miguilim
revista eletrônica do netlli
volume 4, número 1, jan-abr 2015

A ARTE LITERÁRIA E SUAS NUANCES: DO DISCURSO TEÓRICO ÀS METAMORFOSES DA EXPRESSÃO

●

THE LITERARY ART AND ITS NUANCES: FROM THEORETICAL DISCOURSE TO THE METAMORPHOSIS OF EXPRESSION

Tito Eugênio Santos SOUZA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO, Brasil

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | O AUTOR
RECEBIDO EM 29/03/2015 ● APROVADO EM 25/06/2015

Abstract

This paper is the result of a series of reflections/concerns about the literary phenomenon and its theoretical implications. Beyond the discussion about some fundamental concepts for literary theory research, we bring here some brief considerations of the literary work in relation to its creative process, aesthetic perception and “fruition space”, as Roland Barthes (1987) defines. Thus we conclude that modern literary theory goes to an inevitable way of metamorphosis, judging by the diversity of literary genres in contemporaneity and their interchangeable forms of expression.

Resumo

Este trabalho é resultado de uma série de reflexões/inquietações acerca do fenômeno literário e suas implicações teóricas. Além da discussão em torno de alguns conceitos fundamentais para o campo de investigações da teoria da literatura, trazemos aqui breves considerações sobre a obra literária no que concerne ao seu processo de criação, percepção estética e "espaço de fruição", como define Roland Barthes (1987). Dessa forma, concluímos que a moderna teoria literária aponta para um inevitável caminho de metamorfose, a julgar pela diversidade de gêneros literários existentes na contemporaneidade e suas formas intercambiáveis de expressão.

Entradas para indexação

Keywords: Literary theory. Aesthetic perception. Fruition space. Form. Expression.
Palavras-chave: Teoria literária. Percepção estética. Espaço de fruição. Forma. Expressão.

Texto integral

1. Questões preliminares

A arte existe porque, entre outras razões, o humano é um ser irremediavelmente marcado pela incompletude. Sob múltiplas manifestações, ela destina-se a preencher essa lacuna e deslocar o centro de gravidade daquele para fora de si mesmo, retornando novamente sobre ele em contínuo devir. Uma dessas manifestações mais singulares é, certamente, a arte literária, que vibra em frequências tão intensas quanto perturbadoras, não raro preenchendo os nossos sentidos das mais sublimes sensações.

Expressão artística das mais antigas que se tem conhecimento, a literatura concretiza-se através dos tempos sob a forma da obra literária, suporte por excelência das questões humanas mais íntimas e universais. Do gênero lírico ao épico (sem esquecermos o dramático), tão cultivados durante a antiguidade clássica pelos gregos e outros que os sucederam, até as variantes contemporâneas de cada gênero, com resultados bastante diversos na poesia e na ficção, a literatura não cessa de oferecer grandes realizações estéticas à percepção e ao imaginário humanos, seja para nosso deleite ou nossa inquietação.

Contudo, a literatura não se esgota inteiramente na percepção estética, pois a obra literária reúne uma série de elementos e características que são indissociáveis de sua própria natureza. Um desses elementos é a palavra, matéria-prima indispensável para a criação literária. Como uma dessas características, podemos apontar a plurissignificação, quando a palavra atinge o seu grau máximo de saturação no plano da representação simbólica.

Na definição do poeta norte-americano Ezra Pound (2006), em sua obra *ABC da literatura*, esta nada mais é que "linguagem carregada de significado", de modo

que “grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível” (POUND, 2006, p. 32). Para ele, embora a linguagem tenha sido criada a princípio com a finalidade prática da comunicação, esta se processa em diferentes níveis de intensidade, que podem ter efeitos mais ou menos duradouros. Em outras palavras, a literatura se utiliza do mesmo ingrediente da comunicação de uma maneira tão peculiar e expressiva que é capaz de permanecer sempre “novidade”, não obstante a passagem inexorável do tempo e o seu efeito diluidor.

