



**I Congresso Nacional de Estudos Iserianos**  
**Teoria do Efeito Estético e Antropologia Literária:**  
***novos loopings críticos***

18, 19 e 20 de outubro de 2022

Online | Gratuito

João Pessoa-PB

## **COORDENAÇÃO GERAL**

Profa. Dra. Fabiana Ferreira da Costa

## **COORDENAÇÃO ADJUNTA**

Profa. Ma. Larissa Brito dos Santos

## **COMISSÃO ORGANIZADORA**

Alexandre Albuquerque de Sousa (UFPB)  
Aléxia Eloar Félix Cavalcante (UFPB)  
Aline dos Santos Gouveia (UFPB)  
Alinne de Moraes Oliveira Cordeiro (UFPB)  
Ana Cláudia Félix Gualberto (UFPB)  
Andrey Pereira de Oliveira (UFRN)  
Brenda Carlos de Andrade (UFRPE)  
Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos (UFPB)  
Carolaine Marinho da Silva (UFPB)  
Danielle Batista Domingues Pontes (UFPB)  
Fabiana Ferreira da Costa (UFPB)  
Fernando César Bezerra de Andrade (UFPB)  
Felipe dos Santos Almeida (UFPB)  
Irene Maria Dias Bandeira (UFPB)  
Israela Rana Araújo Lacerda (UFPB)  
Jennifer Adrielle Trajano Lima (SEE-PB)  
João Batista Pereira (UFRPE)  
José Etham de Lucena Barbosa Filho (UFPB)  
Kimberly Iohhana da Silva (UFPB)  
Larissa Brito dos Santos (UFPR)  
Luana Luíza da Silva Santos (UFPB)  
Maria Betânia Peixoto Monteiro da Rocha (UFPB/IFPB)  
Nathaly Cristhine Ramos da Silva (SEE-PE)  
Rafaela Correia da Costa (UFPB)  
Rebecca Luiza de Figueiredo Lôbo (UFPB)  
Rebeca Machado de Albuquerque (UFPB)  
Rebeca Monteiro Ayres de Sousa (UFPB)  
Rinah de Araújo Souto (UFPB)  
Sarah Karoline Alves Pereira da Silva (UFPB)  
Tainá Santos de Farias (UFPB)  
Thárcilla Ellen Aires Bezerra (UFPB)  
Valmir Luis Saldanha da Silva (IFSP/UNESP)

## COMISSÃO CIENTÍFICA

Alinne de Moraes Oliveira Cordeiro (UFPB)  
Andrey Pereira de Oliveira (UFRN)  
Brenda Carlos de Andrade (UFRPE/UFPE)  
Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos (UFPB)  
Fernando César Bezerra de Andrade (UFPB)  
Jennifer Adrielle Trajano Lima (SEE-PB)  
João Batista Pereira (UFRPE)  
Larissa Brito dos Santos (UFPR)  
Maria Betânia Peixoto Monteiro da Rocha (UFPB/IFPB)  
Nathaly Cristhine Ramos da Silva (SSE-PE)  
Rinah de Araújo Souto (UFPB)  
Thárcila Ellen Aires Bezerra (UFPB)  
Valmir Luís Saldanha da Silva (IFSP/UNESP)

## REALIZAÇÃO

Grupo de Estudos em Antropologia Literária – GEAL (PPGL/UFPB/CNPq)

## APOIO

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)  
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA/UFPB)  
Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFPB)  
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (DLCV/UFPB)

## ANAIS

### I Congresso Nacional de Estudos Iserianos

Teoria do Efeito Estético e Antropologia Literária:

*novos loopings críticos*

**GEAL | 2022**

**Projeto gráfico e diagramação:**

Fabiana Ferreira da Costa

Larissa Brito dos Santos

**Revisão:**

Larissa Brito dos Santos

Catalogação da Publicação na Fonte.

Universidade Federal da Paraíba.

Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA).

C749 Congresso Nacional de Estudos Iserianos. (1. :2022: João Pessoa, PB)

Anais do I Congresso Nacional de Estudos Iserianos. Teoria do efeito estético e antropologia literária: novos loopings críticos de 18,19 e 20 de outubro de 2022. / Organizadoras Fabiana Ferreira da Costa, Larissa Brito dos Santos. - João Pessoa: GEAL,2022.

