

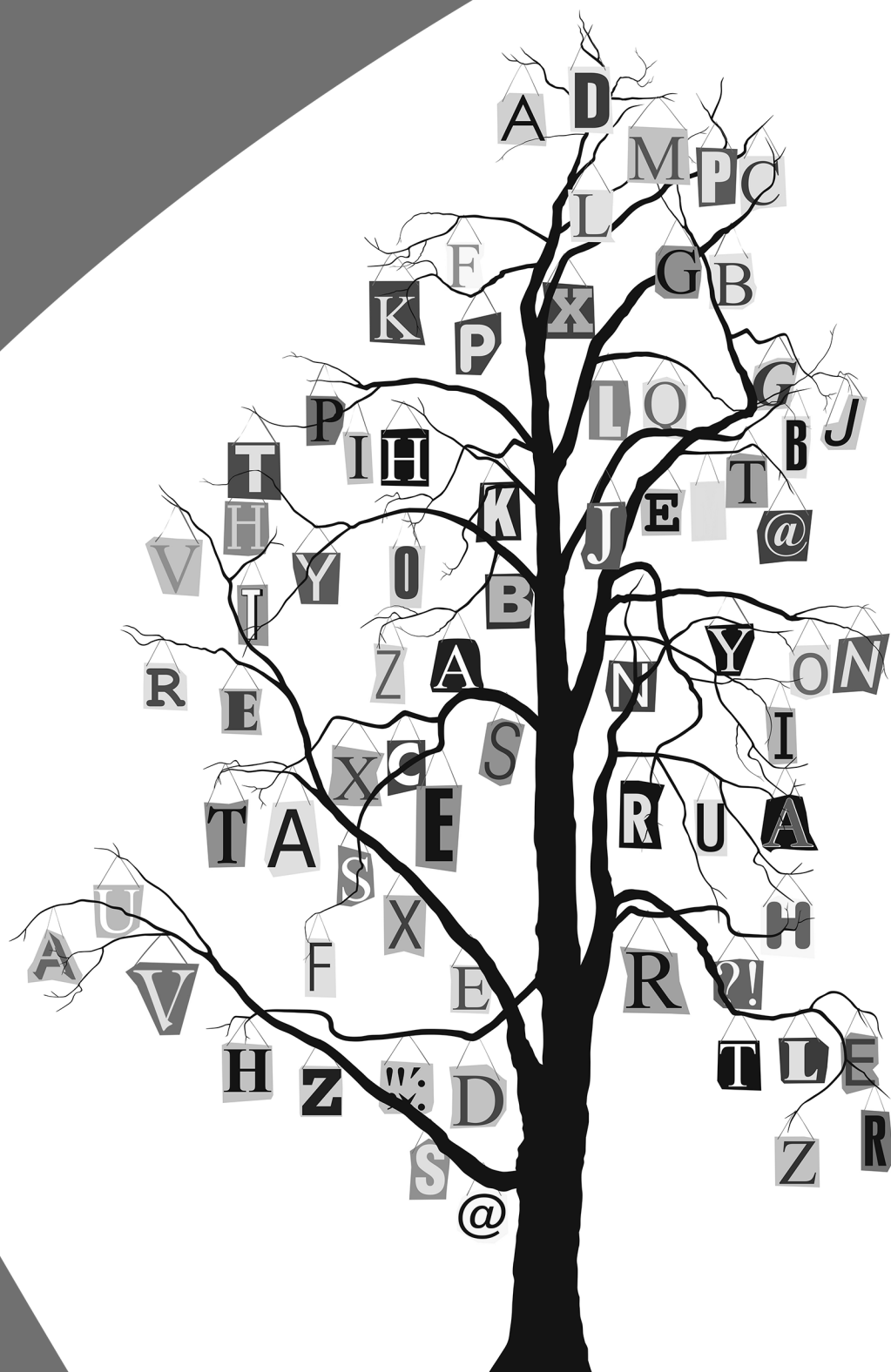
(In) Subordinações Contemporâneas Linguística, Letras e Artes 2

Ivan Vale de Sousa
(Organizador)



(In) Subordinações Contemporâneas Linguística, Letras e Artes 2

Ivan Vale de Sousa
(Organizador)



2020 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do Texto © 2020 Os autores

Copyright da Edição © 2020 Atena Editora

Editora Chefe: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Diagramação: Geraldo Alves

Edição de Arte: Lorena Prestes

Revisão: Os Autores



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Conselho Editorial

Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins
Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Alexandre Jose Schumacher – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Gasparetto Júnior – Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Carlos Antonio de Souza Moraes – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Edvaldo Antunes de Farias – Universidade Estácio de Sá
Prof. Dr. Eloi Martins Senhora – Universidade Federal de Roraima
Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionale delle Figlie di Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Universidade Federal do Maranhão
Profª Drª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste
Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia
Prof. Dr. Rui Maia Diamantino – Universidade Salvador
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. William Cleber Domingues Silva – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Ciências Agrárias e Multidisciplinar

Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano
Prof. Dr. Antonio Pasqualetto – Pontifícia Universidade Católica de Goiás
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná

Profª Drª Diocléa Almeida Seabra Silva – Universidade Federal Rural da Amazônia
Prof. Dr. Écio Souza Diniz – Universidade Federal de Viçosa
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Fágner Cavalcante Patrocínio dos Santos – Universidade Federal do Ceará
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Profª Drª Lina Raquel Santos Araújo – Universidade Estadual do Ceará
Prof. Dr. Pedro Manuel Villa – Universidade Federal de Viçosa
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Profª Drª Talita de Santos Matos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Tiago da Silva Teófilo – Universidade Federal Rural do Semi-Árido
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

Ciências Biológicas e da Saúde

Prof. Dr. André Ribeiro da Silva – Universidade de Brasília
Profª Drª Anelise Levay Murari – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás
Prof. Dr. Edson da Silva – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
Profª Drª Eleuza Rodrigues Machado – Faculdade Anhanguera de Brasília
Profª Drª Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina
Prof. Dr. Ferlando Lima Santos – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Igor Luiz Vieira de Lima Santos – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Profª Drª Magnólia de Araújo Campos – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Mylena Andréa Oliveira Torres – Universidade Ceuma
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federaci do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Paulo Inada – Universidade Estadual de Maringá
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

Ciências Exatas e da Terra e Engenharias

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto
Prof. Dr. Alexandre Leite dos Santos Silva – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Carlos Eduardo Sanches de Andrade – Universidade Federal de Goiás
Profª Drª Carmen Lúcia Voigt – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará
Prof. Dr. Juliano Carlo Rufino de Freitas – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Marcelo Marques – Universidade Estadual de Maringá
Profª Drª Neiva Maria de Almeida – Universidade Federal da Paraíba
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

Conselho Técnico Científico

Prof. Msc. Abrãao Carvalho Nogueira – Universidade Federal do Espírito Santo
Prof. Msc. Adalberto Zorzo – Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza
Prof. Dr. Adailson Wagner Sousa de Vasconcelos – Ordem dos Advogados do Brasil/Seccional Paraíba
Prof. Msc. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão
Profª Drª Andreza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico
Profª Msc. Bianca Camargo Martins – UniCesumar
Prof. Msc. Carlos Antônio dos Santos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Msc. Cláudia de Araújo Marques – Faculdade de Música do Espírito Santo
Prof. Msc. Daniel da Silva Miranda – Universidade Federal do Pará
Profª Msc. Dayane de Melo Barros – Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Edwaldo Costa – Marinha do Brasil
 Prof. Msc. Eliel Constantino da Silva – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita
 Prof. Msc. Gevair Campos – Instituto Mineiro de Agropecuária
 Prof. Msc. Guilherme Renato Gomes – Universidade Norte do Paraná
 Prof^a Msc. Jaqueline Oliveira Rezende – Universidade Federal de Uberlândia
 Prof. Msc. José Messias Ribeiro Júnior – Instituto Federal de Educação Tecnológica de Pernambuco
 Prof. Msc. Leonardo Tullio – Universidade Estadual de Ponta Grossa
 Prof^a Msc. Lilian Coelho de Freitas – Instituto Federal do Pará
 Prof^a Msc. Liliani Aparecida Sereno Fontes de Medeiros – Consórcio CEDERJ
 Prof^a Dr^a Lívia do Carmo Silva – Universidade Federal de Goiás
 Prof. Msc. Luis Henrique Almeida Castro – Universidade Federal da Grande Dourados
 Prof. Msc. Luan Vinicius Bernardelli – Universidade Estadual de Maringá
 Prof. Msc. Rafael Henrique Silva – Hospital Universitário da Universidade Federal da Grande Dourados
 Prof^a Msc. Renata Luciane Polsaque Young Blood – UniSecal
 Prof^a Msc. Solange Aparecida de Souza Monteiro – Instituto Federal de São Paulo
 Prof. Dr. Welleson Feitosa Gazel – Universidade Paulista

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)	
159	<p>(In) Subordinações contemporâneas [recurso eletrônico] : linguística, letras e artes 2 / Organizador Ivan Vale de Sousa. – Ponta Grossa, PR: Atena, 2020.</p> <p>Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader Modo de acesso: World Wide Web Inclui bibliografia ISBN 978-65-86002-18-8 DOI 10.22533/at.ed.188202802</p> <p>1. Abordagem interdisciplinar do conhecimento. 2. Artes. 3. Letras. 4. Linguística. I. Sousa, Ivan Vale de.</p> <p style="text-align: right;">CDD 407</p>
Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422	

Atena Editora
 Ponta Grossa – Paraná - Brasil
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

Neste e-book as reflexões giram em torno dos estudos voltados para as áreas da linguística, da literatura e das artes. Não é uma obra, unicamente, composta por estudos e investigações linguísticas, tampouco destinadas somente ao fazer literários e ao estudo das artes. Estas reflexões são constituintes de uma coletânea plural das ideias e dos conhecimentos que aqui se apresentam, assim como devem ser todas as investigações que têm o ser humano como principal agente de problematizações e soluções.

Os trinta e três capítulos que dão formatos e sentidos à obra estão no mesmo patamar das propostas em que é valorizada cada forma como os seus autores se debruçam sobre seus escritos, suas análises e suas investigações, denotando que o ser humano é, por excelência, um sujeito que está envolvido e inserido na linguagem para entender outros contextos comunicativos, poéticos, estéticos e discursivos.

Todos os capítulos são necessários e imprescindíveis para a efetivação desta obra, pois felizes e ousados são os autores que se propuseram a demonstrar como os diferentes conhecimentos estão sendo formulados e construídos nos diferentes contextos de realização da linguagem.

Em cada capítulo a presença das marcas singulares é latente, porque a linguística utiliza-se da literatura e da arte para criar seus objetos de investigação, análise, estudo, problematização e de construção de sentidos, visto que é na linguagem que os questionamentos podem tomar formas em propostas e sugestões. Assim como a literatura se utiliza da arte, a arte refaz o mesmo caminho da literatura e da linguística, mas de maneira mais singular, porque cumpre a nobre missão de nos encantar.

As (in) subordinações semânticas que compõem esta obra se justificam pela diversidade de conhecimentos e de saberes estruturados contidos em cada parte deste e-book. Entendê-las e construir pontes dialógicas na formação cognitiva do sujeito são algumas das funções dos trinta e um capítulos que formatizam as ideias lançadas nesta coletânea plural.

