

A hibridação dos gêneros literários nos contos *Para Uma Avenca Partindo*, de Caio Fernando Abreu, *Mãos Sujas De Terra*, de Josué Guimarães e *Três Ovos De Páscoa*, de Dalton Trevisan

pg 81-97

Fabiano Tadeu Grazioli¹

Paulo Ricardo Becker²

Resumo

O presente trabalho parte da constatação de que existe uma categoria de contos que tem como características principais a narração em primeira pessoa e o endereçamento da voz do narrador-protagonista a um “outro” que não se pronuncia no texto. O *corpus* do trabalho compreende três contos com essas particularidades, os quais notam-se que, conseguem promover um fenômeno cada vez mais comum na atualidade: o hibridismo ou hibridação dos gêneros literários conhecidos como narrativo, lírico e dramático. A análise preocupa-se em demonstrar como cada texto dialoga com os gêneros em questão, oportunidade em que nos utilizamos de aspectos teóricos levantados por Carlos Reis (2003), Emil Staiger (1997), Northrop Frye (1973), Charles Kiefer (2004), Patrice Pavis (2007), entre outros estudiosos. A escrita do ensaio colocou-nos em exercício de observação pontual das características de cada gênero nos contos, sendo possível expor o diálogo evidente que cada texto mantém com sua forma narrativa original, mas também com aspectos importantes do gênero lírico e do gênero dramático, evidenciando que a mistura dos gêneros caracteriza a composição dos textos escolhidos, assim como se faz presente na elaboração de um número incontável de obras literárias da atualidade.

Palavras-chave: Hibridismo literário; Hibridação dos gêneros literários; Contos.

THE HYBRIDIZATION OF THE LITERARY GENRES IN THE TALES: *PARA UMA AVENCA PARTINDO* WRITTEN BY CAIO FERNANDO ABREU, *MÃOS SUJAS DE TERRA*, WRITTEN BY JOSUÉ GUIMARÃES AND *TRÊS OVOS DE PÁSCOA*, WRITTEN BY DALTON TREVISAN

Abstract

The present paper is based on the observation which confirms that there is a category of tales with particular characteristics, for example: first-person narrative and the narrator-protagonist addressed voice to an “other” and it is not pronounced in the text. The *corpus* of this paper is composed of three tales with these

¹ Doutorando na Universidade de Passo Fundo e docente na URI. E-mail tadeugraz@yahoo.com.br

² Doutorado em Linguística e Letras (PUCRS) e professor titular na UPF. E-mail paulobecker@upf.br

particularities. So, it is possible to notice that the tales can promote a phenomenon that is very usual nowadays: hybridity or hybridization of the literary genres known as narrative, lyrical and dramatic. The analysis is concerned with showing how each text dialogues with the genres in question, the opportunity of using the theoretical aspects raised by Carlos Reis (2003), Emil Staiger (1997), Northrop Frye (1973), Charles Kiefer (2004), Patrice Pavis (2007), among other scholars. The writing of the essay put us in an exercise of punctual observation of the characteristics of each genre in the tales. Being possible to expose the evident dialogue that each text maintains with its original narrative form and also with important aspects of the lyrical and the dramatic genre. Therefore it evidences that the mixture of genres characterizes the composition of the chosen texts as it is present in the elaboration of countless literary books of the present time.

Keywords: literary hybridity; hybridization of literary genres; tales.

Introdução

Pensar a literatura de cada época é também pensar o comportamento de gêneros e formas literárias frente à produção artística de cada período, bem como a maneira como cada gênero literário intervém no outro, de que modo eles se contaminam, se imbricam, reconhecendo fenômenos que colocam em xeque a sua rigidez e pureza, tomando a produção literária como a realização de técnicas, formatos e acontecimentos que demonstram a criatividade do artista e seu manejo da estrutura da linguagem literária.

O que levou os escritores a abandonarem as formas rígidas, como no Romantismo e, passarem a utilizar a seu favor a flexibilidade inerente dos gêneros e das formas literárias? Estariam eles conscientes do fato de um gênero incorporar características de outro no momento da criação? São perguntas que demandam extensa pesquisa e análise, e que,

adiantamos que não será a tônica deste trabalho. Contudo, temos a intenção de colaborar com o debate acerca do tema que anunciamos desde o título e que se dilui nas perguntas recém-esboçadas.

Na literatura contemporânea, percorrendo as páginas de contistas conhecidos, vez por outra somos surpreendidos por contos que se diferenciam do conjunto do qual fazem parte, graças a algumas particularidades, como a utilização do foco narrativo em primeira pessoa e o endereçamento da voz da personagem para alguém específico, que constitui, nos estudos literários, a figura do narratário. Tais especificidades lembram características de outros gêneros literários, a saber, o dramático, mais especificamente a forma conhecida como monólogo, e o lírico, principalmente, pela expressão poética do “eu”. *Para uma avenca partindo* (2012), de Caio Fernando Abreu, *Mãos sujas de terra* (1982), de Josué Guimarães, e *Três ovos de Páscoa* (2007), de Dalton Trevisan, são exemplos dessa ocorrência. No caso dos três contos, os narradores-protagonistas que se dirigem a um “outro”, que não tem voz no texto oferecem, por si próprios, uma dramaticidade latente que os lança para a cena, ao mesmo tempo em que proferem suas palavras de modo a lembrar uma disposição de alma singular dos poetas. Por isso, nosso investimento na ideia de que os três textos comungam da mesma proposta de criação, a qual põe em evidência a hibridação dos gêneros literários.

O percurso deste trabalho conta com uma “segunda” introdução, na qual apresentamos a síntese de cada conto, pondo em evidência fatos e elementos do enredo que, posteriormente, serão aproveitados quando analisarmos a presença dos três gêneros na sua composição. Em seguida, partimos para uma reflexão sobre o hibridismo ou a contaminação dos gêneros, tendo presentes alguns aspectos estudados por Carlos Reis (2003), Emil Staiger (1997) e Northrop Frye (1973). Essas ponderações constituem uma primeira parte do

trabalho, embora a enumeração que empregamos nas seções seja contínua.

Na sequência, evidenciamos como cada gênero apresenta-se nos contos escolhidos. Para isso, organizamos uma segunda parte do trabalho, que inicia com uma reflexão sobre a classificação usual dos textos do *corpus*: a forma narrativa conhecida como conto. Para essa empreitada, utilizamos como referência estudos de Massaud Moisés (1982) e Charles Kiefer (2004). Em seguida, verificamos em que medida o gênero lírico se faz presente em dois dos contos do *corpus*. Para recuperarmos algumas informações sobre esse gênero, em especial sobre a poesia em prosa ou a prosa poética, utilizamos as considerações de João Domingues Maia (1995). Já para trazer à tona outros aspectos que implicam a presença do lirismo nos contos escolhidos, buscamos em Reis (2003) e Staiger (1997) temáticas como a força na poesia da enunciação em primeira pessoa verbal, o estilo lírico enquanto elemento adequado à recordação do poeta, entre outros. Por último, apresentamos a relação que os textos em análise mantêm com o gênero dramático, em especial com o monólogo teatral. Buscamos em Luis Paulo Vasconcellos (1987), Patrice Pavis (2007) e Nerina Raquel Dip (2005), os aspectos que julgamos importantes apresentar, tendo em vista os textos a serem analisados. No fechamento dessa seção, dialogamos novamente com Frye (1973), no que se refere ao escondimento do autor na obra dramática, mais um aspecto que coloca em evidência a contaminação dos textos do *corpus* pelo gênero dramático.

Para trilhar o caminho proposto, apresentamos, neste artigo, estudo com características exploratório-descritivas e de abordagem qualitativa, e nosso procedimento técnico envolve pesquisa bibliográfica e documental, partindo de determinados conhecimentos já produzidos e explorando materiais que não receberam tratamento analítico específico.