Nesse sentido, a literatura também pode ser compreendida como uma espécie de transgressão ao caráter meramente utilitário da linguagem ou, no dizer do crítico russo Roman Jakobson, como uma “violência organizada contra a fala comum” (JAKOBSON apud EAGLETON, 2006, p.3). Notadamente preocupado com a forma, assim como outros autores do chamado formalismo russo, Jakobson voltou-se mais para a questão da literariedade – relacionada aos usos especiais da linguagem ou desvios da norma, capazes de provocar “estranhamento” – do que para a formulação de um conceito de literatura. Para os formalistas, são os aspectos formais e estilísticos da obra literária que a constituem como tal, uma vez que, nessa perspectiva, a linguagem literária é predominantemente autorreferencial e não utilitária.

No entanto, a noção de literariedade não é livre de inconvenientes. Embora ela possa ser muito bem aplicada à poesia, não se mostra muito apropriada quando é estendida, por exemplo, às obras de ficção realistas ou naturalistas, que não são puramente autorreferenciais no sentido apontado pelos formalistas. Como lembra o crítico britânico Terry Eagleton (2006), no seu livro *Teoria da literatura: uma introdução*, é perfeitamente possível um estilo ser considerado “bom” exatamente porque não atrai para si uma atenção exagerada, de tal forma que admiramos sua simplicidade ou sobriedade. Além disso, um texto pragmático também pode fazer uso da linguagem de maneira criativa e provocar certo “estranhamento”, sem ser necessariamente literário.

Seguindo um caminho que é marcado pela relativização de conceitos, Eagleton (2006) afirma, ainda, que não é possível definir a literatura objetivamente. Se ele rejeita a ideia de que esta pode ser conceituada simplesmente como escrita imaginativa, é por considerar que nem toda obra de ficção é, de fato, literária. Basta pensarmos, por exemplo, nas populares histórias em quadrinhos ou nos corriqueiros *best-sellers*, que podem ser bastante eficientes na (re)criação de realidades, mas igualmente simplórios do ponto de vista estético.

Em parte, a classificação das obras em literárias e não literárias é feita com base nos discursos proferidos pela crítica ou pela teoria literária, mas isso não significa que esse é um critério de julgamento absoluto e universal, válido para todas as criações em todos os tempos. Do mesmo modo que a teoria literária projeta-se continuamente sobre novos conceitos e perspectivas de abordagem, por vezes bifurcando-se em caminhos antagônicos, também a crítica deve ser situada no horizonte histórico, social e cultural em que se realiza. Portanto, cabe aqui fazer uma breve distinção entre elas, para melhor percebermos os seus pressupostos e as suas implicações.

Em *Conceitos de crítica*, René Wellek (1963) afirma ser a teoria literária o estudo dos princípios e categorias da literatura, enquanto os estudos das obras de arte concretas seriam papel da crítica. Segundo ele, esta é frequentemente realizada de tal maneira que abrange a teoria literária ou, ainda, a história literária. Na verdade, o que o autor austríaco defende é a necessidade de colaboração mútua entre as três disciplinas; para Welleck, teoria, crítica e história literárias estão de tal modo entrelaçadas que seria inconcebível pensar qualquer uma delas dissociada das demais, sem o risco de se cair em um reducionismo conceitual.

Nessa perspectiva, a crítica pode ser compreendida como um discurso sobre as obras literárias que acentua a experiência da leitura, seja descrevendo, avaliando ou interpretando o sentido e o efeito exercidos por elas sobre os leitores. Por conseguinte, enquanto a crítica lida com o texto e procura avaliá-lo, a teoria literária pede que os pressupostos daquela sejam esclarecidos, questionando seus critérios de valor e suas propriedades especiais, bem como o implícito e o não dito. Adiante, discutiremos algumas características da obra literária que a constituem não apenas como uma forma peculiar de arte, mas, sobretudo, como um autêntico "espaço de fruição".

Assim como uma pintura, uma escultura ou outras formas de expressão artística, a obra literária não é um objeto utilitário que se esgota na sua finalidade empírica e imediata, para mero deleite daquele que deseja fruí-la. Ao contrário, ela é um veículo, por assim dizer, de sentidos e significados que não cessam de se (re)inscrever, recusando quaisquer interpretações totalizantes; é também o espaço do segredo, do interdito e do silêncio, na confluência entre o tangível e o imponderável, o real e o simbólico.