Assim, todos os autores que aqui se propuseram, fazem votos de que os leitores, principais interlocutores desta obra, encontrem as respostas para seus questionamentos e, mais ainda, sejam capazes de elaborar outras questões na criação de possibilidades que se estabelecem em uma cadeia interconectada de saberes.

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
AS LÍNGUAS ESTRANGEIRAS NOS EXAMES DE PROFICIÊNCIA DAS UNIVERSIDADES DE SANTA CATARINA	
Cassiane Lemes Batista Tadinei Daniel Jacumasso	
DOI 10.22533/at.ed.1882028021	
CAPÍTULO 2	10
A LINGUAGEM DOS PERIÓDICOS DE ÉPOCA, EM TORNO À ESCRAVIDÃO	
Maria Lucia Mexias-Simon	
DOI 10.22533/at.ed.1882028022	
CAPÍTULO 3	18
LETRAMENTOS E ESTRATÉGIAS DIDÁTICO-PEDAGÓGICAS NOS ANOS FINAIS DO ENSINO FUNDAMENTAL: DO DISCURSO À PRÁTICA	
Indionara de Matos Márcia Adriana Dias Kraemer	
DOI 10.22533/at.ed.1882028023	
CAPÍTULO 4	32
LETRAMENTOS MULTISSEMIÓTICOS: O AUDIOVISUAL COMO RECURSO PEDAGÓGICO NO ENSINO DE LÍNGUAS	
Ana Paula Domingos Baladeli	
DOI 10.22533/at.ed.1882028024	
CAPÍTULO 5	43
SEQUÊNCIAS DIDÁTICAS NO ENSINO DE GRAMÁTICA E GÊNEROS DE TEXTOS	
Ivan Vale de Sousa	
DOI 10.22533/at.ed.1882028025	
CAPÍTULO 6	65
PRÁTICAS PEDAGÓGICAS NO ENSINO DA LÍNGUA PORTUGUESA PARA ALUNOS SURDOS EM UMA ESCOLA BILÍNGUE NA CIDADE DE IMPERATRIZ-MA	
Nereda Lima de Carvalho Hávila Sâmua Oliveira Santos	
DOI 10.22533/at.ed.1882028026	
CAPÍTULO 7	74
PERSPECTIVAS E POSSIBILIDADES DA COMPREENSÃO AUDITIVA EM LÍNGUA INGLESA VIA <i>MOODLE</i>	
Gabriel Marchetto	
DOI 10.22533/at.ed.1882028027	

CAPÍTULO 8	85
TRABALHANDO A ORALIDADE ATRAVÉS DA MÍDIA PODCAST NO ENSINO FUNDAMENTAL	
Sidinei Mateus Schmidt Fabiana Diniz Kurtz Taíse Neves Possani	
DOI 10.22533/at.ed.1882028028	
CAPÍTULO 9	93
MONITORIA DE LEITURA E DE PRODUÇÃO TEXTUAL NA UNIVERSIDADE: LETRAMENTOS PARA AS PRÁTICAS SOCIAIS	
Pamela Tais Clein Capelin Márcia Adriana Dias kraemer	
DOI 10.22533/at.ed.1882028029	
CAPÍTULO 10	105
RÁDIO NA FEIRA: DISCURSO E ORALIDADE NO VIÉS DA LITERATURA	
Darlise Vaccarin Fadanni	
DOI 10.22533/at.ed.18820280210	
CAPÍTULO 11	117
CONCEPÇÃO DA LINGUÍSTICA APLICADA EM UM PROJETO DE CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO	
Daniele Santos Rocha Emerson Tadeu Cotrim Assunção Juliana Alves dos Santos	
DOI 10.22533/at.ed.18820280211	
CAPÍTULO 12	128
UMA VISÃO SOBRE OS GÊNEROS LITERÁRIOS AO LONGO DA HISTÓRIA	
Lídia Carla Holanda Alcântara	
DOI 10.22533/at.ed.18820280212	
CAPÍTULO 13	150
TRAVESSIAS ÉTICO-POLÍTICAS: ESTUDOS EM ATUAÇÃO	
Tânia Tiemi Ikeoka	
DOI 10.22533/at.ed.18820280213	
CAPÍTULO 14	163
UM ESTUDO COMPARADO ENTRE AS OBRAS <i>SIMÃO DIAS</i> E <i>O CORTIÇO</i> , NAS PERSONAGENS LUISA, DO CARMO E POMBINHA	
Rosa Gabriely Monteiro Fontes	
DOI 10.22533/at.ed.18820280214	
CAPÍTULO 15	173
A SERIEMA, A CIDADE E A MULHER NA POÉTICA DE APARECIDO ALVES MACHADO	
Erick Vinicius Mathias Leite Altamir Botoso	
DOI 10.22533/at.ed.18820280215	

CAPÍTULO 16	193
SUBORDINAÇÃO E SUBALTERNIDADE DA MULHER INDÍGENA EM <i>CRIADA</i> (2009), DE MATÍAS HERRERA CÓRDOBA	
Larissa Natalia Silva Rosangela Schardong	
DOI 10.22533/at.ed.18820280216	
CAPÍTULO 17	206
PROTAGONISMO FEMININO NO CÁLIX DE VINHO DE JULIANA	
Jeane de Cássia Nascimento Santos Antonio Marcos dos Santos Trindade	
DOI 10.22533/at.ed.18820280217	
CAPÍTULO 18	217
MEMÓRIA, HISTÓRIA E ANCESTRALIDADE NO ROMANCE <i>UM DEFEITO DE COR</i> , DE ANA MARIA GONÇALVES	
Ramon Rocha Ribeiro Cristian Souza de Sales	
DOI 10.22533/at.ed.18820280218	
CAPÍTULO 19	232
ANÁLISE DA CARGA NEGATIVA DA SOMBRA NA <i>MISE-EN-SCÈNE</i> DO CINEMA EXPRESSIONISTA	
Juan Francisco Celín Robalino	
DOI 10.22533/at.ed.18820280219	
CAPÍTULO 20	247
O MALANDRO NO CONTO “O HOMEM QUE SABIA JAVANÊS”, DE LIMA BARRETO	
Victória Nantes Marinho Adorno Altamir Botoso	
DOI 10.22533/at.ed.18820280220	
CAPÍTULO 21	259
QUE FOGO NOS TRAZ ESSE PROMETEU MODERNO: AS TRÊS FASES DA ESCRITA FEMININA DE ELAINE SHOWALTER EM <i>FRANKENSTEIN</i> DE MARY SHELLEY	
Ana Claudia Oliveira Neri Alves Algemira de Macêdo Mendes	
DOI 10.22533/at.ed.18820280221	
CAPÍTULO 22	270
INOVAÇÃO EDUCACIONAL: O FENÔMENO DA TRANSMÍDIA NA VIDA ESCOLAR DOS JOVENS DE BREVES-PA, ILHA DO MARAJÓ	
Valéria de Oliveira Pena Borges Bruno Diego Fernandes Pereira	
DOI 10.22533/at.ed.18820280222	

CAPÍTULO 23	275
MÚSICA, ALFABETIZAÇÃO E FOLCLORE: POSSÍVEIS INTERLOCUÇÕES	
Cibele Machado Maier	
Cristina Rolim Wolffenbüttel	
DOI 10.22533/at.ed.18820280223	
CAPÍTULO 24	283
O CORPO EM <i>BREATH, EYES, MEMORY</i> : DESLOCAMENTO,TRAJETÓRIAS E POSICIONAMENTOS	
Juliana Borges Oliveira de Moraes	
DOI 10.22533/at.ed.18820280224	
CAPÍTULO 25	293
PENSANDO O CORPO CÔMICO NA DANÇA	
Diego Mejia Neves	
Clara Gouvêa do Prado	
Leonardo Birche de Carvalho	
Mariana dos Reis Gabriel	
DOI 10.22533/at.ed.18820280225	
CAPÍTULO 26	300
DESAFIOS DO LICENCIADO EM DANÇA:DA GRADUAÇÃO AO MERCADO DE TRABALHO	
Juliana Ramos Buçard do Carmo	
DOI 10.22533/at.ed.18820280226	
CAPÍTULO 27	304
ATRAVESSANDO FRONTEIRAS: DANÇA E REABILITAÇÃO NEUROLÓGICA INFANTIL	
Maria Fernanda Silva Azevedo	
DOI 10.22533/at.ed.18820280227	
CAPÍTULO 28	316
ELO: LEGADO CULTURAL CAPIXABA	
Camila Honorio Alves	
DOI 10.22533/at.ed.18820280228	
CAPÍTULO 29	324
CAMINHOS DA PRESENÇA: COM-SENTINDO OUTRAS/OS BAILARINAS/OS POSSÍVEIS	
Daniela Isabel Kuhn	
Juliana Maria Greca	
DOI 10.22533/at.ed.18820280229	
CAPÍTULO 30	337
DANÇA E CONHECIMENTO: FORMULAÇÕES OU INSURGÊNCIAS DO AGORA	
Márcia Virgínia Mignac da Silva	
Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque	
DOI 10.22533/at.ed.18820280230	

CAPÍTULO 31	349
DANÇAS AFRO-BRASILEIRAS E DE MATRIZ AFRICANA: A ABP E UMA PROPOSTA DE PROJETO INTERDISCIPLINAR NO ENSINO FUNDAMENTAL II	
Joana Maria Santana Torres	
DOI 10.22533/at.ed.18820280231	
CAPÍTULO 32	364
ESPAÇO URBANO, RESISTÊNCIA E LITERATURA: UMA ABORDAGEM TEÓRICA ACERCA DA APROPRIAÇÃO DA CIDADE	
Leandro Souza Borges Silva	
DOI 10.22533/at.ed.18820280232	
CAPÍTULO 33	384
REVITALIZAÇÃO DE ÁREAS PÚBLICAS: DISCURSOS, REPRESENTAÇÕES SOCIAIS E IDEOLÓGICAS DE HIGIENIZAÇÃO SOCIAL	
Juliana Ferreira Vassolér	
Letícia Leal Lima	
DOI 10.22533/at.ed.18820280233	
SOBRE O ORGANIZADOR	399
ÍNDICE REMISSIVO	400

UMA VISÃO SOBRE OS GÊNEROS LITERÁRIOS AO LONGO DA HISTÓRIA

Data de aceite: 18/02/2020

Lídia Carla Holanda Alcântara
<http://lattes.cnpq.br/4122518442939684>

Com a finalidade de se iniciar uma reflexão acerca dos gêneros da literatura, faz-se pertinente, primeiro, saber o que significa a palavra “gênero”. Segundo o Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa:

Gênero [Do lat. *genus*, *eris*, ‘classe’, ‘espécie’, poss. pelo pl. lat. *genera*, ou pelo lat. **generum*, com mud. de declinação]. Substantivo masculino. 1. Lóg. Classe cuja extensão se divide em outras classes, as quais, em relação à primeira, são chamadas espécies. 2. Lóg. Um dos predicáveis (q. v.): característica(s) que uma coisa tem em comum com outra, e que lhe(s) determina(m) a essência, quando acrescida da diferença (8). [Cf., nesta acepç., classe (22).] 3. P. ext. Qualquer agrupamento de indivíduos, objetos, fatos, ideias, que tenham caracteres comuns; espécie, classe, casta, variedade, ordem, qualidade, tipo [...]. 4. Maneira, modo, estilo [...]. 5. Nas obras de um artista, de uma escola, cada uma das categorias que, por tradição, se definem e classificam segundo o estilo, a natureza ou a técnica: os gêneros literários, musicais, pictóricos. 6. Classe ou natureza do assunto abordado por um artista: gênero dramático; gênero romântico [...] (FERREIRA, 1999, p. 980).

