

FÁBULA E POESIA VISUAL: UMA APROXIMAÇÃO PELA TEORIA DOS GÊNEROS

FABLE AND VISUAL POETRY: AN APPROXIMATION BY THE THEORY OF GENRES

Thiago Buoro¹

RESUMO: Abordam-se aqui a fábula e o poema visual. A convergência entre essas duas formas discursivas, aparentemente tão distintas, é observada no fato de compartilharem certa inexatidão genérica. Mesmo que há muito tempo sejam reconhecidas como discursos autônomos, fábula e poesia visual não se incluem facilmente na tipologia dos gêneros literários, por razões que serão investigadas pela via da comparação, que tem o benefício de apontar a generalidade do problema e de justificá-lo sob perspectivas menos fechadas.

PALAVRAS-CHAVE: fábula; poesia visual; gênero literário.

ABSTRACT: The fable and the visual poem are discussed here. The convergence between these two apparently distinct forms of discourse is observed in the fact that they share a certain generic imprecision. Although they have long been recognized as autonomous discourses, fables and visual poetry are not easily included in the typology of literary genres, for reasons that will be investigated by way of comparison, which has the benefit of pointing out the generality of the problem and justifying it under less closed outlooks.

KEY WORDS: fable; visual poetry; literary genre.

¹ Mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, *campus* de Araraquara – Brasil. Doutorando em em Estudos Literários na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, *campus* de Araraquara – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8465-2070>. E-mail: thiago.buoro@hotmail.com.

1. DA IMPRECISÃO DO GÊNERO: FÁBULA E POESIA VISUAL

A aproximação entre fábula e poesia visual pode causar surpresa a princípio, uma vez que constituem formas discursivas pertencentes a terrenos pragmáticos distintos. A primeira, de nítido teor narrativo, comparece com razoável frequência às interações comunicativas das mais diversas situações sociais: das pré-escolares a restritos debates filosóficos. A segunda, sem gozar do mesmo prestígio popular, perpassa muito em alto os estudos especializados de poesia e de arte, embora tenha se prestado tantas vezes à sedução do homem comum. No entanto, o que têm de semelhante – a proveito deste presente estudo, evidentemente, porque outros pontos de contanto haveriam de ser encontrados – é o fato de compartilharem certa inexatidão genérica, ou seja, mesmo que há muito tempo sejam reconhecidas como discursos autônomos, fábula e poesia visual não se incluem facilmente na tipologia dos gêneros literários, por razões que devo investigar.

À maneira de introdução do problema, reproduzo abaixo a tese de Márcia Neves e Paulo Alexandre Pereira (2008, p.2), autores do artigo “A inscrição da fábula na narrativa portuguesa contemporânea”, no qual abordam a origem e permanência do gênero confiado, na cultura ocidental, às criações de Esopo.

Tendo percorrido praticamente todas as culturas humanas e épocas históricas, a fábula constitui um gênero de origens e fronteiras incertas. A sua presença ubíqua no imaginário poético ocidental ajuda a compreender o emprego consensualizado do termo, mesmo se qualquer tentativa de circunscrição tipológica pareça esbarrar, no caso da fábula, com uma prática literária esquiva a todas as categorizações.

O que afirmam a respeito da fábula se aplica, com o mesmo impacto, à poesia visual, que também percorreu, embora provavelmente com menos intensidade, diversas “culturas humanas e épocas históricas”, entrou efetivamente na oficina dos poetas e mereceu na contemporaneidade a

denominação com a qual seria conhecida e reconhecida como prática estética de linguagem. A poesia visual assim como a fábula são daquelas produções sobre as quais a historiografia e crítica literárias não possuem descrição consensual e definitiva. Ambas são consideradas híbridas, por mobilizarem diferentes tipos discursivos, e polimórficas, por concentrarem grande variedade de soluções compositivas, apesar de essas duas qualidades terem natureza particular em cada gênero.

Possuidora de evidente tradição, a fábula, já desde Aristóteles, dispõe de extensa teorização, heterogênea na medida em que acerca o problema sob perspectivas diferentes. Por sua vez, a poesia visual no ocidente carece de estudos amplos, limitando-se a comentários de circunstâncias, a exegeses pontuais sobre determinado poema, o que se verifica pelo menos até a sua revisão pelos poetas de vanguarda, que a investiram de condições para que se tornasse efetivamente um gênero, mesmo que vago, hesitante, pouco delimitado. Destacam-se, das proximidades, os esforços dos concretistas brasileiros – muito embora estivessem, a princípio, mais interessados na fundação de uma poética particular – e os ensaios dos portugueses Ana Hatherly e E. M de Mello e Castro. Pode-se afirmar, portanto, que a poesia visual, em comparação com a fábula, apresenta maior resistência à convenção tipológica.

