



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Ronald Silva Robson

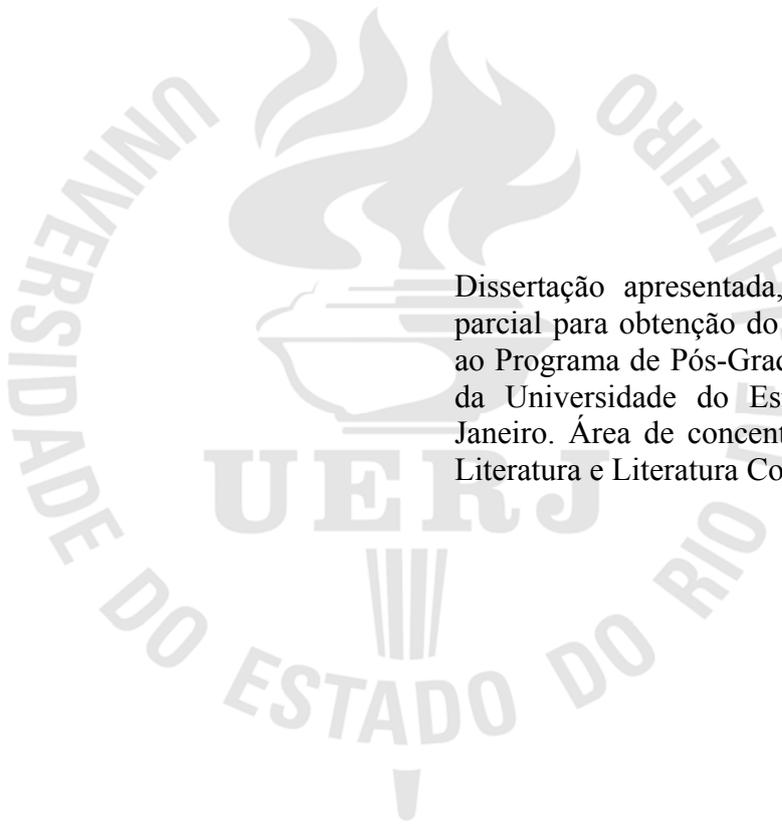
**Estruturas fundamentais dos gêneros literários:
narrção e descrição, regularidade e irregularidade**

Rio de Janeiro

2015

Ronald Silva Robson

**Estruturas fundamentais dos gêneros literários:
narrção e descrição, regularidade e irregularidade**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha

Rio de Janeiro

2015

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

R667

Robson, Ronald Silva.

Estruturas fundamentais dos gêneros literários: narração e descrição, regularidade e irregularidade / Ronald Silva Robson. – 2015. 144 f.

Orientador: João Cezar de Castro Rocha.

Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Gêneros literários – História - Teses. 2. Análise do discurso literário – Teses. 3. Descrição (Retórica) – Teses. 4. Narrativa (Retórica) – Teses. 5. Poética – Teses. I. Rocha, João Cezar de Castro. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82-1/-9

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Ronald Silva Robson

**Estruturas fundamentais dos gêneros literários:
narrção e descrição, regularidade e irregularidade**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Aprovada em 14 de abril de 2015.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha (Orientador)
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Roberto Acízelo de Souza
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Johannes Kretschmer
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2015

DEDICATÓRIA

Dedicado a Yane Silva Botelho Robson.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Ronald e Izabel Cristina, pelo apoio permanente que me deram e que felizmente ainda insistem em dar; a Plácido Júnior e Fabrício Reis, cuja boa vontade facilitou minha estadia no Rio de Janeiro; a Sandra Vanicore, modelo de anfitriã; a Yane, minha esposa, sem a qual eu não teria ânimo para prosseguir com o mestrado; ao prof. João Cezar de Castro Rocha, que generosamente aceitou me orientar e cujas críticas foram estimulantes; e à CAPES, que, através de bolsa de estudos, permitiu-me realizar a pesquisa necessária para a redação deste trabalho.

Poetry is a sort of inspired mathematics, which gives us equations, not for abstract figures, triangles, spheres, and the like, but equations for the human emotions.

Ezra Pound

RESUMO

ROBSON, Ronald Silva. *Estruturas fundamentais dos gêneros literários: narração e descrição, regularidade e irregularidade*. 2015. 144 f. (Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Toda a reflexão sobre os gêneros literários desenvolvida ao longo da história do Ocidente acaba, de uma maneira ou outra, por afirmar uma dualidade de procedimentos compositivos, os quais estruturam os mais diversos gêneros literários historicamente constituídos: os procedimentos de narrar e descrever. Enquanto o primeiro incorpora o aspecto temporal da experiência humana, com ênfase na causalidade, hierarquia, universalidade e subordinação de partes a um todo, o segundo incorpora o aspecto espacial da experiência humana, com ênfase na aleatoriedade, liberdade, particularidade e permutação coordenativa de partes integrantes de um todo. Narração e descrição, com qualidades estilísticas bem particulares, veiculam visões de mundo antitéticas, porém complementares. Já que dizem respeito mais ao sentido último das obras, podem ser chamadas de princípios morfossemânticos de construção das obras literárias. Todavia, ocorre que esses princípios não abarcam todos os aspectos diferenciadores das obras. Do mesmo modo como se dá ao nível do sentido último do texto, a dualidade universal/particular se reproduz na própria materialidade da linguagem, instaurando a diferença entre estruturas de elocução regular e estruturas de elocução irregular. Esse, afinal, é o cerne da diferenciação canônica entre obra lírica e obra épica, a primeira mais irregular, a segunda mais regular. Trata-se, aí, dos princípios morfológicos de construção das obras literárias. As duas ordens de princípios convergem, de maneira que a narração está para a regularidade do mesmo modo como a descrição está para a irregularidade.

Palavras-chave: Gêneros literários. Retórica. Poética. Narração. Descrição.

ABSTRACT

ROBSON, Ronald Silva. *Fundamental structures of the literary genres: narration and description, regularity and irregularity*. 2015. 144 f. (Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

All reflexions about literary genres throughout Western history lead, no matter how, to the affirmation of a duality of compositive practices that structure the most various literary genres historically constituted: the process of narrating and describing. While the former incorporates the temporal aspect of human experience, stressing causality, hierarchy, universality and parts' subordination to a whole, the last incorporates the spatial aspect of human experience, stressing random, particularity and coordinative permutation of the parts of a whole. Narration and description, each one with very defining stylistic qualities, convey antithetical world's visions, although complementary. Because are concerned with the ultimate meaning of the works, they can be called morphosemantic principles of literary works' construction. Nonetheless, these principles do not comprehend all the differentiating aspects of the works. As occurs in the level of the text's ultimate meaning, the duality universal/particular mirrors itself in the language's materiality, by this way establishing the distinction between structures of regular elocution and structures of irregular elocution. There is put after all the axe of the canonic separation between lyric and epic, the former more irregular, the last more regular. It is in question, in this separation, the morphologic principles of literary work's construction. The two orders of principles converge in a way that narration implies regularity while description implies irregularity.

Keywords: Literary genres. Rhetoric. Poetics. Narration. Description.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	ESTRUTURAS FUNDAMENTAIS DOS GÊNEROS LITERÁRIOS	19
1.1	Situação do problema, segundo manuais de teoria da literatura	19
1.2	Natureza do problema dos gêneros: universalistas <i>versus</i> nominalistas	24
1.3	As teorias dos gêneros literários: síntese histórica	29
1.4	Uma hipótese: estruturas fundamentais dos gêneros literários	39
2	NARRAR E DESCREVER: BREVE REVISÃO HISTÓRICA	46
2.1	<i>Inventio, dispositio</i> e gêneros retóricos	47
2.2	Estruturas gramaticais de subordinação e coordenação. O caso dos anticiceronianos	52
2.3	Na tradição estética alemã: mundividências narrativas e descritivas	60
3	DOIS ROMANCES À LUZ DOS PRINCÍPIOS MORFOSSEMÂNTICOS	67
3.1	<i>Memórias de um sargento de milícias</i> : sucessão episódica e princípio morfossemântico narrativo	68
3.2	<i>Os sertões</i> : espacialização densa e princípio morfossemântico descritivo....	77
3.3	Uma observação sobre o procedimento crítico empregado neste capítulo ..	85
4	REGULARIDADE E IRREGULARIDADE, OU: ÉPICO E LÍRICO	87
4.1	Aristóteles	87
4.2	Horácio.....	90
4.3	Primeiro excurso: a retórica antiga e medieval. Contra o vício tipográfico.	94
4.4	Segundo excurso: o impulso rítmico e o ritmo sem medida	99
4.5	Regularidade e irregularidade em alguns metros românicos	108
4.6	Identidade e diferença segundo Schelling	115

4.7	Prosa e verso	116
5	ANÁLISE DE POEMAS À LUZ DOS PRINCÍPIOS MORFOLÓGICOS.	121
6	DISCURSO DRAMÁTICO E PROSA ROMANESCA	128
	CONCLUSÃO	135
	REFERÊNCIAS	138

INTRODUÇÃO

Para que a proposta deste trabalho não pareça descabida e mesmo extemporânea – afinal, articular a discussão dos gêneros literários com base em duas ordens de princípios estruturais poderá parecer, em 2015, ou muita pretensão ou muita desinformação –, algumas observações de natureza pessoal se fazem necessárias, porém só na medida em que não sejam estritamente pessoais. Acreditamos que assim ficará delineado o contexto concreto em que nossas preocupações ganham algum sentido.

Há cerca de um século, pelo menos, ganhou força na crítica literária a insatisfação com a vagueza, quando não irresponsabilidade, com que críticos se põem a comentar obras, valendo-se de termos que funcionam mais por um distante sentido analógico do que pelo que trazem de específico. Combater essa falta de objetividade foi, para tomarmos um exemplo da tradição anglo-saxã, um dos projetos que Ezra Pound se impôs e que ele tanto se esforçou para disseminar. Que sugeria ele?

Sugiro que deixemos de lado todos os críticos que utilizam termos vagos. Não apenas aqueles que utilizam termos vagos porque são ignorantes demais para terem algo a dizer; mas os críticos que utilizam termos vagos para *ocultar* o que querem dizer e todos os críticos que utilizam termos de maneira vaga a um ponto tal, que o leitor possa pensar que concorda com eles ou aquiesce às suas afirmações quando na verdade não concorda (POUND, 1963 [1928], p. 37, grifo do autor, tradução nossa).

Para tomar outro exemplo, e de um contemporâneo de Pound, mas já nas letras francesas, temos Paul Valéry a zombar de todo o elogio irracionalista da arte como dada apenas à fantasia, ao imponderável, ao irreduzível logicamente; por isso, não estimava “um ‘artista’ de qualquer gênero a não ser em sua semelhança de exigência e de *liberdade* (verdadeira) com o geômetra e o construtor (máquinas, etc.)” (VALÉRY, 2011, p. 77, grifo do autor); ele se impressionava com ver que “as especulações feitas *com rigor* conduzam a mais estranhezas e perspectivas possíveis e inesperadas que a fantasia livre”, com ver “que a obrigação de coordenar seja mais produtora de surpresa que o acaso” (VALÉRY, 2011, p. 79, grifo do autor). Era o que pensava o poeta e crítico que confessava: “Eu experimentei e cultivei (...) um ódio e um desprezo pelas coisas vagas e lhes fiz uma guerra implacável em mim durante toda a minha vida” (VALÉRY, 2011, p. 86).

Nenhum dos dois autores citados era teórico da literatura, mas diversas correntes, como o formalismo russo e o estruturalismo francês, vieram a ter pretensões similares: garantir algum grau de cientificidade à análise de obras literárias, de modo a libertar a crítica de amadorismos e improvisos (AGUIAR; SILVA, 1976, p. 559, 640-646). Não nos cabe aqui avaliar méritos e deméritos dessas correntes, mas apenas lhes apontar essa tendência¹.

Transcorridas, assim, tantas décadas desde aqueles autores e correntes até o momento presente, assiste-se, em grande parte por influência dos estudos culturais a partir da década de 1990, a uma retração daquele projeto de consolidação de um vocabulário crítico mais ou menos compreensível a todos – idealmente, ao menos –, não calcado apenas em idiossincrasias de um ou outro crítico; de maneira sintomática, a clareza no emprego dos termos críticos deixou de ser em si mesma um valor. Claro: recusar a pretensão científica da teoria da literatura concorreu para que, em decorrência de seu desprestígio, também se pusesse fora o ideal de objetividade das análises de obras literárias, uma vez que a própria objetividade é denunciada como parcial, subjetiva e até mesmo ideológica, ao referendar cânones de gosto (SOUZA, 2006, p. 143-145). Com isso, a ênfase dos estudos literários tornou-se cada vez menos literária e mais “interdisciplinar”, com investigações em torno de “identidades sociais”, “gênero” e “desterritorialização” a ganhar uma importância de que não gozam, por exemplo, investigações que dependem de análises estilísticas ou que recorram a um tipo de saber tido por retórico (como a distinção da estrutura do soneto shakespeariano frente ao soneto petrarquiano ou o reconhecimento dos metros próprios ao cancionero ibérico se comparados a *Os Lusíadas*). E, se aqui afirmamos tal coisa, o fazemos por necessidade de descrever determinada situação insatisfatória.

Pois bem: o que nos ocorreu, no curso de nossos estudos, foi ter de buscar por conta própria um tipo de formação literária que já não é muito acessível nas universidades e tampouco nos manuais correntes de literatura; justamente aquele tipo de saber ligado à retórica e que pressupõe algum nível de rigor e objetividade. Talvez por efeito da predominância de determinados padrões de gosto popularizados a partir da Semana de Arte Moderna, com certa recusa das formas poéticas tradicionais e um tão moderno e paradoxal “compromisso intransigente com o novo”, que “transformou-se num valor, normativo como outro qualquer” (ROCHA, J., 2011, p. 153); padrões esses de gosto, ademais, posteriormente

¹ Essa tendência foi encarnada de maneira militante, no Brasil, por Afrânio Coutinho: a partir de 1948, após ter estudado cinco anos nos Estados Unidos e ter absorvido o método do *new criticism*, o crítico combateu diretamente o chamado “impressionismo crítico”, que ele identificava modelarmente com a atuação de Álvaro Lins, estruturando a narrativa da cátedra *versus* rodapé, a qual ainda hoje é muito endossada (ROCHA, J., 2011, p. 11-13).

refinados em pós-graduações de Letras, com um tino crítico que vai dar nas vanguardas europeias ligadas ao estabelecimento da teoria da literatura (ROCHA, J., 2011, p. 296, 299-300, 305) – talvez em razão de uma tal situação tornou-se não raro tarefa autodidática do aluno diferenciar “de ouvido” um decassílabo heroico de um decassílabo sáfico; saber o que é uma ode e o que é um epigrama; compreender o que mudou entre o teatro de Ésquilo e o teatro de Eurípedes, no que diz respeito à estrutura da tragédia; ou o que aconteceu entre o romance de Flaubert e o romance de Joyce, em matéria de construção romanesca. Excetuados cursos específicos, bastante especializados, é pouca a oportunidade que o aluno de Letras terá de aprender a diferenciar, digamos, sínérese e diérese. Foi a esse tipo de conhecimento, ligado a antigas disciplinas (poética e retórica), que tivemos de retornar, caso não quiséssemos ter um repertório demasiado limitado de ferramentas críticas indispensáveis à compreensão do que agora passamos a expor.

Pois que aconteceu no curso desse “retorno”? Deu-se aquilo que um livro curiosíssimo, porque ainda com um pé na análise retórica e com outro já na teoria da literatura, testemunha muito bem. Referimo-nos ao *Teoria da Literatura* (1944), de Antônio Soares Amora. Sua reflexão em torno de determinados elementos das obras literárias (formas poéticas, metros, diferentes modelos de obra ficcional em prosa etc.) não se esgota em si mesma, de maneira escolar; ao contrário, o autor fatalmente tem, a todo momento, de adotar dois procedimentos: em primeiro lugar, o de definir com clareza os conceitos críticos com que lida, esclarecendo com maior ou menor sucesso suas condições de validade; e, em segundo lugar, o de fazer todos esses conceitos remeterem a uma mesma estrutura geral da qual não podem se apartar, sob risco de se tornarem viciosos, meras etiquetas críticas. Essa estrutura geral é a dos gêneros literários, tal como ele os concebe.

Como só viemos a conhecer obras como a de Amora anos depois de ter começado, de maneira errática, a lidar com o problema de uma educação literária, não tínhamos como chegar ao problema dos gêneros literários – sobretudo da forma que aqui os estudaremos – por influência sua ou de autor similar; mas o movimento crítico – de indagação por certas particularidades das obras a levar a uma indagação pelos gêneros – é em essência o mesmo. E, para nós, esse movimento adveio de problemas de ordem bastante prática, que passamos a exemplificar.

Tomemos uma obra recente: *A herança de Apolo: poesia poeta poema*, de Geraldo Holanda Cavalcanti. Ao recolher numa seção o que de principal os poetas disseram ao longo do tempo sobre a “função da poesia”, o autor chega a esta síntese: “Os poetas se tornam todos líricos quando se trata de falar da função da poesia” (CAVALCANTI, 2012, p. 37, grifo

nosso). Dado o peso com que a palavra é aí empregada, seria razoável ter um mínimo de discernimento sobre o que se pode descrever como “lírico”. Se recorremos a um dicionário, ficamos sabendo que “diz-se [lírica] da poesia em que o autor expressa suas emoções, revela seu íntimo” (DICIONÁRIO ON-LINE CALDAS AULETE, 2014). Podemos de bom grado compreender a afirmação de Geraldo Holanda Cavalcanti do seguinte modo: todos os poetas se mostram sentimentais e intimistas quando se trata de falar da função da poesia. Mas que poderemos dizer com boa margem de certeza acerca do “lirismo” em questão quando falamos de algo que une obras tão diversas quanto um fragmento de Safo de Lesbos, uma canção de trovador provençal, um soneto de Camões e um poema de W. H. Auden?

O que está aí em jogo é uma concepção conteudista de um determinado gênero literário já canônico, o lírico, que por extensão é tomado como uma característica geral predicável já não só de obras literárias com certas feições, mas também de determinado estado de espírito, de modo a se poder falar dos poetas como imbuídos desse estado ao tratarem de um determinado assunto. (Para efeito da argumentação presente, não precisamos descer a pormenores da questão, pois o faremos em capítulos subsequentes.)

Pois bem: que há de delicado aí?

Não só é bastante fácil enumerar obras que não podem ser imediatamente chamadas de líricas ou épicas com base em um critério exclusivamente conteudista (que seriam, se assim abordadas, obras complexas como os *Four Quartets* de Eliot ou *Os peões* de Gerardo Mello Mourão?), como também muitas das características ditas formais atribuídas a certos gêneros não resistem a um exame que leve em conta a pluralidade de formas literárias, sobretudo se consideradas em diferentes momentos históricos. Exemplo: a ideia de que o decassílabo heroico é próprio ao épico (BANDEIRA, 1997 [1960], p. 541). Se tomarmos *Os Lusíadas*, veremos Camões, no entanto, não raras vezes se valer do verso sáfico (como faz em III, 123, 3 ou em IV, 15, 7). Sem cair na tentação imediata de considerar isso prova indutiva a atenuar a correspondência afirmada entre o metro heroico e o gênero épico, o que importa é a pergunta: que se quer dizer, no fim das contas, ao relacionar determinados metros a determinados gêneros? Tal pergunta esclarece o norte deste trabalho.

Isso implica não apenas uma fuga de concepções conteudistas, como antes exemplificado, como também uma fuga de concepções preceptísticas, que por *partis pris* definem o que cabe ou não a um determinado gênero e assim dão vez ao risco de desconsiderar obras literárias representativas por não confirmarem certa noção preestabelecida. Desse modo, se termos simples do vocabulário crítico usual (“obra lírica”) nos levaram a indagar pelo modo como se arranjam os gêneros literários, a consideração de

características comumente atribuídas a estes nos levou, por sua vez, à percepção de que há uma faixa de historicidade inescapável e inabarcável nas mais diversas teorias dos gêneros. Definir os gêneros, assim, mostra-se um trabalho de Sísifo que pode ter muita validade, mas que, se inspirado em distinções conteudistas ou preceptísticas, acabará num determinado momento colidindo com a individualidade irreduzível das obras literárias.

Acreditamos ter encontrado a saída para o problema em um deslocamento do foco de atenção: em vez de perguntar por quais são os gêneros literários e suas respectivas características, seria necessário antes perguntar pela própria *natureza* da questão dos gêneros literários. Dito de outro modo: quando falamos em gêneros literários, qual a questão primeira aí embutida? Em que pensamos quando aventamos a possibilidade de que existam os gêneros e de que possamos diferenciá-los com maior ou menor clareza? A resposta pormenorizada a essa questão se encontra no primeiro capítulo desta dissertação. Mas nesse mesmo capítulo levaremos ainda mais longe as consequências do procedimento metodológico adotado. Vejamos.

Feito o já referido deslocamento de nossas perguntas, que deixam de incidir no conteúdo de cada formulação da questão dos gêneros para se preocuparem com certos problemas mais fundamentais, é natural que nossa investigação se dedique não tanto àquilo que, historicamente constituído, corresponde a este ou àquele gênero, seja uma “hagiografia” medieval ou uma “saga” islandesa, mas se dedique, isto sim, às possibilidades permanentes e estruturais que os gêneros podem atualizar de diferentes maneiras em diferentes momentos históricos. Assim como Gérard Genette quis passar do estudo do “texto” ao estudo do “arquitexto”, aqui buscamos, para recuperar-lhe o neologismo, passar do estudo dos “gêneros” ao estudo dos “arquigêneros” (GENETTE, 1986, p. 157). Isso, contudo, não implica nenhum essencialismo metafísico aplicável aos gêneros e tampouco qualquer apriorismo histórico: por um lado, sem essencialismo porque não buscamos nenhum “mínimo denominador comum” dos gêneros, mas apenas certos traços estruturais, que podem ter desenvolvimentos imprevisíveis, singularíssimos, inabarcáveis para qualquer teoria; por outro lado, sem apriorismo histórico porque não elegemos nenhum modelo extraído de determinado contexto como aquele a partir do qual todos os demais modelos devem ser analisados.

O que propomos – e o fazemos a partir, entre outras formulações convergentes, de uma intuição de Georg Lukács, a qual o próprio teórico húngaro não levou adiante – é que existem dois procedimentos básicos na construção de uma obra literária, no que diz respeito ao seu sentido, ao seu aspecto simbólico e ao seu modo de enunciação: o procedimento narrativo e o procedimento descritivo. Enquanto o primeiro se endereça mais à

universalidade, afirma com maior ênfase o aspecto temporal e privilegia uma hierarquia de subordinações, o segundo atina mais à particularidade, dá maior ênfase ao aspecto espacial e concorre para uma equiparação não hierárquica de termos em coordenação. Por questão de clareza conceitual, chamaremos esses procedimentos de princípios morfossemânticos de estruturação da obra literária. O primeiro capítulo se concluirá com a elaboração detalhada dessa hipótese.

Hipótese essa, aliás – sigamos relatando a ordem desta investigação – cujo primeiro teste será de natureza histórica: será mesmo possível que tal bifurcação de procedimentos construtivos dê conta da variedade de teorias dos gêneros desenvolvidas desde a antiguidade até a segunda metade do século XX? Acreditamos que sim. Por exemplo, encontraremos no sistema retórico antigo, no que diz respeito aos tipos de *inventio*, uma elaboração bastante refinada que, ao diferenciar os “gêneros retóricos”, aponta para a uma distinção implícita entre procedimento narrativo e procedimento descritivo. Na verdade, esse acaba sendo mais um indício de que a investigação que propomos tem uma dimensão antropológica fértil (lida com certa dimensão fundamental da linguagem, em sua via mais abstrativa, por um lado, e em sua via mais concretizante, por outro), a qual, no entanto, não podemos aqui levar inteiramente adiante sem nos desviarmos de nosso objeto primeiro de estudo – a questão dos gêneros literários. Seja nas poéticas antigas, na retórica medieval, nas disputas estilísticas barrocas ou no idealismo alemão, sempre vemos autores, ao tratarem dos gêneros, indo de um jeito ou outro, consciente ou inconscientemente, dar na distinção de narração e descrição, pelo próprio fato de que estão sempre tratando de linguagem humana, que, enquanto for linguagem, e enquanto for humana, há de ter certas tendências discerníveis, e o meio pelo qual aqui as discernimos são as obras literárias. Dessa exposição histórica sumária, com o intuito de explicitar o vislumbre ou adoção não expressa dos princípios morfossemânticos, ocupar-nos-emos no segundo capítulo.

Se esse é um teste histórico da distinção entre os princípios de narrar e descrever, não podemos, por outro lado, escapar de um teste crítico imediato, o que faremos no terceiro capítulo. Escolhemos duas obras a servirem de *corpus* para exemplificação: *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, e *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. A essa altura já teremos defendido a impossibilidade de oposição radical entre narrativa e descrição. (Nos termos em que definiremos os procedimentos de narrar e descrever, não faz o mínimo sentido falar em texto puramente narrativo ou puramente descritivo.) Mas, aí, esperamos demonstrar de forma concreta como determinadas obras podem ser estruturadas a partir de uma visão (ou preferência estilística, caso se opte por falar assim) mais dada à

narração ou mais dada à descrição. Poderemos, então, compreender a afirmação feita tão rotineiramente – e à qual, parece-nos, deve-se dar a devida atenção – de que a literatura progride na modernidade no sentido de uma atenuação do procedimento narrativo, com conseqüente radicalização do procedimento descritivo (DAICHES, 1947, p. 23-29).

Neste ponto, um segundo movimento de recuo deve ser feito. Se a diferenciação dos atos de narrar e descrever é de grande utilidade – e objetividade, esperamos – na distinção de certas estruturas fundamentais das obras literárias com as quais, em formulações as mais diversas e até mutuamente contraditórias, as teorias dos gêneros literários lidam, é preciso, no entanto, admitir que elas não compreendem todo o arco do problema. Muito facilmente alguém contestará, e com toda a razão: saber distinguir o que numa obra é atualização do princípio narrativo ou do princípio descritivo não tornará clara toda a gama de diferenças, por exemplo, entre uma novela picaresca e uma epopeia antiga; afinal, se ambas têm um proeminente aspecto narrativo, nem por isso alguém, ao ler uma e outra, haverá de considerá-las muito próximas. E quem fizer tal contestação muito provavelmente terá em mente, entre outras coisas, o fato de que uma novela picaresca é escrita em prosa, ao passo que uma epopeia antiga é escrita em verso. Para o que se aponta quando se faz essa distinção?

Dedicaremos o quarto capítulo a esse problema. *Grosso modo*, podemos por ora afirmar que se revela um segundo tipo de distinção, que vem a se somar à dos princípios morfossemânticos. Enquanto estes lidam com a estrutura de sentido da obra, com o que ela tem de mais abstrato, o segundo tipo de distinção já lida com o modo de estruturação interna da linguagem, com seu modo de enunciação – em suma, seu aspecto mais material.

Para que fique mais claro: perguntar pela diferença fundamental implicada no fato de uma obra literária estar escrita em prosa ou em verso é, na verdade, algo que, via crítica calcada na recepção, podemos denunciar como questão historicamente relativizável. É que só para nós, leitores modernos, a distinção entre obra literária em verso e obra literária em prosa é imediata e de importância primeira, fenômeno devido ao que chamaremos de vício tipográfico, do qual temos de nos livrar para não incorrer em anacronismos. Ao contrário, antes da emergência definitiva do romance como gênero propriamente moderno, muito raramente se considerava literária (ou o equivalente a “literária” em época anterior ao estabelecimento da noção moderna de literatura) a obra que não estivesse escrita em verso – poderia até ser obra notável, mas devidamente tida como excêntrica. Em meados do século XVII, um dos primeiros entusiastas da forma romanesca tem sintomaticamente de deixar patente que, em seu estudo dos “chamados romances”, não se refere ao “romance em verso” e menos ainda a “poemas épicos, que (...) somente são em versos” (HUET, 2014 [1666], p.

582). Defendemos que, em um período histórico pré-moderno, a distinção paralela à que fazemos institivamente – e inclusive por vício tipográfico, ao ver a mancha do texto da página – entre prosa e verso era compreendida de maneira mais universal, por exemplo, como a distinção entre verso lírico e verso épico. E o que essa distinção nos traz à vista? Reafirmamos: a estrutura da obra do ponto de vista da materialidade da linguagem. O que é dizer: o modo como a obra se estrutura ao longo do tempo, se privilegiando a regularidade de enunciação, se privilegiando a irregularidade de enunciação. Chamamos à regularidade e à irregularidade princípios morfológicos de estruturação da obra literária. Tomando por base a noção antiga de “número” – o aspecto quantitativo pelo qual, por exemplo, um verso ganha sua peculiaridade –, discutiremos ainda, nesse mesmo quarto capítulo, em que medida a prosa pode ser vista como uma estrutura de regularidade ou irregularidade.

Tal como submetemos os princípios de narrar e descrever a um teste crítico, assim faremos, conquanto de maneira mais breve, com os princípios da regularidade e da irregularidade no quinto capítulo: uma passagem de *Os Lusíadas*, a exemplificar o épico (regular), e um soneto, também de Camões, a exemplificar o lírico (irregular). Para efeito de análises de ritmo, adotaremos as orientações de Cavalcanti Proença e Said Ali, porém lhes acrescentando, quando necessário, lições pontuais tomadas a Segismundo Spina e Henri Meschonnic – coisa que já teremos empreendido largamente no quarto capítulo; na verdade, sob esse aspecto, o quinto lhe é uma espécie de apêndice. Por fim, a partir de questões surgidas da comparação entre obra épica e obra lírica, proporemos, apenas como hipótese para futuro desenvolvimento num doutorado, que o princípio morfossemântico da narração está para o princípio morfológico da regularidade assim como o princípio morfossemântico da descrição está para o princípio morfológico da irregularidade; bem como apreciaremos, de forma igualmente experimental, o que chamamos de prosa romanesca e de discurso dramático.

Em seguida, a conclusão, se por um lado servirá de rápida recapitulação de tudo quanto foi exposto, por outro nos permitirá refletir sobre as implicações ulteriores do método aqui desenvolvido – tanto no que diz respeito à análise propriamente literária, como no caso de formas complexas (como certos romances do século XX ou a chamada poesia em prosa), quanto também, de forma mais ampla, no que diz respeito às implicações antropológica e filosófica de certos conceitos aqui propostos, que têm muito que ver com certa filosofia das formas simbólicas, a qual desde o século passado representa uma “nova chave” para a abordagem de velhos e novos problemas (LANGER, 2004, p. 32-33; 35). Evidentemente, quanto a esse segundo aspecto, apenas sintetizaremos algumas ideias que restarem esparsas

nos capítulos anteriores, sem a pretensão de desencaminhar a meta deste trabalho, que afinal é de teoria literária, não filosofia.

Talvez fosse desnecessário dizer, mas o bom senso o recomenda: não reivindicamos originalidade alguma pelo que aqui investigamos e concluimos. Mais ainda, precisamos assumir que, em matéria de pesquisa empírica, nada de novo é aqui apresentado para análise; tampouco resgatamos algum autor cuja teoria fosse injustamente mal compreendida ou esquecida; e, de resto, não propomos, como ficará claro, uma nova teoria dos gêneros literários: ao contrário, o que propomos é o abandono de uma busca a-histórica de gêneros que possam ser reduzidos a certas classes, a fim de substituí-la – essa busca – pela das potências criativas que podem ser atualizadas por várias vias neste ou naquele gênero de texto. Se nosso gesto crítico parecer demasiado radical, é porque fugimos de uma radicalidade ainda maior – a de descer a minudências na especificação dos gêneros historicamente constituídos e, pior, àquilo que teriam de propriamente *literários*. Esperamos que este trabalho concorra para a conclusão de que, se não podemos oferecer uma definição clara de literatura, em razão da própria natureza desta, podemos no entanto chegar a apontar a matéria-prima de que é feito isto que bem ou mal chamamos de obra literária.

1 ESTRUTURAS FUNDAMENTAIS DOS GÊNEROS LITERÁRIOS

Mais de dois milênios após escrita a *Poética* de Aristóteles – a primeira reflexão metódica a respeito – e quase um século após as primeiras formulações especializadas que viriam a ser fundamentais para a formação da teoria da literatura – na qual muito se estudou o assunto –, uma questão remanesce: afinal, em que consiste o problema dos gêneros literários? Ou, caso se queira perguntar de outro modo: qual a natureza intelectual dos dilemas que essa questão nos propõe?

Que não se estranhe a afirmação de que a questão remanesce². É que ela é virtualmente sempre refeita, uma vez que inseparável de qualquer formulação que se pretenda dar aos gêneros. Ademais, se toda resposta pressupõe uma pergunta, é preciso esclarecer de que pergunta se trata quando se aventa uma resposta para a distinção dos gêneros.

Para começo de percurso, percorramos alguns textos sistematizadores da teoria da literatura, a fim de notar, talvez, como se ilumina a *natureza* intelectual do problema dos gêneros.

1.1 Situação do problema, segundo manuais de teoria da literatura

Se consultarmos aquele que hoje é o “livro-texto” de maior sucesso nos departamentos de letras (sobretudo nos anglo-saxões), o manual de *Teoria da Literatura* de Terry Eagleton, acabaremos por acreditar que tal questão, tão antiga quanto a literatura ocidental (se a datarmos desde os gregos antigos), é não só coisa ultrapassada, mas coisa indigna mesmo de que se lhe dê a mais mínima atenção: pois, embora continuemos a falar de “poesia”, “romance” ou “tragédia”, não se encontra no manual de Eagleton sequer uma entrada para o assunto em seu índice remissivo – isso, para não citar seu sumário. Tudo o que podemos

² E remanesce a ponto tal que William Allan, em texto recente, ao defender a importância de hoje se compreender as obras literárias a partir do gênero de que participam, chega à afirmação involuntariamente irônica de que “até mesmo aqueles escritores estilizados que tentam se libertar de convenções e escrever as coisas mais excêntricas acabam enquadrados como literatura ‘experimental’” (ALLAN, 2014). O irônico está em que Allan toma uma mera etiqueta publicitária (“literatura experimental”) por gênero, sem que o contexto permita saber se o faz com consciência da inadequação de seu procedimento. Ou seja: até mesmo aqueles que tentam defender a procedência do estudo dos gêneros literários hoje em dia se veem embaraçados com a questão de sua natureza (nesse caso, a pergunta seria: em que sentido etiquetas publicitárias ou editoriais podem ser consideradas gêneros?).

esperar em abordagem do assunto vem apenas de forma lateral e indireta, no capítulo dedicado a “Fenomenologia, hermenêutica, teoria da recepção”, em especial na seguinte passagem:

Para ler, precisamos estar familiarizados com as técnicas e convenções literárias adotadas por uma determinada obra; devemos ter certa compreensão de seus “códigos”, entendendo-se por isso as regras que governam sistematicamente as maneiras pelas quais ela expressa seus significados (EAGLETON, 2006, p. 118).

O leitor familiarizado com as principais questões da teoria da literatura nas últimas décadas logo reconhece aí um discurso alinhado à chamada “teoria da recepção”; e, de fato, a passagem vem em meio a comentários a um dos expoentes dessa vertente teórica, Wolfgang Iser. Bem poderia, contudo, vir também em meio a referências aos trabalhos dos formalistas russos, cuja noção de “procedimento” acaba por situar cada obra literária num horizonte histórico de expectativas passível de desmontagem (com os dados próprios de cada gênero postos como contingências formais apoiadas numa espécie de pacto entre escritor e leitor³).

Sem atribuir a Iser sua posição, mas partindo dele, Eagleton leva à radicalidade a concepção de que determinados “códigos” pelos quais interpretamos as obras literárias – e é de se supor, embora ele não o afirme, que os gêneros entrariam na categoria – são de natureza puramente convencional. Tais “códigos” ademais seriam não apenas convenções; mais que isso, seriam construções ideologicamente orientadas, já que o autor acredita que a “estrutura de valor, em grande parte oculta, que informa e enfatiza nossas afirmações, é parte do que entendemos por ‘ideologia’” (EAGLETON, 2006, p. 22). A compreensão interna e geral de seu manual, portanto, permite supor – enfatizamos: permite apenas supor, pois a obra nem reconhece importância no assunto e passa ao largo dele – que o autor veria nos gêneros literários um problema artificial, radicalmente da ordem da história, não da ordem do ser: os gêneros seriam apenas construções, elementos convencionais, a refletir em um determinado momento histórico uma determinada ideologia.

Para que não nos fiemos em apenas um único tratadista cuja influência tenha sido não só considerável como também recente, vejamos também o que Jonathan Culler nos informa a

³ Veja-se, a propósito, a parte final do estudo de Boris Tomachevski sobre “Temática” (2013, p. 350-356). Mas o próprio Eagleton, ao afirmar que, para Iser, a grande obra literária é aquela que leva o leitor a um maior grau de consciência dos “modos normativos de ver” ou mesmo ao seu rompimento, estabelece a relação: “Existe aqui um paralelo com os formalistas russos: no ato da leitura, nossas suposições convencionais são ‘desfamiliarizadas’, objetificadas a ponto de podermos criticá-las, e com isso, revê-las” (EAGLETON, 2006, p. 120), com o que se refere à compreensão da literatura como texto que produz “estranhamento”, ideia de suma importância para os formalistas russos.

respeito. No capítulo que dedica à retórica, à poética e à poesia em seu manual, o professor da Cornell University escreve:

O que são os gêneros e qual o seu papel? Termos como *épica* e *romance* são simplesmente maneiras de classificar as obras com base em semelhanças grosseiras ou eles têm funções para os leitores e escritores? (CULLER, 1999, p. 75, grifo do autor).

Diferentemente do que encontramos no texto de Terry Eagleton, aqui, com Culler, já nos deparamos com alguma indagação no sentido de em que consistem, enfim, os gêneros literários, se são fenômenos de ordem natural ou puramente artificial. Ele, contudo, não responde à pergunta que faz, contentando-se com notar que, para os leitores, os gêneros podem ser “conjuntos de convenções e expectativas” (se lemos um romance policial, procuramos por pistas de um crime; se um poema, atentamos a metáforas e sonoridades etc. – em linha de raciocínio similar ao que há pouco dissemos com relação aos formalistas russos), após o que passa a fazer uma magra resenha histórica de algumas noções concernentes aos gêneros, em especial a poesia lírica (CULLER, 1999, p. 76).

Se o autor não oferece solução ao problema da validade ou não de se falar em gêneros literários, pelo menos o registra.

Esses dois manuais recentes, sob esse aspecto, em muito diferem de outros mais antigos da matéria. Apreciemos em ordem cronológica alguns tratados mais antigos, portanto, a fim de verificar outras possíveis abordagens.

De 1944, o manual de Antônio Soares Amora, que apesar do seu título *Teoria da Literatura* ainda possui alguns traços de manual de retórica oitocentista, estrutura-se de acordo com a própria noção de gênero literário, o que dá a entender que estudar literatura é, em grande medida, fazer uma anatomia da lírica, da épica e do drama, por exemplo. Efetivamente, no capítulo quarto, “Síntese dos elementos da obra literária”, o autor afirma que uma das principais preocupações da “ciência literária” com respeito aos gêneros era a investigação de “se os gêneros e as espécies literárias são uma realidade objetiva e preexistente à atividade criadora” (AMORA, 1965, p. 149). E à frente diz mais ainda:

No último Congresso Internacional de História Literária Moderna [Oslo, 1928] houve quem aproximasse as discussões sobre os gêneros literários da *Questão dos Universais*, na Idade Média, pois alguns congressistas puseram em debate esta tese: o gênero literário é um conceito abstrato ou uma realidade objetiva? (AMORA, 1965, p. 151, grifo do autor).

Mais à frente comentaremos melhor a chamada “questão dos universais”, mas por ora apenas atentemos para um posicionamento sintético de Antônio Soares Amora sobre o assunto:

Para nós, que defendemos um conceito novo de gênero literário – gênero literário é a combinação de um tipo de *forma*, com um tipo de *conteúdo* e um tipo de *composição* – o gênero não é um conceito abstrato sem base na realidade objetiva, pois qualquer obra é sempre a expressão de determinado gênero literário (AMORA, 1965, p. 151, grifo do autor).

Com efeito, aqui encontramos um tipo de formulação bastante explícita do que Jonathan Culler só insinua e do que Terry Eagleton, se tanto (pois nem parece proposital), elide: no manual deste, os gêneros podem no máximo ser concebidos como um aspecto de dois problemas mais amplos, o das convenções de recepção da obra literária e o das convenções ideologicamente sustentadas em um meio social; já no manual do primeiro, podem ser concebidos como uma questão puramente metodológica (a procedência ou utilidade de certas classificações didáticas). Amora, diferentemente de ambos, já nos fala de uma natureza propriamente epistemológica do problema dos gêneros literários: a própria noção lógica de “gênero”, se aplicada a um determinado tipo de entes (os literários), é sustentável?

Esta, enfim, é uma posição bastante disseminada nos manuais mais antigos de teoria da literatura – ou manuais que se pretendiam tanto, como é o caso do livro de Amora. Também de “ciência literária” e com perfil de análise morfológica e estilística, mas já com elementos da então recém-estabelecida teoria da literatura (a publicação é de 1948), o livro *Análise e Interpretação da Obra Literária*, de Wolfgang Kayser, encaminha-se igualmente nesse sentido. O autor se preocupa, antes de oferecer seu esquema dos gêneros, com apontar os principais tipos de abordagem da questão ao longo da história, referindo especialmente a “designação dos grupos” de obras literárias com “princípios de formação de espécie absolutamente diversos”, uns desses princípios sendo “externo-formais”, outros se referindo ao “conteúdo” (KAYSER, 1958, p. 520, tradução nossa). Além de falar em “princípios de formação”, expressão que interessa à questão que nos propomos aqui, o tratadista alemão ainda se refere à “novela” e à “canção”, por exemplo, como sendo “designações de estruturas determinadas por uma lei de construção imanente e uniforme” (KAYSER, 1958, p. 520, tradução nossa). Ao fim de sua obra, Kayser remata essa sua posição fazendo uma petição de

princípio metodológica: “De nossa parte, opinamos que é principalmente a reflexão sobre o genérico que nos conduz às – não tememos a expressão – leis eternas pelas quais se rege a obra poética” (KAYSER, 1958, p. 621).