Etimologicamente, “gênero” nasceu

do latim clássico *genus*, *eris*, o que significa ‘classe’, ‘espécie’, ou ainda ‘família’, ‘raça’ etc.: agrupamento de seres (indivíduos, objetos, fatos, ideias) com características comuns. Destacando trechos do verbete acima, podemos perceber que se pode empregar a palavra “gênero” tanto para a classificação de um agrupamento de elementos que possuem características em comum quanto para o que diz respeito às obras de um artista, “cada uma das categorias que, por tradição, se definem e classificam segundo o estilo, a natureza ou a técnica: os gêneros literários, musicais, pictóricos”, ou, ainda, para definir a “classe ou natureza do assunto abordado por um artista: gênero dramático, gênero romântico”. Ou seja, a noção de gênero aplica-se a realidades muito diferentes, que não pertencem à mesma escala, e, por ser abrangente demais, torna-se vaga e confusa.

Portanto, em um trabalho que tem como objeto de estudo o hibridismo dos gêneros em uma determinada obra literária, é importante constar um histórico dos gêneros literários, desde as suas origens até nossa época, ou seja, até as últimas décadas do século XX e a primeira do século XXI. Quanto às questões colocadas por Antoine Compagnon (2001)

no texto que escolhemos para epígrafe deste capítulo, podemos afirmar que falar de gêneros, nos estudos presentes do texto literário, ainda é pertinente. Por mais criticada que seja a noção de gênero literário, ela ainda tem uma utilidade de aplicação nos textos “modernos” (posteriores a 1960), e reconhecer os gêneros – mesmo que seja observando sua mestiçagem, seus limites e deslimites e, ainda, as fronteiras da linguagem literária e não literária, e as da literatura e das outras artes – torna mais complexa a leitura, no sentido de enriquecê-la, em um nível mais profundo que o da simples compreensão, na direção da análise e da interpretação crítica dos textos.

O gênero é uma convenção, uma convenção discursiva. Na verdade, a literatura, como todo discurso, supõe convenções. No que diz respeito à competência inconsciente de leitura, o gênero literário faz parte do que se chama hoje de *attente*, de expectativa. Precisamos saber o que esperamos quando vamos ler um livro. Para Compagnon (2001), entrar em literatura, como leitor ou como espectador, mas também como autor, é integrar um sistema de esperas. Uma das primeiras expectativas (pelo menos a mais frequentemente solicitada pela obra literária) é a de que se vai ler uma ficção. A espera mais comum é genérica: os leitores se perguntam: – será que vou ler uma tragédia, um soneto, um conto fantástico, um romance histórico, uma biografia, uma tese, uma dissertação etc.? (os “gêneros” que acabamos de enumerar pertencem a categorias diferentes e, muitas vezes, são conhecidos mais como “espécies”, como mostra Compagnon, em *O demônio da Teoria* [1999], ao dizer que as convenções genéricas podem ser de naturezas muito diversas: formal, temática, estilística etc.).

O gênero pode ser considerado, então, uma espécie de pressuposto de leitura. Atualmente, basta entrarmos em uma livraria para fazer a experiência da categorização literária. É comum encontrarmos as obras divididas de acordo com o seu “gênero” (ou com o que as pessoas acreditam serem os gêneros da literatura): existem prateleiras destinadas à ficção científica, outras destinadas ao romance, algumas à poesia, uma seção exclusiva para o suspense e, normalmente, grandes prateleiras dedicadas aos best-sellers e aos livros de auto-ajuda. Esse seria, digamos, o contato cotidiano que o leitor comum (e os livreiros) tem com os conhecidos gêneros literários clássicos, acrescidos de muitos gêneros (subgêneros?) “novos”. Sobre a experiência dos gêneros literários na vida cotidiana dos leitores, para citar Dominique Combe (1992, p. 9), “é o objeto livro que condiciona a percepção de gêneros pelo leitor, que é em princípio o comprador em uma livraria ou aluga livros em uma biblioteca” (tradução nossa).

Também temos essa experiência nas locadoras, no que diz respeito ao cinema. Encontramos filmes classificados como pertencentes ao que cotidianamente seria conhecido como o “gênero comédia” – todos os filmes aí enquadrados possuem uma característica em comum: são engraçados, fazem rir. No entanto, o termo “comédia”

é muito abrangente e pode ser subdividido em outras classes, subgêneros, ou “espécies”: a comédia romântica, a comédia conhecida como “humor negro”, a comédia adolescente, dentre tantas outras. E mais, muitos filmes que estão nessa categoria, porque acabam bem e têm momentos que fazem rir, estão, na verdade, no limite entre o trágico e o cômico e trazem cenas às vezes extremamente tristes.

A grande maioria dos leitores (e espectadores) usa os conceitos de “drama”, “comédia”, “romance”, intuitivamente, sem saber exatamente do que se trata. Nos estudos literários também não há – e provavelmente não haverá – um conceito rígido e inquestionável que abarque a questão dos gêneros na literatura. Há, sim, tentativas realizadas ao longo da história que certamente contribuíram, e continuam a contribuir, com as vastas e sempre novas possibilidades da criação artística.

Os conceitos lírico, épico e dramático são termos da Ciência da Literatura para as virtualidades fundamentais da existência humana, e a Lírica, a Épica e a Dramática só existem porque os domínios do emocional, do figurativo e do lógico constituem a essência do homem quer como unidade, quer como sucessão, representada esta pela idade pueril, juventude e idade adulta (STAIGER, 1997, p. 165).

1 | DA ANTIGUIDADE AO SÉCULO XVIII

Os gregos foram os que primeiro se dedicaram à reflexão, discussão e registro sobre as questões da arte em geral e da literatura em particular. O primeiro registro que se tem sobre o assunto está no Livro III d’A República de Platão (394 a. C). Esse registro é um marco da teoria dos gêneros literários. Platão afirma que a literatura é constituída de narrativas de eventos passados, presentes ou futuros. Utilizando como exemplo a epopeia de Homero, o filósofo discorre sobre poesia e prosa e suas especificidades. Mais precisamente, propõe que

[...] a poesia e a mitologia podem constar inteiramente de imitação, tal como se dá na tragédia e na comédia, conforme disseste, ou apenas da exposição do poeta. Os melhores exemplos desse tipo de composição encontrarás nos ditirambos; há uma terceira modalidade, em que se dá a combinação dos dois processos: é o que se verifica na epopeia e em muitas outras formas de poesia, se é que me fiz compreender (PLATÃO, 2000, p. 148).

No discurso de Platão, já pode ser observada uma divisão hoje conhecida como a divisão tripartida dos gêneros literários, visto que ele classifica as narrativas em três: a simples narrativa, a imitação ou mimesis e a modalidade mista. A primeira configura-se quando há a fala do próprio poeta, que não tenta convencer os leitores/ouvintes de que é outra pessoa senão ele próprio que se expressa; a segunda modalidade narrativa acontece quando o poeta se “esconde”, isto é, fala como se

fosse outra pessoa, e não sustenta seu discurso; a terceira modalidade é, como o próprio nome sugere, a mistura dos dois tipos anteriores e abarca, portanto, características de ambos.

Apesar de não utilizar a palavra “gênero” em seu discurso, Platão divide as narrativas em grupos que possuem elementos com características em comum. O filósofo subdivide esses gêneros em espécies, e especifica que na modalidade de imitação estão a tragédia e a comédia, na modalidade da simples narrativa estão os ditirambos e na modalidade mista, as epopeias.

Assim como Platão, seu discípulo Aristóteles também discorreu sobre o assunto. Diferente de seu mestre, contudo, o Estagirita, em sua Poética (334 a. C.), fez referência a “espécies de poesia”. Essa divisão da poesia em espécies já poderia configurar como uma tentativa inicial da divisão literária dos gêneros. Dizia ele:

A epopeia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações. Diferem, porém, umas das outras, por três aspectos: ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam objetos diversos, ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira (ARISTÓTELES, 1998, p. 103).

Para Aristóteles, a imitação é uma característica congênita, intrínseca ao homem, diferenciando-o, assim, dos outros animais. Sendo a poesia produto do homem, o princípio dela seria a imitação – mas não a cópia literal. Por esse aspecto, fala o filósofo em “espécies de poesia imitativa” e as enquadra segundo o meio, o objeto e o modo de imitação.

Quanto aos meios de imitação, o discípulo de Platão afirmava que deveriam ser levados em conta o ritmo, o canto e o metro. De acordo com esses três aspectos seria possível diferenciar a poesia ditirâmbica, que utiliza os três plenamente, da tragédia e da comédia, que os utilizam apenas parcialmente.

Segundo o objeto de imitação, por outro lado, como o próprio nome sugere, as espécies seriam classificadas de acordo com o que é imitado. De fato, Aristóteles afirmava que os homens eram imitados, e esses homens praticavam ações. A diferença residiria no caráter das ações do indivíduo a ser imitado, isto é, de acordo com sua índole elevada ou baixa. Dentro dessa limitação, a tragédia se diferenciaria da comédia, visto que a primeira imitaria os homens de caráter elevado, e a segunda imitaria homens de baixo caráter.

Por fim, de acordo com os modos de imitação, é possível verificar uma delimitação entre as espécies chamadas por Aristóteles de narrativa, mista e dramática:

pode um poeta imitar os mesmos objetos, quer na forma narrativa (assumindo a personalidade de outros, como o faz Homero, ou na própria pessoa, sem mudar nunca), quer mediante todas as pessoas imitadas, operando e agindo elas mesmas (ARISTÓTELES, 1998, p. 106).

No que diz respeito à espécie narrativa, a qual tem sua maior expressão nas epopeias, é possível classificá-la em duas subespécies. A primeira caracteriza-se quando o poeta, ao narrar, converte-se em (ou imita) outro personagem que não ele próprio. Para Aristóteles, esse seria o modo louvável, visto que é imitação, e poesia, para ele, deveria ser imitação. A segunda subespécie se concretiza quando o narrador é o próprio poeta. Esta última seria digna de censura, visto que não é imitação, logo, não poderia ser, primordialmente, poesia. A espécie dramática, que tem como representantes a tragédia e a comédia, não apresenta um narrador, mas personagens que representam a narrativa e agem sobre ela. A junção dessas duas espécies – narrativa e dramática – teria a mista como resultante.

