

**FACULDADE DE LETRAS**  
**TEORIA LITERÁRIA II**  
**João Camillo Penna**  
**2019.2**

**Avaliação II**

**Data de entrega: dia 12 de dezembro, enviado como anexo de e-mail, para o endereço: [jcamillopenna@gmail.com](mailto:jcamillopenna@gmail.com). O trabalho deve ser feito individualmente, deve ter no mínimo cinco páginas (fonte: Times New Roman 12, espaço 1,5), e ser escrito em Word.**

1) 1) Sabemos, desde a *Introdução ao arquitexto* de Gérard Genette, que a atribuição dos três gêneros: lírico, épico, dramático a Aristóteles é um desses equívocos históricos de longa duração, que quando percebidos, não deixam de nos surpreender. Genette demonstra basicamente que nem em Aristóteles nem tampouco em Platão existe propriamente uma teoria dos gêneros literários, a expressão aliás não ocorre em Aristóteles, o que existe é uma diferenciação de *modos*, ou “situações de enunciação” (Genette, s/d, p. 29). Em Aristóteles, há apenas dois modos de enunciação, dois tipos de *mimesis*: o modo narrativo, definido pela existência de um narrador que conta a história, e exemplificado pela epopeia e pela paródia, e o modo dramático, definido pela existência do personagem, ou nas palavras de Aristóteles, por “apresentar as personagens em ato” (Genette, s/d, p. 29), exemplificado pela tragédia e pela comédia. *Não existe nas poéticas clássicas qualquer modelo que corresponda à chamada poesia lírica.* A tradição atribuiu equivocadamente ao ditirambo a origem da poesia lírica, que aparecia na *República* de Platão como exemplo de *haplè diegesis*, “narrativa pura”, entre os três modos elencados por Platão, tudo indica a matriz equívoca dos três gêneros literários modernos.

Não existe, portanto, nas poéticas clássicas qualquer modelo para a poesia lírica, o que é tanto mais surpreendente quando sabemos que a Grécia antiga dispunha de um vasto acervo de poesia lírica. A razão de fundo dessa lacuna tão proeminente? A lírica está ausente da classificação dos modos em Aristóteles e em Platão, simplesmente, por não ser mimética, ou seja, não ser *representativa*, termos que Genette vê praticamente como sinônimos. Retomando os termos de Genette: para Aristóteles, a poesia “‘mimética’ ou *representativa*: [é aquela] que ‘reporta’ os acontecimentos reais ou fictícios”. Ao foracluir – a palavra é de Genette – a lírica, Aristóteles coloca “deliberadamente fora de campo toda a poesia não representativa, logo por excelência aquilo que chamamos poesia lírica [...]” (Genette, p. 27). Como pensar o significado disso? A hipótese que não quer calar é que a metafísica ocidental, ao codificar os regimes de enunciação, excluindo convenientemente a enunciação não representativa ou representacional, o faz porque pensa o que eventualmente chamaremos de literatura, exclusivamente, como representação, ou seja, como *mimesis*, seja para condená-la, como em Platão, seja para admirar-lhe a proximidade para com a operação filosófica, como em Aristóteles.

Baseando-se em alguns trechos de *Introdução ao arquitexto*, reconstitua: a) as “situações de enunciação” segundo Platão; b) segundo Aristóteles; c) explique o que está em jogo nessa exclusão da poesia lírica no corpus filosófico grego.

2) Neste semestre estudamos duas versões da origem da poesia lírica: a primeira, na mitologia grega, o relato sobre o nascimento da lira, contido no hino homérico a Hermes, resumido por Alberto Pucheu; a segunda, no ensaio do antropólogo, Pierre Clastres, “O arco e o cesto”, aonde dentre outras coisas, ele descreve o funcionamento do canto solitário dos guerreiros aché, que vivem no atual Paraguai, denominando-o “recitativo lírico”. Localizamos nas duas descrições uma curiosa referência direta ou indireta à definição canônica do humano como *zoon politikon* (animal político), que aparece na *Política* de Aristóteles. Pucheu começa o seu resumo mencionando a relação intrínseca da poesia lírica com o animal: “Para a poesia lírica, existe uma dependência inata entre ela e o animal, a tal ponto que, não fosse este último, não haveria o canto com a lira”. Haveria no canto articulado humano para sempre a memória silenciosa da voz “afônica”, do animal morto (ou dos animais mortos), sacrificado (s) para que o canto seja. De uma certa maneira, podemos dizer, a poesia lírica faz o caminho inverso ao da política, que sempre consistiu em linhas gerais na separação entre o humano e o animal, enquanto que a poesia lírica junta e torna inseparáveis os dois. O antropólogo Claude Lévi-Strauss, em seu ensaio “Rousseau, pai da etnologia” fala sobre a arrogância humanista de separar a humanidade da animalidade: “Começamos por separar o homem da natureza e constituí-lo em reino soberano ; cremos assim apagar o seu caráter mais irrecusável, a saber, que ele é antes de mais nada um ser vivo. [...] O homem ocidental não pode compreender que ao se arrogar o direito de separar radicalmente a humanidade da animalidade, ao atribuir a um tudo o que retirava ao outro, ele abria um ciclo maldito e que a mesma *fronteira, constantemente recuada*, serviria para separar homens de outros homens, e a reivindicar em proveito de minorias sempre mais restritas o privilégio de um humanismo, corrompido desde o nascimento, por haver emprestado ao amor próprio o seu princípio e sua noção”.<sup>1</sup>