2. A FÁBULA E SUAS FRÁGEIS FRONTEIRAS

Costuma-se dizer que as fábulas, apesar de sua forte presença, nunca desfrutaram do prestígio que outros gêneros possuem. Segundo Kleveland (2002, p.120) “*son textos situados en una categoría marginal en comparación con otros géneros literarios como la novela y la poesía*”. A fábula teria começado muito antes de Esopo, na Mesopotâmia do século XXV a.C, mas sua tradição conhecida no ocidente teve início com o grego lendário, a quem seguiu a vertente latina: Fedro, Aviano e Bábrio, o romano que escrevia em grego.

Posteriormente, já nos séculos XVII e XVIII o francês La Fontaine e seus continuadores a recuperaram em reformulações estilísticas, dotando-a de maior visibilidade. Ao chegar na modernidade do século XX, as mudanças se intensificam, naturalmente: “*se manifiestan algunos câmbios en el género que desembocan en el concepto de la nueva fábula*” (KLEVELAND, 2002, p.120). Da velha à nova fábula, assistiu-se à flutuação de sua configuração narrativa e de sua função discursiva, o que refletiu naturalmente em seu valor literário dentro do sistema de gênero.

A fábula possui dois momentos distintos: um de subordinação, em que não se pode falar propriamente de gênero, e outro de autonomia.

Na origem, diferente de outras formas, como a novela e o drama, a fábula servia como “dispositivo retórico” (PEREIRA, 2008), um mero instrumento argumentativo, cujo objetivo era oferecer um exemplo, uma ilustração das ideias organizadas com o fim persuasivo. Neste contexto específico, fábula é figura alegórica que penetra no discurso temático. Define-se exclusivamente pela sua utilidade na formação de outro texto. Sua função é a de convencer pela demonstração, de atuar no sentido de mobilizar o interlocutor, tocá-lo, fazê-lo agir; função que a linguística denomina perlocutória. Aristóteles menciona o fato em sua Retórica: o *exemplum*, em determinado discurso persuasivo, poderia ser constituído por histórias reais – retiradas da vida social ou da mitologia – ou por histórias fictícias. Estas últimas incluíam a parábola e a fábula. A verdade particular contida na ficção fabular teria o objetivo de induzir o leitor a chegar a uma verdade geral. Pereira (2008) lembra que até em conceituações recentes a fábula é vista como ato perlocutório, como recurso interacional. De fato, é essa definição primeira de fábula que tem conferido a preponderância do ato perlocutório sobre a narrativa, ou seja, é o que talvez tenha feito seu efeito retórico sobre o leitor ser considerado mais importante do que a própria história contada. A fábula se fixa, portanto, como texto bisetado, segundo as mesmas considerações de Aristóteles (NEVES; PEREIRA,

2008): um relato breve ficcional e uma lição moral. Nas fábulas de Esopo, os dois elementos já aparecem marcados por indicadores linguísticos: acompanha a narrativa uma máxima filosófica, introduzida pela expressão *ho logos deloi*, que significa “a fábula mostra”.

Kleveland (2002) discute o expediente retórico do *ho logos deloi*. De acordo com consagrados estudiosos do assunto, como Ben Edwin Perry, seria um erro interpretativo considerar que Esopo pretendeu usar suas histórias para ensinar. O que provavelmente tenha pretendido Esopo foi mostrar aspectos da vida humana em sociedade, sem qualquer intenção didática. Assim também teria ocorrido com grande parte das fábulas antigas que criticavam as injustiças sociais. Essa interpretação lê ao pé da letra o verbo *deloi*. Épocas posteriores, no entanto, como o período neoclássico, fizeram surgir fábulas de forte carga moralizante, em que o *ho logos deloi* cedeu lugar para o “a fábula ensina”.

De qualquer modo, pela revelação ou pelo ensinamento, o discurso moral comparece no texto fabular ao lado do discurso narrativo. Essa estrutura discursiva será mantida e constituirá a matriz do gênero. O que efetivamente parece ter levado a fábula ao caminho de sua autonomia não foi o abandono do discurso moral, mas um investimento em sua literariedade, que se deu com Fedro e seus sucessores. Na explicação de Neves e Pereira (2008, p.6):

Neste sentido, pode argumentar-se que, ainda que a prática narrativa do *auctor inventus* Esopo tenha contribuído para consolidar o conceito de fábula que perdurou até hoje no mundo ocidental, as suas fábulas parecem acercar-se mais de uma coletânea tematicamente organizada com finalidade retórica do que de uma obra com expressa intencionalidade literária. Esopo foi o inventor da *matiere*, determinando o escopo temático do gênero fabulístico, a que Fedro, por seu turno, irá conceder cidadania estético-literária, investindo-a de densidade poética.