Vale ressaltar que, em sua discussão sobre as “espécies de poesia imitativa”, Aristóteles faz uma tentativa de sistematização literária. Apesar de fazer menção aos poemas, como o ditirambo, a aulítica e a citarística, Aristóteles delonga-se mais no que chamou de narrativa – epopeia – e dramática – tragédia e comédia. Isso provavelmente ocorreu por influência de seu mestre, ao afirmar que em sua república ideal não seriam permitidos poetas. Para Platão, os poetas seriam apenas imitadores, e estariam afastados três degraus da verdade (o primeiro seria Deus, autor de todos os objetos e coisas; o segundo seria o artífice, que confecciona e executa a ideia real; o terceiro, que imita esses objetos, seria o poeta). Portanto, a poesia, por sua grande sedução, faria com que os homens se afastassem da verdade e, conseqüentemente, da razão. Por conta disso, Platão (2000, p. 137) falou que “quanto mais forem poeticamente [as palavras], menos indicadas serão para rapazes e homens que tenham que viver livres e recear mais a escravidão do que a morte”.

O próximo a falar sobre literatura, ainda na Antiguidade, foi Horácio (65 a. C.), que associa a utilidade e o prazer à função moral e didática do texto literário. Em sua Epístola ad Pisones ou Ars poética (como ficou conhecida), o crítico romano parece escrever uma série de reflexões sobre a criação poética. As ideias de Horácio, de certa forma, baseiam-se nas de Aristóteles e as complementam, apesar de o primeiro não se prender a preceitos rígidos, não possuindo a sistematicidade do segundo. Não há nas reflexões de Horácio uma classificação de todos os gêneros, tampouco há classificações deles em grandes categorias. No entanto, isso não anula a validade dessas reflexões, visto que a Epístola ad Pisones traz discussões indispensáveis ao assunto dos gêneros literários, utilizados especialmente durante a Idade Média e no período desde o Renascimento até ao neoclassicismo setecentista.

Horácio indica a primazia do teatro, mas não estuda os gêneros poéticos um após o outro, e a lírica não é propriamente delimitada. O centro de discussão parece ser o teatro e, ao seu redor, a epopeia. De acordo com o filósofo, o poeta deveria

apontar os temas apropriados às modalidades métricas e estilísticas, fato que, caso fosse violado, desqualificaria o escritor. Esse pensamento revela uma concepção dos gêneros como perfeitamente separáveis uns dos outros, não híbridos, indicando a pureza de cada um deles.

Depois de Horácio, o gramático latino Diomedes (IV século d. C.) – pois nas gramáticas romanas da época, a métrica era uma arte da *ars grammatica* – acrescentou um terceiro livro na sua *Ars grammatica*, sob o título “De poematibus”, em que ele fez algo similar a Platão, distinguindo o que poderia ser uma visão tripartida dos gêneros: *dramaticon* ou *mimeticon*, no qual não há intervenção do poeta, apenas os atos das personagens; *exegematicon* ou *apaggelticon*, em que se tem apenas a voz do poeta; e finalmente o *kainon* ou *mikton*, que seria uma mistura dos dois gêneros anteriores, ou seja, haveria a enunciação do poeta e também das personagens. Não há ainda, assim como em Platão, um lugar para a lírica.

Na Idade Média, não se encontram grandes modificações sobre a problemática dos gêneros literários.

As modificações restringem-se, por vezes, à temática e, por outras, à estrutura formal do verso, cuja técnica das rimas era desconhecida na poesia antiga, ou ainda ao desenvolvimento da métrica, que se apóia nas sílabas e no acento de intensidade. Firma-se, neste período, a modalidade lírica, base da poesia trovadoresca difundida na Europa, em torno do século XIII. [É preciso lembrar que] é na Idade Média que, Dante Alighieri distingue os gêneros, considerando-os nobres, médios e humildes. O primeiro tipo, tal como em Aristóteles, associa-se à tragédia e à epopeia; o segundo, à comédia (que se diferencia da tragédia pelo final feliz); e o terceiro, à elegia – canto em forma de poema lírico cujo tom é quase sempre terno e triste (BASTAZIN, 2006, p. 5).

Com o Renascimento, a teoria dos gêneros retoma as normas da Antiguidade, que passam a ser obedecidas rigidamente. No século XVII, já na época do Classicismo europeu, retomaram-se os preceitos aristotélicos e horacianos combinados e estudados durante o Renascimento como verdades absolutas. Desde então – pelo menos até o Romantismo – os gêneros da literatura eram vistos como não variáveis, não mutáveis, e definidos por regras fixas igualmente imutáveis. Dentre essas regras, vigorava principalmente a de “unidade de tom”, que defendia a pureza dos gêneros, isto é, a distinção e a não mistura deles.

Ao definir os gêneros como imutáveis, o Classicismo parece deixar de lado o fator histórico da literatura, tendo em vista que definiu como fixa uma teoria que nasceu na Grécia Antiga. O que parece mais polêmico é a não aceitação de que a literatura poderia mudar com o tempo, e que poderiam surgir novas espécies literárias estranhas aos gregos e latinos. Essa definição abraçada pelos clássicos insiste na divisão de gêneros em hierarquias: existiriam os de caráter mais elevado e os de

caráter menos elevado, de acordo com o tema por eles abordado. A tragédia, por exemplo, como já dissemos anteriormente, por tratar de ações heróicas e homens heróicos, seria um gênero maior, já a comédia, por tratar de ações e pessoas consideradas menos elevadas, seria um gênero menor.

Nessa época, o hibridismo de formas era totalmente condenado. Porém, mesmo nesses anos em que imperou a doutrina clássica, a pureza dos gêneros foi questionada pela poética barroca. Os poetas barrocos acreditavam no desenvolvimento e mudança dos gêneros, bem como na validade dos mistos. Eles consideravam, assim, os gêneros como algo histórico, os quais poderiam mudar e se desenvolver conforme o tempo.

2 | A REVOLUÇÃO ROMÂNTICA

No século XVIII, o movimento pré-romântico alemão Sturm und Drang ressaltou a individualidade artística, além de quebrar com os preceitos clássicos da literatura, rejeitando a teoria clássica dos gêneros. Após o movimento alemão, muitos estudiosos românticos se manifestaram, em geral partilhando as mesmas ideias desse movimento, mas nem sempre concordando por completo. Os irmãos Friedrich (1772-1829) e August Wilhelm Schlegel (1767-1845), por exemplo, expressavam opiniões que abarcavam a aceitação e validade dos gêneros mistos, os quais, segundo eles, decorrem de incorporações dos gêneros puros. Fizeram, assim, reflexões marcantes na teoria literária, trazendo à tona questionamentos filosóficos que não envolviam somente a divisão dos gêneros, mas também sua conceituação. Foram de encontro à antiga noção de atemporalidade dos gêneros literários por acreditarem que eles deveriam ser classificados não como entidades imutáveis, mas em relação a um momento histórico, a uma época ou lugar. Acreditavam que, no universo da literatura, nada é imóvel, tudo se renova.

Ademais, os irmãos trabalharam com os conceitos de “subjetivo” e “objetivo” e também com sua variação mista, que seria o “subjetivo-objetivo”. Primeiramente, Friedrich classifica a lírica como “subjetiva”, o drama como “objetivo” e o épico como “subjetivo-objetivo”. Posteriormente, há registros de que a épica levaria a característica de “objetivo” e o drama de “subjetivo-objetivo”. August Wilhem fez algo parecido ao conceber que o drama seria a mistura de objetividade com subjetividade, a lírica a representação da subjetividade e a épica da objetividade.

Além deles, outros estudiosos dessa época também externaram suas concepções, como Hegel (1770-1831), que possui, como Aristóteles, uma teoria classificatória sobre os gêneros literários. Essa classificação mostra as diferentes artes, uma em relação à outra, assim como cada arte definida de maneira temática, formal e histórica. Sobre o assunto, comenta Dominique Combe (1992, p. 59):

A distribuição e classificação dos gêneros [em Hegel] são, na verdade, discutidas, organizadas e explicitadas sobre os critérios metafísicos, de maneira que a partir de qualquer premissa os gêneros são deduzidos da própria natureza da poesia, não de maneira empírica como em Aristóteles, mas teórica (tradução nossa).

Hegel também utiliza a divisão tripartida dos gêneros (lírica, épica e dramática) e o faz de maneira similar aos irmãos Schlegel, utilizando o conceito de subjetividade e objetividade. A lírica seria a representação da subjetividade do autor, a épica da objetividade do mundo e o drama seria capaz de unir o objetivo e o subjetivo.

No romantismo francês, Victor Hugo (1802-1885), porta-voz do movimento e herdeiro do ideal do gênio concebido pelo romantismo alemão, traduz o sonho da síntese dos gêneros. Talvez o texto mais marcante contra a concepção clássica genérica tenha sido o prefácio de Cromwell, de 1827, escrito por Victor Hugo. Isso pelo forte tom de ruptura que o escritor imprime em seu texto. Ele inicia seu prefácio justificando e mostrando, em uma metalinguagem, a importância dos prefácios, afirmando que são bons meios de argumentar algo, de defender um ponto de vista ou a importância de um trabalho. Esse aspecto do texto pode demonstrar a tentativa de Victor Hugo de indicar que seu trabalho deveria ser considerado um escrito sério, que pretendia afirmar um ponto de vista indicativo de uma ruptura com as teorias clássicas, e não seria apenas uma simples prévia de seu livro.

Nas primeiras páginas de seu trabalho, o escritor romântico escreve sobre o que acredita ser a evolução da poesia e do mundo. O primeiro homem, do tempo primitivo, seria cantor das belezas da vida, um homem pastoral que admira o mundo e convive com poucas pessoas, sem lei, sem rei, sem guerras. Suas primeiras poesias são de admiração, de louvação, as odes. Conforme o mundo evolui, evolui também a poesia. O mundo passa de comunidade patriarcal para sociedade teocrática. Vão surgindo dogmas, Estados, as nações vão sendo organizadas, o instinto social se sobrepõe ao nômade e, inevitavelmente, surgem as guerras. A poesia canta esses novos acontecimentos, canta os povos, as nações. Surge, com o tempo antigo, a epopeia. Depois disso, é chegada a era moderna, e com ela o cristianismo. Com uma nova sociedade, uma nova religião, nasce o espírito da curiosidade, da investigação, da melancolia. Naturalmente, aparece também uma nova poesia.

O cristianismo leva a poesia à verdade. Como ele, a musa moderna verá as coisas com um olhar mais alto e mais abrangente. Ela sentirá que nem tudo na criação é humanamente belo, que o feio aí existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco ao avesso do sublime, o mau com o bem, a sombra com a luz (HUGO, 2001, p. 21, tradução nossa).

Victor Hugo nos mostra que, se o belo e o feio coexistem, lado a lado, na vida, por que não poderiam coexistir na poesia? Por que o grotesco é sempre posto à

margem, como se não existisse? Se poesia é imitação, por que o feio não merece ser poetizado? O autor de Cromwell tenta responder a essas perguntas, afirmando que feio e belo convivem harmoniosamente na natureza, em todas as criações. Tudo é uma grande mistura. Com os antigos, a exemplo da *Ilíada*, o grotesco já existia, mas era tímido e disfarçado. Já no pensamento moderno, o grotesco admitido tem espaço, aliás, tem um papel grande. Ele surge na comédia e, de acordo com Hugo (2001, p. 21), é “uma nova forma que se desenvolve na arte. Seu tipo é o grotesco. Sua forma é a comédia” (tradução nossa).