288 p.

ISBN 978-65-5942-201-2

1. Teoria do efeito estético. 2. Antropologia literária. 3. Teoria literária. 4. Literatura. 5. Leitura literária. 6. Mapeamento estético. 7. Experiência estética. 8. Cinema. I. Iser, Wolfgang. II. Costa, Fabiana Ferreira da. III. Santos, Larissa Brito. IV. Título.

BSE-CCHLA

CDU 39:82

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b> .....	7
<b>HOMENAGEM À PROFA. DRA. SÔNIA LÚCIA RAMALHO DE FARIAS</b> .....	8
<b>CONFERÊNCIAS</b> .....	12
<b>Mapeamento de Experiência Estética (MAPEE) e Roteiro Didático Metaprocedimental (RDM): implicações/ inovações metodológicas das teorias iserianas articuladas à teoria vygotkiana</b> .....	13
Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos	
<b>Iser: uma primeira aproximação</b> .....	24
Luiz Costa Lima	
<b>Ficcionalização além da literatura: reivindicando uma Antropologia da Ficção</b> .....	35
Larissa Brito dos Santos	
<b>MESAS-REDONDAS</b> .....	49
<b>Jogar e ser jogado: sublimação e emancipação pela experiência estética</b> .50	
Fernando César Bezerra de Andrade	
<b>Wolfgang Iser e Jacques Rancière: emancip(ação) como reformul(ação) e resignific(ação)</b> .....	73
Helder Santos Rocha	
<b>Wolfgang Iser e Italo Calvino: o ato da leitura em cena</b> .....	82
Bruno Brizotto	
<b>COMUNICAÇÕES ORAIS</b> .....	94
<b>Eixo 1 – Teoria do Efeito Estético, Antropologia Literária e Estudos Literários</b> .....	95
<b>A (des)figuração da personagem na ficção portuguesa do século XX: modos de ler</b> .....	96
Gisele Seeger	
<b>Como se fosse uma pessoa: Vitangelo Moscarda falando de si</b> .....	110
Valmir Luis Saldanha da Silva Claudia Fernanda de Campos Mauro	
<b>Experiência estética no texto dramático: a personagem como ponto de vista privilegiado em <i>Hamilton – an american musical</i></b> .....	125
José Etham de Lucena Barbosa Filho	
<b>Moda e cultura brasileira: uma análise do desfile “Fuxico Lanches” da marca <i>Misci</i> através do Mapeamento da Experiência Estética</b> .....	139
Josuel Belarmino de Oliveira Ana Livia Macedo da Costa Larissa Brito dos Santos	

<b>Uma experiência estética nas intermitências dos vazios com a música “piano bar”, de Engenheiros do Hawaii.....</b>	<b>152</b>
Kimberlly Iohhana da Silva	
<b>Eixo 3 – Teoria do Efeito Estético, Antropologia Literária, Leitura e Ensino .....</b>	<b>165</b>
<b>Olhares emancipadores: mapeamento da experiência estética de autistas com a série <i>Atypical</i>.....</b>	<b>166</b>
Irene Maria Dias Bandeira Fabiana Ferreira da Costa	
<b>Aplicação do Roteiro Didático Metaprocedimental em Antropologia Literária (RDM) no ensino médio e seus desdobramentos.....</b>	<b>182</b>
Rafaela Correia Costa Fabiana Ferreira da Costa	
<b>Eixo 4 – Mapeamentos e/ou análises da experiência estética à luz das teorias iserianas .....</b>	<b>195</b>
<b>Antropologia Literária e experiência estética: estratégia de leitura literária a partir do conto <i>A infinita fiadeira</i>, de Mia Couto .....</b>	<b>196</b>
Kayo Henriky Lima da Silva Josuel Belarmino de Oliveira	
<b>Mapeamento da experiência estética com o romance <i>Amada</i>: entrelaços de fluxos da consciência, tema e horizonte e emancipações .....</b>	<b>205</b>
Kimberlly Iohhana da Silva Fabiana Ferreira da Costa	
<b>Circularidade caótica: <i>recursive looping</i> na experiência estética com o romance <i>Matteo perdeu o emprego</i>, de Gonçalo M. Tavares.....</b>	<b>220</b>
Rebeca Monteiro Ayres de Sousa Sarah Karoline Alves Pereira	
<b>Mapeamento dos vazios na experiência estética em <i>A carta</i> (2013).....</b>	<b>233</b>
Israela Rana de Araújo Lacerda Isaque da Silva Moraes	
<b>Multiplicidade de significados estéticos: a resenha literária como meio de preencher os “lugares vazios” .....</b>	<b>245</b>
Aline dos Santos Gouveia	
<b>Eixo 5 – Confluências teóricas com estudos iserianos.....</b>	<b>257</b>
<b>O ressurgimento da estética: o caráter comunicativo da arte em Wolfgang Iser e R.G. Collingwood .....</b>	<b>258</b>
Edson Silva de Lima	
<b>Substituindo “eu” por “nós”: a prosa antiautoritária de Virginia Woolf.....</b>	<b>267</b>
Lucas Leite Borba	
<b>Iser e Paz na Terra do Sol: convergências e divergências.....</b>	<b>279</b>
Maycon da Silva Tannis Luiz Costa Lima	