Fedro, que escreveu suas histórias em versos jâmbicos, afasta a fábula do compromisso utilitário da demonstração retórica e lhe confere importância estética. A partir daí ela viria a ganhar estatuto de gênero literário, à medida que sua prática coincidissem com o estabelecimento de suas regras discursivas, das quais passou a fazer parte, curiosamente, a referência literal a Esopo como primeiro inventor, uma espécie de “dispositivo de legitimação genérica” (NEVES; PREREIRA, 2008) – aliás, essa regra de referência dotou a fábula de uma revisitação constante ao paradigma temático fornecido por Esopo, o que levou Genette a defini-la como gênero hipertextual por excelência. Destaca-se também o esforço de La Fontaine, que também escreveu em versos, de isolar a fábula de suas dependências retóricas. É evidente que, em Fedro, La Fontaine e todos os outros renovadores, a escolha do texto versificado, dádiva das Musas, refletiu no aumento de reconhecimento da identidade estética da fábula.

A literaridade específica da fábula não é fácil determinar, dada a semelhança com outras formas, como o conto, o apólogo, a anedota, o símile, o bestiário. O verso não a garante, tampouco a presença da diegese pura e simplesmente. Como já foi dito, a duplicidade discursiva – narrativa e moral – entra na estrutura da fábula, que não pode ser entendida senão em totalidade. Alceu Dias Lima (1984, p.62) põe o problema sob análise semiótica, para identificar os elementos sincrônicos da forma fabulística e defini-la exclusivamente a partir de sua estruturação de linguagem. Apresenta-o do seguinte modo, referindo-se às fábulas de tradição esópica: “Esses textos, postula-se, podem ser enfeixados numa única categoria, ainda que guardem entre si grandes diferenças, quando focalizados pelo discurso de outras ciências do homem que não a semiótica”. Essa categoria discursiva – reconhecimento do gênero, não necessariamente literário, porque não é essa a função da semiótica, mas do gênero discursivo – está fundada, segundo o autor, sobre três modos expressivos: a história, a moral e a metalinguagem. A última é acréscimo do autor às duas primeiras bem conhecidas. A metalinguagem é a instância de

enunciação em que o narrador revela-se no texto no momento em que faz a mudança entre a apresentação da história e a interpretação moral. Aquele que enuncia deve se mostrar de algum modo, para que o leitor não confunda o enredo alegórico com o discurso filosófico. A fábula mostra-se fábula.

Esse elemento interno da linguagem é fundamental à boa parte das fábulas de tradição esópica. Mas pode ser prescindível às mais modernas que reivindicam justamente a eliminação do discurso moral, deixando ao leitor o papel de imaginá-lo, ou de cria-lo conforme seu repertório cultural. Nesse caso é ainda mais difícil reconhecer um discurso distinto do das histórias classificadas como contos ou histórias alegóricas. Sem a máxima, o provérbio, a sentença filosófica, a fábula escorre facilmente de seu próprio limite. Por isso afirma-se que a fábula não pode, como a mínima garantia de existência, perder seu discurso narrativo. Ao apontar as diferenças entre parábola, fábula e romance de tese, Susan Suleiman (1977), afirma a respeito da parábola aquilo que é perfeitamente extensível à fábula:

[..] l'histoire est le seul élément qu'une parabole ne saurait "taire" sans devenir, de ce fait même, autre chose. Cela tient non seulement à ce que l'histoire fournit l'élément narratif essentiel à l'ap parabole, mais aussi à ce qu'elle est le seul élément d'une parabole qui ne se laisse en aucun cas déduire des deux autres.