Victor Hugo continua a defender seu ponto de vista ao escrever que o cristianismo, ao denominar o homem como ser duplo (matéria e alma, corpo e espírito, Céu e Terra), criou o gênero literário ‘drama’, o qual seria a junção de tragédia e comédia, e poderia representar o homem de forma grandiosa e também miserável, como ele o é de fato: grandeza e miséria.

Para Hugo (2001), o drama, que surge com Shakespeare e passa a ser conduzido pelos românticos, funde dois gêneros clássicos, a comédia e a tragédia, contrariando as teorias clássicas e validando, assim, a mistura dos gêneros literários:

A poesia nascida do cristianismo, a poesia do nosso tempo é, portanto, o drama; a característica do drama é o real; o real resulta da combinação totalmente natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama, como se cruzam na vida e na criação (HUGO, 2001, p. 39, tradução nossa).

O romântico francês realmente inovou, em termos conceituais, o que se entendia por gêneros, assim como muitos escritores o fizeram. Dizemos agora escritores e não teóricos, pois quem, de fato, inova os conceitos literários existentes são os escritores, os artistas. Os teóricos baseiam-se nos textos de escritores para formular suas teorias. Se algum estudioso escreve sobre a mistura de gêneros, é porque algum artista já a pôs em prática. Victor Hugo falou em mistura genérica e realmente a executou, como escritor. Mas muitos outros artistas também reinventaram o que se conhecia por gêneros literários, mesmo que não tenham teorizado sobre o assunto. Charles Baudelaire (1821-1867) o fez em seus Pequenos poemas em prosa, mais ou menos na primeira metade do século XIX. Mas antes disso já o havia feito Aloysius Bertrand (1807-1841), talvez um dos mais originais representantes do romantismo francês. Autor de *Gaspard de la nuit*, publicado em 1842, um ano após sua morte, Bertrand é considerado o precursor do poema em prosa.

3 | TRÊS VISÕES DISTINTAS: BRUNETIÈRE, CROCE E FRYE

Na segunda metade do século XIX, embebido pelas teorias evolucionistas de Darwin, o crítico francês Ferdinand Brunetière (1849-1906) tentou desenvolver uma

teoria dos gêneros literários como algo pertencente à biologia. Tratava-os como entidades autônomas e arbitrárias. Considerando os gêneros como organismos, o teórico aplicou a eles a ideia de evolução: nasceriam, desenvolver-se-iam, envelheceriam, morreriam ou transformar-se-iam. Alguns deles “morreriam” para dar lugar a outros mais fortes, pois, tal qual a biologia, apenas os mais fortes sobreviveriam. Ou ainda, assim como as espécies de seres vivos podem sofrer uma série de mutações e evoluir com o tempo, a mesma transformação poderia ocorrer com as espécies e gêneros da literatura.

Com o intuito de combater principalmente a teoria naturalista e evolucionista de Brunetière, o filósofo italiano, Benedetto Croce (1866-1952) é taxativo ao afirmar que poesia e arte são formas de expressão, intuição, e não podem ser classificadas de acordo com o conhecimento lógico. Acreditava, assim, que cada expressão não pode ser repetida, ou seja, é única e não deve ser dividida em categorias. Ora, seria inviável, de acordo com esse pensamento, uma teoria que dividisse e subdividisse a literatura em gêneros. Croce (1977, p.175), em seu estudo, afirma que “muito maiores e bem mais deploráveis foram as consequências que teve sobre a crítica e a historiografia literária e artística uma teoria de origem bastante diferente mas análoga, a dos gêneros literários e artísticos”.

A divisão de obras em “líricas, tragédias, heróicas, amorosas” etc., seria útil apenas por sua praticidade ao serem distribuídos em volumes e edições os escritos de um autor. No entanto, do ponto de vista das leis estéticas, a classificação dos gêneros literários seria indevida. Diz, também, que a divisão tripartida “lírica, épica e drama” poderia ser concebida por um valor filosófico, mas ainda assim não acreditava que tal classificação devesse existir, pois as características desses gêneros estão interligadas. De tal modo, finaliza sua argumentação dizendo o seguinte:

Enquanto conceitos psicológicos e empíricos, [os gêneros] não pertencem à Estética e, em seu conjunto, nada mais designam do que a totalidade dos sentimentos (empiricamente distintos e agrupados) que são a eterna matéria da intuição artística (CROCE, 1977, p. 177).

Já o crítico Northrop Frye (1912-1991), em sua *Anatomia da Crítica*, publicada em 1957, destina um ensaio desse livro, o quarto, ao estudo dos gêneros literários, chamado “Crítica retórica: teoria dos gêneros”. Partindo do pressuposto de que esses últimos podem ser diferenciados de acordo com um radical de apresentação, eles são estabelecidos levando em conta a relação que o poeta/escritor estabelece com o seu público, determinando um tipo de estrutura verbal. As palavras podem ter várias maneiras de ser apresentadas, ou seja, podem ser representadas diante de uma plateia, podem ser recitadas para ouvintes, podem ser cantadas e podem ser escritas para leitores.

A origem, porém, dos termos drama, epopeia e lírica sugere que é bastante simples a ideia básica de gênero. O fundamento das distinções de gênero em literatura parece ser o princípio da apresentação. As palavras podem ser representadas diante de um espectador; podem ser cantadas ou entoadas; ou podem ser escritas para um leitor (FRYE, 1973, p. 242).

Percebe-se que no trecho acima destacado, Frye faz referência, respectivamente, aos gêneros conhecidos como drama, épico e lírico, e à representação deles, respectivamente, diante de um público, por meio de recitação e por meio de leitura. Frye afirma, ainda, que as características de um gênero podem ser encontradas em outros, em uma tentativa de mostrar a não existência de gêneros puros. No entanto, ainda de acordo com Frye, isso não modificaria a principal intenção de uma obra: apesar de as peças de Shakespeare, por exemplo, serem impressas e lidas, foram feitas para serem encenadas. Se um romance tem ares dramáticos, pode não ter, nem de longe, a intenção de ser encenado. É por isso que Northrop Frye (1973, p. 243) afirma que pode ser “mais simples, em vez de usar o vocábulo princípio, dizer que as distinções de gênero estão entre os modos com que as obras literárias são idealmente apresentadas, quaisquer que sejam as realidades”.

Sendo assim, o épos – como é chamado por Frye o épico – abrange as obras que preservam o modo da recitação e de um público que ouve, além de ter o predomínio de alguma característica métrica. Já o drama é caracterizado por ser imitação externa de sons e imagens e também pelo ocultamento do escritor, que se esconde da audiência, a qual é confrontada pelas personagens (atores). O lírico, por outro lado, é classificado como imitação interna de sons e imagens, além de trazer um poeta que fala consigo ou com outra pessoa, separando-se de seu auditório. Há, ainda, um quarto gênero, referido pelo autor de *Anatomia da Crítica*: o gênero impresso, a página impressa, que é escrito para ser lido, em que o escritor se dirige ao leitor por intermédio do livro. Frye (1973, p. 246) classifica esse último gênero como ficção, em que a prosa prevalece por ter “o ritmo contínuo apropriado à forma contínua do livro”.

Frye segue em sua teoria expondo algumas características particulares a cada um dos gêneros expostos por ele. O épos, por exemplo, tem como características marcantes a acentuação, a onomatopeia e a métrica. A prosa é definida como o “ritmo da continuidade”, fato claramente visto no corte estritamente mecânico e convencional das linhas quando chega ao final da página e que tem, de sua própria maneira, um ritmo particular. Já o drama é visto como o ritmo do decoro:

Num romance percebemos um problema de complicação maior: o diálogo tem de falar com a voz das personagens internas, não com a do autor, e às vezes o diálogo e a narração separam-se a ponto de dividir o livro em duas linguagens diversas. A adequação do estilo a uma personagem interna é conhecida como decoro ou

É por essa adequação de personagens ser bem caracterizada no drama, que Frye a considera como principal característica desse gênero. Por fim, o lírico está extremamente ligado à música e à entonação, que são as bases do ritmo lírico. Além disso, esse gênero também pode ser associado ao pictórico, visto que muitos poemas líricos possuem imagens visuais, quase pinturas. Afinal, sobre isso já falava Horácio com sua afirmação no verso 361 de sua *Ars poética*: “ut pictura poesis” (como a pintura, a poesia). Tal afirmação já implicava uma comparação, um símile entre a pintura e a poesia.

Frye destina mais páginas de seu ensaio às subdivisões das formas específicas do drama, lírica, épos e ficção em prosa. No que diz respeito ao drama, são inseridos na classificação a tragédia, a comédia, a ópera, a máscara, os autos, dentre outros. Quanto à lírica e ao épos, Frye (1973, p. 288) comenta que dará “uma relação dos principais temas convencionais da lírica e do épos”. Tendo isso em vista, cita vários subtipos da lírica, por exemplo, a lírica religiosa, bem como alguns desdobramentos do épos, como a parábola ou fábula. Por fim, dentre as formas da prosa, encontramos o romance e a história romanesca.

Frye acaba atribuindo aos seus estudos um caráter esquemático, sintético e reducionista, apesar de ser visível a originalidade de suas teorias. Ao escrever seus ensaios, chama atenção ao fato de que muitas vezes talvez façam mais sentido para a língua inglesa (língua na qual escreve), mas espera que seus princípios essenciais possam ser adaptados e aproveitados para as demais línguas.

4 | A TRÍADE DE EMIL STAIGER

Uma das mais inovadoras teorias – no sentido de propor uma categorização (mais clara) dos gêneros – é a proposta por Emil Staiger (1908-1987), em sua obra *Grundbegriffe der Poetik* [Conceitos Fundamentais da Poética], publicada em 1946, em que condena uma poética apriorística e anti-histórica, afirmando que a poética deve apoiar-se firmemente na história, na tradição. O princípio defendido por Staiger (1997, p. 140) é o de que “qualquer obra poética participa de todos os gêneros”. Para o teórico, cada gênero literário possui certas características que o determinam, certos fenômenos de estilo, ou ainda, uma essência que o torna peculiar e único. Cada texto possui traços, ou fenômenos estilísticos, predominantemente de um dos gêneros, o que o fará ser classificado em um deles. No entanto, confirmando o que já dizia Victor Hugo, no início dos anos 1800, Staiger mostra que esses traços predominantes não impedem que a obra partilhe da essência, ou das características dos outros gêneros (e assim se tornará híbrida).

Retomando a tradicional tripartição de lírica, épica e drama, Staiger substituiu as formas substantivas pelos adjetivos e pelos conceitos estilísticos lírico, épico e dramático, e divide seu livro, basicamente, em três partes: o estilo lírico, o estilo épico e o estilo dramático. Vejamos o que caracteriza cada um deles.

O estilo lírico é definido logo como a recordação:

O poeta lírico nem torna presente algo passado, nem também o eu acontece agora. Ambos estão igualmente próximos dele; mais próximos que qualquer presente. Ele se dilui aí, quer dizer ele 'recorda'. 'Recordar' deve ser o termo para a falta de distância entre sujeito e objeto, para o um-no-outro lírico. Fatos presentes, passados e até futuros podem ser recordados na criação lírica (STAIGER, 1997, p. 59-60).