## APRESENTAÇÃO

O Grupo de Estudos em Antropologia Literária — GEAL (PPGL/UFPB/CNPq) convidou pesquisadores para o **I Congresso Nacional de Estudos Iserianos — CNEI**, acerca do tema *Teoria do Efeito Estético e Antropologia Literária: novos loopings críticos*, realizado de forma *online*, **via Plataforma Microsoft Teams**, nos dias **18, 19 e 20 de outubro de 2022**.

O evento objetivou reunir doutores, doutorandos, mestres, mestrandos, graduados e graduandos que realizam ou realizaram pesquisas com a fundamentação teórica da Teoria do Efeito Estético e da Antropologia Literária, criadas pelo alemão Wolfgang Iser, para divulgar seus trabalhos e debater sobre os desdobramentos dessas teorias nos últimos anos. O evento promoveu conferências, mesas-redondas, comunicações orais e minicursos e foi **gratuito** em todas as modalidades de participação. As discussões foram articuladas sob os seguintes eixos temáticos:

- 1** Teoria do Efeito Estético, Antropologia Literária e Estudos Literários;
- 2** Teoria do Efeito Estético, Antropologia Literária e outras Artes;
- 3** Teoria do Efeito Estético, Antropologia Literária, Leitura e Ensino;
- 4** Mapeamentos e/ou análises da experiência estética à luz das teorias iserianas;
- 5** Confluências teóricas com estudos iserianos.

Este livro reúne as contribuições dos participantes do Congresso, com o objetivo de divulgar as pesquisas situadas no eixo dos estudos iserianos, compartilhando experiências de pesquisadores renomados na área, como Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos, Luís Costa Lima e Helder Santos Rocha, além de pesquisadores da graduação ao doutorado de diversas regiões do país.

**Comissão Organizadora**

## HOMENAGEM À PROFA. DRA. SÔNIA LÚCIA RAMALHO DE FARIAS<sup>1</sup>

Por **Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos**

Em março de 2002 decidi me aproximar do Programa de Pós-Graduação em Letras na UFPE e ver a possibilidade de cursar meu doutorado nele. Uma colega havia me dito que, se eu quisesse ter um bom panorama da área, deveria cursar a disciplina da Profa. Dra. Sônia Lúcia Ramalho de Farias. Então, viajar todas as semanas de João Pessoa a Recife durante o semestre para assistir aula com ela seria o passo a ser dado. Não sabia eu que veredas lindas aquele passo inaugurava em minha vida e de como aquela busca inicial de sentido já seria dele repleta.

O fato de minha formação ser em psicologia causava certa estranheza nas pessoas: era preciso deixar claro que relação eu queria fazer com Letras e, principalmente, demonstrar que essa relação era necessária. Meu intuito era construir uma ponte entre a Teoria do Efeito Estético (Iser) e a Teoria Histórico-Cultural (Vygotsky) e isso não era simples de explicar, pelo menos não naquela época. Às vezes cansava-me ou até mesmo me aborrecia ser sempre arguida por professores e colegas sobre essa relação, estar sempre quase “desenhando” o que para mim era tão claro, óbvio. Para Sônia Ramalho, eu nunca precisei me esmerar em explicações, ela entendeu rápido meu projeto e sua relevância.

