gênero dialoga com a visão ampla do lexema. Na busca de uma definição e delimitação, precisamos lembrar que a palavra gênero não está restrita somente aos pressupostos estético e literário, pois também designa uma questão mais geral, a de origem (do latim *genus*, *generis*) que equivale a “raça” ou “tronco”, “nascimento”, “descendência” ou “origem”. Trilhando por esse caminho de compreensão, chegamos a um denominador que gera um eixo comum entre os teóricos da literatura, quer dizer, os gêneros expressam a ideia de agrupamento (grupo de seres ou coisas, objetos) que tenham entre si características comuns/ semelhantes. Portanto, fazem parte de um mesmo gênero seres ou objetos que tenham algumas características comuns, sem

que sejam completamente iguais. Tais características precisam ser importantes e fundamentais que os identifiquem no processo de agrupamento.

Podemos dizer, nos estudos literários, que os gêneros constituem categorias que agrupam composições literárias, mediante a uma classificação de aspectos que podem ser distintos, tais como: semânticos, sintáticos, fonológicos, formais, contextuais, entre outros. Comumente, víamos nos manuais de teoria literária o critério de conteúdo e estilo para classificar uma obra literária quanto ao gênero, mas essa realidade mudou e nos dias atuais não se estuda mais uma obra pelas suas características genéricas, mas pelas suas particularidades. Isso significa que o padrão grego que prevaleceu por longos séculos como paradigma da produção literária ocidental não é mais adotado. A ideia de classificação que fixava padrões para agrupamento das obras literárias não admitia a mistura de gêneros; no entanto, com a evolução histórico-cultural e a dinamização do fenômeno literário, hoje temos obras significativas que trazem a mistura de gêneros.

2.3 Platão e Aristóteles: o modelo grego

Mesmo admitindo a mistura de gêneros desde as literaturas clássicas, a partir de Platão e Aristóteles a produção literária seguiu um padrão que levou em consideração a ideia de gênero. Nejar (2011) fez uma afirmação muito propícia a esta discussão, pois para ele jamais se negou ou se negará os gêneros e seus pressupostos, tendo em vista que sempre “o poema há de ser poema; o romance, romance; o conto, conto; a crônica, crônica; o ensaio, ensaio. Mas em qualquer um deles, é a linguagem que determinará os gêneros, não os gêneros, a linguagem” (p. 37).

O ponto de vista de Nejar apresenta um fundamento crucial da produção literária, pois indica que o poema, o conto, o romance, a crônica, o teatro, por exemplo, “vivem da linguagem e não dos gêneros que os designam” (ibidem). No entanto, é interessante conhecer o percurso que deram origem aos gêneros,

principalmente porque mesmo diante da evolução (e aparecimento) de estilos e estéticas, ainda classificamos as obras perante normas e características que possam agrupá-las diante de características semelhantes, sem que altere suas particularidades.

Sem dúvida, Aristóteles legou a primeira obra que fixou as questões de gênero aos textos literários, se formos considerar a perspectiva histórica da literatura. Em *Arte Poética* (2005), o filósofo atribui autoridade a diferença entre os textos, por isso podemos considerá-lo fundador de um raciocínio que permitiu classificar a obra literária, seguindo normas e regras próprias do fenômeno literário. Esse marco, ainda determinante na produção literária do ocidente, mesmo após tantos séculos de evolução literária, é uma fonte de estudos históricos que embasam pesquisas voltadas ao tema, e ainda direcionam positivamente as investigações de críticos e teóricos da modernidade. Aristóteles abre sua obra fazendo menção à distinção entre os gêneros, conforme abaixo:

Falemos da natureza e espécies da poesia, do condão de cada uma, de como se hão de compor as fábulas para o bom êxito do poema; depois, do número e natureza das partes e bem assim da demais matéria dessa pesquisa, começando, como manda a natureza, pelas noções elementares.

A epopéia, o poema trágico, bem como a comédia, o ditrambo e, em sua maior parte, a arte do flauteiro e a do citaredo, todas vem a ser, de modo geral, imitações. Diferem entre si em três pontos: imitam ou por meios diferentes, ou objetos diferentes, ou de maneira diferente e não a mesma (ARISTÓTELES, 2005, p.19).

Quando Aristóteles anuncia uma diferenciação levando em consideração a natureza de cada texto e também focaliza a questão de espécies, podemos compreender a diversidade do texto literário. Ao longo da obra, o filósofo dedica-se a argumentar a diferença entre três grandes grupos de produção, sendo elas:

lírica, épica e dramática, bem como a distinção entre textos poéticos (da lírica), narrativos (da épica) e teatrais (da dramática), e como a característica da poesia se desenvolve em cada um desses gêneros ou espécies.

No entanto, Aristóteles teve um ponto de partida que surgiu do confronto ao pensamento de seu mestre, Platão. A doutrina, que permeia toda sua obra, constitui-se de uma crítica à teoria das ideias, segundo a qual não há realidades inteligíveis que sejam diferentes dos objetos particulares revelados ao indivíduo pelos sentidos. Isso significa que a beleza não existiria por si mesma, fora dos objetos que consideramos belos. Esse é apenas um dos inúmeros exemplos que poderíamos citar, para compreensão dessa teoria. Uma conclusão é certa em Aristóteles: o fato de que somente raciocinamos frente ao objeto literário quando conhecemos os gêneros.

Platão, quando legou *A República*, já trazia uma nítida classificação de gênero, porém de modo ainda esparso, como havia feito em *Fedro* e *Íon*. Platão também reconhece que a lírica, épica e dramática são gêneros que agrupam textos mediante diferenças quanto ao tipo de imitação, materializada pela palavra. A teoria dos gêneros teve, portanto, duas contribuições fundamentais na antiga Grécia, a de Platão e Aristóteles, cujos fundamentos chegaram até nós, determinando diretrizes de muitos períodos, escolas e tendências literárias. Em relação a Platão, vale lembrar um trecho de *A República*, onde ele afirma que

Há uma primeira espécie de poesia e de ficção inteiramente imitativa, que abrange, [...] a tragédia e a comédia; uma segunda, em que os fatos são relacionados pelo próprio poeta, e há de encontrá-la sobretudo nos ditirambos, e enfim uma terceira, formada pela combinação das duas precedentes, em uso na epopéia e em muitos outros gêneros (PLATÃO, 1965, 394).

Precisamos, ainda, considerar os apontamentos de

Aguiar e Silva, cujos estudos afirmam que

Platão, no livro III de *A República*, estabeleceu uma fundamentação e uma classificação dos gêneros literários que, tanto pela sua relevância intrínseca como pela sua influência ulterior, devem ser consideradas como um dos marcos fundamentais da *genologia*, isto é, da teoria dos gêneros literários.

Segundo Platão, todos os textos literários ('tudo quanto dizem os prosadores e poetas') são 'uma narrativa de acontecimentos passados, presentes e futuros'. Na categoria global da *diegese*, distingue Platão três modalidades: a *simples narrativa*, a *imitação* ou *mimese*, e uma *modalidade mista*, conformada pela associação das duas anteriores modalidades (2011, p. 340). Grifos do autor.

A obra completa de Platão constitui o único conjunto da Antiguidade que foi preservada até os dias de hoje. São diversos escritos em prosa, sempre articulando o conteúdo em forma de diálogo com outros filósofos de sua contemporaneidade, em proposições sobre a existência do homem e as formas democráticas de governo. Muitos de seus escritos são questionados quanto à questão de autoria, mas, mesmo diante de tantas teses e especulações, ele continua sendo o pensador que forneceu à humanidade um significativo norteamento filosófico, histórico, político e literário.

2.4 Confronto teórico: ficção e não-ficção

No estudo de literatura, o debate entre ficção e não-ficção está sempre presente. Aristóteles havia, na sua *Poética*, trabalhado a perspectiva da *mimese*, um termo que lançava toda produção literária à categoria de ficção, ou seja, todo texto literário é uma imitação de alguma coisa da realidade, por isso verossímil, uma representação. Por isso, por longo tempo, o escritor de ficção seria aquele que fundamentalmente criava histórias que não

eram realidades, porém imitação destas.

Coelho (1993) atribui à ficção o significado de prosa narrativa, termo relacionado ao aparecimento do romance e, posteriormente, do conto. Como ficção, também se pode considerar o teatro, que, segundo a autora, é um “gênero híbrido que pode amalgamar em sua estrutura elementos que pertencem a diferentes áreas” (p.54). A literatura como criação de linguagem é, portanto, portadora de *mimese*, uma vez que representa ou simula um acontecimento, uma ação, e por isso é ficção. Sabemos, porém, que pensar a ficção somente como uma narrativa imaginária, cujos fatos são irreais criados a partir da imaginação (uma simulação, criação fabulosa), é reduzir a produção literária ou talvez lançá-la ao conceito de arte pela arte, um pensamento já superado pela crítica moderna.

A literatura de ficção (romance, conto, novela, teatro, por exemplo) é uma representação social de dado momento histórico, e isso permite o estudo de uma sociedade e suas ideologias a partir do objeto literário. No entanto, não se pode exigir dessa literatura o compromisso com a verdade, pois ela pode subverter a história, trincando convenções e trazendo à cena fatos que ficaram obscuros na história oficial, que podem ter acontecido ou não tal como estão descritas. Uma questão deve ficar esclarecida: um romance ou um conto, uma novela ou uma peça de teatro será sempre ficção, mesmo que neles se articulem a discussão de fatos históricos reais ou tenha sido baseado em fatos reais, às vezes testemunhados pelo próprio autor.

Käte Hamburger (2013), em *A lógica da criação literária*, associou a *mimese* à ficção, em um dos estudos mais importantes da teoria literária moderna. A autora discute uma nova noção de gênero literário, que se delimita no mimético ou ficcional, quer dizer, produções literárias nas quais o autor e o narrador apagam-se para deixar elucidar o eu-fictício que é a personagem. Nesta categoria, temos o épico e o dramático, bem como os gêneros que dessas categorias evoluíram. Entre ficção e mentira há

uma diferença fundamental: enquanto a mentira se esconde em máscaras, evitando a exposição da realidade, a ficção apresenta fatos lúcidos, com a finalidade de desnudar/elucidar os enganos sociais. Antonio Candido (1985) afirmou, em *A personagem de ficção*, que o homem da ficção (*homo fictus*) vive mais intensamente do que o homem da realidade (*homo sapiens*), porque ele transpõe os limites das convenções sociais.

O terceiro gênero, o lírico. Racionalismo e intuição criam um jogo de representação onde poetas e leitores confundem-se diante de um “eu/sujeito-lírico”. É oportuno apresentar o pensamento do teórico Octavio Paz acerca dos conceitos de poesia e poema. Para ele “A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza;; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro” (1982, p.15). Aponta, por analogia que “O poema é um caracol onde ressoa a música do mundo, e métricas e rimas são apenas correspondências, ecos, da harmonia universal (p.15)”. E relaciona os conceitos quando afirma que “O poema não é uma forma literária, mas o lugar de encontro entre a poesia e o homem. O poema é um organismo verbal que contém, suscita ou emite poesia. Forma e substância são a mesma coisa” (p.17).

Atualmente, quando queremos agrupar a produção literária sob uma designação mais ampla, temos preferido, na qualidade de críticos de literatura e arte, utilizar a expressão “criação literária”. Aristóteles considera a poesia uma abstração que se dilui nos três gêneros.

2.5 Caracterização dos gêneros: lírico; épico ou narrativo; dramático ou teatral

Quanto à caracterização dos gêneros, comecemos a discussão por Aristóteles (2005) que, em sua *Poética*, faz uma classificação que até os dias atuais é uma fonte de estudos, princi-

palmente na divisão que faz a respeito da dramática, quando a divide em tragédia e comédia. De modo geral, o filósofo indica três gêneros para poesia, sendo eles: lírico, épico e dramático, e ainda indica suas espécies. Diversos estudos posteriores tomaram Aristóteles como ponto de partida na criação de novas teorias, tanto no estudo da poesia lírica, quanto ao épico e suas evoluções (como exemplo, o romance), e o drama (até chegar aos estudos teatrais).

Diante de tantas teorias e críticas sobre os gêneros literários e suas caracterizações, abaixo seguem algumas informações que ajudam a conceituá-los, bem como distingui-los:

2.5.1 Gênero lírico: formas fixas e versos livres

O gênero lírico pode ser considerado sinônimo de poesia. Sua forma geralmente apresenta-se em verso. Dentre as características da poesia, destacam-se a subjetividade, oposição, a concisão e a plurissignificação. A confecção do poema é mais fruto da razão do que da emoção. O poema escrito em versos é chamado de discursivo. Pode possuir uma estrutura fixa ou conter versos livres e brancos. Estes últimos surgiram após o Modernismo. Uma das características desse período é o poema em prosa, presente, por exemplo, em textos de Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Manoel de Barros, dentre outros. Diferente é a presença do lírico na prosa poética. Isso pode ser observado em autores como Guimarães Rosa, Manoel de Barros, Mia Couto, Milton Hatoum e alguns prosadores contemporâneos. Temos ainda o caso da poesia dramática, em que os personagens agem sem a interferência de um narrador, como *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto e o da poesia trágica, como *Caso do Vestido*, de Drummond, o qual está estruturado no diálogo entre mãe e filhas, que “falam” em coro.

Numa época em que predominam os versos livres e brancos, é importante lembrarmos outras formas de poesia. Citamos algumas formas fixas de poema que foram esquecidas ou,

em alguns casos, remodeladas: soneto, balada, cantiga, vilancete, rondó, rondel, Triolé, vilanela, pantum, canto real, sextina, oitava, décima, acróstico (reconhecível pelo destaque da primeira letra de cada verso que forma uma determinada palavra), entre outros que se afirmaram como forma fixa. Algumas espécies que quebraram o formalismo rígido são: ode, hino, canção, elegia, madrigal, epitalâmio, genetríaco, ditirambo, cantata, barcarola, noturno, bucólica, entre outras.

2.5.2 Gênero épico

Também conhecido como narrativo, esse gênero toma como objeto o mundo exterior do poeta, quando têm lugar os eventos (acontecimentos e fatos) e feitos heroicos, frutos da observação do poeta que mantém um distanciamento dos fatos narrados. Há heróis de caráter elevado (heróis superiores), pois representa uma coletividade, e, por isso, possui uma força sobre humana. Como consequência, esse herói tende a vencer os obstáculos.

Nesse gênero, combinam-se quanto à forma a prosa ou verso, com conteúdo objetivo ou objetivo-subjetivo, cuja composição é mista (de forma expositiva representativa). Isso quer dizer que o gênero épico utiliza como método a narração, materializada em forma de verso ou prosa. Na forma de verso temos: romance ou xácara, epopeia ou poema épico, balada, canção de gesta, Poema heroico ou narrativo, poema herói-cômico, poema burlesco e poema alegórico ou prosopopáico (sendo este último subdividido em fábulas e Apólogos). Na composição em prosa, o gênero se apresenta em forma de romance, epopeia, novela, anedota, parábola, conto e crônica, fábula, apólogo. O épico no poema manifesta-se também pelas espécies que citamos no gênero lírico.