Os outros dois elementos da parábola são, para a autora, a interpretação e o efeito sobre o leitor. Na fábula, a história não se deduz da moral ou do resultado perlocutório, logo insinua-se como essencial do gênero. De fato, seria arriscado chamar fábula a uma máxima, a um comentário filosófico, a uma exortação moralizante. Então deve-se perguntar: quais são os traços fabulares específicos da narrativa em si? Alceu Dias Lima (1984, p.68) entende estarmos “no domínio de fenômenos discursivos que abrangem muito mais coisa do que a fábula. Esta, se se quiser ater-se à sua especificidade, deve ser estudada naquele âmbito restrito dos procedimentos semânticos a que se chamou aqui

da desumanização.” Tais procedimentos semânticos dizem respeito à categoria dos atores narrativos – os personagens individuais que atualizam os actantes narrativos –, que se consagram em dois tipos: os não-humanos (animais, objetos, entidades abstratas; os humanos tipificados, ou seja, reduções caricaturais de determinados comportamentos sociais, o que equivale, segundo Lima, à desumanização. Deve-se notar também que esses atores são geralmente organizados na fábula não de acordo com o enredo, mas de acordo com a conclusão moral a que se deve chegar pelo enredo. À exceção da categoria dos atores, no entanto, não haveria outra especificidade distintiva na narrativa fabular.

Outra característica formal particular do gênero é sua brevidade narrativa. Fábulas são textos curtos. Essa e outras propriedades são destacadas, em síntese, por Pereira (2008). Vale reproduzi-las, sem necessidade de explicação: “brevidade, estrutura opositiva ou agonística, presença de marcadores de interlocução directa, substância injuntiva-moralizante, alcance alegórico da efabulação” (PEREIRA, p.9). Mas não são índices exclusivos do gênero, evidentemente. A dificuldade de estabelecer as fronteiras da fábula parece ser o único ponto de acordo entre os estudiosos. Sobre as antigas coleções, escreve B. E. Perry (*apud* PEREIRA, 2008, p.8):

The materials contained in our ancient and medieval collections of fables ascribed to Aesop, and in other collections which belong in the same tradition, are so varied in kind that no conceivable definition of fable, however broadly it might be formulated, could apply to all of them.

E não se diria o mesmo, ou mais, sobre as modernas?

Fábulas escritas a partir do século XX subvertem programaticamente as regras já frágeis que circunscreviam o tipo fabular. Exemplo máximo encontra-se na obra do hondurenho Augusto Monterroso, autor do conjunto de fábulas

Ovelha Negra, obra publicada em 1969 e que foi objeto de estudo de Anne Kleveland. Esta destaca sobretudo: a atualização temática; a negação em transmitir uma moral; a maior exigência interpretativa do leitor; o aprimoramento literário do texto, o rechaço à tipificação dos personagens. Tudo isso acaba por minguar definitivamente a possibilidade de definição clara do gênero. O que confirmam Neves e Pereira (2008, p. 9-10):

É precisamente esta subversão produtiva que confere à fábula contemporânea os seus contornos fluidos e impermanentes, o que ajuda a explicar o evidente desconcerto teórico perante uma forma informe que incessantemente se metamorfoseia ou se aloja em géneros breves ou brevíssimos de expressiva fortuna contemporânea, como o conto, o microconto ou o fragmento.

3. A POESIA VISUAL: O HIBRIDISMO REFRAATÁRIO

É comum entre muitos defensores da poesia visual a atitude vanguardista de circunscrevê-la em momentos de revolução sociocultural, como se ela representasse a solução inevitável e única de crises que supostamente acometeram certos modelos estéticos. A poesia em verso, a poesia lírica, a prosa literária, o discurso dramático, nenhuma forma seria capaz de comunicar com tamanha competência a nova ordem social e individual em vias de estabelecimento. Apenas a poesia visual, fruto da utopia do futuro, nesse sentido congenitamente futurista, reuniria as características necessárias de expressão do novo. Isso fica claro, por exemplo, em um dos autores mais convocados ao debate, E. M de Melo e Castro (1993, p.217):

A poesia visual aparece de uma forma consistente quatro vezes na história da arte ocidental: durante o período alexandrino, na renascença carolíngia, no período barroco e no século XX. Pode observar-se ainda que cada um desses surtos de poesia visual se relaciona com o fim de um período histórico e começo de uma nova época.

Essa explicação tem mais de profético-mitológica que de realidade historiográfica. Não é conhecido nenhum estudo diacrónico consistente da poesia visual, fundado em evidências científicas, corroborado por exemplos diversificados. No entanto sabe-se que ela esteve presente, em paralelo com toda produção artístico-literária, pelo menos desde o mencionado período alexandrino. Hipoteticamente seus momentos de evidência e omissão se devam às condições da recepção crítica, que jamais chegou a um consenso sobre seu estatuto tipológico, tampouco tem-na descrito com os mesmos critérios e nomenclaturas.