Os enredos sintetizados, as características que interligam os contos e a linguagem empregada pelos autores

Para uma avenca partindo (2012), do gaúcho Caio Fernando Abreu, publicado inicialmente em 1975, focaliza a despedida do narrador-protagonista, que vive, no momento da narração, o que parece ser o último contato verbal com alguém com quem ele teve um relacionamento. O conto se passa numa rodoviária, conforme facilmente compreendemos. Nesse, que podemos chamar de “último encontro”, o narrador fala compulsivamente e se esforça para que tudo o que julga importante sobre a história que está se encerrando seja dito. Mas a pressão do tempo e certo desdém da sua interlocutora fazem com que ele não consiga dizer o que lhe parece essencial. Nas tentativas de se pronunciar plenamente, faz uso de um discurso atropelado, que mistura lembranças, sensações e reclamações da falta de atenção da interlocutora, que parece não estar interessada nas suas palavras. Brotam também frases de potente efeito poético, algumas das quais com uso de analogias, como a que compõe com título: a “avenca partindo” é a própria interlocutora, que, no jogo de palavras e significados construídos no conto, é assim chamada pelo narrador. Não se tem uma ideia do que esse senhor solitário, esse “velho”, como o narrador caracteriza si mesmo, gostaria de ter dito a mais do que ele efetivamente diz. Na partida do ônibus, suas palavras ficam suspensas, como se realmente o essencial não tivesse sido proferido: “[...] olha, antes de o ônibus ir embora eu gostaria de dizer que”. (ABREU, 2012, p. 106). Assim a narrativa se encerra.

O também gaúcho Josué Guimarães, em *Mãos sujas de terra* (1982), coloca o pequeno agricultor Pedro Morais de Oliveira – pai de quatorze filhos, assassino confesso de Eduardo Borman – frente a um doutor que toma seu depoimento em relação ao referido assassinato, algumas semanas depois de

ter sido recolhido à prisão. “Bem, o senhor quer ouvir a respeito do crime. É do seu direito e do seu ofício. Mas não sei se o senhor possa fazer muito por mim”. (GUIMARÃES, 1982, p. 13). Somos levados a crer, pelo fragmento transcrito, que quem ouve o narrador-protagonista seja, possivelmente, seu advogado de defesa, talvez oferecido pelo poder público. É a ele que Pedro Morais de Oliveira conta detalhadamente como se fixou naquelas “terras perdidas da Estrada da Lagoinha”, precisando criar raízes, pois a família já estava grande. O lugar já tinha outros moradores, que, como o narrador, foram se apossando das terras e trabalhavam duramente na lida da roça. “Em tempo algum o sol me pegou deitado, dormindo. Chuva nunca me fez acossar abrigo de mandrião. Anoitecer nunca foi sinal de guardar enxada [...]. Praga do demônio ou graça de Deus, gosto dele, o trabalho da terra e o plantio”. (GUIMARÃES, 1982, p. 12). Mas o assassinado comprou um total de cinquenta e oito alqueires, que compreendia a fazenda Santo Antônio e seus arredores. O meio hectare ocupado pelo narrador e as demais medidas ocupadas pelos seus vizinhos faziam parte do montante. Não teve negociação com o dono das terras, que apelou para a Justiça, a qual colocaria o narrador e as famílias de seus vinte e um vizinhos na estrada, à força. Foi então que os vinte e dois chefes das famílias combinaram uma tocaia, à noite, num lugar apropriado para a ação. Todos atirariam, “[...] cada um pelo menos deveria meter o seu chumbo no corpo do algoz”. (GUIMARÃES, 1982, p. 15). Mas o narrador, por não querer envolver todos os amigos na morte do proprietário, e depois de muito pensar, fez sozinho o serviço. Foi até a fazenda e, num descuido do capataz, esfaqueou o proprietário até a morte, sendo ferido e preso em seguida. Seu Pedro conta ao doutor que não tem esperança de sair da prisão: “Eu morro por aqui mesmo, sem necessidade de levantar antes do sol, nem de encharcar na chuva ou chafurdar no barro. Vai ser como tirar férias, doutor,

que nunca antes havia tirado”. (GUIMARÃES, 1982, p. 16). Quanto ao assassinado, o narrador afirma que o que lhe satisfaz é saber que ele não tira mais terra de ninguém. “E nem precisa, ora essa. Sete palmos dão de sobra para a necessidade de um homem morto”. (GUIMARÃES, 1982, p. 16).

A narradora-protagonista criada por Dalton Trevisan, escritor curitibano, para o conto *Três ovos de Páscoa*, também se dirige a um doutor. Lendo o conto sem conhecer o esquema narrativo da obra *Macho não ganha flor* (2007), da qual o conto faz parte, podemos pensar que se trata de um advogado ou um delegado, consideradas as circunstâncias particulares que envolvem a história. Mas, quando lemos os demais contos da coletânea, percebemos que o doutor a quem todos os personagens se referem é o leitor. Todos os contos do livro são narrados em primeira pessoa a um “doutor” que visita, na obra, uma vasta galeria de personagens malditos, segundo o texto da orelha (não assinado) do livro: a criança abusada sexualmente, a virgem louca, a mulher estuprada, o estuprador compulsivo, o travesti, o velhinho aceso de luxúria senil, o chapa que, na falta de trabalho, recolhe latinhas, o assaltante, entre tantos outros, cujas histórias se passam na Curitiba contemporânea. No conto escolhido para esse trabalho, temos uma personagem não nomeada, que rouba três ovos de Páscoa em um mercado, para atender ao pedido das suas crianças, de cinco, sete e onze anos de idade. Não foi crime premeditado, nem ação de cleptomaníaco, como notamos na insistência da narradora em se justificar: “A gente não foi pra pegar, não. Na hora é que deu uma loucura lá. Cê ta numa situação e faz essa burrada aí. Foi um momento de fraqueza. Toda aquela gente comprando e rindo e levando”. (TREVISAN, 2007, p. 44). E ainda: “Não saí combinada para roubar. Nem sabia como ia fazer. Aí fui pegando como se estivesse sozinha. E ninguém me visse. Foi uma doideira. Só entrei lá para olhar o preço dos ovos. As crianças pediam, e

chega a Páscoa, todo mundo ganhando, você já viu, né?”. (TREVISAN, 2007, p. 44).

A narradora conta as “barbaridades” que fizeram com ela nos fundos do mercado e a vontade do gerente em maltratá-la. Quando a polícia chegou com o dono do mercado, ela foi agredida verbalmente pelos policiais: “– Ah, sua cadela, cê vai chegar lá. E vai ficar pelada para apanhar. Cê vai ver o delega que tá hoje lá”. (TREVISAN, 2007, p. 45). Colocando-se em primeira pessoa para narrar os fatos, a mulher demonstra ter noção do abuso que sofre. Em seguida, ela é levada de camburão para o Distrito. Chegando lá, os policiais contaram uma versão da história que não era a da mulher, que acaba perdendo a margarina e as gomas de mascar, produtos esses que ela havia comprado em outra loja. Ela criara sozinha as três crianças. “O pai é um malandro e vive namorando pela rua”. (TREVISAN, 2007, p. 46). Não paga pensão e procura se envolver com mulheres com mais de sessenta anos e que tenham apartamento. No momento em que se pronuncia ao leitor, a narradora-protagonista está presa e não nutre mais esperança na promessa feita pelo pai de seus filhos de conseguir um advogado do crime. Promete dar uma surra no ex-marido quando sair da cadeia. E termina contando ao leitor sobre a sua saída de casa no dia em que o “roubo” ocorreu, ocasião em que as crianças pediram-lhe ovos de Páscoa.