O poeta Carlos Drummond de Andrade (2012) afirma, no seu conhecido poema "Procura da poesia", que cada palavra "tem mil faces secretas sob a face neutra", como se estivesse à espera de alguém que lhe decifrasse os seus significados ocultos e imanentes. Embora não seja uma condição *sine qua non* para o fazer literário, a presença do segredo e do mistério é algo frequente na literatura, sendo um artifício bastante explorado tanto na poesia como na ficção.

Não por acaso, o poeta francês Charles Baudelaire costumava dizer que havia certa glória em não ser compreendido. Afinal, tão intrigante quanto a própria literatura é o ser humano, sem dúvida o maior criador de mistérios a habitar a face da terra. Seria ele capaz de viver sem a sua imaginação, sem a sua inata capacidade de criar coisas tão extraordinárias como ele mesmo? Que busca o Homem, senão tornar-se senhor absoluto de um mundo inventado por ele, para seu espanto e perplexidade? A nossa intenção aqui não é oferecer respostas; apenas traçar os caminhos sugeridos por essas e outras indagações.

2. A obra literária como fecundo espaço de fruição

Durante o Renascimento, o Homem assume um lugar cada vez mais central na filosofia e nas artes, tornando-se ele próprio a medida das coisas. É um período marcado pelo antropocentrismo e pela racionalidade, numa tentativa de retorno à

antiguidade clássica para retomar o seu conceito de belo. Com essa concepção humanista em voga, o papel do criador da obra de arte torna-se bastante valorizado, de tal modo que se atribui a ele uma importância tão significativa quanto dogmática. Na literatura, o papel do autor torna-se igualmente valorizado, como se ele fosse o único capaz de perceber a verdadeira dimensão da sua obra. Por muito tempo, pairou certa noção de que o autor seria quase uma divindade, visão ainda mais acentuada pelo romantismo.

Entretanto, se aceitarmos a definição do poeta português Fernando Pessoa (1997) contida no poema "Autopsicografia" ("O poeta é um fingidor. / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente"), boa parte da tradição teórica e crítica que aponta a intenção do autor como ponto de partida para a análise da obra literária cairia por terra. Isso não apenas porque, como afirma Pessoa, o poeta – ou o autor, em sentido mais amplo – é alguém que finge e dissimula a seu bel-prazer, mas também se deve ao fato de que a criação literária não implica necessariamente nenhum compromisso do autor com a verdade e o real, muito menos com a sua experiência vivida.

Antes de Pessoa, o francês Arthur Rimbaud (2002) já havia sinalizado claramente a fragmentação do autor ao escrever a famosa *A carta do vidente* ao seu amigo Paul Demeny, na primavera de 1871. Nela, o jovem Rimbaud, então com 16 anos, declara que "*je est un autre*" ("eu é um outro") e, num marco decisivo, assinala a sua posição de vanguarda ante a tradição legada pela antiguidade clássica, imitada obsessivamente pelos seus contemporâneos. Para ele, o artista precisa ter olhos de vidente, ou se fazer vidente através do completo desregramento dos sentidos para, finalmente, chegar ao desconhecido; somente assim será capaz de roubar o fogo sagrado dos deuses e forjar sua própria forma, uma forma nova.

Assim, ao longo do tempo, o papel do autor foi bastante relativizado e questionado por diversas abordagens teóricas e críticas, a ponto de Roland Barthes anunciar "a morte do autor", em um contundente artigo publicado em 1968. Ao autor como elemento unificador e explicativo da obra literária, Barthes (2004) opõe a linguagem com suas diferentes nuances de expressão artística, pois, segundo ele, o autor nunca é mais que aquele que escreve, da mesma forma como *eu* não é outro a não ser aquele que diz *eu*.

Para o hermeneuta alemão Hans-George Gadamer (2004), em *Verdade e método*, a significação de um texto nunca esgota completamente as intenções do autor, uma vez que toda interpretação é contextual e pode ser concebida como um diálogo entre passado e presente. Desse modo, quando um texto passa de determinado contexto histórico e cultural para outro, podem lhe ser atribuídas novas significações que nem mesmo o autor havia previsto inicialmente.

Evidentemente, as controvérsias em torno do autor não se limitam aos aspectos biográficos ou àquilo que ele supostamente quis dizer na obra, mas também estão relacionadas ao seu próprio lugar na literatura. Ao ter seu papel dessacralizado, ele passa da condição de senhor supremo da obra literária para ser situado em um dos polos que orbitam em torno dela, pois do outro estaria situado o leitor.