Se não formula o problema de forma tão óbvia quanto Antônio Soares Amora, Wolfgang Kayser não deixa, contudo, de supô-lo. As suas asserções – inclusive a própria seleção vocabular – são inequívocas até mesmo quanto à posição que adota em relação a tal assunto: ao falar em “princípios de formação” das obras literárias, em “estruturas determinadas por uma lei de construção imanente e uniforme” e, sobretudo, em “leis eternas” das obras, Kayser mostra ter consciência de uma questão fundamental ao problema dos gêneros – sua realidade ou irrealidade lógica e ontológica – e até adotar a postura de acreditar existirem os gêneros enquanto tais, não sendo apenas “códigos” convencionais (como diria Eagleton) nem apenas “maneiras de classificar as obras” (como diria Culler).

O manual que consagrou a teoria da literatura como disciplina, de autoria de René Wellek e Austin Warren (doravante referidos como Wellek-Warren), também é inequívoco a esse respeito. Muito distante do propósito de oferecer ferramentas de morfologia literária, retórica e estilística com que o estudante pudesse partir de análises de metros até chegar à análise de composições mais amplas e propriamente unitárias, tais um drama (propósito esse de Wolfgang Kayser, por exemplo), Wellek-Warren propõe uma reflexão que poderíamos chamar de segundo grau ou, ainda, de metalinguística: ela pressupõe o conhecimento do aparato retórico antigo e das contribuições da moderna crítica literária em suas diversas correntes. Daí que este *Teoria da Literatura* não se estruture de acordo com a análise dos gêneros, como fazem Amora e Kayser. Ao contrário, só um capítulo lida diretamente com o assunto, mas o faz indo diretamente ao cerne do problema, como as passagens a seguir dão a ver:

Será a literatura uma coleção de poemas, peças e romances individuais que partilham um nome em comum? Respostas nominalistas do tipo foram dadas em nosso tempo, especialmente por Croce. Mas sua resposta, embora compreensível enquanto reação contra extremos de um autoritarismo clássico, não se mostrou profícua em fazer justiça aos fatos da vida e história literária.

O gênero literário não é apenas um nome, pois a convenção estética de que uma obra participa molda o seu caráter (WELLEK, WARREN, 1976, p. 226, tradução nossa).

A teoria dos gêneros literários é um princípio de ordem: classifica a literatura e a história literária não por tempo ou lugar (período ou língua nacional), mas através de tipos de organização ou estrutura

especificamente literários (WELLEK, WARREN, 1976, p. 226, tradução nossa).

A questão dos gêneros, é evidente, levanta questões centrais à história literária e à crítica literária e à inter-relação entre elas. Põe, em um contexto especificamente literário, as questões filosóficas concernentes à relação entre a classe e os indivíduos que o compõem, o um e o múltiplo, a natureza dos universais (WELLEK; WARREN, 1976, p. 237, tradução nossa).

Temos aí uma aproximação direta ao que a esta altura, dada a coerência das formulações e a relativa autoridade dos formuladores, podemos dizer ser a verdadeira natureza do problema dos gêneros literários: a “relação entre a classe e os indivíduos”, “o um e o múltiplo”, a “natureza dos universais”, enfim, o que supõe tanto a postura nominalista que o estudioso pode ter diante do problema quanto a postura oposta, a saber, a do universalista.

Um último depoimento a respeito, este do tratadista português Vítor Manuel de Aguiar e Silva, invocamos. Em seu manual de *Teoria da literatura*, ele afirma logo à entrada do capítulo sobre os gêneros:

O conceito de gênero literário tem sofrido múltiplas variações históricas desde a antiguidade helênica até aos nossos dias e permanece como um dos mais árduos problemas de estética literária. Aliás, o problema dos gêneros literários conexão-se intimamente com outros problemas de fundamental magnitude, como as relações do individual e do universal (...), a existência ou inexistência de regras (AGUIAR E SILVA, 1976, p. 205).

Com isso, cremos ter elementos suficientes para afirmar que, embora o problema dos gêneros possa levantar uma série de outras questões – como a da “existência ou inexistência de regras”, a dos “códigos” convencionais de recepção e a do ordenamento metodológico da produção literária para fins de estudo –, sua natureza primeira reside nas “relações do individual e do universal”, historicamente situável na contenda entre universalistas e nominalistas.

1.2 Natureza do problema dos gêneros: universalistas *versus* nominalistas

O crítico literário Franklin de Oliveira compreendeu bem a natureza do problema e o formulou de maneira radical. Chamou de “Um problema de ontologia literária” ao ensaio em que tenta responder à pergunta: “Que é *Os Sertões*?”. A adequação do título e sua perspicácia ficam patentes se aferidas frente a passagens como esta, que, se um tanto longa, é entretanto de leitura relevante para o nosso assunto:

O grande livro de Euclides, monumento da coluna ibero-americana e não só soberbo documento da civilização brasileira, continua sendo *opus* sem carteira de identidade. A natureza do seu ser, enquanto obra literária, permanece há oitenta anos indecifrada. É impressionante verificar como sua realidade ontológica persiste incapturável pela análise literária. Desde José Veríssimo, historiadores, críticos e ensaístas não conseguiram penetrar sua essência íntima e, conseqüentemente, defini-lo. Apesar da imensa bibliografia suscitada pelo livro monumental, ainda é questão aberta saber-se a que gênero pertence, em que categoria se inscreve. E não se diga que esta é uma questão despicienda, um problema aleatório, em torno do qual se possa dar a volta por cima, ou porque o consideremos irrelevante, ou porque estampilhemos os gêneros como meros esquemas professorais, repertórios de regras didáticas ou simples convenções.

Todo um capítulo de epistemologia literária – os gêneros participam da teoria do conhecimento literário – não pode ser lançado ao mar como carga teórica inútil simplesmente porque, à hora em que interrogamos as estruturas ônticas de um livro, em que indagamos a índole de sua substantividade artística, perquirimos o que ele é e em que se constitui, esse livro possa parecer rebelde aos cânones que enformam a própria teoria literária, em particular às leis da preceptiva, sob cuja regência as obras se organizam (OLIVEIRA, 1983, p. 13).

Frisemos esta afirmação do crítico: “os gêneros participam da teoria do conhecimento literário”. Isso, enfim, é apenas uma afirmação mais genérica do que já verificamos, ou seja, que os gêneros nos remetem à questão do modo como o universal e o particular se relacionam. Mas é o caso de perguntar: qual é, afinal, a expressão explícita dessa querela de ordem filosófica – e metodológica, claro – por trás de tal “problema de ontologia literária”?

Como este passo de nosso trabalho não é de escopo filosófico, mas pretende apenas sumariar um conjunto de elementos em torno da natureza do problema dos gêneros, é-nos suficiente tomar esta formulação sucinta que Julián Marías oferece da questão dos universais *grosso modo*, questão que encontrou nos filósofos da Idade Média suas formulações mais polêmicas:

Os universais são os gêneros e as espécies e se opõem aos indivíduos; a questão é saber que tipo de realidade corresponde a esses universais. Os objetos que se apresentam a nossos sentidos são indivíduos: este, aquele; em contrapartida, os conceitos com que pensamos esses mesmos objetos são universais: o homem, a árvore. As coisas que temos à vista são pensadas mediante suas espécies e seus gêneros; qual a relação desses universais com elas? Em outras palavras, em que medida nossos conhecimentos se referem à realidade? Coloca-se, portanto, o problema de saber se os universais são ou não coisas, e em que sentido. Da solução que se dê a essa questão depende a ideia que teremos do ser das coisas, por um lado, e do conhecimento, por outro (MARÍAS, 2004, p. 143).

O realismo é a posição dos que afirmam a existência do universal no particular; o nominalismo, a dos que afirmam a existência do particular em detrimento do universal (MARÍAS, 2004, p. 144-145). O termo “realismo”, à primeira vista, talvez não seja o mais adequado quando tomamos o problema dos universais aplicado à literatura. Como veremos mais à frente, a defesa do ponto de vista realista consiste em tomar partido da universalidade de determinadas formas literárias. Com isso, poderíamos, por seleção didática⁴, trocar o termo “realismo” pelo termo “universalismo”, com o que a oposição passaria a ser entre universalistas e nominalistas (como, aliás, já grafamos anteriormente neste capítulo).

Importa notar, adicionalmente, que a oposição entre universalistas e nominalistas, posta em tais termos, subentende uma compreensão dos gêneros literários que Anatol Rosenfeld chamaria “substantiva”, oposta à compreensão “adjetiva”: universalistas afirmariam que o gênero é uma substância; nominalistas o negariam. O emprego e proposição do “significado substantivo dos gêneros” estaria próximo da visão universalista, a saber, a de que os gêneros são formas ideais realmente existentes, quase que independentemente das obras literárias específicas; ao passo que a compreensão “adjetiva” estaria ligada à noção de “traços estilísticos de que uma obra pode ser imbuída em grau maior ou menor, qualquer que seja o seu gênero (no sentido substantivo)” (ROSENFELD, 2011, p. 18).

Como se vê, o universalismo e o nominalismo, em seu confronto na teoria dos gêneros literários, podem não ser tão puros assim: pode até ocorrer de alguns autores acreditarem que o “lírico”, o “épico” e o “dramático” representem, cada um, visões de mundo particulares, sendo possibilidades permanentes da existência humana (o que se poderia, em alguma

⁴ Enfatizemos: a questão do realismo vai muito além do que explicamos aqui. Para além do problema de como os conceitos se relacionam entre si, haveria, entre vários outros, o problema de como os sujeitos se relacionam com os objetos a que se aplicam esses conceitos. Mas, como dissemos, tomamos aqui só um aspecto de um vasto problema, sem levar às últimas consequências, em âmbito filosófico mais amplo, a posição “realista” e sem muito indagar o que implica sua comutação, aqui, por uma posição “universalista”.

medida, chamar de uma posição universalista), mas ao mesmo tempo acreditarem que traços estilísticos da lírica, da épica e do drama possam indiferentemente surgir nas mais variadas obras (o que se poderia, também em alguma medida, chamar de uma posição nominalista, caso se tomem esses “traços de estilo” apenas por convencionais). Esta, aliás, é manifestamente a visão que Emil Staiger tem do assunto (1997, p. 15).

O fato de que as coisas possam não ser tão radicais não significa que uma compreensão mais aguda do problema possa prescindir de reflexões que, porque muito radicais, chegam a ser didáticas, ao nos mostrarem de forma simplificada, concentrada, em que consistem as posições antitéticas de universalistas e nominalistas. Finalizemos o tratamento deste problema com a breve consideração de uma contenda entre dois “radicais” acerca da natureza intelectual dos gêneros.

É que, entre o fim do século XIX e o início do século XX, as concepções do universalista e do nominalista foram enunciadas de forma que, hoje, podemos considerar paradigmáticas (SOARES, 1993, p. 14-15). A primeira delas (datada de 1889), em defesa do gênero como uma “substância” real, foi a do historiador da literatura e crítico Ferdinand Brunetière; a segunda (datada de 1902), em defesa da irrealidade formal dos gêneros, a do historiador e filósofo Benedetto Croce.

Brunetière afirma, em passagem famosa, que “um gênero nasce, cresce, atinge sua perfeição, declina e, enfim, morre!” (BRUNETIÈRE, 2011, p. 382). Ele o toma, à imagem dos objetos das ciências naturais, como um organismo vivo e que remanesce substantivamente de maneira quase que a-histórica. E, mesmo quando situa um determinado gênero no decorrer histórico, a ponto de assinalar até mesmo sua “morte”, ele está a descrever as atualizações de notas que constavam potencialmente no gênero substantivo enquanto tal, como potencialidades dos órgãos de um ser vivo e que lhe são dadas desde o nascimento. Daí ele falar do “romance”, que primeiro assume a forma da “epopeia” ou da “canção de gesta”, como vindo a tomar a feição das “memórias” e “crônicas”, em seguida a dos romances fabulares da linha de *Tristão e Isolda*, para depois chegar ao “romance épico”, por exemplo (BRUNETIÈRE, 2011, p. 379). A visão substancialista e quase biológica dos gêneros, segundo o autor, propiciaria até uma investigação de caráter científico e da maior exatidão: “depois das relações genealógicas ou estéticas entre essas formas, quais são, se há, suas relações científicas?”. E pergunta ainda: “há leis que governam essa sucessão? E, essas leis, de onde podemos tirá-las?” (BRUNETIÈRE, 2011, p. 380).

Benedetto Croce, como a responder à concepção de Brunetière, que se tornara hegemônica à época, irá afirmar a individualidade irredutível das obras literárias. Em suma,

ele defende que afirmar a existência de gêneros literários parte de um “erro intelectualista” que sobrepõe um conceito (um esquema lógico) a uma expressão literária individualíssima – e, para ele, o que é lógico só pode ser de ordem conceitual e científica, ao passo que a arte só lidaria com “intuições” de máxima especificidade:

O erro começa quando do conceito se quer deduzir a expressão ou no fato substituinte encontrar as leis do fato substituído; quando não se percebe a diferença entre o segundo grau e o primeiro e, por conseguinte, achando-nos no segundo cremos estar no primeiro. Recebe este erro o nome de *teoria dos gêneros artísticos ou literários* (CROCE, 1969, p. 121, tradução nossa).

Ambas as posições, de Brunetière e Croce, poderiam ser acusadas de pecar pelo excesso na defesa de suas perspectivas, e há tratadistas que de fato o fazem. Eis os juízos de um deles sobre as posições de Brunetière e Croce, respectivamente:

É indubitável que, entre as teorias expostas, a de Brunetière aparece como a mais largamente errônea e arbitrária, pois não só aniquila totalmente a obra enquanto individualidade, submetendo-a em absoluto à essência do gênero, como também transfere, de modo simplista e sem qualquer demonstração legitimadora, o conceito de evolução das ciências biológicas para o domínio da história literária (AGUIAR E SILVA, 1976, p. 222).

A doutrina de Croce, porém, parece-nos sofrer de um radicalismo igualmente criticável, enquanto nega qualquer possibilidade de fundamentar o gênero literário na realidade da própria obra. Como afirmamos já, ao analisar a natureza e os objetivos da teoria da literatura, a singularidade de cada obra literária não se identifica com um isolamento absoluto e monádico, pois a singularidade do escritor só pode ser comunicada através de *mediações de relações e estruturas gerais que constituem as condições de possibilidade da experiência literária* (AGUIAR E SILVA, 1976, p. 222, grifo nosso).

Recolhemos essas apreciações de Vítor Manuel de Aguiar e Silva apenas a título de ilustração, já que, como é evidente desde o princípio de nossa argumentação, importa-nos por ora apenas a questão da natureza dos gêneros literários, e não a solução que este ou aquele autor deu ao problema de como os gêneros se organizam.

Por fim, cabe observar que esses polos extremos de posicionamento crítico com relação à natureza do problema dos gêneros – de um lado, um universalismo irreduzível; do outro, um nominalismo igualmente irreduzível – não só podem ser aproximados e a tensão

entre eles, se não aplacada, pelo menos atenuada (como no caso de Emil Staiger), como há também a possibilidade de propor o problema em outra chave: os gêneros historicamente formados podem ter sua conformação orientada de acordo com uma preceptística ou outros elementos que, em si mesmos, nada possuem de universais; contudo, as possibilidades de arranjo dos elementos de uma obra literária seriam regidas por princípios de ordem diversa, os quais – estes, sim – teriam alguma universalidade na medida em que seriam inescapáveis ao homem. Hipótese essa justamente, conforme já explicitado na Introdução, a que defendemos nesta dissertação.

1.3 As teorias dos gêneros literários: síntese histórica

Acabamos de realizar uma abordagem conceitual ou sincrônica do problema dos gêneros literários, com indagar pela sua natureza (qual, enfim, a questão subentendida ao se afirmar ou negar os gêneros). A fim de avançarmos em nossa discussão, faz-se necessária agora uma abordagem histórica ou diacrônica, com indagar pelo modo como, de maneira concreta, formulou-se a reflexão sobre os gêneros ao longo do tempo.

Até em torno do século XVIII, são basicamente três as matrizes de reflexão a respeito dos gêneros: a descritiva (modelo: Aristóteles), a preceptiva (modelo: Horácio) e a alegórica (modelo: Dante).

A matriz descritiva tem por meta proceder a um recenseamento das obras literárias disponíveis e, com base na análise de seus elementos constitutivos, chegar a formulações razoavelmente estáveis acerca do que é próprio ou não a um determinado tipo de obra. Se tomarmos os poemas homéricos como fronteira inicial da literatura no Ocidente, podemos considerar a reflexão sobre os gêneros algo já um tanto tardio, situado no século IV a.C., pois dependente da produção prévia de Hesíodo e Homero; de historiadores como Heródoto; de poetas idílicos como Teócrito e líricos como Arquíloco; de poetas trágicos como Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. E o vigor dessa produção crítica não demoraria a ser mitigado pela substituição da investigação direta da literatura disponível por um escolasticismo retórico e gramatical, vigente no período helenístico, sobretudo em Alexandria (JOHNSON, 1982, p. 83).

Mas não avancemos tanto.

Antes de mais nada, a produção crítica dos gregos nasce em meio a contendas entre figuras representativas de diversos discursos socialmente estabelecidos, e o meio mais imediato de proceder a tal crítica era o teatro. Por isso, costumeiramente se atribui a uma cena de *As Aves*, de Aristófanes, a primeira tentativa de tomar determinados autores, precisar-lhes mais ou menos as qualidades e defeitos e, por fim, proceder a um julgamento de valor dos mesmos (GHIANO, 1961, p. 20-21). No caso, julgamento feito por ninguém menos que o próprio deus Dioniso, que, naturalmente por ser o mais interessado em matéria de teatro trágico, tem de deliberar acerca de quem tem mais valor – se Ésquilo, se Eurípedes, que são convocados do mundo dos mortos para essa derradeira contenda. O procedimento analítico aí proposto encontrará posteriormente na exegese de textos sagrados um modelo aparentado.

Tratava-se, enfim, de um testemunho curioso acerca da disseminação social de discussões sobre autores trágicos (WIMSATT; BROOKS, 1980, p. 14-25), ao mesmo tempo em que mostrava que, para parcela expressiva da sociedade grega, as deliberações sobre arte trágica não necessariamente guardavam maior apelo moral. Mas que se enfatize: *não necessariamente*, pois é claro, por exemplo, que a opção de Dioniso por Ésquilo, e não por Eurípedes, é parte da proverbial impaciência de Aristófanes por tudo que em sua época soasse demasiado novidadeiro e degradado (a imagem pública do filósofo, o prestígio do retórico, as intervenções bruscas em formas rituais de fundamental importância social, como era o teatro). Queremos apenas dizer que não se afirmava aí necessidade alguma de coordenar juízos de valor acerca de obras literárias e mundividência mais ampla. Quem veio a tornar tal coisa imperativa foi Platão. E ele o fez, paradoxalmente, através de um critério que não é literário em sentido estrito.

Não nos referimos à querela platônica acerca da natureza, funcionamento e relevância da mimesis. Tal como formulada nos livros III e X da *República*, a mimesis é um dado antropológico que, a nível de *ethos* humano, é coisa análoga àquilo que se dá nas progressivas hipóstases do ser (*to ón*) ao espírito (*nous*), do espírito ao raciocínio (*dianoia*), do raciocínio àquilo que o homem produz (*poiema*). E nessa via descendente também se patentearia um rebaixamento do nível de experiência do real, de modo que os diferentes níveis de espelhamento das realidades superiores poderiam acabar numa cópia de cópia (PLATÃO, 2006, p. 378-379) – a obra do poeta propriamente mimético.

Pois bem: essa formulação, que lhe forneceria as bases para a condenação de determinada espécie de poesia (em geral, toda poesia que não fosse algo próximo dos hinos pios aos deuses da autoria de um Píndaro), se ancorava na oposição entre *mimese* e *diegese*, esta última sendo o procedimento propriamente narrativo. Aqui está o fulcro não

propriamente literário a partir do qual, no entanto, ele estabelece a primeira grande compartimentalização de obras literárias no Ocidente: entre aquelas nas quais se dá a simulação de que indivíduos falam diretamente, por meio de seus próprios atos e falas (*mimese*), e aquelas nas quais alguém, um narrador, fala em lugar dos indivíduos, dando a conhecer seus atos e falas (*diegese*). Por óbvio, o primeiro tipo de obra se ligaria mais diretamente à tragédia (a comédia aí também compreendida); o segundo, mais à epopeia (PLATÃO, 2006, p. 106-109).

Tanto um tipo como outro são miméticos, se analisados do ponto de vista da *mimese* em sua acepção gnoseológica, antes exposta; mas só o primeiro tipo, o próprio às tragédias, é eminentemente mimético, se analisado do ponto de vista da *mimese* enquanto procedimento construtivo que leva às últimas consequências a cópia (a obra) da cópia (a natureza e o mundo humano). Assim, num único lance, Platão situa as produções literárias correntes em sua época tanto na teoria do conhecimento – do que derivam inclusive consequências morais da fruição das mesmas – quanto, por outro lado, numa nova chave distintiva⁵ para a caracterização de obras não históricas, não retóricas, não míticas e não filosóficas (recorde-se a abertura da *Poética* de Aristóteles, a fim de ver que a literatura, em geral, era coisa para a qual ainda não se tinha um nome). Platão parece apenas vislumbrar uma terceira via, menos mimética em sentido negativo, que caberia ao que hoje compreendemos como a do poeta lírico: este fala em nome de sua própria voz, sem a pretensão – como o via Platão, por exemplo, 245b – de fazer um simulacro de um simulacro; caso se enderece à verdade, seu ofício se justifica socialmente, porque ademais inspirado diretamente por uma cadeia divina, que vem dos deuses até os homens, doutrina exposta no *Íon* (PLATÃO, 2007, p. 222-224).

Aristóteles, por mais que a princípio possa nos parecer distanciado de Platão (até por não proceder explicitamente a condenações ou elogios, a não ser vez ou outra, como em seu endosso de Sófocles), surge-nos como alguém que acolhe os dois gestos de seu predecessor: não só não concebe as obras literárias apartadas de sua teoria do conhecimento, como ainda as concebe acolhendo a distinção extraliterária entre *mimese* e *diegese*. E em que e por que – já é tempo de dizer – se trata aí de distinção não especificamente literária?

⁵ A única distinção similar que se poderia conceber antes, na cultura grega, é aquela entre *epos* e *logos*. O primeiro tipo de estrutura tinha que ver, tanto compositiva como epistemologicamente, com os mitos tradicionais e, em decorrência, com as primeiras epopeias. O segundo tipo, cuja emergência é marcada pelo surgimento dos pré-socráticos, supõe certo nível de refinamento e abstratização da língua grega e retira a ênfase expressiva da narrativa para situá-la em nível mais formal, propriamente “dianoico” (BERGE, 1969, p. 90-110). Se, num ato de anacronismo (mesmo dentro da história grega), quiséssemos situar as preferências de Platão a partir dessa distinção mais antiga, poderíamos dizer que o poeta ideal para ele seria o que preterisse o máximo possível o *epos* e tomasse partido de uma expressão a mais direta possível do *logos*.

Embora seja aplicada a obras literárias, ela subtende um procedimento compositivo que é de ordem mais ampla, e isso fica ainda mais claro se percebermos que os autores gregos, ao pensarem em tragédia, pensam-na encenada, em ato, e não primordialmente como texto escrito. Nesse âmbito não é de todo possível, portanto, a diferenciação entre a forma dramática e sua representação, o reconhecimento de que “‘Teatral’ e ‘dramático’ não significam (...) o mesmo” (STAIGER, 1997, p. 119). Ou seja: quando Platão opõe *mimese* a *diagese* e quando Aristóteles descreve os modos narrativo e mimético de estruturação da obra, a ideia de representação – indivíduos a encenar, diante de um público, determinados atos e falas – é impositiva; não se trata de mero dispositivo literário; não se trata, para utilizarmos termos contemporâneos, de simples oposição entre discurso direto e discurso indireto em obra ficcional escrita. O que está em jogo é um tipo de estruturação da obra com um foco integrador explícito e um tipo de estruturação da obra sem tal foco explícito. E, se se trata de questão de foco, podemos concebê-lo em meios os mais diversos: por exemplo, nós, que conhecemos o cinema, podemos aplicar princípio similar à diferenciação entre determinados tipos de documentário, nos quais apenas uma voz se põe a guiar a narrativa visual, e determinados tipos de filmes de ficção, nos quais se vê cada indivíduo a representar a si próprio. Assim, o que chamamos de foco de estruturação apenas *pode* ser algo de aplicação válida a obras literárias; mas não é princípio estritamente literário, no que, aliás, está de pleno acordo com o *modus operandi* desses autores antigos, que desconhecem, por óbvio, a ideia moderna de literatura.

A despeito desse desconhecimento – que é menos desconhecimento que apenas o modo como uma determinada cultura se relaciona com os produtos que até aquele momento ela fora capaz de produzir –, há embutida na *Poética* certa concepção do que seja literatura, a qual Aristóteles não afirma, mas que podemos explicitar da seguinte forma: literatura é uma espécie de produção discursiva dotada de máxima universalidade e máxima unidade. E, se passamos agora a aclará-la, é porque toda a reflexão de Aristóteles em torno dos gêneros é dependente de sua concepção da poesia. Sem isso, tornam-se apenas parcialmente compreensíveis certas afirmações suas, como a da superioridade da tragédia sobre a epopeia, e não se compreende o veio profundo que unifica a reflexão iniciada na *Poética* e prolongada através de Horácio, dos retóricos da Baixa Idade Média, de Boileaux e dos autores modernos de tradição alemã⁶.

⁶ O detalhamento desse veio será feito no segundo e quarto capítulos.

É muito citada a passagem na qual Aristóteles diferencia o ofício do historiador do ofício do poeta. Em síntese, afirma que a atividade deste está mais próxima da atividade do filósofo, cuja matéria de interesse se endereça à universalidade (o conhecimento das “coisas mais universais”, como se lê na *Metafísica* 928a25), e não tanto aos fatos particulares, sendo estes aquilo com que o historiador lida principalmente (ARISTÓTELES, 1993, p. 53-55). Mais ainda, não se trata apenas dos objetos abordados – e os objetos retratados, recordemos, é um dos três tipos de critério de análise das obras literárias, os demais sendo os meios e os modos –, mas de como são abordados: mesmo quando lida com elementos particulares (este personagem, este seu ato), até mesmo particularíssimos por serem históricos, o poeta os toma de maneira que hoje talvez pudéssemos chamar de arquetípica. Ele não quer registrar apenas o acontecer. Quer registrar é a forma do acontecer. Sua humanidade, pois sempre se trata de ação humana, crê Aristóteles (1450a, 1450b); o que é dizer: sua universalidade.

Aliás, universalidade não apenas humana, pois se vê na *Poética* toda uma teoria dos *mythoi*, e mito para Aristóteles é qualquer narrativa que contenha uma ação dotada de unidade, determinada pela constituição de começo (o ponto antes do qual nada acontece), fim (o ponto após o qual nada acontece), e meio (o que transcorre entre o começo e o fim) (ARISTÓTELES, 1993, p. 47). O mito será completo se comportar “peripécia” e “reconhecimento”, que se podem definir, respectivamente, como uma complicação imprevista dos fatos inicialmente dados e uma revelação de algo embutido nos fatos inicialmente dados, mas que só a partir de determinado momento se torna patente (ARISTÓTELES, 1993, p. 59). Esse, aliás, viria a ser o ponto de partida para a teoria dos modos de Northrop Frye (1973, p. 33).

Assim, para Aristóteles a poesia seria um tipo de discurso marcado por máxima universalidade de sentido, a qual é alcançada por meio de uma estrutura mítica caracterizada por máxima unidade de construção, que se obtém com a atenção da obra voltada para aquilo que houver de maximamente específico. Pois, vejamos, o conjunto de tudo o que acontece na realidade é coisa ampla demais para receber tratamento unitário; mas o historiador, ao selecionar um determinado grupo de fatos (por exemplo, a Guerra do Peloponeso, como o seleciona Heródoto), já lida com material assinalado por um nível mais elevado de articulação unitária; e, no entanto – e este é o ponto fundamental –, o poeta alcança um nível mais unitário ainda de seleção de dados com que compor sua obra (ARISTÓTELES, 1993, p. 51-53). Ele lida, por exemplo, com as ações de um único dia na vida de um herói: o dia em que o *Agaménon* de Sófocles, ferido em seu brio por não ter recebido as armas de Aquiles falecido, é tomado de fúria, realiza um massacre do rebanho de seus pares ageus e, depois consumido

de culpa e vergonha, suicida-se; ou o dia em que *Antígona* tem sua morte determinada por uma cadeia indeslindável de fatos que vão encontrar sua causa primeira em sua desobediência frente às ordens de Creonte, com a decisão de dar as honras fúnebres ao seu irmão Polinices, que se determinara ficasse insepulto, na condição de traidor da *polis*. Trata-se de uma circunscrição, a mais unitária possível, dos dados selecionados para tratamento mítico. E, quanto mais unitário for o poema, maior será sua superioridade poética. Daí a afirmação de que “a tragédia é superior” à epopeia (ARISTÓTELES, 1993, p. 147), pois a tragédia lida com um corpo de fatos bem delimitado (geralmente em ação que dura um único dia), ao passo que a epopeia, com seu pendor episódico, tende a expandir o círculo de fatos que enfeixa.

Tal regra de unidade – que, no Renascimento, passaria por um processo quase legislativo, com a obrigatoriedade, para o poeta trágico, da regra das três unidades (de ação, de espaço e de tempo), a qual contudo não se encontra em Aristóteles (LIMA, 1983, p. 243) – perpassa todos os elementos determinantes de cada gênero. Se o herói de uma tragédia deve ser nobre, não se concebe que ele possa dizer ou agir de modo torpe, pelo menos não torpe de maneira cínica; seria violar a unidade do objeto representado (ARISTÓTELES, 1993, p. 79-81). Se um poeta lírico, ao compor suas odes, não se vale de variedade de metros e recorre à monotonia do hexâmetro dactílico próprio às epopeias, ele está violando a unidade própria ao tipo de composição que tem em mente (ARISTÓTELES, 1993, p. 127). Ele não alcançará universalidade de expressão se não atender à unidade de construção do gênero que elegeu para sua obra.

Com essa lição, abre-se a segunda matriz de reflexão acerca dos gêneros: a preceptística, que tem em Horácio o seu primeiro grande nome. Os resultados da matriz descritiva da reflexão aristotélica nem por isso deixaram de ser parâmetro: bem ao contrário, Horácio não só adota como torna inescapáveis determinadas diretrizes herdadas do filósofo grego. E, se Aristóteles fala em unidade da obra, Horácio a permuta por *decorum*, na consciência de que “os versos da tragédia não competem / a cômico argumento, e a baixo metro”, e na exigência de que “Dê-me a cada poema o seu decente / lugar” (2014, p. 83-84) – de idêntico modo como, no classicismo francês, outro momento no qual a matriz preceptística é manifesta, Boileau a permutaria por “une exacte raison”, “L’étroite bienséance” (2012, p. xx). E não se trata apenas de tradução de conceitos, mas até mesmo de retomada explícita, via citação, de determinados exemplos e argumentações: versos inteiros de Boileau são traduções amaneiradas de versos da *Arte Poética* de Horácio.

Assim, a investigação aristotélica das obras literárias tornou inescapável a abordagem dos textos distinguindo-lhes a unidade e o modo de sua mimesis; nesse confronto de unidade

e suas partes, surge a forma de cada gênero. Não à toa, vão dar aí as raízes da erudição humanística. O trabalho de Aristófanes de Bizâncio, o grande sistematizador do legado lírico grego na Biblioteca de Alexandria, era inteiramente baseado na comparação entre certos tipos unitários de composição e as pequenas, às vezes bem sutis, variações pelas quais partes suas passavam, definindo as minudências pelas quais distinguir um peã, um ditirambo e um hino, por exemplo. Um estudioso do assunto é taxativo: “A ideia por trás do método de Aristófanes de Bizâncio (...) é a ideia de *decoro*, e o próprio método é a análise de exemplos específicos de decoro” (JOHNSON, 1982, p. 85). Entenda-se, aí, que decoro quer dizer a integridade de uma determinada forma literária (não nos interessa aqui, por ora, distinguir se seria correto chamar uma ode ou um epigrama indiferentemente de gêneros; por isso dizemos apenas “forma literária”).

Se o período grego clássico e o século XX (como no caso dos já citados formalistas russos e de Northrop Frye, ao qual dentro em pouco retornaremos) são os auges da matriz descritiva, os períodos da decadência política romana, do Renascimento e dos diversos classicismos são os auges da matriz preceptísta. Das matrizes pré-setecentistas que enumeramos, a que chamamos de alegórica é sobretudo medieval. E a esse respeito é necessário um esclarecimento.

A poética – que aqui podemos ver como o enquadramento da reflexão sobre obras literárias a partir da teoria do conhecimento, tal como em Platão e Aristóteles – foi gradativamente substituída pela retórica como disciplina autônoma⁷. Mas que se entenda: de autonomia total apenas na medida em que o sistema retórico orientava a formação intelectual e moral completa do indivíduo. Tal disciplina apresentava um tratamento dos gêneros de discurso que aproveitaremos no próximo capítulo; mas o que importa aqui dizer é que, pelo menos desde Santo Agostinho, o instrumental retórico antigo é incorporado a propósitos que lhes eram a princípio estranhos (MALEVAL, 2010, p. 99-106), sendo o principal deles a exegese e difusão do conteúdo das Sagradas Escrituras – e o próprio estabelecimento do cânon dos textos considerados revelados, uma disputa hermenêutica que se prolonga por séculos, é fruto dessa mobilização de um saber humanístico pagão em uma cultura cristã.

⁷ “Esse influxo da retórica sobre a poesia e sobre outras modalidades discursivas distintas da oratória acha-se amplamente comprovado por inúmeras evidências, das quais podem destacar-se as seguintes: 1^a) por via da educação recebida – de base retórica, da Antiguidade ao século XVIII –, os poetas (e os escritores em geral) conduziram muitos elementos retóricos para a sua produção, entre eles os tópicos ou lugares-comuns; 2^a) no sistema de ensino medieval, que não incluiu a poética entre suas disciplinas, a posição da poesia no *trivium* oscilava entre retórica e gramática; 3^a) diversos gêneros literários caracterizam-se pela cooperação entre as duas disciplinas clássicas do discurso, desde aqueles em que a importância da persuasão e da argumentação é evidente – sátira, obras éticas, poemas didáticos, epistolografia –, até os que implicam certas adaptações ou absorção de atributos de extração retórica” (SOUZA, 2006, p. 159).

Embora tomem o repositório greco-latino como ponto de partida, em matéria de estudo de textos os autores medievais estabelecem um movimento contrário ao dos autores pagãos: com a retração da função social dos textos que não se enquadravam perfeitamente em um dos três gêneros de discurso reconhecidos pela retórica como ordenamentos possíveis da *inventio*, o princípio da distinção de tipos de textos é parcialmente preterido em prol do princípio mais geral da distinção de graus de sentido. Se a teoria do conhecimento, em Aristóteles, não só não obstava como até propiciava o estudo descritivo das obras, ao longo da Idade Média a soteriologia viria a sequestrar a análise de textos, fazendo o fiel da balança pender não para a poesia, mas para os textos bíblicos. Nesse ambiente, nada haveria de escapar ao enquadramento que toma o particular como via para o absoluto; no entanto, não seria o caso de dizer que a discussão em torno dos gêneros tivesse estagnado; seria, isto sim, o caso de dizer que é questão falta de sentido nesse momento histórico.

Hugo de São Vítor formularia com acuidade pedagógica os três graus ascendentes pelos quais se desdobrava o sentido de um texto: o da leitura histórica, o da alegórica (ou espiritual) e o da tropológica (ou moral) (VÍTOR, 2001 [1127], p. 239). É a mesma distribuição de níveis de significado que Dante, em famosa carta a Can Grande della Scala, distinguiria como chaves de leitura da sua *Comédia* (WIMSATT; BROOKS, 1980, p. 183). Com isso, de maneira implícita, ele reivindicava para sua obra um tipo de interpretação que costumeiramente era destinado às Sagradas Escrituras – e nisso reside uma reivindicação implícita da categoria de poema sacro para a *Comédia*. Mesmo porque havia a se considerar o nível de leitura literal, o qual era próprio à poesia humana (secular, leiga, popular), a qual, se tanto, poderia implicar de algum modo os outros três níveis de leitura; ela própria era categoria inferior. Mas é preciso que se diga que, com o mesmo Dante, a doutrina dos níveis de leitura como o fulcro por excelência no tratamento de textos de quaisquer natureza já começa a se retrair, com começarem a se estabelecer as bases de um retorno à matriz preceptística. Diz Dante em *De Vulgari Eloquentia*:

é preciso discernir se [as matérias] devem ser cantadas tragicamente, comicamente ou no modo da elegia. Pela tragédia, introduzimos o estilo superior, pela comédia o inferior e pela elegia o dos desditosos. Se parece dever cantar-se em estilo trágico, então devemos tomar o ilustre vulgar, e por conseguinte convém ligar [a obra] à canção. Se, porém, comicamente, então se assume o vulgar medíocre, ou [mesmo] o humilde [...]. Se, ainda, [deve cantar-se] no modo elegíaco, somente o humilde convém assumir (2014 [1309], p. 164-165).

Notemos aí, como dado curioso, a bipartição entre o drama em geral (tragédia e comédia) e o lírico (elegia), e não o épico. É que, após a produção trovadoresca, sobretudo dos provençais, a poesia lírica começa a se impor a despeito da inexistência de uma teoria antiga da lírica.

Além das três matrizes de reflexão sobre os gêneros já abordadas (descritiva, preceptiva, alegórica), duas outras surgiriam na modernidade: a estética (modelo: os Schlegel) e a romântica (modelo: Victor Hugo).

Chamamos de matriz estética aquela que se desenvolve a partir das formulações de Baumgarten e, sobretudo, do Kant⁸ da *Crítica da Razão Pura* (1781) e da *Crítica do Juízo* (1790). Assiste-se na Alemanha do século XVIII, portanto, ao nascimento de uma disciplina mais ampla e ambiciosa que a poética antiga. Mais ampla e ambiciosa porque, em primeiro lugar, pretende compreender numa única visada não apenas a arte literária, mas o conjunto das demais artes (as plásticas e a música) coordenadas a partir de uma valorização do aspecto sensorial (“estético”) do ser humano, numa associação de produção e recepção. Apresenta-se, assim, como um novo braço da filosofia que não necessariamente tomará a *Poética* como ponto de partida. Era portanto algo absolutamente novo na história do Ocidente. Se tomarmos uma das primeiras obras produzidas como aplicação prática da estética, e não como justificação metodológica sua, veremos que Aristóteles é pouco citado e tampouco se destaca no rol de intuições fundamentais da obra. Referimo-nos ao *Laocoonte* (1766) de Lessing, que, ao indagar pelas diferenças entre as descrições feitas em pintura (escultura também aí incluída) e feitas em poesia, vai contra o princípio horaciano do *ut pictura poesis* ao afirmar que a primeira é arte do espaço e a segunda, arte do tempo⁹ (LESSING, 2011, p. 195), e assim

⁸ Baumgarten e Kant são as duas principais fontes do pensamento estético de tradição alemã, mas é preciso reconhecer a distância que vai de um a outro. Kant a expressa em nota da *Crítica da Razão Pura*: “Os alemães são os únicos a agora usarem a palavra *estética* para designar o que os outros denominam crítica do gosto. Esta denominação funda-se numa falsa esperança, concebida pelo excelente pensador analítico Baumgarten, de submeter a avaliação crítica do belo a princípios racionais e de elevar as regras da mesma ciência. Este esforço é, entretanto, vão, pois tais regras ou critérios são, com respeito às suas principais fontes, meramente empíricas e portanto jamais podem servir como leis *a priori* determinadas pelas quais teria que se regular o nosso juízo de gosto; este último constitui, muito antes, a pedra de toque da correção das primeiras. Em vista disso, aconselha-se deixar por sua vez de lado esta denominação, reservando-a à doutrina que seja verdadeira ciência (...), ou partilhar tal denominação com a filosofia especulativa e tomar a estética ora em sentido transcendental, ora em significado psicológico” (1999, p. 72). Ou seja: Kant só concebe a “estética” como uma “estética transcendental”, uma ciência dos “princípios da sensibilidade *a priori*”, oposta à “lógica transcendental”, que cuida dos “princípios do pensamento puro” (IDEM, 1999, p. 72). Para ele, se a apreciação da arte pudesse ser submetida a regras, deixaria de ser apreciação sensível (“crítica do gosto”, como prefere chamar) para ser ciência. Numa palavra, embora tanto Baumgarten quanto Kant reconheçam, de alguma forma, a autonomia da arte, o primeiro lhe reconhece uma objetividade de apreciação manifestamente rechaçada pelo último.

⁹ Isto, bem se entenda, é questão de prevalência, de qualidade intrinsecamente saliente numa modalidade de arte se comparada a outra. Ou seja: ele admite descrição em poesia, por exemplo, mas nesta a qualidade musical, temporal, impera sobre a qualidade plástica, descritiva.

estabelece um tipo de reflexão global acerca das artes que encontraria sua primeira formulação sistemática na *Doutrina da Arte* (1801) de August Schlegel.