Para uma avenca partindo, de Caio Fernando Abreu, é o único dos três contos que apresenta fatos narrados no presente, no momento em que acontecem, pressupondo um pequeno conjunto de ações que compõem a despedida do narrador e da mulher que parte. *Mãos sujas de terra*, de Josué Guimarães, e *Três ovos de Páscoa*, de Dalton Trevisan, são constituídos pela narração de fatos ocorridos no passado dos personagens, recuperados frente aos “doutores” interlocutores. Chamam atenção as linhas gerais do processo narrativo: a utilização do foco narrativo em primeira pessoa e o

endereçamento da voz da personagem para alguém específico. Essas coordenadas, responsáveis pela estruturação dos contos, repetem-se, e é isso que justifica a escolha dos três contos de diferentes autores para a composição de um mesmo *corpus* de análise. Além disso, são essas características que levarão três contos a flertarem com os outros gêneros literários, principalmente com o dramático, conforme vamos demonstrar mais adiante.

Cabem alguns comentários sobre a linguagem empregada pelos autores dos contos: cada qual soube colocar as palavras de modo coerente na boca de seus personagens, e é a partir dessas palavras que podemos tecer as considerações que seguem. O senhor do primeiro conto parece-nos uma pessoa mais instruída, capaz de falar à parceira que parte utilizando-se de analogias e metáforas e com capacidade de refletir de modo lírico e poético sobre a relação que se encerra. Os narradores dos outros dois contos apresentam uma linguagem mais coloquial, o que é coerente com as suas capacidades linguísticas. Nota-se, na fala de Seu Pedro, de *Mãos sujas de terra*, segurança e firmeza no que relata ao doutor. Apesar de sua (deduzida) pouca instrução, usa a língua a seu favor nos ajustes que consegue fazer, como em “Afora um matinho ralo de guabiroba, pitanga, gameleira branca e araçá, um canto de areião e duas faixas de tabatinga, o resto recebia bem o cultivo de alguma coisa para munição de boca”. (GUIMARÃES, 1982, p. 12, grifo nosso). É assim que informa ao doutor que, no restante da terra por ele ocupada, plantava para a alimentação da família. Além disso, nota-se, pelo ritmo contínuo de sua fala, que não titubeia em dizer a verdade, mesmo que se incrimine, fazendo uso de uma fala direta, árdua, cortante, o que pode significar que seu discurso foi pensando, trabalhado, construído durante as semanas que antecederam o depoimento. A fala da narradora de *Três ovos de Páscoa* revela sua (também deduzida) falta de instrução, e um tom coloquial predomina no conto, que, diferentemente

do depoimento de *Mãos sujas de terra*, aproxima-se de uma conversa informal com o doutor-leitor. Nessa “conversa”, a narradora interroga o leitor com diversas perguntas, como “cê viu, né?”, “já viu, né?” “o que diz o doutor?”, que nos lembram vícios de linguagem, flagrantes da sua tendência a usar uma linguagem mais despojada e obter do seu interlocutor uma aceitação para continuar o relato.

Algumas palavras sobre a mistura, contaminação ou hibridismo dos gêneros e formas literárias

A hibridação dos gêneros, aqui utilizada como sinônimo das demais expressões que aparecem no título da seção, não constitui uma novidade nos estudos da literatura. Contudo, o hibridismo de formas foi altamente condenável na época em que Aristóteles e Horácio elaboraram seus estudos sobre os gêneros literários, o que deixou de ocorrer por volta dos séculos XVIII-XIX, estendendo-se até nossos dias, quando passa cada vez mais a chamar atenção dos pesquisadores da área e se torna objeto de inquietação e estudos por parte deles. Para partimos dos estudos mais recentes, recorreremos a Carlos Reis (2003) e suas formulações sobre a contaminação dos gêneros, ou modos, como é de sua vontade:

Assim, quando falamos de modos literários, entendemos por sua expressão basicamente os chamados modos fundacionais da literatura: o **modolírico**, o **modo narrativo** e o **modo dramático**. E dizemos que *Os Lusíadas*, como epopeia, pertencem ao **modo narrativo**; que os textos insertos no volume *Os amantes sem dinheiro* de Eugénio de Andrade pertencem ao **modo lírico** e que *O Indesejado* de Jorge de Sena insere-se no **modo dramático**. Uma tal distribuição, reconhecendo a predominância de certa dinâmica de representação modal não deve, no entanto, ser encarada como rigidamente exclusiva; de facto, se dizemos que d’ *Os Lusíadas* predominantemente contemplam o modo narrativo, podemos afirmar que certos episódios (como os de Inês de Castro, no canto III), assumem uma entonação modal **lírica**, susceptível também de ser encontrada igualmente em determinados passos d’ *O Indesejado*; e alguma poesia de Cesário Verde, sem deixar de ser sobretudo

lírica, privilegia por vezes procedimentos de ressonância **narrativa**, (p. ex., quando n’ “O sentimento de um Ocidental” são descritos certos cenários físicos e humanos). (REIS, 2003, p. 241, grifos do autor).

O estudioso português chama atenção para flexibilidade que a predominância de um gênero, em determinada criação literária, possa/deva vir a ter, de modo a considerar a existência de tendências do gênero lírico em uma composição predominantemente narrativa, ou o oposto, a existência de características do gênero narrativo em composições em que predomina o gênero lírico. “Parece claro, deste modo, que a condição modal não anula a possibilidade de interferências ou contaminações, quase sempre insuficientes para porem em causa uma determinada tendência marcante, de feição lírica, narrativa ou dramática”. (REIS, 2003, p. 241-242). A escolha de um gênero para classificar uma obra não anula a presença dos outros gêneros na sua composição, nem o contrário ocorre: as contaminações existem, mas elas não interferem na classificação da obra no momento de optar por um dos gêneros, pois são as características gerais de cada modo que vão determinar sua classificação em lírico, narrativo ou dramático. Embora coloque essa ocorrência em evidência, cabe observar a aceitação pacífica da contaminação dos gêneros por parte do autor, que é retomada em outra oportunidade no mesmo estudo utilizado neste trabalho. Reis (2003) destaca a contaminação que resulta na chamada poesia em prosa, ou, com mais rigor, modo lírico expresso em prosa, situação relativamente rara, mas muito significativa. Para o autor, “[...]a prosa também propende a contemplar procedimentos expressivos que favoreçam o referido pendor para a concentração lírica: ritmos regulares, imagens recorrentes, efeitos rimáticos, etc.”. (REIS, 2003, p. 260). O autor considera também uma contaminação em sentido inverso, a qual já levantou em fragmento anteriormente transcrito, que é quando a poesia em verso tende a

narrativizar-se, “[...]são então visíveis afloramentos descritivos, uma certa movimentação de elementos humanos, uma premente imposição do espaço circundante, etc., ou seja, aquilo que os gêneros narrativos formulam normalmente em prosa”. (REIS, 2003, p. 261).

Já na *Introdução de Conceitos fundamentais da poética*, Emil Staiger (1997, p. 15) adianta uma proposição que vai repetir ao longo de sua obra:

Mas não vamos de antemão concluir que possa existir em parte alguma uma obra que seja puramente lírica, épica ou dramática. Nossos estudos, ao contrário, levam-nos a conclusão de que qualquer obra autêntica participa em diferentes graus e modos dos diferentes gêneros literários, e de que essa diferença de participação vai explicar a grande multiplicidade de tipos já realizados historicamente.