A primeira vez que vi Sônia me deixou impactada: uma mulher com muita energia falava sobre teoria e crítica literárias com a desenvoltura das grandes tecelãs. Fios e mais fios de teoria, crítica, literatura e autores eram puxados e entrelaçados com fluidez. Ela enlaçava conceitos, nunca os embaraçava, desatava nós heurísticos com certo humor e muita assertividade. No quadro, traçava uma linha horizontal e outra vertical explicando os eixos sintagmáticos e paradigmáticos para esclarecer uma dúvida pontual quase boba de um aluno, mas ela sabia, mesmo assim, responder com profundidade. Nós, alunos, a

---

<sup>1</sup> É com imenso pesar que a comissão organizadora do CNEI recebeu a notícia do falecimento da professora Sônia Ramalho, homenageada pelo congresso, no dia 01/11/2022, 12 dias após o encerramento do evento.



olhávamos como se víssemos alguém incorporar uma energia de luz que abria nossas mentes e fazia o que era difícil ficar fácil ou ser entendido de modo a pensarmos “como não entendemos isso antes?”. Saí da primeira aula muito motivada e com dois planos, o primeiro deles era convencê-la a ser minha orientadora, o segundo, era ser merecedora dessa orientação.

Semanas depois, como um naufrago lança uma garrafa com mensagem ao mar esperando que uma pessoa específica a resgate, decidi perguntar se ela aceitaria ser minha orientadora, caso eu fosse aprovada no processo seletivo. Ela aceitou e fez o que somente grandes almas podem fazer: interessou-se, investiu e apostou em alguém antes mesmo que esse alguém fizesse algo por merecer. Sua aceitação me deu um ânimo renovado, foi como se toda aquela energia física-cognitiva-espiritual tão própria dela se esvaísse um pouco para mim. Ela me aceitou e me deixou livre, confiou em meu conhecimento de Psicologia, no meu domínio da língua inglesa e me deu suporte. Aquele suporte que tranquiliza nossos corações porque sabemos que há um cais mesmo quando o mar está revoltado. Mas o mar nunca se revoltou. Foram quatro anos de uma feliz navegação. Meu doutoramento não me trouxe angústias de relações difíceis ou coisa que o valha, não sofri pressões afora as minhas. As dificuldades eram as próprias do ato de pesquisar, de criar, de tecer com teorias. Nesse sentido, além do cais para onde eu poderia sempre retornar, eu tinha o esteio da melhor tecelã. Sem esse cais eu não teria tido a coragem de escrever a tese que escrevi. A tese ganhou prêmio, virou livro. O livro mudou os rumos de minha vida acadêmica e pessoal. Transformou-me também em cais para outras embarcações. Sem Sônia Ramalho não haveria tese, pelo menos não aquela, nem livro, nem GEAL, nem o Congresso Nacional de Estudos Iserianos.

Assim é com extremo afeto e gratidão que lhes apresento a professora homenageada no I CNEI:

Possui graduação em Licenciatura Vernácula pela Universidade Federal da Paraíba (1970), mestrado em Letras (1976) e doutorado em Letras (1988) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, sob as respectivas orientações dos professores doutores Gilberto Mendonça Teles e Silviano Santiago.

Lecionou como professora adjunta na Universidade Federal da Paraíba (1976-1994), como professora visitante na Universidade Estadual da Paraíba — Campina Grande (1998) e como professora titular na Universidade Federal de Pernambuco (1998-2014), nos cursos de graduação e pós-graduação em Letras, atuando principalmente nos seguintes recortes literários, teóricos e culturais: representação do espaço regional e da cultura popular na literatura do nordeste, problematização do Movimento Armorial; literatura brasileira contemporânea, teoria da literatura, crítica literária, com ênfase em temas como mimesis e ficção, estética da recepção e do efeito, literatura e ideologia, literatura e sociedade.