Aqui, sim, já vemos a reflexão propriamente sobre os gêneros literários retomar força. No seio do idealismo alemão, a ênfase, em tal reflexão, se encontra na busca das mundividências diversas embutidas em cada gênero; trata-se, enfim, da busca das *Naturformen* de que falava Goethe (SOARES, 1993, p. 18), e tal busca daria o lastro meditativo que se estende desde os irmãos Schlegel, a passar por Hegel, Schelling e Schopenhauer, chegando a Emil Steiger e Käte Hamburger. Afirmar a correlação entre determinadas formas de experiência humana e determinados gêneros literários é a intuição fundamental da reflexão sobre os gêneros na tradição alemã¹⁰.

Por fim, a matriz romântica de reflexão, que bem se poderia também denominar de matriz dissolutiva da distinção rígida entre os gêneros. No prefácio ao seu drama *Cromwell* (1827), Victor Hugo, muito exemplarmente, já nem discute diretamente a natureza dos gêneros, a não ser fazendo uma relação, sem maior rigor, entre determinados tipos de sociedade (“primitiva”, “antiga” e “moderna”) e determinados tipos de produção literária (“ode”, “épica” e “drama”); em nenhum momento ele sequer esboça uma definição do lírico ou do épico, por exemplo, mas afirma que historicamente o primeiro tem primazia, que ao surgimento da sociedade hierárquica vem a se acomodar o épico (do qual a tragédia seria só extensão), e que, com o advento do cristianismo, que vê no homem graça e danação (“conduz”, assim, “a poesia à verdade”), impõe-se uma mescla de “grotesco” e “sublime”, algo oposto à uniforme simplicidade do gênio antigo” (HUGO, 2011, p. 371). Para tanto, aduz que “a sociedade começa por cantar o que sonha, depois conta o que faz, e enfim se põe a pintar o que pensa” (HUGO, 2011, p. 370), no que é uma das primeiras formulações na tradição não alemã de uma perspectiva hegeliana evolutiva das formas literárias, que se resolveriam numa acumulação de diferentes formas de experiência do ser humano, ainda acessíveis na modernidade, cujo tom seria dado pelo “drama” – uma fusão dos estágios anteriores, não unilateral, porque integra todos os aspectos da vida humana, a ordem como o caos.

Coisa curiosa: se Hugo é progressista em sua visão social, é tradicionalista em matéria de metafísica. Ele crê em “leis gerais da natureza” (HUGO, 2011, p. 373), projetando no domínio físico algo que os antigos e medievais só predicariam do próprio ser. Seu ato, assim, não é tanto de negação dos gêneros quanto de reposicionamento dos mesmos diante da

¹⁰ Por questão de ordem, a especificação dos dados dessa intuição geral, principalmente no que importa ao desenvolvimento do presente trabalho, será feita no capítulo seguinte.

objetividade do real, já que defende o ordenamento das obras literárias tendo em vista somente aquelas “leis”, e não meras convenções. Daí que, se não os nega, nega a sua verdade, seu sentido, se tomados de maneira estanque e compartimentalizada. Ele quer mesclá-los para que, da mescla, emergja uma imagem mais completa da vida.

1.4 Uma hipótese: estruturas fundamentais dos gêneros literários

Após este breve esclarecimento da natureza do problema dos gêneros literários e a descrição histórica, ainda que sumária, das principais matrizes de reflexão sobre os gêneros ao longo da história do Ocidente, acreditamos agora estar aptos a fazer uma primeira enunciação circunstanciada da hipótese central desta dissertação.

Qual seja: a de que todas as discussões a respeito dos gêneros literários acabam, de um modo ou outro, consciente ou inconscientemente, fazendo referência a determinadas estruturas fundamentais das obras literárias. Essas estruturas não se identificam com os gêneros historicamente constituídos, mas estes são atualizações de potencialidades daquelas. Se estivermos corretos, passamos, de uma ponta, ao largo do risco de afirmar alguma a-historicidade dos gêneros, negando-lhes sua mutabilidade, e, de outra ponta, evitamos também o risco de preterir a sua constituição própria, reduzindo-os a uma mera historicidade guiada por convenções, no mais, gratuitas.

Vejamos, pois.

Georg Lukács, em polêmica sobre o “naturalismo” e o “formalismo” desenvolvida em torno de que rumo a “literatura proletária” deveria seguir, chamaria a atenção da crítica para dois aspectos centrais da literatura moderna. No ensaio “Narrar ou descrever?”, de 1936, ele afirma que algo de fundamental une escritores tão diversos entre si como Walter Scott, Balzac e Tolstói, tanto quanto os separa de outro grupo constituído por romancistas igualmente díspares como Flaubert e Zola: é que os primeiros ainda se atinham à narração de fatos (fossem históricos ou imaginativos) cuja excepcionalidade emergia do drama mesmo das personagens, enquanto os últimos já teriam acomodado suas obras à descrição de fatos ordinários, estáticos e “prontos”, representativos, quando muito, da pasmeira de vidas de homens comuns. Ao primeiro método (ou critério, ou preferência), Lukács chamará “narrativo”; ao segundo, “descritivo”, e deste dirá que se manifesta “na transformação do homem em natureza morta” (LUKÁCS, 1968, p. 81). O motivo que o crítico húngaro aduz

para tanto é que a “narração distingue e ordena”, ao passo que a “descrição nivela todas as coisas” (LUKÁCS, 1968, p. 66). Ou seja: narram-se ações e relações entre indivíduos em um fluxo uno e único, mas se descrevem indivíduos e elementos atômicamente.

O problema proposto por Lukács poderia parecer novo, mas não o era inteiramente. Já estava prefigurado no trecho 1450b da *Poética* de Aristóteles, não apenas como princípio ou estratégia de composição – que em Lukács, ademais, será ainda de composição especificamente romanesca –, mas como princípio mimético aplicado ao gênero trágico: “A Tragédia é, por conseguinte, imitação e, através dela, principalmente, [imitação] de agentes” (ARISTÓTELES, 1993, p. 43).

Nessa passagem, a “imitação” (da ação) parece dizer respeito à composição do horizonte total do arco trágico, dentro do qual a “imitação de agentes” será construção votada a patamar mais singular e profundo na estrutura da obra – já não se tratando, aí, do plano geral da ação, mas deste ou daquele personagem focado especificamente. Ora, daí se depreende uma dualidade de perspectivas de composição: uma, que se direciona ao plano da universalidade, outra, ao plano da individualidade, à primeira correspondendo a narração do mito trágico e à segunda, a descrição de pontos específicos seus, tais os personagens (“agentes”). Mas, como dissemos, trata-se apenas de uma prefiguração. Por evidente, a perspectiva de Aristóteles não teria como abarcar o surgimento do sujeito moderno (narração) e seu eclipse (descrição), tal como Lukács formula; o filósofo grego interessa nesta altura de nosso estudo tão só por reconhecer implicitamente os dois tipos de procedimento de construção da obra literária, ainda que esteja falando de tragédia, portanto de *mimese*, ao passo que Lukács trata de romance, algo que da perspectiva aristotélica estaria mais próximo da *diegese*.

Mas, retomando a composição romanesca que interessava a Lukács, notamos que tal bipartição de método composicional permanece implícita na tipologia do romance desenvolvida por Edwin Muir, a qual é determinada por uma consideração do modo como o escritor lida com os aspectos temporal e espacial de sua arte, aspectos que estariam relacionados a noções de universalidade e particularidade:

Certas artes parecem ter validade apenas numa dimensão, como a escultura e a pintura no espaço e a música no tempo. A arte plástica se torna “literária” e perde algo de sua força característica quando tenta veicular as realidades do tempo; a música, de igual modo, perde alguma coisa quando se desvia demais de seu puro movimento temporal. Ambas as artes são mais puras que o romance, que é a mais complexa e amorfa de todas as suas divisões (MUIR, 1975, p. 52).

Como Muir concebe essa “impureza” do romance (o qual escapava à retórica clássica), ao classificar seus tipos de acordo com os critérios espacial e temporal?

Segundo ele, o “romance de personagem” seria aquele que “põe ênfase não sobre a ação, mas sobre os protagonistas”, e o seu mundo seria o do “espaço físico, o que o faz assemelhar-se à pintura” (MUIR, 1975, p. 28) – daí sua proximidade com a imobilidade temporal e a percepção atomista ou fragmentária da descrição. Já o “romance de drama”, por seu turno, seria “aquele em que a personagem e o *plot* são absolutamente inseparáveis” (MUIR, 1975, p. 31), pelo que se estabelecería um crescendo tensional a buscar resolução; disso se segue, como viria a resumir a questão Massaud Moisés, que “o mundo do romance de drama, em contraposição ao do romance de personagem, é o tempo” (MOISÉS, 1973, p. 280) – e assim, entendemos, aproximar-se-ia do método composicional narrativo de que fala Lukács¹¹.

As analogias acumuladas são sugestivas: de um lado, narração, tempo, totalidade; de outro, descrição, espaço, fragmentariedade. Tais analogias, assim vistas às claras, impõem que se pergunte se descrição e narração não seriam mais que simples métodos de composição, e portanto se não diriam respeito a modalidades mais fundamentais do discurso literário; e, em se confirmando a hipótese, o que implicariam em termos de gêneros literários.

Por sinal, ao referirmos na seção anterior o *Laocoonte* de Lessing, vimos como a divisão em artes do espaço e artes do tempo começaria a se tornar canônica; por exemplo, August Schlegel já a toma como algo bem estabelecido (2014, p. 113-117). O que vemos aqui, com autores como Lukács e Muir, é a introdução dessa distinção no campo de análise das obras literárias. Mas eles não estão sós. Paul Valéry, que adota posição similar, chega a afirmar que a preferência pelo processo descritivo, mais espacial, não dinâmico, deu-se paralelamente na pintura, a partir dos impressionistas, e no romance que se desenvolveria a partir do século XIX: “Tudo o que acabo de expor na ordem da pintura encontra na ordem das Letras uma maravilhosa similitude: a invasão da Literatura pela *descrição* foi paralela à da Pintura pela *paisagem*” (2012, p. 130). E diz mais, a apontar uma característica da espacialização: “Uma *descrição* compõe-se de frases que se podem, em geral, *permutar*: posso descrever este quarto com uma série de proposições cuja ordem é mais ou menos indiferente. O olhar vaga como quer” (2012, p. 130). É o mesmo que Lukács queria dizer ao

¹¹ Não levamos em conta, aqui, o “romance de ação” da classificação de Edwin Muir (1975, p. 86-89) porque, para fins desta investigação, ele está subsumido como aspecto do “romance de drama”: como uma espécie sua na qual há menos unidade entre personagens e evolução do *plot*, mas na qual o aspecto temporal deste é até mais saliente.

afirmar que a “descrição nivela todas as coisas”. Essa espacialização da literatura, que ilustraremos no terceiro capítulo por meio de *Os Sertões*, é ainda afirmada por Anatol Rosenfeld, segundo o qual se nota “no romance do nosso século [XX] uma modificação análoga à da pintura moderna (...)”, com o que “à eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal” (1969, p. 78); e por David Daiches, segundo o qual a própria “técnica do ‘fluxo de consciência’ é um meio de escapar da tirania da dimensão temporal” (1947, p. 23, tradução nossa). Todos esses autores estão mais ou menos conscientes de que embasam seus juízos numa diferenciação entre um procedimento compositivo mais temporal (narrar) e outro mais espacial (descrever). Mas as implicações dessa distinção ainda poderiam ser levadas mais adiante e com um âmbito de aplicação mais alargado.

Justamente porque muda de perspectiva, e não toma narrar e descrever como simples critérios de composição ou arranjo¹², Olavo de Carvalho, em *Os Gêneros Literários: Seus Fundamentos Metafísicos*, faz avançar a discussão, sem contudo centrar-se na narração e na descrição elas mesmas, mas, sim, abarcando-as como instrumentos de que um autor indiferentemente lança mão ao fazer escolhas mais fundamentais quanto à eleição do gênero em que sua obra há de se inserir. Porque baseada em enfoque metafísico, não poderia essa análise ser mais oposta do que é à ideia de Benedetto Croce, exposta na sua *Estética*, de que afirmar a existência de gêneros literários parte de um “erro intelectualista” que sobrepõe um conceito (um esquema lógico) a uma expressão literária individualíssima.

Carvalho, bem ao contrário, crê que a própria individualidade da obra literária é uma conformação de princípios metafísicos que se aplicam a tudo quanto existe, tais as necessidades de existir no tempo, no espaço e com número¹³; se o ser humano, como todo o resto dos entes, necessariamente vive sob essas condições, também tudo aquilo que ele produzir estará sujeito às mesmas exigências, inclusive o discurso literário. Assim, para Carvalho, os “gêneros dos gêneros” ou “categorias” da produção literária são a “prosa” e o “verso”¹⁴: a primeira descende do número contínuo, quer dizer, nela a estrutura do texto é

¹² É bom notar que dificilmente se poderia estabelecer com rigor a diferença entre narração e descrição, vistas como recursos técnicos de composição textual – que é afinal o modo como são tomadas por Lukács e como estão implícitas na tipologia de Muir –, sem recurso a critérios linguísticos objetivos: por exemplo, identificação de padrões lógicos frasais mais próprios à narração que à descrição. Para tanto, o instrumental da estilística é fundamental, e algo dele virá em nosso auxílio em análises subsequentes.

¹³ Ou ordem, ou proporção: o modo peculiar como algo está moldado no espaço e no tempo.

¹⁴ É coisa próxima, mas só na escolha dos termos, do que propõe Massaud Moisés, que só reconhece como gêneros a “prosa” e a “poesia” – que contudo têm espécies e formas: lírica e épica, por exemplo, são as espécies do gênero poesia –, atentando só a critérios semânticos: “os gêneros seriam a expressão, a estrutura, de dois modos fundamentais de ver o mundo: o voltado para fora – a prosa –, e o voltado para dentro – a poesia”

erguida como bloco maciço e unitário, enquanto o segundo descende do número descontínuo, quer dizer, nele a estrutura do texto é erguida com descontinuidades que dão um padrão reiterativo a seu desenvolvimento – por isso o ritmo seria mais comumente visto como ligado ao verso que à prosa (CARVALHO, 2007, p. 146-147).

Postos os modos – contínuo e descontínuo – como se constroem os textos, resta ver como se comportam frente às “outras duas grandes dimensões da existência corporal”, o tempo e o espaço. Diz o autor:

Os gêneros, como dizíamos, são corpos de possibilidades de composição da matéria literária, e estes corpos se diferenciam entre si conforme reflipam, em sua estrutura interna, as outras duas grandes dimensões da existência corporal: o tempo e o espaço. Daí a primeira grande divisão dos gêneros: o modo temporal ou sucessivo se expressa nos gêneros narrativos, e o modo espacial, ou simultâneo, nos gêneros expositivos. As subdivisões internas de cada um destes gêneros – ou, se quiserem, suas espécies – vão definir-se, portanto, segundo as várias modalidades de tempo e de espaço, modalidades estas que, por sua vez, se diferenciam pelo número: contínuo e descontínuo (CARVALHO, 2007, p. 151-152).

Assim vistas, narrativa e exposição – que não se identifica com o que temos chamado de descrição, a qual é, se tanto, dada como propriedade implícita do gênero narrativo – situam com maior clareza a dimensão do problema dos gêneros literários que presentemente nos interessa. Mas que se tenha em mente: as distinções entre narrar e descrever não tomam esses procedimentos como absolutos, pois o absoluto não poderia se manifestar, como puramente absoluto, na limitação do tempo e do espaço, os quais inviabilizam “narração pura” e “descrição pura”.

Uma restrição, contudo, deve ser feita à abordagem de Carvalho. Ela parte de determinados elementos de metafísica, que se aplicariam – como o autor reconhece – a quaisquer entes, e deles desdobra conclusões para um campo específico, o literário, sem que traga à vista a especificidade desse campo em seu modo de proceder. Não há ao longo de seu estudo, sintomaticamente, a análise detida de sequer uma obra a corroborar as proposições de ordem teórica mais ampla. De modo que contra estas podemos fazer alegação semelhante à que fizemos acerca do critério platônico e aristotélico de diferenciação entre *diegese* e *mimese*: não possuem especificidade literária. Uma visão apenas metafísica dos gêneros será tão pouco literária quanto uma visão imanentista dos mesmos, tal a que desenvolveram os estruturalistas franceses: a “narrativa”, se assim vista, pode ser percebida não só na literatura,

(MOISÉS, 1973, p. 41). Conforme já exposto na Introdução, não podemos endossar critérios conteudistas neste trabalho.

mas também no cinema, na publicidade, no comportamento humano – e assim por diante; curiosamente, um dos formalistas que mais inspiraram a corrente francesa, Vladimir Propp, chegou a ser acusado por Claude Lévi-Strauss de produzir “uma gramática sem vocabulário” (AGUIAR E SILVA, 1976, p. 691).

Dito isso, acreditamos que, a fim de fazer o debate caminhar, seria necessário compartimentalizar duas classes de princípios da expressão literária: aqueles que dizem respeito à diferença entre narrar e descrever e aqueles que dizem respeito à diferença entre o modo contínuo e o modo descontínuo de construção do texto. Os primeiros lidariam com o sentido último deliberadamente ou não imprimido pelo autor à obra (se mais tendente à temporalidade, à universalidade e à hierarquização, se mais tendente à espacialidade, à particularidade e à homogeneização); estes últimos, com o modo de registro da expressão (se mais contínuo, se mais descontínuo). Ambas as ordens de princípios são, claro, formais, no sentido que *enformam* em maior ou menor medida a feição própria da obra; mas, como narrar e descrever se relacionam mais diretamente com aquilo que comumente se chama de sentido, chamaremos a essa distinção de *princípios morfossemânticos*. À diferenciação entre modos contínuo e descontínuo de construção – que passaremos a chamar, por motivos explicitados no capítulo quatro, de regularidade e irregularidade – chamaremos de *princípios morfológicos*. Esses dois conjuntos de princípios perfariam as estruturas fundamentais a partir das quais se articulam os gêneros literários historicamente fixados.

Mas compreendamos de forma um pouco mais concreta, ainda que por ora limitada, o que está implicado nos princípios morfológicos, já que até o momento nos dedicamos mais a aclarar os morfossemânticos.

Para tanto, vem em nosso auxílio aquilo que, no quarto e último estudo de seu *Anatomia da Crítica*, Northrop Frye chamou de “crítica retórica” (FRYE, 1973, p. 243): o tipo de análise da obra literária que leva em conta o fato de que ela, sendo uma expressão da língua que se instala no tempo, não pode deixar de adquirir características singulares conforme a maneira como se distribui temporalmente. Por exemplo, versos escritos em decassílabos sáficos têm um tipo de andamento totalmente diferente daquele de versos escritos em alexandrinos, e grandes diferenças, ainda sob esse aspecto, encontraremos entre um texto de drama e um texto de romance moderno. O critério subjacente, como se vê, é o ritmo, o padrão de enunciação, o modo como o texto se entrega aos ouvidos do leitor ou ouvinte.

Grosso modo, Northrop Frye distinguirá quatro tipos fundamentais de ritmo, distinção essa que, embora não parta da diferenciação de verso (ou poesia) e prosa como modalidades

básicas do discurso – que é o que tanto Carvalho quanto Moisés fazem explicitamente, opção que não endossaremos ao longo deste trabalho –, não deixa de fazer-lhe eco. Segundo o crítico e teórico canadense, existem o ritmo da recorrência (epopeia), o ritmo da continuidade (prosa), o ritmo do decoro (drama) e o ritmo da associação (lírica) (FRYE, 1973, p. 251-281). Para ilustrar, por exemplo, a diferença entre o ritmo da recorrência e o ritmo da associação, podemos pensar no que torna tão diferentes uma oitava de decassílabos heroicos de *Os Lusíadas* e um poema em versos livres de Carlos Drummond de Andrade. No primeiro caso, temos regularmente o retorno a um mesmo tipo de acento (a sexta e a décima sílabas poéticas, quase sempre), o que cria uma circularidade rítmica, sugerindo um padrão, portanto, algo de universal. No segundo, temos o deambular da voz do poeta, mesmo que com intensa musicalidade, sem o apoio de uns mesmos acentos recorrentes homogêneos, irregularidade rítmica essa que sugere algo de muito específico, que funciona de maneira mais analógica, relacional. Pode-se dizer, enfim, que, no segundo caso, teremos uma voz particularíssima a falar (lírica), cuja entoação reproduz essa qualidade; no primeiro, uma voz que aspira a uma maior universalidade – no caso, não a voz do próprio Camões, mas algo como a nação portuguesa (épica). Num caso, teríamos ênfase mais acentuada no princípio morfológico da regularidade; no outro, ênfase mais acentuada no princípio morfológico da irregularidade, o que discutiremos em outro momento com mais vagar.

Retornemos, agora, aos princípios morfossemânticos de narrar e descrever, estabelecendo os precedentes históricos dessa distinção que se tornaria mais patente no século XX, o que também será um meio de dar maior precisão às características de um e outro.

2 NARRAR E DESCREVER: BREVE REVISÃO HISTÓRICA

A possibilidade de rearticulação do estudo dos gêneros literários, tal qual apresentada ao fim do capítulo anterior – estabelecimento de princípios morfossemânticos e princípios morfológicos de construção da obra –, não é isenta de precedentes históricos, uns mais explícitos, outros menos. O presente capítulo se destina a aclarar a posição que aventamos por meio da análise de alguns desses precedentes, no que possam ter de esclarecedores dos princípios morfossemânticos¹⁵.

Se tratamos de gêneros literários, tratamos, claro, da divisão dos mesmos. É caso de estabelecimento de alguma tipologia textual. Por questão de verdade histórica, é preciso dizer que a primeira tipologia textual ampla e rigorosa a circular no Ocidente não lidava com textos especificamente literários, uma vez que a própria ideia de literatura ainda não se estabelecera; lidava, isto sim, com a diferenciação de gêneros de discurso. Obviamente, referimo-nos ao sistema retórico.

Pois bem: não teriam os rétores antigos e medievais estabelecido alguma distinção coerente com a distinção aqui feita entre os procedimentos de narrar e descrever? Cremos que sim, e já passaremos à análise dessa hipótese. Antes, faz-se necessária uma observação.

Neste trabalho, não poderemos nos ocupar com a diferenciação entre gêneros retóricos e gêneros literários, por mais sugestivo que um tal estudo, a princípio, possa parecer. Se o fizéssemos, correríamos o risco de retomar o problema fundante, especialmente difícil, da teoria literária no século XX: o da “literariedade” (AGUIAR E SILVA, 1976, p. 26). Mas há razão ainda mais forte para contornarmos a questão. Reside na continuidade ou paridade, desde que aceita determinada premissa, entre os gêneros retóricos e os gêneros literários. A premissa em causa é a de que existem princípios estruturantes da linguagem humana em geral, os quais inescapavelmente vão moldar também a expressão literária, já que esta é, afinal, um uso específico daquela linguagem. Disso decorre não haver de fato clara oposição entre gêneros retóricos e gêneros literários; a distinção, aí, é apenas metodológica, não ontológica, haja vista ser possível uma análise literária de discursos retóricos e uma análise retórica de textos literários.

Mas não é apenas o caso de não haver oposição. Historicamente, há até continuidade. O terceiro e último gênero de discurso a ser admitido na *inventio*, o epidíctico ou

¹⁵ Ao tratamento detalhado dos princípios morfológicos serão dedicados os capítulos quarto e quinto.

demonstrativo, é aquele que mais facilmente se prestou à elaboração de textos que veríamos, hoje, como literários, a exemplo do *Elogio de Helena*, de Górgias. Esse, inclusive, o motivo de Hans Ulrich Gumbrecht ver no discurso epidíctico uma funcionalidade meta-histórica – ambigualmente utilitária e persuasiva, e não apenas desinteressada, como geralmente se pensa ao comparar o gênero demonstrativo aos gêneros judicial e deliberativo (GUMBRECHT, 2003, p. 121-123) –, o que é tese em perfeito acordo com a universalidade que Aristóteles identificava no *poiema*.

Podemos ainda acrescentar um dado histórico relevante: foi do ensino escolar do gênero epidíctico que se desenvolveu a topologia e a sintomatologia amorosa da poesia lírica medieval. Hermógenes de Tarso, rétor do século II, chegou mesmo a identificar poesia e elogio epidíctico e a afirmar ser ela o mais elogioso de todos os gêneros de discurso (*logoi*) (CURTIUS, 2012, p. 226). Ou seja:

O discurso epidíctico foi o que mais influenciou a poesia medieval; seu tema predominante é o louvor. A nova sofística havia adaptado ao ensino escolar a parte correspondente da retórica. Esta época tardia elogia deuses, homens, países, cidades, animais, plantas (o loureiro, a oliveira, a rosa), estações, virtudes, artes, profissões: enumeração que por si só permite adivinhar até que ponto puderam tocar-se a poesia e a retórica epidíctica (CURTIUS, 2012, p. 226, tradução nossa).

Um estudo sugestivo seria, do ponto de vista da emergência dos gêneros especificamente literários, localizar o ponto de viragem ficcional entre gênero retórico e gênero literário. Apenas apontamos o elo – possivelmente um grande elo perdido –, não havendo aqui espaço para essa investigação¹⁶.

Sigamos, agora, para a análise da retórica antiga e medieval do ponto de vista mais relevante a este trabalho, aferindo o quanto ela admitia a existência dos princípios morfossemânticos de narrar e descrever.

2.1 *Inventio, dispositio* e gêneros retóricos

¹⁶ Uma investigação dessa natureza teria, ao nosso ver, dois vetores principais: um, já aqui indicado, direcionado à produção literária decorrente de uma instrumentalização escolar de exercícios ligados à retórica; outro, mais delicado, direcionado à passagem de discursos míticos e proto-históricos para narrativas alegóricas (com maior ou menor acento moral) e narrativas de viagem (BRANDÃO, 2005, p. 82-89).

O antigo sistema retórico distinguia quatro momentos na elaboração do discurso. O primeiro é a *inventio* (*heurésis*, em grego), no qual o orador busca encontrar os argumentos e meios adequados para a persuasão que tem em vista, persuasão essa que é o objetivo final do discurso. O segundo é a *dispositio* (*taxis*), pela qual se ordenam os elementos elencados na *inventio*, de modo a lhes dar uma determinada distribuição no interior do discurso, coordenados partes e todo. O terceiro momento é a *elocutio* (*lexis*) e diz respeito à ornamentação estilística, àquilo com que, em matéria de artifícios, o orador crê tornar mais eficiente o discurso. O quarto é a *actio* (*hypocrisis*), a proferição do discurso do modo mais conveniente, atinando a entonação, clareza, velocidade, gestos. No período romano, distinguia-se ainda um quinto momento, na verdade um aspecto da *actio*, que era a *memoria*, ou seja, as técnicas mnemônicas para melhor fixação do discurso (REBOUL, 2004, p. 43-44).

Na *inventio*, os retóricos apreciavam três modalidades de discurso, de acordo com o que a situação pedia. Aristóteles faz cada um dos três gêneros remeter ao tipo de contexto do qual emerge e ao tipo de ator social envolvido:

Ora, é necessário que o ouvinte ou espectador seja juiz, e que um juiz se pronuncie ou sobre o passado, ou sobre o futuro. O que se pronuncia sobre o futuro é, por exemplo, um membro de uma assembleia; o que se pronuncia sobre o passado é o juiz; o espectador, por seu turno, pronuncia-se sobre o talento do orador. De sorte que é necessário que existam três gêneros de discursos retóricos: o deliberativo [ou político], o judicial [ou forense] e o epidíctico [ou demonstrativo] (2012, p. 22).

O discurso judicial lida com matéria passada, a fim de emitir um juízo sobre determinado ato ou ator; o deliberativo lida com o futuro, tratando de possibilidades e, assim, mostrando-se argumentativo, dialético por excelência; enquanto o epidíctico lida com algo que está imediatamente posto em questão diante do orador e do público, e assim se mostra presente, embora talvez fosse o caso, seguindo a orientação de Gumbrecht, de ver nele algo mais meta-histórico – afinal, as qualidades apontadas em determinada coisa ou pessoa se projetam para além de um único instante dado, sob a forma de um “é” que sempre se pode atualizar. Aristóteles deixa ainda mais clara a associação entre gêneros de discurso e diferentes referências temporais:

Os tempos de cada um destes são: para o que delibera, o futuro, pois aconselha sobre eventos futuros, quer persuadindo, quer dissuadindo; para o que julga, o passado, pois é sempre sobre atos acontecidos que

um acusa e outro defende; para o gênero epidíctico o tempo principal é o presente, visto que todos louvam ou censuram eventos atuais, embora também muitas vezes argumentem evocando o passado e conjecturando sobre o futuro (2012, p. 22).

Reiteremos: no gênero judicial, julga-se algo passado; no deliberativo, aconselha-se algo futuro; no epidíctico, louva-se ou censura-se algo dado como presente, mas potencialmente atemporal.

Se por ora deixarmos de lado o discurso deliberativo, o que temos é uma bifurcação de tendências discursivas bastante próxima daquela que estabelecemos ao falar em princípios morfossemânticos de narrar e descrever. Por um motivo muito simples: quem se compenetra em julgar algo – dispor um fato frente a uma norma – precisa basicamente *narrar* esse fato; quem se compenetra em louvar algo ou alguém – dispô-lo frente a um padrão de excelência, seja moral ou de outra natureza – precisa basicamente *descrever* a coisa ou pessoa em questão.

Como já vimos, o próprio posto ocupado pela prática do discurso epidíctico é historicamente compatível com a tese de sua natureza intimamente descritiva, como quando de sua aplicação a exercícios escolares de lírica. Não fosse, ainda, a obviedade de que, como dissemos, só se louva o que se é capaz de descrever, há ainda a defesa aristotélica da tese com base nas diferentes estruturas de que se valem o discurso deliberativo e o discurso epidíctico. A passagem é sugestiva:

O elogio e os conselhos pertencem a uma espécie comum; pois o que se pode sugerir no conselho torna-se encômio quando se muda a forma da expressão. Quando, portanto, sabemos o que devemos fazer e como devemos fazer, basta que, para estabelecer isso como conselho, se mude a forma de expressão e se dê a volta à frase; dizendo, por exemplo, que importa não nos orgulharmos do que devemos à fortuna, mas só do que devemos a nós mesmos. Dito assim, tem a força de um conselho; mas, expresso como elogio, será: ele não se sente orgulhoso do que deve à fortuna, mas apenas do que deve a si próprio. De sorte que, quando quiseres elogiar, olha para o conselho que se poderá dar; e, quando quiseres dar um conselho, olha para o que se pode elogiar (ARISTÓTELES, 2012, p. 50-51, grifo nosso).

Entre o gênero deliberativo e o gênero epidíctico, portanto, há apenas uma mudança na “forma de expressão”, cujo conteúdo, no entanto, seria o mesmo quanto ao fundamental. Assim, justificamos termos há pouco sugerido tomar por basilares apenas os discursos forense e demonstrativo; é que o político é, em verdade, uma variação deste último, da mesma

maneira que, como se verá mais à frente, modernamente pode se tomar a “discussão” como uma variação mais científica da “descrição”.

Se, além de à *inventio*, dermos alguma atenção à *dispositio*, veremos com clareza como o gênero judicial ou forense tem essencialmente, no que lhe é mais próprio, uma estrutura narrativa.

Um discurso tem duas grandes partes: uma inicial, que se chama *exordium* ou *proemium* e tem o objetivo de *benevolum parare* (conquistar a simpatia do público para com o que se vai defender), e uma parte central, constituída de *propositio* (a enunciação sintética da tese que se quer fazer acreditada pelo público) e *rationes* (os motivos de credibilidade da tese) (LAUSBERG, 2004, p. 92).

A *propositio* pode ser desdobra em duas outras partes. Se ela estiver estruturada numa enumeração de pontos que convergem, afinal, para a tese central, tem-se uma *partitio*; é, por assim dizer, uma ordenação do que se irá argumentar. Mas, caso esteja em questão a discussão de determinada cadeia de eventos, pode dar-se uma *narratio*, uma relação do conjunto de fatos em apreciação.

À *propositio* se segue a *argumentatio*, a parte comprobatória da tese central. Dá-se aí a apresentação de provas e, se necessário, a *refutatio* dos que argumentam em contrário. O discurso, do ponto de vista da *dispositio*, se encerra com uma breve *peroratio*, de conteúdo fortemente emocional, a convidar o juiz do caso a se pronunciar de forma favorável ao exposto (LAUSBERG, 2004, p. 93-94).

Ora: o discurso judicial é precisamente aquele na qual é mais destacada a *narratio*. Tanto o é que Aristóteles, ao resumir a estrutura interna dos tipos de discurso, toma apenas duas partes por fundamentais: a exposição e a demonstração (ARISTÓTELES, 2012, p. 214). E diz de maneira inequívoca, ao rechaçar o que chama de “distinções ridículas”, aquelas que acabamos de ver como subtipos da *propositio*: “a narração [*diégesis*] é própria apenas do discurso judiciário” (ARISTÓTELES, 2012, p. 214).

A importância dessa afirmação não deve ser subestimada. É preciso, aí, ter em vista o que, no que se refere à *narratio*, Aristóteles diz a respeito dos gêneros deliberativo e epidíctico. Neste último, ao comparecer, a narração é coisa mitigada, “não é contínua, mas sim articulada em seções” (ARISTÓTELES, 2012, p. 223), não dando o tônus específico desse tipo de discurso. Tanto pior no gênero deliberativo, no qual “a narração é menos importante, porque ninguém elabora uma narração sobre fatos futuros”. E, mesmo no caso de recorrer à narração de coisas passadas com o intuito de tratar de possíveis cenários futuros, “o orador nesse caso não perfaz a função de um orador do gênero deliberativo”

(ARISTÓTELES, 2012, p. 227). O que é dizer: ele está na verdade se mostrando um orador judicial em determinado momento de um discurso deliberativo. Narração e descrição, portanto, estão embutidas, como princípios estruturadores, na diferenciação dos discursos judicial e epidíctico feita pela retórica clássica.

E quanto a formulações posteriores – também elas reconheceriam, ainda que implicitamente, a procedência dos princípios morfossemânticos?

Modernamente, esquemas alternativos de distinção dos tipos de discurso surgiriam. A linguística buscou encabeçar esse processo por meio de teorias como a das funções da linguagem: por exemplo, as funções de “representação”, “expressão” e “apelo” estudadas por Karl Bühler (CÂMARA JR., 1975, p. 142-143). No entanto, outras tentativas de estudo e prática retórica, tendo em vista sua efetividade num contexto moderno, foram levadas adiante, a exemplo do que fizeram Cleanth Brooks e Robert Penn Warren, não à toa dois autores advindos do *new criticism*. A “retórica moderna” que propõem não é, evidentemente, apenas um estudo teórico das funções da língua, como no caso da linguística; tampouco é apenas um renascimento pelo interesse histórico, com aplicações ocasionais a campos diversos do conhecimento atual (no direito, por exemplo), como na “nova retórica” de Chaïm Perelman (REBOUL, 2004, p. 88-89). Trata-se, isto sim, de uma tentativa de reproduzir escolarmente o ensino retórico a partir de referências eminentemente modernas.

Do mesmo modo como a retórica antiga principiava por um recenseamento, digamos assim, da situação de discurso – de modo que os discursos jurídico, demonstrativo e deliberativo se orientavam de acordo com um propósito específico frente a um público específico –, também esta retórica moderna começa por distinguir tipos de discurso próprios a cada situação, algo que os antigos reservariam à *inventio*. Em suma, Brooks e Warren propõem uma divisão de exposição, discussão, narração e descrição (1972, p. 44-45). Cada tipo corresponderia, respectivamente, a uma necessidade discursiva: “Queremos explicar ou informar alguma coisa. Queremos convencer alguém. Queremos dizer qual é a aparência de algo – ou como nos parece, como nos toca. Queremos contar o que aconteceu” (BROOKS, WARREN, 1972, p. 44, tradução nossa).

Essa classificação quádrupla do discurso é, contudo, equívoca e não estanque; há naturalmente zonas de interseção entre um tipo e outro. E, quanto ao que nos interessa no presente trabalho, é preciso dizer que a discussão é expressamente posta amiúde como subordinada à exposição (BROOKS, WARREN, 1972, p. 45-46), ao passo que esta última, em algumas de suas formas, é indistinguível da descrição (BROOKS, WARREN, 1972, p. 198). Tais formas seriam a definição e a análise. Nada mais natural que seja assim, aliás: se a

descrição lida com *o que é*, indo em direção ao *quid* e determinando-lhe suas especificações, a forma de discurso maximamente descritivo – e antinarrativo – seria a ciência, justamente o tipo de saber que não se concebe sem definições e análises.

“De fato, uma descrição pode com frequência servir como uma definição: ao nos informar sobre determinada coisa, informa-nos sobre o uso do termo que se refere à coisa” (BROOKS, WARREN, 1972, p. 78). Quanto à análise, ela é “a forma da descrição alcançada ao se distinguir as partes da coisa descrita. Esse tipo de descrição, que iremos por ora contrastar com o tipo comum de descrição, é chamado de *descrição técnica (ou expositiva)*” (BROOKS, WARREN, 1972, p. 96, grifo nosso). Evidentemente, não nos concentraremos aqui na especificação das qualidades da descrição técnica, no que ela se alinha à definição ou à exposição. O que nos interessa aqui é que, com a possível subsunção da exposição e da discussão na descrição, voltamos a lidar com os dois princípios morfossemânticos de que temos falado: narrar e descrever. E Brooks e Warren procedem mesmo a essa bipartição:

A narração nos dá uma imagem dinâmica, objetos em movimento, vida em curso, a transformação da vida de um momento a outro. Não fala *sobre* uma história. *Conta* uma história.

Seu objetivo é proporcionar imediatez, uma sensação de que o acontecimento está diante de nossos olhos, envolvendo a nós, a nossos interesses e, talvez, à nossa simpatia. A descrição também objetiva proporcionar imediatez, mas seu propósito é fornecer a característica de uma ação, não o movimento em si mesmo da ação (BROOKS, WARREN, 1972, p. 229, grifo do autor).

Narração e descrição permanecem, assim, estruturas fundamentais numa possível retórica moderna – que se vale da linguística, da estilística e da lógica do século XX –, não apenas na retórica antiga.

2.2 Estruturas gramaticais de subordinação e coordenação: o caso dos anticiceronianos

Até aqui, tratamos da retórica enquanto sistema que acolhia, em diferentes níveis, a dualidade compositiva narrar/descrever. A esta altura, é preciso reconhecer que a retórica não era apenas matéria teórica destinada a ensino escolar; ela visava uma prática discursiva, textual, quer sobretudo oral (retórica antiga) quer sobretudo escrita (retórica medieval, com o estabelecimento da *ars dictaminis*, da qual trataremos no capítulo quarto). E, nessa prática,

acreditamos serem perceptíveis alguns padrões que fazem eco aos princípios morfossemânticos. Padrões, enfim, de ordem gramatical e estilística que se tornaram especialmente relevantes na defesa da “prosa ática” por parte dos “anticicecorianos” do século XVII, defesa que toma por implícita a diferenciação que fazemos entre princípio morfossemântico narrativo e princípio morfossemântico descritivo. Ou seja: não só a teoria retórica deixava em aberto a possibilidade de reconhecimento dos princípios de narrar e descrever, mas também os usos estilísticos da língua os supõem, o que fica especialmente evidente em determinadas situações, a exemplo dessa querela seiscentista.

Mas vamos por partes.

A estilística, como se sabe, é uma disciplina razoavelmente recente – Bally começou a estabelecê-la na década de 1910 – e que nasceu de investigações linguísticas, não retóricas (CÂMARA JR., 1975 p. 143-147). Contudo, o que a *elocutio* apreciava como parte do *ornatus* tem muito que ver com determinadas preocupações modernamente recuperadas pela estilística.

A terceira parte da retórica escolar antiga, a *elocutio*, deveria prezar a *puritas* (a correção do discurso, tendo em vista os usos consagrados pelos autores que servem de modelo), a *perspicuitas* (a compreensibilidade e acuidade do discurso) e o *ornatus* (a beleza e refinamento do discurso) (LAUSBERG, 2004, p. 119). Este último aspecto, por sua vez, poderia ser considerado a partir de dois pontos de vista: o das palavras tomadas individualmente, *in verbis singulis*, e o das palavras tomadas em seu conjunto, *in verbis coniunctis* (LAUSBERG, 2004, p. 164).

Uma parte considerável deste segundo tipo de análise do *ornatus* corresponde ao que hoje apreciamos sob o nome de sintaxe. Efetivamente, o discurso, ao encadear um número amplo de diferentes ideias, com gradação, por exemplo, de credibilidade e força persuasiva, lançava mão de diferentes arranjos, diferentes “figuras de pensamento”. Quando se operava uma *adiectio*, uma determinada relação entre membros de uma frase, lançava-se aí mão de uma figura de acumulação, a qual só poderia ser de dois tipos: acumulação coordenante (nomeada *plurium rerum congeries*, “acúmulo de várias coisas”) e acumulação subordinante (nomeada de vários modos, a depender de sua qualidade específica; por exemplo, o *adiectivum* poderia compreender o que hoje tempos por oração subordinada adjetiva) (LAUSBERG, 2004, p. 187).

A distinção entre estruturas de subordinação e estruturas de coordenação teria longa vida no estudo das línguas e de suas estilísticas ao longo da história ocidental, vindo a alcançar nossos dias. A gramática medieval, que se pretendia uma gramática geral, a englobar

todas as línguas fazendo valer, nelas, as dez categorias aristotélicas, não descuidava dessa bipartição fundamental de modos de construção de um discurso. Por exemplo, ao tratar do uso de conjunções, precisamente os elementos responsáveis por “congere” as “plurium rerum” de que o autor do discurso se vale:

Advérbios conjuntivos podem ser coordenativos. Estes ligam frases e orações independentes. Exemplos incluem *daqui, por isso, conseqüentemente, portanto, então, não obstante*. Advérbios conjuntivos podem ser subordinativos. Estes ligam uma oração dependente a uma oração independente, formando uma frase completa. Exemplos incluem *enquanto, onde, quando, embora, a menos que, senão, se* (JOSEPH, 2008, p. 86, grifo do autor).