A recordação não é a memória, mas indica o passado como objeto de narração. Recordação indica que a poesia lírica, apesar de escrita na maioria das vezes no presente, é atemporal, e caracteriza-se pelo que Staiger chama de o um-no-outro, ou seja, objeto e autor se confundem. A afetividade, a emotividade, a poesia de solidão, o não distanciamento, o íntimo, o sentimento e, por conseguinte, a fusão entre 'eu' e 'mundo', são características da lírica.

De acordo com Staiger, as palavras da poesia lírica procuram traduzir a verdadeira essência dessa última. "Uma poesia lírica ao contrário, justamente porque se trata de um poema, não pode ser exclusivamente lírica. Participa em diversos graus e modos de todos os gêneros, e apenas a primazia do lírico nos autoriza chamar os versos de líricos" (STAIGER, 1997, p. 161). Musicalidade, rima, ritmo e melodia dão o tom da poesia lírica. "Nem somente a música das palavras, nem somente sua significação perfazem o milagre da lírica, mas sim ambos unidos em um" (STAIGER, 1997, p. 24).

O autor também classifica a falta de lógica e a curta extensão do texto como características desse gênero, e destaca a preferência por orações coordenadas, visto que o uso excessivo de conjunções quebraria a fluidez lírica e a tornaria demasiadamente racional. A coordenação mostra melhor adequação ao clima de lirismo.

Para Emil Staiger, o épico, por sua vez, tem como principal traço a apresentação. Isso porque o escritor épico é, de fato, um narrador, um apresentador que mostra, que aponta tudo sem alterar seu ânimo, sem se envolver. Como é constante, distancia-se de seu objeto. A obra épica caracteriza-se pelo distanciamento entre o 'eu' e o mundo, diferentemente da lírica. Há um defrontar. Normalmente possui uma longa extensão, "raramente escolhe o caminho mais rápido. Não lhe aborrece absolutamente fazer divagações ou até voltar atrás e recuperar isso ou aquilo" (STAIGER, 1997, p. 93).

Um dos principais traços da poesia épica é a "autonomia das partes" opondo-a à lírica, que possui toda sua estrutura intimamente ligada. Isso não implica dizer que não há coesão na obra épica, pelo contrário. Mas, pelo desenrolar da trama,

que ocorre de maneira progressiva, os episódios acabam se desenvolvendo de maneira autônoma. Daí Staiger dizer que a adição é traço importante da épica, pois os episódios vão se adicionando uns aos outros.

Certamente, esses são traços de um tipo de texto que era comum há muitos anos: a epopeia. Hoje, tem-se o que se pode considerar, grosso modo, como se fosse uma evolução desse tipo de escrita: os textos em prosa, como os romances e contos. Pode-se dizer, assim, que várias características do épico se mantêm nos gêneros em prosa:

A situação não se alterou na evolução da epopeia para o romance ou o conto, em que o autor narra um acontecimento ou entrelaçamento de ocorrências destinadas não a um auditório e sim aos leitores.

O relato, na epopeia ou no romance, pressupõe invariavelmente a situação de confronto, propiciada pelo distanciamento, inexistente na atmosfera lírica, em que tudo se dissolve na transitoriedade das coisas e nas mutações do estado interior do eu, que nada observa nem fixa com nitidez (CUNHA, 1979, p. 107).

O último estilo descrito por Emil Staiger é o dramático, o qual é caracterizado pela tensão. Isso porque, nesse gênero, a atenção deve ser voltada para um elemento: o desfecho. A ação é rápida, concentrada, sem delongas. Ações menores não são importantes, logo, não são desperdiçadas nos escritos. A ação é instigada e tudo leva ao final. Tudo é concatenado, os personagens, a ação, cada elemento depende um do outro, estão ligados e não são autônomos, diferente do épico. Aqui, não há autonomia das partes, mas sim, a unidade, a coesão. A unidade de tempo, por exemplo, se restringe a pouca duração, devido à concentração da ação. Isso, no entanto, não é regra, visto que Shakespeare, por exemplo, conseguia estender o tempo para meses até.

[...] convém restringir o tempo, economizar espaço e escolher um momento expressivo da longa história, um momento pouco antes do final, e daí desse ponto reduzir a extensão a uma unidade sensivelmente palpável, para que ao invés de partes, grupos coesos, ao invés de passagens isoladas, o sentido global fique claro, e nada do que o espectador deve fixar se perca (STAIGER, 1997, p. 135).

Outra característica marcante do drama é a ausência de narrador. Tudo se desenvolve sem a presença deste último. Para tanto, há um elemento fundamental para que as personagens desenvolvam sua ação: o diálogo (ou monólogo).

O fato é que os gêneros e suas características especificados por Staiger não estão isolados, mas dialogam, segundo ele, nas obras literárias. A predominância de certas características é que fariam um texto ser classificado de acordo com seu gênero, nunca sendo abolidos, no entanto, traços dos demais.

5 | A ABORDAGEM LINGUISTA

A linguista alemã Käte Hamburger (1896-1992), na sua *Die Logik der Dichtung* [Lógica da Criação Literária] (1957), aproxima sua teoria de uma teoria da enunciação. Como exemplo de que os teóricos continuam a buscar suporte nos que primeiro trataram do assunto, Käte Hamburger reinterpreta a tríade aristotélica (narrativo, dramático e lírico), dividindo-a de acordo com o que chama de ficção e não-ficção. A linguista propõe, então, para os gêneros da literatura, a distinção de três sujeitos da enunciação: histórico, teórico e pragmático. O primeiro se faz presente quando a individualidade do sujeito entra em questão; o segundo se caracteriza quando a individualidade de quem narra não está em jogo; já o terceiro se caracteriza quando, diferente dos dois primeiros, o sujeito quer, interroga, pede alguma coisa a alguém. Esses sujeitos são associados às características de ficção e não-ficção para, de acordo com a linguista, caracterizar os gêneros.

A tão conhecida tripartição lírica, épica e dramática é mantida, de certa maneira, mas sob outras denominações: gênero lírico, ficcional ou mimético e misto. Käte Hamburger falou em mistura e admitiu um gênero misto (híbrido), tornando-se outra teórica a negar completamente a pureza dos gêneros. Antes de mostrar como Käte via a questão genérica de fato, vale dizer que ela define o sujeito da enunciação de um texto como “Ich-Origin”, ou “Eu-Origem”, que é de onde parte o discurso, ou seja, é o próprio narrador do discurso. Quanto à divisão genérica proposta pela estudiosa, atentemos, primeiramente, para a ficção épica e dramática, que fazem parte do gênero ficcional. O “Ich-Origin”, nesse caso, assim como o próprio mundo do texto, não pode ser considerado real, mas sim, fictício, irreal – ou vários “Ich-Origin” fictícios, se levarmos em consideração todos os personagens de um texto. O sujeito da enunciação, ou qualquer um dos personagens, é fictício, tanto no que se conhece por épica como por dramática. Para Käte, a ficção épica é a narrativa em terceira pessoa (incluindo aí, o romance e suas variações): “iniciamos a descrição do sistema literário com a narração na terceira pessoa, isto é, a ficção épica” (HAMBURGER, 1986, p. 42). Além disso, Käte Hamburger aborda, em sua teoria, que a ficção, apesar de atemporal (pelo caráter universal da literatura), é marcada no texto pelo tempo passado. Isso, para ela, é um indício da não realidade do “Ich-Origin” e do mundo ao redor dele, um marcador do imaginário.

Apesar de se basear nas ideias de Platão e Aristóteles, Hamburger coloca na mesma modalidade o épico e o dramático. Isso mostra que as teorias já existentes podem ser estudadas e reformuladas, sem perderem, por isso, sua validade. A linguista alemã o faz, na verdade, por acreditar que a narrativa dramática seria a sucessora da épica.

Quanto ao gênero lírico, Hamburger o enquadra na teoria não-ficcional, pois o

“Ich-Origin” seria real, traria um enunciado não fictício. Essa afirmação pode parecer um pouco confusa, pois sabemos que, de maneira geral, o escritor, o ser histórico, não deve ser confundido com o criador da trama. As emoções, experiências, juízos de valor do eu-lírico não podem ser confundidos com os de quem assina vivencialmente o texto. Mesmo em uma biografia ou em um romance autobiográfico, o eu-lírico da trama não deve ser visto como o escritor. Sobre isso, Käte manifesta-se dizendo que a experiência presente no texto pode ser fictícia, mas o sujeito da enunciação (o eu-lírico) é real, ainda que não seja, necessariamente, o autor. “A vivência pode ser “fictícia” no sentido de invencionada, mas o sujeito vivencial e com ele o sujeito-de-enunciação, o eu-lírico, pode existir somente como um real e nunca fictício” (HAMBURGER, 1986, p. 199). Nesse caso, o eu-lírico permite que o leitor se identifique com ele por meio da leitura do que a teórica chamou reexperiência (lembramos da recordação de Staiger). Os leitores veriam, assim, o “Ich-Origin”, segundo Hamburger (1986, p. 195), como “um sujeito-de-enunciação real, autêntico”, diferente da ficção, em que os leitores teriam consciência do caráter imaginativo e ilusório do texto. O lírico, então, lembraria o sujeito histórico da enunciação.

Os gêneros mistos referidos pela autora associam ficção e lirismo. Esse pode ser o caso, por exemplo, das narrativas em primeira pessoa. Quando isso acontece, não significa, necessariamente, que se esteja lidando com um sujeito real da enunciação, mas com uma “ficcionalização do lírico”. Essa ideia de Hamburger firma a noção de poema em prosa ou romance poético (e, por que não, conto poético?).

Outro linguista a fazer reflexões importantes sobre o que diz respeito aos gêneros literários foi o formalista Roman Jakobson (1896-1982), em 1963. De fato, o linguista não fala propriamente em gêneros, mas categoriza as funções da linguagem. Essa categorização é uma maneira de classificar os textos, tanto falados como escritos, mas não necessariamente apenas literários. De acordo com Roman Jakobson (2007, p. 118), Poética e Linguística estariam intimamente relacionadas, pois “A Poética trata dos problemas da estrutura verbal [...]. Como a Linguística é a ciência global da estrutura verbal, a Poética pode ser encarada como parte integrante da Linguística”.

Para entender as funções descritas pelo formalista, faz-se importante compreender alguns conceitos explicados por ele. São eles: remetente, mensagem, destinatário, contexto, código e contato. O remetente é quem envia a mensagem a um destinatário, seja falada ou escrita. Para esse ato ser concretizado, é necessário um contexto a que a mensagem é referida e um código que deve ser usado pelo remetente e compreendido pelo destinatário. Por último, o contato, que é “um canal físico e uma conexão psicológica entre o remetente e o destinatário, que os capacite a ambos a entrarem e permanecerem em comunicação” (JAKOBSON, 2007, p. 122).