Autora e organizadora de vários livros, entre os quais se destacam: *O sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna: espaço regional, messianismo e cangaço* (2006); *Memórias fingidas de Silviano Santiago: o falso mentiroso* (2013); *As fraturas identitárias da ficção* (2014); *Nove novena em busca do significante perdido* (1976, inédito); *Mimesis e ficção* (2013, e-book); *Intérpretes ficcionais do Brasil: dialogismo, reescritura e representações identitárias* (2010); *Imagens do Brasil na literatura* (2005), *Literatura e cultura tradição e modernidade* (1997).

Organizadora de alguns periódicos sobre literatura, tendo vários ensaios publicados em livros e revistas nacionais. Signatária dos verbetes sobre José Lins do Rego e Menino de engenho na *Biblos* — Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa (1999/2001, v. 3-4).

Orientou diversos trabalhos acadêmicos como dissertações de mestrado, teses de doutorado, bolsistas de Iniciação Científica e Aperfeiçoamento (CNPq), entre outros. Coordenou o projeto integrado de pesquisa *Imagens do Brasil na Literatura* (UFPE, 2000/20013), *Manifestações regionais da Literatura popular e erudita: messianismo e cangaço no sec. XIX* (UFPB/CNPQ, 1989-1991), coordenou o projeto integrado *Atuação e representação de oprimidos na produção literária popular do Brasil* (UFPB/ CNPq, 1987-1990).

Exerceu a função de consultora *ad hoc* do CNPq e o cargo de vice-coordenadora e coordenadora interina do Programa de Pós-Graduação em Letras (UFPB). Atualmente vem se dedicando ao estudo sobre o romance de Chico Buarque, com textos sobre *Budapeste* e *Essa gente*, publicados em livros

nacionais. Organiza ainda uma coletânea de ensaios para futura publicação, além de participar de bancas examinadoras de concursos públicos em diversas universidades.



**CONGRESSO  
NACIONAL  
DE ESTUDOS  
ISERIANOS**

**CONFERÊNCIAS**

## **Mapeamento de Experiência Estética (MAPEE) e Roteiro Didático Metaprocedimental (RDM): implicações/ inovações metodológicas das teorias iserianas articuladas à teoria vygotskiana**

**Profa. Dra. Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos (UFPB)**

É com grande alegria que vejo o I Congresso Nacional de Estudos Iserianos se concretizar. A vice-líder do Grupo de Estudos em Antropologia Literária, a doutoranda Larissa Brito dos Santos, sonhou essa ideia, que se fez projeto grupal e hoje se faz uma afetuosa ação coletiva.

Na verdade, para professores e alunos que estiveram envolvidos com as temáticas a serem discutidas nestes dias que se seguem, as sementes deste evento foram plantadas em 2015 com o programa Cinema Articulado às Noções de Antropologia Literária, 6 e 7 artes (CANAL 67) que envolvia onze bolsistas do PIBIC, PROBEX e PROLICEN, o professor Fernando C. B. de Andrade e eu. Em 2018 o CANAL 67 foi reconfigurado no GEAL (Grupo de Estudos em Antropologia Literária) sob a *umbrella* do Programa de Pós-Graduação em Letras.

Por conta disso, pensei que seria oportuno que minha conferência pudesse versar, ainda que rapidamente, sobre o itinerário das ideias e ações que nos trouxeram até aqui. Fazer esse caminho, a meu ver, pode facilitar a compreensão e, por consequência, o aproveitamento pelo público em geral das demais conferências, mesas redondas, minicursos e apresentações orais deste Congresso. Dito de outro modo: esta conferência pretende ser uma introdução ao conteúdo do Congresso que ora se inicia.

Bem, para seguir tal roteiro de modo honesto é preciso que eu não o desvencilhe de minha própria trajetória pessoal e acadêmica, todavia, essa honestidade talvez possa custar-me uma autorreferencialidade em demasia e, por isso, já me desculpo.