Em *S/Z*, Barthes (1970) afirma que, se de um lado está aquilo que pode ser escrito, "o escrevível", de outro está o que pode ser lido, "o legível". Segundo ele, é como se houvesse uma barreira invisível entre o autor e o leitor, ambos impiedosamente separados pela instituição literária. De certa maneira, o leitor é privado "de ter pleno acesso ao encantamento do significante, à volúpia da escrita", contentando-se apenas em receber ou rejeitar o texto que se lhe apresenta (BARTHES, 1970, p. 12).

No entanto, a partir dos estudos ligados à estética da recepção, o leitor deixa de ser mero coadjuvante para assumir o papel que lhe cabe nessa *mise-en-scène*, concretizando a obra literária através da performance que o teórico alemão Wolfgang Iser (1979) nomeia como "ato de leitura" – algo que já era postulado por Roman Ingarden. Na concepção iseriana, a obra de arte não está nem no texto nem na leitura, mas em algum lugar entre os dois: "o vazio como conexão potencial" (ISER, 1979, p. 106). Afinal, nenhuma obra existe por si mesma, sem a intervenção de um leitor que a retire da estante e atribua-lhe sentidos.

Na perspectiva de Hans Robert Jauss (1979), outro teórico alemão, a obra literária concretiza-se por meio da recepção, na confluência/divergência com o "horizonte de expectativas" que o público demanda. Partindo de tal pressuposto, Jauss diferencia dois tipos de recepção: o processo atual que envolve a concretização do texto, pelo leitor contemporâneo, e o processo histórico no qual o texto se insere continuamente, sendo recebido e interpretado de formas distintas por leitores de épocas diversas.

À luz da estética da recepção, importa, sobretudo, a experiência estética. Ainda na concepção de Jauss (1979), esta não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra, muito menos pela reconstrução da intencionalidade do autor. Para ele, a experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com o seu efeito estético, através da "compreensão fruidora" e da "fruição compreensiva".

De forma distinta, Barthes (1987) descreve, em *O prazer do texto*, a relação entre este e o leitor como uma dialética do desejo, instaurada por meio do que ele denomina "espaço de fruição". Para ele, não é a pessoa do leitor que o autor deve procurar ao escrever um texto, mas sim a possibilidade de criação desse espaço, propiciando uma espécie de jogo do qual ambos aceitam participar.

Esse jogo, porém, não é livre de certas convenções. São elas que definem, por assim dizer, a forma e o modo de expressão que o texto literário poderá assumir. Ainda na antiguidade, o filósofo grego Aristóteles já havia estabelecido uma divisão dos gêneros literários em três grandes categorias, ainda hoje clássica: o lírico, o épico e o dramático.

Conforme descreveremos a seguir, cada um desses gêneros apresenta características que lhe são próprias, o que não implica uma total independência ou separação entre eles. Ao contrário do que se poderia supor, não é raro os gêneros se cruzarem e se combinarem mutuamente, por vezes originando formas híbridas de difícil classificação ou engendrando categorias novas.

3. Literatura, forma e expressão

Originalmente relacionado à música, o gênero lírico é marcado por certo ritmo e melodia, características bastante presentes na poesia. Não por acaso, a palavra "lírico" originou-se de "lira", antigo instrumento musical de cordas muito apreciado pelos gregos e que costumava acompanhar as composições em verso, quase sempre cantadas.

Com o gênero lírico, a expressão da subjetividade atingiria o ápice por meio do "eu-lírico", que não se confunde com a pessoa do autor ou criador. Ao mesmo tempo em que assinala a presença do indivíduo como sujeito da expressão poética, a lírica permite dar voz ao que há de mais íntimo no ser, revelando suas alegrias e infortúnios, medos e angústias. Exemplo notável do gênero são os seguintes versos da poetisa grega Safo de Lesbos (2008, p. 8), que teria vivido no século VII a.C., em sua conhecida "Ode a Afrodite": "Afrodite imortal de faiscante trono / filha de Zeus tecelã de enganos peço-te: / a mim nem mágoa nem náusea domine / Senhora o ânimo".