A distinção também vai implícita na *Gramática de Port-Royal* (1660), aquela que seria a mais influente gramática filosófica moderna e que definiria, pela primeira vez, a diferença entre “estrutura de superfície” e “estrutura profunda” na língua (CHOMSKY, 1972, p. 43-44). Ao lidar com a função desempenhada pelo relativo *qui* (“que”), Arnauld e Lancelot escrevem:

Eu disse que a proposição do relativo pode fazer parte do sujeito ou do atributo de uma outra proposição, que se pode denominar principal, pois ela nunca constitui o sujeito inteiro nem o atributo inteiro, mas é preciso acrescentar a palavra, cujo lugar é ocupado pelo relativo para se constituir o sujeito inteiro e alguma outra palavra para constituir o atributo inteiro. Por exemplo, quando digo: *Deus, que é invisível, é o criador do mundo, que é visível – que é visível* não é o sujeito todo dessa proposição, mas é preciso acrescentar *Deus*, e *que é visível* não é o atributo todo, mas é preciso acrescentar *o criador do mundo* (ARNAULD, LANCELOT, 2001, p. 62, grifo do autor).

É preciso dizer que os autores de Port-Royal partiram da análise da frase “Deus invisível é o criador do mundo visível”, buscando aí flagrar o que Chomsky chama de estrutura profunda, para chegar à reflexão que acabamos de citar. Ao fazê-lo, distinguem “proposição principal” de outras que lhe estariam subordinadas, e que podem ou não ser desdobradas na superfície do enunciado mediante recurso ao relativo (no caso, “que é invisível” e “que é visível”). Desse modo, embora os autores não dediquem atenção específica às estruturas subordinantes e às estruturas coordenantes, reconhecem implicitamente a diferença entre umas e outras. Há, do ponto de vista aí exposto, uma diferença entre

proposições que guardam alguma completude em si mesmas e outras que, para alcançá-la, tornam “principais” certas proposições frente a outras “subordinadas”.

Por sinal, a gramática atual reconhece no relativo uma “marca de subordinação oracional” (BECHARA, 2009, p. 463), e o faz numa moldura teórica que toma por fundamental a diferença entre coordenação e subordinação. Por mais familiarizados que possamos estar com o fenômeno em língua portuguesa, cremos não ser demasiado chamar atenção para o modo como Evanildo Bechara introduz o assunto:

Uma oração independente do ponto de vista sintático, que sozinha, considerada como unidade material, constitui um texto, se este nela se resumir, como em

A noite chegou,

pode, pelo fenômeno de estruturação das camadas gramaticais conhecido por *hipotaxe* ou *subordinação*, passar a uma camada inferior e aí funcionar como pertença, como membro sintático de outra unidade;

O caçador percebeu que a noite chegou (2009, p. 462, grifo do autor).

Por oposição a esse tipo de estruturação, dá-se a coordenação:

as orações coordenadas são orações sintaticamente independentes entre si e que se podem combinar para formar *grupos oracionais* ou *períodos compostos*:

Mário lê muitos livros e aumenta sua cultura.

(...)

É fácil observar que as duas orações do primeiro exemplo são sintaticamente independentes, porque, ao analisar a primeira (*Mário lê muitos livros*), verificamos que possui todos os termos sintáticos previstos na relação predicativa, ao contrário da oração complexa [aquela na qual surgem subordinadas] (BECHARA, 2009, p. 476, grifo do autor).

Se o assunto parece escolar e simplório demais, reconheçamos, no entanto, que serve para deixar mais evidente o cerne estilístico da disputa barroca entre ciceronianos e anticiceronianos, uma disputa afinal sobre questões de retórica¹⁷ que passamos a abordar com os termos da gramática e da estilística correntes. O procedimento nos levará a ver como os

¹⁷ Que disso não se entenda ser uma questão meramente “formal”. Na verdade, todo o sistema retórico é, implicitamente, uma teoria das funções sociais dos discursos. Assim, as mudanças estilísticas aqui referidas têm que ver, por exemplo, com determinadas mudanças de comportamento social: leitura solitária e silenciosa, já não em voz alta; escrita voltada para a discussão de matéria íntima e divagante, e não para um objetivo eminentemente prático etc. Esses e vários outros fenômenos são contextualizados no estudo de Morris Croll que passaremos a citar.

princípios morfossemânticos encontram correspondência em determinadas estruturas gramaticais.

Com o culto renascentista dos clássicos greco-latinos, erigiu-se um modelo de prosa latina a ser emulado: Cícero. O tratamento que este dava às suas obras continuava a tradição isocratiana da retórica, ou seja, aquela que vai dar remotamente em Isócrates e em sua defesa do estilo clausular, periódico do discurso (CROLL, 1921, p. 83), baseado nas ideias de equilíbrio, de recursividade das orações concatenadas, de igualdade de medida de diferentes membros da frase, de simetria entre estruturas primárias e estruturas secundárias do discurso, em suma, na valorização do *isocolon* (nome advindo de Isócrates, por sinal), o qual “consiste na correspondência sintática da composição de várias (...) partes de um todo sintático” (LAUSBERG, 2004, p. 207). Já na própria antiguidade, contudo, o estilo isocratiano – que, em verdade, chegou mesmo a se identificar com estilo retórico *tout court* – se viu rivalizado. Com o ataque platônico no *Górgias* a determinado uso da retórica, passou a haver um descompasso entre busca da verdade e estilo refinado de prosa. Assim, um estilo de prosa menos ornamental começa a correr paralelo a um tipo mais exuberante: ao primeiro se chamou *genus humile*, ao segundo *genus nobile* (CROLL, 1921, p. 87-88). A diferença, aí, era cortante. Ao passo que o *genus nobile* utilizava preferencialmente os *schemata verborum* (ou seja, figuras de linguagem ao nível mais material da língua) e tendia a ser oratório, o *genus humile* apelava mais às *figurae sententiae* (ou seja, figuras de linguagem ao nível mais semântico que sintático, por exemplo) e tendia ao estilo ensaístico. Por óbvio, os esquemas isocratianos de equilíbrio da frase tinham maior funcionalidade junto ao público que esperava *ouvir* algo próprio à *oratória*. Sua qualidade sensorial mais explícita se impunha. Ocorre, todavia, que o século XVII possuía já um público palaciano, todo ele voltado para o estudo privado e silencioso, para o qual o estilo de Cícero parecia inadequado (CROLL, 1921, p. 90-91).

No período renascentista e imediatamente posterior, eram vários os estilos de prosa, alguns de origem medieval, outros de origem antiga, mas

todos eles, tivessem por fossem quais meios chegado ao século XVI, tinham sua origem remota no tipo gorgiano ou isocratiano de oratória (...). Sabe-se bem que isso era verdadeiro acerca do estilo ensinado pelos humanistas ortodoxos: seu objetivo era ensinar os alunos a “escrever como Cícero”. Mas isso também é verdadeiro acerca dos muitos tipos de estilo devido à sobrevivência de costumes educacionais e hábitos sociais da Idade Média: as formas do estilo de pregar, por exemplo, que depois da metade do século prevaleciam,

tanto em latim como em vernáculo; o estilo empregado em cartas compostas para exibição ou divertimento público; o estilo áureo e afetado daqueles acostumados à cerimônia palaciana do Renascimento, tal como os espetáculos de discursos de cavaleiros numa competição ou nos discursos de pedido ou de louvor a soberanos; e o *cultismo* literário praticado em muitos tratados morais e romances, tais os de Guevara, Sidney e Lyly. A despeito de quão não clássicos todos esses tipos de discurso possam ser quanto a seu efeito sobre nossos ouvidos e gosto, todos têm uma característica em comum: perfizeram-se através da elaboração dos “esquemas” ou figuras de som, os quais já se descreveu como os principais ornamentos da oratória isocratiana (CROLL, 1921, p. 91, grifo do autor, tradução nossa).

Foi contra esse elemento em comum partilhado pelas várias modalidades de discurso concorrentes à época, o vezo “nobre” ancorado no *isocolon* e ornamentado mediante *schemata verborum*, que os defensores da “prosa ática” se insurgiram. Em seu *Ciceronianus*, Erasmo emprega recorrentemente o adjetivo “ático” como coisa oposta à copiosidade de Cícero e sua suntuosidade “asiática”, oposição a revelar ainda determinada “inclinação por uma brevidade científica ou filosófica, marcada pela mesma tendência à ingenuidade e objetividade que acompanhou o *genus humile*¹⁸ nos tempos antigos” (CROLL, 1921, p. 97-98, tradução nossa). Nesse sentido, é revelador o testemunho dado por Lipsius em 1586, o qual diz muito acerca do que se passava em sua geração: “Amo Cícero; até costumava imitá-lo; mas me tornei um homem, e meus gostos mudaram. Festins asiáticos deixaram de me agradar; prefiro os áticos” (LIPSIUS apud CROLL, 1921, p. 98, tradução nossa).

A despeito da atuação de Erasmo e de expoentes posteriores, como Montaigne, ao que tudo indica o precursor por excelência dos anticiceronianos foi Muret. Morris Croll situa a sua atuação no contexto de época, na qual dominava a “artificialidade dos usos oratórios”:

Foi Muret, parece, aquele notável profeta das ideias do século XVII, quem primeiro a mandou às favas [a referida artificialidade]. Em um de seus derradeiros e mais ousados discursos, ele afirma que os motivos para a prática da oratória à época de seus predecessores retóricos, Bembo e Sadoletto, não atuavam mais na época presente, pois os verdadeiros interesses da vida política, e mesmo as questões

¹⁸ A inserção na teoria dos *genera dicendi* de um *genus medium*, junto ao *genus sublime* e ao *genus humile* de que temos falado, não foi algo imediato. Veio a ocorrer apenas com Demóstenes, que, desdenhando do zelo por simetrias e cadências melódicas do estilo isocratiano, mas sem querer perder algo do tom elevado e respeitoso deste, usurpou para si a qualificação de *genus sublime* ou *grande*; à retórica isocratiana denominou-se então *genus medium* (ou *modicum* ou *temperatum*), permanecendo o *genus humile* o único intacto em meio a esse reposicionamento dos tons de discurso (CROLL, 1921, p. 104-105). Demóstenes, assim, seria um modelo muito peculiar a ser imitado ao longo de todo o século XVII: o *genus grande*, porém em sua forma ática (IDEM, 1921, p. 107).

legais mais importantes, não mais se decidiam nas salas de audiência dos senados e das cortes, mas nos gabinetes particulares dos ministros de estado e na intimidade da conversação (CROLL, 1921, p. 92, tradução nossa).

Apropriados como modelos para esse novo momento, em contraposição aos modelos anteriores (Isócrates e Cícero), viriam a ser Tácito, Lucano, Sêneca, Tucídides, Catão e demais de estilo “lacônico” (CROLL, 1921, p. 99). E em que consistia essa mudança estilística, de forma concreta? Numa palavra, consistia numa “explosão do estilo”, da qual os contemporâneos estavam bem cientes: “Os próprios seiscentistas falavam em explosão ao se referirem à prosa anticiceroniana. É que os membros do período existem separadamente: não há conjuntivos sintáticos entre eles, e a pontuação é feita por dois pontos e ponto e vírgula” (COUTINHO, 1994, p. 59). Ou seja: em vez de um acabamento clausular, refletido, que transmita uma ideia de completude e construção bem meditada, os escritores da época – e isso é dito especialmente do estilo daquele em geral apontado como o fundador do “ensaio” moderno, Montaigne – preferiam deixar o processo criador à mostra, a fim de “retratar, não um pensamento, mas um espírito pensando”, dando preferência à ideia “justamente no ato e no momento em que foi imaginada e na forma em que ocorreu à mente, sem adornos posteriormente acrescentados” (COUTINHO, 1994, p. 59). Por óbvio, o procedimento de preterir conjunções e oferecer ideias – *figurae*, como se diria em vocabulário retórico – mais em forma isolada que relacionada pode encontrar realizações bem diversas; assim, dois estilos “áticos” principais se cristalizaram:

O que distingue mais frisantemente o período anticiceroniano do oratório convencional é a maneira de ligação entre as cláusulas ou membros. A esse respeito há dois tipos de estilo anticiceroniano: escritores há que não usam sistematicamente ligaduras sintáticas, de modo que os membros ficam sintaticamente livres; em outros, os elementos usuais da sucessão lógica, conjunções, pronomes etc., estão presentes, mas são de tal natureza ou são usados de tal maneira que os membros do período se ligam frouxamente, como se por acaso. O primeiro tipo é o *période coupé*, *stile coupé*, *stile serré*, breve ou conciso, a primeira denominação das quais de origem e uso seiscentista; o outro, é o “período solto”, “estilo solto”, desatado ou negligente. Um é conciso, cerrado, abrupto, o outro é meditativo, “natural”, “informal” (COUTINHO, 1994, p. 59).

As principais qualidades desses dois estilos, sobretudo no que diz respeito ao conciso – “a brevidade procurada dos membros; a ordem imaginativa; a assimetria; e a omissão de

ligaduras sintáticas ordinárias” (COUTINHO, 1994, p. 60) –, levariam necessariamente a uma predileção pela parataxe frente à hipotaxe; e, de fato, o uso das conjunções coordenativas abunda, ao mesmo tempo em que a “construção parentética”, com divagações sem relação lógica clara estabelecida entre estruturas principais e estruturas secundárias do discurso, se torna habitual (COUTINHO, 1994, p. 61). Os primeiros prosadores modernos têm, de fato, acentuada predileção pela coordenação, coisa que Gladstone Chaves de Melo verifica inclusive na língua portuguesa, cujos autores clássicos, ao contrário, preferiam a subordinação (MELO, 1976, p. 132).

Essa oposição entre coordenação e subordinação, subsumindo na primeira a ideia de menor articulação lógica entre as partes do enunciado e na segunda, a ideia de maior articulação lógica, *traz implícita justamente a distinção entre os princípios de narrar e descrever tal como os enunciamos ao fim do capítulo anterior*. Ali dizíamos, por exemplo, que vários autores, em diferentes épocas, defenderam de algum modo que à narração cabe uma visão mais orgânica, articulada da realidade, ao passo que à descrição cabe uma visão mais particular, pormenorizada, desarticulada da realidade. Com a querela dos anticiceronianos, enfim, localizamos uma qualidade estilística de cada uma dessas percepções estruturantes dos gêneros literários historicamente constituídos: a articulação da visão narrativa encontra na hipotaxe uma sua expressão, ao passo que a desarticulação da visão descritiva encontra na parataxe uma sua expressão.

Por isso, acreditamos, é possível afirmar que “a coordenação em princípio traduz uma visão objetiva do mundo; a subordinação não raro expressa uma atitude interpretativa da causa, do modo, da hipótese, do condicionamento, da finalidade” (MELO, 1976, p. 132). Pode-se ainda, gramaticalmente, discernir a subordinação da correlação, mas aqui esta diferença se esfuma: “a correlação também é interpretativa, porém insiste no efeito, na proporção ou desproporção, na comparação, na alternância necessária” (MELO, 1976, p. 132). Ou seja, a correlação se mostra uma forma mais específica de subordinação, no que diz respeito à percepção que veicula.

Othon M. Garcia revela bastante percuciência a esse respeito. Ao tratar do tipo mais radical de descrição, a descrição científica ou técnica, ele afirma que “a descrição tipicamente científica, descrição de campo ou de laboratório, consiste muitas vezes numa enumeração detalhada das características do objeto ou ser vivo”, e assim “se caracteriza por *uma estrutura*

de frases curtas, em grande parte nominais” (GARCIA, 1978, p. 388, grifo nosso), o que caracteriza predominantemente o estilo coordenativo¹⁹.

As estruturas de subordinação e coordenação, todavia, não devem ser apreciadas apenas sob o aspecto gramatical e estilístico mais imediato. Na verdade, o todo de uma determinada obra pode ser tomada por marcada mais por uma estrutura subordinante ou mais por uma estrutura coordenante. A forma mais evidente que essa oposição tomou ao longo dos tempos, ademais, foi a que contrapõe epopeia e drama do ponto de vista da relação entre partes e todo de uma obra. Uma contraposição que data de Aristóteles e que se prolonga fértilmente em meio a autores ligados à tradição alemã, o que nos permite passar ao tratamento das mundividências implícitas nos princípios morfossemânticos de estruturação da obra literária.

2.3 Na tradição estética alemã: mundividências narrativas e descritivas

A esta altura, podemos deixar clara a significação mais ampla – simbólica, antropológica – implícita na distinção entre narrar e descrever. Já argumentamos, no capítulo anterior, no sentido de que a narração explicita preferencialmente o aspecto temporal da experiência humana, enquanto a descrição explicita preferencialmente o seu aspecto espacial. Agora, ao mostrar que narração e descrição tendem a se identificar, respectivamente, com estruturas de subordinação e estruturas de coordenação, defendemos que a primeira tende à hierarquia e à totalidade, e portanto a uma apreensão mais intuitiva de um todo simbólico, ao passo que a segunda tende à nivelação e à particularidade, e portanto a uma apreensão mais analítica de partes.

No entanto, mais que isso – e o é que defenderemos nesta seção com mais vagar –, a subordinação expressa uma mundividência pautada pela necessidade, enquanto a coordenação expressa uma mundividência pautada pela liberdade (necessidade e liberdade, contudo, sem conotações morais imediatas). Em suma: perspectiva temporal, subordinação estrutural, necessidade do acontecer, universalidade de concepção, por um lado; perspectiva espacial, coordenação estrutural, liberdade de ação, particularidade de concepção, por outro – eis aí os polos simbólicos entre os quais transita a experiência humana nas obras literárias.

¹⁹ Ao fim da próxima e última seção deste capítulo, voltaremos a tratar das relações narrar/subordinação e descrever/coordenação.

Mas prossigamos, mais uma vez, a passo lento.

Aristóteles propunha uma diferença fundamental entre a epopeia e a tragédia, à qual já nos referimos anteriormente: a obra trágica seria superior à épica devido à sua maior unidade. O que, enfim, deriva do fato de que a epopeia tem uma estrutura bem mais segmentada e “sem limite de tempo” (ARISTÓTELES, 1993, p. 35). A relação entre todo e parte permitiria a distinção entre “assunto” e “episódio”:

Nos dramas os episódios devem ser curtos, ao contrário da Epopeia, que, por eles, adquire maior extensão. De fato, breve é o argumento da *Odisseia*: um homem vagueou muitos anos por terras estranhas, sempre sob a vigilância adversa de Poseidon, e solitário; entretanto, em casa, os pretendentes de sua mulher lhe consomem os bens e armam traições ao filho, mas, finalmente, regressa à pátria, e depois de se dar a reconhecer a algumas pessoas, assalta os adversários e enfim se salva, destruindo os inimigos. Eis o que é próprio do assunto; tudo o mais são episódios (ARISTÓTELES, 1993, p. 91).

Por isso é que em outra passagem diz de forma peremptória: “Chamo composição épica à que contém muitos Mitos” (ARISTÓTELES, 1993, p. 95). E daí também este outro trecho:

Na Tragédia não é possível representar muitas partes da ação, que se desenvolvem no mesmo tempo, mas tão-somente aquela que na cena se desenrola entre os atores; mas na Epopeia, porque narrativa, muitas ações contemporâneas podem ser apresentadas, ações que, sendo conexas com a principal, virão acrescer a majestade da poesia. Tal é a vantagem do poema épico, que o engrandece e permite variar o interesse do ouvinte, enriquecendo a matéria com episódios diversos; porque, do semelhante, que depressa sacia, vem o fracasso de tantas Tragédias (ARISTÓTELES, 1993, p. 127).

A compreensão aristotélica de que a epopeia é mais episódica, além de repleta de mitos diversos, enquanto o drama é mais unitário e plano, é que permitiria a afirmação, prolongada de várias maneiras na tradição estética alemã, de que a epopeia apresenta menos tensão que o drama e de que este, ao contrário, se orienta por um princípio de organicidade conflituosa.

Em carta a Schiller datada de 8 de abril de 1797, Goethe escreve, ao tratar dos problemas com que se deparava na redação de seu poema “A caça”:

Uma característica principal do poema épico é a de que sempre avança e retrocede, por isso todos os motivos retardadores são épicos. Mas não deverão ser obstáculos reais, os quais na realidade pertencem ao drama.

Se essa necessidade de retardamento, concretizada efusivamente através dos dois poemas de Homero e a qual também estava no plano do meu, for realmente essencial e indispensável, então todos os planos de caminhar reto em direção ao fim deveriam ser completamente rejeitados ou considerados pertencentes a um gênero histórico subordinado (GOETHE, SCHILLER, 2010, p.124-125).

Por “retardamento”²⁰, entendemos que Goethe tinha em vista justamente a inserção de “episódios” destacados em pontos diversos do “assunto” – para nos valermos da terminologia aristotélica –, a fim de que a conclusão deste último fosse preterida. E entendemos ainda que o “caminhar reto”, de que ele fala, está bem próximo do que diz Schiller a 19 de abril de 1797, ao responder sua carta, sobre o gênero trágico:

A simples verdade, tirada de bem fundo, é o objetivo do poeta épico: ele descreve-nos simplesmente a calma existência e ação das coisas de acordo com suas naturezas – seu objetivo já está em cada ponto de seu movimento; por isso não nos apressamos impacientemente em direção a uma meta, mas nos demoramos com amor em cada passo. Ele nos concede a mais elevada liberdade da mente e, como ele nos oferece tão grande vantagem, com isso dificulta ainda mais a sua própria atuação, pois então lhe impomos todas as exigências fundamentais na integridade e na atividade de nossas forças reunidas e universais. O escritor trágico, pelo contrário, rouba-nos a liberdade da mente e, à medida que direciona e concentra a nossa atividade para um só lado, ele então facilita em muito a sua atuação e fica com a vantagem, à medida que nos põe em desvantagem (GOETHE, SCHILLER, 2010, p. 125-126).

Do ponto de vista do simbolismo que se pode extrair da estrutura das obras literárias, encontramos na correspondência de Goethe e Schiller a compreensão da liberdade como própria da obra épica e da necessidade como própria da obra trágica (que, de modo geral, é como se compreendia a obra dramática, sendo a comédia um subtipo seu). Essa compreensão teria longa fortuna. Já no início do século XIX, August Schlegel lhe daria refinamento:

²⁰ Aliás, é tratando justamente desse procedimento que Erich Auerbach abre seu *Mimesis*, numa já clássica interpretação do canto XIX da *Odisseia*, no qual a antiga ama de Ulisses o reconhece por meio de uma cicatriz de sua coxa, quando de seu regresso a casa. Auerbach nota que uma série de informações adicionais, sem necessidade aparente alguma, é oferecida em versos interpolados ao “plano principal” da ação, criando o efeito de “retardamento” da ação. Na verdade, nem seria muito correto falar em “plano principal”, pois “Homero (...) não conhece segundos planos” (AUERBACH, 2004, p. 3), e daí a sensação de gratuidade de determinadas informações, que são oferecidas “em primeiro plano” tanto quanto aquilo que diz respeito ao périplo de Ulisses.

Na épica o casual sempre está acima de tudo, motivo pelo qual nela também o maravilhoso está em casa, o que justamente reside no que é sem fundamento. O acontecido é muito menos considerado segundo a sua ligação, como mera consequência de modificações, nas quais, portanto, o espaço e o tempo fornecem a primeira conexão que reside na superfície. A aparente estabilidade é, por conseguinte, a lei da composição épica, assim como a necessidade aparente é a lei da ligação trágica (SCHLEGEL, 2014, p. 306).

Ou seja, certo impulso aleatório seria melhor acolhido na obra épica que na trágica – na verdade, esta última o rejeitaria inteiramente, porque assentada em um padrão construtivo guiado por “necessidade aparente”, com liames causais mais explícitos. Se quiséssemos, aqui, traduzir essa visão de Goethe, Schiller e August Schlegel para os termos que expusemos há pouco, os três estariam afirmando que a obra dramática se guia principalmente por uma estrutura de subordinação e a obra épica, por uma estrutura de coordenação. Coordenação implica permutabilidade na disposição dos elementos constituintes de um todo. Necessidade implica fixidez na disposição dos elementos constituintes de um todo.

Schelling, em sua *Filosofia da Arte*, publicada apenas quatro anos após a obra de Schlegel, que é de 1801, introduziria uma particularidade nesse esquema, revendo-o em parte. É que ele não toma o épico como equivalente do variável, do permutável, do livre; ao contrário, toma-o como império de necessidade, e contrasta-o diretamente não com a poesia dramática, mas com a poesia lírica. Nesse sentido, seu procedimento é menos aristotélico que o dos autores que vimos de citar.

Eis a comparação que faz entre lírico e épico:

Em geral, não há conflito no poema épico; aqui a necessidade reina como identidade, só que, como já se observou, precisamente porque não há conflito ela tampouco pode aparecer como necessidade, se esta é *destino*, mas na identidade com a liberdade pode em parte aparecer até mesmo como acaso. (...)

No poema lírico há um conflito, ele mesmo, porém, um conflito meramente subjetivo; não se chega em geral ao conflito objetivo com a necessidade. No poema épico somente a necessidade impera, a qual tem de ser um com o sujeito, *desde que*, sem isso, teria de ocorrer um dos dois casos mencionados; e assim, portanto, a infelicidade, se ocorre de um lado, tem de ser compensada por uma felicidade proporcional de outro (SCHELLING, 2010, p. 312).

Os “dois casos mencionados” são os de que, se Aquiles derrota Heitor, aquele pode ser o personagem principal da *Iliada*, mas este outro não; e de que, se ocorre o contrário, Heitor é que poderia ser o herói. Schelling quer com isso mostrar como a liberdade do que ocorre a um determinado personagem deve estar em perfeita consonância com a ordem de necessidade que caracterizaria o épico, no qual o “destino” se imporia como conformidade total de todos os indivíduos e coisas num determinado sentido (ou “resultado”). A poesia lírica traria apenas um conflito “subjetivo” entre eu e mundo, o qual não se plasma, assim, num conflito estruturalmente perceptível enquanto forma literária (de certo modo, é como se Schelling afirmasse o conflito da poesia lírica não ser propriamente formal, literário, mas somente “espiritual”). O único tipo de obra capaz de trazer literalmente à cena um conflito objetivo, crescentemente tensional, no qual o princípio da necessidade se mostre a todo vigor, sem ser vencido, e ao mesmo tempo se mostre o princípio da liberdade, de igual modo não atenuado, é o drama:

a necessidade é igual a si mesma e constante, de modo que também o pensamento da necessidade, no sentido em que esta é dominante no poema *épico*, como uma identidade fluindo de maneira eternamente *regular*, não causa movimento algum na alma, mas a deixa totalmente tranquila. A alma só se comove ali onde realmente há conflito com ela. Mas, na espécie de exposição que pressupomos, o conflito *deve* aparecer, não apenas subjetivamente – pois senão o poema seria lírico –, mas *objetivamente*; porém tampouco objetivamente como no poema épico, de modo que a mente permaneça tranquila e sem comoção. Há, portanto, somente uma única exposição possível, na qual aquilo que deve ser exposto é tão objetivo quando no poema épico e, no entanto, o sujeito é tão comovido quanto no poema lírico: é aquela em que a ação não é representada como narração, mas representada ela mesma e realmente (o sujeito é exposto objetivamente). O gênero pressuposto, que deveria ser a última síntese da poesia, é, portanto, o drama (SCHELLING, 2010, p. 314-315).

Temos, assim, Goethe, Schiller e August Schlegel a propor a necessidade – que, em nossos termos, equivaleria à estrutura subordinante – como coisa própria ao drama; ao passo que Schelling a vê como própria à epopeia (para ele, o drama é uma unidade refinada e não acomodada de necessidade/liberdade, objetividade/subjetividade). Como chegar a uma síntese de ambas as visões, se que isso é possível?

A resolução do problema se dá por meio da diferenciação entre a *estrutura de sentido* da obra e a *estrutura compositiva* da mesma. Um elemento só em aparência complicador, encontrável na reflexão de Emil Staiger, pode nos levar a apreciar melhor essa resolução.

Staiger daria prosseguimento, no século XX, a investigações sobre os gêneros literários partindo da premissa fundamental da reflexão estética alemã: diferentes artes pressupõem diferentes modos de ver o mundo; e, numa arte específica, a literária, seus gêneros pressupõem modos de ver o mundo mais particulares ainda. E, a atar de maneira mais firme um fio de nossa exposição, Staiger faz determinados gêneros corresponderem a procedimentos estilísticos que analisamos na seção anterior deste capítulo, a parataxe e a hipotaxe. Tal como Schelling, ele considera que a obra de arte épica é pautada pela ideia de regularidade, intuição de que partilhamos ao longo deste trabalho. Assim, a seu ver à obra épica corresponderia, supomos, uma preferência por estruturas de hipotaxe. Correto? Não: a parataxe, defende, é que seria própria à epopeia. Precisamos, contudo, apreciar em que sentido ele o afirma.

Porque acredita que o “verdadeiro princípio da composição épica é a simples adição”, Staiger escreve:

O autor dramático não se preocupa em suplantiar [partes da obra que trariam risco de monotonia]. Também não procura cultivar o interesse e sim provocar tensão. A impaciência no dramático decorre do conhecimento de que ainda falta algo às partes anteriores, que elas ainda necessitam de uma complementação, para que tenham bastante sentido e sejam compreensíveis. Essa complementação é o final, de que tudo depende. Totalmente diverso é o suplantiar épico. Nesse caso, algo isolado é apresentado como texto independente. Para que o interesse não diminua, a próxima parte tem que ser ainda mais rica, mais terrível ou mais agradável (1997, p. 102).

Disso decorreria que na poesia épica “apresenta-se gramaticalmente a autonomia das partes como parataxe, como uma parataxe em que, entretanto – diferentemente da lírica – é inteiramente oportuno encerrar-se cada verso com um ponto” (STAIGER, 1997, p. 101). Essa oposição à lírica se dá porque, em momento anterior, Staiger argumentara que a parataxe era estrutura bem própria à poesia lírica na medida em que estava prezava a atenuação das relações lógicas no discurso e se encaminhava, no limite, a uma desarticulação sintática, a qual em geral é melhor alcançada por meio de estruturas coordenantes ou pseudo-coordenantes (STAIGER, 1997, p. 40-41).

No fim das contas, não é difícil compreender a posição de Staiger. Já havíamos anteriormente chamado atenção para a seguinte diferença: entre as estruturas gramaticais tomadas em si mesmas e as estruturas mais amplas das obras literárias (nas quais aquelas estruturas gramaticais, evidentemente, se inserem). Assim, a recorrência do uso de estruturas

de coordenação em nível gramatical pode, afinal, refletir a ordem mais ampla de uma obra guiada predominantemente pelo princípio morfossemântico da descrição; a relação entre uma coisa e outra, contudo, é apenas potencial, haja vista o fato de que, do mesmo modo que descrição alguma subsiste sem elementos narrativos e vice-versa, tampouco estruturas paratáticas predominantes deixam de dar espaço a estruturas hipotáticas.

O que Staiger nos leva a ver é um terceiro patamar, que diz respeito não tanto à estrutura da obra – quer vista à luz de unidades menores quer à luz de sua unidade maior –, mas à sua forma simbólica no patamar semântico. Ele pode afirmar que o gênero épico é aquele em que se plasma identidade e uniformidade, porque aí fala do *sentido* final da obra; e pode também afirmar que o gênero épico se plasma através da variedade das partes, porque aí fala do modo como a unidade da obra se organiza. A unidade daquele sentido não é contradita por esta diversidade das partes: ao contrário, é através desta diversidade que se alcança aquela unidade. Dito de outro modo, as partes de uma obra épica podem ser até permutáveis, podem inclusive parecer episódios gratuitos, mas nada disso influi no fato de que estão *subordinadas* àquilo que, com Schelling, há pouco chamamos de “resultado”.

Nossa breve revisão histórica dos procedimentos de narrar e descrever, enquanto princípios morfossemânticos estruturadores dos gêneros, nos permitiu solidificar as intuições iniciais deste trabalho mediante o testemunho da antiga retórica, das primeiras disputas estilísticas da modernidade e da tradição estética alemã. De modo que, de um ponto de vista antropológico, podemos resumir:

- Narrar: tempo, unidade, universalidade, intuição, necessidade, subordinação
- Descrever: espaço, variedade, particularidade, análise, liberdade, coordenação

Que seja. Mas como, de maneira concreta, essas noções podem nos auxiliar a ler melhor determinadas obras literárias?

É o que veremos no próximo capítulo.

3 DOIS ROMANCES À LUZ DOS PRINCÍPIOS MORFOSSEMÂNTICOS

A esta altura, já temos ciência de explicitações, em diferentes momentos históricos, dos princípios morfossemânticos; compreendemos minimamente as suas estruturas peculiares, do ponto de vista gramatical e estilístico; e sabemos quais são suas implicações antropológicas e simbólicas. É, portanto, hora de nos valermos de uma análise detida de obras literárias, no intuito de demonstrar como a compreensão dos princípios morfossemânticos pode se mostrar fértil ao lidar com especificidades, passando da teoria à crítica literária. Mas advertimos: apesar de sua relativa simplicidade, a compreensão dos procedimentos de narrar e descrever pode ascender a aplicações várias e até bastante complexas²¹.

Analisaremos dois romances: *Memórias de um Sargento de Milícias* (1854), de Manuel Antônio de Almeida, e *Os Sertões*²² (1902), de Euclides da Cunha.

A escolha desses dois livros se justifica não só por serem ambos obras representativas da literatura brasileira, como também por ilustrarem, exemplar e antiteticamente, os princípios de narrar e descrever. Pois o romance é consensualmente tido como uma arte narrativa; e, de fato, existe uma relação, e até mesmo uma sincronia histórica, entre a narração e a própria natureza do romance (GOODY, 2009, p. 49-51). Por outro lado, há o paradoxo interessante de que nenhuma narração é possível sem, em algum grau, lançar mão de descrição; só que a descrição é em si mesma antirromanesca na medida em que tende a mitigar o fluxo temporal peculiar à narração e necessário, em alguma medida, ao romance, e aí reside o motivo de se questionar a classificação de *Os Sertões* como obra romanesca: porque se direciona ao *quid*, ao abstrativo, à argumentação e à paráfrase, o livro estaria mais próximo, por exemplo, do que se entende por “ensaio”.

Tal questionamento é a base da perplexidade que se tem frente ao romance do século XX quando comparado ao romance que se fazia até o realismo oitocentista. Segundo Anatol

²¹ Uma possível aplicação é, como ferramenta de crítica cultural, à própria história da literatura. Diferentes períodos históricos têm seu tônus próprio dado por determinadas preferências, estas mais tendentes ou à forma narrativa ou à forma descritiva. Assim, seria possível falar de momentos predominantemente narrativos, lógicos, ingênuos, hierárquicos; bem como de períodos predominantemente descritivos, caóticos, artificiais, insubordinados (como no caso da prosa dos anticiceronianos, de que falamos no capítulo anterior). Sem nos ser possível argumentar mais longamente em defesa dessa aplicação, por extrapolar os objetivos deste trabalho, aqui apenas a assinalamos.

²² As razões de tomarmos *Os Sertões* como romance, questão que não é pacífica, estão expostas em artigo constante da bibliografia desta dissertação (ROBSON, 2014, p. 7-23). Em resumo, vemos nesse livro uma “forma romanesca pura” por dramatizar o afastamento entre indivíduo e sentido da vida – coisa característica, segundo Lukács, do romance (LUKÁCS, 2009, p. 60) – por meio de três eixos formais de conflito: entre dois modos de narrar, entre três tipos de temporalidade e entre naturalidade e artificialidade de expressão.

Rosenfeld, o romance do século XX – ou pelo menos certa parte sua, tal como se perfaz nas obras de Virginia Woolf, James Joyce e outros “radicais” – quer dramatizar a negação do tempo, cuja ordem é elemento indispensável do romance tradicional (ROSENFELD, 1969, p. 78). Embora sem ter nada que ver com vanguardas, *Os Sertões* tem algo desse propósito, mas subsiste romance em função de uma prosa especificamente romanesca²³.

Assim, por meio da análise direta – praticamente desprovida de apoio em bibliografia secundária, que só é citada ao fim do capítulo – dos livros de Almeida e Euclides, o primeiro intensamente narrativo, o segundo intensamente descritivo, acreditamos percorrer certo arco de possibilidades do ordenamento de um texto literário.

3.1 *Memórias de um Sargento de Milícias*: sucessão episódica e princípio morfossemântico narrativo

Um bom meio de flagrar a forma íntima de *Memórias de um Sargento de Milícias* é ler com a devida atenção o parágrafo que abre o Capítulo IV, “Fortuna”, do Tomo I: “Enquanto o compadre, aflito, procura por toda a parte o menino, sem que ninguém possa dar-lhe novas dele, vamos ver *o que é feito do Leonardo*, e em que novas alhadas está agora metido” (ALMEIDA, 2014, p. 87, grifo nosso).

“O que é feito do Leonardo” é expressão que, por si só, indica que o narrador trata das consequências de algo que adveio ao personagem. Ele está situando o momento atual da narrativa como desdobramento explícito de um momento anterior, numa linha causal manifesta. No entanto, tal ligação entre momento imediato e momento pretérito não é simples. A construção “Enquanto o compadre (...) procura..., vamos ver...” indica que o narrador vinha do tratamento de outro assunto e resolveu-se a mudar de foco, retomando algo que deixara em espera. De fato, o capítulo anterior, “Despedida às Travessuras”, fora dedicado à relação entre o filho do Leonardo referido no parágrafo citado e o seu padrinho, que, compreensivo por demais para com as estripulias praticadas pelo garoto, sonhava-lhe grandes carreiras, com o que o chama para lhe anunciar para breve o início dos seus estudos; como espécie de adeus à velha fase, permite que ele passe o resto da semana praticando as travessuras que bem quiser. O que o pequeno Leonardo leva a efeito.

²³ Sobre a noção de prosa romanesca, veja-se a seção final do quinto capítulo.

A citação de que partimos retoma os sucessos do Capítulo II, “Primeiros Infortúnios”, no qual Leonardo-Pataca fora abandonado por sua esposa, Maria, a “saloia” que fugira para Portugal em companhia de um amante, um capitão de navio. Ao fim deste capítulo, o relato da vida de Leonardo-Pataca é interrompido e só é retomado no Capítulo IV, no qual é flagrado, pelo Major Vidigal, em casa de um feiticeiro que “dava fortuna” – coisa de que o personagem estava necessitado em razão de novas infelicidades amorosas, pois se apegara a uma cigana infiel como a “saloia”. Assim, já vemos haver no livro uma articulação temporal linear muito clara: num determinado capítulo, conta-se um caso sobre determinado personagem; em capítulo posterior, mas não seguinte, dá-se prosseguimento à história do mesmo personagem, porém o inserindo num outro caso que guarda alguma linha de causalidade com o caso anterior, sem que, contudo, uma situação seja rigorosamente derivada da outra. Há, aí, uma independência entre um momento e outro, entre este caso e aquele, que configuram, cada um, um episódio à parte. São, enfim, partes com alto grau de unidade própria, mas subordinadas a uma espécie de sintaxe construtiva mais ampla que as coordena.

Vejamos mais de perto como se organiza o capítulo “Fortuna”, que se abre com uma descrição bastante convencional:

Lá para as bandas do mangue da Cidade Nova havia, ao pé de um charco, uma casa coberta de palha da mais feia aparência, cuja frente suja e testada enlameada bem denotavam que dentro o asseio não era muito grande. Compunha-se ela de uma pequena sala e um quarto; toda a mobília eram dois ou três assentos de paus, algumas esteiras em um canto, e uma enorme caixa de pau, que tinha muitos empregos; era mesa de jantar, cama, guarda-roupa e prateleira. Quase sempre estava essa casa fechada, o que a rodeava de um certo mistério (ALMEIDA, 2014, p. 87).

A abundância de adjetivos e de verbos que indicam modo de ser e constituição (ser, ter, compor) denunciam, aí, uma descrição. Descrição que lida com um nível denotativo de predicação, pois a quase totalidade de nomes empregados é de substantivos abstratos. Contudo, logo um grau a mais de abstração é introduzido quando, após a frase que fecha esse parágrafo – “Entretanto, para a admiração do leitor, fique-se sabendo que este homem tinha por ofício *dar fortuna!*” (ALMEIDA, 2014, p. 87, grifo do autor) –, passamos ao seguinte:

Naquele tempo acreditava-se muito nestas coisas, e uma sorte de respeito supersticioso era tributado aos que exerciam semelhante profissão. Já se vê que inesgotável mina não achavam nisso os industriais!

E não era só a gente do povo que dava crédito às feitiçarias; conta-se que muitas pessoas da alta sociedade de então iam às vezes comprar venturas e felicidades pelo cômodo preço da prática de algumas imoralidades e superstições.

Pois ao nosso amigo Leonardo tinha-lhe também dado na cabeça tomar fortuna, e tinha isso por causa das contrariedades que sofria em uns novos amores que lhe faziam agora andar a cabeça à roda (ALMEIDA, 2014, p. 88, grifo nosso).

Raro é o capítulo de *Memórias de um Sargento de Milícias* em que Almeida não recorra ao processo exemplificado por esse “Naquele tempo...” (o Capítulo II do Tomo I é uma dessas exceções). São, em suma, descrições de hábitos, de instituições sociais, festividades, características das pessoas da época; dados que concorrem para uma melhor situação dos fatos referentes a um personagem. Nesse caso, a explicação sobre a crença na “fortuna” vem ao encontro da frustração amorosa de Leonardo-Pataca, que assim se vê recorrendo a tal subterfúgio. Mas o que gostaríamos de notar especialmente é que, também aí, estamos lidando rigorosamente com uma descrição. Só, neste caso, que se trata de uma descrição de elementos mais abstratos, sobretudo nas duas primeiras orações desse trecho, as quais grifamos. A propósito, lembremos o que consta no capítulo anterior deste trabalho, ao fim da seção 2.1, sobre como a descrição pode ser simples e ainda se identificar até mesmo com definição e análise científica. Há, portanto, diferentes graus de abstração daquilo que se descreve.