Para efeito de sistematização, divido esta conferência em três momentos:

### **AREIA NOS OLHOS**

Ler em minha vida sempre foi uma atividade como respirar: não percebemos a respiração, mas quando ela falta, logo nos vem a sensação de morte. Ler sempre me vivifica no sentido mais fremente do termo. Cedo percebi que não apenas os livros eram para serem lidos, mas também o comportamento das pessoas. As duas leituras impulsionaram-me a escrever minha história, preenchendo de sentido muitos dos vazios com os quais me deparei, alguns vazios puderam ser compreendidos, embora não preenchidos e, ainda, pairariam outros sobre minha existência, apenas para me lembrar que estamos longe de alcançar nosso autopertencimento.

Sem saber ao certo qual leitura me impulsionou, a das palavras ou a das pessoas, pois elas se fundem numa admirável dialética, estudei psicologia com intuito de melhor entender o comportamento humano e, claro, a leitura como um desses comportamentos. A leitura de textos ficcionais trouxe-me o entendimento de que o estudo da literatura e da teoria sobre ela estava mais perto da psicologia do que eu imaginava. Assim, se psicologia e literatura se encontravam na ação de ler, foi em *O Ato da leitura*, de Wolfgang Iser, que vi mais fortemente uma fresta de luz sobre o que pretendia estudar em meu doutorado.

Explico-me: Iser (2006) admite que é possível acrescentar novos pontos de vista quando necessário, e ele o fez, não apenas na constituição da Teoria do Efeito Estético, mas também tornando-a ponto de partida para a Antropologia Literária, sobre a qual veio se debruçando nos últimos anos de sua vida. Assim, temos na Teoria do Efeito Estético, de Wolfgang Iser, um exemplo da especificação de teoria literária, pois é formada da união de elementos extraídos de diferentes estruturas de diversas disciplinas ou áreas e adaptados ao objeto de estudo: a formulação do efeito estético. Como exemplo desses elementos utilizados por Iser em sua teoria, temos a psicologia social, a psicanálise da comunicação, a sociologia do conhecimento, a psicologia da *Gestalt*, a fenomenologia e a pragmática.

Assim, com o aval iseriano de que poderia juntar pedaços de outra estrutura à Teoria do Efeito Estético, elaborei a minha hipótese de que seria possível, a partir da metáfora que fecharia a estrutura de sistema da Teoria do

Efeito Estético e do principal conceito a ela associado, o leitor implícito, inserir conceitos da estrutura da teoria histórico-cultural, de L. S. Vygotsky, com a intenção de proporcionar um novo ponto de vista.

Ora, na teoria iseriana do efeito estético, a metáfora promotora do fechamento da estrutura do sistema seria a interação texto-leitor. Através dela a obra teria sua virtualidade efetivada, nas palavras de Schwab (1999, p. 39): “essa metáfora da ‘interação’ designa uma instância textual que guia a recepção do texto e um leitor que ‘processa’ ativamente o texto”.

Então, de modo didático: a) como teoria *soft*, a Teoria do Efeito Estético permite associar “pedaços” da teoria de Vygotsky e b) há na teoria iseriana uma lacuna a ser preenchida, a do leitor real capaz de assumir o leitor implícito. Daí, propus o uso de alguns conceitos da teoria histórico-cultural de Vygotsky que facultava uma partida cognitiva para se pensar a inclusão do leitor real, aquele de carne e osso (e não apenas do *leitor implícito*) na interação texto-leitor, não de modo a superpor tal teoria à literatura, nem tampouco o caminho inverso. A ideia era estudar exatamente a interface das duas.

Esse trabalho de cunho teórico e, claro, metateórico flagrava a problemática de ser inserido num contexto sem a prática de discussão dessa envergadura. No artigo intitulado “*Quem tem medo de teoria?*”, ao discutir sobre teoria e sua relação com uma comunidade sem a prática da discussão, Costa Lima (1981, p. 193) adverte que seu praticante, “dentro de si mesmo e ao seu redor”, enfrentaria dificuldades maiores de realização: Eu o cito:

[...] pois não sendo, em tal caso, a atividade teórica uma prática usual, o seu agente se perguntará com mais frequência qual a sua função, a quem poderá interessar, com quem poderá discuti-la, como saberá se está aumentando a inteligência de seu objeto ou apenas o tornando “ilustrativo” de hipóteses que sobrevoam o texto. Dificuldades externas, quanto a seu produto, pois seus pares tenderão a encará-lo como alguém que joga areia em olhos até então descansados.