Da antiguidade à modernidade, o gênero lírico experimentou diversas transformações que não apenas lhe modificaram a forma, como também afetaram a própria noção do que é poesia. Na esteira do tempo, diversos estilos literários sucederam-se, ora convergindo, ora divergindo em termos de proposta estética. Assim, a poesia que se fez durante o Classicismo não seria a mesma do Romantismo, do mesmo modo que a estética simbolista difere da parnasiana. Em alguns casos, porém, a exemplo da poesia de Baudelaire, verifica-se uma verdadeira fusão de tendências e estilos, antecipando muito do que viria a ser feito sob o rótulo de "moderno".

Considerado por Walter Benjamin (2010) como "um lírico no auge do capitalismo", Baudelaire traz em *As flores do mal* uma poética de resistência e subversão aos ditames do capital, que passa a determinar como deve ser a própria obra de arte. Ao rejeitar o conceito clássico de beleza, ele apoia-se numa estética do grotesco, pois, para Baudelaire, "do feio, o poeta desperta um novo encanto" (BAUDELAIRE apud FRIEDRICH, 1978, p. 44).

Para Hugo Friedrich (1978), a despersonalização da lírica moderna começa com Baudelaire, já que a partir dele o lirismo não pressupõe mais uma unidade entre poesia e pessoa empírica, como então pretendiam os românticos. Dele partiam correntes de características diversas, sem dúvida mais excitantes que aquelas derivadas dos seus antecessores.

Além disso, sua influência não ficou restrita ao seu país de origem, estendendo-se à Alemanha, à Inglaterra, à Itália e à Espanha, como aponta Friedrich (1978). Desse modo, estava aberto o caminho para as vanguardas artísticas do início do século XX, um período marcado por experimentações estéticas de toda natureza (Expressionismo, Surrealismo, Dadaísmo e uma série de outros "ismos"), que olhavam com desconfiança para o real empírico e defendiam a fragmentação simbólica do eu.

Se, por um lado, o gênero lírico "despersonalizou-se", a partir dessa fragmentação do eu, é possível afirmar que o inverso aconteceu com o gênero épico, que foi cedendo lugar a outras formas de narrativa, não mais sedimentadas sobre o passado heroico de um povo. Uma delas é o romance, derivação moderna de um gênero tipicamente narrativo.

Atento a essas transformações, Georg Lukács (2000) afirma, em *A teoria do romance*, que a epopeia representa a relação do homem com sua comunidade, esta constituindo um todo orgânico do qual o herói é apenas um elemento. Na concepção de Lukács, a rigor, o herói da epopeia nunca é um indivíduo, pois este apenas se torna herói para ocupar o lugar que o destino lhe reserva. Ao receber o chamado da aventura, ele sabe que será bem-sucedido porque conta com a ajuda dos deuses e mesmo na morte será vitorioso, uma vez que este é o seu caminho para tornar-se "essência", ou seja, aquilo que está predestinado a ser.

Ao mundo épico, Luckács (2000) contrapõe o mundo moderno, este marcado pelo abandono dos deuses e a total independência do Homem. Herdeiro da epopeia, o romance surge como expressão artística de um mundo fragmentado, em que o indivíduo passa a ser a medida das coisas e o responsável pelo seu projeto existencial. Para o autor húngaro, enquanto a épica é a aventura da exterioridade, o romance representa a aventura da interioridade, plasmada no indivíduo.

Apesar das diferenças, epopeia e romance possuem em comum o enredo, elemento do gênero épico que pressupõe certo distanciamento entre aquele que narra (narrador) e a história contada (narrativa). Nas palavras de Samira Mesquita (2003), a relação entre enredo e narrativa é indissolúvel, sendo ele a categoria estruturante da narrativa literária. A autora lembra ainda que, embora o enredo seja estruturado pela lógica da causalidade temporal, nem todas as obras literárias obedecem a esse princípio. No século XX, por exemplo, o enredo viu-se desarticulado, "na medida em que estados interiores das personagens desestruturam o tempo *cronológico* e passaram a uma 'crono-ilogia'" (MESQUITA, 2003, p. 12).