A parte mais puramente narrativa do capítulo de que ora tratamos se inicia com o seguinte parágrafo:

Entregou-se portanto em corpo e alma ao caboclo da casa do mangue, o mais afamado de todos os do ofício. *Tinha-se* já sujeitado a uma infinidade de provas, que começavam sempre por uma contribuição pecuniária, e ainda nada *havia conseguido*; *tinha sofrido* fumigações de ervas sufocantes, *tragado* beberagens de mui enjoativo sabor; *sabia* de cor milhares de orações misteriosas, que era obrigado a repetir muitas vezes por dia; *ia depositar* quase todas as noites em lugares determinados quantias e objetos com o fim de chamar em auxílio, dizia o caboclo, as suas divindades; e apesar de tudo a cigana resistia ao sortilégio. *Decidiu-se* finalmente a sujeitar-se à última prova, que foi marcada para a meia-noite em ponto na casa que já conhecemos. À hora aprazada lá *se achou* o Leonardo; *encontrou* na porta o nojento nigromante, que não consentiu que ele entrasse do modo em que se achava, e obrigou-o a pôr-se primeiro em hábitos de Adão no paraíso, cobriu-o depois com um manto imundo que trazia, e só então lhe franqueou a entrada (ALMEIDA, 2014, p. 88-89, grifo nosso).

Com exceção das últimas orações, das quais “o nojento nigromante” é o sujeito, todas as demais do parágrafo têm em Leonardo-Pataca o seu sujeito; os verbos perfilam-se seguidamente, a abrir as frases, tornando bastante claro qual é o eixo unificador de tudo o mais que ali se diz de maneira acessória, seja em apostos explicativos (como “o mais afamado de todos os do ofício”) ou em orações subordinadas (como “que começavam sempre por uma contribuição pecuniária”). Este o modo principal como a narrativa se manifesta no nível mais gramatical nas *Memórias*.

“O Vidigal! disseram todos a um tempo, tomados do maior susto” (ALMEIDA, 2014, p. 89) – é o desfecho do capítulo. E desfecho que, por assim dizer, dá ensejo ao capítulo seguinte, que se chama justamente “O Vidigal” e se abre com novas descrições a enquadrar a ação que desenvolverá, ainda neste mesmo capítulo, o que se iniciara no anterior. O próprio modo como as cenas se concatenam sugere o procedimento: primeiro, de comum, uma contextualização descritiva da cena que será apresentada; em seguida, o desenrolar da ação, a qual será posta em relação de subordinação para com episódios anteriores bem como posteriores.

Apreciemos como a ação é introduzida nesse capítulo, já em seu quinto parágrafo:

Foi por isso que os nossos mágicos e a sua infeliz vítima puseram-se em debandada mal conheceram pela voz quem se achava com eles. Quiseram escapar-se pelos fundos da casa, porém ela estava toda cercada de granadeiros, em cujas mãos se viam a arma de que acima falamos. A porta abriu-se sem muita resistência, e o major Vidigal (porque era com efeito ele) com os seus granadeiros achou-os em flagrante delito de nigromancia: estava ainda acesa a fogueira, e os mais objetos que serviam ao sacrificio (ALMEIDA, 2014, p. 92-93, grifo nosso).

“Foi por isso que...” é expressão de funcionalidade análoga àquele “...o que é feito do Leonardo...” com que iniciamos nossa análise. Evidentemente, nem todo romancista que queira ordenar sua obra por um princípio marcadamente causal, hierárquico, necessita dessas explicitações; o fato de que Almeida proceda a elas é uma idiosincrasia sua. E, no caso desse trecho narrativo, a explicação dada, e exposta anteriormente, é de natureza descritiva, como de resto tende a ser toda explicação (tende a dizer o que é, como é, por que é; tende à análise, à paráfrase, à particularização). É que se falava de como o Vidigal, o chefe da polícia, era um homem temido; ele era descrito, bem como seus granadeiros e a prática de suas rondas; e ainda o modo como costumeiramente punha em debanda os “patuscos”:

Se no meio da algazarra de um fado rigoroso, em que a decência e os ouvidos dos vizinhos não eram muito respeitados, ouvia-se dizer "está aí o Vidigal", mudavam-se repentinamente as cenas; serenava tudo em um momento, e a festa tomava logo um aspecto sério. Quando algum dos *patuscos* daquele tempo (que não gozava de grande reputação de ativo e trabalhador) era surpreendido de noite de capote sobre os ombros e viola a tiracolo, caminhando em busca de súcia, por uma voz branda que lhe dizia simplesmente "venha cá; onde vai?" o único remédio que tinha era fugir, se pudesse, porque com certeza não escapava por outro meio de alguns dias de cadeia, ou pelo menos da *casa da guarda na Sé*; quando não vinha o *côvado e meio às costas*, como consequência necessária (ALMEIDA, 2014, p. 92, grifo do autor).

A natureza descritiva dessa passagem – que alguém, como vimos no capítulo anterior, talvez preferisse chamar de exposição – se torna mais manifesta ainda se atentarmos à maneira como Almeida articula a cadeia de fatos que nos apresenta. Cada caso é, em si mesmo, gratuito (o amor pela “saloia”, o amor pela “cigana”); cada caso obedece, contudo, a duas ordens de causalidade: uma dada pela própria causalidade inerente aos atos cometidos e padecidos pelos personagens, por um lado; e, por outro lado, outra dada pela causalidade estabelecida entre uma situação oferecida aos olhos do leitor e certo contexto (geralmente uma forma de o narrador oferecer um retrato de certo dado social, como no caso da “fortuna”) que seria independente desses atos cometidos e sofridos. Mas acompanhemos o que se passa no próximo e sexto capítulo, “Primeira Noite Fora de Casa”, na qual vemos essas duas ordens de causalidade atuarem, mas em novo exemplo.

Falamos do que se dera no Capítulo III, no qual o menino Leonardo se viu livre para fazer travessuras. Assim, acabou desaparecendo das vistas de seu padrinho, que agora o criava, e, metido numa procissão, foi parar longe em companhia de dois garotos filhos de ciganos. Foi ter numa festa na localidade onde os destes viviam. Daí que, mais uma vez, o narrador divaga momentaneamente, numa descrição abstrata, a fim de emoldurar a ação seguinte:

Com os emigrados de Portugal veio também para o Brasil a praga dos ciganos. Gente ociosa e de poucos escrúpulos, ganharam eles aqui reputação bem merecida dos mais refinados velhacos: ninguém que tivesse juízo se metia com eles em negócio, porque tinha certeza de levar carolo. A poesia de seus costumes e de suas crenças, de que muito se fala, deixaram-na da outra banda do oceano; para cá só trouxeram maus hábitos, esperteza e velhacaria, e se não, o nosso Leonardo pode dizer alguma coisa a respeito. Viviam em quase completa ociosidade; não tinham noite sem festa. Moravam

ordinariamente um pouco arredados das ruas populares, e viviam em plena liberdade. As mulheres trajavam com certo luxo relativo aos seus haveres: usavam muito de rendas e fitas; davam preferência a tudo quanto era encarnado, e nenhuma delas dispensava pelo menos um cordão de ouro ao pescoço; os homens não tinham outra distinção mais do que alguns traços fisionômicos particulares que os faziam conhecidos (ALMEIDA, 2014, p. 98-99).

Segue-se entrecho narrativo, para que em seguida se proceda a nova descrição abstrata: “Todos sabem o que é fado, essa dança tão voluptuosa, tão variada, que *parece filha do mais apurado estudo da arte*. Uma simples viola serve melhor do que instrumento algum para o efeito” (ALMEIDA, 2014, p. 100, grifo nosso). E assim segue o narrador, até que, esclarecido em pormenor como são as festas em que homens e mulheres dançam o fado, volta a pôr em ação a narrativa, com sujeitos correspondendo a nomes, com menor número de substantivos abstratos e verbos a denotar – e não a conotar, pois esta é uma marca da descrição abstrata; recordemos os verbos que assinalamos nas últimas duas citações – uma cadeia de ações compreensível causalmente a partir do arco geral do romance:

O menino, esquecido de tudo pelo prazer, assistiu à festa enquanto pôde; depois chegou-lhe o sono, e reunindo-se com os companheiros em um canto, adormeceram todos embalados pela viola e pelo sapateado.

Quando amanheceu acordou sarapantado; chamou um dos companheiros, e pediu que o levasse para casa.

O padrinho ia saindo para começar nas pesquisas quando esbarrou com ele.

— Menino dos trezentos... onde te meteste tu?...

— Fui ver um oratório... Não diz que eu hei de ser padre?!...

O padrinho olhou-o por muito tempo, e afinal, não podendo resistir ao ar de ingenuidade que ele mostrava, desatou a rir, e levou-o para dentro já completamente apaziguado (ALMEIDA, 2014, p. 101).

Essa passagem recoloca a narrativa no plano principal de desenvolvimento do romance. Se falamos em “plano principal”, é porque o próprio narrador se preocupa constantemente em ir consolidando-o em torno de certo grupo de personagens: Leonardo, o padrinho, a comadre (a alcoviteira que sempre zela pelo conforto do afilhado e de seu malfadado pai), D. Maria (amiga da comadre e mãe daquela que esta cobiça como esposa de bom dote para o seu afilhado) e a filha Luisinha. É o percurso pelo qual o herói chegará a sargento de milícias e a homem casado. Em meio a isso, surgem, acessoriamente, Leonardo-Pataca (cada vez mais preterido), o Major Vidigal (que, nem sempre presente, é contudo

fundamental em momentos-chave, como o da soltura e promoção de patente de Leonardo), José Manuel (que serve de antagonista à comadre) e Vidinha (o segundo e passageiro amor de Leonardo).

Podemos afirmar que Almeida inequivocamente tinha algo dessa estrutura em mente ao perfazer uma concepção quase circular em determinados capítulos. Por exemplo, citamos anteriormente o Capítulo V. A simples aparição intempestiva de um personagem no capítulo anterior deu a Almeida oportunidade de, partindo da unidade maior do arco narrativo, deter-se numa particularidade, neste caso um personagem, assim escrevendo “O Vidigal”, capítulo que começa por esclarecer o que fosse necessário acerca da figura referida. Do mesmo modo, o capítulo VII opera um movimento do geral para o específico: vai-se da unidade maior (a ação) para a unidade menor (a personagem), a fim de que a primeira prossiga. Já várias vezes referida, aqui se dedicam páginas a um perfil de “A Comadre”; mas tudo a seguir um esquema bastante marcado ao longo de todo o livro.

Primeiro, uma descrição concreta:

Cumpre-nos agora dizer alguma coisa a respeito de uma personagem que representará no correr desta história um importante papel, e que o leitor apenas conhece, porque nela tocamos de passagem no primeiro capítulo: é a comadre, a parteira que, como dissemos, servira de madrinha ao nosso memorando.

Era a comadre uma mulher baixa, excessivamente gorda, bonachona, ingênua ou tola até um certo ponto, e finória até outro; vivia do ofício de parteira, que adotara por curiosidade, e benzia de quebranto; todos a conheciam por muito beata e pela mais desabrida papa-missas da cidade. Era a folhinha mais exata de todas as festas religiosas que aqui se faziam; sabia de cor os dias em que se dizia missa em tal ou tal igreja, como a hora e até o nome do padre; era pontual à ladainha, ao terço, à novena, ao setenário; não lhe escapava via-sacra, procissão, nem sermão; trazia o tempo habilmente distribuído e as horas combinadas, de maneira que nunca lhe aconteceu chegar à igreja e achar já a missa no altar. De madrugada começava pela missa da Lapa; apenas acabava ia à das 8 na Sé, e daí saindo pilhava ainda a das 9 em Santo Antônio. O seu traje habitual era, como o de todas as mulheres da sua condição e esfera, uma saia de lila preta, que se vestia sobre um vestido qualquer, um lenço branco muito teso e engomado ao pescoço, outro na cabeça, um rosário pendurado no cós da saia, um raminho de arruda atrás da orelha, tudo isto coberto por uma clássica mantilha, junto à renda da qual se pregava uma pequena figa de ouro ou de osso. Nos dias dúplices, em vez de lenço à cabeça, o cabelo era penteado, e seguro por um enorme pente cravejado de crisólitas (ALMEIDA, 2014, p. 103-105).

Em seguida, uma descrição abstrata:

Este uso da mantilha era um arremedo do uso espanhol; porém a mantilha espanhola, temos ouvido dizer, é uma coisa poética que reveste as mulheres de um certo mistério, e que lhes realça a beleza; a mantilha das nossas mulheres, não; era a coisa mais prosaica que se pode imaginar, especialmente quando as que as traziam eram baixas e gordas como a comadre. A mais brilhante festa religiosa (que eram as mais freqüentadas então) tomava um aspecto lúgubre logo que a igreja se enchia daqueles vultos negros, que se uniam uns aos outros, que se inclinavam cochichando a cada momento.

Mas a mantilha era o traje mais conveniente aos costumes da época; sendo as ações dos outros o principal cuidado de quase todos, era muito necessário ver sem ser visto. A mantilha para as mulheres estava na razão das rótulas para as casas; eram o observatório da vida alheia (ALMEIDA, 2014, p. 105).

Para que por fim, situada a comadre no arco causal do *plot* e no contexto sócio-cultural que emoldura o romance, a narração impere:

Muito agitada e cheia de acidentes era a vida que levava a comadre, de parteira, beata e curandeira de quebranto; não tinha por isso muito tempo de fazer visitas e procurar os conhecidos e amigos. Assim não procurava o Leonardo muitas vezes; havia muito tempo que não sabia notícia dele, nem da Maria, nem do afilhado, quando um dia na Sé ouviu entre duas beatas de mantilha a seguinte conversa:

— É o que lhe digo: a saloiazinha era da pele do tinoso!

— E parecia uma santinha... e o Leonardo o que lhe fez?

— Ora, desancou-a de murros, e foi o que fez com que ela abalasse mais depressa com o capitão... pois olhe, não teve razão; o Leonardo é um rapagão; ganhava boas patacas, e tratava dela como de uma senhora!...

— E o filho... que assim mesmo pequeno era um malcriado...

— O padrinho tomou conta dele; quer-lhe um bem extraordinário... está maluco o coitado do homem, diz que o menino há de por força ser padre... mas qual padre, se ele é um endiabrado!...

Nesta ocasião levantava-se a Deus, e as duas beatas interromperam a conversa para bater nos peitos (ALMEIDA, 2014, p. 105-106).

São, portanto, dois os procedimentos ordenadores que notamos no livro. De maneira mais ampla, encontramos uma acumulação de episódios que põe em evidência a sucessão temporal, a causalidade entre elementos diversos e a hierarquia de personagens e finalidades com que o narrador guia o romance. Sob esse aspecto, as coisas se passam, do ponto de vista

formal, exatamente do mesmo modo como o narrador quer nos fazer crer que ele conta a estória: sentindo-se senhor absoluto de destinos que manipula como se desprovidos de qualquer força intrínseca, e daí que totalmente submissos a orientações dispersas, invocadas *ad hoc* pelo narrador (que só não trai a causalidade dos fatos). Esse é o sentido de passagens à primeira vista desconcertantes, como o próprio desfecho do romance, em que narrador como que se cansa de sua brincadeira: “Daqui em diante aparece o reverso da medalha. Seguiu-se a morte de D. Maria, a do Leonardo-Pataca, e uma enfiada de acontecimentos tristes que pouparemos aos leitores, ficando aqui ponto final” (ALMEIDA, 2014, p. 337). Nisso está o aspecto de farsa do romance: de uma ficção que não se preocupa em construir personagens complexos, mas somente tipos que possam ser levados nessa ou naquela direção. Eles estão submissos a uma totalidade narrativa que os dirige. São formas específicas de manifestação da estrutura subordinante que orienta o romance de Almeida. É o que vemos explícito em frases como “Isto tudo vem para dizermos que (...)” (ALMEIDA, 2014, p. 319). Ou seja, o que se contava era apenas pretexto de algo a que de antemão se queria chegar.

Essa subordinação se manifesta ainda num segundo procedimento ordenador, esse que há pouco ilustramos através da sucessão de descrição concreta, descrição abstrata e narração. O núcleo a partir do qual o romance se estrutura, aquele que permite que identifiquemos começo, meio e fim, é precisamente a narração. O que vemos são os dois tipos de descrição funcionarem por uma espécie de afunilamento, indo em direção ao cerne narrativo; são como apostos que se colocam como esclarecedores do sujeito de uma oração, mas a ênfase, evidentemente, está na ação que tem lugar principal na frase. Quando, ao fim do Capítulo XXI do Tomo II (para darmos mais um exemplo), lemos o narrador fazer uma reflexão sobre a amizade que se reatava entre a comadre e D. Maria, uma pequena descrição abstrata – que, como já dissemos, também poderíamos chamar de exposição ou reflexão, mas na base é procedimento descritivo, suspenso temporalmente – serve de ensejo para a narração, de descida do mais geral (uma determinada ideia) ao mais particular (uma exemplificação concreta sua), tudo segundo um princípio de hierarquia entre causas e efeitos. Grifamos a descrição abstrata:

Quando certas amizades são uma vez interrompidas, tendo mesmo sofrido um leve estremecimento, é difícil que voltem depois ao estado primitivo; com outras amizades acontece porém o inverso; os estremecimentos aproveitam, porque é fácil a volta da paz, e parece que depois disto se tornam mais estreitas. A amizade que existia entre D. Maria e a comadre era deste último gênero. Portanto depois daquela conversa na missa, não só voltaram as relações entre as duas

ao seu primitivo estado, como se tornaram mais que nunca sólidas. Daí em diante não houve um só segredo entre as duas que não fosse mutuamente comunicado, e elas fizeram pacto de se ajudarem reciprocamente para dar remédio, uma aos males da sobrinha, outra às diabruras do afilhado (ALMEIDA, 2014, p. 316, grifo nosso).

Memórias de um Sargento de Milícias, assim, apresenta-se orientado mais por um princípio morfossemântico narrativo que descritivo. A independência relativa dos episódios que o compõem em nada afeta sua unidade pautada pela universalidade, causalidade e hierarquia de elementos, do mesmo modo que coisa similar não afeta, antes propicia, a unidade de uma epopeia (coisa que apreciamos no capítulo anterior). Não entramos, aqui, na discussão da classificação da obra como romance, e assim apenas aceitamos como correta essa sua etiqueta usual; mas podemos afirmar que, com bases nas análises precedentes, é possível delimitar um tipo de romance marcadamente narrativo, o que nos faz pensar se não seria possível pensar num tipo marcadamente descritivo.

O que nos leva a *Os Sertões*.

3.2 *Os Sertões*: espacialização densa e princípio morfossemântico descritivo

A divisão tripartite de *Os Sertões* não deve, de saída, nos fazer pensar em qualidades que facilmente oporiam a terceira parte às duas primeiras: enquanto estas, “A Terra” e “O Homem”, seriam mais marcadas por descrição por motivo do conteúdo pretensamente científico das análises aí presentes, aquela última parte, “A Luta”, seria mais marcada por narração por motivo do conteúdo factual aí presente, cuja disposição até chega a respeitar a cronologia dos eventos que quer retratar.

Na verdade, encontramos no livro de Euclides uma inversão dos procedimentos utilizados por Almeida, em *Memórias de um Sargento de Milícias*, não só nas duas primeiras partes, mas até *principalmente* na terceira. A fim de compreendermos o procedimento euclidiano, cuja matéria varia (ora mais científica, ora mais histórica), mas a forma é a mesma, vejamos que características temos para apreciar no segundo capítulo de “A Terra”, na conhecida seção “Do Alto da Favela”, e que posteriormente ganharão feição só aparentemente diversa em “A Luta”:

Galgava o topo da Favela. Volvia em volta o olhar para abranger de um lance o conjunto da terra. E nada mais divisava recordando-lhe os cenários contemplados. Tinha na frente a antítese do que vira. Ali estavam os mesmos acidentes e o mesmo chão, embaixo, fundamente revolto, sob o indumento áspero dos pedregais e caatingas estonadas... Mas a reunião de tantos traços incorretos e duros — *arregoados divagantes de algares, sulcos de despenhadeiros, socavas de bocainas*, criava-lhe perspectiva inteiramente nova. E quase compreendia que os matutos crendeiros de imaginativa ingênua, acreditassem que "ali era o céu..."

O arraial, adiante e embaixo, erigia-se no mesmo solo perturbado. Mas vistos daquele ponto, *de permeio a distância suavizando-lhes as encostas e aplainando-os — todos os serrotes breves e inúmeros, projetando-se em plano inferior e estendendo-se, uniformes, pelos quadrantes*, davam-lhe a ilusão de uma planície ondulante e grande.

Em roda uma elipse majestosa de montanhas...

A Canabrava, a nordeste, de perfil abaulado e simples; a do Poço de cima, próxima, mas íngreme e alta; a de Cocorobó, no levante, ondulando em seladas, dispersa em esporões; as vertentes retilíneas do Calumbi ao sul; as grimpas do Cambaio, no correr para o poente; e, para o norte, os contornos agitados do Caipã — ligam-se e articulam-se no infletir gradual traçando, fechada, a curva desmedida.

Vendo ao longe, quase de nível, trancando-lhe o horizonte, aquelas grimpas altaneiras, o observador tinha a impressão alentadora de se achar sobre plateau elevadíssimo, páramo incomparável repousando sobre as serras.

Na planície rugada, embaixo, mal se lobrigavam os pequenos cursos d'água, divagando, serpeantes...

Um único se distinguia, o Vaza-Barris. Atravessava-a, torcendo-se em meandros. Presa numa dessas voltas via-se uma depressão maior, circundada de colinas... E atulhando-a, enchendo-a toda de confusos tetos incontáveis, um acervo enorme de casebres... (CUNHA, 2009, p. 98-99, grifo nosso).

As quatro primeiras orações, curtas e coordenadas, sugerem ao leitor um espriar, uma pausa de experiência, um divisar calmo. Entre a segunda e a terceira oração, a conjunção “e”, com valor adversativo de “mas”, anuncia a oposição que logo virá: ali estavam “os mesmo acidentes e o mesmo chão” com tudo o mais, *mas* “a reunião de tantos traços incorretos e duros (...) criava-lhe perspectiva inteiramente nova”. O tom era objetivo e direto, porém de súbito ascende à meditação: “E quase compreendia que os matutos crendeiros, de imaginativa ingênua, acreditassem que ‘ali era o céu’...”

Assinalamos já no primeiro parágrafo, grifadas, as estruturas apositivas (assim chamaremos, indiferentemente, o que for simples apostro bem como o que for oração subordinada adjetiva explicativa). E que tenhamos logo em mente: elas abundam no texto euclidiano, sendo uma de suas marcas principais.

Pouco mais da metade do segundo parágrafo é uma estrutura apositiva. É como se Euclides suspendesse o cerne de seu enunciado e passeasse por suas franjas, aí se divertindo e nos chamando a vislumbrar detalhes após detalhes, para só depois retomar o fio de meada e seguir adiante quanto ao que há de principal na frase: sujeito e verbo, com os complementos deste.

Muito comumente essas enumerações sobem à superfície da frase, não ficando apenas submetidas a apostos. É o que acontece no quarto parágrafo. A descrição e situação geográfica das montanhas se dá numa cadeia de vírgulas e pontos e vírgulas; é uma estrutura sintática inteiramente paratática, que anda a solavancos e na qual a pausa é um elemento tão ordenador quanto a própria enunciação.

O mecanismo retórico de “amplificação”, de intensificação do significado daquilo que se diz, é alcançado por Euclides, entre outros meios, através da adjetivação abundante, superlativa e mesmo esquisita (no sentido hoje usual da palavra, de algo “estranho”, como em seu sentido etimológico, de algo “refinado”). Mas há ainda outro meio: o uso de reticências, já encontrável em parágrafos anteriores, mas que assumem maior importância nos dois últimos: “serpeantes...”, no qual o adjetivo, que em si já é amplificador, se vê amplificado pelas reticências; e “circundada de colinas...” e “um acervo enorme de casebres...”, ambas, sendo construções paralelas, a anunciar que se trata de algo ao mesmo tempo sabido e ainda desconhecido, algo que se espera mas ainda não se pode entregar – a cidadela de Canudos.

Chamar todo esse trecho de Euclides de descritivo seria uma facilidade tremenda. Mas uma facilidade não é uma falsidade, e de fato, em análise mais atenta, encontramos características bastante sugestivas do que, em última instância, a julgar pelo que discutimos nos últimos capítulos, caracteriza uma obra orientada pelo princípio morfossemântico descritivo: abundância de parataxe; ênfase dominante em aspectos acessórios, e por isso qualificativos, da frase, com o adiamento das resoluções sintáticas principais, sobretudo a implicada entre sujeito e verbo; uma permutabilidade manifesta entre os elementos que compõem o cenário apresentado, cuja caracterização poderia incidir primeiro neste e só depois em outro ponto, ou vice-versa, sem prejuízo formal da composição como um todo; e um gosto pela enumeração.

Um gosto, enfim, que testemunha uma espécie de feitiço do léxico, um prazer pela multiplicação indefinida das palavras, como o que ocorre já no começo do livro:

De sorte que quem o contorna, seguindo para o norte, observa notáveis mudanças de relevos: a princípio o traço contínuo e

dominante das montanhas, precipitando-o, com destaque saliente, sobre a linha projetante das praias; depois, no segmento de orla marítima entre o Rio de Janeiro e o Espírito Santo, um aparelho litoral revoltado, feito da envergadura desarticulada das serras, *riçado de cumeadas e corroído de angras, e escancelando-se em baías, repartindo-se em ilhas, e desagregando-se em recifes desnudos*, à maneira de escombros do conflito secular que ali se trava entre os mares e a terra; em seguida, transposto o 15° paralelo, a atenuação de todos os acidentes — *serranias que se arredondam e suavizam as linhas dos taludes, fracionadas em morros de encostas indistintas no horizonte que se amplia*; até que em plena faixa costeira da Bahia, o olhar, livre dos anteparos de serras que até lá o repulsam e abreviam, se dilata em cheio para o ocidente, mergulhando no âmago da terra amplíssima lentamente emergindo num ondear longínquo de chapadas... (CUNHA, 2009, p. 71-72, grifo nosso).

De imediato, reparemos na construção polissindética quase à metade do parágrafo, que grifamos: “e corroído... e escancelando-se... e desagregando-se...”. É outra marca de ênfase coordenativa, permutativa, e que manifesta preferência pela independência das unidades do enunciado – notemos, a esse propósito, o outro sintagma que grifamos na citação, no qual não temos transição alguma entre a oração antecedente e a seguinte, a não ser um travessão, que faz as vezes de dois pontos: “a atenuação de todos os acidentes – serranias que se arredondam e...” Há uma sucessão, portanto, de núcleos nominais (quer sujeitos quer objetos, quer adjuntos adnominais quer adjuntos adverbiais), que se seguem num acúmulo não linear, mas quase caótico. Nenhum silogismo imediato impõe a regra de sua sucessão. Eles simplesmente são dispostos como que por acidente, por mero ato de *vontade*, não *de necessidade*.

Em um livro tão dado à ideia de ciência, de rigor e de exatidão, é curioso que o autor se deixe, quanto à forma de sua prosa, ser envolvido por uma tendência que parece bem outra, quase que oposta: passar do objetivo ao subjetivo, do dado às especulações mais valorativas e, por isso, parece que avessas ao positivismo que só em aparência impera no livro. Isso é notório quanto à utilização que o autor faz do que temos chamado de descrição concreta e de descrição abstrata. Enquanto em *Memórias de um Sargento de Milícias* a narração era o centro em torno do qual a descrição orbitava, aqui são tanto a narração como a descrição concreta que orbitam em torno da descrição abstrata.

Vejamos, nesses três parágrafos (colhidos um do primeiro capítulo de “A Terra”, os outros dois do quarto), o modo curiosíssimo como Euclides o faz:

Entretanto, para leste *a natureza é diversa*.

Estereografa-se, duramente, nas placas rígidas dos afloramentos gnáissicos; e *o talude dos planaltos dobra-se* do socalco da Mantiqueira, onde se encaixa o Paraíba, ou desfaz-se em *rebentos* que, após apontarem as alturas de píncaros centralizados pelo Itatiaia, *levam* até o âmago de Minas as paisagens alpestres do litoral. Mas ao penetrar-se este Estado *nota-se*, malgrado o tumultuar das serranias, *lenta descensão geral para o norte*. Como nos altos chapadões de São Paulo e do Paraná, *todas as caudais revelam* este pendor insensível com derivarem em leitos contorcidos e vencendo, contrafeitas, o antagonismo permanente das montanhas: *o rio Grande rompe*, rasgando-a com a força viva da corrente, a serra da Canastra, e, norteados pela meridiana, *abrem-se* adiante *os fundos vales de erosão do rio das Velhas e do São Francisco*. Ao mesmo tempo, transpostas as sublevações que vão de Barbacena a Ouro Preto, *as formações primitivas desaparecem*, mesmo nas maiores eminências, e jazem sotopostas a complexas séries de xistos metamórficos, infiltrados de veios fartos, nas paragens lendárias do ouro (CUNHA, 2009, p. 74, grifo nosso).

A luta pela vida, que nas florestas se traduz como uma tendência irreprimível para a luz, desatando-se os arbustos em cipós, elásticos, distensos, fugindo ao afogado das sombras e alteando-se presos mais aos raios do Sol do que aos troncos seculares de ali, de todo oposta, é mais obscura, é mais original, é mais comovedora. O Sol é o inimigo que é forçoso evitar, iludir ou combater. E evitando-o presente-se de algum modo, como o indicaremos adiante, a inumação da flora moribunda, enterrando-se os caules pelo solo. Mas como este, por seu turno, é áspero e duro, exsicado pelas drenagens dos pendores ou esterilizado pela sucção dos estratos completando as insolações, entre dois meios desfavoráveis – espaços candentes e terrenos agros – as plantas mais robustas trazem no aspecto anormalíssimo, impressos, todos os estigmas desta batalha surda (CUNHA, 2009, p. 117).

As favelas, anônimas ainda na ciência – ignoradas dos sábios, conhecidas demais pelos tabaréus – talvez um futuro gênero *cauterium* das leguminosas, têm, nas folhas de células alongadas em vilosidades, notáveis aprestos de condensação, absorção e defesa. Por um lado, a sua epiderme ao resfriar-se, à noite, muito abaixo da temperatura do ar, provoca, a despeito da secura deste, breves precipitações de orvalho; por outro, a mão, que a toca, toca uma chapa incandescente de ardência inatural.

Ora, quando ao revés das anteriores as espécies não se mostram tão bem armadas para a reação vitoriosa, observam-se dispositivos porventura mais interessantes: unem-se, intimamente abraçadas, transmudando-se em plantas sociais. Não podendo revidar isoladas, disciplinam-se, congregam-se, arregimentam-se (CUNHA, 2009, p. 121, grifo do autor).

No primeiro parágrafo citado, grifamos os sujeitos e seus respectivos verbos, ou seja, os núcleos de ação. E aí reside o fenômeno curioso: um parágrafo, cuja finalidade é descritiva,

está todo apoiado em verbos que em sua maioria denotam movimento, mas verbos que são aplicados a substantivos abstratos que são inanimados. Afinal, aí Euclides está a falar da natureza, mas ele a trata de tal maneira a fazê-la dinâmica, a dar a impressão de que o mero vaguear do olhar por determinados terrenos revela, afinal, o próprio “comportamento” destes. É uma descrição concreta que fica a um passo de uma descrição abstrata, em razão do modo incomum como é feita, o qual acopla relações de nível lógico à própria textura material daquilo de que se fala.

O terceiro parágrafo, por sua vez, também guarda alguma similaridade em relação a esse modo de compor. Não temos, de imediato, a ficção de sucessão temporal e causal que encontramos no exemplo anterior, através da inserção, na descrição, de verbos que denotam nítido movimento, e até movimento de agentes conscientes. Mas ao fim do parágrafo deparamos uma passagem da descrição concreta para uma nova animação de coisas inanimadas; pois “unem-se, intimamente abraçadas, transmudando-se em plantas sociais. Não podendo revidar isoladas, *disciplinam-se, congregam-se, arregimentam-se*”. Aqui, alcançamos nova descrição abstrata.

Já o segundo parágrafo opera o procedimento de maneira um tanto diversa. Todo ele trata do que Euclides denomina “a luta pela vida”, a qual, logo enunciada, será depois aos poucos pormenorizada. A descrição seguinte, bastante enriquecida de estruturas apositivas, direciona-se no sentido de confirmar a tese enunciada no começo do parágrafo, e que, aliás, dá o tônus de toda a parte “A Terra”: se “as plantas mais robustas trazem no aspecto anormalíssimo, impressos, todos os estigmas desta batalha surda”, é justamente porque a vida no sertão só se manifesta sob o signo do esforço, do sofrimento (e disso daqui a pouco voltaremos a falar). Ou seja: podem ser vários os meios de que Euclides se vale – pode utilizar descrições concretas simples, pode fazê-las emularem narração –, mas tudo tende a se direcionar para a descrição abstrata, para a “ideia”, que coordena as partes. E daí que a própria narração se submeta ao propósito dialético, ensaístico, analítico, enfim. Como isso ocorre?

Os capítulos III e IV de “Expedição Moreira César”, subparte de “A Luta”, contam os fatos que vão desde o primeiro (e rápido) confronto entre as forças republicanas sob o comando de Moreira César e o exército popular do Conselheiro, que num primeiro momento pareceu desarmado, até o primeiro ataque a Canudos, inteiramente fracassado, que culmina na morte de Moreira César e no recuo das tropas. A narração parece que vai imperar. Apenas parece. Pois tudo vai, ascendentemente, a procurar as reflexões mais altas, as quais como que justificam os desenvolvimentos factuais. Assim no caso do que vem ao fim do relato do primeiro “recontro”, quando Euclides, não se contentando com a simples disposição de

elementos de ação em sequência temporal, interrompe o curso desta para ir discutir questões de psicologia social:

O recontro fora um choque galvânico. A tropa, a marche-marche, prosseguia, agora, sob a atração irreprímível da luta, nessa ebbriez mental perigosíssima, que estonteia o soldado duplamente fortalecido pela certeza da própria força e a licença absoluta para as brutalidades máximas.

O pânico e a bravura

Porque num exército que persegue há o mesmo automatismo impulsivo dos exércitos que fogem. O pânico e a bravura doida, o extremo pavor e audácia extrema, confundem-se no mesmo aspecto. O mesmo estonteamento e o mesmo tropear precipitado entre os maiores obstáculos, e a mesma vertigem, e a mesma nevrose torturante abalando as fileiras, e a mesma ansiedade dolorosa, estimulam e alucinam com idêntico vigor o homem que foge à morte e o homem que quer matar. (...) Os grandes estrategistas têm, instintivamente, compreendido que a primeira vitória a alcançar nas guerras está no debelar esse contágio de emoções violentas e essa instabilidade de sentimentos que com a mesma intensidade lançam o combatente nos mais sérios perigos e na fuga. Um plano de guerra riscado a compasso numa carta exige almas inertes — máquinas de matar — firmemente encarrilhadas nas linhas que preestabelece.

Mas estavam longe deste ideal sinistro os soldados do coronel Moreira César, e este ao invés de reprimir a agitação ia ampliá-la. Far-se-ia o expoente da nevrose.

Sobreviera, entretanto, ensejo para normalizar a situação (CUNHA, 2009, p. 457-458).

Neste ponto, a narração é retomada, e prossegue dominante até a irrupção de uma longa descrição concreta, uma descrição que retoma aquela de “Do Alto da Favela”. Vai ela, assim, de “Ali estava, afinal, a tapera enorme que as expedições anteriores não haviam logrado atingir” (CUNHA, 2009, p. 460) até “Sobranceava-a um socalco forte, o Alto do Mário. No fastígio da montanha, a tropa” (CUNHA, 2009, p. 462). A narração, novamente, é retomada, seguindo até o fim do capítulo III e iniciando o IV, para logo ser substituída por uma descrição concreta, na qual Euclides quer fazer conhecer o terreno em que se desenrolará o combate e o modo como as tropas estrategicamente (na verdade, anti-estrategicamente) se distribuem por ele (CUNHA, 2009, p. 466-467). E assim vamos, aos poucos, em alternâncias entre narrações e descrições concretas, nos encaminhando para o ponto central destes dois capítulos: o momento em que Euclides retoma o *Leitmotiv* da força da miséria, do vigor do que é fraco, da vida que só se manifesta como luta pela vida, da derrota resistente – o qual

fora largamente aplicado, nas primeiras duas partes do livro, à descrição de solo e topografia, fauna e flora, bem como a homens e mulheres; daí as conhecidas imagens das plantas que “arregimentam-se” e do “Hércules-Quasímodo” (CUNHA, 2009, p. 207). É preciso, aqui, citar a passagem por inteiro, nela grifando a ocorrência do tema:

Canudos, entretecido de becos de menos de dois metros de largo, trançados, cruzando-se em todos os sentidos, tinha *ilusória fragilidade* nos muros de taipa que o formavam. Era pior que uma cidadela inscrita em polígonos ou blindada de casamatas espessas. Largamente aberto aos agressores que podiam derruí-lo a coices de arma, que podiam abater-lhe a pulso as paredes e tetos de barro, ou vará-lo por todos os lados, *tinha a inconsistência e a flexibilidade traiçoeira de uma rede desmesurada. Era fácil investi-lo, batê-lo, dominá-lo, varejá-lo, aluí-lo; era difícilimo deixá-lo. Completando a tática perigosa do sertanejo, era temeroso porque não resistia.* Não opunha a rijeza de um tijolo à percussão e arrebentamento das granadas, que se amorteciam sem explodirem, furando-lhe de uma vez só dezenas de tetos. Não fazia titubear a mais reduzida seção assaltante, que poderia investi-lo, por qualquer lado, depois de transposto o rio. Atraía os assaltos; e atraía irreprimivelmente o ímpeto das cargas violentas, porque a arremetida dos invasores, embriagados por vislumbres de vitória, e disseminando-se, divididos pelas suas vielas em torcicolos, lhe era o recurso tremendo de uma defesa surpreendedora.

Na história sombria das cidades batidas, o humílimo vilarejo ia surgir com um traço de trágica originalidade.

Intacto — era fragílimo; feito escombros — formidável.

Rendia-se para vencer, aparecendo, de chofre, ante o conquistador surpreendido, inexpugnável e em ruínas.

Porque a envergadura de ferro de um exército, depois de o abalar e desarticular todo, esmagando-o, tornando-o montão informe de adobes e madeiras roliças, se sentia inopinadamente manietada, presa entre tabiques vacilantes de pau a pique e cipós, à maneira de uma suçuarana inexperta agitando-se, vigorosa e inútil, nas malhas de armadilha bem feita.

A prática venatória dos jagunços inspirara-lhes, talvez, a criação pasmosa da "cidadela-mundéu"...

Ora, as tropas do coronel Moreira César faziam-na desabar sobre si mesmas (CUNHA, 2009, p. 468-469).

Assim, Euclides satura seu livro de passagens suspensivas da ordem cronológica do acontecer; o narrador não se submete a ela. A sua frase, ademais, é prenhe de reentrâncias (em razão, repetimos, das coordenações e das estruturas apositivas), sempre se atira à frente, preferindo a forma ativa à forma passiva, e daí advém a impressão de que o texto cresce indefinidamente, fazendo-se elástico. Isso nos permitiria falar, acerca da prosa euclidiana, numa *espacialização densa*.

Se há, aí, um padrão eminentemente descritivo a guiar a composição do livro, naturalmente o autor tem maior liberdade para deter-se de maneira indefinida naquilo que quer descrever, podendo fazê-lo a partir de diversos pontos de vista (coisa bem diferente do que se dá numa obra eminentemente narrativa, na qual, a cada passo, os elos causais vão se estreitando e fazendo valer uma causalidade geral, a qual o narrador não pode desprezar inteiramente sem que sua obra mude de feição).

Aí está o motivo da sensação de liberdade, a despeito de todo o cientificismo, que advém do simbolismo implícito em toda estrutura basicamente descritiva e coordenativa. Não existe Lei fatal a guiar a elaboração do livro, pois há no máximo, em determinadas passagens, um padrão analítico dominante. Os capítulos se sucedem como o divagar voluntarioso de um observador privilegiado: tanto pode seguir à frente como recuar, tanto pode ir à geologia como ir à biologia, tanto pode ir ao homem como pode ir à terra. Euclides poderia talvez interromper sua obra a qualquer momento, e mesmo assim ela resguardaria alguma aparência de unidade acabada; é que ela se guia por um princípio de espraiamento não medido, não guiado, e não por um encadeamento regular que vá em direção de um determinado ponto causal e temporal visado desde o princípio, o qual daria a medida lógica obrigatória do modo como os elementos da obra – estruturas sintáticas, organização de descrições, distribuição de seções e capítulos – seriam dispostos. Se tivéssemos de expressar através de imagens essa conformação, proporíamos *Os Sertões* como uma gota que cai numa superfície d'água e, a partir do ponto de impacto, forma ao seu redor círculos concêntricos, que vão se expandindo de maneira indefinida; ao passo que para *Memórias de um Sargento de Milícias* sugeriríamos a imagem de uma corda esticada, na qual, em determinado ponto, ocorre um toque, ocasionando uma onda vibratória que repercute para trás e para adiante.

3.3 Uma observação sobre o procedimento crítico empregado neste capítulo

Após termos na Introdução e nos dois primeiros capítulos empregado um procedimento dedutivo, pois partimos de elaborações teóricas para delas deduzir certas aplicações a determinados conjuntos de fatos, neste capítulo optamos por empregar um procedimento indutivo, partindo de certos conjuntos de fatos para ascender a uma dada visão teórica que, acreditamos, é compatível com o que foi exposto anteriormente. Assim,

pensamos que a análise de *Memórias de um Sargento de Milícias* e de *Os Sertões* seria mais proveitosa e mais desafiadora.