Na obra de Staiger, citada anteriormente, a mistura dos gêneros torna-se uma tese a ser defendida. Em várias oportunidades, o autor aponta para a contaminação dos gêneros, como quando chama atenção para a contradição existente entre a atmosfera que envolve o fenômeno lírico e a essência da linguagem. Sua ideia é de que o estado do poeta nunca é captado na sua totalidade, por conta da precariedade e da objetividade da língua, e que o poeta lança mão de recursos para ofuscar esse traço essencial da linguagem. Eis que surge, em seu estudo, um ponto que coloca os gêneros épico, lírico e dramático em interseção:

Veremos que em poesia épica e poesia dramática os traços essenciais da língua, aqui [no gênero lírico] quase apagados [por conta de recursos como a dissolução da estrutura sintática e a redução de frases a palavras soltas e sem nexos, por exemplo] são nitidamente definidos. Isso quer dizer que cada poesia participa, em maior ou menor escala, de todos os três gêneros literários, já que nenhum deles consegue furtar-se totalmente à essência da linguagem. (STAIGER, 1997, p. 72).

Os três gêneros em questão, com ênfase no épico e no dramático, fazem uso da linguagem, e por mais que o gênero lírico procure driblar a

essência da língua, os três comungam daquilo que há de mais trivial na linguagem: a participação no processo de comunicação que envolve a arte literária – empenham-se, todos eles, para produzir sentido. Assim, em cada poesia lírica estariam aspectos do gênero épico e do gênero dramático, já que a linguagem, em sua essência, está em sua constituição.

Northrop Frye (1973) tratou da hibridação das formas literárias. Ao abordar as formas contínuas específicas, ou seja, as ficções em prosa, o autor nos dá indícios claros da mistura de formas dentro das suas categorizações desse gênero³:

As formas da ficção em prosa são mistas, como as cepas raciais nos seres humanos, não separáveis como os sexos. De fato a exigência popular de ficção é sempre de uma forma mista, de um romance romanesco, bastante romanesco para o leitor projetar sua “libido” no herói e sua “anima” na heroína, e romance a ponto de manter essas projeções num mundo familiar. (FRYE, 1973, p. 300, grifos do autor).

Segundo Frye (1973), assim como as cepas raciais são mistas, as formas da ficção também assim se apresentam, e formas como o romance romanesco e o romance misturam suas características para a plena recepção dessas formas na leitura. Ao concluir as tratativas sobre as formas de ficção em prosa e demorar-se na definição de cada uma, Frye (1973, p. 307) encerra a seção de que trata do tema deste modo:

3 A ficção, nos estudos de Frye, constitui um gênero literário à parte, visto que o autor, para conceber os gêneros épico, lírico e dramático, baseia-se nas formas de apresentação de cada 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. A crítica, notamos incidental e resignadamente, não tem nome para o membro isolado da audiência de um autor, e a própria palavra “audiência” não cobre realmente todos os gêneros, pois é levemente ilógico descrever os leitores de um livro como audiência”. (FRYE, 1973, p. 242-243, grifo do autor). A esse gênero, escrito para ser lido, Frye dá o nome de ficção: “Os gregos legaram-nos os nomes de três de nossos quatro gêneros: não transmitiram uma palavra para o gênero que se dirige ao leitor por intermédio do livro, e naturalmente não inventamos uma nossa. A mais próxima dela é “história”, mas essa palavra, a despeito de *Tom Jones*, deixou a literatura, e a latina “escritura” tem um sentido muito especializado. Como não posso deixar de ter uma palavra, farei uma escolha arbitrária de “ficção” para descrever o gênero da página impressa”. (FRYE, 1973, p. 244).

Para resumir, portanto: quando examinamos a ficção do ponto de vista da forma, podemos ver quatro fios principais a amarrá-la, o romance, a confissão, a anatomia e a estória romanesca. As seis combinações possíveis dessas formas existem e vimos como o romance se combina com cada uma das outras três. É rara a concentração exclusiva numa forma só: os primeiros Romances de George Eliot, por exemplo, são influenciados pela estória romanesca, e os posteriores pela anatomia. O híbrido confissão-estória romanesca é contraditório, naturalmente, na autobiografia de um temperamento romanesco [...].

Quem percebe o seu empenho em definir o romance, a confissão, a anatomia e a história romanesca pode se surpreender ao depreender que é rara a concentração exclusiva numa forma só. Mas é assim que os autores procuram apresentar a hibridação dos gêneros, sempre como uma possibilidade válida e que merece a atenção da crítica especializada, pois indagar sobre os limites e até controvérsias que envolvem diferentes gêneros e formas é de fundamental importância para que a teoria consiga explicar os fenômenos literários do nosso tempo, como as ocorrências a serem exploradas e analisadas no *corpus* desse trabalho.

O conto: a forma narrativa predominante dos textos do corpus

Apesar de podermos afirmar que *Para uma avenca partindo*, *Três ovos de Páscoa* e *Mãos sujas de terra* são contos pelo simples fato de participarem de coletâneas de contos de seus autores (a saber, *O ovo apunhalado*, de Caio Fernando Abreu, *Macho não ganha flor*, de Dalton Trevisan, e *Gato no escuro*, de Josué Guimarães, respectivamente), não podemos nos furtar de uma breve revisão das principais características dessa forma narrativa. Lembra-nos Kiefer (2004) que, no princípio, o suporte imaterial do conto foi a memória, e que sua transmissão dependia dela.

Nesse período, que se perdeu no passado, o conto configurou um dos seus principais elementos de eficácia, a *essencialidade*. Para

ser lembrado e para poder ser recontado, incorporou um modelo estrutural repetitivo, baseado na rígida casualidade de começo, meio e fim [...]. Suas figuras, motivos e situações, extraídos da vida prática, ou do fabulário mítico, conservaram um caráter pedagógico, moral e religioso durante séculos, marcados que foram pela *exemplaridade*. (KIEFER, 2004, p. 137, grifos do autor).

Das características assinaladas pelo autor – essencialidade e exemplaridade –, a primeira visita, as páginas dessa forma narrativas até hoje. A essencialidade sempre exigiu do conto a brevidade do enredo e a condensação das ações ao limite do que precisa ser dito/registrado. Quanto à segunda característica, fazendo referência a Walther Benjamin, Kiefer (2004) afirma que o advento da sociedade industrial fez declinar a importância da narração e da experiência, destruindo o caráter da exemplaridade dos contos narrados. “No mundo da automação, a máquina sabe o que fazer. Este novo aprendiz não tem necessidade de mestres”. (KIEFER, 2004, p. 137-138).

Enquanto os gêneros e as formas se transformavam ao longo da história, a narrativa curta, “[...]em qualquer de suas manifestações – forma oral, popular ou erudita – manteve suas características primitivas: brevidade, unidade e totalidade”. (KIEFER, 2004, p. 137). A passagem da forma oral à forma escrita levou a humanidade a uma maior intelectualização e ao aprimoramento das técnicas narrativas. Nesse contexto, segundo Kiefer (2004), a memória liberada do esquematismo necessário ao arquivamento mental pode se dedicar à complexificação artística. “O que se conta, a fábula, no sentido que lhes deram os formalistas russos⁴, continuou a ter importância, mas a fixação do enredo no suporte material chamado texto permitiu ao leitor a compreensão dos aspectos formais da trama – o como se conta”. (KIEFER, 2004, p. 138). E se permitiu tal compreensão,

⁴ “Os acontecimentos considerados em si mesmos – materiais não trabalhados artisticamente – com os quais vai se construir a narrativa”. (PIRES, 1989, p. 135).

possibilitou que se teorizasse sobre a estrutura, a composição, a moldura do conto, acrescentamos.