Mas isso não implica negligenciar a fixação do *ethos do novo* na poesia visual. Condicionada ou não a um contexto de mudança, a produção poética visual tenderá, em seu percurso histórico, ao embate contra aquilo que se pode chamar tradicional. Esse *ethos* pode ser verificado já na antiguidade. Maria Celeste Dezotti (2010, p.16), em estudo sobre poemas visuais helenísticos – denominados à época, como ela explica, de *tekhnopáignion*, que significa “passatempos engenhosos” – dos poetas gregos Símiias, Teócrito, Dosíades e Vestino, recomenda: “devemos entendê-los como produto de uma época de reconstrução sociocultural, cujos poetas, embora reverenciem o passado, buscam trilhar novos caminhos”.

É difícil marcar a origem da poesia visual. Como garantir que não tenha nascido no mesmo momento em que nasceu a escrita, uma vez que sua peculiaridade encontra-se na arte da inscrição? O ato de gravar a letra na pedra ou na argila, se esteve envolvido com a estética, faz vibrar em harmonia a corda de grande parte do que se costuma chamar poema visual. A caligrafia pertence ao terreno do poema visual. A beleza da letra, seu corpo, sua forma plástica comunicável apenas pela pintura, pelo grafismo, pela inscrição. Haveria de se falar, então, de um percurso iniciado pelo menos 30 mil anos atrás, com as primeiras gravações de símbolos sobre superfície. Percurso que se confunde com o de tantos outros, como o da Arte, da Língua, da História.

Para que o poema visual apareça, é necessário que a escrita se mantenha vigilante de sua potência visual. Por isso especula-se que a Grécia só pôde ter sido berço dos poemas de Símbias de Rodes porque recebera forte influxo das escritas altamente caligráficas. Segundo Xavier (2002, p.165): “A convivência da abstrata literatura grega com as escrituras egípcias, árabes e pérsicas, de forte cunho visual, é encarada como a condição preliminar para o surgimento dos primeiros poemas visuais.” O reverso disso é que em nossa padronização tipográfica a escrita carece de apelo visual. É uma conjectura bastante plausível a de Xavier. Isso equivale mais ou menos ao impacto causado pela escrita ideogrâmica oriental sobre nossos poetas concretistas. A escrita se encanta com a escrita. Existe aqui um traço de alteridade. É bom lembrar também da arte africana na construção do cubismo. Tantos séculos sob o domínio da perspectiva, a figura converteu-se em janela do real. A força subversiva teve de vir do traço simples, da linha essencial, da falta de ornamento, do chapado.

Carmina figurata denomina um conjunto de poemas visuais do período medieval – ou renascença carolíngia, como quer Mello e Castro – nos quais as sobreposições de texto são marcadas pela diferença tipográfica ou pelo destaque em desenho e pintura. São textos ocultos em textos, símbolos sobrecarregados de sentido religioso e metafísico que se imiscuem na aparente homogeneidade da escrita. *Carmina figurata* é um tipo poético visual complexo, pois destaca, com o recurso visual, os estratos de interpretação que se multiplicam no texto literário. É jogo visual da polifonia do texto.

A poesia visual, produto da articulação de palavras escritas, sempre reclamou um lugar entre as criações literárias, particularmente a poesia. Não à toa faz referência a ela na própria denominação, cujas variantes são: poesia figurativa, poesia concreta, poesia espacial, poesia-pintura, entre muitas outras, a depender da época e do país de origem.

Sob o antigo critério de Aristóteles, a poesia (poièsis) deriva do verbo ποιεῖν (poiein), que significa “fabricar”, “criar”, “produzir” e designava indistintamente várias criações literárias, seja em prosa ou verso, seja pelos modos narrativos ou dramáticos. A Poética aristotélica abarcava os pressupostos de composição literária com suas particularidades formais; continha, em sua generalidade descritiva, os distintos e conhecidos gêneros tragédia, comédia, épica e ditirambo.

Mas entende-se, de acordo com Yves Stalloni (2001), que o limite da poesia na Poética era o limite da *mimese*: poesia era toda criação, independentemente da forma, que realizava a imitação. Logo, dela estava excluído, por exemplo, o discurso do historiador Heródoto. Excluída também – o que Genette denuncia com gravidade – estava a poesia que, em vez de imitar o mundo exterior, exprimia os recônditos da subjetividade: a poesia dita lírica, o canto órfico, ou o que se tornou, sob o peso do tempo, a própria poesia, contra a qual muitos poetas da modernidade se rebelaram, em nome da reabertura objetiva.