Isso implicou: não lançar mão de bibliografia secundária acerca de ambas as obras; não cristalizar de imediato em conceitos os termos que utilizamos para lê-las (a saber: estrutura subordinante, estrutura coordenante, narração, descrição concreta, descrição abstrata, espacialização densa); e não colher ferramentas analíticas de outros autores que pudessem tornar tendenciosamente fácil a apreciação dos títulos em questão, forçando estes a serem mais conformes à perspectiva adotada neste trabalho.

Contudo, precisamos admitir nosso débito para com algumas leituras críticas desses livros, que nos foram úteis num sentido ou noutro. Quanto a *Os Sertões*, indicamos os estudos de Nereu Corrêa – principalmente as observações sobre a desordem, no livro, ser apenas “aparente”, tudo nele tendo a mesma “forma” e “tônus dramático” (1978, p. 5), e sobre o tipo euclidiano de “frase retorcida” (CUNHA, 1978, p. 16) – e de Augusto Meyer – sobre o modo como Euclides erige o livro a partir de um “jogo antitético” (1971, p. 164) – como da maior importância para que atinássemos a certas características. Quanto a *Memórias de um Sargento de Milícias*, foram-nos valiosos o estudo de Antonio Candido sobre a dinâmica social implícita na própria ordem de relação entre os personagens e as observações de Mário de Andrade (1978, p. 307-310) sobre o que o romance tem de documental em termos de hábitos sociais e folclore.

Por fim, uma observação. Tratamos, aqui, de duas obras romanescas, portanto duas obras escritas em prosa. Não poderíamos, por outro lado, ter apreciado os princípios morfossemânticos de narrar e descrever a partir de obras em versos? Acreditamos perfeitamente que sim, mas seria demasiado para as dimensões desta dissertação. Discutiremos a possibilidade, ao menos em nível teórico, ao fim do quinto capítulo.

4 REGULARIDADE E IRREGULARIDADE, OU: ÉPICO E LÍRICO

Já era hora de nos voltarmos para a segunda e igualmente fundamental ordem de princípios estruturadores das obras literárias – dos quais os gêneros são apenas elaborações históricas mais específicas – que aventamos neste trabalho: os morfológicos, ou seja, os princípios da regularidade e da irregularidade de elocução, que enunciámos no primeiro capítulo como paralelos aos princípios morfossemânticos.

Também no caso dos princípios de regularidade e irregularidade há diversos elementos históricos a testemunhar, de maneiras várias, a sua validade: não só porque determinados autores acabaram lidando direta ou indiretamente com eles (caso, como veremos, de Aristóteles e Horácio, entre outros), como também porque o próprio desenvolvimento histórico das literaturas patentearam, aqui e ali, a pertinência da associação que fazemos entre regularidade e épica e entre irregularidade e lírica. Aclarar e levar às últimas consequências essa associação é a finalidade deste capítulo.

4.1 Aristóteles

É bastante conhecida a afirmação de Aristóteles de que “nada há de comum entre Homero e Empédocles, a não ser a metrificação: aquele merece o nome de ‘poeta’, e este, o de ‘fisiólogo’, mais que o de poeta” (1993, p. 19). Essa passagem se faz complementar por outra, na qual, em meio à discussão do modo como o poeta pode dispor da história e dos mitos, o filósofo afirma que “o poeta deve ser mais fabulador que versificador” (ARISTÓTELES, 1993, p. 57): afinal, “bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa” (ARISTÓTELES, 1993, p. 53). Trata-se de diferenciar o poeta mais pelo seu tipo de imitação do que pelo metro utilizado na imitação, como fica explícito nesta passagem:

Mas [a Epopeia e] a arte que apenas recorre ao simples verbo, quer metrificando quer não, e, quando metrificando, misturando metros entre si diversos ou servindo-se de uma só espécie métrica - eis uma arte que, até hoje, permaneceu inominada. Efetivamente, não temos denominador comum que designe os mimos de Sófron e de Xenarco,

os diálogos socráticos e quaisquer outras composições imitativas, executadas mediante trímetros jâmbicos ou versos elegíacos ou outros versos que tais. Porém, ajuntando à palavra “poeta” o nome de uma só espécie métrica, aconteceu denominarem-se a uns de “poetas elegíacos”, a outros de “poetas épicos”, designando-os assim, não pela imitação praticada, mas unicamente pelo metro usado (ARISTÓTELES, 1993, p. 19).

Essa postura tende, na atenção do comum dos leitores, a se sobrepor à postura complementar, e aliás bem mais presente na *Poética*: a de que determinados tipos de assunto, de impressões, se fazem naturalmente acompanhar de determinados tipos próprios de elocução (no que diz respeito à distribuição temporal da língua). Fora que, bem analisado este trecho, notamos ser critério assente à época de Aristóteles a diferenciação dos diversos tipos de poesia por meio da diferenciação dos diversos tipos de metros. Isso é postura que dá uma mostra da distância que vai entre o critério moderno de diferenciação, mais afeito a “assuntos” que a metros.

Mas não é que se trate, aquele primeiro critério, de coisa tão só assente à época de Aristóteles; mais que isso, é critério que em parte ele próprio adota, mas o faz não apenas por uma forma precoce e oral do que mais à frente chamaremos de “vício tipográfico”²⁴; ele o faz por discernir que cada modalidade de mimesis exige aquilo que a estilística denomina “analogia” (MELO, 1976, p. 81), ou seja, uma correlação entre o sentido que se quer comunicar e a matéria concreta da linguagem que se utiliza para comunicá-lo; daí, para Aristóteles, epopeia e o sintagma “imitação em hexâmetro” serem comutáveis (ARISTÓTELES, 1993, p. 37).

Quando Aristóteles afirma que a “imitação” é “própria da nossa natureza”, logo observa que o mesmo se dá com “a harmonia e o ritmo, porque é evidente que os metros são partes do ritmo” (ARISTÓTELES, 1993, p. 29). Assim, se, “entre os antigos, uns foram poetas em verso heroico [hexâmetro dactílico, próprio às epopeias], outros o foram em verso jâmbico” [próprio à lírica] (ARISTÓTELES, 1993, p. 29), é porque uma e outra forma tinham algo que ver diretamente com o tipo de mimesis, em sentido mais amplo, praticado por essas duas espécies de poetas. Aqui, vê-se uma clara divisão entre poeta épico (aquele a cujo assunto o hexâmetro dactílico é mais apropriado) e poeta lírico (aquele a cujo assunto o trímetro jâmbico é mais apropriado).

²⁴ Ver, neste capítulo, a seção dedicada à retórica antiga e medieval.

Com efeito, lemos ao fim da *Poética* que, “quanto à métrica, prova a experiência que é o verso heroico o único adequado à Epopeia”²⁵. Pois, “se alguém pretendesse compor uma imitação narrativa, quer em metro diferente do heroico, quer servindo-se de metros vários, logo se aperceberia da inconveniência da empresa”. Por outro lado, “são o trímetro jâmbico e o tetrâmetro trocaico mais movimentados: este convém à dança [mais próprio à poesia lírica, portanto], e aquele à ação [mais próprio à tragédia, portanto]” (ARISTÓTELES, 1993, p. 127).

Qual o motivo de as coisas serem assim? Aristóteles responde:

Empreendendo, pois, misturar versos de toda casta, como o fez Querémon, extravagante seria o resultado; eis por que ninguém se serviu nunca de um verso que não fosse o heroico para compor um poema extenso. Como dissemos, *a própria natureza nos ensinou a escolher o metro adequado* (ARISTÓTELES, 1993, p. 127-128, grifo nosso).

Repitamos: a própria natureza nos ensinou a escolher o metro adequado. Essa adequação rítmica natural é vista por Aristóteles através de uma dualidade fundamental, que reproduz aquela do lírico e do épico: metros mais extensos e regulares e metros mais curtos e irregulares. Desse modo, a *Poética* vê com clareza existirem ritmos marcados mais por estabilidade e ritmos marcados mais por instabilidade:

Quanto à métrica, prova a experiência que é o verso heroico o único adequado à Epopeia; efetivamente, se alguém pretendesse compor uma imitação narrativa, quer em metro diferente do heroico, quer servindo-se de metros vários, logo se aperceberia da inconveniência da empresa. Na verdade, o verso heroico é o mais grave e o mais amplo, e, portanto, melhor que qualquer outro se presta a acolher vocábulos raros e metafóricos (também por este aspecto a imitação narrativa supera as outras). Pelo contrário, são o trímetro jâmbico e o tetrâmetro trocaico mais movimentados: este convém à dança, e aquele à ação (ARISTÓTELES, 1993, p. 127).

A tradução da *Poética* que utilizamos ao longo deste trabalho, de Eudoro de Sousa, não é inteiramente explícita nesta passagem: “o verso heroico é o mais *grave* e o mais *amplo*”. O texto grego apresenta aí, onde destacamos em itálico, o adjetivo *στασιμώτατον* (stasimótaton), sendo que *στάσιμος* (stásimos), sua forma nominativa, significa “firme”,

²⁵ Em passagem anterior, Aristóteles escreve que a “Epopeia e a Tragédia concordam somente em serem, ambas, imitação de homens superiores, em verso”, e que a epopeia difere da tragédia, entre outros motivos, por possuir “metro único” e “forma narrativa” (ARISTÓTELES, 1993, p. 35).

“estável”, “regular”. Daí inclusive “estásimo”, *στάσιμον*, nome com o qual designamos a parte das tragédias nas quais o coro executa uma canção de maneira reiterativa ao longo da representação, à abertura de cada ato. Uma tradução recente, por sinal, efetivamente se vale de “estável” para verter essa passagem (GAZONI, 2006, p. 114).

Aristóteles estabelece, portanto, uma equivalência entre poesia épica e regularidade rítmica, por um lado, e poesia lírica e irregularidade rítmica, por outro.

4.2 Horácio

Horácio não é de opinião diferente.

São duas as passagens de sua *Arte Poética* que interessam à nossa investigação. Vejamos a primeira delas, que se encontra nos versos 73-98 do poema:

O número, em que possam descrever-se
De reis e capitães os grandes feitos,
E tristes guerras, nos mostrou Homero.
Em versos desiguais antigamente
Os prantos se exprimiam: depois veio
A servir este metro a alegre assunto.
Mas quem dos curtos versos da elegia
Autor fosse, os gramáticos disputam,
E ainda pende indeciso este litígio.
A raiva é quem armou de versos jambos
A Arquíloco; depois usaram deles
Os cômicos e trágicos, na cena
Ao mútuo discorrer como mais aptos,
E não menos a ter atento o povo,
Que a conduzir a ação representada.
A Musa deu aos líricos poetas
Poder cantar dos deuses, dos seus filhos,
Do vencedor atleta, do cavalo
Mais veloz na carreira, dos lascivos
Cuidados juvenis, e dos banquetes.
Pois com que fundamento por poeta
Quero ser respeitado, se não posso,
E se não sei usar dos diferentes
Caracteres e estilos dos poemas?
Por que torpe vergonha de aprendê-los
Hei de ter, e não já de ser um néscio?
Os versos da tragédia não competem
A cômico argumento, e o baixo metro,

Quase próprio do soco, faz agravo
 À narração da ceia de Tiestes.
 Dê-se a cada poema o seu decente
 Lugar. Contudo às vezes a comédia
 Levanta a voz, e Cremes agastado
 Toma trágico tom para enfadar-se.
 A tragédia outras vezes se lamenta
 Em baixo estilo: um pobre desterrado,
 Como Peleu, e Télefo, querendo
 Mover a compaixão, não enche a boca
 De longas vozes, de empolados termos.
 (HORÁCIO, 2014a, p. 82-83)

“Dê-se a cada poema o seu decente / Lugar” e “Os versos da tragédia não competem / A cômico argumento”: nesses dois trechos, Horácio admite haver uma contiguidade entre conteúdo de expressão e maneira de comunicá-lo, a qual, em termos de elocução, equivaleria ao arranjo métrico e rítmico daquilo que se diz. Essa é a premissa fundamental, caso se vá chegar à afirmação de alguma espécie de equivalência ou associação entre tipos específicos de verso e estruturas mais amplas da experiência.

No primeiro verso, o “número” – latinismo setecentista que traduz *numero* (HORÁCIO, 2015), do original, que significa metro – de que se valia Homero é prontamente contrastado com aquele de que se valiam os poetas que exprimiam “prantos”, ou seja, os poetas líricos. O texto original é até mais explícito: fala em *versibus inpariter iunctis* (HORÁCIO, 2015), forma ablativa pela qual se designava a composição “com versos dissimilares postos juntos”, ou seja, o dístico elegíaco, próprio aos primeiros líricos gregos, como Arquíloco. Temos já aí a possível oposição entre o modo de estruturação do poema homérico (*pariter*) e o modo de estruturação dos líricos (*inpariter*).

Os jambos são atribuídos primeiro aos líricos (pentâmetro iâmbico), depois se dizendo que passaram a ser usados também pelos poetas trágicos e cômicos; coisa que Aristóteles também diz, e justifica alegando que o jambo se encontra mais próximo da fala natural aos gregos (ARISTÓTELES, 1993, p. 33). É, enfim, forma bem diversa daquela maximamente regular, que é requerida pela obra épica.

A segunda passagem da *Arte Poética* relevante para as relações entre sentido e padrão de elocução se encontra nos versos 251-274:

De uma sílaba breve e outra longa
 Se forma o jambo, pé veloz; a sua
 Presteza deu-lhe o nome de *trímetro*,
 Posto que de seis pés iguais constasse.

Esta de puros jambos contextura
 Não durou longo tempo, pois, querendo
 Agradar com mais nobre melodia,
 Buscou nos espondeus a gravidade;
 Mas de sorte que a eles não cedesse
 O pé segundo, e quarto. Esta mistura
 Nos trímetros famosos de Ácio e de Ênio
 Raras vezes se encontra; estes poetas,
 Usando nos seus dramas só dos tardos
 Pesados espondeus, que o verso oprimem,
 Ou se fizeram réus do torpe crime
 De nímia pressa, e pouca diligência,
 Ou de ignorância d'arte. São mui raros
 Os juízes da métrica harmonia;
 Por isso estes poetas têm achado
 Que com nímia indulgência os favoreça.
 Pois eu fiado nisto, negligente
 Hei de escrever à toa, não querendo
 As regras observar? Ou por ventura
 Creerei que todos veem os meus defeitos,
 E contudo dar-me-ei por mui seguro
 No asilo do perdão? Inda que eu todas
 As regras observasse, evitaria
 Censuras, mas louvado não seria.
 De dia e noite os gregos exemplares
 Revolvei, ó Pisões: nossos maiores
 Admiraram de Plauto o metro, e graça:
 Se é verdade que nós sabemos hoje
 O fino distinguir entre o grosseiro,
 E temos tais ouvidos, e compasso,
 Que a regra da harmonia percebemos.
 Com indulgência nímia se admiram,
 (Por não lhe dar o nome de *ignorância*.)
 (HORÁCIO, 2014a, p. 94-95)

Nesta passagem, Horácio descreve basicamente a orientação que deve ter o poeta que quiser seguir a tradição aí delineada e na qual o próprio autor se insere: a lírica. E, no que ora nos interessa, é digna de nota a observação de que o ritmo regular estruturado a partir de um único pé métrico – o jambo – não pode durar muito, de modo que logo se viu atravessado por variações, como a dos espondeus, caracterizado pela sucessão de duas sílabas longas. É apenas uma especificação, enfim, do lado *inpariter* das duas grandes modalidades de versos possíveis: o lírico²⁶ e o épico.

²⁶ Horácio toma indistintamente as obras líricas e as dramáticas, no que diz respeito a seu ritmo. Sobre a diferenciação de uma forma e outra, veja-se o fim do quinto capítulo.

A fim de fazer mais clara a diferença que Aristóteles e Horácio traçam entre épico e lírico, exemplifiquemos com versos da *Eneida* e de um epodo do próprio Horácio.

Abaixo, os bem conhecidos primeiros versos do poema de Virgílio, em tradução de Carlos Alberto Nunes, a única que se empenha em manter na língua portuguesa, de maneira aproximada, a regularidade rítmica do original, adaptando o sistema de quantidade ao sistema de tônicas (hexâmetro dactílico, ou seja, uma sílaba forte seguida de duas fracas):

*As armas canto e o varão que, fugindo das plagas de Troia,
por injunções do Destino, instalou-se na Itália primeiro
e de Lavínio nas praias. A impulso dos deuses por muito
tempo nos mares e em terras vagou sob as iras de Juno,
guerras sem fim sustentou para as bases lançar da cidade
e ao Lácio os deuses trazer – o começo da gente latina,
dos pais albanos primevos e os muros de Roma altanados
(VIRGÍLIO, 2014, p. 73, grifo nosso).*

Desses versos, os mais próximos da regularidade do original são o quarto e o quinto, os quais não apresentam anacruse, possuem precisamente seis tônicas (que iniciam dáctilos, como no metro latino) e não recorrem a nenhum tipo de elucubração fonética para preservar a normalidade do andamento desenhado (– u u – u u – u u – u u – u u).

Nada mais diverso do que se dá no seguinte epodo de Horácio, cuja própria construção é dependente da variação de dísticos de metros diversos, os quais como que se empilham a estruturar o poema sobre um sistema de irregularidades:

Por que vexa a tua ira ao pobre peregrino,
se ante os maus se detém?
Volta, pois, contra mim teu ódio pequenino,
que morderei também.

Molosso ou fulvo cão lacônico experto e leve,
amigo do pastor,
perseguirei, de orelha erguida, sobre a neve,
seja a fera que for:
enquanto tu, cheio ainda o bosque do teu brado,
te mostras tal qual és,
afagando a erva tenra, exsurgida a teus pés...

Cautela! que ando sempre e sempre preparado
contra os maus como tu,
de Licambes tal como o genro desprezado
ou de Búpalo o imigo implacável e cru!

Supões que, se, feroz, alguém contra mim vier,
 inulto, hei de chorar como um parvo cabritinho?
 (HORÁCIO, 2003, p. 206).

A fim de deixar mais clara a variação rítmica própria a essa forma, a qual não é evidente na tradução de Bento Prado de Almeida Ferraz – que procede a uma naturalização neolatina, valendo-se de alexandrinos e hexassílabos –, recorremos ao original latino dos dois primeiros versos, destacando-lhes seus pés métricos:

quid im/meren/tes hos/pites / vexas / canis
 u - / u - / - - / u - / - - / u u
 1 2 3 4 5 6

igna/vus ad/versum / lupos?
 - - / u - / - - / u -
 1 2 3 4

Trata-se de combinação de um trímetro jâmbico (três dipodias, ou seja, um total de seis pés) com um dímeter jâmbico (duas dipodias, total de quatro pés) (FERRAZ, 2003, p. 206). Essa é a composição que orienta a construção inteira do poema – a qual, como se vê, não poderia estar mais distante da monotonia e regularidade do tipo de ritmo próprio à obra épica.

4.3 Primeiro excuro: a retórica antiga e medieval; contra o vício tipográfico

A esta altura, consideramos necessário um excuro preventivo.

Seria errôneo apreciar poemas, sobretudo poemas antigos, tendo em consideração os condicionamentos que nós, modernos, temos. É preciso operar uma regressão de leitura – que também se poderia chamar de crítica da recepção – e notar um dos fundamentos que orientam a apreciação antiga e medieval do que denominamos literatura. Se Aristóteles e Horácio tendem a diferenciar modalidades de produção literária por meio do metro ou ritmo a que recorrem, é porque há uma preocupação eminente para com a materialidade da linguagem.

Diomedes O Gramático, um dos mais influentes tratadistas da época de transição do mundo antigo para o medieval (século IV), defendia que a essência da poesia está em sua estrutura métrica (CURTIUS, 2012, p. 623). Evidentemente, o século XX foi pródigo na compreensão da natureza rítmica do fenômeno poético – quer em abordagens antropológicas como as de Henri Meschonnic e Segismundo Spina, e a do primeiro abordaremos em seguida, quer em abordagens mais simbólicas como a de Octavio Paz, de quem voltaremos a falar ao fim deste capítulo –, e nesse sentido há alguma linha de continuidade entre a reflexão antiga e a moderna. Ocorre, todavia, que a concepção antiga pode às vezes se mostrar mais “moderna” que a propriamente moderna...

A afirmação de Diomedes é uma via de mão dupla. Porque, na medida em que a poesia se distinguiria por sua estrutura métrica, ela não haveria de se distinguir por um arranjo meramente externo, como aquele que fazemos tão corriqueiramente a separar prosa de verso. Na verdade,

para os antigos, a poesia e a prosa não eram duas formas de expressão radical e essencialmente diversas; ambas estavam compreendidas no conceito de “discurso”. A poesia é um discurso reduzido a metro. A partir de Górgias, a prosa artística compete com a poesia; já nos tempos de Isócrates se discutia a questão de se a poesia era mais “difícil” que a prosa ou vice-versa. Por volta do ano 100 a.C., introduziu-se nas escolas de retórica um exercício que consistia em transformar poesia em prosa; Quintiliano a recomenda aos oradores (CURTIUS, 2012, p. 2015, tradução nossa).

A conversibilidade entre prosa e poesia é ideia que percorre toda a Idade Média. Por um motivo simples: inexistia uma ciência literária específica da prosa ou do verso porque, do ponto de vista vigente então, privilegiava-se uma ciência geral do discurso, a retórica (CURTIUS, 2012, p. 110); assim, a diferenciação entre prosa e verso é apenas um detalhe referente ao modo como a linguagem era distribuída materialmente em sua elocução, no curso do tempo. Basta recordar que Aristóteles já dizia que “é necessário que o discurso seja rítmico, mas não métrico: neste caso, resultaria num poema” (2012, p. 194), afirmação que reconhece implicitamente a continuidade entre a constituição própria à prosa e a constituição própria ao verso: a fronteira entre uma e outra estava no ritmo fonético, não no ritmo sintático. Essa orientação era dominante, e a ponto mesmo de instaurar uma situação que pode parecer confusa. Afinal, apesar do que diz Aristóteles, os pés aplicados à poesia podiam ser

eventualmente, aqui e ali, trazidos à prosa²⁷, que assim seria não apenas rítmica – por exemplo, a construção por *clausulae*, no chamado estilo periódico –, mas também métrica (LAUSBERG, 2004, p. 268). Aí, enfim, a “radicalidade” da posição antiga e medieval: a defesa da percepção material do discurso, percebido “de ouvido”, como o meio de lhe aquilatar a categoria, se em prosa, se em verso; e com a ressalva de que ambas as formas eram mutuamente conversíveis.

Datam pelo menos do período helenístico as primeiras reflexões sobre a natureza da elocução e sua relação com os diversos modos de fixação textual. É o período da sistematização retórica e gramatical de Alexandria e da segunda sofística (WIMSATT, BROOKS, 1980, p. 128-130). Justamente no limiar desse período, encontramos Élio Aristides preocupado com a especificidade da prosa frente ao verso:

na poesia, o metro só mede o hexâmetro e o iambo se eles preenchem o verso, mas na prosa ele fornece a medida para todo o contexto, e penetra em tudo (...). Não permite excesso nem falta, e nos faz dar a tudo o que lhe é devido. Proíbe a inserção de palavras desnecessárias – coisa ridícula – por questões de métrica; quando se transforma em períodos, requer autocompletude, a mais difícil de todas as medidas. Finalmente, como eu disse, verifica se tudo está proporcional e atingiu a meta proposta (ARISTIDES, 2014, p. 551).

Tal passagem – na verdade, todo o texto *Sobre a prosa* de Élio Aristides – é especial sobretudo por um motivo: o autor não está preocupado com o “discurso”, *lato sensu*, aquele que indistintamente a retórica estuda e ensina, aferindo-lhe as modalidades adequadas na *inventio*, ponderando a coordenação de parte e todo na *dispositio* e burilando seus elementos na *elocutio*, com vistas a aproximá-los do *aptum*, para fazer valer a *virtus* do discurso como um todo. Não. Aristides toma algo mais específico, a prosa, e não o “discurso”, e a compara com o que vê como seu concorrente, o verso, e o faz apelando à maneira como cada uma dessas formas de ordenação do texto se comporta frente ao metro. O verso se valeria de um tipo restritivo e pontual de metro. A prosa, de maneira mais complexa e ampla, faria do metro um padrão geral de coordenação interna, a alcançar a “autocompletude”. Evidentemente, não se trata de uma teoria da prosa, pelos motivos que já expusemos; mas é evidência de um tipo de percepção que se alongaria medievo adentro.

²⁷ A prática, na verdade, era bastante antiga, a ponto de Cícero afirmar: “de fato os *antigos* consideraram que devíamos praticamente empregar versos na prosa, ou seja, determinados pés métricos, pois pretendiam que houvesse, nos discursos, cláusulas [*clausulae*] de pausa para respiração” (2014, p. 72, grifo nosso).

Essa atenção ao ritmo da elocução chegaria ao ponto de se constituírem, na Baixa Idade Média, três critérios para a distinção de modalidades de discurso: este poderia ser silábico, acentual (métrico) ou rítmico. Mais tarde se levaria em conta ainda a modalidade “prosística”. E, como era então comum, o critério era o arranjo da elocução frente ao tempo. Não se distinguia prosa e verso com base no simples arranjo que uma e outro assumiriam quando escritos; tampouco com base na crença de que o verso fosse próprio à poesia e a prosa a outros tipos de discurso. Na verdade, o que Eduard Norden veio a chamar de *Kunstprosa* (NORDEN apud CURTIUS, 2012, p. 217) era algo que guardava sua similaridade, do ponto de vista da regularidade ou irregularidade de expressão, com o que modernamente chamamos de poesia em prosa ou prosa poética. De fato, ao correr do período medieval “os limites entre poesia e prosa se borram (...) cada vez mais” (CURTIUS, 2012, p. 217, tradução nossa); ao fim do século VII, um autor chama de “poema rítmico” uma composição sua “em prosa” que não se adequava aos metros correntes; por volta de dois séculos depois, encontramos o contrário: um texto em versos de quinze sílabas é chamado de *prosa compositum* (CURTIUS, 2012, p. 217).

Na verdade, não é que uma coisa fosse um inverso da outra; ambos os fatos apontam para um só fenômeno: a centralidade da apreciação rítmica, quando se quer determinar a categoria de um texto; apreciação que não se resume à apreensão do modo como o texto estabelece sua mancha gráfica numa superfície.

Se era assim, é preciso perguntar: quando, então, se começaria a incorrer no que, à falta de melhor termo, chamamos de vício tipográfico²⁸?

Foi por volta do século XII.

A antiga retórica tinha uma finalidade sobretudo oral. É verdade que a *Retórica* de Aristóteles já se destinava à análise de discurso escrito; mas suas ferramentas são as mesmas empregadas para a análise de qualquer circunstância de ação de discurso. O mesmo não se dá na Idade Média, com a progressiva ênfase no discurso como arte de pregar e arte epistolar: respectivamente, a *ars praedicandi* e a *ars dictaminis* (MALEVAL, 2010, p. 90). Foi ao fim do século XII que o monge cisterciense Alain de Lille se empenhou em “estabelecer uma retórica da pregação, unindo fontes clássicas e eclesiásticas: *De arte praedicatoria*” (MALEVAL, 2010, p. 106). Assim, pela primeira vez na história do Ocidente, instaura-se um movimento no campo das letras no sentido de identificar *univocamente* a arte do discurso com a prosa, tomando esta de maneira estanque, absolutizada, sem as gradações e como que

²⁸ Claro: falamos em vício tipográfico sabendo que nos referimos a fenômeno que precede o surgimento da tipografia. Esta apenas o normalizaria.

mesclas de que antes ela gozava frente aos versos metrificados. Afinal, para Lille, o sermão não deveria conter “nem bufonérias, nem puerilidades, nem melodias cadenciadas ou versos bem torneados, que servem mais para encantar aos ouvidos que para formar os espíritos” (LILLE apud MALEVAL, 2010, p. 107). Se foram sacerdotes da Igreja Católica – mais que sacerdotes: santos e doutores seus –, como Ambrósio e Hilário de Poitiers, alguns dos autores que primeiro alimentaram a lírica medieval com um novo hinário, inclusive difundindo o uso da rima (SPINA, 2002, p. 81-84), foi também um sacerdote aquele que preteriu a função pedagógica da poesia, ao mesmo tempo em que traçava um limite textual estanque entre prosa e verso. Nesse sentido, Alain de Lille é um moderno.

Fenômeno paralelo foi a redução da retórica, nos bancos escolares (afinal, bancos também eclesiásticos), à prática da arte epistolar. Esta era a base do que se treinaria em matéria de lógica, de disputa, por um lado, e em matéria de ornamento, de artifício textual, por outro. Mais que isso, esse processo repercute mudanças de natureza institucional e burocrática:

Somente durante o século XI começa a haver mudanças na retórica. (...) [época essa em que ocorre] a formação de um novo sistema de retórica, a *ars dictaminis* ou *dictandi*. Surge esse sistema das necessidades da prática administrativa, e sua meta principal é criar modelos para a redação de cartas e documentos. Já desde a época merovíngia e carolíngia existiam modelos de cartas (chamados *formulae*), que se divulgavam em coleções especiais; eram coisa indispensável para a chancelaria real e eclesiástica. Mas desde fins do século XI se passou da teoria à prática, e os modelos epistolares vinham precedidos agora de introduções e preceitos (CURTIUS, 2012, p. 117, grido autor, tradução nossa).

Em verdade, a identificação entre prática retórica e arte epistolar não era coisa nova, visto que já presente, ao menos potencialmente, em rétores antigos. O que se apresentava como coisa inteiramente nova no século XI era “o intento de subordinar *toda* a retórica à ciência do estilo epistolar” (CURTIUS, 2012, p. 118, grifo do autor, tradução nossa).

Daí que o discurso passa a ser coisa em prosa, e coisa estudada ou como *ars dictaminis*, dum ponto de vista geral, ou como *ars praedicandi*, do ponto de vista de uma finalidade específica. Nenhuma das duas abordagens engloba, de maneira imediata, a *ars poetriae*, que cada vez mais se identificará com texto em verso. Solidifica-se, assim, o vício tipográfico, e começa gradativamente a decair a compreensão “de ouvido” (voltada para o modo como a elocução se comporta no tempo) das espécies de texto.

Se apelamos, neste trabalho, à dualidade regularidade/irregularidade como fundamental para a compreensão das estruturas fundamentais de que emergem os gêneros literários historicamente constituídos, é porque nos posicionamos contra o vício tipográfico e buscamos reabilitar a percepção antiga. Por isso se fazia necessário este excurso.

4.4 Segundo excurso: o impulso rítmico e o ritmo sem medida

Há, porém, necessidade de procedermos também a outro excurso, mas neste já retomando aos poucos o fio central de nosso argumento.

Até aqui, nossa reflexão se movimentou em terreno mais ou menos habitual à compreensão de fenômenos rítmicos. Mas é preciso ir ainda adiante, a não ser que se aceite correr o risco de cair numa percepção enrijecida acerca do que seja regularidade e irregularidade rítmica. Não aceitamos esse risco, e por isso radicalizamos nossa reflexão, aqui, recorrendo às noções de impulso rítmico, de Ossip Brik, e de ritmo sem medida, de Henri Meschonnic.

Uma das principais contribuições dos formalistas russos para o estudo de poesia foi a noção de impulso rítmico. Ossip Brik a desenvolveu pioneiramente, sendo depois levada adiante por Boris Tomachevski e outros. Falamos em “noção”, e não em “conceito” ou mesmo “teoria”, porque se trata na verdade de uma compreensão do funcionamento do ritmo em um tipo específico de discurso (o poético); é, enfim, um critério de leitura. E que consiste em quê? *Grosso modo*, na percepção de que o ritmo de um poema não está na mera contagem silábica ou no reconhecimento indiscriminado de pés e metros. Diz Brik:

Os especialistas em ritmo mergulhavam no verso, dividindo-o em sílabas, em medidas, e tentavam descobrir as leis do ritmo nessa análise. Na realidade, todas essas medidas e sílabas não existem em si mesmas, mas como resultado de certo movimento rítmico. Elas só podem dar indicações acerca desse movimento rítmico de que resultam.

O movimento rítmico é anterior ao verso. Não podemos compreender o ritmo a partir da linha dos versos; ao contrário, compreenderemos o verso a partir do movimento rítmico (BRIK, 2013, p. 165).

Assim, o impulso rítmico seria uma combinação peculiar das “duas leis que agem sobre as mesmas palavras”, a saber, a lei da sintaxe (comum a outras formas de discurso) e a

lei da sintaxe rítmica (específica da poesia) (BRIK, 2013, p. 170). Sua “coexistência” engendraria um padrão enunciativo próprio, que, perceptível no correr da leitura ou audição, indicaria o modo como as sílabas se distribuem no tempo.

Podemos tomar como exemplo do que Brik chama de impulso rítmico a compreensão que o poema “Valsa”, de Casimiro de Abreu, nos impõe:

(...) Pensavas,
 Cismavas,
 E estavas
 Tão pálida
 Então;
 Qual pálida
 Rosa
 Mimosa
 No vale
 Do vento
 Cruento
 Batida (...)
 (ABREU, 2002, p. 94-95)

Todo o poema se apoia num ritmo jâmbico, com o verso dissílabo se abrindo com uma átona e se fechando com uma tônica. Se alguém fizesse uma leitura tão só silábica do poema, teria de considerar o verso “Rosa” como quebrado, por apresentar uma única sílaba. Evidentemente, o leitor que apenas lê o poema, atendendo às inflexões que ele lhe pede, não sente o verso em questão como quebrado ou inexato. Se visto no conjunto em que se aclimata, ele é de todo justificável: é que o verso precedente, “Qual pálida”, tem duas sílabas átonas sobressalentes, sendo que a última é sentida como integrante do verso seguinte. O que de fato vemos, enfim, não é “Rosa”, de modo isolado, mas, sim, “daRosa”, de forma orgânica. Era isso que Brik tinha em mente ao afirmar que “o movimento rítmico é anterior ao verso”.

Outra passagem do mesmo poema nos propõe questão similar:

Meu Deus!
 Eras bela
 Donzela,
 Valsando,
 Sorrindo,
 Fugindo (...)
 (ABREU, 2002, p. 92).

Levado “de corrida” pelo ritmo dos versos em conjunto, o leitor não se adverte de que o verso “Eras bela” é trissílabo, não dissílabo, como os demais. Por que ele não é sentido dessa maneira? Aqui, temos uma conjunção especial de sintaxe e sintaxe rítmica, como diria Brik. A exclamação de “Meu Deus!” impõe uma pausa maior que as das vírgulas. É o que Said Ali chamaria de “pausa intencional”: a utilização da suspensão da elocução como algo ativo, positivo, ou seja, como uma efetiva sílaba poética (ALI, 1999, p. 25). Neste caso, como uma sílaba poética átona, a abrir o jambo. O que lemos, então, é algo como “(uma sílaba átona) Eras BEla”, com o silêncio, somado a “E”, sendo um jambo, e “ras”, somando a “BE”, outro²⁹.

Um dos elementos de história da versificação que mais depõem a favor da tese do impulso rítmico é a percepção da cesura como ponto de apoio do andar de um poema, sendo que tal cesura instaura hemistíquios nem sempre isométricos. Por exemplo, os versos de vários poemas primitivos das línguas neolatinas, com o *Cid* (século XII), são anisossilábicos, variando, em média, de 12 a 17 sílabas. O que dava a feição propriamente épica a esses poemas, com seu impulso rítmico regular, era a divisão dos hemistíquios, fosse como fosse ao longo de um mesmo poema: 7 + 7 sílabas, 6 + 7, 7 + 8, 6 + 8, 8 + 8 e assim por diante (SPINA, 2003 p. 174-175).

Mais que uma igualdade meramente numérica de sílabas poéticas, tem-se uma igualdade de procedimento enunciativo, o qual ademais dispensa formas perfeitamente fixas³⁰.

Veja-se o caso do verso de arte maior. Em geral, é tido como um hendecassílabo. Mas isso não faz justiça à história de seu desenvolvimento. É praticamente indecível se um verso de arte maior deve ter nove, dez ou onze sílabas. Por quê? Porque importa, mais que a métrica dura, o impulso rítmico flutuante, que dá o sabor próprio da arte maior. Segismundo Spina, por exemplo, é de opinião de que “o metro de arte maior não tem contagem silábica definida; trata-se, acima de tudo, de uma modalidade rítmica, de natureza anapéstica ou datílica” (SPINA, 2003, p. 51). E ele o exemplifica por meio de uma canção de Julião Bolseiro, com

²⁹ Reconhecemos, contudo, que uma compreensão alternativa seria a de que a passagem se apoia em dáctilos: BEladon/Zela, val/SANdo, sor/RINdo fu etc. No entanto, também nesse caso estamos abordando um determinado impulso rítmico, e não uma coleção de metros dotados do que Tomachevski chama de “copresença” (2013, p. 186).

³⁰ Como se verá, a fixação de uma forma – inclusive a fixação dos tipos de variação internas a uma forma – é fenômeno tipicamente lírico. Formas exemplares disso são a canção e o soneto. Mas deixaremos o soneto para a análise do próximo capítulo, ao passo que neste, em matéria de atenção ao disciplinamento métrico que, só em aparência, daria efeito de regularidade à lírica, trataremos através de poemas colhidos no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende.

versos de nove, onze e dez sílabas, respectivamente, mas que mantêm, cada um a seu modo, um ritmo fincado em pés trissílabos:

Donna e senhor de grande valia
 Nom sei se cuidastes que tenho cuidado
 d'enojos feitos, mais bem juraria
 (BOLSEIRO apud SPINA, 2003, p. 51).

A nosso ver, contudo, a interpretação de Cavalcanti Proença é mais perspicaz e resolve o problema mais adequadamente. Ele toma o verso de arte maior como aquele no qual há dois hemistíquios tendendo à isometria, e isometria de cinco sílabas (PROENÇA, 1955, p. 60). Assim, teríamos:

Don/na e / se/nhor // de / gran/de / va/lia
 Nom / sei / se / cui/das/tes // que / te/nho / cui/da/do
 d'e/no/jos / fei / tos, // mais / bem / ju/ra/ria

Apenas o segundo verso possui os dois hemistíquios com cinco sílabas (justamente o que diríamos, no total, ter onze sílabas), ao passo que o primeiro e o terceiro versos têm apenas o segundo hemistíquio com cinco sílabas, o primeiro hemistíquio de ambos apresentando quatro. No caso do terceiro verso, contudo, os dois hemistíquios ficariam isométricos em razão da absorção da última sílaba átona³¹ do verso anterior: do / d'e/no/jos / fei/tos // mais / bem / ju/ra/ria; ou seja, 5 + 5.

Pois bem: se o que argumentamos merece acolhimento, faz mais sentido, então, que falemos não em metro regular e metro irregular, mas, sim, em impulso rítmico regular e impulso rítmico irregular, o primeiro como épico, o segundo como lírico. Mas precisamos dar ainda outro passo, com o mesmo intuito de não tornar a oposição regular / irregular algo demasiado mecânico.

Assim como metro não é ritmo, é preciso que se diga que verso não é necessariamente linha. A página com um poema impresso, como suporte para os olhos e não para os ouvidos, requer reflexão sobre as relações entre o auditivo e o visual (MESCHONNIC, 2009, p. 308).

³¹ Evidentemente, neste trabalho não podemos nos dedicar a questiúnculas de escansão de poemas. Vale assinalar aqui, todavia, que o critério utilizado por Said Ali – o da contagem feminina, paroxítona, que leva em conta não exatamente a última sílaba tônica, mas o fato de que o verso português tende a finalizar com tônica seguida de átona, esta devendo ser contada – nos levaria a ter uma completa imparidade hemistíquios: o primeiro seria 4 + 5, o segundo, 6 + 6, e o terceiro, 5 + 5. O que os liga é unicamente um mesmo impulso rítmico.

E a conclusão mais imediata é que não existe uma continuidade perfeita entre o que o visual exhibe e o que o auditivo pede.

Um decassílabo pode vir em um único verso, este entendido como linha – mas pode também vir em dois, três ou mais. E que não se pense que aí esteja em questão um tipo de recepção que possa ser restringida à modernidade e seus experimentos. Na verdade, a utilização tipográfica do espaço (“espaços do ritmo”, chama-os Meschonnic) como elemento significativo da página foi, por paradoxal que pareça, o modo como as vanguardas do século XX reabilitaram a percepção antiga da *ars poetriae*. A segmentação da unidade visual do verso não significa abolição de metro, que dirá de ritmo. De fato, a página se tornou partitura – ou “teatro” (MESCHONNIC, 2009, p. 306), com interações dinâmicas que cobram do leitor mais que passividade –, com os espaços, feitos notações rítmicas, indicando o modo de leitura. Em suma, o vício tipográfico levou à notação tipográfica do poema, que, por sua vez, reconduziu à percepção mais antiga e elementar de ritmo (ou impulso rítmico).

Decassílabos – para retomar o exemplo – podem ser distribuídos como num soneto camoniano, mas podem também ser distribuídos como neste poema de Marco Lucchesi, “A Jorge de Lima”:

Sublime
teu poema
de sal-gema

são ilhas
solitárias
tordesilhas

que afloram
à superfície
de teus mares

na lúmina
espessura
desses ares...

sublime
teu poema
soberano

que segue
bem de perto
o lusitano...

sem chaves
um pastor
desapossado

com seu rebanho
claro
e imaculado

de verbo
de mistério
e de palavra

no fúlgido
tesouro
dessa lavra...

teu canto
poliforme
e antifonário

de cujas
extensões
és donatário

funda uma
nova Atlântida
perdida

(no teu sonhar
de lírio)
e renascida

aos raios
de um luar
alvinitente
(2000, p. 42-43).