A conceituação que Massaud Moisés (1968) faz do conto ultrapassou o século XX, pode ser utilizada para explicar a construção dos contos na atualidade. Notamos que o estudioso amplia o conteúdo condensado por Kiefer (2004), quando este autor coloca a brevidade, unidade e totalidade como características do conto que ultrapassaram o tempo. Moisés (1968, p. 100, grifo do autor) afirma:

Trata-se de uma narrativa unívoca, univalente, constitui uma unidade dramática, uma célula dramática. Portanto contém um só conflito, um só drama, uma só ação: *unidade de ação*. Para entender nitidamente essa unidade dramática, temos que considerar ainda outro aspecto da questão: todos os ingredientes do conto levam-no a um mesmo objetivo, convergem para o mesmo ponto. Assim a existência de um único conflito, uma única “história” está intimamente relacionado com essa concentração de efeitos e pormenores: o conto aborrece as digressões, as divagações, os excessos. Ao contrário, exige que todos os seus componentes estejam galvanizados em uma única direção e ao redor de um só drama.

A unidade de ação, para Moisés (1968), condiciona as demais características do conto, ou seja, se a ação é única, a noção de espaço também tende a se unificar, assim como o tempo. Um espaço preferencialmente único para uma ação que se dá num curto lapso de tempo. Afirma Moisés (1968, p. 101): “O lugar geográfico por onde as personagens circulam é sempre de âmbito restrito”. Assim, é a partir das três unidades apontadas – ação, espaço e tempo – que se organiza o conto.

Além da definição pontual de Moisés (1968), é importante registrar as palavras de Kiefer (2004), que olha para a história do conto e, a furto, empreende uma definição importante para ele:

O gênero [com o advento da escrita] tornou-se mais sofisticado, mais intrincado, mais artístico. No entanto e sintomaticamente, não evoluiu para o romance. A sua temporalidade fechada, de fato consumado e acabado, distingue-o radicalmente da narrativa longa. Retrato do que foi, ou fantasia do que poderia ter sido, o conto é alegoria, ruína viva da história dos homens, dos animais, das plantas, e das coisas em seu melancólico deixar-de-ser. [...]

assume qualquer forma, desde que pequeno, autônomo, total. [...] Produz uma reação no leitor tão mais intensa quanto maiores forem a sua intensidade e singularidade. Apesar de sua antiguidade mantém a vitalidade, o frescor e a novidade. (KIEFER, 2004, p. 138-139).

Pontuados os aspectos principais da forma narrativa que abarca os textos escolhidos para este trabalho, nos resta ver em que medida eles correspondem às proposições levantadas por Kiefer (2004) e Moisés (1968). Os enredos das breves histórias já foram apresentados, momento em que demonstramos que os três contos possuem uma única unidade ou célula dramática, ou seja, cada conto empreende uma história, cada qual com seu conflito único e as narrativas se desenvolvem a partir dele. A única voz a se pronunciar em cada conto não furta as narrativas de construir, na leitura, a tensão necessária para que os textos participem da classificação em questão. São exemplos de que a forma, tão antiga, pode chegar à contemporaneidade com vitalidade, frescor e novidade, como sugere Kiefer (2004).

Para uma avenca partindo, de Caio Fernando Abreu, condensa-se na despedida do casal e tudo que é dito pelo narrador-protagonista é matéria a compor um clima de tensão e poesia, em que nada escapa, nenhuma impressão do narrador sobre a história é gratuita, nenhuma comparação, nenhuma analogia. Se o narrador faz um inventário da vida do casal – levantando vários assuntos e lembrando várias situações vividas e, principalmente, as impressões causadas por essas sensações–, é porque sabe, o contista, encaminhá-las para um mesmo objetivo, fazendo convergi-las para um mesmo ponto: a solidão, acrescida da sensação de que o principal a ser dito, naquela despedida, não fora por ele pronunciado.

Na voz de seus narradores protagonistas, *Mãos sujas de terra*, de Josué Guimarães, e *Três ovos de Páscoa*, de Dalton Trevisan, são exemplos da utilização da síntese dramática, que envolve o passado das

personagens. “Retrato do que foi”, diria Kiefer (2004). No primeiro caso, a ação presentificada do conto é narração de Pedro, narrador-protagonista, ao doutor, do caso do assassinato do proprietário de terras Eduardo Borman, do qual o personagem é assassino confesso. As informações repassadas ao doutor estão na medida exata de um depoimento. Pedro precisa se apresentar e falar de sua família, da necessidade de fixar moradia, dos quinze anos que viveu com a família instalado na terra alheia para, depois, conseguir tecer os argumentos necessários que justificariam o assassinato. Tudo que é narrado, assim como no conto anterior, converge para o desfecho da história, cujo clímax do que é dito ao doutor é o assassinato em questão, e a situação final da personagem, a falta de perspectiva em relação à sua saída da prisão. No segundo caso, a voz da personagem traz ao leitor as informações necessárias para justificar a sua prisão. É como se o leitor, durante a leitura, a visitasse na prisão e ouvisse sua história, na tentativa de entender os motivos que a levaram àquela situação. Tudo o que fala converge na perspectiva de responder essa pergunta ao leitor. Os contornos que dá à sua história, num tom mais despojado, que poderia pender ao excesso, é “arrematado” no conjunto da narrativa, como o fato de falar do seu ex-marido, que quase parece um desperdício narrativo, mas que, no final, é aproveitado com cuidado.

Quanto à duração da ação nos três contos, ela está de acordo com as palavras de Kiefer (2004), que prevê para o conto uma temporalidade fechada, “de fato consumado e acabado”. Os três participam dessa característica, constituem lapsos temporais curtos, fazendo valer a unidade de tempo, tão cara aos teóricos. Os espaços também são utilizados de modo a obedecer à unidade desse elemento narrativo. No momento presente da narração, que é quando os personagens proferem seus discursos, eles utilizam espaços mínimos, como a rodoviária e o ônibus, em *Para uma avenca partindo*, uma sala,

na qual o doutor toma o depoimento de Pedro, em *Mãos sujas de terra*, e a própria cela da mãe de família que roubou os doces, em *Três ovos de Páscoa*. As memórias ou a síntese dramática que envolve o passado dos personagens, principalmente nos dois últimos contos, trazem ações que envolvem mais espaços, mas todos eles são arquitetados de modo a conduzir a ação única de cada história sem prejuízos.

Para uma avenca partindo, *Mãos sujas de terra* e a relação com o gênero lírico

Reis (2003), conforme já demonstrado, afirma que uma das maneiras de percebermos o hibridismo dos gêneros é a observação da fusão do gênero lírico com o narrativo na poesia em prosa, o que resulta no “modo lírico expresso em prosa”. A poesia em prosa, também conhecida como prosa poética, é assim explicada por João Domingues Maia (1995, p. 191):

Certos textos em prosa podem ter grande energia poética graças ao fato de o autor utilizar vários recursos de linguagem. A partir do século XIX, os poetas acentuaram a independência em relação às normas dos gêneros, deixando fluir livremente a inspiração, submetendo a língua às suas próprias exigências. Deixam então de se subordinarem ao senso comum, fazendo brotar livres os sentimentos e buscando exprimir a originalidade de suas visões. É a consolidação do poema em prosa, com os recursos da linguagem poética, mas sem as técnicas tradicionais de versificação.

Poesia em prosa, prosa poética, ou poema em prosa – outro sinônimo encontrado no fragmento de Maia (1995) – é nada mais do que a poesia escrita em prosa, imitando algumas características do poema, mas principalmente é a prosa utilizada para exprimir emoções e sentimentos. Estariam, assim, fundidos, na prosa poética, o gênero narrativo e o gênero lírico, cada um cedendo algumas de suas características para que essa forma mista possa existir. Antes de passarmos à análise da prosa poética em *Para uma avenca partindo* e *Mãos sujas de terra*, escolhidos no conjunto pela presença mais

evidente da prosa poética, vamos arrolar alguns aspectos importantes sobre o gênero lírico que implicarão o entendimento da mistura dos gêneros em questão para além da prosa poética.