Evidentemente a primeira Poética de Aristóteles expandiu-se e alterou seus critérios taxonômicos, a fim de representar a realidade da criação do que se entendeu, em cada época, por poesia (desconsiderando a hipótese de essa Poética ter sido extinta, uma vez que não mais existem padrões universais de criação e julgamento, o que afetaria, evidentemente, a validade dos gêneros). Poesia se identifica pela enunciação – o modo como o “eu” se exprime, ou os conflitos desse eu que se desdobra em outros ou se apaga –, e pela temática abordada, e pela pragmática de afetar o leitor, e pelo critério de literariedade do qual decorre uma retórica específica: sua prosódia, sua versificação, sua intransitividade. Se um estudo de poética, depois do filósofo grego, manteve sua função de descrição generalizante dos traços constitutivos da obra literária, a pergunta que ora se deve fazer é: poesia visual, como criação de palavras, está

submetida à Poética? Rara resposta. As categorias e subcategorias da poesia não a incluem facilmente.

Há diversas complicações em designar um poema visual uma criação poética. Uma delas – e a mais significativa, embora seja uma razão formal, secundária na Poética de Aristóteles – está diretamente ligada a seu hibridismo palavra-imagem. Se um poema visual não é constituído apenas de palavras, a Poética não poderia ser seu campo exclusivo. Não à toa comparece, com a mesma ou maior importância, no domínio das Artes Visuais, não apenas como criação, mas também como teorização e crítica. Sua inclinação plástica o coloca naturalmente como objeto plástico. E a homogeneidade como se dá a mistura dos códigos potencializa a dificuldade de categorização. Como evitar que uma mesma criação de palavras escritas não seja rotulada como “grafismo poético”, ou “pintura poética”, ou ainda “figura poética”? O ponto conceitual de partida determina a identificação genérica.

Mas o debate é empobrecedor se permanecer na disputa do “é isso ou é aquilo”. Por isso algumas teorias de maior abrangência, como a Semiótica – a mesma que pautou o estudo de Alceu Dias Lima sobre a fábula – acabam por explicar o fenômeno de maneira mais adequada, oferecendo importantes recursos para a formatação do gênero. As relações estabelecidas entre o código visual e o código verbal são complexas e podem se revestir naturalmente de qualidades consideradas indispensáveis ao poema. Um dos estudos mais interessantes a se fazer é analisar as continuidades retóricas das figuras de linguagem nos dados visuais: metáforas visuais, metonímias visuais, redundâncias visuais, etc.

Ademais, o próprio estatuto do gênero poético não se encontra isento de variação, após todo esforço conceitual desde a Poética de Aristóteles. É justamente diante de obras híbridas que se dá a hesitação em optar por uma classificação segura. Comumente o critério empregado é a predominância de

determinados traços genéricos convencionais, procedimento que Jakobson (2002) entende sob o conceito de “dominante”. No entanto, a dificuldade pode persistir. De acordo com Stalloni (2001, p. 149-150),

[...] a interpenetração dos gêneros é coisa corrente (a narração pode introduzir-se no teatro, o diálogo pode constituir-se em romance etc.) Mas aqui o problema é outro, já que obras apresentando propriedades de natureza distinta podem ser legitimamente reivindicadas por diferentes gêneros.

Esse é o caso dos textos dramáticos e épicos, que contém quase sempre carga poética suficiente para serem considerados simplesmente poemas. Stalloni (2001, p.150) recorda ainda outro exemplo, muito pertinente neste momento: “Faríamos a mesma observação em relação à fábula, possuidora de qualidades poéticas que lhe outorgariam um lugar indiscutível aqui [no estudo da poesia em questão]”. Ora, as fábulas de Fedro, Aviano, Bábrio, La Fontaine, escritas em verso, reforçam a imprecisão das fronteiras: são fábulas e são poemas.

As fronteiras nebulosas entre o poema visual e o poema não visual, ou entre o poema visual e o puro visual, fazem recordar o pertinente estudo de Genette em torno da diferença entre narrativa e descrição, na mesma medida difícil de estabelecer. Em nível profundo, essa diferença se expressa na oposição entre tempo e espaço. Demonstra Genette que, enquanto modos de representação, o ato de narrar e o de descrever se distinguem pelo emprego particular da linguagem. Narrar exige utilizar a linguagem para representar uma sucessão temporal de determinado acontecimento; descrever, por outro lado, exige que a linguagem, naturalmente transcursiva, abarque simultaneamente objetos justapostos no espaço. No entanto, quando se trata de literatura escrita, essa diferença se reduz, pois toda escrita concretiza a espacialização da linguagem, na qual o tempo pode ser revertido, interrompido

ou recuperado. Ou seja, qualquer narrativa escrita está sujeita às leis da descrição. Escreve o autor:

Mas esta oposição [narrativa e descrição] perde muito de sua força na literatura escrita, onde nada impede o leitor de voltar atrás e de considerar o texto, em sua simultaneidade espacial, como um *analogon* do espetáculo que descreve: os caligramas de Apollinaire ou as disposições gráficas do *Coup de dés* só fazem levar ao limite a exploração de certos recursos latentes da expressão escrita. Por outro lado, nenhuma narração, mesmo a da reportagem radiofônica, não é rigorosamente sincrônica ao acontecimento que relata, e a variedade das relações que podem guardar o tempo da história e o da narrativa acaba de reduzir a especificidade da representação narrativa. (Genette, 2009, p.276)

A citação vem a calhar, na medida em que inclui o exemplo da poesia visual, cuja sintaxe é espacial e depende absolutamente da escrita. Se se quer gênero, a poesia visual não pode obliterar sua conformação gráfica. A letra, no sentido primeiro de inscrição, aquele atribuído por Barthes (1980), constitui o traço diferencial que coloca o poema fora da linguagem e dentro da escrita. No entanto, o estatuto genérico continua aberto; o poema visual sobrevive no movimento pendular entre a poesia e o visual, entre a poética e a arte.

4. GÊNEROS POR TRADIÇÃO: APROXIMAÇÕES ENTRE FÁBULA E POESIA VISUAL

O que é curioso observar, tratando-se de gênero, é a permanência do deslocamento tanto na fábula como no poema visual. Sabe-se bem que a modernidade literária, iniciada com o Romantismo, segundo a consagrada cronologia de Octávio Paz, rompeu com as fronteiras genéricas. A desobediência dos limites e o hibridismo consagraram-se valores essenciais da literatura. Recordando Maurice Blanchot, Todorov (1980, p.43) conjectura: “não há, hoje em dia, nenhum intermediário entre a obra particular e a literatura inteira, gênero derradeiro”. Na atualidade, um exemplar de literatura é único e dispensa filiação. O gênero então teria perdido completamente a validade. Ora, o

problema da fábula e da poesia visual não são problemas de hoje em dia; ele as acompanha desde o momento da origem, como tentei muito superficialmente demonstrar. Com a modernidade, essas duas formas puderam assistir a dois movimentos: o primeiro foi o agravamento da sua inadequação genérica; o segundo foi, em reverso, certa legitimação no cenário cultural justamente pela sua congênita exceção. De todo modo, a modernidade apenas corroborou nelas o fato corrente: a dificuldade do estatuto genérico.

Todorov não aceita a ideia do fim dos gêneros. Muito pelo contrário, argumenta que os gêneros, indispensáveis à criação de literariedade, são frutos da história, isto é, modificam-se de acordo com o processo orgânico da comunicação. Se na modernidade é possível falar em ruptura de gênero, é porque os gêneros existem, naturalmente. E as obras que nascem da subversão de determinado gênero acabam fundando, elas próprias, outro gênero. Por isso Octávio Paz (2013) pôde chamar “tradição da ruptura” o complexo desmanche promovido pelas vanguardas do século XX: tudo o que nasceu da negação tornou-se regra, tornou-se novos gêneros.

A definição apropriada de gênero oferecida por Todorov associa dois elementos: o traço formal e o reconhecimento social. Um é interno a obra; o outro, externo. Em suas palavras:

Os gêneros são unidades que podemos descrever sob dois pontos de vista diferentes, o da observação empírica e o da análise abstrata. Numa sociedade, institucionalizam-se a recorrência de certas propriedades discursivas, e os textos individuais são produzidos e percebidos em relação à norma que esta codificação constitui. Um gênero, literário ou não, nada mais é do que essa codificação de propriedades discursivas. (TODOROV, 1980, p.48)

É natural, portanto, que a predominância de certas propriedades discursivas – que podem ser semânticas, morfológicas e pragmáticas – num conjunto de exemplares determine a separação em classe, ou classificação. Essa

classe, por sua vez, ganha um caráter sistemático, fundado sobre leis de funcionamento, as quais não cumprem – ou não devem cumprir – a função de restringir a criação, mas a de regulá-la, orientá-la, servindo como “modelo de escritura” para os autores e “horizonte de expectativa” para os leitores.