Cada estrofe é um decassílabo cindido em três linhas; cada estrofe é, assim, um metro, e nesse sentido cada estrofe é um verso... Veja-se: “Sublime teu poEma de sal-GEma”, um heroico; ou: “funda uma nova aTLÂntida perDida”, outro heroico. E assim em todas as demais estrofes. Cada linha tem a peculiaridade de findar em palavra que contenha um dos acentos do poema, ficando sempre o principal (a tônica na sexta sílaba) na segunda linha, com a terceira linha findando com a palavra que contém a décima e tônica sílaba; a primeira linha, de ordinário, abriga o acento secundário na segunda sílaba, com exceção do verso “com seu rebanho”, que evidentemente se acentua na quarta. Como, contudo, tendemos a ler cada linha como um verso, o que temos ao fim é uma tensão sutil entre o ritmo do procedimento

convencional e viciado de leitura e o ritmo do procedimento de leitura não ingênuo com a tipografia. Eis, aí, uma tensão extremamente lírica.

Mas por que, deixando de lado o exemplo dado e indo em busca de uma asserção teórica, verso não é linha? É que, se em geral, por vício tipográfico, tomamos uma linha por um metro, o reconhecimento de que o ritmo não está univocamente no metro leva à compreensão de que uma leitura estacionária do poema é ineficiente. Se Brik e Tomachevski falam em “impulso rítmico”, Henri Meschonnic fala em “ritmo sem metro” – não tanto porque o metro esteja ausente (só estará se considerarmos mecanicamente cada linha, isolada), mas porque o ritmo, sobretudo se impresso no “teatro” da página, vai para muito além de escolasticismos métricos. Assim, num poema, não é que haja elementos que estejam contidos de uma determinada maneira no tempo (as sílabas dos metros distribuídas deste ou daquele modo); mais que isso, cada poema traz uma *experiência* do tempo, dinâmica e única, que não pode ser reduzida a esquemas perfeitamente fechados (MESCHONNIC, 2009, p. 216-225).

Um exemplo bastante delicado disso, na tradição de língua portuguesa, é a indecisão rítmica trazida pelas proparoxítonas, do ponto de vista do acento secundário. Cavalcanti Proença só admite pés de duas ou três sílabas na poesia de língua portuguesa; o péon, de quatro, na verdade acabaria decomposto em dois pés (PROENÇA, 1955, p. 17-18). Said Ali também fala apenas em alternância binária e alternância ternária (1999, p. 31-32). Assim, não pode haver intervalo de mais que três sílabas átonas entre duas tônicas; o acento secundário se impõe, até porque, conforme explica Joaquim Mattoso Câmara Jr., ao tratar da fonética portuguesa com instrumental linguístico,

é preciso atentar em que há uma diferença suplementar prosódica (muito firme no Brasil) entre as sílabas átonas do vocábulo. As que precedem a sílaba acentuada ou tônica (pretônicas) têm uma ligeira força expiratória que as distingue das átonas (final ou duas últimas finais) que se seguem ao acento grave ou esdrúxulo e são caracteristicamente débeis (postônicas) (CÂMARA JR., 1979, p. 36).

Veja-se este verso de Augusto dos Anjos: “Desde os foraminíferos dos mares” (ANJOS apud PROENÇA, 1955, p. 79). Os únicos acentos de que nos damos conta imediatamente são na primeira, na sexta e na décima sílabas. Há, no entanto, uma zona de extrema flexibilidade tônica, justamente aquele em que parecem se estender quatro sílabas átonas entre duas tônicas, fenômeno ocasionado pela presença da proparoxítona: DESde os foramiNÍferos. As sílabas “de os”, “fo”, “ra” e “mi”, no entanto, não podem ser

indiferentemente átonas; uma delas, por força da própria respiração da leitura em português, há de se destacar com um acento secundário. Assim, surgem as possíveis leituras:

- a. DESde os FORamiNÍferos dos MAres
- b. DESde os foRAMiNÍferos dos MAres
- c. DESde os foraMINÍferos dos MAres
- d. DESde os FORamiNÍfeROS dos MAres

Como há em português uma tendência natural a evitar o ritmo duro – similar àquele que, em métrica antiga, era peculiar ao pé espondeu –, a opção de leitura “c” deve ser eliminada, porque põe duas tônicas juntas, “MI” e “NÍ”. Quando isso ocorre, há uma natural utilização da primeira, a fim de que apenas a segunda se faça de fato tônica. Ou seja: essa opção não comporta acento secundário em “mi”, de modo que subsistem as quatro átonas entre “DESde” e “foramiNÍferos”.

Só, portanto, as opções “a” e “b” são convenientes. A opção “d”, que na verdade acolhe a solução de “a” (tônica secundária em “fo”), apenas insere um segundo acento secundário, desta vez em “ros”. Cavalcanti Proença admite como possível essa leitura, mas nós já a achamos cadenciada demais, dando por mais corretas as possibilidades “a” e “b”. Seja como for, o fato é que existe, aí, uma indecisão rítmica que não se resolve ou por recurso ao metro ou pela forma canônica de um determinado ritmo; trata-se de ritmo sem medida, que se materializa no terreno do discurso, não da língua, no terreno da *performance*, não da regra (MESCHONNIC, 2009, p. 223).

Reiteramos: mesmo o conhecimento de metros e ritmos não dá discernimento pacífico acerca da pronúncia de versos – e nem precisamos pensar em proparoxítonas. Veja-se o verso de Cruz e Sousa: “Surges das águas mucilaginosas” (SOUSA, 2001, p. 178). O acento na quarta sílaba, inclusive diacrítico, nos faz identificar aí um ritmo sáfico, já que se trata de dez sílabas. Ocorre, conforme dissemos anteriormente, que o acento na oitava sílaba costumeiramente atribuído ao sáfico é dispensável, pois entre “Águas” e “mucilagiNOsas” temos cinco átonas candidatas a tônica secundária, sendo que esta há de cair em algum lugar entre a sexta e a oitava sílaba:

- e. SURges das Águas MUcilagiNOsas
- f. SURges das Águas muCIIlagiNOsas
- g. SURges dasÁguas mucilAGiNOsas

A opção “f” é a menos vernácula e natural; na verdade, ao instaurar um acento na sétima sílaba, ainda que secundário, já se começa a fazer o verso parecer um decassílabo provençal (PROENÇA, 1955, p. 54), o que seria improvável. No entanto, o mais curioso é que o contexto rítmico em que esse verso se insere permite a compreensão de que ele, ainda que sáfico, deve ser lido mesmo como em “e”, não como em “g”. Veja-se o terceto no qual ele se insere:

Num fundo ideal de púrpuras e rosas
Surges das águas mucilaginosas
Como a lua entre a névoa dos espaços...
(SOUSA, 2001, p. 178).

O primeiro e o terceiro versos têm acento sáfico, mas, por meio diacrítico, puxam o acento da oitava para a sexta sílaba (“PÚRpuras”, “NÉvoa”). O contexto sugere, portanto, que leiamos “SURges das Águas MUCilagiNOSas”, de modo que tenhamos aí também acento na sexta e mantenhamos uma mesma cadência no terceto. Enfim, muitos outros exemplos como esse poderiam ser citados; por sinal, Cruz e Sousa era um mestre no procedimento, e compreensão similar mereceriam outros tantos versos seus, como “Espiritualizante Formosura” (SOUSA, 2001, p. 168) e “Ah! lilases de Ângelus harmoniosos” (SOUSA, 2011, p. 190).

Em resumo, com os excursos a que procedemos, chegamos a três precauções. A primeira é que o vício tipográfico tende a nos fazer tomar formas convencionais de fixação do discurso por escrito como evidência acerca do modo como esse discurso se organiza internamente; como vimos, a percepção antiga e medieval, retomada por alguns autores do século XX, recomendava atenção, ao contrário, ao modo como a elocução desse discurso se comportava no tempo, para assim aferir sua especificidade – se prosa, se verso; se *ars praedicandi* ou *ars disctamnis*, se *ars poetriaae*. A segunda precaução é que esse padrão de elocução de um discurso não está propriamente no que se chama de metros; na verdade, o padrão está no impulso rítmico, que é algo que engloba o metro, mas que o guia, fazendo-o comportar-se de acordo com procedimentos muito específicos deste ou daquele poema. Por fim, chegamos à precaução de que, em decorrência da noção de que ritmo não é metro e de que tampouco a convenção de registro é um espelho fiel da natureza do texto, é preciso lê-lo, quando necessário, indo além de medidas e cadências canônicas, no propósito de que o texto mantenha sua especificidade.

4.5 Regularidade e irregularidade em alguns metros românicos

Já tratamos, na seção anterior, de alguns fenômenos colhidos na tradição românica. Prosseguimos aqui com mais alguma exemplificação que achamos necessária para tornar mais credível a associação entre lírica e impulso rítmico irregular, numa ponta, e épica e impulso rítmico regular, noutra.

Primeiramente, não devemos confundir regularidade rítmica com fixidez, conforme expusemos, ao tratar brevemente da relação entre cesura, métrica e ritmo. Em vez disso, pense-se regularidade como monotonia, a qual se estabelece até por meio de metrificação vária, polimétrica, desde que essa polimetria obedeça a um padrão constitutivo guiado por uniformidade de procedimento. Isso é perceptível, por exemplo, na épica espanhola primitiva, cuja lei de regularidade foi estudada por Menéndez Pidal.

Vejamos dois trechos de *Rocensvalles*, gesta espanhola do século XIII, que reconta a famosa história de Rolando:

Aquí clamó sus escuderos Carlos el enperante:
 “¡Sacat al arcebispo desta mortaldade!
 Levémosle a su tierra a Flánderes la ciudade.”
 El enperador andaba catando por la mortaldade;
 vido em la plaça Oliveros o yace,
 el escudo crebantado por medio del brazale;
 (...)
 diz: “¡Muerto es mio sobrino, el buen de don Roldane!
 Aquí veo atal cosa que nunca vi tan grande;
 yo era pora morir, e vos pora escapare.
 Tanto buen amigo vos me soliádes ganare;
 Por vuestra amor arriba muchos me solían amare
 (ROCENSVALLLES apud PIDAL, 1948, p. 50-51).

A edição que Pidal faz do fragmento do poema (este não subsistiu inteiro) já assinala as suas cesuras por meio de espaços adicionais, tal como reproduzimos. O que se visualiza aí é um ritmo que se instaura mais pela constância das cesuras do que pela paridade silábica dos hemistíquios; tomando os seis primeiros versos do fragmento citado, temos a seguinte escansão tradicional (mas que fique claro: tradicional na língua espanhola, não na portuguesa):

1º verso: 8 + 7 = 15

2º verso: $7 + 6 = 13$

3º verso: $8 + 8 = 16$

4º verso: $8 + 9 = 17$

5º verso: $6 + 7 = 13$

6º verso: $8 + 7 = 15$

Cada hemistíquio, aliás, funciona como um verso independente, e de fato o desenrolar da poesia neolatina viria a mostrar que os hemistíquios se transformariam gradativamente em versos independentes; é o caso, por sinal, da redondilha ibérica (sete sílabas na contagem portuguesa atual, oito na espanhola):

Derivados das gestas, que eram formadas de largas séries monorrimas de versos irregulares (porém com tendência para o verso de quinze ou dezesseis sílabas dividido em dois hemistíquios de oito ou sete sílabas poéticas), os romances dividiram em dois versos curtos o longo verso das gestas, isto é: os trovadores passaram a escrever separados os heptassílabos da gesta original; sucedeu daí que só os hemistíquios pares (2º, 4º, 6º etc.) rimam entre si, ficando sem rima os hemistíquios ímpares (SPINA, 2003, p. 190).

Assim, a regularidade típica das gestas, cuja ambição é épica, nem por isso implica um perfeito isossilabismo; a monotonia é alcançada, na verdade, por meio de um mesmo impulso rítmico regular. Mas há uma sutileza a mais. Em alguns poemas, existe uma lei de regularidade que só pode ser apreendida quando se tomam os versos inteiros da composição em conjunto; é o que acontece no *Cid*. Enquanto, a partir de uma medida inicial, por um lado a medida cresce progressivamente, por outro decresce também progressivamente (UREÑA, 1998, p.158-159):

15	16	17	18
14			
13	12	11	

Isto, acreditamos, é prova suficiente de que, ainda que polimétricas em sua construção, as obras de ambição épica se definem essencialmente por um impulso rítmico regular. Estas exemplificações técnicas se somam ao que vínhamos dizendo com base em Aristóteles e Horácio.

Se confundíssemos regularidade com construção inteiramente estável, mascararíamos o fato de que foi justamente com a poesia lírica que se estabeleceram as formas mais fixas – fixas, sim, mas pautadas por procedimentos de irregularidade. É o que notamos se comparamos o início da *Eneida* e um epodo de Horácio, o que já fizemos; ou se apreciamos a passagem das canções de gesta para os romanceiros, fenômeno paralelo à passagem do *mester de juglaría* para o *mester de clerecía*.

O primeiro *mester*, próprio aos jograis medievais (por isso *de juglaría*), já o exemplificamos com uma composição como o *Roscenvalles*; é a arte de trovadores ambulantes, geralmente incultos e repetidores de versos alheios. Por volta do século XIII, surge em oposição a eles uma poesia feita por clérigos (por isso *de clerecía*), que abandonam o latim e adotam a língua vulgar. Gonzalo de Berceo é o inaugurador dessa nova arte em espanhol, a qual vai se caracterizar pela normatização métrica das composições – em especial, uma forma, a *cuaderna vía*, estrutura em quartetos monórrimos de alexandrinos (SPINA, 2003, p. 176-177). Não é à toa que a épica comece a decair no momento mesmo em que começa a se valer de elementos típicos da poesia lírica – como a estrofação e formas fixas.

Não se deve, assim, imaginar que irregularidade de impulso rítmico (lírica) tenha algo que ver com irregularidade da construção do poema. Ao contrário, quanto mais fixa a forma (em matéria de metros, rimas e estrofes), maior é a possibilidade que o poeta tem de fazer sentir a irregularidade de sua expressão. Ora, a fixação de uma forma leva a uma maior apreciação do elemento musical, com suas sutilezas e deslocamentos significativos frente à monotonia do discurso das canções de gestas, as quais, porque sem construção estável, podiam prosseguir indefinidamente. A irregularidade lírica demarca, dá ênfase, distingue-se pelo extrapolar do acento aqui e ali, e a demarcação de limites e feições bem específicas (por exemplo, as estrofes) dá ao poeta a oportunidade de falar com maior *especificidade*, não tendo suas palavras diluídas no amorfo da repetição monótona quase que automática, natural. Fora isso, outra circunstância torna fundamental a diferença entre a regularidade épica e a irregularidade lírica, dando a esta suas formas fixas:

[a] regularidade silábica no romanceiro, ao lado no anisossilabismo das gestas, explica-se pelo elemento lírico que deu ênfase a essa forma poética: enquanto os cantares eram recitados melodiosamente, os romances eram cantados, e o ritmo musical foi responsável pela regularidade silábica, influência essa que chegou a eliminar quase totalmente as vacilações métricas dos cantares primitivos (IDEM, 2003, p. 192).

Enquanto um poeta épico se vale – sigamos o arco histórico – de um hexâmetro dactílico (poesia grega e romana), de um verso polimétrico de cesura épica com lei de regularidade implícita (poesia neolatina primitiva) ou de um alexandrino de cesura sem sinalefa (*mester de clerecía*), o poeta lírico se vale de dístico elegíaco (poesia grega e romana) e de mesclas de metros em formas fixas (poesia neolatina). Se a forma é fixa na poesia lírica, sua variação interna é praticamente inabarcável; ao passo que, na épica, se a forma não é fixa, há no entanto uniformidade de procedimento.

Lembre-se que é a poesia lírica que adota programaticamente a utilização de versos quebrados, em diversas variantes: decassílabos mais hexassílabos (a forma da canção), dodecassílabos mais hexassílabos, hendecassílabos mais pentassílabos e heptassílabos mais versos de três ou quatro sílabas. Esta última forma é tipicamente ibérica e largamente documentada no *Cancioneiro Geral* (1516) de Garcia de Resende, do qual tomamos este poema de Álvaro de Brito:

Isabel Dias, aquela
que é guarda das donzelas,
se dizem que diz mal delas,
que dirão dela!

Dirão que se faz cartuxa
e que parece mundaira;
vertudes de si empuxa,
d'amizades se desvaira,
sem cautelas se cautela,
faz mui feas carapelas.
Se dizem que diz mal delas,
que dirão dela!
(BRITO apud ROCHA, A., 1979, p. 73).

Ou este trecho de outro poema, desta vez de Anrique da Mota:

Oh! quem nunca fora nado
neste mundo,
pois vejo tam mal logrado
um tal bem tam estimado,
tam profundo.

Ó meu bem tam escolhido,
que farei em vossa ausência?
Nam posso ter paciência
por vos ver assi perdido!
Ó pipa tam mal fundada,

desditosa,
de fogo sejas queimada
por teres tam mal guardada
esta rosa!
(MOTA apud ROCHA, A., 1979, p. 85).

No primeiro exemplo, os versos de sete sílabas (com cesuras variando entre a segunda, a terceira e a quarta sílaba, às vezes com acento secundário na quinta) surgem quebrados em verso de quatro sílabas que se repete como estribilho, lembrando a estrutura do zêjel medieval. Já no segundo exemplo, surgem quebrados em versos de três sílabas.

A grande variação de acentos internos de um metro fixo, em poesia lírica, é uma das principais causas da impressão de que ali fala uma *persona*, por assim dizer, pessoalíssima. Para darmos um exemplo a esmo, ainda tendo o ritmo de redondilha por referência, vejamos a primeira estrofe do poema “Qui sum”, de Sousândrade:

Sou depredador das graças,
Rapinário das estrelas:
Onde florem as belas,
Eu sou cidadão dali:
Aos meus pés quero o oiro em ondas,
Príncipe eu sou do levante,
Tenho direito ao diamante,
Tenho-o à esmeralda, ao rubi
(2003, p. 461).

Chega ser difícil conceber ritmo mais sinuoso e irregular, em heptassílabos, que o empregado por Sousândrade nesse poema. Os oito versos dessa estrofe têm uma distribuição surpreendente de cesuras: do primeiro ao terceiro, temos, respectivamente, cesuras na quinta (“depredaDOR”), terceira (“rapinÁrio”) e quarta (“floREjem”) sílabas; e, após nos dois versos seguintes repetir o acento de cesura na quinta (“cidaDÃOS”) e terceira (“PÉS”) sílabas, no sexto verso busca um acento secundário na primeira sílaba (“PRÍNcipe”), que, tão proeminente, chega a rivalizar com o da própria cesura (“SOU”).

Há poetas que conseguem levar ainda mais longe a irregularidade do impulso rítmico. É daí que advém, por exemplo, a estranheza deste soneto de Carlos Drummond de Andrade:

Oficina irritada

Eu quero compor um soneto duro
como poeta algum ousara escrever.

Eu *quero* pintar um soneto escuro,
seco, abafado, difícil de ler.

Quero que o meu soneto, no futuro,
não desperte em ninguém nenhum prazer.
E *que*, no seu maligno ar imaturo,
ao mesmo tempo saiba ser, não ser.

Esse meu verbo antipático e impuro
há de pungir, há de fazer sofrer,
tendão de Vênus sob o pedicuro.

Ninguém o lembrará: tiro no muro,
cão mijando no caos, enquanto Arcturo,
claro enigma, se deixa surpreender.
(2008, p. 49, grifo nosso).

Assinalamos, em itálico, as tônicas de cada verso, tanto as principais quanto as secundárias. Os três primeiros versos apresentam cesura na quinta sílaba, coisa tão rara, modernamente, que alguns tratadistas nem registram o fenômeno (Said Ali, por exemplo); Proença o registra, mas fazendo a ressalva de que é forma arcaica (PROENÇA, 1955, p. 55). São estes versos, bem como o quarto, espécies do decassílabo provençal, que se caracteriza pelo acento na sétima sílaba. Na estrofe seguinte, os três primeiros versos são heroicos, mas o quarto é sáfico, pois com acento na quarta sílaba. Já no primeiro terceto temos uma sutil e confusa variação entre sáfico e provençal: os três versos têm algum acento na quarta sílaba, mas o primeiro deles, por apresentar cesura na sétima sílaba, toma feição distinta, mais de provençal que de sáfico. Já o terceto que fecha o soneto parece não oferecer maiores dificuldades, já que feito só de versos heroicos, ainda que com boa variação de tônicas secundárias. Mas só parece. O último verso reproduz, de maneira muito maliciosa e metalinguística, um desafio presente no terceiro verso do segundo quarteto. Vejamos os dois em conjunto:

“E *que*, no seu *maligno* ar imaturo,”
“claro *enigma*, se deixa surpreender.”

A pronúncia mais natural seria “malíguino”, “eníguima”, mas o poeta quer testar os contrastes entre prosódia usual e impulso rítmico especificamente poético. O metro nos chama a uma leitura dura e compacta dessas palavras. E, porque o faz, instaura maior tensão, dificuldade, variabilidade. Numa palavra: maior irregularidade, coisa tipicamente lírica.

Por fim, em matéria de elementos “técnicos” do poema, resta-nos levar em conta a rima. Brevemente, diremos que a rima também é um elemento rítmico, o qual se caracteriza por intervalos maiores que os do ritmo métrico; em certo sentido, é o ritmo rímico que delimita o ritmo métrico; pois a “rima, sendo cousa diferente de ritmo, deve, entretanto, considerar-se como seu complemento. Num caso, repete-se a acentuação, de espaço a espaço, no mesmo verso; noutra reiteram-se sons do fim das linhas” (ALI, 1999, p. 121). Se os metros visam mais à unidade de ritmo dos versos em sua individualidade, as rimas visam mais à unidade de ritmo dos versos em seus conjuntos estróficos; na verdade, a própria noção de unidade do verso é muitas vezes dependente da rima:

A rima é a forma canônica, métrica da eufonia. Hoje, ao que parece, todos admitem que a rima não é um ornamento sonoro do verso, mas um fator organizador do metro. Serve não só para criar essa impressão de analogia entre os sons que a constituem, mas também para dividir o discurso em versos cujo fim ela assinala (TOMACHEVSKI, 2013, p. 181).

Nada mais natural, aí, que tomar a regularidade e a irregularidade do impulso rítmico também a partir da rima. Quando esta começou a adentrar os poemas épicos, suas variações mostraram-se limitadas e monótonas (pensemos em *Os Lusíadas* e suas oitavas em abababcc), ao passo que na poesia lírica ela alcançou requintes de complexidade, como na estrutura da sextina. Esta possui estrofes de seis versos que não rimam entre si; é que a rima vai se estabelecer entre as terminações dos versos de uma estrofe e as terminações dos versos da outra estrofe, que reproduzem as mesmas palavras daqueles versos, mas numa outra ordem. Dois parágrafos iniciais de uma sextina do poeta provençal Arnaut Daniel, em tradução de Augusto de Campos, o demonstram:

O firme intento que em mim entra
língua não pode estraçalhar, nem unha
de falador, que fala e perde a alma;
lá onde ninguém pode conter meu sonho,
irei fruí-lo em vergel ou em câmara.

Quando me lembro de sua câmara
onde eu bem sei que nenhum homem entra,
por mais que irmão ou tio danem meu sonho,
eu tremo – membro a membro – até a unha,
como faz um menino em frente à verga:
tanto é o temor de que me falte a alma
(DANIEL, 2003, p. 141).

Assim, a própria estrofação e o sistema de rimas contribuem para a maior ou menor regularidade do impulso rítmico.

4.6 Identidade e diferença segundo Schelling

Mas de que, afinal, estamos falando ao tratar de regularidade e irregularidade rítmicas? O tipo de reflexão estética desenvolvida na tradição alemã pode mais uma vez nos auxiliar.

Schelling tomava a arte literária como sendo ou mais tendente à “identidade” ou mais tendente à “diferença”. Com isso, ele se referia aos diferentes modos como se busca expressar o Absoluto através de determinadas unidades artísticas, pois para o filósofo a arte era, em maior ou menor medida, “exposição do Absoluto no particular” (ainda que reconhecesse ser impossível, aí, uma objetivação total) (SCHELLING, 2010, p. 271).

Essa exposição poderia lançar mão de maiores objetividade e identidade no que diz respeito ao relacionamento entre sujeito e realidade; e aí estaria a poesia épica. Poderia, no entanto, lançar mão de maiores subjetividade e diferença no que diz respeito a esse relacionamento; e aí estaria a poesia lírica. Mas, num terceiro momento, um momento de síntese superior, “a exposição do Absoluto no particular” poderia articular as duas “potências” anteriores (como Schelling as chama), a identidade do épico e a diferença do lírico; e aí estaria a poesia dramática (SCHELLING, 2010, p. 272).

Esses graus de manifestação difusa do Absoluto, da “absolutes sem divisão”, que, no entanto, pode ser expressa de maneira mais contínua ou mais descontínua, atravessa não só o campo de “ideias” ou “conteúdos” da obra de arte, mas vai, mais que isso, ao encontro da matéria sensível de que se compõe a arte literária. Daí a afirmação: “A poesia lírica é a que mais se subordina ao ritmo, é de todo dependente dele, arrebatada por ele. *Ela evita os ritmos uniformes, enquanto a epopeia se move, também nesse aspecto, na mais suprema identidade*” (SCHELLING, 2010, p. 272, grifo nosso).

Desenvolvemos, aqui, visão que coincide com a de Schelling: de que a composição épica tende a se estruturar em “ritmos uniformes”, ao passo que a poesia lírica os evita. Mas mais ainda: o sentido último dessa correlação entre o épico e a regularidade, por um lado, e o lírico e a irregularidade, por outro, é o de haver, nas composições literárias, um simbolismo

no nível mais material da expressão, que reconduz a distinções de ordem metafísica, mas que neste trabalho tratamos apenas, e incidentalmente, em nível antropológico (ainda que de uma antropologia filosófica).

Assim como no estudo dos princípios morfossemânticos de narrar e descrever chegamos a determinadas dualidades, a estabelecerem os polos entre os quais a experiência humana se movimenta, também aqui retornamos a eles: a regularidade está para o universal, o necessário, o causal e o hierárquico, da mesma maneira que a irregularidade está para o particular, o contingente, o aleatório e o insubordinado.

O épico e o lírico, expostos como regularidade e irregularidade, não são apenas convenções históricas desta ou daquela preceptística literária: são padrões simbólicos de manifestação da experiência humana.

4.7 **Prosa e verso**

Até este momento, não nos preocupamos com uma distinção muitas vezes lembrada a propósito dos gêneros literários: a distinção entre prosa e verso. No primeiro capítulo deste trabalho, nós a referimos brevemente através dos estudos de Massaud Moisés e Olavo de Carvalho, e neste capítulo a retomamos ao tratar de Élio Aristides; mais ainda, acabamos por adotá-la implicitamente na estrutura mesma desta dissertação, já que o segundo e o terceiro capítulos lidam com questões referentes a textos em prosa, ao passo que este e o próximo lidam com questões referentes a textos em versos.

A forma moderna de compreensão dessa disjunção advém dos *Cursos de Estética* de Hegel. Embora já bastante disseminada à sua época, ocorreu de ele lhe fornecer uma solidez e amplitude maiores, chegando a falar em “esferas distintas de consciência: poesia e prosa” (HEGEL, 2011, p. 350). Mesmo com o conteúdo do “poético” e do “prosaico” sendo o mesmo (as “formas”), há uma diferença de modos de “representação”: o poético expressa algo de mais subjetivo, individual, interior, enquanto o prosaico expressa algo de mais objetivo, positivo, exterior, dotado de “determinidade” (HEGEL, 2011, p. 348-349). Nessa formulação encontramos, enfim, as costumeiras atribuições de racionalidade e cientificidade à prosa e de sentimentalidade e intuição à poesia.

Reparemos, contudo, que Hegel quase sempre fala em “prosa” e “poesia”, e não tanto em “prosa” e “verso”. O que ele tem em mente são distinções da “forma de interioridade” que

o Espírito assume na progressiva afirmação de si próprio, a passar por diferentes estágios: da arquitetura (“arte simbólica”) à escultura (“arte clássica”), desta à pintura e, por fim, à poesia (“arte romântica”), que representaria o ápice dessa afirmação livre do Espírito (HEGEL, 2011, p. 339-340). A distinção entre estruturas linguísticas em prosa e estruturas linguísticas em verso é inteiramente secundária nessa elaboração, haja vista a visão progressiva que abarca, numa única linha, as artes mais diversas.

Contudo, como já dissemos, algo dessa formulação teria permanência duradoura. Podemos, tomando dois autores do século XX, avaliar duas perspectivas diametralmente opostas dessa mesma formulação.

Octavio Paz viria a caracterizar a poesia como algo mais natural que a prosa. Esta, afinal, seria uma complicação intelectualista daquela, limando-lhe seus elementos mais materiais, mais rítmicos, a fim de que a inteligência se afirme soberana e insubmissa a aspectos temporais que, de certa forma, a puxariam do nível semântico para o nível fonético da língua:

A linguagem, por sua própria inclinação, tende a ser ritmo. Como se obedecessem a uma misteriosa lei de gravidade, as palavras voltam espontaneamente à poesia. No fundo de toda prosa, mais ou menos enfraquecida pelas exigências do discurso, circula a invisível corrente rítmica. E o pensamento, na medida em que é linguagem, tem a mesma fascinação. Deixar em liberdade o pensamento, divagar, é voltar ao ritmo; as razões se transformam em correspondências, os silogismos em analogias e o procedimento intelectual em fluir de imagens. Mas o prosista busca a coerência e a clareza conceitual. Por isso ele resiste à corrente rítmica que, fatalmente, tende a manifestar-se em imagens, não em conceitos (PAZ, 2012, p. 74).

Neste outro trecho, que Paz desenvolve em seguida, sua visão se mostra estritamente hegeliana, se tivermos em vista o que expusemos há pouco:

A prosa é um gênero tardio, filho da desconfiança do pensamento em relação às tendências naturais do idioma. A poesia pertence a todas as épocas: é a forma natural de expressão dos homens. Não há povos sem poesia; mas sem prosa, sim. Portanto, pode-se dizer que a prosa não é uma forma de expressão inerente à sociedade, ao passo que é inconcebível a existência de uma sociedade sem canções, mitos ou outras expressões poéticas. A poesia ignora o progresso ou a evolução, e suas origens e seu fim se confundem com os da linguagem. A prosa, que é primordialmente um instrumento de crítica e análise, exige uma lenta maturação e só pode surgir depois de uma longa série de esforços destinados a domar a fala. Seu avanço é medido pelo grau de domínio do pensamento sobre as palavras. A prosa cresce em luta

permanente contra as inclinações naturais do idioma, *e seus gêneros mais perfeitos são o discurso e a demonstração, nos quais o ritmo e seu incessante ir e vir dão lugar a procedimentos do pensamento* (PAZ, 2012, p. 74-75, grifo nosso).

Dessa última passagem, atentemos bem à ideia de que, na prosa, o “ritmo” dá lugar a “figuras de pensamento”.

Uma formulação oposta à de Octavio Paz é a de Jean Cohen. O teórico francês não se preocupa, como o poeta e ensaísta mexicano, com questões de origem ou prioridade histórica da poesia frente à prosa ou vice-versa. Sua visão é “sincrônica”, não “diacrônica”, de modo que lhe interessa uma contraposição apenas conceitual entre uma forma e outra, não possuindo, sob esse aspecto, o hegelianismo presente na outra formulação.

Sua posição básica é a de que “o fato poético” é “um fato mensurável” e se exprime “como sendo a frequência média dos desvios que a linguagem poética apresenta em relação à poesia” (COHEN, 1974, p. 17). Assim, se Paz via a prosa como algo que ascende intelectualmente a partir da poesia, Cohen vê, ao contrário, a poesia como se elevando materialmente (com ênfase no significante e não no significado, como veremos) para longe de uma conformação meramente intelectual ou prosaica da linguagem.

Enquanto a linguagem usual, comum, prosaica, valorizaria bastante os usos gramaticais e consagrados pela tradição de uma língua, para Cohen a linguagem poética valorizaria, ao contrário, uma dessincronia fundamental entre o modo original de expressão do poeta e o modo convencional de expressão guardado pelo saber gramatical. Enfim, para ele “a versificação acentuou constantemente a divergência entre metro e sintaxe, *foi sempre mais longe no sentido do agramaticalismo*” (COHEN, 1974, p. 59, grifo do autor). Só aí, aliás, é que seria possível encontrar um critério seguro de diferenciação entre prosa e verso, “porque este caráter de agramaticalismo é o único que se encontra tanto no verso regular como no verso livre, o único caráter verdadeiramente definicional, já que se encontra em todo o definido” (COHEN, 1972, p. 60). Como, no entanto, não existe apenas, em grande parte das produções mais líricas (ele exemplifica, por exemplo, com um poema de Paul Claudel), um desdém pela gramática convencional ou “prosaica”, mas efetivamente uma oposição frontal a ela, conclui que “o verso não é agramatical, mas antigramatical”; “o verso é a antifrase” (COHEN, 1972, p. 61).

Outro aspecto “antifrasal” do verso estaria no modo como ele estabelece relações entre os elementos semânticos e os elementos fonéticos da língua. Como chegamos a adiantar, há um deslocamento entre significados e significantes, com a ênfase da expressão recaindo sobre

estes. Enquanto a prosa tenderia a estabelecer, com clareza, as diferenças que tornam a língua possível (saussurianamente), com diferentes significados sendo veiculados por significantes cuja diferença seria foneticamente muito clara, a poesia, na medida em que lança mão de assonâncias, aliteraões, rimas e ritmos, tenderia a criar um descompasso entre o eixo significativo e o eixo significante. “A versificação une os segmentos que a prosa separa e identifica os termos que a prosa distingue” (COHEN, 1972, p. 82); dois sons similares, por exemplo, acabam aglutinando elementos cujos sentidos, no entanto, não convergem – ou não deveriam convergir, num nível usual, convencional, gramatical, prosaico.

Quem, aí, está com a razão – Paz ou Cohen? Acreditamos que ambos estão corretos, cada um a seu modo. Ambos concordam em ser a prosa algo de mais intelectualmente ordenado, lógico, que o verso; e ambos concordam – e isso é fundamental para o desenvolvimento de nossa argumentação – em ser a prosa algo que pretere o ritmo, pois este seria contrário ao desenvolvimento puramente analítico e científico que seria atribuído à prosa.

A prosa, contudo, seria mesmo desprovida de ritmo? Evidentemente, há autores, desde a antiguidade, que empregam metros em prosa, e tratamos brevemente disso ao falarmos da *Kunstprosa*. Podemos inclusive tomar o início de *Iracema*, de José de Alencar, e escandir seus parágrafos, desdobrando-os em versos de métrica facilmente reconhecível (MELO, 1976, p. 100-101). Esses, todavia, são empregos ocasionais e reconhecidamente excêntricos – tanto que muitas vezes o distinguimos explicitamente da prosa corrente, dando-lhe nomes como poesia em prosa ou prosa poética.

Embora alguns tenham tentado distinguir na prosa pés métricos que lhe fossem mais peculiares que à poesia³², ela vai se caracterizar, afinal, por um outro tipo de ritmo. Um ritmo que, como diriam Paz e Cohen, é cada vez mais avesso à recorrência colada à pura materialidade linguística do idioma; trata-se de um ritmo de ideias, de “figuras de pensamento”, como os chama Paz, não sabemos se consciente ou não de que se vale, nesse ponto, de uma expressão do antigo vocabulário retórico. O que a prosa teria de específico, então, seria *a recorrência de determinados núcleos de significado que, “ritmicamente” dispostos ao longo de uma sequência indefinida de períodos, propiciariam a unidade necessária para que reconheçamos um texto em prosa como diferente de outro*. Por exemplo: a ideia da derrota eficiente, da miséria que se revela força, a qual, como vimos no capítulo

³² Por exemplo, para José Rebouças Macambira prosa é “todo grupo fônico em que se depara um pé prosaico, denominado pentâmere, se tiver cinco sílabas; hexâmere, se tiver seis sílabas. (...) Os pés prosaicos (pentâmere, hexâmere) se opõem aos pés poéticos (troqueu, dátilo, peônio) que nos são familiares” (1983, p. 415).

passado, é um dos meios pelos quais Euclides da Cunha alcança a espacialização densa, cerradamente descritiva, da qual advém a unidade de *Os Sertões*.

Em resumo do que dissemos até aqui, seria razoável arriscar algumas noções mais depuradas que, se não propriamente conceituais, estão pelo menos um pouco mais próximas disso. Verso, então, é elocução com unidade fonética reiterativa básica (ainda que variável), a qual, passível de maior ou menor definição, pode ser mais regular ou mais irregular. Já prosa é elocução sem unidade fonética reiterativa básica; seu ritmo, assim, está mais preso às qualidades gramaticais da língua, tais a sintaxe e, em decorrência, a pontuação, e só secundariamente à fonética; é que seu ritmo é mais abstrato, encontra-se mais no nível puramente semântico da língua e recorre a padrões reiterativos que independem, em geral, de unidades fonéticas definidas que sejam reconhecíveis enquanto tais.

Poderíamos, aqui, passar a tratar do que daria especificidade a certas obras em prosa para que as chamemos de romances – ou, ainda, do que daria especificidade a determinadas obras em verso ou prosa para que as chamemos de dramas e não de poemas épicos ou romances, por exemplo. Preferimos, contudo, reservar nossas respostas provisórias a essas duas questões para o encerramento de nosso trabalho, pois, ao fim do próximo capítulo, elas irão emergir naturalmente da análise que faremos de algumas composições em verso.

5 ANÁLISE DE POEMAS À LUZ DOS PRINCÍPIOS MORFOLÓGICOS

Embora, no capítulo anterior, já tenhamos nos valido de ampla exemplificação de versos, achamos por bem neste passo final do trabalho opor diretamente poesia épica e poesia lírica: tomaremos, com essa finalidade, o padrão construtivo de um passo de *Os Lusíadas*, por meio do qual verificaremos a contiguidade entre poesia épica e regularidade, e o padrão construtivo de um soneto, também da autoria de Camões, por meio do qual verificaremos a contiguidade entre poesia lírica e irregularidade.

Evidentemente, as observações contidas neste capítulo são bastante limitadas, uma vez que aplicam-se basicamente ao modo como, nesses poemas, a enunciação se estrutura no tempo. Ainda que vejamos aí, no ritmo, o meio principal para a diferenciação entre épico e lírico – mas vale notar, conforme argumentaremos brevemente, que essa regularidade ou irregularidade é expressão de um princípio de identidade ou diferença que torna mais naturais, no poema, a narração ou a descrição, respectivamente –, uma compreensão limitada a esse aspecto levaria a um empobrecimento hermenêutico. Nosso procedimento aqui é, portanto, abstrativo, na medida em que não leva em conta os princípios morfossemânticos de narrar e descrever. Sempre que se quiser proceder a uma análise *concreta* de uma obra, do ponto de vista do gênero literário de que mais ela se aproxima, princípios morfossemânticos e princípios morfológicos devem ser igualmente contemplados³³. Em suma, este capítulo deve ser lido como uma extensão prática do que discutimos no capítulo anterior – exceção feita ao que iremos expor em 5.1, cujo conteúdo é controverso e pede desenvolvimento futuro.

Começemos a análise colhendo elementos do trecho que vai da estrofe 19 a 23 do Canto I de *Os Lusíadas*, a fim de irmos, aos poucos, pormenorizando as observações:

Já no largo Oceano navegavam,
As inquietas ondas apartando;
Os ventos brandamente respiravam,
Das naus as velas côncavas inchando;
Da branca espuma os mares se mostravam
Cobertos, onde as proas vão cortando
As marítimas águas consagradas,
Que do gado de Próteu são cortadas,

Quando os Deuses no Olimpo luminoso,
Onde o governo está da humana gente,

³³ Alguma explicação suplementar a respeito se encontra na Conclusão deste trabalho.

Se ajuntam em concílio glorioso,
Sobre as cousas futuras do Oriente.
Pisando o cristalino Céu *fermoso*³⁴,
Vem pela Via Láctea juntamente,
Convocados, da parte do Tonante,
Pelo neto gentil do velho Atlante.

Deixam dos sete Céus o regimento,
Que do Poder mais alto *lhe* foi dado,
Alto Poder, que só *co* pensamento
Governa o Céu, a Terra e o Mar irado.
Ali se acharam juntos, num momento,
Os que habitam o Arcturo congelado
E os que o Austro *tem* e as partes onde
A Aurora nasce e o claro Sol se esconde.

Estava o Padre ali, sublime e *dino*,
Que vibra os feros raios de Vulcano,
Num assento de estrelas cristalino,
Com gesto alto, severo e soberano;
Do rosto respirava um ar divino,
Que divino tornara um corpo humano;
Com *hũa* coroa e ceptro rutilante,
De outra pedra mais clara que diamante.

Em luzentes assentos, marchetados
De ouro e de *perlas*, mais abaixo estavam
Os outros Deuses, todos assentados,
Como a Razão e a Ordem concertavam
(Precedem os antigos, mais honrados,
Mais abaixo os menores se assentavam);
Quando Júpiter alto, *assi* dizendo,
Cum tom de voz começa grave e horrendo:
(CAMÕES, 1980, p. 57-58).

A razão de iniciarmos nossa análise desde esse ponto, e não desde a primeira estrofe do poema, é que só aí encontramos o início propriamente dito da ação. O que a precede são a enunciação do assunto do poema, a proposição (estrofes 1 a 3); a tradicional invocação de potências naturais ou divinas, para que deem ao poeta a inspiração necessária para a empreitada (estrofes 4 e 5); e a dedicatória cortês da obra, no caso, ao então rei de Portugal, D. Sebastião (estrofes 6 a 18). Do ponto de vista que adotamos neste trabalho, esses são procedimentos típicos de determinada tradição de poesia épica, os quais podem caracterizar

³⁴ Os grifos constam da edição consultada e apontam para construções arcaicas que, por um motivo ou outro (prosódia, por exemplo), o organizador achou por bem preservar.

um gênero literário historicamente constituído, mas que não dizem respeito, universalmente, ao princípio de regularidade que define, afinal, tratar-se ou não de um poema épico.