A primeira função é chamada de referencial, também conhecida como denotativa,

cognitiva, em que a ênfase é dada ao assunto sobre o qual é falado. É a função normalmente presente em narrativas e conversas do dia a dia. A função emotiva ou expressiva, como o próprio nome sugere, indica uma emoção, seja verdadeira ou não. Pode ser marcada pelas interjeições e a ênfase está no remetente. A função conativa enfatiza o destinatário e tem sua representação nos vocativos e imperativos. A função fática tem sua maior orientação para o contato, como uma maneira de testar a comunicação.

A função metalinguística, por outro lado, dá ênfase ao próprio código. O código justifica e explica o próprio código. O “Prefácio de Cromwell”, por exemplo, é um exemplo de metalinguagem visto que, por meio de um prefácio, Victor Hugo, como já foi visto, explica e justifica os prefácios, dizendo que são um meio cômodo de reforçar o peso de um livro e de aumentar a importância de um trabalho. Por último, Jakobson fala da função poética, e é na qual ele mais se estende. Nessa função o enfoque maior é na mensagem, em como a mensagem é trabalhada e organizada. Há um grande destaque para a estética e para o arranjo do texto nessa função – que não precisa, necessariamente, ser em verso – com combinações rítmicas, de sons, jogos de imagens e figuras de linguagem. Seria, porém, errado reduzir a função poética à poesia e vice-versa. “A função poética não é a única função da arte verbal, mas tão-somente a função dominante, determinante, ao passo que, em todas as outras atividades verbais ela funciona como um constituinte acessório, subsidiário” (JAKOBSON, 2007, p. 127).

Podemos perceber, então, que Jakobson parte também do princípio de que um texto pode possuir diversas funções, não precisando ficar preso a apenas uma. Se um texto possui, mesmo que não esteja escrito em versos, predominantemente, a função poética, pode ser considerado um texto poético. O formalista determinou a concepção de “dominante”, ou seja, de que uma função pode se sobrepor a outra, mas não a anular. Em um texto poético, a função dominante é a poética, o que não impede que haja outras funções subordinadas. Em um texto lírico há, por exemplo, como subordinada, a função emotiva. Um texto poderia ser, assim, híbrido.

6 | OS GÊNEROS LITERÁRIOS E A OBRA MODERNA

Em uma brevíssima revisão do que acabamos de ver, podemos dizer que a tríade retórica e aristotélica (épico, lírico, dramático) sempre foi considerada o centro dos gêneros na história. Esta trindade foi consolidada pelo Classicismo, refundada pelo romantismo e a época moderna a manteve – deslocando-a para o romance, a poesia e o teatro, e ainda o ensaio.

Dominique Combe (1992) descreveu a dupla revolução romântica da qual depende a literatura contemporânea, que pratica o hibridismo, a transgressão e a

ambiguidade genéricas, influenciada sem dúvida muito mais pelas ideias de obra total e de correspondência das artes desenvolvidas no movimento romântico, do que pelas regras clássicas. Na verdade, no Romantismo, se, por um lado, repetiam-se as categorias clássicas (a famosa tríade), unificando-as, por outro, transgrediam-se as fronteiras dos gêneros, que eram considerados demasiadamente constrangedores e fora de moda. É difícil, quase impossível, dar conta das obras contemporâneas a partir das grades dos gêneros.

Transgredir os gêneros tornou-se uma espécie de lema da modernidade. A valorização da originalidade e da singularidade desde o Romantismo, da estética contra a retórica, encontrou sua completude no fim do século XX. Paralelo ao sonho poético da obra total, a narrativa (romance, conto) poética ganha espaço. Ainda no século XIX, Mallarmé (1842-1898) – como é possível ver na epígrafe deste tópico – definindo a arte poética, já mostrava que o próprio leitor tenta essa mistura, procurando tornar o poema um romance e vice-versa.

Marcel Proust (1871-1922), Virgínia Woolf (1882-1941), Alain-Fournier (1886-1914), Guimarães Rosa (1908-1967), Clarice Lispector (1920-1977) – para citar apenas alguns autores – pertencem à linhagem do *récit poétique* [narrativa poética]. Além disso, a poesia também pode abranger narrativa e drama, a exemplo dos poemas “Morte e vida Severina” e “O vestido”, de João Cabral de Melo Neto (1920-1999) e Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), respectivamente. Também o teatro pode ser poético, como o são as peças de Maurice Maeterlinck (1862-1949). E assim por diante, ensaios críticos e até mesmo discursos podem ter características poéticas, como o proferido por Saint-John Perse (1887-1975), ao receber o prêmio Nobel de poesia, em 1960.

Há quem diga que um livro não pertence mais a um gênero. Segundo o crítico francês Maurice Blanchot (1907-2003), em sua obra *Le livre à venir* (1986), publicada primeiramente em 1959, o que importa é a obra, a afirmação que está na obra. O livro deveria ser assim como é, longe dos gêneros, fora das rubricas (prosa, poesia, depoimento), às quais ele nega o poder de fixar seu lugar e de determinar sua forma. O texto se torna adversário do gênero, também, em Roland Barthes (1915-1980) que, junto com a morte do autor, declara o perecimento do gênero. Ele defende o “Texto” contra as etiquetas de romance, de poesia ou de ensaio. Defende que, contra o que Sainte-Beuve acreditava, não importa o autor, importa o texto, a linguagem: “[...] é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia [...] atingir esse ponto em que só a linguagem age” (BARTHES, 2004, p. 59). Barthes (2004, p. 61) diz, ainda, que o afastamento do autor e a valorização do texto não alteram apenas a noção de como se deve abordar uma teoria, mas sim, “transforma radicalmente o texto moderno”. Com a “morte” do autor, então, o leitor adquire uma imensa importância, é ele que constrói o sentido junto com o próprio

texto, em uma espécie de diálogo:

O leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse alguém que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito (BARTHES, 2004, p. 64).

Em meados do século XX, o gênero foi reabilitado nos estudos literários, sob a acepção de convenção discursiva. A necessidade da convenção responde à ideia da “expectativa”, daquilo que o leitor espera ler. Voltamos aqui ao que dizíamos no início deste capítulo: a literatura provoca uma série de “expectativas”, a primeira das quais é a de que uma obra literária é uma ficção.

Com a voga da estética da recepção, por volta do final da década de sessenta do século XX, percebemos um novo horizonte de interpretações possíveis, que dessa vez priorizam o leitor, como queria Roland Barthes. Para Hans Robert Jauss (1921-1997), a arte não seria autônoma, pois sua interpretação não seria feita por ela mesma, mas teria seu sentido formado no diálogo com seu leitor. Para dialogar com a obra, o leitor deve receber o sentido dela e propor os seus próprios, isto é, propor sua própria interpretação, formando, assim, a constituição dialética do sentido. O texto poético é, afinal, uma estrutura aberta, em que se deve desenvolver, no campo da compreensão dialogada, um sentido concretizado no curso das recepções sucessivas. Por causa disso, não é possível entender a obra sem levar em conta o horizonte de expectativa do leitor.

O gênero, como código literário, conjunto de normas, de regras do jogo, informa o leitor sobre a maneira pela qual ele deverá abordar o texto, assegurando desta forma a sua compreensão.

Assim, a estética da recepção – mas ainda o que a torna demasiado convencional aos olhos de seus detratores mais radicais – não seria outra coisa senão o último avatar de uma reflexão bem antiga sobre os gêneros literários (COMPAGNON, 1999, p. 158).

Enfim, fazemos nossas as palavras de Dominique Combe (1992, p. 152): “No rico leque das teorias [...] dos gêneros, descrito aqui, como escolher os critérios de análise? O crítico [...] fica desorientado com complexidade infinita de seu objeto, redobrado pela diversidade de métodos possíveis”.

Baseando-nos ainda na obra de Combe (1992), *Les genres littéraires*, podemos dizer que, quando se trata de uma obra literária, sendo ela polifônica, nada é mais coerente que analisá-la de maneira polifônica. Os conceitos de gêneros literários podem ser utilizados para melhor compreender uma obra, para auxiliarem, como um dos suportes para o entendimento de um texto. Fazer uso dos gêneros é apenas uma das várias possíveis maneiras de análise, a qual deve ser levada em conta na

sua totalidade (pelo menos é o que aqui acreditamos).

Quando se trata de gêneros, não basta nos atermos aos aspectos formais de um texto (tampouco eles devem ser ignorados). Uma obra em verso, por exemplo, não precisa ser necessariamente poética, e um texto em prosa pode exalar poesia. É por isso que se devem direcionar os olhos também aos aspectos semânticos, ou seja, aos significados que o texto sugere. Não estamos diante de um estudo de temas, mas sim, daquilo que o texto pode representar, isto é, de sua significação. Um texto literário, sabemos, pode dizer muito mais do que o que está escrito no papel.

Além disso, por vezes, em uma obra de ficção, podem-se ver traços também da vida do escritor. Esse último pode entremear, sutilmente e disfarçadamente, fatos verídicos com a imaginação. Reinventar a verdade, não seria muito melhor do que copiá-la? Não estamos mais, afinal, na época em que Sainte-Beuve (1804-1869) acreditava que, para uma obra literária ter valor, deveria fundamentar-se na vida de seu autor. Acreditamos, portanto, na afirmação de Combe (1992, p. 155): “Talvez a obra moderna leve ao extremo a confusão entre o real e o imaginário, entre a autobiografia e a ficção, a despeito das antigas divisões” (tradução nossa). E, afinal, já não seria isso uma espécie de hibridismo – a mistura dos gêneros considerados em outra escala?

Os aspectos formais, já o dissemos, não devem ser ignorados. É possível perceber que os primeiros modos de enunciação esquematizados por Platão e Aristóteles ainda são válidos hoje: o narrativo e dramático são opostos, assim como o poético (apesar de hoje já sabermos que se misturam). Há, ainda, a clássica distinção entre verso e prosa. Mas há, também, os gêneros híbridos provenientes desses dois últimos tipos de texto, como o poema em prosa e a prosa poética. De qualquer maneira, o fato de o texto ser escrito em linhas descontínuas ou não, já não é suficiente para dizer se o texto é ou não poético, pois, para usar as palavras de Dominique Combe (1992, p. 156), “Onde termina a prosa para dar espaço ao poema em prosa?” (tradução nossa). Ainda segundo Combe (1992), o comprimento do texto possui relevância. Isso porque, em um conto, por exemplo, é mais fácil ser mantida a poeticidade ou o lirismo, visto que tudo é muito condensado. Já no romance, por ser uma narrativa mais longa, haverá momentos em que a poeticidade se fará presente e outros em que o prosaísmo voltará a prevalecer.

Chegamos, pois, a uma época em que os padrões foram quebrados intencionalmente. Não podemos separar cuidadosamente em cubículos (se é que um dia isso foi possível) cada gênero e impedir que se misturem, até mesmo porque isso não faz mais sentido. Não podemos, ainda, deixar de lado a interpretação individual de cada leitor, visto que o significado da obra pode ser construído na interseção leitor e obra. O que se pode é estudar e compreender a trajetória dos gêneros literários, partindo da concepção de que hoje as fronteiras porosas dos

textos permitem cada vez mais o hibridismo dos gêneros. Juntamente a isso, não se pode ignorar a experiência do leitor diante de cada texto. É a partir disso que tentamos entender como esse conceito mais que milenar (os gêneros da literatura) se manifesta nas obras concretas dessa convenção a que se chama de literatura.