Graças à institucionalização do gênero, é possível sua permanência no tempo. Criam-se e leem-se até hoje fábulas e poemas visuais porque se pôde minimamente organizar esses discursos de acordo com certas regras, seja em obediência, seja em desobediência a elas. Essas regras constituíram um código genérico, por mais inexato e por mais confundível que possa parecer. Quais sejam as propriedades discursivas de cada uma – das quais tentei oferecer aqui uma noção –, elas comparecem, implícita ou explicitamente, no momento de criação e no ato de recepção. Vê-se, por exemplo, no caso da fábula, o sentimento de necessidade da categoria de atores típicos: os animais, as coisas, as caricaturas humanas. Ou a propriedade da enunciação que se desdobra metalinguisticamente em duas: o narrador e o intérprete. No caso do poema visual, a propriedade mais evidente diz respeito à materialidade dos signos, uma dimensão verbal, expressiva, absolutamente dependente da escrita, que se investe de extrema carga significativa. Portanto, é forçoso concluir que a fábula e a poesia visual constituem gêneros, mesmo que esses gêneros careçam de precisão, de contornos bem definidos, de fronteiras claras.

É o princípio do gênero que, ao extremo, regula a própria recusa do gênero e a inconstância de seus contornos. Todos os discursos comunicam-se numa rede complexa de referências, e as atrações ou refrações se baseiam na lógica de parentesco. Ainda a ratificação de Neves e Pereira (2008, p.8), referindo-se à fábula:

Ora, não merece hoje discussão o postulado de que qualquer texto literário afirma a sua singularidade por referência a um determinado horizonte de expectativas de gênero do qual se afasta, que rejeita ou

subverte ou, pelo contrário, que imita e reproduz, num jogo infinito de relações intertextuais.

Eis que a fábula e também a poesia visual, debatendo-se contra os discursos afins e contra seus próprios limites, atravessaram séculos e construíram aquilo que é um sinônimo de gênero em acepção sociológica: tradição. Duas tradições hesitantes, mas resistentes. Vista cada uma isoladamente, pode faltar à nossa memória a percepção das vias semelhantes. Por isso minha intenção foi a de oferecer um paralelo. A comparação tem o benefício de apontar a generalidade do problema e de justificá-lo sob perspectivas menos internas, fechadas. Dentro do amplo domínio dos gêneros, fábula e poesia visual, dois discursos bem diferentes, podem se iluminar mutuamente na medida em que compartilham do estatuto genérico flutuante.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- DEZOTTI, Maria Celeste Consolin. Tekhnopáignion: poesia para ver. In: PIRES, A. D.; FERNANDES, M. L. O. (Org.) *Matéria de Poesia: crítica e criação*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. p. 15-32.
- MELO E CASTRO, Ernesto Manuel de. *O fim visual do século XX*. São Paulo: Edusp, 1993.
- JAKOBSON, Roman. O dominante. In: Lima, L.C. *Teoria da Literatura em suas fontes*. vol 1, 3ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. P.513-518
- KLEVELAND, Anne Karine. Augusto Monterroso y la fábula en la literatura contemporánea. *América Latina Hoy*, 30, 2002, p. 119-155.
- LIMA, Alceu Dias. A forma da fábula. *Significação*, 4, p.60-69, 1984.
- NEVES, Márcia; PEREIRA, Paulo Alexandre. A inscrição da fábula na narrativa portuguesa contemporânea: heranças e metamorfoses. *A fábula na literatura portuguesa: catálogo e história crítica*. Capítulo 9. Lisboa, 2008. Disponível:<http://www.memoriamedia.net/fabula/index.php/historia-critica>
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. São Paulo: Cosac Naify, 2013

PEREIRA, Paulo Alexandre. Da fábula e dos seus arredores: a exemplaridade animal na literatura medieval portuguesa. In: MORAIS, Ana Paiva (Coord.). *A fábula na literatura portuguesa: catálogo e história crítica*. Capítulo 1. Lisboa, 2008. Disponível: <http://www.memoriamedia.net/fabula/index.php/historia-critica>

STALLONI, Yves. *Os gêneros literários*. São Paulo: Difel, 2001.

SULEIMAN, Susan. Le récit exemplaire. Parabole, fable, roman à thèse. *Poétique*, 32, p. 468-489, 1977.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Trad. E. A. Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

XAVIER, Henrique Piccinato. A evolução da poesia visual: da Grécia antiga aos infopoemas. *Significação*, 17, 2002. p. 161-190.

Recebido em 13/07/2019.

Aceito em 07/10/2019.