Pois bem, tornei-me alguém que a princípio jogaria areia em olhos repousados e peço desculpas se assumir isso parecer pedantismo ou algo que o valha. Em minha defesa digo que jogar areia nos olhos de outrem, a depender da direção do vento pode ocasionar um efeito bumerangue e, assim, nos arremessar sem rede de proteção ao desconforto intelectual de uma convivência com

poucos interlocutores interessados, e o sentimento de incomodar uma coletividade da qual fazemos parte. Todavia, esse efeito durou pouco tempo, apenas o início de meu doutorado, não se tornou uma tempestade de areia. Ao contrário disso, foi motivo de entusiasmo e força. Na volta do doutorado, outros demonstraram interesse, motivação e afeto na empreitada teórica, metateórica, procedimental e metaprocedimental. O Congresso Nacional de Estudos Iserianos que ora se inicia conta a história desse grupo de pesquisadoras e pesquisadores que mesmo inicialmente mexendo com areia não construiu castelos, mas sim cais de partida e chegada. O presente Congresso intenta construir respostas às questões elaboradas no excerto de Costa Lima que usei há pouco, no sentido de discutir a função da atividade teórica, a quem ela interessa, com quem poderá ser debatida, como sabermos se aumentamos a inteligência de nosso objeto de estudo ou não, ainda acrescento eu a pergunta: quais serão as reverberações de tais atividades para o ensino de leituras literárias?

## LENTEs

Qual a repercussão metodológica de articularmos a Teoria do Efeito Estético à teoria vygotskiana, no que concerne ao conceito de leitor real? O que mudaria na vivência de leitura de um texto ficcional?

De acordo com Borba (2003), a experiência estética pode ser definida como a vivência de um efeito de significado. Experienciar o efeito do significado de um texto literário é atividade notadamente abstrata e interna.

A experiência dura enquanto acontece a leitura. Essa característica da experiência estética nos impõe problemas de várias ordens, mas, para cumprir o intuito desta fala hoje, selecionei a questão de ordem metodológica. Como analisar a experiência estética? É possível analisar o que se passa na mente de outrem? A propósito, em artigo recente afirmo que até a nossa experiência estética é abundantemente abstrata, complexa e imiscuída em processos nem sempre conscientes. Se não podemos analisar tal experiência, como compreendê-la e, conseqüentemente, mediá-la?



Wolfgang Iser, em *The Implied Reader* (1974) e *The act of Reading* (1978), utiliza sua própria experiência acerca de textos literários de vários autores para associar a seus pressupostos teóricos. Ao passo que ele foi adentrando no campo da Antropologia Literária, contudo, começou a abandonar os exemplos literários (Cf. SCHWAB, 1999). Por ocasião do VII Colóquio UERJ, em 1996, Iser, em relação a esse abandono, respondeu à Gabrielle Schwab nos seguintes termos: “Numa resposta bem-humorada, poderia adaptar uma frase de [Walter] Pater. Uma vez, ele disse: ‘Não corrompo mais minhas páginas com notas ao pé da página’. Pois bem, ‘não corrompo mais teorias com exemplo’”.

Ao inserir o conceito de leitor real embasado pela teoria vygotskiana à Teoria do Efeito Estético, de Iser, em minha tese de doutorado, tornou-se possível descrever nossa experiência estética com a leitura de um texto ficcional nos termos iserianos. No capítulo 4 da referida tese eu mapeio a experiência estética da Profa. Sônia Lúcia Ramalho de Farias (2004) através de sua resenha sobre *Budapeste*, romance de Chico Buarque (2003). Mais tarde, tanto eu quanto o grupo de alunos iniciamos mapeamentos de nossa própria experiência com diversos textos ficcionais. Em termos mais dramáticos, eu diria que percebemos todos que é possível mapear a nossa experiência estética sem corromper as teorias. Aliás, o mapeamento da experiência estética com um texto ficcional respaldará as teorias, burilando-as e vice-versa.