O épico epopeico é uma estória contada em versos em que são exaltados os feitos heroicos de um povo ou de uma nação. Admite um nível elevado de narração, onde somente há lu-

gar para a imitação de homens nobres, expressa por uma versificação regular, cuja ação é contada em uma extensão alongada, sem necessariamente fixar-se em apenas uma temporalidade, pois aceita-se a digressão. Pode haver pluralidade de ação (vários fatos) e a utilização do irracional (coisas que fogem ao natural). Além da epopeia propriamente dita, o gênero apresenta-se fundamentalmente em poesia e teatro. O narrador é onisciente, a forma é poética (versificada), presença do maravilhoso, do aspecto histórico e do confronto uno/múltiplo (um herói que representa a coletividade).

2.5.3 Gênero dramático

O gênero dramático, ou teatral, foi discutido por Aristóteles (2005) mediante a uma situação binária, ou seja, espécies literárias que se opõem quanto à superioridade e inferioridade das ações ou personagens. Desse modo, temos a tragédia (cujo modo/objeto é classificado como superior) e a comédia (cujo modo/objeto é classificado como inferior). É comum encontrarmos definições que lançam a tragédia como uma produção de extensão temporal limitada de cunho superior, com personagens de alta psique. Em oposição temos a comédia, que é definida como uma criação que traz personagem (ou ação) de caráter inferior, porque objetiva satirizar, pelo escárnio ou maldizer.

Ao contrário do gênero narrativo, onde o narrador conta a ação das personagens, o gênero dramático apresenta personagens que falam diretamente e imitam em cena. Por essa característica peculiar, o texto teatral sempre esteve diante de uma polêmica quanto a seu pertencimento à categoria literária. Perguntas como: o teatro pertence realmente à literatura? O teatro é um gênero literário ou uma prática cênica, tendo em vista que as peças teatrais são escritas para serem encenadas e não lidas? A peça de teatro deve necessariamente chegar ao nível de espetáculo (encenação)? Essas são indagações que ainda fazem parte de um debate, cujo fim parece longe de acabar.

O gênero dramático ou teatral é representativo, tendo em vista que se apresenta naturalmente de forma figurativa. Quanto à forma, o texto é produzido em prosa ou verso; no conteúdo, pode ser objetivo ou objetivo-subjetivo; na composição, a obra é representativa, visando à encenação no palco. As espécies mais conhecidas no gênero dramático são as criações clássicas (tragédia, comédia, drama satiresco), criações medievais (mistério, milagre, auto, farsa), criações renascentistas (tragicomédia), criações românticas (drama), criações populares (variedades ou revistas mágicas), criações poético-musicais (ópera, opereta, melodrama, *valdeville*).

Nos contrapontos e conflitos entre a forma e o conteúdo das criações dramáticas, percebe-se que esse gênero possuía como objeto o mundo dos grandes ou dos pequenos (superior ou inferior), nunca misto. Nesses mundos desenvolviam-se conflitos resultantes das relações humanas, sob a forma de tragédia ou comédia (a não ser posteriormente, quando surgiu a tragicomédia que trazia a mistura das duas técnicas de composição). A primeira correspondia à forma suprema do gênero, quando as personagens, que representavam homens superiores, lutavam contra a fatalidade, imposta pelos deuses. O objetivo era suscitar o terror e a piedade frente às paixões humanas. De outro modo, a comédia era a forma dramática inferior, cujas personagens representavam homens de baixa índole que cultivavam paixões vulgares e, por isso, ao invés de despertarem a compaixão (terror e piedade), levavam o espectador ao cultivo do riso, desprezo, banalização do sofrimento (ou do mal e do feio).

É interessante frisar que os gêneros literários, com todas as suas categorias, subcategorias, espécies, etc., possui um papel fundamental no modo como os sistemas literários se organizam e evoluem. Mesmo sendo de uma natureza didática, permite a organização histórica de cânones literários, por meio de conjunto de obras considerado relevante e que se tornam, gradativamente, o paradigma de um período histórico-literário, levando em con-

sideração características mais ou menos semelhantes.

Além dos gêneros literários apontados anteriormente, a Teoria da Literatura indica a existência de outros, tais como: Satírico, oratório, epistolar e didático. Trata-se de gêneros que tiveram escritores que se dedicaram a sua escrita, em épocas diversas da história literária, em tempos e lugares distintos.

2.6 Forma dos gêneros: prosa, verso, mista

Forma e conteúdo constituem o todo de uma obra literária, pois a forma é o suporte material (o significante), a parte da obra que é organizada de um modo sistemático para fazer sentido ao leitor/espectador ou atingir a sua capacidade perceptiva. O conteúdo é o resultado alcançado pela forma que atingiu a compreensão do leitor/espectador (o significado), como se fossem os sentidos possíveis alcançados pelo indivíduo, que se processa em níveis diferentes, dependendo de cada leitor. É, portanto, da articulação entre forma e conteúdo que conseguimos distinguir a que gênero uma determinada obra pertence. Quanto à forma, podemos classificar uma obra em prosa, verso ou mista.

2.6.1 Prosa

Constitui um meio de expressão linguística utilizado pelo ser humano, de forma falada ou escrita. Em literatura, tudo o que não é expresso em verso está em prosa, e, por isso, dizemos que a prosa manifesta-se na forma de romances, contos, peças de teatro, artigos, relatos, ensaios, entre outros. Comumente, a comunicação entre os indivíduos dá-se pela prosa, seja em uma conversa informal ou mais elaborada. Costuma-se também dizer que o texto cuja forma está em parágrafos é uma prosa, com predomínio do uso da linguagem denotativa. Porém, também se usa a linguagem conotativa, em muitos casos. Desse modo, tudo o que não é verso é prosa e tudo o que não é prosa é verso. A prosa é a expressão objetiva da linguagem e permite a comunicação com

mais clareza, de forma direta, sem os desvios do verso poético (a não ser que tenhamos uma prosa-poética).

2.6.2 Verso

Em literatura, o verso é cada uma das linhas que constituem o poema, e, sobremaneira, atribui forma à poesia, em oposição à prosa. O modo como se constrói o verso é que definirá o ritmo, a melodia e a métrica de um poema. O verso pode ser tradicional (regular) ou livre (irregular), conforme nos mostra a evolução literária que segue do clássico ao moderno. É importante salientar também que um conjunto de versos forma uma estrofe, e o conjunto de estrofes o poema. Nesse jogo de regras que pressupõe a construção do poema, temos os códigos que traduzem a versificação, a rima, a sonoridade e o ritmo. Hoje, o poema não segue mais as exigências de formas fixas e regradas, pois se admitem, há muito tempo, composições poéticas sem as limitações antes citadas. No entanto, o verso impõe o uso de diversos códigos, pois supõe um desvio que imbrica mensagens subjacentes, figuradas. Um poema, que se constitui em versos, poderá muito bem se apresentar de forma prosaica (trata-se do poema em prosa).

A partir da segunda metade do século XX, no Brasil, surgem as vanguardas poéticas. Em Mato Grosso, houve o Intensivismo (no começo da década de 1950, com manifesto publicado no Jornal *Sarã*). Em São Paulo e Rio de Janeiro, no final de 1956 e começo de 1957, ocorreu a Exposição Nacional de Arte Concreta. Surgiu o Concretismo, depois Neoconcretismo, Poesia Práxis e Poema-Processo. No final da década de 80, surge a poesia sonora, o poema visual, momento em que o verso passa a não mais ser a única forma de manifestação de um poema.

Nomes como Wladimir Dias-Pino e Silva Freire são referência de vanguarda em Mato Grosso, através de jornais literários que fundaram, tendo tido participação efetiva do primeiro historiador da literatura mato-grossense, Rubens Mendonça.

2.6.3 Mista

Muitas produções clássicas ou modernas aderiram à forma mista, ou seja, uma combinação entre o verso e a prosa (ou poesia e prosa, como se concebia na literatura clássica). Nessa direção, a criação literária poderia ser tanto um poema em prosa (vide os primeiros modernistas) quanto uma prosa poética (é o caso de Guimarães Rosa). O importante em todo esse processo de produção é a necessidade de expressão do ser humano e o modo como ele (o poeta/escritor) consegue estabelecer uma via de mão dupla entre a sua criação e o leitor/público.

Textos para leitura

Texto 1: *A revolução dos bichos (Animal Farm)*

O Sr. Jones proprietário da Granja do Solar fechou o galinheiro à noite, mas estava bêbado demais para lembrar-se de fechar também as vigias. Com o facho de luz da sua lanterna balançando de um lado para o outro, atravessou cambaleante o pátio, tirou as botas na porta dos fundos, tomou um último copo de cerveja do barril que havia na copa, e foi para a cama, onde sua mulher já ressonava.

[...]

“Então, camaradas, qual é a natureza da nossa vida? Enfrentemos a realidade: nossa vida é miserável, trabalhosa e curta. Nascermos, recebemos o mínimo de alimento necessário para continuar respirando e os que podem trabalhar são forçados a fazê-lo até a última parcela de suas forças; no instante em que nossa utilidade acaba, trucidam-nos com hedionda crueldade. Nenhum animal, na Inglaterra, sabe o que é felicidade ou lazer, após completar um ano de vida. Nenhum animal, na Inglaterra, é livre. A vida de um animal é feita de miséria e escravidão: essa é a verdade nua e crua. “Será isso, apenas, a ordem natural das coisas? Será esta nossa terra tão pobre que não ofereça condições de vida decente aos seus habitantes? Não, camaradas, mil vezes não! O solo da Inglaterra é fértil, o clima é bom, ela pode oferecer alimentos em abundância a um número de animais muitíssimo maior do que o existente. Só esta nossa fazenda comportaria uma dúzia de cavalos, umas vinte vacas centenas de ovelhas - vivendo todos num com uma dignidade que, agora, estão além de nossa imaginação. Por que, então, permanecemos nesta

miséria? Porque quase todo o produto do nosso esforço nos é roubado pelos seres humanos. Eis aí, camaradas, a resposta a todos os nossos problemas. Resume-se em uma só palavra - Homem. O homem é o nosso verdadeiro e único inimigo”. Retire-se da cena o Homem, e a causa principal da fome e da sobrecarga de trabalho desaparecerá para sempre.

“O Homem é a única criatura que consome sem produzir. Não dá leite, não põe ovos, é fraco demais para puxar o arado, não corre o suficiente para alcançar uma lebre. Mesmo assim, é o senhor de todos os animais. Põe-nos a trabalhar, dá-nos de volta o mínimo para evitar a inanição e fica com o restante. Nosso trabalho amanhã o solo, nosso estrume o fertiliza e, no entanto, nenhum de nós possui mais do que a própria pele. As vacas, que aqui vejo à minha frente, quantos litros de leite terão produzido este ano? E que aconteceu a esse leite, que deveria estar alimentando robustos bezerrinhos? Desceu pela garganta dos nossos inimigos. E as galinhas, quanto ovos puseram este ano, e quantos se transformaram em pintinhos? Os restantes foram para o mercado, fazer dinheiro para Jones e seus homens.

[...]

Resume-se em uma só palavra - Homem. O homem é o nosso verdadeiro e único inimigo. Retire-se da cena o Homem, e a causa principal da fome e da sobrecarga de trabalho desaparecerá para sempre. “O Homem é a única criatura que consome sem produzir. Não dá leite, não põe ovos, é fraco demais para puxar o arado, não corre o suficiente para alcançar uma lebre. Mesmo assim, é o senhor de todos os animais. Põe-nos a trabalhar, dá-nos de volta o mínimo para evitar a inanição e fica com o restante. Nosso trabalho amanhã o solo, nosso estrume o fertiliza e, no entanto, nenhum de nós possui mais do que a própria pele. As vacas, que aqui vejo à minha frente, quantos litros de leite terão produzido este ano? E que aconteceu a esse leite, que deveria estar alimentando robustos bezerrinhos? Desceu pela garganta dos nossos inimigos. E as galinhas, quanto ovos puseram este ano, e quantos se transformaram em pintinhos? Os restantes foram para o mercado, fazer dinheiro para Jones e seus homens. E você, Quitéria, diga-me onde estão os quatro potrinhos que deveriam ser o apoio e o prazer da sua velhice?”.

[...]

O Major prosseguiu:

— “Pouco mais tenho a dizer. Repito apenas: lembrai-vos sempre do vosso dever de inimizade para com o Homem e todos os seus desígnios. Qualquer coisa que ande sobre duas pernas é inimigo, qualquer coisa que ande sobre quatro pernas, ou tenha asas, é amigo. Lembrai-vos também de

que na luta contra o Homem não devemos assemelhar-nos a ele. Mesmo quando o tenhais derrotado, evitai seus vícios. Animal nenhum deve morar em nem dormir em camas, nem usar roupas, nem beber álcool, nem fumar, nem tocar em dinheiro, nem fazer comércio. Todos os hábitos do Homem são maus. E, principalmente, jamais um animal deverá tyrannizar outros animais. Todos os animais são iguais”.

(ORWELL, George. *A revolução dos bichos (Animal Farm)*).

Texto 2: *The Raven (O corvo)*

Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore —
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
“Tis some visiter,” I muttered, “tapping at my chamber door —
Only this and nothing more.”

Ah, distinctly I remember it was in the bleak December;
And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor.
Eagerly I wished the morrow; — vainly I had sought to borrow
From my books surcease of sorrow — sorrow for the lost Lenore —
For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore —
Nameless here for evermore.

[...]

Then this ebony bird beguiling my sad fancy into smiling,
By the grave and stern decorum of the countenance it wore,
“Though thy crest be shorn and shaven, thou,” I said, “art sure no craven,
Ghastly grim and ancient Raven wandering from the Nightly shore —
Tell me what thy lordly name is on the Night’s Plutonian shore!”
Quoth the Raven “Nevermore.”

Much I marvelled this ungainly fowl to hear discourse so plainly,

Though its answer little meaning — little relevancy bore;
For we cannot help agreeing that no living human being
Ever yet was blessed with seeing bird above his chamber door —
Bird or beast upon the sculptured bust above his chamber door,
With such name as “Nevermore.”

[...]

“Be that word our sign of parting, bird or fiend!” I shrieked, upstarting —
“Get thee back into the tempest and the Night’s Plutonian shore!
Leave no black plume as a token of that lie thy soul hath spoken!
Leave my loneliness unbroken! — quit the bust above my door!
Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door!”
Quoth the Raven “Nevermore.”

And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
And his eyes have all the seeming of a demon’s that is dreaming,
And the lamp-light o’er him streaming throws his shadow on the floor;
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
Shall be lifted — nevermore!

(POE, Edgar Allan. *The Raven*).

Texto 3: Romeu e Julieta

CENA III

[...]