Desse modo, na narrativa literária moderna observa-se uma forte tendência à diluição do tempo cronológico, com predomínio maior do tempo psicológico, vivido na mente das personagens. Esse é o caso do romance *A paixão segundo G.H.*, da escritora brasileira de origem ucraniana Clarice Lispector. Nessa obra, a curta ação que se desenrola é permeada por uma sequência caótica de reflexões da personagem-protagonista, G.H., ao ser acometida por diversas revelações interiores ou "epifanias", para usarmos uma expressão que melhor traduz o universo lispectoriano.

Tão vasto quanto o mundo interior/exterior das personagens, sem as quais a própria obra de ficção não seria possível, é o espaço-tempo criado pelo narrador a partir do seu ponto de vista ou foco narrativo. Ao apresentar o seu discurso em primeira, segunda (algo raro em literatura de ficção) ou terceira pessoa, o narrador pode estabelecer formas distintas de envolvimento com a narrativa, bem como revelar mais ou menos aspectos inerentes às personagens.

Além disso, ele pode apresentar diferentes níveis de *onisciência*, como na classificação adotada por Norman Friedman, citada por Alexandre Carvalho (1981):

onisciência neutra (apresentação dos fatos de maneira impessoal e objetiva), interpretativa (quando o autor manifesta as suas opiniões) e seletiva (apresentação da consciência de um ou mais personagens, sem a participação do autor).

Nesse sentido, a ficção moderna passa a explorar o monólogo interior e suas variantes, intensificando ainda mais esse mergulho na interioridade do indivíduo que Lukács já havia identificado no romance – considerado por ele o substituto natural da epopeia, em um mundo não mais governado por deuses, mas pelo próprio Homem. Assim, na obra de ficção, a personagem torna-se a sua mais complexa forma de representação.

Utilizado com bastante propriedade por ficcionistas como Joyce (1982), em *Ulisses*, e Woolf (1980), em *Mrs. Dalloway*, o monólogo interior procura captar o fluxo da consciência das personagens, por vezes relevando os seus sentimentos mais íntimos e obscuros. A depender do grau de interferência do autor, o monólogo interior pode ser do tipo livre, em que essa interferência é mínima (como ocorre no famoso monólogo final de Molly Bloom, no *Ulisses* de Joyce), ou orientado, quando é evidente a intervenção do(a) ficcionista na representação do fluxo mental das personagens (este é o caso de *Mrs. Dalloway*, de Virginia).

É preciso ressaltar, no entanto, que tais artifícios e técnicas narrativas não se restringem ao romanesco, podendo ser muito bem trabalhados em gêneros de menor extensão, como o conto. Para o escritor norte-americano Edgar Allan Poe, apontado pela crítica como o fundador do conto moderno, a principal característica desse gênero é a intensidade ou a obtenção de um "efeito único", tendo como ingredientes básicos a brevidade e a unidade formal. Sobre esse aspecto, Poe chega ao extremo de estabelecer um limite cronológico para a leitura do conto, que, segundo ele, pode variar de meia hora até duas horas de leitura atenta (POE apud GOTLIB, 1988).

Numa perspectiva semelhante, porém com algumas diferenças em relação à teoria do conto de Poe, o argentino Julio Cortázar (1974) descreve, no ensaio *Aspectos do conto*, que este é resultado de uma "batalha fraterna" entre a vida e a expressão escrita dela mesma. Segundo ele, o conto será significativo se for capaz de romper os seus próprios limites, mas o tema explorado tem pouco ou nada a ver com essa carga de significação. Portanto, representa ao mesmo tempo uma síntese viva e uma vida sintetizada, "uma fugacidade na permanência" (CORTÁZAR, 1974, p. 151).

Diferentemente de Poe, que enfatiza a ideia de "efeito único", porém um pouco mais próximo do seu compatriota Cortázar, com sua noção de "batalha fraterna", Ricardo Piglia (2004) defende a tese de que um conto relata sempre duas histórias, tomando como exemplo uma pequena anedota contada pelo escritor russo Anton Tchekhov em um dos seus cadernos de notas: "Um homem em Montecarlo vai ao cassino, ganha um milhão, volta para casa, suicida-se" (TCHEKHOV apud PIGLIA, p. 8).