Reis (2003, p. 318) assim se manifesta ao tratar do gênero lírico:

Como consequência do destaque adquirido pelo sujeito poético, os textos líricos evidenciam uma tendência marcadamente subjectiva. Traduz essa tendência, em primeira instância, na insistente presença de um eu que, em muitos textos líricos se expressa através da enunciação em primeira pessoa verbal.

Essa característica do gênero lírico tem importância quando os textos que escolhemos para esse trabalho são narrados em primeira pessoa. Além da prosa poética presente nos contos, conforme demonstraremos adiante, os seus narradores lembram a força subjetiva dos textos líricos. O que percebemos é um clima lírico construído pela linguagem empregada pelas vozes dos narradores-protagonistas, que, em momentos específicos de sua narração, pendem à prosa poética.

Staiger (1997, p. 26), tratando do texto lírico, afirma que: “Deve haver em criações líricas tantas estruturas métricas quanto possíveis climas (*Stimmungen*) a expressar-se.” Ora, assim sendo, não é de um todo estranho que o poeta também busque a forma narrativa para se expressar, já que o pode fazer de tantas maneiras dentro do gênero lírico; tampouco causa estranhamento que o contista comunique seu mundo com a força lírica que se encontra, a princípio, no poema. Os climas que o poeta busca expressar podem, pelo que estamos demonstrando, encontrar no conto (gênero narrativo) uma forma que o abarque. É assim que vemos “O discreto inflamar-se do mundo no sujeito lírico”, condição para o gênero lírico que Friedrich Theodor Vischer cita em seus estudos e que Staiger (1997, p. 28), recupera.

É ainda Staiger (1997, p. 49) que afirma: “O lírico nos é inculcido. Para a insinuação ser eficaz,

o leitor precisa estar indefeso, receptivo. Isso acontece – quando sua alma está afinada com a do autor”. Um leitor pode manter tal afinidade com um autor de poemas, mas também com o autor da prosa poética. Ambos têm a capacidade de inculcar o lírico no leitor, cada qual com o seu gênero. Esse leitor só precisa estar disponível para perceber e interiorizar o evento poético. Assim, segundo Staiger (1997, p. 51), a poesia precisa confrontar o leitor com a ideia “[...] de que sua alma é mais rica do que ele supusera até então”. Nota-se a força do evento lírico nesta suposição de Staiger: fazer o leitor reconhecer uma maior riqueza de sua própria alma ao entrar em contato com a poesia – a nosso ver, em qualquer uma de suas formas.

Passemos à exemplificação, nos textos do *corpus*, daquilo que temos demonstrado por meio dos pressupostos teóricos. Como já afirmamos, a maior carga lírico-poética se encontra em *Para uma avenca partindo*. Poucos parágrafos do conto não poderiam compor uma galeria de exemplos da poesia em prosa. Escolhemos dois fragmentos para ilustrar o que viemos afirmando:

[...] eu sabia, é verdade que eu sabia, que havia uma outra coisa atrás e além das nossas mãos dadas, dos nossos corpos nus, eu dentro de você, e mesmo atrás dos silêncios, aqueles silêncios saciados, quando a gente descobria alguma coisa pequena para observar, um fio de luz coado pela janela, um latido de cão no meio da noite, você sabe que eu não falaria dessas coisas se não tivesse a certeza de que você sentia o mesmo que eu a respeito dos fios de luz, dos latidos de cães, é, eu não falaria, uma vez eu disse que a nossa diferença fundamental é que você era capaz apenas de viver as superfícies, enquanto eu era capaz de ir ao mais fundo [...]. (ABREU, 2012, p. 103).

O narrador-protagonista expõe aspectos da relação com a pessoa que parte fazendo uso da linguagem subjetiva: tudo que fala nesse fragmento se reveste de subjetividade e a linguagem passa a ter aquilo que Maia (1995) chama de energia poética. Os detalhes que escolhe para levantar nesse momento potencializam a sua visão lírica

das situações, deixando escapar um ponto de vista original da história vivida. Outro exemplo é:

[...] deixa eu te dizer antes que o ônibus parta que você cresceu em mim de um jeito completamente insuspeitado, assim como se você fosse apenas uma semente e eu plantasse você esperando ver uma plantinha qualquer, pequena, rala, uma avenca, talvez samambaia, no máximo uma roseira, é, não estou sendo agressivo não, esperava de você apenas coisas assim, avenca, samambaia, roseira, mas nunca, em nenhum momento essa coisa enorme que me obrigou a abrir todas as janelas, e depois as portas, e pouco a pouco derrubar todas as paredes e arrancar o telhado para que você crescesse livremente, você não cresceria se eu a mantivesse presa num pequeno vaso, eu compreendi a tempo que você precisava de muito espaço [...]. (ABREU, 2012, p. 103-104).

A comparação tão bem articulada entre os sentimentos e as plantas oferece ao texto uma atmosfera lírica ímpar. As imagens que o fragmento evoca lembram Staiger (1997, p. 45), que afirma que é próprio da poesia lírica levar o leitor a “[...] visões que surgem e se desfazem novamente, despreocupadas com as relações de espaço e tempo”. A avenca, a samambaia, a roseira e a casa sendo destruída para que a pessoa amada ganhasse espaço são imagens lançadas pelo narrador e que, assimiladas pelo leitor, deixam perceber o “discreto inflamar-se do mundo”, ou seja, a linguagem ganhando proporções líricas e revelando as nuances da história vivida pelos personagens. Também apontamos a repetição, o ritmo e a linguagem figurada como evidências da natureza lírica do conto.

A prosa poética – ou a poesia em prosa – também se faz presente na construção de *Mãos sujas de terra*, de Josué Guimarães. Quando aborda sua perspectiva de vida na prisão e o afastamento da família, o narrador-protagonista expõe sentimentos genuínos e a linguagem se eleva em poesia, como já pudemos perceber em fragmento transcrito, quando apresentamos a síntese do enredo. Outro momento que podemos destacar é o fechamento do conto:

Desculpe doutor, o tempo que lhe tomei. É seu ofício. O meu é plantar, semear e colher. Viver

de rabiça na mão, da manhã à noite. Cavar o chão e dele tirar comida, o pão-nosso-de-cada-dia. E provo isso doutor. Veja: minhas mãos estão sempre sujas de terra. (GUIMARÃES, 1982, p. 16-17).

O lirismo flagrado nesse fragmento corresponde à perspectiva assumida pelo personagem, que se reconhece trabalhador da roça e tem as marcas da própria história nas mãos. A sua função no mundo, demonstrada de modo linear (plantar, semear e colher), pode ser lida como metáfora da existência do pequeno agricultor, e é nesse aspecto que a linguagem ganha proporções poéticas, ao revelar de modo não objetivo essas características e outorgando ao personagem a liberdade de comunicar os sentimentos que, apesar da vida rude que lhe coube, conserva. A sensibilidade de Pedro também é percebida quando afirma: “Bem, é claro que vou sentir um pouco de saudades da meninada. Mas quando ela apertar, a gente segura à cabeça e chora como homem, que sempre alivia”. (GUIMARÃES, 1982, p. 16). Ao comunicar sua maneira de aliviar a saudade, a narradora deixa perceber (mais ainda) a sua humanidade. Chorar como homem não deixa de ser um gesto de quem leva o sentimento de saudades ao limite.