Baltasar

Contei ao amo a morte de Julieta;
E ele veio de Mântua num galope,
Vindo direto para o mausoléu.
Disse pr’eu dar esta carta a seu pai
Pela manhã, e ameaçou matar-me
Se não me fosse e o deixasse só.

Príncipe

Dê-me a carta, pra que eu a examine.
Aonde está o criado do conde
Que foi chamar a guarda? Diga-me agora:
O que queria o conde morto aqui?

Pajem

Trazia flores pra tumba da noiva,
E disse pr'eu ficar bem afastado.
Chegou um outro para abrir a tumba,
E meu amo, depois, lutou com ele.
Então corri para chamar a guarda.

Príncipe

O que o frade narrou está na carta:
O seu amor, a notícia da morte,
E diz que ia comprar certo veneno
De um pobre boticário e que, com ele,
Viria aqui, pra morrer com Julieta.
Onde estão esses dois inimigos?
Capuleto e Montéquio, vede aqui
Que maldição recai em vosso ódio,
Pro céu matar, com amor, vossa alegria.
E eu, por não sustar vossa disputa,
Perdi dois primos. Todos são punidos.

Capuleto

Irmão Montéquio, dai-me a vossa mão
É este o dote que traz minha filha;
Nada mais posso dar.

Montéquio

Pois posso eu. Farei por ela estátua de ouro puro.
Enquanto esta cidade for Verona
Não haverá imagem com o valor
Da de Julieta, tão fiel no amor.

Capuleto

Romeu, em ouro, estará a seu lado,
Que o ódio foi também sacrificado.

Príncipe

Uma paz triste esta manhã traz consigo;
O sol, de luto, nem quer levantar.
Alguns terão perdão, outros castigo;

De tudo isso há muito o que falar.
Mais triste história nunca aconteceu
Que esta, de Julieta e seu Romeu.

(SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*).

Exercícios literários

- a) Após a leitura dos textos indicados nesta unidade, indique o gênero literário de cada texto e justifique.
- b) Disserte sobre o contexto histórico literário de produção de cada texto, fazendo um contraponto com as temáticas que movem as suas tramas.
- c) O poema *The raven*, de Edgar Allan Poe teve duas traduções muito importantes para a língua portuguesa, as de Fernando Pessoa e Machado de Assis. Confronte essas traduções e comente.
- d) Quais as diferenças fundamentais que você indicaria, quanto ao gênero literário, nos textos apresentados. Enumere três e comente cada uma delas.

UNIDADE III



O UNIVERSO POÉTICO

Esta unidade tem o objetivo de apresentar ao leitor informações teórico-críticas sobre o universo poético. Para isso, torna-se necessário retomar alguns apontamentos sobre a poética e seus pressupostos, a poesia e o poema, os componentes de um poema, a linguagem poética e suas figuras. As informações teóricas e críticas são de autores que pensaram a forma poética nas suas distintas dimensões, abrangendo pensadores da literatura clássica e moderna, bem como conceitos e definições teóricas e críticas da contemporaneidade.

Objetivos da aprendizagem:

- Compreender o universo poético, distinguindo as formas e as associações imagéticas;
- Conhecer aspectos teóricos sobre a poesia e o poema, identificando formas e estilos;
- Analisar a linguagem poética, discutindo elementos constituintes do poema, nos diversos momentos da história literária;
- Conceituar, conhecer e analisar o poema e suas partes constitutivas, como estrofe, verso, metro, ritmo e rima;
- Analisar e interpretar o texto literário, a partir do conhecimento teórico e crítico de autores diversificados.

Roteiro de estudos:

- Seção 1: O universo poético – formas e associações
- Seção 2: A linguagem poética
- Seção 3: Estrofe, Verso, Metro, Ritmo e Rima

3.1 O universo poético: formas e associações imagéticas

Falar em universo poético parece algo abstrato, mas deixa de sê-lo quando ligamos a esse universo as produções poéticas de sistemas literários, como, por exemplo, a literatura inglesa. Para melhor compreensão, exemplifiquemos ainda do seguinte modo: universo poético abrange as produções literárias em poesia dos diversos sistemas literários existentes. Cada sistema literário tem seu universo poético, formado pelos seus autores e obras. Cada autor também possui seu universo poético, tal como costumamos dizer: o universo poético de Edgar Allan Poe. Lembremos da crítica Nelly Novaes Coelho (1993) quando afirmou que as definições sobre o universo poético são diversas, pois tantas foram as formuladas através dos séculos, que mesmo diante das tentativas dos homens na apreensão, de forma racionalizada, do indizível fenômeno da criação literária, ainda hoje não conseguiram encontrar um denominador comum.

As formulações poéticas trazem formas e associações que criam um determinado desvio de linguagem. É, pois, nesse processo que se estabelece a beleza de uma poesia, quando extrapolamos os sentidos que a convenção linguística estabelece pelos dicionários e gramáticas normativas, uma vez que “poesia é voar fora da asa” (Manoel de Barros). Por isso, no romantismo, período que inovou as concepções poéticas, os escritores consideraram a criação poética como um mergulho num sonho noturno, que quando acordado o poeta transpõe os elementos oníricos em uma linguagem figurativa, pois somente ela permitiria chegar perto do indizível.

3.2 A poesia e o poema

Buscar uma distinção entre poesia e poema tem sido um dos grandes desafios dos teóricos e críticos de nosso tempo. Há muito material para pesquisa sobre o assunto, mas nem sempre os nossos estudantes conseguem obter clareza dos limites entre as

dissidências e continuidades dessas duas categorias do universo poético. Entender a poesia como um elemento que pode habitar tanto um poema quanto uma prosa é fundamental para o entendimento do processo de criação e análise literária. Na mesma direção, os pressupostos apresentados ajudarão a apontar as diferenças entre a poesia, o poema e a prosa, uma discussão que ainda move eixos fundamentais dos estudos literários nos limites criados entre a ficção e a poesia, a prosa e o verso.

Para Antonio Candido (1996), a poesia pode ser compreendida como

a forma suprema de atividade criadora da palavra, devida a instituições profundas e dando acesso a um mundo de excepcional eficácia expressiva. Por isso a atividade poética é revestida de um caráter superior dentro da literatura, e a poesia é como a pedra de toque para avaliarmos a importância e a capacidade criadora desta. Sobretudo levando em conta que a poesia foi até os tempos modernos a atividade criadora por excelência, pois todos os gêneros nobres eram cultivados em verso. Hoje, o desenvolvimento do romance e do teatro em prosa mudou este estado de coisas, mas mostra por isto mesmo como toda literatura saiu da nebulosa criadora da poesia (p. 12).

No lastro dos ensinamentos de Candido, observamos que, em *O estudo analítico do poema*, o crítico opta por criar um pensamento teórico sobre a análise do poema e não da poesia. Nessa justificação, entende-se que a poesia é a criação poética em abstrato, momento quando envolve a natureza do ato criador do poeta. Portanto, a poesia não pode ser confundida com o verso, seja metrificado ou livre, pois ela não está presente apenas nos gêneros poéticos, mas também na prosa (romance, conto, novela) e teatro. Precisamos também lembrar que muitas coisas escritas em verso não são poesias, mas manifestações permitidas pela capacidade criadora da linguagem.

Observemos o poema abaixo:

A Terra Desolada

Abril é o mais cruel dos meses, germina
Lilases da terra morta, mistura
Memória e desejo, aviva
Agônicas raízes com a chuva da primavera.
O inverno nos agasalhava, envolvendo
A terra em neve deslemburada, nutrindo
Com secos tubérculos o que ainda restava de vida.
O verão; nos surpreendeu, caindo do Starnbergersee
Com um aguaceiro. Paramos junto aos pórticos
E ao sol caminhamos pelas aleias de Hofgarten,
Tomamos café, e por uma hora conversamos.
Big gar keine Russin, stamm' aus Litauen, echt deutsch.
Quando éramos crianças, na casa do arquiduque,
Meu primo, ele convidou-me a passear de trenó.
E eu tive medo. Disse-me ele, Maria,
Maria, agarra-te firme. E encosta abaixo deslizamos.
Nas montanhas, lá, onde livre te sentes.
Leio muito à noite, e viajo para o sul durante o inverno.
Que raízes são essas que se arraigam, que ramos se esgalham
Nessa imundície pedregosa? Filho do homem,
Não podes dizer, ou sequer estimas, porque apenas conheces
Um feixe de imagens fraturadas, batidas pelo sol,
E as árvores mortas já não mais te abrigam,
nem te consola o canto dos grilos,
E nenhum rumor de água a latejar na pedra seca. Apenas
Uma sombra medra sob esta rocha escarlata.
(Chega-te à sombra desta rocha escarlata),
E vou mostrar-te algo distinto
De tua sombra a caminhar atrás de ti quando amanhece
Ou de tua sombra vespertina ao teu encontro se elevando;
Vou revelar-te o que é o medo num punhado de pó.

(Trecho de “Terra Desolada”, de T. S. Eliot. Tradução de Ivan Junqueira)

T. S. Eliot (26/9/1888 - 4/1/1965) é um poeta nascido

nos Estados Unidos, mas naturalizado inglês em 1927, tornando-se um dos maiores poetas em língua inglesa da modernidade. Poeta, ensaísta e dramaturgo, Eliot recebeu o Prêmio Nobel em 1948, devida a consistência de sua obra. Dentre suas produções, podemos citar, entre outras: “Poems” (1919; Poemas), “The Waste Land” (1922; “A Terra Devastada”), “Ash Wednesday” (1930, “Quarta-feira de Cinzas”), “Four Quartets” (1935-1943, e “Quatro Quartetos”).

O poema acima citado, “A terra desolada”, título também traduzido por alguns autores como “A terra devastada”, será tomado como exemplo para discutir o poema. O poema, neste caso, está tomado na sua realidade concreta, ou seja, um texto em verso no qual se pode interpretar e analisar por meio da sonoridade, ritmo, metro, verso e distintas figuras expressivas, como, por exemplo, símbolos, temas, figuras de linguagem, imagens, alegorias e outros aspectos relacionados à estrutura, organização e sistema.

Bosi (2000), no prefácio de seu livro intitulado *O ser e o tempo da poesia*, texto que intitulou “Poesia e historicidade”, indaga sobre o que faz de um poema poesia. Do mesmo modo, poderíamos indagar sobre o que faz de uma prosa poesia? São duas questões pertinentes no estudo em pauta. No pensamento teórico de Bosi, o poema é poesia quando o texto permite “compreender uma linguagem que combina arranjos verbais próprios com processos de significação pelos quais sentimento e imagem se fundem em um tempo denso, subjetivo e histórico” (p. 9). Entendemos que ocorre o mesmo processo quando se identifica a poesia em uma prosa, seja ela materializada em forma de romance ou conto, peça de teatro ou novela.

Nessa direção, o poema é um texto que, geralmente, se apresenta em forma de verso. Ele pode localizar-se nos diversos gêneros (lírico, épico ou dramático, por exemplo), cujo conteúdo é sempre subjetivo (lírico, psicológico, humorístico, satírico, entre outros). O poema traz imagens e pensamentos na sua tra-

ma, de forma versificada ou não, em um tempo multidimensional, cujo protagonista é o que chamamos de “eu-lírico”, “eu-poético” ou “sujeito lírico”. Pode-se dizer que ele representa “a voz” do poeta no poema. Esse “eu-lírico” vive experiências em diálogo com o leitor, quando há desfecho para lembranças, valores, anseios, superação, otimismo ou pessimismo; enfim, emoções que se constroem na junção de tempos históricos, independente de quando foi produzido e está sendo interpretado.

A poesia, por sua vez, extrapola qualquer forma fixa ou limitação, já que pode apresentar-se nos diversos gêneros e formas literárias. Por esse universo movediço que transita a grandeza da poesia, torna-se difícil conceituar ou defini-la e, por isso, é prudente recorrer aos próprios poetas, na tentativa de fazer algumas indicações do que seja poesia.

- “Uma força poderosa assumida pelo homem poeta, e nada pode deter, pois ela se identifica com a força de Deus” (Álvaro de Campos/Fernando Pessoa).
- “Todas as coisas têm o seu mistério, e a poesia é o mistério de todas as coisas”/ “A poesia não quer adeptos, quer amantes” (Federico Lorca).
- “A poesia tem comunicação secreta com o sofrimento do homem” (Pablo Neruda).
- “Algo indizível (fechado em si ou incomunicável); que as palavras rondam, sitiam e tentam possuir” (Cassiano Ricardo).
- “Uma palavra e tudo está salvo / Uma palavra e tudo está perdido” (André Breton).
- “A poesia não comporta gralhas como a prosa, que às vezes até fica melhor... É coisa tão delicada que só vive de ritmo e de harmonia. Quase dispensa as ideias. Quem lhe tocar, assassina-a sem piedade” (Florbela Espanca).

- “Eu definiria o efeito poético como a capacidade que um texto oferece de continuar a gerar diferentes leituras, sem nunca se consumir de todo” (Umberto Eco).
- “Poesia não é para compreender, mas para incorporar. Entender é parede: procure ser árvore” (Manoel de Barros).

Os exemplos acima são para mostrar o pensamento dos próprios poetas sobre a poesia. Há inúmeros outros poetas, críticos ou teóricos que pensaram a poesia, seja definindo ou conceituando, de forma subjetiva ou objetiva. O importante é que tenhamos conseguido compreender que entre poesia e poema há distinções, mesmo que os limites entre eles sejam tênues, pois a poesia é a alma do poema e o poema tem sobre si a poesia que lhe faz existir. Poesia (abstração). Poema (concretude). Pensemos a poesia como o conteúdo imaterial e o poema como uma estrutura material. Desse modo, conseguimos operar de modo compreensível os limites entre poesia e poema.

3.3 A linguagem poética

Bakhtin (2000), em *Estética da criação verbal*, afirma que “o poeta cria o aspecto físico, a forma espacial do herói e do seu mundo mediante o material verbal: essa exterioridade – que internamente é carente de sentido e externamente é voltada a um conhecimento factual – é pensada e fundamentada no plano estético pelo poeta que a torna artisticamente significativa” (p. 110). O modo como Bakhtin concebe o ato da criação verbal é importante para compreensão da linguagem poética, tendo em vista que o leitor pode identificar ou não a intenção do autor diante do que foi criado. A visão do autor, portanto, é uma leitura possível do objeto, pois cada leitor poderá interpretar diferentemente o conteúdo, considerando o tempo histórico e o espaço

sociocultural em que vive.

Nessa relação entre o interior e o exterior da obra literária, o material e o imaterial, pode-se dizer que a linguagem poética é aquela que articula recursos que permitem transformar a realidade em representação, que poderá ser poesia ou ficção. A criatividade é um dos principais ingredientes dessa linguagem, pois é a partir desse elemento que se recria a realidade, dando ênfase àquilo que será representando, seja por uma linha lógica de pensamento ou não. É necessário lembrar que a linguagem poética pode romper com os padrões de uma língua (sua gramática, suas normas), pois há momentos em que os vocábulos tornam-se insuficientes para a expressão desejada.