Clastres, por outro lado, descreve o funcionamento do canto dos guerreiros aché como uma “agressão à linguagem” sígnica, aonde se manifesta a recusa dos seres humanos a se sujeitarem ao jugo da troca (de bens, de mulheres, de signos). Diz Clastres: “Ora, é evidente que se a linguagem, sob a forma do canto, se designa ao homem como o lugar verdadeiro de seu ser, não se trata mais da linguagem como arquétipo da troca, uma vez que é precisamente disso que se quer liberar. Em outros termos, o próprio modelo do universo da comunicação é também o meio de escapar dele. Uma palavra pode ser ao mesmo tempo uma mensagem trocada e a negação de toda mensagem, ela pode se pronunciar como signo e como o contrário de um signo” (Clastres, p. 20). De onde se conclui que o “verdadeiro ser” do ser humano não é a troca, mas o canto. No final do ensaio ele retoma a definição aristotélica do humano para fazer um diagnóstico: “se o homem é um ‘animal doente’ é porque ele não é apenas um ‘animal político’, e que da sua inquietude nasce o grande desejo que o habita: o de escapar a uma necessidade apenas vivida como destino e de rejeitar a obrigação da troca, o de recusar seu ser social para se libertar de sua condição” (Clastres, p. 21).

Fale, em primeiro lugar, separadamente sobre o canto da lira de Hermes e sobre o canto dos guerreiros aché: descreva o funcionamento de cada canto. Em seguida, explique de que maneira ele (o canto) desloca ou recoloca o sentido do animal humano (o *zoon politikon*).

---

<sup>1</sup> Lévi-Strauss, Claude. “Rousseau, père de l’ethnologie”. In : *Unesco. Le Courrier*, março 1963, ano 16, p. 14, grifo meu.

3) Uma das questões que nos interessaram em nossa leitura de “O arco e o cesto”, de Pierre Clastres, foi o surgimento no texto da questão de gênero (sexual), embora o termo não ocorra a Clastres, nesse ensaio de 1966. Com efeito, ao descrever a rígida divisão da sociedade entre homens e mulheres, ele enfatiza o papel essencial que os signos ou objetos dotados de valor simbólico, o arco e o cesto, e o tabu de um sexo manipular o objeto do outro, desempenham nessa divisão. De uma certa maneira é homem entre os guayaki aquele que manipula o arco, e é mulher aquela que manipula o cesto, no limite não importando o sexo genital de cada um (ou uma). Os destinos opostos de dois homens *pane*, Chachubutawachugi e Krembegi, fornecem a prova (?) dessa hipótese. Krembegi é visto e se vê como mulher, enquanto que Chachubutawachugi se encontra em um lugar ambíguo, nem homem nem mulher. Baseando-se na leitura desse texto, mostre: a) como funciona a divisão da sociedade entre homens e mulheres, arco e cesto, a função do *pane*, e os três grandes eixos de troca: a troca de mulheres, a troca de bens e a troca de linguagem; b) explique como se inserem nessa divisão os casos de Chachubutawachugi e Krembegi.

4) “Metamorfose”, capítulo da novela de Geni Guimarães, *A cor da ternura* (1991), parte da cena escolar da comemoração do aniversário da abolição da escravatura para falar sobre o racismo estrutural brasileiro. O tema aparece também no documentário, *Protesto*, de Alberto Pucheu, sobre o poeta negro Carlos de Assumpção (<https://revistacult.uol.com.br/home/carlos-de-assumpcao-protesto/>). O irmão do poeta enfrenta a professora quando ela explica sobre a abolição, por que o relato feito por ela não bate com o que ele ouviu do seu avô, Cirilo, carroceiro. “Meu avô falou que foi assim assim assado”. O seu irmão foi expulso da escola. Carlos descreve um tipo insidioso de racismo: o da compaixão: “o branco racista gosta de falar: os negros vieram no navio negreiro, sofreram, sofreram. Chicotada daqui, chicotada de lá. Só falam nisso e não falam dos atos de insubmissão”.