Nessa breve narrativa, Piglia (2004, p. 88) observa que, "contra o previsível e o convencional (jogar-perder-suicidar-se), a intriga se oferece como um paradoxo", de modo que a história do jogo tende a ser desvinculada da história do suicídio na anedota. Ora, na visão de Piglia, essa cisão seria a chave para decifrar o

caráter duplo da forma do conto, posto que ali uma história é contada nos interstícios da outra. Assim, de maneira elíptica e fragmentária, um relato visível oculta um relato secreto, sendo o efeito de surpresa provocado quando o final da história secreta aparece na superfície.

Essa ideia de sentidos e significados ocultos, tão presentes na concepção pigliana de conto, faz-nos lembrar do interessante jogo de máscaras criado pelo teatro, com sua linguagem plasmada na representação cênica do texto dramático. Se é verdade que "um conto sempre conta duas histórias", é fato que toda *mise-en-scène* não passa de uma representação de uma obra ficcional literalmente personificada por pessoas reais, ainda que disfarçadas de personagens.

No gênero dramático, que adentra o universo da ficção de modo bastante peculiar, o narrador sai de cena para dar lugar à ação dramática, pois esta é "vivida" empiricamente pelo elenco. Na concepção de Anatol Rosenfeld (2007), as personagens não apenas constituem o elemento ficcional do teatro, mas instauram ontologicamente o próprio espetáculo, através dos atores e atrizes. Portanto, as personagens dispensam a mediação do narrador para se dirigirem ao público; a história não nos é contada da mesma forma que em um conto ou um romance, mas mostrada como se fosse uma "realidade".

De modos distintos, isso pode ser verificado na tragédia, na comédia e no drama, pois o argumento que funda cada espetáculo definirá a sua característica predominante. Para Aristóteles, enquanto na tragédia se buscava a catarse da existência humana, a partir da sua relação com os deuses, na comédia eram representados os homens comuns, de forma caricata ou satírica. Por essa razão, a comédia era considerada um gênero literário menor, pelo menos na antiga sociedade grega. O drama, por sua vez, seria a versão moderna da tragédia, em um mundo não mais habitado por deuses e governado por homens.

Ao estruturar a narrativa dramática em atos, o teatro assemelha-se à experiência humana mais imediata, tanto no plano da ação como no da expressão. Além disso, o cenário constitui-se como uma representação espacial e simbólica do mundo vivido pelas personagens. Trata-se, pois, de considerar "o mundo como vontade e como representação", para usar uma expressão do filósofo alemão Arthur Schopenhauer (2005), em seu livro homônimo.

Da antiga tragédia ao drama moderno, há um inegável caminho de metamorfose (aqui também na acepção kafkiana), que aponta para novos sentidos e experimentações do gênero dramático. Abandonando uma concepção clássica e puramente racional do teatro, dramaturgos como o irlandês Samuel Beckett e o romeno Eugène Ionesco colocam em cena o insólito e o irracional, privilegiando o sentido do "sem sentido". O "teatro do absurdo", como o define o crítico húngaro Martin Esslin (1968), volta-se para a condição de absurdidade da existência humana, marcando o rompimento com o pensamento discursivo tradicional.

Até agora, falamos dos três principais gêneros da literatura e suas variantes – o épico, o lírico e o dramático. Porém, é preciso considerar que há certos gêneros situados no limite entre o literário e o não literário ou simplesmente híbridos, o que dificulta a sua inclusão nessa clássica tricotomia legada pelos antigos gregos.

Um deles é o gênero ensaístico, que transita com grande facilidade entre o poético e o didático, seja expondo ideias, críticas ou mesmo reflexões filosóficas. O famoso ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de Walter Benjamin (1994), é um exemplo admirável de capacidade analítica aliada a uma brilhante reflexão sobre a perda da aura da obra de arte na era moderna.

Por fim, outro gênero que também merece atenção é o epistolar, que abrange tanto escrituras de caráter sagrado, para citar as cartas de São Paulo destinadas às comunidades cristãs na Bíblia, como correspondências de natureza mais intimista e existencialista, a exemplo das *Cartas a um jovem poeta* escritas por Rainer Maria Rilke (2001), endereçadas por ele a um jovem rapaz que aspirava tornar-se poeta e pedia-lhe conselhos.