A linguagem poética, portanto, é aquela que rompe os compromissos com a realidade objetiva/ absoluta, com expressões conotativas que suscitam distintas emoções, digressões, devaneios ou sentimentos. Coloca-se em pauta, portanto, na função poética da linguagem o “como se fala”, em relação “ao que se fala”. Trata-se de uma linguagem simbólica, indireta, singela, figurativa, densa em significados que, por isso, torna-se um desafio para as mentes humanas. Para compreender a linguagem poética é necessário interpretar, pensar, e nem todas as pessoas nutrem a capacidade de perceber o subjacente, aquilo que está nas entrelinhas.

Devido a todos esses atributos, a linguagem poética está na contramão daquilo que se pensou para a modernidade. Por quê? Porque a literatura da modernidade está situada no Século da velocidade, no mundo da máquina, onde tudo precisa ser veloz, rápido, produtivo. Desse modo, a humanidade viveu o Século XX, frente a todos os “ismos” do modernismo, momento quando o tempo foi interpretado como sinônimo de dinheiro (produtividade/capitalismo). Nessa contramão da velocidade/ rapidez, a linguagem poética exige que paremos para pensar, analisar, refletir para, finalmente, compreender o texto.

3.4 Estrofe, verso, metro, ritmo e rima

Antonio Candido (1996), em *O estudo analítico do poema*, considera a sonoridade, o ritmo, o metro e o verso como os fundamentos do poema; ou seja, são aspectos fundamentais que determinam o gênero poético. Eles funcionam como se fossem códigos que articulam os demais elementos e formam a linguagem poética típica de cada espécie. É por isso que Bosi (2000) afirmou que

A linguagem da poesia é mais singularizada que a da não-poesia. A existência, enquanto ainda não repartida e limitada pela divisão do trabalho mental (que produz o código das idéias abstratas) apresenta-se na sua variadíssima concreção de aspectos, formas, sons, cores. A palavra poética recebe uma espécie de efeito mágico de seu convívio estreito com o modo singular, pré-categorial, de ser de qualquer um desses aspectos. Este rio, aquele rosto, esta rosa, aquela nuvem: imagens e situações unitárias e inconfundíveis: eis os 'sujeitos' do poema (p. 132).

Cada um desses elementos é fundamental no poema, quando pensamos essa forma literária como estrutura formal, uma materialização poética, que permite a análise individual ou geral de seus constitutivos. Na verdade, ritmo, metro, estrofe e som podem ser compreendidos como elementos do verso, pois a ele está intrinsecamente ligado. Ao analisar um poema não é preciso destruir o seu encanto; ao contrário, deve-se aprofundar nos constituintes de sua beleza e, para isso, o intérprete precisa ter a capacidade aguçada para lidar com as coisas sutis do mundo.

Abaixo, vamos conceituar cada um dos elementos do poema, acima mencionados, visando ampliar o leque de compreensão sobre o assunto:

3.4.1 Estrofe

É o conjunto de versos de um poema (ou composição poética). Na literatura grega antiga, a estrofe estava ligada a composição dramática (teatral), pois era a parte do canto que correspondia ao movimento do coro, quando este marchava à direita. Em língua portuguesa, origina-se do latim (*strophā*) que significa “volta”. É uma forma de retomar a estética sobre a qual se construiu o poema, de modo que é comum as estrofes terem a mesma quantidade de versos, ou a retomada dessa quantidade no decorrer da composição.

A estrofe, portanto, é um conjunto de versos que se agrupam diante de alguns critérios, entre os quais a extensão, a rima e o ritmo. Conforme o número de versos, podemos nominar a estrofe, como segue: apenas um verso tem-se o monóstico; dois versos, dístico ou parêla; três versos, terceto ou trístico; quatro versos, quadra ou quarteto; cinco versos, quinteto; seis versos, sexteto; sete versos, hepteto; oito versos, octeto; nove versos, nona; e dez versos, tem-se a décima. Em termos de composição, destacamos o soneto, com dois quartetos e dois tercetos, totalizando 14 versos com dez sílabas poéticas (decassílabos) ou doze (dodecassílabos ou alexandrinos). Há também os poemas formados por estrofes irregulares (esta última é em relação ao poema, e não a composição ou forma da estrofe).

3.4.2 Verso

Há várias definições sobre verso, mas o que interessa neste estudo são as concepções no âmbito da literatura. Começamos pela definição dada por Manuel Bandeira, (s/d. p. 3239) quando afirma que “verso é a unidade rítmica da unidade poética”. Essa definição de Bandeira foi bastante discutida nos estudos literários, tendo em vista que pode ser aplicada tanto aos poemas constituídos de versos regulares quanto livres.

O conceito de Bandeira atribuído ao verso dialoga com

a definição de Soares Amora (s.d, p. 82), na sua *Teoria da Literatura*, ao afirmar que “verso é a unidade do ritmo” e “verso é uma linha da poesia”. Essa seria uma das principais diferenças entre o poema e a prosa.

Hênio Tavares (1978, p. 167), na sua *Teoria Literária*, após compilar diversos conceitos sobre o verso, chega a seguinte conclusão: “verso é uma linha de sentido completo ou não, que constitui a unidade rítmica de um poema. Na definição do verso estão incluídos dois de seus elementos fundamentais: o gráfico (uma linha) e o sensorio (o ritmo)”. Do mesmo modo, afirma-se também que em uma composição em verso, podem ser analisadas quatro estruturas, sendo elas: rítmica, métrica, estrófica e fônica.

Nos estudos atuais, muitos conceitos relativos à poesia e ao próprio poema foram desmistificados. Referimo-nos a um contexto quando se quebraram os vínculos com as estruturas fixas, regidas por normas e regras que prevaleciam desde a poética clássica. Stalloni (2001), em *Os gêneros literários*, expressou essa ideia quando salientou que “o tempo, o bom senso e a história literária ensinaram que a poesia não se confunde com a arte de fazer versos e que o talento do versificador não é suficiente para fazer um bom poeta”. Isso quer dizer que os limites entre poesia e prosa são tênues, e que não se pode reduzir a linguagem poética apenas ao poema (forma que pressupõe a versificação). Fundamentalmente, “a poesia se faz com palavras”, como afirmou Mallarmé (apud CANDIDO, 1996, p. 59).

3.4.3 Metro, ritmo e rima

São elementos que fazem parte da Métrica. Esta é um conjunto de regras e normas relativas à medida e organização do verso, da estrofe e do poema. Para o estudo do metro é necessário falar sobre escansão, tipos de versos e sílabas poéticas. Métrica é sinônimo de versificação e metrificação. No poema, o metro tem uma relação fundamental com o ritmo, pois para dividir um

verso em sílabas poéticas torna-se necessário a observação dos segmentos rítmicos. O ritmo é marcado, no verso, a cada quatro (ou fração de) sílabas poéticas. Por exemplo: um verso com quatro sílabas possui uma forte; com sete duas sílabas tônicas; com dez três. Isso compõe o esquema rítmico do poema.

A escansão é a contagem do número de fonemas que compõe um verso separado em sílabas poéticas. Para sabermos o número de sílabas poéticas de um verso, conta-se até a sílaba tônica da última palavra. As sílabas poéticas, também chamadas de sílabas métricas, são diferentes das sílabas gramaticais. Por exemplo, quando uma sílaba termina com uma vogal e a sílaba seguinte começa com uma vogal, de maneira que possa ser pronunciada em um único som, conta-se apenas como uma sílaba poética.

Exemplificaremos com um fragmento do poema “Mar Português”, do livro *Mensagem*, de Fernando Pessoa:

Ó / mar / sal / ga / do, / quan / to / do / teu / sal / A [10 sílabas]
São / lá / gri / mas / de / Por / tu / gal! / A [8]
Por / te / cru / zar / mos, / quan / tas / mães / cho / ra / ram, B [10]
Quan / tos / fi / lhos / em / vão / re / za / ram! B [8]
Quan / tas / noi / vas / fi / ca / ram / por / ca / sar / C [10]
[...]
Pa / ra / que / fos / ses / nos / so, ó / mar! / C [8] (elisão ou sinalefa)

Quanto ao número de sílabas poéticas dos versos, temos as seguintes denominações:

Monossílabo : 1 sílaba

Dissílabo : 2 sílabas

Trissílabo : 3 sílabas

Tetrassílabo: 4 sílabas

Pentassílabo ou Redondilha Menor: 5 sílabas

Hexassílabo ou Heróico Quebrado: 6 sílabas

Heptassílabo ou Redondilha Maior: 7 sílabas

Octossílabo: 8 sílabas

Eneassílabo: 9 sílabas

Decassílabo: 10 sílabas

Hendecassílabo: 11 sílabas

Dodecassílabo ou alexandrino: 12 sílabas.

Bárbaro: mais de 12.

No processo de separar versos em sílabas métricas (escansão), devem ser observados diversos processos. Citamos: elisão, sinérese, diérese, hiato, ectilipse, sinafia, anacruse, hiperbibasmo. Temos figuras de morfologia: prótese, epêntese, paragoge, aférese, síncope, haplologia, apócope. Cada um desses processos trazem regras que justificam sua aplicação na escansão. Na relação metro e ritmo, Antonio Candido afirma:

Ao número de sílabas poéticas de um verso chama-se METRO; ao número de segmentos rítmicos, chama-se RITMO [...] A alternância das sílabas em si nada significa, mas sim a alternância de tonicidade e atonicidade dentro de grupos silábicos que formam unidades rítmicas. A constatação importante que devemos fazer agora é que cada metro ou esquema silábico obtido pela reunião de sílabas poéticas pode ter vários correspondentes rítmicos. Assim, um verso de dez sílabas pode ter as suas sílabas tônicas distribuídas de modo diverso, resultando várias combinações de ritmo. Por outras palavras, a um esquema silábico ou métrico constante – ES ou EM – correspondem esquemas rítmicos variáveis – ER. (1996, p. 51).
Grifos do autor.

Podemos indicar dois tipos de metro no poema: isométrico e heterométrico. Isométricos são os versos de uma só medida; ou seja, são poemas que apresentam uma uniformidade quantitativa em relação ao metro em todos os versos que o cons-

titui. Trazem o mesmo número de sílabas ou sons e, por isso, são chamados também de isossilábicos. No caso dos heterométricos, trata-se de versos de medidas distintas apresentados em um mesmo poema. O primeiro volta-se mais ao poema clássico, o segundo ao moderno.

Os versos não precisam necessariamente trazer rimas, pois essa era uma prerrogativa da poética clássica. A rima é uma repetição de sons semelhantes. Ela pode ocorrer no final ou no meio do verso através de sílabas tônicas.

Quanto à classificação das rimas, em relação a valor e combinação, apontamos:

a) Quanto aos valores:

Toante – repetição de sons vocálicos.

Aliterante – repetição de sons consonantais.

Consoante – repetição de todas as letras e sons.

Aguda – rimas de palavras oxítonas.

Esrúxula – rimas de palavras paroxítonas.

Ricas – rimas de palavras de classes gramaticais diferentes.

Pobres – rimas de palavras da mesma classe gramatical.

b) Quanto às combinações:

Emparelhada – ocorrem de duas em duas (AABB)

Alternadas – ocorrem de forma alternada (ABAB)

Interpoladas – ocorrem de forma opostas (ABBA)

Mistas – tudo embaralhado (ABACDCD)

Textos para leitura

Texto 1: Vou-me embora pra Pasárgada

Vou-me embora pra Pasárgada
Lá sou amigo do rei
Lá tenho a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada

Vou-me embora pra Pasárgada
Aqui eu não sou feliz
Lá a existência é uma aventura
De tal modo inconseqüente
Que Joana a Louca de Espanha

Rainha e falsa demente
Vem a ser contraparente
Da nora que nunca tive
E como farei ginástica
Andarei de bicicleta
Montarei em burro brabo
Subirei no pau-de-sebo
Tomarei banhos de mar!
E quando estiver cansado
Deito na beira do rio
Mando chamar a mãe-d'água
Pra me contar as histórias
Que no tempo de eu menino
Rosa vinha me contar
Vou-me embora pra Pasárgada
Em Pasárgada tem tudo

Texto 2: Anti-evasão

Pedirei
Suplicarei
Chorarei

Não vou para Pasárgada

Atirar-me-ei ao chão
E prenderei nas mãos convulsas
Ervas e pedras de sangue

É outra civilização
Tem um processo seguro
De impedir a concepção
Tem telefone automático
Tem alcaólide à vontade
Tem prostitutas bonitas
Para a gente namorar
E quando eu estiver mais triste
Mas triste de não ter jeito
Quando de noite me der
Vontade de me matar
— Lá sou amigo do rei —
Terei a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada.
(Manuel Bandeira, Brasil)

Não vou para Pasárgada

Gritarei
Berrarei
Matarei

Não vou para Pasárgada

(Ovídio Martins, Cabo Verde)

Texto 3: Escrito por fada Poesia sem pedir licença

Eu sou preta, cor da noite;
meus olhos são de estrelas;
tenho boca de cantigas
de ninar, nana que nana,
olha o boi da cara preta!
Adoro fazer careta!
O preto é coisa bonita!

Minha vara de condão
é toda feita de fitas
das festanças do sertão.
Eu sou a noite, sou fada,
meu lugar é meu caminho
que vai do céu para o chão.
Moro quase no pertinho

da rua que fica longe
do céu do nunca se acaba.

das histórias em cantadas
de fadas que conto sei.

Eu moro ali, em Pasárgada,
eu sou amiga do rei

(Silvia Orthof, Brasil)

Texto 4: Outra Pasárgada

Madame – o homem me disse -
não toque nas flores vermelhas.
São flores-veneno
que roubam os olhos.”
Ao pé das colunas de Ciro
papoulas palpitam ao sol.
Meus olhos
que flores não roubam
procuram a glória de outrora.
O rei meu amigo se foi
o mar dos meus banhos secou

não há bicicleta.
Das noites de amor a alcalóide
sobraram somente colunas que
dormem no chão.
Pasárgada
alada figura
começa em minh'alma
outro vôo.

(Marina Colasanti, Brasil)

Texto 5: Que Manuel Bandeira me perdoe, mas vou-me embora de Pasárgada

Vou-me embora de Pasárgada
Sou inimigo do Rei
Não tenho nada que quero
Não tenho e nunca terei
Vou-me embora de Pasárgada
Aqui eu não sou feliz
A existência é tão dura

As elites tão senis
Que Joana, a louca da Espanha,
Ainda é mais coerente
Do que os donos do país.

(Millôr Fernandes, Brasil)

Exercícios Literários

- Com base na leitura dos textos acima, localize os autores e suas obras nos seus respectivos períodos histórico-literários.
- Manuel Bandeira, com o poema “Vou-me embora pra Pasárgada”, tornou-se um ponto de partida para outras produções literárias, como pudemos observar na coletânea de textos. Disserte sobre Pasárgada, esse lugar imaginário criado por

Bandeira.