Quase todos esses versos apresentam tônica na sexta sílaba, o que os configura como decassílabos heroicos. Dois apenas divergem desse esquema: “A aurora nasce e o claro Sol se esconde.”, que apresenta tônicas na quarta e na oitava sílabas, sendo portanto um decassílabo sáfico; e “De ouro e de *perlas*, mais abaixo estavam”, que apresenta tônicas na quarta e na sétima sílabas, sendo portanto um decassílabo provençal.

Mas o ritmo heroico é, sem dúvida, dominante, com o que instaura até mesmo uma simetria no andar dos versos. Mais ainda, essa simetria chega a ser acentuada pelo procedimento, ao mesmo tempo bastante primitivo e bastante épico (conforme vimos no capítulo precedente), de fazer da cesura um ponto de apoio central, a dividir, incisivamente, o verso. No caso, Camões o opera fazendo coincidir a palavra paroxítona na qual ocorre a tônica com pontuação que impõe pausa:

“Ali se acharam JUNtos, num momento”

“Em luzentes asSENTos, marchetados”

“(Precedem os anTIgos, mais honrados)”

“Quando Júpiter ALto, *assi* dizendo”

É precisamente o que se chama de cesura épica, por instaurar um ritmo de simetrias, quer dizer, de regularidades: a divisão do verso a incidir em paroxítonas, fazendo sobrar uma sílaba átona (nestes quatro versos, respectivamente: “tos”, “tos”, “gos” e “to”).

Elemento reforçador dessa característica é a ocorrência significativa de *enjambements*, cavalgamentos. O que o cavalgamento instaura é uma maior subordinação entre os versos, de modo que uns têm todo o seu sentido dependente do contexto sintático em que se inserem e que vai para além dos seus limites métricos. É o que ocorre notoriamente em:

Da branca espuma os mares se mostravam
Cobertos, onde as proas vão cortando
As marítimas águas consagradas

Ou em:

Alto Poder, que só *co* pensamento
Governa o Céu, a Terra e o Mar irado.

Ou ainda em:

De ouro e de *perlas*, mais abaixo estavam
Os outros deuses, todos assentados,

Esses, claro, não são os únicos versos cujo sentido não se contém em uma única linha, ou seja, num único decassílabo. No entanto, são estes os exemplos cuja leitura exige, de maneira mais enfática, uma atenuação da pausa final do verso, de modo que se prossiga logo à leitura do seguinte e se complete o sentido que ficara incompleto. E essa atenuação atira a leitura para adiante, coisa que maximiza o efeito de continuidade, dependência e regularidade que caracteriza a expressão épica.

A rima reflete, em nível estrófico, o ritmo regular que notamos há pouco nos versos. O esquema, bastante tradicional, é fixo, e basta que tomemos a primeira das estrofes citadas para que conheçamos o esquema de *Os Lusíadas* por inteiro:

Já no largo Oceano navegavam,	a
As inquietas ondas apartando;	b
Os ventos brandamente respiravam,	a
Das naus as velas côncavas inchando;	b
Da branca espuma os mares se mostravam	a
Cobertos, onde as proas vão cortando	b
As marítimas águas consagradas,	c
Que do gado de Próteu são cortadas,	c

Esta observação é escolar e rasa, mas necessária: o esquema a/b/a/b/a/b/c/c é responsável, enfim, pela total paridade de expressão de todas as estrofes do poema.

Comparemos os procedimentos que vimos até aqui com o que encontramos neste conhecido soneto de Camões:

Tanto de meu estado me acho incerto,
que em vivo ardor tremendo estou de frio;
sem causa, juntamente choro e rio,
o mundo todo abarco, e nada aperto.

É tudo quanto sinto desconcerto:
d'alma um fogo me sai, da vista um rio,
agora espero, agora desconfio,
agora desvario, agora acerto.

Estando em terra, chego ao céu voando;
em ã'hora acho mil anos, e de jeito
que em mil anos não posso achar ã'hora.

Se me pergunta alguém por que assi ando,
respondo que não sei; porém, suspeito
que só porque vos vi, minha Senhora.
(CAMÕES, 2004, p. 147).

O soneto apresenta sutis oscilações em torno da forma heroica. Para confirmá-lo, precisamos apenas dar a devida atenção a estes versos:

que em VIvo ardor treMENdo esTOU de FRIO;
sem CAUsa, juntaMENte CHOrO e RIO,

Ambos apresentam, claro, acento na sexta sílaba, coisa constitutiva do decassílabo heroico. No entanto, só a partir de um critério mecânico demais poderíamos chamá-los de heroicos. Se bem lidos, neles o acento na sexta sílaba se posiciona como secundário, haja vista que é a oitava sílaba que ganha maior repercussão fonética nesses versos (“esTOU” e “CHOrO”). É um exemplo curioso, muito particular, de como a oitava sílaba pode ganhar imenso destaque num decassílabo sem apoio de acento na quarta sílaba, no que comumente chamamos de verso sáfico.

Quanto ao segundo quarteto, nos dois primeiros versos temos heroicos perfeitos, de feitiço tradicional; coisa que, no entanto, é utilizada nos dois versos seguintes:

agora esPEro, aGOra desconFIO,
aGOra desvaRIO, agora aCERto.

Precisamos ter em vista que não se trata apenas de deslocamento do local de acento das tônicas secundárias (o que, ademais, seria plenamente identificável na passagem de *Os Lusíadas* que citamos). O que temos aí é um jogo entre o ritmo poético e o ritmo sintático, muito próprio, enfim, da poesia lírica. Em primeiro lugar, observemos que a vírgula num verso vem antes da cesura, ao passo que no outro vem após. Esse deslocamento da pausa sintática frente às durações silábicas acaba por sugerir um esquema heterodoxo de leitura, o qual devemos desdobrar desta forma (não nos prendendo, afinal, ao mero desenho do poema na página, mas buscando ver como de fato ele pede que o leiamos):

aGOra esPEro,
 aGOra desconFIO,
 aGOra desvaRIO,
 aGOra aCERto

Isto é: Camões, não importa se conscientemente ou não, se vale de metro canônico para nos fazer sentir, em seu interior, metros alternativos, que não estão imediatamente à superfície gráfica do poema. Temos, aí, um verso de quatro sílabas, um de seis, novamente um de quatro, novamente um de seis, com rima toante entre o primeiro e o quarto e rima soante entre o segundo e o terceiro. É uma irregularidade no seio de uma aparente regularidade de enunciação.

No primeiro terceto, além de logo no primeiro verso depararmos de novo um deslocamento de tônica da sexta sílaba para a oitava, vamos encontrar no terceiro uma construção toda peculiar (que dispomos junto ao segundo, para melhor visualizarmos a questão):

em Õ'HOrA acho mil Anos, e de JEItO
 que em mil Anos não POSSo achar Õ'HOrA.

Este último verso, para ser lido como um decassílabo, impõe ocorrência de diérese em “que em”, com “que” e “em” a serem diferentes sílabas poéticas. Além disso, “õ'hora” também deve ser lido como contendo duas sílabas, o que é manifesto no primeiro desses dois versos: se fosse lido como contendo três sílabas, o decassílabo ficaria com uma sílaba a mais.

Ora: o que encontramos, então, no último desses versos, é um acento de sétima sílaba – ritmo provençal, portanto – que soa quase naturalmente como acento de sexta sílaba, criando uma modalidade bastante artificial, mas eficiente, de falso heroico. De modo que é mais uma irregularidade camuflada em aparente regularidade. O segundo terceto, sob esse aspecto, é menos problemático. Poderíamos dizer que menos lírico? Sim, se atentarmos apenas ao padrão enunciativo do texto no tempo, o que, como já dissemos, é procedimento abstrativo, relativo e incompleto.

Se nossas análises são condizentes com o que foi exposto anteriormente, o que deparamos, a partir da comparação da estrutura reiterativa de um poema épico com a estrutura reiterativa de um poema lírico, é *a relação entre o princípio narrativo e o princípio de*

regularidade, por um lado, e entre o princípio descritivo e o princípio de irregularidade, por outro. Não é coisa, afinal, de espantar: vimos, no segundo capítulo, que a narração está para a universalidade assim como a descrição está para a particularidade; da mesma maneira que, no quarto e anterior capítulo, vimos como a regularidade (o épico) também está para a universalidade, e a irregularidade (o lírico) também está para a particularidade. E o que observamos, ao confrontar o trecho de *Os Lusíadas* com o soneto, é que o primeiro de fato é incomparavelmente mais narrativo que o segundo. Evidentemente, esta é uma afirmação passível de grande controvérsia, haja vista termos citado apenas umas poucas estrofes de um longo poema em dez cantos, confrontando-as com um único soneto. Não podíamos, contudo, deixar de assinalar aqui esta hipotética continuidade de nossos estudos, que possivelmente levaremos adiante em um doutorado³⁵.

³⁵ Se estivermos corretos, poderemos afirmar que a ênfase “fanopaica” (POUND, 1973, p. 45) de um poema se alcança mais comumente através de uma respectiva ênfase narrativa, e daí que a “imagem” seria mais própria a composições épicas; ao passo que a ênfase “logopaica” se alcança mais comumente através de uma respectiva ênfase descritiva, especialmente no caso de descrição abstrata, e daí que a “ideia” seria mais própria a composições líricas (basta pensar que a expressão de um estado interior é basicamente uma descrição abstrata).

6 DISCURSO DRAMÁTICO E PROSA ROMANESCA

Uma última distinção é necessária para finalizarmos este trabalho. Falamos já, ao fim do capítulo anterior, da diferença entre prosa e poesia. Mas não falamos de especificações de uma e outra: da prosa romanesca e do discurso dramático. Como, do ponto de vista morfossemântico e morfológico, podemos diferenciar essas duas modalidades de texto?

Começemos pelo discurso dramático³⁶, que tem longa tradição: desde a antiguidade se vê na tragédia (praticamente uma metonímia de drama) um gênero, e aliás, em geral, o maior dos gêneros. O que o distingue fundamentalmente da poesia épica e da poesia lírica, quanto ao padrão de distribuição do texto no tempo, é a convivência de estruturas de regularidade junto a estruturas de irregularidade.

Um poema lírico, como já vimos, pode lançar mão de diferentes metros num mesmo poema – e há mesmo a ideia de que é isso que define a produção lírica (STAIGER, 1997, p. 26). Um poema épico jamais faria o mesmo (a não ser que instaurasse estruturas de reiteração regular que fossem de outra ordem, não meramente dos metros de que o poeta lança mão); ele se compõe de longas sequências monótonas com um mesmo padrão reiterativo.

Desde a antiguidade, contudo, há um tipo específico de texto no qual determinadas partes, formando uma unidade, são regulares, ao passo que outras partes, compondo outras unidades, são irregulares. É precisamente o texto dramático, aquele no qual a fala direta de determinados personagens – e já apreciaremos isso do ponto de vista morfossemântico – se faz com base em discurso ora regular, ora irregular. Isso resume a própria ideia de decoro, quando aplicada ao drama. Resume-a Northrop Frye:

A adequação de estilo a um personagem ou assunto interno é conhecida como decoro ou propriedade de estilo. Em geral o decoro é a voz *ética* do poeta, a mudança de sua própria voz para a voz de um personagem ou para o tom vocal requerido por um assunto ou ânimo. E, assim como o estilo se apresenta em sua forma mais pura na prosa discursiva, assim também o decoro se apresenta obviamente em sua forma mais pura no drama, onde o poeta não aparece em pessoa. O drama pode ser definido, desde o nosso presente ponto de vista, como

³⁶ Chamamos de discurso, contrapondo-o à prosa e ao verso (embora originalmente seja uma variação deste, já que inexistia, no Ocidente, texto teatral em prosa antes da modernidade), o tipo de enunciação próprio a textos dramáticos. Daí que, quando falamos em “discurso dramático”, não nos referimos a um tipo socialmente reconhecido de “discurso”, como “discurso religioso” ou “discurso filosófico”, mas a um modo de ordenação do texto, tais a prosa e o verso.

epos ou ficção absorvida pelo decoro (FRYE, 1973, p. 268-269, grifo do autor, tradução nossa).

Em suma, a variação de vozes é explicitada no próprio nível da enunciação³⁷. A isso se deve, por exemplo, a oposição fundante entre coro e personagens no teatro grego. Na *Antígona* traduzida por Lawrence Flores Pereira (que busca manter, aproximadamente, as variações rítmicas do texto original), encontramos um rompante lírico como esse, do quarto estásimo:

O corpo também de Dánae teve, ao deixar
A celeste luz, de suportar o cárcere de bronze.
Oculta num claustro-
Sepulcro, ela foi presa,
Mas, filha, ela trazia, filha, sangue nobre
E o sêmen dourado que Zeus jorrou.
Mas assombroso é o poder do destino:
Nada lhe escapa, nem os bens, nem
Ares, nem torres, nem naves
Negras à mercê das vagas
(SÓFOCLES, 2006, p. 75-76).

Mas, enquanto a ação propriamente dita transcorre, o discurso adota uma tendência à regularidade mais própria à epopeia, ainda que não lance mão do metro desta (já que as composições dos trágicos exibiam, por exemplo, trímetro iâmbico, ao passo que os poemas homéricos estão escritos em hexâmetros dactílicos). É o que esta fala de Creonte ilustra:

Igual a um arqueiro, ô velho, que acerta o alvo,
As flechas de vocês me atingem! Nem das tramas
Dos vates estou livre. Faz muito que essa súcia
De profetas me compra e vende feito artigo!
Pois tragam, vamos, toda a prata, se quiserem,
Todo o ouro branco de Sardes e o ouro indiano,
Nenhuma cova cavarão para este homem!
(SÓFOCLES, 2006, p. 79).

Podemos recorrer a uma tragédia renascentista lusíada, *Castro*, para observar o mesmo. Eis o Coro I a falar:

³⁷ Embora lide com uma teoria do enunciado, a perspectiva de Käte Hamburger, que não adotamos neste trabalho (mas que era necessário citar em virtude de sua ampla consideração), acaba não atinando a uma característica como essa por tomar critérios não exclusivamente literários para a diferenciação dos gêneros. Assim, para ela, o drama é apenas uma subespécie da ficção (que ela contrapõe à negação da mimesis, negação que seria lírica), a ficção dramática (HAMBURGER, 2013, p. 135-138), e não um tipo diferenciado de discurso com certos elementos morfológicos – no sentido estruturante em que aqui empregamos a palavra – que lhe sejam próprios.

Quando Amor nasceu,
 Nasceu ao Mundo vida,
 Claros raios ao Sol, luz às estrelas.
 O Céu resplandeceu,
 E de sua luz vencida
 A escuridão mostrou as cousas belas.
 Aquela, que subida
 Está na terceira esfera,
 Do bravo mar nascida,
 Amor ao Mundo dá, cor às flores.
 Em doce paz a guerra,
 A dureza em brandura,
 E mil ódios converte em mil flores
 (FERREIRA, 1998, p.178).

E eis o comum dos personagens a falar:

Ind'agora minh'alma s'entristece
 Assombrada dos medos, em que estive.
 Cansada de cuidar na saudade,
 Que sempre leva, e deixa aqui a Infante,
 Adormeci tão triste, que a tristeza
 Me fez tomar o sono mais pesado
 Do que nunca me lembra que tivesse.
 Então sonhei que estando eu só num bosque
 Escuro, e triste, de ãa sombra negra
 Coberto todo, ouvia ao longe uns brados
 De feras espantosas, cujo medo
 M'arrepava toda, e me impedia
 A língua, e os pés, eu co'alma quase morta
 Sem me mover, meus filhos abraçava
 (FERREIRA, 1998, p. 199).

Em resumo: o discurso dramático reproduz, em seu próprio padrão de enunciação, a diversidade de momentos pelos quais o texto se estrutura, este momento mais dado à fixação reflexiva num elemento (por exemplo, o coro a meditar no destino dos personagens), aquele momento mais dado ao fluir temporal da ação dos personagens. E não é que, afinal, encontramos aqui mais uma vez a diferenciação entre princípios descritivo (coro) e narrativo (personagens)³⁸?

³⁸ Esta observação é apenas experimental, pois podemos, por exemplo, encontrar tragédias nas quais o coro age como personagem ou é mais descritivo que narrativo; o que precisamente ocorre em *Medeia* (EURÍPEDES, 2010, p. 41-49). Contudo, o que importa reter aqui é o princípio de alternância requerido pelo decoro dramático.

A ideia tão cara à tradição estética alemã de que o drama é a confluência entre poesia épica (universalidade, objetividade, necessidade) e poesia lírica (particularidade, subjetividade, liberdade) – ideia, como vimos, compartilhada por Schelling e por Hegel, mas também compartilhada, entre outros, por August Schlegel (2014, p. 303) – ganha aqui uma reinterpretação de acordo com a moldura teórica que defendemos, a saber, a dos princípios morfossemânticos e princípios morfológicos como estruturadores profundos dos gêneros literários historicamente constituídos. Sendo assim, não só regularidade e irregularidade confluem na unidade da composição dramática, fornecendo o padrão do discurso; mais que isso, este último é elaborado de modo tal, que fique menos imediatamente discernível a separação entre narração e descrição. Afinal, cada personagem, ao dizer, por exemplo, o que lhe passa no íntimo (procedimento descritivo), oferece ao mesmo tempo elementos que se referem ao transcurso temporal (procedimento, portanto, narrativo) da ação retratada pelo drama como um todo. Mas neste ponto já nos pomos a ir longe demais, de modo que apenas assinalamos a possibilidade de estudo.

Nada disso, que diz respeito ao discurso dramático, pode ser dito da prosa romanesca. Compreendemos já a prosa como uma espécie de enunciação mais destacada da materialidade linguística do idioma, com ênfase no significado e não no significante, e daí que, em certo sentido, mais “espiritualizada”, científica. A reiteração que a define é, assim, de ordem lógica, e não primariamente de ordem fonética. Seu movimento é de retornos e avanços de ideias a partir de ideias, de imagens a partir de imagens; isso é que lhe dá sua unidade.

Mas, ao falar de prosa romanesca, do padrão reiterativo básico que dá forma a um romance, estamos falando, adicionalmente, de um tipo de elocução marcadamente narrativo. Não é outro o motivo de classicamente se ver no romance o filho moderno da epopeia (WELLEK; WARREN, 1976, p. 228-229). Logo, se quisermos nos aproximar do tipo de reiteração discursiva em prosa que é peculiar a essa forma, um possível estudo é o das estruturas de conflito, as quais marcam uma tensão permanente dada pela expectativa de passagem de um estado de privação para um estado de satisfação – sendo que não necessariamente essa passagem é efetuada. Seria esse o traço distintivo do romance?

Segundo Lukács,

Epopeia e romance, ambas as objetivações da grande épica, não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração. O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imagem do sentido à vida

tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade (LUKÁCS, 2009, p. 55).

Aí, mais uma vez, se afirma a continuidade entre epopeia e romance, com ênfase numa diferença entre a forma antiga e a moderna: esta não se move num terreno de identidade, de perfeita continuidade entre as aspirações do indivíduo e os meios que o mundo lhe oferece de alcançá-las. Ao contrário, o afastamento entre a esfera subjetiva e a esfera objetiva é radical, instaurando uma tensão, a qual se expressa, basicamente, na ideia de *busca*:

A epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida. A estrutura dada do objeto – a busca é apenas a expressão, da perspectiva do sujeito, de que tanto a totalidade objetiva da vida quanto sua relação com os sujeitos nada têm em si de espontaneamente harmonioso – aponta para a intenção da configuração: todos os abismos e físsuras inerentes à situação histórica têm de ser incorporados à configuração e não podem nem devem ser encobertos por meios composicionais. (...) O simples fato da busca revela que nem os objetivos nem os caminhos podem ser dados imediatamente (LUKÁCS, 2009, p. 60).

Que nem os objetivos nem os caminhos estão dados de imediato é coisa que está na origem das narrativas que, modernamente, adquiririam estruturação complexa, “sentimental” (daí que mais artificial), não “ingênua” ou primitiva, ligada a tradições folclóricas e não a uma atividade intelectual específica (FRYE, 2014, p. 3). Referimo-nos aos chamados romances antigos ou romances gregos, cujo eixo central era, precisamente, a ideia de busca, fosse na consecução de um desejo erótico, fosse na aventura de descoberta, frequentemente plasmada sob a forma de viagem. Diz Jacyntho Lins Bradão, em seu estudo sobre os romances antigos:

Um primeiro ensaio de classificação do *corpus* disponível [do romance grego], de fato, apresentaria uma estrutura híbrida, em que dois elementos se combinam: os *erotiká* (isto é, os entrecos de amor) e os *parádoxa* (narrativas extraordinárias), incluindo o tema da viagem (visto que o que interessa numa viagem é sempre o extraordinário). De um lado, há romances que exemplificam o que poderia ser considerado uma *forma pura* de *erotiká* (como *Dáfnis e Cloé*), bem como outros que seriam exemplares de *formas puras* de *parádoxa* (como *Das narrativas verdadeiras, Lúcio ou o asno* e, talvez, também *As coisas incríveis além da Tule*); por outro lado, alguns textos apresentariam formas mistas, em que uma narrativa erótica se mescla a narrativas paradoxográficas (como nas obras de

Cáriton, Xenofonte de Éfeso, Aquiles Tácio e Heliodoro) (2005, p. 86, grifo do autor).

Ocorreria apenas que, com o passar do tempo, as formas romanescas antigas passariam por um processo de deslocamento de suas molduras originais. Em seu estudo sobre o romance (concepção que, para o autor, abarca tudo o que chama de “escritura secular”, contraposta às Escrituras Sagradas, e vai desde as narrativas antigas e medievais até o romance moderno), Northrop Frye toma padrões arquetípicos de narrativa, marcados por inverossimilhança, como as unidades (peças do imaginário, digamos assim) que vão sendo aos poucos inseridas em contextos de progressiva verossimilhança, em um crescendo até o realismo. É precisamente o que ele chama de “deslocamento”, de ajuste das narrativas a novas molduras imaginativas mais restritas (FRYE, 2014, p. 36). Seria demasiado aqui discutir em pormenor a questão – afinal, neste ponto estamos apenas mapeando minimamente um problema, sem a pretensão de solucioná-lo –, mas podemos afirmar que sua posição é a mesma de Jacyntho Lins Brandão quanto às características dominantes da forma romanesca. Aliás, Frye, ao assinalar a linha de continuidade entre as narrativas mais antigas e as narrativas de maior sucesso numa cultura *pop*, chega a afirmar que “os dois elementos principais do romance, o amor e a aventura, tornam-se simplesmente luxúria e sede de sangue” (FRYE, 2014, o. 26). É um deslocamento, ou melhor, um realojamento de antigas ideias diretas a um dado contexto sócio-cultural.

O romance antigo teria se encaminhado para o romance moderno com pronunciada mudança de estruturas dadas por “e... e...” (permutação, sucessão e acúmulo de episódio, coisa similar ao que notamos em *Memórias de um Sargento de Milícias*) para estruturas dadas por “e então...” (um “consequencialismo” mais cerrado), defende Frye (2014, p. 45-46). E, mesmo quando o elemento de busca, de conflito entre algo que se almeja e os obstáculos que surgem, chega a ser achatado sob determinismos, por exemplo, na prosa naturalista, nem por isso o modelo deixa de ser modelo, ainda que modelo contra o qual se insurge. Tudo, afinal, repetiria processos compositivos que se podem amiúde encontrar num romance grego; por exemplo, o processo pelo qual se conduz a narrativa até um determinado desfecho que, na verdade, reafirma o tema do início da jornada, mas o ecoando num mundo já diferente, já transfigurado, com o início sendo a “paródia demoníaca do fim” (FRYE, 2014, p. 49).

Nesse ponto, Frye nos reconduz à ideia de que a prosa romanesca instaura uma reiteração de ideias que alimenta o conflito fundamental, o qual se expressa numa busca – uma busca articulada num determinado ritmo de imagens e ideias que sempre retornam, de algum modo, ao longo da obra. Um possível estudo da prosa romanesca, à luz do que

expusemos neste trabalho, não poderia se abster da tentativa de discernir o modo como, concretamente, numa obra, essa reiteração se dá; e de como ela articula os procedimentos de narrar e descrever.

CONCLUSÃO

Aqui findamos o percurso teórico que nos havíamos proposto a trilhar neste trabalho. Algumas observações, no entanto, lhe são complemento necessário.

Uma das coisas mais curiosas que assomaram no curso da pesquisa é que determinadas percepções, as quais pareciam muito modernas, até mesmo radicais ao proporem relacionamentos imprevistos entre leitor e texto, na verdade apenas restabeleciam uma linha de continuidade, e no mais das vezes de maneira inconsciente, com determinados veios da reflexão antiga e medieval. É o caso do modo como a utilização tipográfica do espaço na elaboração de poemas força o leitor a concentrar atenção na maneira como apreende o discurso estruturado no tempo; ou seja, justamente a percepção – não viciada tipograficamente – que tinham os antigos e que só começou a decair, na Idade Média, a partir do momento em que se identificou “discurso” com “texto em prosa” e “poesia” com “texto em verso”. Para citar só mais um exemplo de continuidade imprevista entre uma percepção antiga e outra mais moderna: todo autor que, ainda hoje, se insurge contra um uso demasiado articulado da língua (uso que privilegie a concatenação de estruturas lógicas de subordinação e evite o uso de frases mais curtas, independentes e flexíveis), repete, afinal, o gesto dos anticiceronianos do século XVII, os quais por sua vez apenas retomavam uma distinção antiga, entre a retórica de Isócrates e a de Demóstenes, para atacar a primeira endossando a segunda.

Se chegamos a compreender coisas dessa natureza, é porque muito do que de melhor a teoria da literatura pode oferecer depende do discernimento técnico que só um saber mais tradicional, aquele de que cuidavam a retórica e a poética, é capaz de proporcionar: o conhecimentos de tropos; de estruturas de discurso; de técnicas de construção de versos; de tradições de composição em torno de um mesmo conjunto de temas; e assim por diante. Dito de outro modo: questões teóricas levantadas a partir de preocupações especificamente *conceituais* dependem diretamente do trato que se tem com elementos *artesaniais* (no sentido de aquilo que é próprio a um ofício) das obras literárias. Se começamos este trabalho nos posicionando contrariamente à perspectiva hoje dominante nos estudos literários, que pretere ou descarta da absorção de ferramentas e técnicas acumuladas ao longo da história do Ocidente, agora podemos concluí-lo ratificando nosso posicionamento inicial, só que a esta altura invocando o próprio percurso deste trabalho como prova: sem um conhecimento mínimo do que há pouco chamamos de elementos artesanais, não poderíamos ter alcançado

alguma segurança na fixação dos princípios morfossemântico e morfológicos de estruturação da obra literária.

Por sinal, o próprio problema dos gêneros literários, que conduz diretamente a duas questões centrais da reflexão sobre a literatura (como os textos literários se distinguem, *qua* literários, de outros textos, e mesmo uns frente aos outros; e como os textos literários se relacionam com o conjunto da experiência humana), só é suficientemente esclarecido por meio de uma conjugação de saber retórico antigo e saber teórico moderno.

Evidentemente, muito do que discutimos nos capítulos precedentes está cercado de limitações. Algumas dessas limitações são mais evidentes no trato de determinadas questões, coisa a que aludimos no curso do trabalho: a conjugação de princípios morfossemânticos e princípios morfológicos (a narração estando para a regularidade e a descrição para a irregularidade); a especificidade do discurso dramático frente à poesia épica e a poesia lírica; e a especificidade da prosa romanesca frente a outros tipos de prosa. Tudo isto, sabemos, é matéria problemática, que só a distância iluminamos, e só um pouco, à luz dos princípios que discutimos nesta dissertação. É matéria para estudos futuros.

Como não buscávamos estabelecer uma teoria dos gêneros literários, não temos, afinal, definições a oferecer sobre o que é poesia lírica ou o que é romance, por exemplo; não era essa a nossa meta. O que buscávamos eram as estruturas que possibilitam a afirmação de um determinado gênero em certo contexto histórico, privilegiando estes ou aqueles elementos preceptísticos (os quais, em si mesmos, podem guardar bastante liberdade frente aos princípios morfossemânticos e morfológicos, porque afinal quase irreduzíveis a maiores generalidades). Se não temos definições para oferecer, temos, por outro lado, elementos suficientes para abordar com um mínimo de objetividade outras questões tidas por difíceis. Aí está a razão por que, do nosso ponto de vista, o que se chama de “poesia em prosa” ou “prosa poética” não é coisa mais complicada ou menos complicada que aquilo que chamamos de prosa romanesca; os meios preliminares de conceber uma forma e outra são os mesmos – mas os mesmos apenas se quisermos lhes discernir o gênero. Passa longe de nosso pensamento a ideia de que toda interpretação de obra literária deva necessariamente recorrer às duas ordens de princípios que explicitamos e discutimos. O que necessariamente recorrerá a elas, de um modo ou outro, consciente ou inconscientemente, é a análise das obras que leve em consideração o gênero literário de que participam.

Isso é assim porque os gêneros não são meras convenções (eles têm aspectos convencionais, apenas), mas visões de mundo que ganham forma em determinados tipos de composição literária. De um ponto de vista antropológico mais amplo, os gêneros instauram

um simbolismo particular e, assim, revelam-se como “rituais”, no sentido em que Susanne Langer emprega o termo: estruturas que guardam, transmitem e enriquecem determinados conhecimentos sobre a vida que um meio social considera essenciais. Pois do trânsito da universalidade à particularidade, da regularidade à irregularidade, temos algo dos “símbolos da vida”, os quais “apresentam os fatos básicos da existência humana, as forças de geração, realização e morte” (LANGER, 2004, p. 157) e são expressos através de um simbolismo particular, especificamente “apresentativo” e não “discursivo” (no sentido lógico do termo), o que é coisa típica das artes, tais a música e a literatura; mas não é que estas escapem à racionalidade, apenas a afirmam por outros meios (LANGER, 2004, p. 147).

Mas este é o ponto em que a teoria da literatura cessa e a filosofia das formas simbólicas se inicia. Hora, portanto, de encerrarmos este trabalho.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Casimiro de. **As primaveras**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1976.
- ALLAN, William. “Why literary genres matter”. Disponível em: <<http://blog.oup.com/2014/05/why-literary-genres-matter/>>. Acesso em: 15 mar. 2015.
- ALI, Said. **Versificação portuguesa**. São Paulo: Edusp, 1999.
- ALIGHIERI, Dante. Da eloquência vulgar. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). **Do mito das Musas à razão das Letras: textos seminais para os estudos literários (século VIII a.C. – século XVIII)**. Chapecó: Argos, 2014.
- ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um sargento de milícias**. Edição crítica de Cecília Lara. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.
- AMORA, Antônio Soares. **Teoria da literatura**. São Paulo: Editora Clássico-Científica, 1965.
- ANDRADE, Carlos Drummond. **Claro enigma**. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- ANDRADE, Mário de. Introdução [1941]. In: ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um sargento de milícias**. Edição crítica de Cecília Lara. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.
- ARISTIDES, Élio. Defesa da prosa. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). **Do mito das Musas à razão das Letras: textos seminais para os estudos literários (século VIII a.C. – século XVIII)**. Chapecó: Argos, 2014.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. 1. ed. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- _____. **Retórica**. Tradução de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- ARNAULD, Antoine, LANCELOT, Claude. **Gramática de Port-Royal**. Tradução de Bruno Fregni Bassetto e Henrique Graciano Murachco. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- AUERBACH, Erich. **Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BANDEIRA, Manuel. A versificação em língua portuguesa. In: _____. **Seleta de prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

BECHARA, Evanildo. **Moderna gramática portuguesa**. 37. ed. rev., ampl. e atual. conforme o novo Acordo Ortográfico. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BERGE, Damião. **O Logos Heraclítico**: introdução ao estudo dos fragmentos. Rio de Janeiro: INL, 1969.

BOILEAU, Nicolas-Despreaux. L'art poétique. In: _____. **Oeuvres de Boileau**. Paris: Garnier, 1965.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. **A invenção do romance**: narrativa e mimese no romance grego. Brasília: Editora UnB, 2005.

BRIK, Ossip. Ritmo e sintaxe. In: TODOROV, Tzvetan (Org.). **Teoria da literatura**: textos dos formalistas russos. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

BROOKS, Cleanth; WARREN, Robert Penn. **Modern rhetoric**. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1972.

BRUNETIÈRE, Ferdinand. A evolução dos gêneros na história da literatura. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). **Uma ideia moderna de literatura**: textos seminais para os estudos literários (1688-1922). Chapecó: Argos, 2011.

CAMÕES, Luís Vaz de. **Os Lusíadas**. Organização de Emanuel Paulo Ramos. Lisboa: Porto Editora, 1980.

_____. **Sonetos**. Texto estabelecido por Leodegário A. de Azevedo Filho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2004.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem [1970]. In: ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um sargento de milícias**. Edição crítica de Cecília Lara. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.

CARVALHO, Olavo de. Os gêneros literários: seus fundamentos metafísicos. In: _____. **A dialética simbólica: estudos reunidos**. 1. ed. São Paulo: É Realizações, 2007.

CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. **História da linguística**. Petrópolis: Vozes, 1975.

CAVALCANTI, Geraldo Holanda. **A herança de Apolo**: poesia poeta poema. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CHOMSKY, Noam. **Linguística cartesiana**: um capítulo da história do pensamento racionalista. Petrópolis, RJ: Vozes; São Paulo: Edusp, 1972.

CÍCERO. Do orador. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). **Do mito das Musas à razão das Letras**: textos seminais para os estudos literários (século VIII a.C. – século XVIII). Chapecó: Argos, 2014.

COHEN, Jean. **Estrutura da linguagem poética**. São Paulo: Cultrix, 1974.

CORRÊA, Nereu. **A tapeçaria linguística d'Os Sertões e outros estudos**. São Paulo; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1978.

COUTINHO, Afrânio. **Do Barroco**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Tempo Brasileiro, 1994.

CROCE, Benedetto. **Estética como ciencia de la expresión y Lingüística general**. Traducción de Manuel Belloni. 1. ed. Buenos Aires: Nueva Visión, 1969.

CROLL, Morris. 'Attic Prose' in the Seventeenth Century. **Studies in Philology**, North Carolina, v. 18, n. 2, 1921.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária**: uma introdução. São Paulo: Beca, 1999.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. Edição, prefácio, cronologia, notas e índices de Leopoldo M. Bernucci. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura europea y Edad Media latina**. Traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. México: FCE, 2012. 2v.

DAICHES, David. **The Novel and the Modern World**. Chicago: University of Chicago Press, 1947.

DANIEL, Arnaut. Lo ferm voler qu'el cor m'intra. In: CAMPOS, Augusto de. **Invenção**: de Arnaut e Raimbaut a Dante e Cavalcanti. São Paulo: Arx, 2003.

DICIONÁRIO ON-LINE CALDAS AULETE. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/>>. Acesso em: 29 out. 2014.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

EURÍPEDES. **Medeia**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Ed. 34, 2010.

FERRAZ, Bento Prado de Almeida. Métrica e análise lógica. In: VIRGÍLIO. **Odes e epodos**. Tradução de Bento Prado de Almeida Ferraz. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FERREIRA, António. **Poemas Lusitanos**. Castro. Lisboa: Ulisseia, 1998.

FRYE, Northrop. **Anatomy of Criticism: four essays**. 3rd. ed. New Jersey: Princenton University Press, 1973.

_____. **The Secular Scripture**: a study of the structure of romance. London: Harvard University Press, 2014.

GAZONI, Fernando Maciel. **A Poética de Aristóteles**: tradução e comentários. 2006. 132 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Departamento de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

GARCIA, Othon M. **Comunicação em prosa moderna**: aprenda a escrever, aprendendo a pensar. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1978.

GENETTE, Gérard. Introduction à l'architexte. In: GENETTE, Gérard et al. **Théorie des genres**. Paris: Éditions du Seuil, 1986.

GOETHE; SCHILLER. **Correspondência**. Tradução e organização de Claudia Cavalcanti. São Paulo: Hedra, 2010.

GOODY, Jack. Da oralidade à escrita – reflexões antropológicas sobre o ato de narrar. In: MORETTI, Franco (Org.). **A cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

GUIANO, Juan Carlos. **Los géneros literarios**: principios griegos de su problemática. Buenos Aires: Editorial Nova, 1961.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **As funções da retórica parlamentar na Revolução Francesa**: estudos preliminares para uma pragmática histórica do texto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

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

HEGEL. Poesia e prosa. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). **Uma ideia moderna de literatura**: textos seminais para os estudos literários (1688-1922). Chapecó: Argos, 2011.

HORÁCIO. Arte poética. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). **Do mito das Musas à razão das Letras**: textos seminais para os estudos literários (século VIII a.C. – século XVIII). Chapecó: Argos, 2014.

_____. **De arte poetica liber**. Disponível em:
<<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0064>>. Acesso em: 22 fev. 2015.

_____. **Odes e epodos**. Tradução de Bento Prado de Almeida Ferraz. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HUET, Pierre-Daniel. Sobre a origem dos romances [1666]. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). **Do mito das Musas à razão das Letras**: textos seminais para os estudos literários (século VIII a.C. – século XVIII). Chapecó: Argos, 2014.

HUGO, Victor-Marie. Prefácio [ao Cromwell]. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). **Uma ideia moderna de literatura**: textos seminais para os estudos literários (1688-1922). Chapecó: Argos, 2011.

JOHNSON, W. R. **The idea of lyric**: lyric modes in ancient and modern poetry. London: University of California Press, 1982.

JOSEPH, Miriam. **O trivium**: as artes liberais da lógica, gramática e retórica. Tradução e adaptação de Henrique Paul Dmyterko. São Paulo: É Realizações, 2008.

KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. Tradução de Valerio Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

KAYSER, Wolfgang. **Interpretación y análisis de la obra literária**. Traducción de D. Mouton y V. G. Yebra. Madrid: Editorial Gredos, 1958.

LANGER, Susanne K. **Filosofia em nova chave**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de retórica literária**. Tradução de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

LESSING, G. E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LIMA, Luiz Costa. A questão dos gêneros. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

LUCCHESI, Marco. **Poemas reunidos**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

_____. Narrar ou Descrever? Contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo. In: _____. **Ensaios sobre literatura**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MACAMBIRA, José Rebouças. **Estrutura musical do verso e da prosa**. Fortaleza: Livraria Pioneira Editora, 1983.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. **Fernão Lopes e a retórica medieval**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010.

MARÍAS, Julian. **História da filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MELO, Gladstone Chaves de. **Ensaio de estilística da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Padrão, 1976.

MESCHONNIC, Henri. **Critique du rythme**: anthropologie historique du langage. France: Verdier, 2009.

MEYER, Augusto. **Preto & Branco**. Rio de Janeiro: Grifo Edições, 1971.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. 6. ed. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1973.

MUIR, Edwin. **A estrutura do romance**. Rio de Janeiro: Globo, 1975.

OLIVEIRA, Franklin de. **Euclides**: a espada e a letra. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PIDAL, Ramón Menéndez. **Tres poetas primitivos**: Elena y Maria, Roncesvalles, Historia troiana polimétrica. Buenos Aires: Espasa, 1948.

PLATÃO. **A República**. Organização e tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. Ião. In: _____. **Critão, Menão, Hípias Maior e outros**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2007.

POUND, Ezra. **Abc da literatura**. São Paulo: Cultrix, 1973.

_____. How to read [1928]. In: ELIOT, T. S. (Org.). **The literary essays of Ezra Pound**. London: Faber and Faber, 1963.

PROENÇA, Cavalcanti. **Ritmo e poesia**. Rio de Janeiro: Rex, 1955.

REBOUL, Olivier. **Introdução à retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ROBSON, Ronald. O Sertões como forma romanesca pura. **Revista Desenredos**, Teresina, ano 6, n. 22, 2014.

ROCHA, Andrée Crabbé. **Garcia de Resende e o Cancioneiro geral**. Portugal: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

ROCHA, João Cezar de Castro. **Crítica literária**: em busca do tempo perdido? Chapecó: Argos, 2011.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **Texto/contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

SCHLEGEL, August W. **Doutrina da arte**. São Paulo: Edusp, 2014.

SCHELLING, F. W. J. **Filosofia da arte**. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: EDUSP, 2010.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. São Paulo: Ática, 1993.

SÓFOCLES. **Antígona**. Tradução de Lawrence Flores Pereira. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

SOUSA, Cruz e. **Missal. Broquéis**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SOUSÂNDRADE. **Poesia e prosa reunidas**. Organização de Frederick G. Williams e Jomar Moraes. São Luís: Edições AML, 2003.

SOUZA, Roberto Acízelo de. **Iniciação aos estudos literários**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SPINA, Segismundo. **Manual de versificação românica medieval**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

_____. **Na madrugada das formas poéticas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da Poética**. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

TOMACHEVSKI, Boris. Do verso. In: TODOROV, Tzvetan (Org.). **Teoria da literatura: textos dos formalistas russos**. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

_____. Temática. In: TODOROV, Tzvetan (Org.). **Teoria da literatura: textos dos formalistas russos**. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

UREÑA, Pedro Henríquez. **Ensayos**. Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, São José, Santiago do Chile: ALLCA XX, 1998.

VALÉRY, Paul. **Degas dança desenho**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

_____. Dos Cadernos de Valéry. In: CAMPOS, Augusto de. **Paul Valéry: a serpente e o pensar**. São Paulo: Ficções Editora, 2011.

VIRGÍLIO. **Eneida**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora 34, 2014.

VÍTOR, Hugo de São. **Didascálicon da arte de ler**. Petrópolis: Vozes, 2001.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Theory of Literature**. Great Britain: Penguin Books, 1976.

WIMSATT, William K.; BROOKS, Cleanth. **Crítica Literária: breve história**. Tradução de Armando de Moraes e Ivette Centeno. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1980.