Naturalmente, toda essa diversidade de gêneros literários – dos clássicos aos contemporâneos – conduz-nos, inevitavelmente, a múltiplos caminhos de abordagem teórica. Como já dissemos anteriormente, os gêneros não são categorias fixas e absolutas, que permanecem imutáveis ao longo dos tempos; ao contrário, recriam-se e modificam-se continuamente, de tal modo que a teoria literária sempre procura acompanhar essas metamorfoses da expressão.

4. Últimas palavras

No que concerne ao estudo da obra literária, diversas são as abordagens possíveis no terreno de investigações da teoria da literatura. Do formalismo russo aos estudos culturais, passando pelas críticas de orientação fenomenológica, estruturalista, pós-estruturalista e psicanalítica, entre tantas outras, diferentes perspectivas teóricas contribuíram, cada uma à sua maneira, para consolidar as bases epistemológicas desse importante campo teórico. Embora em determinados períodos da história a influência de uma (ou mais de uma) dessas correntes tenha sido mais proeminente, é certo que todas elas merecem o devido reconhecimento.

Como ressalta Jonathan Culler (1999), em seu livro *Teoria literária: uma introdução*, a teoria é "infinita" não apenas porque sempre há mais por conhecer, mas principalmente por questionar os resultados presumidos e os pressupostos sobre os quais ela própria se baseia. A teoria é, portanto, uma crítica ferrenha do senso comum, dos conceitos pré-formulados e reducionistas; é também analítica, especulativa e interdisciplinar, dialogando com outros saberes.

Portanto, longe de ser estanque, a teoria sinaliza olhares tão diversos sobre uma mesma questão – a arte literária – que não resta dúvidas quanto à sua amplitude. Longe de formar um todo organizado e coerente, a literatura é o lugar por excelência do paradoxo, do devaneio, do absurdo e do desejo. Sem dúvida, é um terreno arriscado de se pisar. À parte isso, o caminho a ser percorrido é sempre fascinante.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond. **A rosa do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. **S/Z**. Lisboa: Edições 70, 1970.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e Técnica, Arte e Política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo, Brasiliense, 1994. p. 165-196.

_____. **Charles Baudelaire***:* um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 2010.

CARVALHO, Alexandre Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo de consciência**: questões de teoria literária. São Paulo: Pioneira, 1981.

CORTAZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: _____. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 147-66.

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

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

ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar,

1968.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GADAMER, Hans-George. **Verdade e método**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

GOTTLIB, Nádia Battella. **Teoria do Conto**. São Paulo: Ática, 1988.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Costa Luiz (Org.). **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1979. p. 83-132.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Costa Luiz (Org.). **A literatura e o leitor***:* textos de estética da recepção. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1979. p. 43-61.

JOYCE, James. **Ulisses**. Tradução de Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Record, 1982.

LESBOS, Safo de. Ode a Afrodite. In: MARTINS, Paulo (Org.). **Antologia de Poetas Gregos e Latinos***:* Monódica e Coral, Jâmbica, Polímetra e Elegíaca. São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2010. p. 8.

LUCKÁS, George. **Teoria do romance***:* um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

MESQUITA, Samira Nahid de. **O enredo**. São Paulo: Ática, 2003.

PESSOA, Fernando. **Poesias**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1997.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. 32.ed. São Paulo: Globo, 2001.

RIMBAUD, Arthur. **Uma estadia no inferno**, *Poemas escolhidos, A carta do vidente.* São Paulo: Martin Claret, 2002.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: ROSENFELD, Anatol et al. **A personagem de ficção**. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 9-50.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação**. São Paulo: Unesp, 2005.

WELLEK, René. **Conceitos de crítica**. São Paulo: Cultrix, 1963.

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. Tradução de Mário Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

Para citar este artigo

SOUZA, Tito Eugênio Santos. A arte literária e suas nuances: do discurso teórico às metamorfoses da expressão. **Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 4, n. 1, p. 33-45, jan.-abr. 2015.

O autor

Tito Eugênio Santos Souza é bacharel em Comunicação Social - Jornalismo em Multimeios pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB), especialista em Ensino Superior, Contemporaneidade e Novas Tecnologias pela Universidade Federal do Vale do São Francisco (UNIVASF) e mestrando em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Atua nas áreas de Comunicação, Editoração, Teoria e Crítica da Literatura. Atualmente, exerce o cargo de jornalista no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sertão Pernambucano (IF Sertão-PE) e é professor bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).