- c) Considerando a coletânea de poemas apresentados que trazem como referência Pasárgada, esse lugar imaginário, indique as semelhanças e diferenças observáveis nos textos.
- d) De que modo os poemas constroem Pasárgada? Quais as vantagens e desvantagens de se morar nesse lugar?
- e) Como você analisa o efeito político, frente à representação social dos textos apresentados na coletânea.
- f) Faça a escansão dos poemas 1 e 2 fazendo a divisão em sílabas poéticas, esquema rímico e esquema rítmico.
- g) Analise os aspectos verso e estrofe nos poemas apresentados.

UNIDADE IV



LITERATURA DRAMÁTICA

Esta unidade tem o objetivo de apresentar informações teóricas e metodológicas sobre o teatro, com base em teóricos e críticos da literatura e do teatro propriamente dito. Nessa direção, as informações serão gradativamente trazidas à tona, partindo de premissas fundamentais sobre drama e teatro, para se discutir o teatro de língua portuguesa, bem como o mato-grossense e o ensino da literatura e do teatro nas escolas públicas de educação básica.

Objetivos da aprendizagem:

- Distinguir drama e teatro ao longo da evolução literária, conhecendo autores e obras de tempo e lugares distintos;
- Entender e analisar o texto trágico e cômico, com base nos estudos de literatura e teatro;
- Discutir o teatro como texto cênico e espetáculo, reconhecendo o gênero e interpretando os seus elementos textuais;
- Compreender o teatro dos vários sistemas literários, a partir do texto teatral do macrossistema das literaturas de língua portuguesa;
- Analisar e interpretar o texto literário e teatral, a partir do conhecimento teórico e crítico de autores diversificados.

Roteiro de estudos:

- Seção 1: Drama e teatro
- Seção 2: A tragédia e a comédia
- Seção 3: O teatro e o ensino

4.1 Drama e teatro

O teatro é uma manifestação artístico-cultural tão antiga quanto o homem. Trata-se de uma linguagem que pode envolver diversas outras artes, como a literatura, a música, artes visuais e a dança e, por isso, consideramos o teatro uma das artes mais completas, exceto em relação ao cinema que pressupõe a arte da representação. Entre os diversos significados da representação que atinge do ofício de fingir ao de significar e simbolizar, trazendo à cena algo que já foi elaborado mentalmente, interessa-nos uma discussão sobre a representação teatral.

Na linha francesa, a representação teatral pauta-se sobre algo que já existe, um texto que previamente fora ensaiado, com objetivo de encarnar em cena, por meio de atores, as personagens. Personagens, pelo seu estatuto, seres de papéis, fictícios, tornam-se vivos em cena, em um pequeno mundo observado (o palco), quando o público assiste a cena como uma realidade. Nesse contexto, a representação envolve a repetição como uma de suas bases principais.

No entanto, representar também atinge a ideia de *performance* que na teoria teatral de linha inglesa é uma ação realizada no próprio ato da representação. Isso significa compreender a representação teatral de um modo mais abrangente e completo, pois nela estariam pressupostos a preparação do texto, o ato de representar (com todos os seus aparatos) e a receptividade do público. Seria, portanto, esse todo que designaria a representação teatral e ao mesmo tempo poderia constituir uma ideia geral sobre o que é o teatro: interação entre o grande mundo (realidade) e o pequeno mundo (palco, mundo da representação).

Berthold (2010, p. 01), no livro *História Mundial do Teatro*, afirma que

o encanto mágico do teatro, num sentido mais amplo, está na capacidade inexaurível de apresentar-se aos olhos do público sem revelar seu segre-

do pessoal. O xamá que é o portador do deus, o dançarino mascarado que afasta os demônios, o ator que traz a vida à obra do poeta – todos obedecem ao mesmo comando, que é a conjuração de uma outra realidade, mais verdadeira. Converter essa conjuração em ‘teatro’ pressupõe duas coisas: a elevação do artista acima das leis que governam a vida cotidiana, sua transformação no mediador de um vislumbre mais alto; e a presença de espectadores preparados para receber a mensagem desse vislumbre.

Esse pensamento de Berthold verticaliza a concepção de teatro elevando-o ao patamar de arte interativa (atores e público), sem o qual a atividade perderia sentido. Poderíamos, portanto, dizer que o teatro está formado por diversas linguagens (expressas pelas artes que o compõe), e o espectador é o leitor que interpreta essas linguagens, em um momento único e particular. Cada espectador é um leitor e poderá ler de maneira diferente um mesmo texto teatral, em momentos diversificados. Os atores tornam-se mediadores do texto, tanto pela fala quanto expressão. Daí Berthold ter exemplificado com a figura do xamá, do dançarino e do ator, quando também indica uma evolução que segue do teatro primitivo e medieval ao moderno.

Escrever sobre teatro nos dias atuais é uma tarefa prazerosa, mas também árdua. Há muitas teorias e críticas, de modo que o acesso a elas, assim como a compreensão e confronto demanda um tempo que o pesquisador, neste século de velocidades científica e tecnológica, não dispõe. Se fôssemos fazer uma retrospectiva sobre a teoria do teatro/teoria do drama, teríamos que recuperar elementos que se encontram desde Aristóteles. São séculos de interpretações sobre a *Poética*, bem como o aparecimento de novos teóricos e críticos pós-*Poética*.

Interessa-nos lembrar, neste contexto, de Carlson (1997, p. 13), que no seu livro *Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico*, dos gregos à atualidade aponta os primeiros legados sobre o tea-

tro como estudo sistematizado. Segundo esse teórico,

O primado da *Poética* de Aristóteles na teoria do teatro, bem como na teoria literária, é incontestável. A *Poética* não apenas é a primeira obra significativa na tradição como os seus conceitos principais e linhas de argumentação influenciaram persistentemente o desenvolvimento da teoria ao longo dos séculos. A teoria do teatro ocidental, em essência, começa com Aristóteles. Sem dúvida, alguns escritos anteriores chegaram a tocar ligeiramente no assunto, embora, se pusermos à parte algumas observações dispersas de Isócrates (436-338 a.C.), os únicos comentários de algum peso que ainda restam sobre o drama antes de Aristóteles se encontrem em Aristófanes (c. 448-380 a.C.) e Platão (c. 427-347 a.C.).

O estudo de Carlson faz indicativos que seguem de Aristóteles ao fim do século XX, em um percurso que abarca vertentes fundamentais da teoria do teatro e do drama em nível mundial. A partir da citação acima, pode-se afirmar que Aristóteles foi um marco a partir do qual o teatro se consolidou na história da arte mundial, principalmente no ocidente. Os estudos do drama moderno retoma a *Poética* seja para contrapor aos novos pensamentos ou continuar estéticas que nunca se deixaram ultrapassar.

Um dos maiores teóricos do drama moderno é Peter Szondi e uma de suas obras mais significativas é a *Teoria do Drama Moderno*. Nessa obra, o teórico retoma os estudos sobre o drama desde Ibsen (momentos de crise do gênero), discutindo o momento de transição até atingir a busca por soluções de uma nova estética dramática que pudesse traduzir o anseio da modernidade. Nas tentativas de solução, ele aponta poéticas teatrais de Piscator, Brecht, Bruckner, Pirandello, O'Neill, Wilder e Miller. Esse livro de Szondi consolidou-se como um dos pilares do pensamento sobre o drama moderno, transformando-se em uma das leituras obrigatórias quando se trata do tema.

Em *Teoria do Drama Moderno*, Szondi (2001, p. 29) aponta que

o drama da época moderna surgiu no Renascimento. Ele representou a audácia espiritual do homem que voltava a si depois da ruína da visão de mundo medieval, a audácia de construir, partindo unicamente da reprodução das relações intersubjetivas, a realidade da obra na qual quis se determinar e espelhar. O homem entrava no drama, por assim dizer, apenas como membro de uma comunidade. A esfera do “inter” lhe parecia o essencial de sua existência; liberdade e formação, vontade e decisão, o mais importante de suas determinações. O “lugar” onde ele alcançava sua realização dramática era o ato de decisão. Decidindo-se pelo mundo da comunidade, seu interior se manifestava e tornava-se presença dramática. Mas o mundo da comunidade entrava em relação com ele por sua decisão de agir e alcançava a realização dramática principalmente por isso. Tudo o que estava aquém ou além desse ato tinha de permanecer estranho ao drama: o inexprimível e o já expresso, a alma fechada e a idéia já separada do sujeito. E sobretudo o que era desprovido de expressão, o mundo das coisas, na medida em que não participava da relação intersubjetiva

O modo como Szondi apresenta sua teoria a respeito do drama moderno leva em consideração a evolução sociocultural das civilizações e, por isso, analisa essa manifestação estético-cultural em partes distintas do mundo, bem como períodos diversificados, lugares onde se encontram exemplaridades significativas de autores que nortearam a moderna dramaturgia. A audácia espiritual do homem, a queda da visão medieval, a liberdade de expressão, à vontade e a decisão e, sobretudo, o desejo de exprimir o inexprimível são características notórias do drama moderno. Drama que se pauta sobre a existência humana em crise e sua tentativa de superação, frente às novas correntes sociológicas e

filosóficas que delineavam as conjunturas culturais e políticas da modernidade.

4.2 Tragédia e comédia

No gênero dramático, as produções mais antigas registram-se nas composições trágicas e cômicas. Aristóteles, na sua *Poética*, dedica inúmeras páginas para descrever e diferenciar a tragédia da comédia, com exemplificações esclarecedoras, mediante apresentação de normas e regras desses tipos de construções literárias. A tragédia e a comédia da Ática tornaram-se modelos ao gênero teatral ao logo dos séculos, com rupturas acentuadas a partir do Romantismo. Na modernidade, muitos autores trilham pela produção trágica e cômica, construindo estéticas que trincaram os paradigmas do clássico.

4.2.1 A tragédia

Silva (2004), em *Ensaio de Literatura Comparada*, afirma que a tragédia é uma peça que representa uma ação humana fúnebre, terminada, na maioria dos casos em morte. A única exceção na tragédia ática é Alceste, que é resgatada do reino infernal por Hércules. Aristóteles indica que a tragédia é a imitação de uma ação de caráter elevado e completo, uma simulação feita por personagens em ação e não por meio de narrativa, e que provocando piedade e temor, opera a purgação própria de semelhantes emoções, o que conhecemos por catarse. Por isso, as personagens são de alta psique, e a ação se passa com reis, rainhas, príncipes, princesas e heróis sobre-humanos.

Segundo a teoria do drama e do teatro, o gênero dramático surgiu com a tragédia. Nietzsche (1992) esclarece que esse gênero surgiu do coro trágico e que originariamente ele era somente coro, que tinha a função de informar o público, situá-lo frente a um sofrimento humano, lamentando a queda humana. É importante ressaltar também que o gênero trágico é uma

evolução do ditirambo, um tipo de hino de adoração ao deus Dioniso, por ocasião de festa em sua homenagem.

Podemos citar como tragediógrafos de referência da antiga Ática Ésquilo, Sófocles e Eurípidés. Ésquilo escreveu obras muito significativas, entre elas a trilogia de Prometeu (*Prometeu Acorrentado*, *Prometeu Portador do Fogo*, *Prometeu Libertado*). Sófocles legou à humanidade a trilogia de Édipol *A Trilogia Tebana* (Édipo Rei, Édipo em Colono, *Antígona*), entre outras importantes tragédias. Eurípidés, considerado o tragediógrafo moderno, escreveu e foi premiado por várias obras, entre as quais podemos citar *Medéia*, *As Bacantes* e *Alceste*.

O gênero trágico chegou à modernidade e teve como um de seus notáveis representantes William Shakespeare, na Inglaterra. Uma de suas obras mais famosas é *Romeu e Julieta*. Do movimento moderno (modernismo) à contemporaneidade, alguns autores investiram no gênero, com a proposta de reinterpretação e atualização do mito antigo, tais como Augusto Sobral (Portugal), com a peça *Os degraus*, e Chico Buarque/Paulo Pontes, quando escreveram *Gota d'água* (1975). O primeiro atualiza o mito de Prometeu, o segundo de Medéia. Trata-se de autores de língua portuguesa de reconhecida atuação cultural no âmbito da lusofonia, dois dramaturgos que permearam o lastro da tragédia moderna.

Gota d'água foi levada ao palco carioca em 08 de dezembro de 1975, no Brasil. Através dessa peça, Chico Buarque e Paulo Pontes reabriram as portas à entrada definitiva do teatro crítico e realista no país, trazendo para os *tableaus* reflexões sobre as condições que se encontrava a nação, discutindo concepções de mundo e de qualidade de vida do povo. Considerada populista, esse rótulo passou a indicar o propósito de várias outras peças como possibilidade de visitar a tradição do teatro político, modalidade que ficou abalada no período pós-64, textos que tinham a proposição de analisar em bisturi a nossa realidade, problematizando os diversos setores sociais por intermédio das artes cênicas.

Maciel (*in* Fernandes, 2004) indica que em 1972, Oduvaldo Vianna Filho fez a adaptação da peça *Medéia*, de Eurípides para o programa “Caso Especial”, exibido pela Rede Globo. Essa adaptação contribuiu decisivamente para que o texto *Gota d’água* fosse gerado e tomasse formas que o incluísse como uma das mais importantes representações de nossa tragédia. Viana Filho falece dois anos depois, antes mesmo de levar *Medéia* aos palcos, mas deixou plantada a semente de uma *Medéia* que podia bem ser brasileira.

A adaptação feita por Vianna foi publicada em forma de *script*, explicando muitos dos recursos utilizados pelo autor na atualização do mito, em que, primeiramente, apresenta o enredo clássico modificado, a fim de construir um ambiente carioca. A tragédia desenvolve-se mostrando como é a vida num conjunto habitacional bastante precário, tendo um samba como trilha sonora e a protagonista, que dantes era uma poderosa maga bárbara, transformada numa devota do candomblé. Daí, a identificarmos de imediato os traços desenvolvidos por Chico Buarque e Paulo Pontes, quer dizer, eles parecem ter buscado a solução de sua tragédia no texto de Vianna. A fonte, portanto, em que o texto brasileiro tem referência é o de Eurípides. A força do amor-paixão que empurra *Medéia* à vingança perdura até a construção feita em *Gota d’água*, onde Joana é a *Medéia* brasileira.

Do outro lado do Atlântico, temos outro dramaturgo que bebe na fonte da tragédia ática e nos mitos pagãos para construir um panorama crítico, repleto de poesia. Trata-se do português Augusto Sobral e seu texto *Os Degraus* (1964). A peça foi publicada em 1964, todavia antes de ser encenada foi censurada.