Há ainda uma proposição importante levantada por Staiger (1997) quando da caracterização do gênero lírico, e que pode ter certa implicação no que tange à hibridação dos gêneros. O capítulo em que trata do gênero lírico é intitulado, em sua obra, de “Estilo lírico: a recordação”. Recordar o passado seria a grande tarefa do poeta: “O passado que procuram trazer não está longe nem terminou. Não delineado nitidamente e nem compreendido em sua totalidade, movimenta-se ainda e comove o poeta”. (STAIGER, 1997, p. 54). Segundo o autor, é própria do poeta a necessidade de revistar o passado, a todo o momento, na composição da poesia lírica, pois ainda tem o poder de comovê-lo. Para Staiger (1997), o

passado como tema do lírico é um tesouro de recordação. Cabe lembrar, como afirma o teórico, que o passado, como objeto de narração, pertence à memória, enquanto conhecimento armazenado pelo indivíduo. A recordação, por sua vez, é a mobilização daquilo que é interno e subjetivo no poeta e que é acionado por algum elemento externo. Ora, o que são os dois contos observados nesta seção se não exemplos de realizações literárias nas quais os narradores-personagens lançam mão da recordação? Mais do que o inventário da simples memória dos personagens em questão, o que temos é a recordação de um passado, que não está longe, que parece não ter terminado, tamanha a comoção que ele ainda provoca nos personagens no presente.

Os textos do corpus e a relação com o gênero dramático

A estrutura dos contos até agora explicada e retomada encontra um ponto de interseção com o gênero dramático, mais diretamente com a forma dramática conhecida como monólogo. Para tecermos algumas considerações sobre essa outra forma de hibridação dos gêneros no *corpus*, recorreremos a algumas considerações sobre essa modalidade do drama. Partimos de Luis Paulo Vasconcelos (1987, p. 132), que apresenta uma primeira (e talvez a mais direta) afirmação sobre o monólogo: “[...]um tipo de peça de teatro estruturada em torno de um único personagem”. Em busca de outras definições, vamos encontrar aprofundamentos em Patrice Pavis (2007, p. 247, grifos do autor), por exemplo, que se baseia em Benveniste para afirmar que

[...]o “monólogo” é um diálogo interiorizado, formulado em linguagem interior, entre um eu locutor e um eu ouvinte: “às vezes, o eu locutor é o único a falar e o eu ouvinte permanece, entretanto, presente; sua presença é necessária e suficiente para tornar significante a enunciação do eu locutor [...].

Essa definição nos interessa de imediato, vistos os textos que compõem o *corpus* do trabalho. Não estão afirmando, Pavis (2007) e Benveniste, que na representação seja necessária a figura do interlocutor na cena dramática. Sua importância está na medida em que um eu ouvinte participa da organização estrutural de muitos monólogos, como é o caso dos textos que escolhemos para este trabalho. Jean-Pierre Ryngaert (1996, p. 114), também participa dessa ideia quando afirma:

[...] o destinatário da fala é sempre claramente identificado [...]. Toda fala, no teatro, busca seu destinatário, o que é verdade para o diálogo, quando várias personagens estão em cena, quando algumas estão ocultas [...], quando outras, embora ausentes, são convocadas pela fala. Isso também é verdade para o monólogo, do qual já dissemos que tinha necessariamente um destinatário.

Nerina Raquel Dip (2005), em sua dissertação de mestrado em Teatro, investiga as questões que caracterizam o monólogo e, em uma de suas formulações, destaca:

Alguns autores questionam a existência do monólogo como um discurso sem interlocutor, argumentando que, ainda que a personagem não dirija suas palavras para outra personagem, esse discurso só ganha sentido na medida em que seja dirigido para um interlocutor, que pode ou não estar presente fisicamente na cena. Ou seja, que de fato, este só é monológico de maneira superficial. O interlocutor pode ser virtual ou real, mas sua função é estruturante dentro da forma monológica. Assim é possível dizer que o monólogo, e especialmente o monólogo teatral, é uma forma potencial de diálogo entre uma personagem e seu interlocutor, ainda que entre eles não exista intercâmbio convencional de falas. Esse interlocutor é, no caso do monólogo teatral, o público. (DIP, 2005, p. 26-27).

Em parte, Dip (2005) recupera o que já levantamos sobre o monólogo, em especial sobre a presença do interlocutor na estruturação do texto ou mesmo em cena. A novidade que nos interessa de imediato e que flerta com nosso *corpus* é a autora considerar a possibilidade de o interlocutor ser o próprio público.

Vasconcellos (1987), no estudo aqui utilizado, exemplifica essa ocorrência ao citar o monólogo *Apareceu a Margarida*, de Roberto Atayde (1948), e o fato de a plateia ser caracterizada como os alunos de Dona Margarida. Isso está evidente no texto, pois a personagem se refere ao público como sua classe, sendo ela a professora. Contudo, nos textos escolhidos para esta análise, podemos chegar a algumas considerações importantes, tendo em vista o levantamento teórico realizado até o momento e o exemplo de Vasconcellos (1987).

Os três textos se estruturam em torno de um único personagem: o narrador(a)-protagonista. É ele que tem voz no texto, são suas sensações, histórias e emoções que constroem a intriga, de modo que não nos parece injusto discordar de Vasconcellos, quando lança a premissa do início da seção. Há, como abordaremos, a presença do outro, hipoteticamente, na configuração do discurso, mas quem constrói esse discurso é um único personagem. É sua fala que figura em cena, organizada a partir de seu mundo interior.

Mas em se tratando da presença do outro, do interlocutor, a quem aquele que fala no monólogo se dirige, podemos pensar que cada texto em análise tem muito bem delimitada essa figura. Em *Para umaavenca partindo*, ela é a mulher da qual o personagem se despede, e toda a “despedida” é construção dramaturgica, portanto. *Mãos sujas de terra* se estrutura a partir do encontro com o doutor, que parece ser um advogado, e a dramaturgia nasce no formato de um monólogo que lembra de imediato um depoimento policial. Já em *Três ovos de Páscoa*, a personagem que fala se apoia na presença de outro doutor, no caso, o próprio leitor.

Contudo, cada monólogo em questão pode considerar o público o seu próprio interlocutor, bem como lembra Dip (2005). Em *Mãos sujas de terra*, o doutor a quem Pedro dá o seu depoimento pode ser a plateia que comparece a cada sessão,

se o texto fosse encenado. Teremos, assim, uma comunicação direta com o público, não coletivamente, como a sala de aula da Dona Margarida, mas um contato mais intimista, em que cada participante seria chamado, individualmente, de doutor, e todos cumpririam essa função de ouvir o agricultor, cujas mãos estão sempre sujas de terra. Em *Para umaavenca partindo*, todo o público poderia ouvir a despedida, e, até certo ponto, todos os participantes da plateia poderiam ser essa pessoa que viaja, encerrando os vínculos com o narrador-protagonista. Já em *Três ovos de Páscoa*, a situação dramática poderia envolver todos os integrantes da plateia, coletivamente. Os componentes do público poderiam ser os “doutores” (já que doutor, no contexto do conto, é todo o leitor que se aproxima da personagem) a quem a mãe de família fala, os quais estariam fazendo uma espécie de visita coletiva a ela na prisão.

Há mais uma característica comum aos personagens dos três monólogos: todos eles, em especial o agricultor de *Mãos sujas de terra* e a mãe de família de *Três ovos de Páscoa*, falam quase que exclusivamente de seu passado. Encontramos em Pavis (2007) uma proposição que se relaciona a essa ocorrência: apresentando as tipologias do monólogo conforme a sua função dramática, o autor lança mão do “monólogo técnico” (narrativa), que é a exposição, por uma personagem, de acontecimentos passados que não podem ser apresentados diretamente. Os dois textos postos em evidência se encaixam na categoria indicada por Pavis (2007). As ações já ocorreram, e a ação que permeia a narrativa é justamente o ato de se pronunciar (falar) a essa personagem que chamamos de outro. *Para umaavenca partindo* também apresenta um personagem que recupera fatos do passado, isso é evidente. Contudo, as ações que envolvem os personagens dizem respeito à despedida em questão, e a narração do passado surge como uma ação que se organiza a partir da ação principal. Já

nos outros dois casos, falar do passado é justamente a ação principal.