O relato de Geni descreve, ele também, um processo de silenciamento da menina-poeta que quer recitar um poema em homenagem à princesa Isabel no dia 13 de maio. O silenciamento da menina é um processo ao mesmo tempo violento e sutil que se confunde com paternalismo e desatenção, mas que consiste tão simplesmente na virtual interdição de protagonismo da menina negra. A crise pela qual passa a menina é uma crise da representação que toca na questão do nascimento dos heróis. “Vi que a narrativa não batia com a que nos fizera Vó Rosária. Aqueles eram bons, simples, humanos, religiosos. Eram bobos, covardes, imbecis, esses me apresentados então. Não reagiam aos castigos, não se defendiam ao menos.” (Guimarães, p. 65) A noção naturalizada de escravo sofredor, passivo, submisso, como no caso do irmão de Carlos de Assumpção, é falsa. A covardia dos escravos é confirmada pelo fracasso dela própria em recitar o poema que tinha escrito e decorado diante da turma. A sua fraqueza e o seu medo eram uma característica da raça. “Vinha mesmo era de uma raça medrosa, sem histórias de heroísmo. Morriam feito cães... Justo era homenagear Caxias, Tiradentes e todos os Dom Pedro da História. Lógico. Eles lutavam, defendiam-se e ao seu país. Os idiotas dos negros nada” (Guimarães, p. 61). O fracasso insere-a na galeria invisível de anti-heróis, por oposição aos heróis que lutam e defendem o país. Tivesse ela conseguido recitar o próprio poema, como ardentemente desejava, e a falsa História do Brasil contada pela professora poderia ter sido revertida, permitindo que ela ingressasse no panteão dos heróis, narrados pela Vó

Rosária. A interdição do protagonismo negro determina quem são os heróis da História do Brasil e explica o porquê de não haver heróis negros na História do Brasil. O valor alegórico da narrativa reside no fato de que o que estava em jogo ali na récita do poema em aula era tão simplesmente a possibilidade de escrever uma outra História do Brasil, que começaria a ser escrita naquele momento em que a menina pudesse contá-la em seus próprios termos em sua própria voz. A ausência de heróis ou modelos negros e a sua própria falta de heroísmo – impedida que foi de recitar – determina a sua própria tentativa de “metamorfose”, conforme o título, isto é, de mudar a cor da pele, por um processo punitivo e de auto-mortificação. Chegando em casa a menina tenta raspar a pele negra com tijolo triturado.

O relato remete, assim, à questão crucial para a literatura da produção de modelos formulada por Platão. Escreve Platão: “Se [os guardiões] imitarem, que imitem o que lhes convém desde a infância - coragem, sensatez, pureza, liberdade, e todas as qualidades dessa espécie. Mas a baixaze, não devem praticá-la, nem ser capazes de a imitar, nem nenhum dos outros vícios, a fim de que, partindo da imitação, passem ao gozo da realidade. Ou não te apercebeste de que as imitações, se se perseverar nelas desde a infância, se transformam em hábito e natureza para o corpo, a voz e a inteligência?” (Platão, p. 120)<sup>2</sup>

Joel Zito, no documentário, *A negação do Brasil* (<https://www.youtube.com/watch?v=PrrR2jgSf9M>), sobre a representação de negros na telenovela brasileira, mostra a maneira como os atores negros foram sistematicamente confinados a papéis subalternos no período áureo da teledramaturgia.

Discuta essa questão, tomando por base o texto “Metamorfose” de Geni Guimarães, mas recorrendo aos documentários, *Protesto* e *A negação do Brasil*. Fale sobre o papel dos modelos na produção de práticas e de identidades.

### **Guia para a formatação do trabalho**

A formatação é um aspecto importante da escrita acadêmica. Procedo aqui à enumeração de alguns pontos principais:

- a) Em um ensaio crítico, trabalha-se com pelo menos um texto senão com diversos. É essencial explicitar a referência dele (ou deles), em nota de rodapé, ou entre parênteses. Uma citação deve aparecer sempre entre aspas. Se ela tem mais de três linhas (ou se ela merece um destaque especial) deve ser escrita sem aspas, separada do corpo do texto, o bloco inteiro inscrito com um recuo de 3,0 cm à direita (ou simplesmente com o recuo do parágrafo), e à esquerda, e em uma fonte menor;
- b) Toda citação deve aparecer com sua devida referência de autor. Se você está utilizando ideias de alguém, dê crédito a essa pessoa, autor ou professor. Há duas maneiras de explicitar as referências: entre parênteses no corpo do texto (por exemplo: TROYES, p.45) ou em nota de rodapé. Neste caso, a nota não requer parênteses;
- c) As obras citadas no correr do trabalho, ou importantes para a sua concepção, devem ser incluídas na bibliografia, situada no final do trabalho. Nunca se apresenta um texto sem bibliografia. Os itens da bibliografia se escrevem da seguinte forma: para livro: SOBRENOME (caixa alta), Prenome do autor (redondo). *Título do livro* (itálico). Cidade: Editora, Ano. Exemplo: TROYES,

---

<sup>2</sup> Cf. Platão, “mimesis e diegesis”, no blog.

Chrétien de. *Perceval ou o Romance do Graal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.  
Para parte de um livro, desta forma: CANDIDO, Antonio. "Dialética da malandragem", in: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993. Observe que, neste caso, o título de parte de livro (poema, artigo) aparece entre aspas e em redondo, e o título do livro aparece em itálico.

- d) As palavras estrangeiras são inscritas em itálico; as palavras citadas, ou utilizadas num sentido específico, fora do comum, devem ser inscritas entre aspas. O itálico deve ser utilizado também para sublinhar uma palavra, expressão ou frase. Utiliza-se atualmente nas práticas editoriais cada vez menos o negrito ou o sublinhado.