A peça faz uma leitura bastante acentuada do texto de Ésquilo, o *Prometeu Acorrentado*. Nele projeta o mito do titã que rouba o fogo dos deuses para dar ao homem todas as ciências, para que saísse da ignorância na qual vivia. Estrutura uma crítica audaciosa ao sistema de governo capitalista e repressivo daquela época. Havia um nítido desejo de lutar pela libertação das cons-

ciências, tendo em vista que o protagonista de Sobral é também chamado de Prometeu; ocorre que ele é um mortal, filho de um Juiz do Supremo. Este Prometeu moderno e português luta contra o poder constituído, no entanto acaba por sucumbir aos prazeres mundanos do mundo, quando percebe que está sozinho nessa luta.

4.2.2 A comédia

Do mesmo modo que a tragédia, a comédia também constitui uma canção ritual por ocasião do cortejo em homenagem ao deus Dioniso (festas chamadas dionísias ou bacanais. Também tomava contexto nas reuniões denominadas de menadismo). Essa dupla visão sobre o deus do vinho, acontece porque ele viveu dois paradoxos: o primeiro coloca o deus frente a um destino trágico (sofrido) quando é gerado na coxa de Zeus e criado isolado, meio a uma videira, alimentando-se da fruta e bebendo o suco que dela saía. O segundo refere-se ao vício relacionado ao vinho, tornando-o o deus usurpador, que reina nas festas, farras e bebedeiras. Ele é o oposto de Apolo, pois ao passo que ele é o deus do coração; Apolo é da razão.

Ao contrário do que muitos pensam a comédia também constitui um drama. Segundo algumas teorias, o riso é a manifestação de um drama interior do ser humano, tendo em vista que rimos do feio, ao passo que contemplamos e nos encantamos com o belo. Na comédia, as personagens representam seres de natureza inferior, que trazem vícios sociais, e por isso são consideradas de baixa psique. Da comédia antiga sobreviveram peças de Aristófanes, tendo em vista que as de outros autores perderam-se ao longo do tempo. Entre as peças do comediógrafo encontram-se *As nuvens*, *As rãs* e *As vespas*. Todas compunham críticas do ambiente ateniense.

A comédia nova tem como um de seus representantes Menandro, que produziu entre 108 a 109 peças (número aproximado). Ateniense ele introduziu nas suas obras personagens

comuns, do povo, tais como: escravos, adivinhos, cozinheiros e filósofos. De sua produção, citaremos a título e exemplificação as comédias *Aspis*, *Dyskolos*, *Samia*, consideradas completas, tendo em vista que a maioria chegou até nós em forma de fragmentos. Na literatura moderna, um dos representantes do gênero é Molière, dramaturgo francês que criticou duramente os costumes de sua época. De sua vasta obra, podemos destacar a peça *As preciosas ridículas*. No movimento modernista, no Brasil, podemos citar como dramaturgos que se dedicaram à escrita do teatro cômico, Oswald de Andrade e Ariano Suassuna. De Oswald, *O rei da vela* (1933); de Suassuna *O auto da compadecida* (1955).

O Rei da Vela apresenta como cenário o escritório de usura, de Abelardo I, e a ilha paradisíaca, local onde os burgueses descansam de suas atribulações diárias e fecham negócios financeiros, aspectos que se constituem em elementos denunciativos de textos cênicos voltados à discussão sociopolítica de um determinado período histórico do Brasil. No escritório da fábrica de velas, por exemplo, pode-se observar, como se fossem mercadorias de bazar, os seguintes objetos: o retrato da Gioconda, um sofá futurista, caixas amontoadas, um castiçal de latão, um telefone, um mostruário de velas de todos os tamanhos e cores, porta enorme de ferro e o prontuário, peças de gavetas rotuladas. A peça apresenta ao público um mundo às avessas, cujo ponto crucial é o capitalismo selvagem que obriga o homem a fazer de sua comunidade uma grande selva, regida pela lei do mais forte. Verifica-se a ausência da consciência, única capaz de retirar o homem dessa situação alienante promovida pelo dinheiro; consciência esta que poderia elevá-lo ao mundo pensante.

Auto da Compadecida, de Suassuna, peça escrita em 1955 e publicada em 1957, aproxima-se, pelo comparatismo literário, da *Trilogia das Barcas*, de Gil Vicente, particularmente de *Auto da Barca do Inferno*. Essa aproximação, que se dá pela ruptura e pela continuidade, no que tange aos diversos elementos do texto cênico, congregam-se sob o prisma de um teatro popular, cujas

críticas sociopolíticas inserem os textos em um teatro, sem dúvida, político.

É, pois, um teatro popular que seguiu o lastro da *Comedia dell'arte*, desenvolvida na Europa, mas com elementos da cultura popular nordestina, em que o herói, João Grilo, é um tipo de Arlequim, uma personagem muito explorada no teatro italiano clássico (um tipo de bobo da corte) e que passou a fazer parte do teatro espanhol e português, no decorrer dos Séculos.

Da avareza humana ao redimensionamento do pensamento religioso, econômico e político, *Auto da Compadecida* faz desfilarem personagens do povo, assim como acontecera, no classicismo português, com a *Barca do Inferno*. Desse modo, há lugar para: Palhaço, João Grilo, Chicó, Padre João, Antônio Moraes, Sacristão, Padeiro, Mulher do Padeiro, Bispo, Frade, Severino do Aracaju, Cangaceiro, Demônio, o Encouraçado (Diabo), Manuel, A Compadecida (que representa Nossa Senhora, a Virgem Maria, a Advogada dos seres humanos).

Escrito com base em romances e histórias populares do Nordeste, assim como fizera Gil Vicente ao expor vícios da sociedade portuguesa em suas Barcas, José Mena Abrantes produziu, no âmbito da literatura dramática contemporânea angolana a peça *O Grande Circo Autêntico*, no contexto do que se estuda sob a designação de Literaturas pós-coloniais.

4.3 O teatro

Teatro, segundo Silva (2004), é uma palavra que vem do grego *theatron*, que denomina o local onde o público observa uma ação que lhe é apresentada em outro mundo, o da ficção (palco). Desse modo, o teatro pressupõe dois lugares: o mundo da realidade (onde se localiza o espectador) e o da criação (onde os seres de papéis, personagens, são interpretados por atores), constituindo um ponto de vista sobre um acontecimento, um olhar que se institui em via de mão dupla entre quem interpreta e quem observa.

Com o passar do tempo, a palavra teatro passou a designar outras situações. Além do espaço físico aonde se vai para assistir a uma peça (vou ao teatro), designa também um texto cênico que foi representado (peça de teatro, ou teatral). Na teoria do teatro, afirma-se que essa arte é tão antiga quanto o homem, tendo em vista que constitui o ofício de fingir, representar. Nas diversas civilizações, o ato teatral esteve intimamente ligado com o mito e o rito, a dança e a música. E nos dias de hoje podemos dizer que se trata de uma arte bastante completa, pois uma peça de teatro, em nível de espetáculo, pode incorporar, além do texto cênico (literatura), a dança, a música (trilha sonora) e artes visuais. Lembramos que no Brasil, nos Parâmetros Curriculares Nacionais em vigor, o teatro faz parte de uma das direções apontadas para o ensino da arte (artes visuais, teatro, dança e música).

4.4 O teatro de língua portuguesa: entre Brasil, Portugal e África

O teatro de língua portuguesa tem inúmeras exemplaridades que se incorporaram no cânone da literatura. Gil Vicente (1465 — 1536?) é considerado o primeiro grande nome do teatro em português, pois não só revitalizou essa arte em Portugal, mas criou o espetáculo teatral que serviu de paradigma aos diversos autores da posteridade. Com a sua Trilogia das Barcas - *Auto da Barca do Inferno* (1516), *Auto da Barca do Purgatório* (1518), *Auto da Barca da Glória* (1519), além de outros autos e farsas, ele se tornou o pai do teatro português, com peças escritas também em castelhano.

Além de Gil Vicente, outros dramaturgos tiveram destaque em Portugal, dentre os quais vamos destacar: Almada Negreiros (*Deseja-se Mulher*), Almeida Garrett (*Frei Luís de Sousa*), António Ferreira (*Tragédia de Inês de Castro*), António José da Silva (*Guerras do Alecrim Manjerona*), Augusto Sobral (*Os degraus*), Bernardo Santareno (*O Judeu*), Fernando Pessoa (*O marinheiro*), José Régio (*El-Rei Sebastião*), Raul Brandão (*O rei imaginário*).

Esses dramaturgos estão localizados em tempos cronológicos diversificados, e muitos deles destacaram-se em outras atividades literárias, com mais ênfase que a teatral, como é o caso de Almada Negreiros (na poesia e no romance) e Fernando Pessoa (na poesia).

O teatro no Brasil tem representantes desde a época do descobrimento, quando tínhamos o teatro jesuítico, com fins de catequização. Desse modo, podemos destacar o Padre José de Anchieta e Padre António Vieira que mesclavam sermões com arte dramática, para converter os indígenas à fé cristã, até então considerados pela metrópole (Portugal) pagãos. Esses vultos da história do Brasil e Portugal combateram a exploração e a escravidão, em obras de caráter oratório, político e filosófico, que podemos localizar no período barroco.

Tivemos a escrita teatral em distintos momentos no Brasil, tais como romantismo, realismo, simbolismo, modernismo e na contemporaneidade. Poucos sabem, por exemplo, que Joaquim Manoel de Macedo e Machado de Assis escreveram peças de teatro, tendo em vista que se destacaram fundamentalmente na prosa (romances e contos). Um momento decisivo para a estética teatral brasileira localiza-se no século XX, sob a designação de Moderno Teatro Brasileiro, quando surgiram notáveis dramaturgos, com exemplaridades que redefiniram o estatuto do teatro no país. O primeiro deles é Oswald de Andrade, na década de 1930 (*O rei da Vela*), e depois o grande ícone do nosso teatro, Nelson Rodrigues (*Vestido de Noiva*).

Além dos dramaturgos acima, podemos também destacar, em épocas distintas, os seguintes nomes (entre outros): Ariano Suassuna (*O auto da compadecida*), Artur Azevedo (*A pele do lobo*), Chico Buarque (*Gota d'água*), Dias Gomes (*O pagador de Promessas*), Gianfrancesco Guarnieri (*Eles Não Usam Black-Tie*), Jorge Andrade (*A moratória*), Marcos Caruso (*O avesso do avesso*), Maria Adelaide Amaral (*Chiquinha Gonzaga, ó abre alas*), Maria Clara Machado (*Pluft, o Fantasminha*), Martins Penna (*O*

juiz de paz na roça), Miguel Falabella (*A partilha*), Naum Alves de Souza (*Um beijo, um abraço, um aperto de mão*), Oduvaldo Vianna Filho (*Rasga coração*), Paulo Pontes (*Gota d'água*, com Chico Buarque), Plínio Marcos (*Navalha na carne*), Qorpo Santo (*Mateus e Mateusa*), Augusto Boal (*Arena Conta Zumbi*), José Celso Martinez Corrêa (*A Incubadeira*), Silvia Orthof (*A Viagem do Barquinho*), Hilda Hilst (*A Possessa*).

O teatro africano de língua portuguesa tem notáveis representantes, principalmente quando pensado no período pós-independência de cada país. As produções literárias e artísticas pós-coloniais tomaram caminhos de contestação de ideias, levando aos palcos, no caso do teatro, projetos filosóficos e sociológicos que pudessem levar o público à reflexão sociocultural e política dos novos tempos. Como exemplificação, vamos citar o caso do teatro angolano, por meio de dois dramaturgos: Pepetela e José Mena Abrantes.

Pepetela é um escritor que se destacou na produção de romances, porém escreveu duas peças teatrais: *A corda* e *A revolta da casa dos ídolos*. Formado em sociologia, Pepetela é um escritor que estreou publicações na década de 1970, tornando-se uma das principais referências da literatura angolana. Assim como fez em outras de suas obras, ele insere *A corda* em um desfecho de acontecimentos que percorre a gênese de um trajeto histórico de seu país, em determinado momento sociopolítico. Pseudônimo literário de Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, natural de Benguela, o dramaturgo permite que as personagens de suas obras tenham uma postura política diante do mundo, que apesar de fictício, gozam de maior liberdade de expressão e ação perante o sistema governamental vigente.

José Mena Abrantes produziu inúmeras peças de teatro, entre as quais *O grande circo autêntico*. Nessa peça, Abrantes trata de questões de cunho político, mas de um modo tragicômico. O cômico, porém, está pensado, na construção dessa peça, sob a perspectiva de Reñones (2002), em que tanto a tragédia quanto

a comédia são criações que indicam anseios de uma coletividade, pois discutem paradoxos da existência e do sofrimento humano, visando uma mudança profunda na sociedade. Nesse sentido, pode-se dizer, então, que o cômico traz no seu bojo toda uma carga político-ideológica e, sobretudo, existencial, tendo em vista que o riso torna a manifestação de um drama interior que assola um determinado grupo social.

4.5 O teatro em Mato Grosso

A dominação pela cultura é um tema que precisa ser pesquisado nas literaturas de língua portuguesa. É necessário lembrar que, em relação ao Brasil-colônia, Portugal entendia que, além de dominar política e economicamente, era necessário um domínio cultural. Desse modo, investiram em manifestações artísticas voltadas para esse fim. O teatro, por sua vez, tinha um caráter religioso nas colônias, principalmente para resguardar a evangelização que resultaria no domínio pela religião.

O teatro converteu-se em um forte instrumento para adestrar, uma vez que, mesmo sendo ficção, o público tende a assistir o conteúdo como se fosse a própria realidade. Com as cenas vividas por atores, os acontecimentos tornavam-se mais verossímeis e o efeito bem mais consistente.

De modo geral, as colônias portuguesas viviam uma realidade em dois contextos distintos: de um lado, a pobreza da população que vivia uma época de crise; de outro a grande evasão das riquezas com destino à Europa. A relação colonizador/colonizado estava estabelecida e o pensamento seguia exatamente pelo viés que define o perfil entre explorado e explorador, entre quem deve mandar e quem deve obedecer.

Nesse sentido, o pensamento do colonizador propunha que para dominar economicamente a região era necessário dominá-la também culturalmente. Foi pensando nessa perspectiva que os portugueses introduziram nas colônias o gosto pelo teatro, que, sem dúvida, teve uma importância crucial na política de

dominação. Consequentemente, o efeito era positivo ao colonizador, tendo em vista que didaticamente ensinava-se a obedecer às normas sem que se pusesse necessariamente a força.

O teatro brasileiro sofreu, inevitavelmente, grande influência portuguesa. Não poderia ser diferente, pois do contrário negaríamos toda uma relação histórica entre metrópole e colônia. Do teatro jesuítico, com fins de catequizar, chegou-se ao vicentino, cujos elementos mesclavam o sagrado e o profano. No entanto, a relevância do divino sobre as coisas mundanas prevalecia e a obediência determinava a entrada no céu. Essa relação entre territórios, religião, crenças e culturas implicaram no domínio sociocultural de nosso país.