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vitor. Teoria da Literatura. Coimbra: Livraria Almedina, 1986.

ANDRADE, Mário de. Contos e contistas. In: ANDRADE, Mário de. O empalhador de passarinho. São Paulo: Martins, 1972

ARISTÓTELES. Poética. São Paulo: Estudos Gerais – Série Universitária, 1998.

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

BLANCHOT, Maurice. Le livre a venir. Paris: Gallimard, 1986.

COMBE, Dominique. Les Genres littéraires. Paris: Hachette, 1992.

COMPAGNON, Antoine. O demônio da teoria: literatura e senso comum. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

COMPAGNON, Antoine. Introduction: forme, style et genre littéraire. In: La notion de genre (Curso, 2001). Disponível em: <<http://www.fabula.org/compagnon/genre1.php>>. Acesso em: 23 jun. 2010.

COUTINHO, Afrânio. A Literatura no Brasil. Vol. I a VI, 6ª ed. São Paulo: Global, 2003.

COUTINHO, Afrânio. Notas de Teoria Literária. Petrópolis: Vozes, 2008.

CROCE, Benedetto. Breviário de Estética / Aesthetica in nuce. São Paulo: Editora Ática, 1977.

CUNHA, Helena. Os gêneros literários. In: PORTELLA, Eduardo. Teoria Literária. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1979

D'ONOFRIO, Salvatore. Teoria do texto I: Prolegômenos e Teoria da Narrativa. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1999.

DUJARDIN, Eduard. Le Monologue Intérieur: son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce. Paris: Albert Messein, 1931.

FAUSTINO, Mário. Poesia e Experiência. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FERREIRA, Aurélio. Novo Aurélio: O Dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1999.

FREYERMUTH, Sylvie. Poétique de la prose ou prose poétique? Le rythme contre le prosaïsme. Disponível em: <<http://www.unicaen.fr/services/puc/revues/thl/questionsdestyle/print.php?dossier=dossier6&file=03freyermuth.xml>>, acesso em 19 de abril de 2010.

FRYE, NORTHROP. Anatomia da Crítica. São Paulo, Cultrix, 1973.

GARRET, Almeida. Folhas Caídas. Minas Gerais: Virtual Books Online M&M Editores Ltda, 2002.

HAMBURGER, Käte. A Lógica da Criação Literária. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

HÍBRIDO. In: BERND, Zilá. e-dicionário de termos literários <http://www.fcsh.unl.pt/invest/edt/verbetes/H/hibrido.htm>

HÍBRIDO. In: Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa, 1.0, HOUAISS, 2001

HUGO, Victor. Préface de Cromwell. Paris: Larousse, 2001.

JAKOBSON, Roman. Linguística e Comunicação. São Paulo: Cultrix, 2007.

MOISÉS, Massaud. A criação literária: poesia. São Paulo: Cultrix, 2003.

MOISÉS, Massaud. Dicionário de Termos Literários. São Paulo: Cultrix, 2004.

NUNES, Benedito. A Clave do Poético. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: O laboratório do escritor. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PLATÃO. A República. Benedito Nunes (org.). Trad.: Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2000.

STAIGER, Emil. Conceitos Fundamentais da Poética. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

TADIÉ, Jean-Yves. Le Récit poétique. Paris: Gallimard, 1994.

TUPIASSÚ, Amarilis (org). A ficção de Maria Lúcia Medeiros: leituras. Belém: SECULT/IOE, 2002.

TUPIASSÚ, Amarilis. A poética de Maria Lúcia Medeiros. In: MEDEIROS, Maria Lúcia. Céu Caótico. Belém: SECULT, 2005.

TUPIASSÚ, Amarilis. Zeus ou a Menina e os Óculos: as sutilezas da resistência. In: TUPIASSÚ, Amarilis (org). A ficção de Maria Lúcia Medeiros: leituras. Belém: SECULT/IOE, 2002.

WELLEK, Renée; WARREN, Austin. Teoria da Literatura. Trad.: José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América, 1971.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Análise do discurso 9, 15, 16, 384, 387

Aparecido alves machado 173, 174, 179, 180, 181, 182, 190, 191

Aprendizagem 19, 20, 21, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 39, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 54, 55, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 73, 75, 76, 85, 86, 87, 90, 91, 94, 96, 98, 99, 100, 105, 108, 109, 114, 117, 118, 119, 121, 123, 124, 126, 150, 155, 158, 159, 160, 270, 274, 275, 277, 278, 280, 281, 282, 294, 306, 308, 309, 310, 311, 312, 314, 315, 349, 350, 355, 358, 359, 360, 361, 362, 363

C

Cinderelas do campo 173, 174, 175, 179, 180, 182, 183, 184, 190, 191, 192

Compreensão oral 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 84

Comunicação 25, 28, 32, 46, 47, 65, 66, 67, 69, 70, 73, 77, 78, 80, 81, 85, 87, 88, 89, 91, 94, 96, 97, 105, 106, 122, 125, 143, 144, 149, 157, 160, 161, 180, 272, 273, 274, 277, 288, 293, 295, 299, 306, 309, 337, 339, 340, 342, 347, 348, 376, 378, 398

Conhecimento 2, 7, 15, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 29, 30, 32, 34, 35, 36, 37, 41, 48, 49, 51, 54, 55, 65, 69, 70, 71, 72, 77, 78, 80, 82, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 105, 106, 109, 114, 117, 118, 121, 123, 137, 151, 152, 159, 164, 166, 167, 169, 211, 223, 247, 254, 268, 269, 273, 274, 275, 278, 279, 280, 281, 298, 303, 304, 306, 311, 313, 314, 316, 317, 319, 321, 324, 328, 329, 331, 333, 334, 337, 343, 344, 345, 347, 351, 352, 360, 387

Corpo 13, 113, 136, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 166, 167, 168, 169, 203, 219, 222, 223, 224, 225, 230, 231, 235, 237, 239, 278, 280, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 305, 306, 308, 309, 310, 311, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 351, 355, 356, 357, 358, 361, 368

Currículo 17, 33, 37, 68, 69, 71, 72, 115, 117, 118, 121, 125, 232, 303, 351, 360

D

Discurso 8, 9, 10, 15, 16, 17, 27, 33, 39, 45, 78, 96, 97, 98, 100, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 111, 115, 121, 122, 123, 124, 126, 129, 130, 131, 142, 154, 158, 213, 216, 217, 219, 221, 222, 223, 226, 227, 229, 230, 231, 251, 254, 266, 283, 286, 292, 297, 335, 344, 347, 364, 368, 369, 374, 378, 379, 381, 384, 385, 386, 387, 388, 391, 392, 393, 394, 397, 398

E

Encontro 36, 37, 45, 49, 53, 54, 83, 92, 101, 134, 150, 151, 153, 157, 158, 159, 160, 161, 219, 230, 263, 274, 284, 290, 294, 297, 298, 316, 325, 326, 335, 337, 344, 348

Ensino de gramática 43, 44, 45, 46, 47, 63, 89

Ensino de língua 21, 23, 28, 30, 45, 48, 63, 66, 68, 73, 85, 119, 122, 123, 124, 127

Ensino de línguas 31, 33, 35, 36, 41, 74, 87, 88, 89, 119, 120, 125

Estratégias didático 17, 18, 22

Ética 88, 125, 126, 150, 157, 159, 162, 231, 261

F

Formação continuada de professores 41, 117

Formação do professor 31, 126

G

Gêneros textuais 26, 43, 44, 47, 50, 63, 85, 86, 87, 89, 91, 92, 123

I

Indígena 193, 194, 196, 197, 198, 200, 201, 202, 203, 204, 358

L

Letramentos 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 40, 93, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104

Linguagem jornalística 9

Língua inglesa 1, 6, 7, 8, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 74, 75, 76, 81, 83, 84, 126, 139, 364

Língua portuguesa 4, 8, 9, 15, 16, 17, 18, 38, 44, 45, 47, 48, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 85, 86, 89, 90, 91, 93, 94, 101, 102, 105, 107, 122, 124, 127, 128, 148, 149, 205, 217, 222, 364, 399

Língua portuguesa para surdos 73

Línguas estrangeiras 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 74, 75, 118, 247

Linguística aplicada 18, 32, 41, 97, 100, 102, 103, 117, 118, 119, 120, 122, 123, 125, 126, 127

Literatura 5, 6, 18, 43, 44, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 60, 64, 94, 100, 102, 105, 107, 108, 109, 110, 115, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 137, 138, 142, 144, 146, 148, 149, 163, 164, 165, 168, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 184, 188, 190, 191, 192, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 227, 231, 233, 241, 247, 248, 252, 257, 258, 259, 262, 265, 266, 267, 269, 338, 364, 367, 368, 378, 379, 382, 384

Literatura de cordel 43, 44, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 60, 64

Literatura sul-mato-grossense 173, 174, 175, 177, 178, 179, 180, 181, 190, 191, 192

Lugar das línguas 1

M

Mapuche 193, 194, 197, 198, 201, 202, 204, 205

Monitoria de língua portuguesa 93

Moodle 74, 75, 76, 80, 81, 83, 84

Mulher 112, 163, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 173, 174, 190, 191, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 201, 202, 204, 209, 239, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 288, 289, 290, 291, 332, 333, 334

Multimodalidade 31, 32, 33, 34, 35, 37, 41

O

O cortiço 112, 115, 163, 164, 165, 167, 168, 171, 172

Oralidade 24, 28, 29, 37, 40, 51, 54, 85, 86, 87, 89, 90, 105, 106, 107, 108, 109, 111, 114, 115, 211, 213, 276, 277

P

Pedagógicas 17, 18, 22, 39, 50, 65, 66, 69, 71, 72, 73, 78, 84, 85, 87, 92, 93, 121, 155, 157, 158, 159, 332, 334

Perspectiva bilíngue 65, 66, 72

Podcast 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92

Poesia 49, 50, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 137, 139, 140, 144, 145, 147, 148, 149, 165, 173, 177, 180, 188, 190, 207, 213, 216, 260, 299, 374

Política 1, 6, 7, 8, 88, 114, 120, 121, 150, 151, 154, 155, 156, 157, 159, 161, 169, 177, 183, 187, 191, 201, 212, 215, 225, 231, 242, 250, 261, 266, 286, 292, 326, 329, 345, 348, 365, 366, 372, 375, 376, 377, 381, 385, 390, 392

Política linguística 1, 7, 8

Práticas pedagógicas 39, 50, 65, 66, 69, 71, 72, 121

Professores de língua materna 17

Proficiência 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 21, 80, 103

R

Representação feminina 163, 168

Romantismo 133, 135, 136, 144, 145, 173, 174, 175, 176, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 188, 190, 191, 192, 213, 241, 259, 260, 261, 262, 267, 269

S

Sequência didática 43, 44, 49, 51, 52, 54, 55, 64, 85, 90

Simão Dias 163, 164, 165, 167, 168, 169, 170, 171, 172

Subalternidade 193, 201, 212, 374

Subordinação 193, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 201, 202, 204

T

Tecnologias digitais de informação 85

V

Videoclipe musical 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40

 **Atena**
Editora

2 0 2 0