Buscamos em Frye (1973) outra demonstração de que os textos em questão, pela sua estrutura, participam do gênero dramático:

No drama, as personagens hipotéticas ou internas da estória confrontam-se com a audiência diretamente; por isso, o drama é marcado pelo escondimento do autor, que não é visto por sua audiência. No drama acentuadamente espetacular, tal como o temos em muitos filmes, o autor tem importância relativamente escassa. No épos, o autor defronta sua audiência diretamente, e as personagens hipotéticas de sua estória estão escondidas. O autor ainda está presente, em teoria, quando representado por um rapsodo ou menestrel, pois este fala como o poeta, não como uma personagem do poema. (FRYE, 1973, p. 245).

O escondimento do autor, no caso, tanto da leitura, como da representação de uma peça, é um fato verificado também nos textos em análise. Por serem escritos em primeira pessoa, o apagamento do autor ocorre na sombra de seus personagens, que não falam como no épos, quando o autor da epopeia aparece e fala à sua audiência, nem como o rapsodo ou o menestrel, que falam como poetas e não como personagens. Eles falam como personagens, num processo que envolve o escondimento do autor. Por outro lado, sempre houve uma tendência em associar os textos escritos em primeira pessoa ao seu criador. Não é raro, por exemplo, a confusão da autora Clarice Lispector com seus narradores, fato resultante também do trânsito livre da autora pelo conto e pela crônica, promovendo, inclusive, a mistura dessas duas formas narrativas. Marta Morais da Costa (2006, p. 204) pede cautela ao se associar a vida do autor com a literatura por ele produzida:

Torna-se evidente na teoria e na prática do texto de ficção que a vida do autor pode servir de fundamento e base para a criação de alguns personagens ou de parte deles, mas são a leitura e o processo de observação e fusão os responsáveis relevantes para a existência desses seres, reais apenas num mundo de palavras. Um escrito, mesmo em primeira pessoa, apresenta necessariamente, portanto, um caráter ambíguo, a exigir cautela na associação entre criador e criatura.

Obviamente, após sua divulgação, um texto ganha liberdade e amplitude e as interpretações dos leitores se tornam incontroláveis. Mas não podemos negar, como bem menciona Costa (2006), que a vida do autor tem implicância para a criação de seus personagens, e que os personagens do *corpus* representam a síntese do pensamento de seus autores sobre os temas dos textos. Contudo, dispensar a construção de cada personagem em cada texto e pensar que ali se expõe diretamente o autor é pensar exatamente o contrário do que nos propõe Frye (1973), com a ideia do apagamento do autor no drama. Negar o processo de criação de cada escritor, relegando sua atividade a categorias menos elaboradas que a escrita produzida por eles (textos puramente autobiográficos, crônicas do cotidiano, por exemplo), parece-nos demérito frente aos contos que escolhemos. Acreditamos, pois, no apagamento consciente e premeditado do escritor, principalmente no drama, como sugere Frye (1973), pondo o personagem em evidência.

Conclusão

Paulatinamente, nas partes que compõem o trabalho, apresentamos as análises cabíveis, fazendo as inferências necessárias para explicar como os gêneros literários se imbricam nos textos que escolhemos. Ideias conclusivas foram apresentadas em consequência das análises. Resta-nos apresentar apontamentos gerais principalmente sobre a temática pela qual transitamos.

É importante observar que a escolha dos autores por personagens que se colocam em primeira pessoa nos contos foi o principal empreendimento tendo em vista a mistura dos gêneros nos textos do *corpus*, pois por meio dessa característica as produções puderam estabelecer pontos de contato com o gênero lírico – conforme destacamos a partir de Reis (2003) na seção cinco – e com o gênero dramático – conforme a conceituação de monólogo

teatral, na seção seis. Esse recurso, além de saltar aos olhos do leitor que lê o texto pensando na sua estruturação enquanto conto, funciona muito bem no referido esquema criativo: temos três contos, não há dúvidas, conforme tratamos na seção três. Mas a escolha pela primeira pessoa também leva o mesmo leitor a ter uma experiência no âmbito dos outros gêneros. Temos também em mãos um investimento na prosa poética (principalmente em dois dos contos) e a forma dramática conhecida como monólogo, não há como negar.

A perspectiva de análise que empreendemos neste ensaio levou-nos a transitar por aspectos teóricos dos diferentes gêneros literários. Além disso, foi possível apreender que o fenômeno da criação literária é complexo e que os modos que os textos se apresentam revelam, além da mutabilidade, a impossibilidade de os criadores prenderem-se a categorizações rígidas e inflexíveis.

As diversas combinações dos gêneros, e mesmo das formas, demonstram que a criação literária só pode fecundar em terrenos férteis, isto é, em espaços maleáveis de inventividade. A liberdade demonstrada por Caio Fernando Abreu, Josué Guimarães e Dalton Trevisan não enfraquece o produto final da cadeia da criação literária, ao contrário, tal liberdade é fundamental para que a literatura se renove. Nesse sentido, somos levados a afirmar que o hibridismo ou a mistura dos gêneros não prejudica, mas potencializa as produções literárias, legando a cada geração obras que desafiam o leitor, seja pela sua temática, seja na utilização que cada autor faz dos gêneros e das formas literárias.

Na história da literatura, fenômenos como a transformação e a hibridação dos gêneros literários foram responsáveis por parte da renovação que cada época apresentou, como por exemplo, no Romantismo Brasileiro, período por meio do qual José de Alencar nos legou o romance indianista “Iracema”, flertando ininterruptamente com o

gênero lírico, ou como o Realismo-Naturalismo, em que Aluísio de Azevedo produziu “O cortiço”, cujo discurso literário incorpora as teses científicas do determinismo histórico e biológico. O fenômeno da hibridação dos gêneros não deixou de representar uma proposta de renovação em cada período e não deixará de representar uma proposta criativa de renovação na atualidade.

O hibridismo, a hibridação ou a mistura dos gêneros é uma característica da literatura desde muito tempo assimilada e incorporada pelos autores brasileiros. Os estudos deste escopo também são fecundos, como podemos perceber em uma simples pesquisa em *sites* de busca de trabalhos acadêmicos ou repositórios de trabalhos de pós-graduação *stricto sensu*.

O caminho de análise proposto neste trabalho serviu justamente para demonstrar que os contos escolhidos são exemplos eficientes de que os três gêneros literários podem se encontrar em uma única criação literária, destacando uma característica que, conforme expusemos, não é exclusiva da contemporaneidade, mas que se torna cada vez mais recorrente nas criações literárias atuais.

Referências

ABREU, Caio Fernando. Para uma avenca partindo. In: _____. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

COSTA, Marta Morais da. Palavras, ficção e biografia. In: _____. *Mapa do mundo: crônicas sobre leitura*. Belo Horizonte: Lettura, 2006.

DIP, Nerina Raquel. *Espectáculo solo, fragmentação da noção de grupo e a contemporaneidade*. Florianópolis: UDESC, 2005, 137f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

GUIMARÃES, Josué. Mãos sujas de terra. In: _____ . *O gato no escuro*. Porto Alegre: L&PM, 1982.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

KIEFER, Charles. *A poética do conto*. Porto Alegre: Nova Prata, 2004.

MAIA, João Domingues. *Literatura: textos e técnicas*. São Paulo: Ática, 1995.

MOISÉS, Massaud. *Guia prático de análise literária*. São Paulo: Cultrix, 1969.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PIRES, Orlando. *Manual de teoria e técnica literária*. Rio de Janeiro: Presença, 1989.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

TREVISAN, Dalton. Três ovos de Páscoa. In: _____ . *Macho não ganha flor*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

Submissão: 19 de setembro de 2018

Aceite: 20 de novembro de 2018