Magaldi (2001) ressalta que o Brasil foi até a proclamação da independência, em 1822, colônia de Portugal e o teatro português não conheceu, depois de Gil Vicente, outra época de fastígio. A colonização brasileira principiou efetivamente em meados do século XVI, quando já havia desaparecido o autor de *A Farsa de Inês Pereira*. Isso quer dizer que se não realizava um grande teatro na metrópole, como reivindicá-lo para um país colonizado? Com a independência, finalmente, e, em pleno romantismo, o teatro brasileiro tomou seu apogeu.

O teatro de língua portuguesa convive com duas situações: a primeira diz respeito aos textos produzidos em uma metrópole localizada geograficamente na Europa, cujas influências sofridas vinham diretamente dos países vizinhos; a segunda refere-se às colônias, mais especificamente ao Brasil e aos países de África de língua portuguesa, cuja dominação político-econômica resultaria também num domínio cultural. Nesse contexto, as peças teatrais portuguesas eram representadas com fins políticos de dominar por meio da cultura. Consequentemente, não se falava em peças originais produzidas nas colônias, mas de peças portuguesas ou de outras nacionalidades introduzidas por portugueses.

Privilegiar um olhar sobre as peças teatrais brasileiras, com foco em Mato Grosso, não é tarefa fácil. Isso pressupõe a

necessidade de considerarmos a trajetória do teatro que era trazido de Portugal para o Brasil e quais dessas representações eram efetivamente disponibilizadas à população, principalmente em Cuiabá e Vila Bela da Santíssima Trindade, no período do século XVIII.

Em meados do século XVIII, especificamente, Mato Grosso vivia um clima de liberalismo sobre os costumes locais e isso criou um ambiente propício ao desenvolvimento de atividades artísticas. As peças teatrais trazidas de Portugal para Mato Grosso sofriam alterações conforme as peculiaridades da vida dos habitantes da região, sem que isso descartasse o desejo dos colonizadores em refinar os modos do povo a exemplo da metrópole.

As pesquisas de Lott (1986) e Moura (1976) indicam que no século referido havia uma tradição teatral em Mato Grosso, de modo que isso deu condições para que essa manifestação artístico-cultural pudesse se estabelecer e proliferar. A recepção da população era positiva às peças trazidas pelos colonizadores. Na verdade, o teatro da época era trazido pelos próprios povoadores e a fartura do ouro, que facilitava o enriquecimento rápido dos mineradores, atraía os artífices da Metrópole, com os quais vinham também outras necessidades de vida cultural.

A efervescência na cultura teatral ficou consolidada, principalmente, nas festas populares e nos acontecimentos comemorativos da corte portuguesa, como os aniversários dos monarcas, e, ainda, em festividades relacionadas aos administradores da capitania ou às visitas ilustres. Desse modo, havia uma constância nas representações, criando, inevitavelmente, um gosto pelo teatro. Historicamente, constata-se que não havia festas sem que introduzissem apresentações de um entremez, uma comédia ou uma tragédia.

Nesse período colonial, não havia preconceitos, em Matos Grosso, referentes às pessoas que atuavam nas representações teatrais. Tanto as autoridades quanto o povo misturavam-se, em plateia e corpo de atores, de maneira que índios, negros, mulatos

e brancos podiam encenar. Talvez seja por isso que “nenhuma capitania aderiu de forma tão total ao teatro. Em nenhuma ele teve tanta importância social e cultural” (Moura, 1976, p. 34). Certamente, isso não significava igualdade social, tendo em vista que os papéis para os quais cada ator era designado dependiam de sua posição na sociedade. Todos esses aspectos fazem de Mato Grosso um referencial na história do teatro no Brasil.

Segundo Silva (2008) ter sido o berço da primeira crítica teatral brasileira é um fato ignorado quando se trata da história do teatro no Brasil, pois não encontramos referências a isso em obras sobre o assunto. Nos trabalhos de Sábado Magaldi, Décio de Almeida Prado, Anato Rosenfeld, Augusto Boal, por exemplo, o teatro mato-grossense e os acontecimentos que o antecedeu não são mencionados, talvez porque a tradição do teatro em Mato Grosso tenha esfacelado ao longo do tempo.

Até pouco tempo, o estado não se caracterizava como um dos grandes centros da cultura teatral, realidade que começa a se modificar nestes últimos anos. Consideremos, ainda, que as peças teatrais escritas pelos mato-grossenses não tiveram o incentivo necessário para uma circulação nacional, impossibilitando o desponte para o cenário brasileiro. Hoje, há um grupo considerável de companhias e grupos teatrais que têm levado aos palcos espetáculos de qualidade, muitos, inclusive, movidos pelas leis de incentivo à cultura, em esforços conjuntos entre municípios, estado e união.

Mato Grosso tem, nos dias atuais, um grupo de escritores de crítica literária e teatral, alguns que, inclusive, deixaram seus legados à cultura e literatura mato-grossenses. São referenciais que, inevitavelmente, precisa-se citar pela relevância de suas pesquisas. Nessa linha de pensamento, enfocamos os seguintes norteadores da história e da crítica teatral em Mato Grosso: Lenine C. Povoas (1994), Alcides Moura Lott (1986), Carlos Gomes de Carvalho (2004), Carlos Francisco Moura (1976), Hilda Dutra Magalhães (2001) e Agnaldo Rodrigues da Silva (2008).

4.6 O ensino da literatura e do teatro

A literatura e o teatro podem constituir um meio eficaz para se alcançar êxito na aquisição do gosto pela leitura, tendo em vista que são manifestações de arte que se completam e, sobretudo, desenvolvem a potencialidade humanizadora. Rosenfeld (1993), quando trata da essência do teatro, no seu trabalho *Prismas do teatro* salienta uma relação fundamental entre essas duas áreas culturais. Para ele,

o teatro, longe de ser apenas veículo da peça, instrumento a serviço do autor e da literatura, é uma arte de próprio direito, em função da qual é escrita a peça. Esta, em vez de servir-se do teatro, é ao contrário, material dele. O teatro a incorpora como um de seus elementos. O teatro, portanto, não é literatura, nem veículo dela. É uma arte diversa da literatura. O texto, a peça, literatura enquanto meramente declamados, tornam-se teatro no momento em que são representados, no momento, portanto, em que os declamadores, através da metamorfose, se transformam em personagens. A base do teatro é a fusão do ator com a personagem, a identificação de um eu com outro eu, marcando a passagem de uma arte temporal e auditiva (literatura) ao domínio de uma arte espaço-temporal ou audiovisual (Ibidem, p. 21).

Diante do exposto, encontramos um caminho que poderia ser positivo para o início de um trabalho motivado com a leitura: a literatura e o teatro. Trata-se de, por meio do teatro, suscitar motivações para uma dinâmica de leitura que atinja não só a literatura, mas também as outras artes às quais a produção cênica pressupõe, tais como: artes visuais, música e dança, por exemplo. O trabalho parece árduo, mas, com certeza, será menos que uma aula monótona de literatura ou de leitura pelos moldes tradicionais, aos quais fomos educados em tempos de nossa infância e adolescência.

As peças teatrais, sejam elas de que temática tratem, são portadoras de uma carga poética significativa, o que as tornam texto de criação literária; de outro modo, o teatro é uma arte completa e necessária, extensiva, inclusive, à produção cinematográfica. É por esse motivo que o teatro, pela sua criação poética, utiliza-se de uma linguagem artística

co-extensiva à vida social, mas também traz em seu âmago as necessidades subjetivas do humano de uma maneira geral, trazendo impulsos e necessidades de expressão, comunicação, criação e integração. Adquirem um sentido expressivo atuante, necessário, integrando-se no complexo de relações e instituições a que chamamos de sociedade. A produção da linguagem artístico-poética, desse modo, passa a fazer um processo de oxigenação no meio social (MANHÃES, 2001, p. 154-155).

Sendo assim, podemos dizer que um trabalho produtivo de leitura poderia iniciar por uma atividade literária ou por uma prática artística, tal como o teatro, pelos motivos que acima foram discutidos. A literatura de ficção é um exemplo de que vivemos em um mundo altamente simbólico e, por isso, complexo. Essa manifestação de criação literária é, na verdade, uma representação do mundo no qual vivemos; todavia pela ficção momento em que as personagens gozam de maior liberdade de expressão e alçam voos maiores do que as pessoas vivas (reais).

Ao mencionar o mundo simbólico observado, inevitavelmente, fazemos alusão ao fato de que as situações que exigem leitura atravessam a todo o momento a nossa vida, de modo que se deve haver plenitude entre o leitor e o texto, como forma de cooperação. Nessa direção, ao processar automaticamente os elementos linguísticos de um texto, seja verbal ou não verbal, o indivíduo inconscientemente elabora a relação de tais elementos

com o seu conhecimento de mundo.

A leitura de um livro ou de outra produção que seja resultado de uma das artes pressupõe interpretação, mediante todo conhecimento adquirido e percepção desenvolvida. Por esse motivo, o professor quando se trata de formar o leitor em fase inicial, precisa ser um profissional preparado para lidar com os elementos motivadores de leitura, considerando-se que todo o processo de ensino-aprendizagem, relacionado ao desenvolvimento de potencialidades para leitura, pode ser comprometedor ao futuro da criança e do adolescente. Lôbo (2010), quando discute a contribuição de Cecília Meireles à educação brasileira, faz uma intervenção crucial sobre o professor no processo educativo:

Tudo está demonstrando que, entre nós, como na maior parte do mundo, o mestre é neste momento o mais importante fator na preparação da sociedade futura. O mestre aparece-nos hoje não mais com a sua velha aparência de transmissor de conhecimentos imóveis, mas como um artista e como um homem, criando largamente com tudo que houver de preclaro na sua inteligência, de puro no seu sentimento e de nobre na sua atividade.

Um conhecimento completo de história da vida; a sensibilidade para os fenômenos de cada época; a compreensão simpática da natureza humana, como todo o seu heroísmo de virtudes e vícios; a capacidade de amar largamente o passado, sem se curvar a ele; de perceber o presente, tanto quanto é possível vê-lo de perto, sem oferecer, no entanto, como uma era definitiva; e, entre um e outro, ter essa alegria do futuro que se espera sempre como um bem maior (LÔBO, 2010, p.83).

É também necessário compreender que o trabalho com a leitura, tomando o teatro como elemento motivador, assim

como outras manifestações de arte, não significa reduzir uma arte ao mero instrumento pedagógico. A arte é, pela concepção de Fischer (2007), o substituto da vida, um meio de colocar o homem em estado de equilíbrio com o mundo em que vive. Essa noção revela a ideia de um reconhecimento parcial da natureza, da função e da necessidade da arte na vida humana, pois sugere que a arte não só é necessária, e tem sido necessária, mas igualmente continuará sendo enquanto o indivíduo viver neste mundo fragmentado.

Trata-se de explorar o texto literário ou artístico de uma maneira motivadora, por meio de um teatro que ofereça, no seu mais particular objetivo, instrumentos que desenvolvam potencialidades de socialização, humanitarismo, oratória, visões de mundo, memorização, interpretação simbólica e, acima de tudo, educação das relações inter e intrapessoais.

O teatro é um poderoso meio de educação do homem, tendo em vista que se consegue assistir situações fictícias como se elas fossem a própria realidade, pois a ação dramática é encenada no palco por atores (pessoas vivas que encarnam as personagens, seres de papéis). É a única arte que oferece o contato direto entre a realidade do homem e a ficção, tornada realidade pela encenação.

No caso do teatro direcionado à infância, há uma relação muito íntima entre texto e cena, pois se percebe a influência dos contos de fadas nas peças ou nas adaptações que temos visto. Pupo (1991) salienta que a presença do universo mágico na dramaturgia infantil é herança direta da influência dos contos de fada na produção cultural para crianças, mesmo nos dias atuais. Sobressai-se a isso, a importância do elemento fantástico no desenvolvimento da criança, pelo fascínio que nelas desperta, independentemente da sociedade a que pertença.

Os contos de fada são dotados de elementos simbólicos que suscitam a imaginação, questões fundamentais que contribuem para o desenvolvimento criativo do indivíduo, ainda que

abram caminhos à fantasia, elemento que, pela psicanálise, é um recurso que auxilia a criança a lidar com os problemas psicológicos do crescimento e da integração da personalidade.

O teatro deve fazer parte do currículo escolar da educação básica, assim como a literatura. Hoje, a literatura é trabalhada na disciplina de língua portuguesa, o que se considera um atentado à cultura, pois, em alguns casos, ela tem sido reduzida às análises de elementos linguísticos. O teatro deveria ser trabalhado na disciplina de arte, conforme define os *Parâmetros Curriculares Nacionais*; porém, não é essa a realidade que vemos. Essa disciplina parece que tem retomando às antigas visões de um ensino de educação artística que não acompanha esta nova era da comunicação e das novas tecnologias da informação.

A arte precisa ser compreendida como formas de expressão humanas que desenvolvem processos de representação simbólica para comunicação do pensamento e dos sentimentos do indivíduo. Deve-se atribuir a ela o valor e a importância na formação do ser, uma vez que a humanização do homem (pela arte e pela literatura) resultará em uma sociedade menos pessimista e violenta. São os valores que se tentaram criar, há algum tempo, pela incorporação dessas áreas de conhecimento ao currículo escolar nos seus variados níveis, por meio da arte/educação.

As abordagens do teatro na educação, tanto instrumentais como estéticas, foram em grande parte determinadas pelas políticas educacionais das nações e fundamentadas rigorosamente em teorias psicológicas do desenvolvimento infantil, especialmente nas leis da epistemologia genética clássica, formuladas originalmente por Jean Piaget, em Genebra, na Suíça, com base nas investigações desenvolvidas por ele ao Instituto Jean-Jacques Rousseau (JAPIASSU, 2001, p. 30).

O teatro pode abrir canais para um eficiente trabalho com a leitura, por meio das relações de seus elementos constitutivos com os conteúdos das demais disciplinas. Não há uma

disciplina específica na qual se pode produzir uma peça, mas há objetivos que podem ser definidos. Não se faz teatro apenas na disciplina de arte ou de língua portuguesa e literatura, mas em qualquer uma que habite o currículo escolar.

Por todos os motivos acima discutidos pode-se afirmar que a discussão metodológica é uma prática que se consolida, gradativamente, no ensino de literatura e arte. Tais áreas de conhecimento são canais ricos para o incentivo à leitura, bem como a abertura de possibilidades dinâmicas para um trabalho que fuja às amarras do ensino tradicional. Conforme Silva (2011, p. 15), “o ensino da literatura na educação básica pública no Brasil passa por um momento de crise”.

É necessário, portanto, que os profissionais das áreas em questão retomem as discussões sobre a prática metodológica, visando o fortalecimento de disciplinas de literatura e arte na educação básica. Não menos importante, fomentar a linha de pesquisa em ensino de literatura e arte nos currículos de pós-graduação *stricto sensu*, tanto nos mestrados quanto doutorados acadêmicos, de modo a não privilegiar única e exclusivamente as pesquisas de conhecimentos específicos que estão aquém da realidade escolar.

Textos para leitura

Texto 1: Fragmentos da peça teatral *Medéia*, de Eurípides

[...]

MEDÉIA

Amigas, minha decisão está tomada: quero, sem tardar, matar eu mesma meus filhos e fugir desta terra, em vez de expô-los, por minhas lentidões, a perecer sob os golpes de mão inimiga. É absolutamente necessário, que morram, e, pois que é preciso, sou eu que lhes darei a morte, como fui eu que lhes dei a vida. Vamos, arma-te, meu coração!

[...]

CORO

Ó Terra I Ó Sol que iluminais o mundo com vossos raios! Olhai, vede a desgraçada, antes que levante sobre seus filhos a mão homicida e derrame seu próprio sangue.

Por que está tua alma presa a esta cólera fatal, cujo delírio faz suceder o assassinato ao assassinato? Ai dos mortais que se macularam com o sangue dos seus parentes! O assassinato clama contra os assassinos e os deuses fazem recair sobre sua casa calamidades iguais ao crime.

AS CRIANÇAS

(sem dúvida um grito que davam atrás da cena.)

CORO

Ouves? Ouves esse grito das crianças? Ah! Desgraçada mulher! Destino cruel!

PRIMEIRA CRIANÇA

Ai de mim! Que fazer? Como fugir da mão de minha mãe?

SEGUNDA CRIANÇA

Eu não sei, irmão querido! Estamos perdidos!

CORO

Entraremos na casa? Iremos em socorro dessas crianças que estão matando?

AS CRIANÇAS

Sim, socorro, em nome dos deuses! O tempo urge, vamos cair nas emboscadas do punhal.

CORO

Miserável! Tens então um coração de pedra ou de ferro, para ferir com tua mão teus próprios filhos, fruto de tuas entranhas? Não sabemos senão de outra mulher, uma só, antes de ti, que tenha ousado levantar a mão sobre os filhos queridos, Ino, castigada de loucura pelos deuses, quando a esposa de Zeus a fez errar em delírio longe de sua casa. A infeliz, para expiar esse ímpio assassinato, arremessa-se da elevada ribanceira sobre o mar.

JASÃO

Mulheres, que permaneceis junto ao palácio, essa Medéia, que acaba de cometer tais atrocidades, ainda aí está, ou se salvou pela fuga? É necessário que ela se esconda nos abismos da terra ou que tome seu vôo nas planícies do ar para escapar à justa vingança da casa real. Ter-se-ia ela persuadido de que, depois de haver dado morte aos senhores deste país, poderia fugir impunemente? Mas não é Medéia que me preocupa, e sim meus filhos. Aqueles a quem ela feriu, feri-la-ão por sua vez, mas meus filhos, venho para salvá-los. Temo que os parentes do rei lhes causem algum mal para vingar o ímpio assassinato perpetrado pela mãe.

CORO

Infortunado Jasão, não conheces ainda a extensão das tuas desgraças; de outro modo, não usarias essa linguagem.

JASÃO

Que está acontecendo? Será que ela quer também matar-me?

CORO

Teus filhos foram mortos pela própria mãe.

MEDÉIA

Que me importa? Eu soube, por minha vez, como era preciso ferir-te no coração.

JASÃO

Minha dor é a tua, sofres como eu.

MEDÉIA

Sim, tens isso por certo, mas ganho com isso, pois, a esse preço, já não sou teu objeto de zombaria.

JASÃO

Ó meus filhos, que monstro encontrastes em vossa mãe!

MEDÉIA

Ó meus filhos, foi a perversidade de vosso pai que nos perdeu!

JASÃO

Deixa-me enterrar meus filhos e chorá-los.

MEDÉIA

Certamente que não. Sou eu que os enterrarei com minhas mãos.

JASÃO

Em nome dos deuses deixa que eu toque o corpo encantador de meus filhos!

MEDÉIA

Não, tua súplica é inútil.

CORO

Zeus, do alto do Olimpo, determina o rumo de muitos acontecimentos, e muitas vezes os deuses enganam nossas previsões na execução de seus desígnios. O que se esperava não acontece e um deus franqueia o caminho aos acontecimentos que menos se esperavam. Tal é a conclusão deste drama.

Texto 2: Fragmentos da peça teatral *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes

[...]

JOANA — (Vendo que elas não entregaram o pacote:)

Que foi?...

CORINA — Creonte não quis receber

JOANA — Não...

CORINA — Pensou que era feitiço, mulher...

JOANA — Não...

CORINA — Creonte não quis nem acolher

as crianças...

JOANA — Não...

CORINA — É, nem quis saber

Mal os coitados botaram os pés

na porta, ele expulsou... Mas o Jasão...

Não sei como ele agüentou isso, não

Botam seus filhos na rua e ao invés
de chiar, o desgraçado ficou
sem se mexer. Sem se mexer, mulher...

JOANA — Não conta mais, Corina. Você quer
me deixar sozinha um pouco? Eu estou
meio tonta...

[...]

Aí em cima você toma conta
das crianças?... (Grita:) Não!...
(Com o grito as crianças aparecem.)
Vêm, meus filhos, vêm...
(Os filhos chegam perto; ela abraça os dois.)

FILHO 1 — Queria comer...

FILHO 2 — Tou com fome...

JOANA — Tem

comida, vem... Isso é o que o Senhor quer?
(Abraça os filhos profundamente um tempo.)
Meus filhos, mamãe queria dizer
uma coisa a vocês. Chegou a hora
de descansar. Fiquem perto de mim
que nós três, juntinhos, vamos embora
prum lugar que parece que é assim:
é um campo muito macio e suave,
tem jogo de bola e confeitaria
Tem circo, música, tem muita ave
e tem aniversário todo dia
Lá ninguém briga, lá ninguém espera,
ninguém empurra ninguém, meus amores
Não chove nunca, é sempre primavera
A gente deita em beliche de flores
mas não dorme, fica olhando as estrelas
Ninguém fica sozinho. Lá não dói,

lá ninguém vai nunca embora. As janelas
vivem cheias de gente dizendo oi
Não tem susto, é tudo bem devagar
E a gente fica lá tomando sol
Tem sempre um cheirinho de éter no ar,
a infância perpetuada em formol
(Dá um bolinho e põe guaraná na boca dos filhos.)

A Creonte, à filha, a Jasão e companhia
vou deixar esse presente de casamento
Eu transfiro pra vocês a nossa agonia
porque, meu Pai, eu compreendi que o sofrimento
de conviver com a tragédia todo dia
é pior que a morte por envenenamento

Joana come um bolo; agarra-se aos filhos; cai com eles no chão; a luz
desce em seu set; sobem, brilhantes, luz e orquestra da festa onde to-
dos, com a maior alegria, cantam Gota d'água; vai subindo de intensi-
dade até o clímax, quando se ouve um grito lancinante... É

Corina que grita; ao mesmo tempo Creonte bate palmas e a música
pára.

CREONTE — Atenção, pessoal, vou falar rapidamente

Jasão... vem cá... Meus caros amigos, agora,
aproveitando a ocasião e aqui na frente
de todo mundo, quero anunciar que de ora
em diante a casa tem novo dono. A cadeira
que foi de meu pai e foi minha vai passar
pra quem tem condições, e que é de minha inteira
confiança, para poder continuar
a minha obra, acrescentando sangue novo
Portanto, sentando Jasão aí eu provo:
não uso preconceitos ou discriminação
Quem vem de baixo, tem valor e quer vencer
tem condições de colaborar pra fazer
nossa sociedade melhor... Senta, Jasão

Jasão senta; um tempo; ouve-se um burburinho de vozes; entra Egeu carregando o corpo de Joana no colo e Corina carregando os corpos dos filhos; põem os corpos na frente de Creonte e Jasão; um tempo; imobilidade geral; uma a uma, as vozes começam a cantar *Gota d'água*; reversão de luz; os atores que fazem Joana e filhos levantam-se e passam a cantar também; ao fundo, projeção de uma manchete sensacionalista noticiando uma tragédia.

Exercícios literários

- a) Contextualize no tempo histórico-literário os autores e as peças teatrais *Medéia* e *Gota d'água*.
- b) Descreva a sociedade e a política do período histórico quando essas peças foram construídas.
- c) As tragédias gregas versavam sobre a interferência dos deuses no destino dos homens. *Medéia* é uma peça teatral que foge a esse propósito, pois a protagonista é a responsável pelo destino medonho e cruel de seu círculo de vivência. Discuta esse aspecto confrontando *Medéia* com *Gota d'água*.
- d) Como você analisa os aspectos de religiosidade, crenças e misticismo em *Medéia* e *Gota d'água*?
- e) Nas tragédias, o coro é uma espécie de grupo homogêneo que tem a função de estabelecer um elo entre a representação teatral e o público, comentando a ação dramática. Ele é constituído de maneira distinta em *Medéia* e *Gota d'água*. Analise essa construção do coro, apontando as rupturas e continuidades existentes de uma obra para outra.
- f) Escreva um texto dissertando sobre as semelhanças e diferenças observáveis entre a estética que os autores produziram *Medéia* e *Gota d'água*, atentando-se para os elementos: tempo, espaço, personagem, rubricas, linguagem.

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria literária**. Lisboa: Almedina, 2011.

Alegre: L & PM, 1998.

AMORA, Antônio Soares. **Teoria da Literatura**. São Paulo: Clássico-Científica, 1964.

ANDRADE, Oswald. **O rei da vela**. São Paulo: Victor e Civita, 1976.

ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BANDEIRA, Manuel. “Vou-me embora pra Pasárgada”. In: **Libertinagem** – Estrela da manhã. São Paulo: ALLCA XX, 1998.

_____. “A versificação em língua portuguesa”. In **Enciclopédia Delta-Larousse**. Rio de Janeiro, DELTA S.A, Rio de Janeiro, p. 3239.

BERTHOLD, MARGOT. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BOSI, Alfredo. **O Ser e o Tempo na Poesia**. 6. ed. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

BRUNEL, P; MADELÉNAT, D; GLIKSOHN, J.-M.; COUTY, D. **A crítica literária**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota d’água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos?** São Paulo: Cia das Letras, 1993.

CANDIDO, Antonio. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

_____. **Formação da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

_____. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas Publicações, 1996.

_____. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 1995.

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo: UNESP, 1997.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura e linguagem**: a obra literária e a expressão lingüística. Petrópolis: Vozes, 1994.

COLASSANTI, Marina. “Outra Pasárgada”. In: **Passageira em trânsito**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

_____. “A moça tecelã”. In: **Doze reis e moça no labirinto do vento**. São Paulo: Global. 2003

CULLER, Jonathan. **Teoria literária**: uma introdução. Tradução e notas de Sandra G. T. Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

DIEGO, Gerardo. **Poesía española contemporánea**, Madrid, Taurus, 1959, p. 387. In AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria literária**. Lisboa: Almedina, 2011.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ELIOT, T. S. “Terra Desolada”. In: **Collected poems - 1909 - 1962**. London: Faber and Faber, 1963.

ÉSQUILO. **Prometeu Acorrentado**. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

EURÍPIDES. **Medéia**. Tradução de Millôr Fernandes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

FERNANDES, Millôr. “Que Manuel Bandeira me perdoe, mas vou-me embora de Pasárgada”. In: **Folha de S. Paulo**, março 2001.

FERREIRA, Manuel. (Org.). **50 poetas africanos**. Lisboa: Plátano, 1986.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2007.

HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Trad. de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

JAPIASSU, Ricardo. **Metodologia do ensino de teatro**. Campinas: Papirus, 2001.

LÔBO, Yolanda. **Cecília Meireles**. Recife: Massangana, 2010.

LOTT, Alcides Moura. **Teatro em Mato Grosso – Veículo da dominação colonial**. São Paulo/UFMT, 1986.

MACIEL, Diógenes André Vieira. “O teatro de Chico Buarque”. In: FERNANDES, Rinaldo. **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

MAGALDI, Sábato. **O texto no teatro**. 3ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MANHÃES, Manuela Chagas. “A sobrevivência do amor romântico – uma expressão da linguagem poética musical pós-moderna brasileira”. In SOUZA, Marli Gondim Cavalcanti (Org.). **Diálogo entre literatura e outras artes**. João Pessoa: Realize Editora, 2011. p. 145-169.

MOTA, Mauro. A tecelã. In: **O canto do meio: poesia**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1964.

MOURA, Carlos Francisco. **O Teatro em Mato Grosso do Século XVIII**. UFMT/Belém/ SUDAM, 1976.

NEJAR, Carlos. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Leya, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia: ou helenismo e pessimismo**. Trad. Notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

ORTHOFF, Silvia. **A fada lá de Pasárgada**. São Paulo: Edições SM, 2004.

ORWELL. George. **A Revolução dos Bichos: um conto de fadas**. Tradução de Heitor Aquino Ferreira. São Paulo: Companhia Das Letras,

2007.

Ovídio Martins (Cabo Verde, 1928 -) Poema: “Anti-evasão”. In: FERREIRA,

PARÂMETROS CURRICULARES NACIONAIS. Arte. Brasília: MEC, 1997.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. 2.ed. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1982 (Coleção Logos).

PESSOA, Fernando. **Mensagem**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

PLATÃO. **A República**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965.

POE, “La genèse du poème” in: POE, E. A. Edgar Allan Poe: **contes, essais, poèmes**.

POE, E. A. “The Raven”. Citamos a tradução em português de Fernando Pessoa e Machado de Assis. Collection Bouquins, ED. Robert Lafont, Paris, 1989.

PUPO, Maria Lúcia de Souza B. **No reino da desigualdade**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

RODRIGUES, Agnaldo; RAMOS, Isaac. **Ensaio de Literatura Comparada**. Cáceres: UNEMAT Editora, 2004.

ROSENFELD, Anatol. **Prismas do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

SHAKESPEARE, Willian. **Romeu e Julieta**. Tradução de Beatriz Viégas-Faria, Porto

SILVA, Agnaldo Rodrigues. **Estudos literários em perspectiva**. Cáceres: UNEMAT Editora, 2013.

_____. **Licenciaturas em foco – da universidade à escola**. Cáceres: Unemat Editora, 2011.

_____. **O teatro mato-grossense: história, crítica e textos**. Curitiba: Academia Brasileira de Literatura, 2010.

SOBRAL, Augusto. **Os Degraus**. Lisboa: Presença, 1964.

STALLONI, Yves. **Os Gêneros Literários**. Trad. e notas de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. São Paulo: Agir, 1998.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TAVARES, Hênio. **Teoria literária**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1978.

WELLEK, Rene. **Conceptos de critica literaria**. Traducción de Edgar Rodríguez Leal. Venezuela: Universidad Central de Venezuela, 1963.