O mapeamento a que me refiro busca identificar na própria leitura os eventos mentais pelos quais passamos ao ler um texto ficcional, conforme descrito pelos conceitos discorridos em *O Ato da Leitura*. Ressalto que tal mapeamento não ocorre **no** texto, mas na leitura que o leitor real, aceitando o leitor implícito — estrutura textual repleta de vazios — faz. Nesse processo entre texto e leitor real reside a experiência estética. Portanto, mapear a experiência estética seria, em outros termos, fazer indicações na própria leitura, reconhecendo uma relação biunívoca entre os eventos vivenciados e aqueles descritos por Iser (1974, 1978).

Dito de forma mais sistemática, o mapeamento da experiência estética (também conhecido por MAPEE), é um método criado (SANTOS; COSTA, 2020) para apropriar-se do processo de leitura individual e interno, ou seja, do efeito.

Esse método de aproximar-se do acesso aos eventos que ocorrem cognitiva e emocionalmente durante a leitura de textos ficcionais possibilita a autoconsciência de tais processos e propicia o desenvolvimento de ações metacognitivas. A consciência dos procedimentos metacognitivos amplia a capacidade do leitor em gerenciar sua leitura e sua emancipação cognitiva e emocional. Falo em “aproximação do acesso” porque sabemos que a total apreensão dos processos envolvidos no ato de leitura é impossível, sobretudo quando consideramos os eventos inconscientes nele imbricados.

A leitura de textos literários permite o acesso do leitor a seus próprios eventos procedimentais, tomar consciência deles, via mapeamento estético, promove, conseqüentemente, a conexão também com os aspectos metaprocedimentais envolvidos nesse processo.

Com o intuito de exercitar e burilar o MAPEE, foram produzidos trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses aqui na UFPB. O primeiro trabalho de conclusão de curso usando o MAPEE foi ainda na configuração de “árvore” (similar a um mapa conceitual, da forma criada por Novak à luz da teoria de Ausubel), defendido em 2016 por Regissely da Silva Perazzo, intitulava-se “*O Grande Gatsby*”: uma leitura à luz da *Antropologia Literária* (2016). Em 2018, já no formato de texto corrido, Larissa Brito dos Santos, defendeu o TCC intitulado *Caminhos intercambiáveis entre literatura e cinema: perspectivas textuais em The Affair* (2018). A partir daí os mapeamentos foram todos produzidos em texto corrido. Em 2020, um livro com mapeamentos da turma 2019.2 de Leituras Literárias na Pós-Graduação em Letras foi publicado, tratava-se do “Espiral de fingimentos”, nesse mesmo ano o GEAL também publicou uma coletânea de mapeamentos, “Cartografia Iseriana”. No site do GEAL é possível encontrar as referências e os *links* para acesso aos trabalhos na íntegra, não apenas os citados aqui, mas toda a produção do grupo, incluindo dissertações e teses.

Se a discussão teórica original sobre a importância de se inserir o conceito de leitor real e, para isso, usar a teoria vygotskiana, jogou, ainda que momentaneamente, areia em olhos antes descansados, agora suas implementações metodológicas trazem lentes para olhos interessados na

experiência estética em literatura e preocupados com o ensino de leitura ficcional.

## LUZ PARA OUTROS OLHARES

Decorrente da incursão teórica/metateórica do conceito de leitor real na Teoria do Efeito Estético via articulação com a teoria histórico-cultural foi possível mapear a experiência estética com textos ficcionais. A partir daí, foi imperativo pensar: como ensinar a fazer MAPEE? Com o intuito de subsidiar professores a ensinar seus alunos a mapearem suas experiências estéticas com textos ficcionais sem necessariamente conhecerem os conceitos iserianos, criamos em 2015 através do programa CANAL 67 já mencionado no início desta conferência, o instrumento metodológico Roteiro Didático Metaprocedimental, o RDM (COSTA, 2016). O roteiro foi testado e aprimorado até o ano de 2019 e em 2021 tornou-se objeto de estudo da dissertação de mestrado de Thárcila Ellen Aires Bezerra.

Eu cito Bezerra agora:

A elaboração do roteiro considerou a premissa de que o processo de leitura é mais facilmente observável a partir do cinema, pelo fato de a câmera assumir a perspectiva do diretor (que pode funcionar como narrador), isto é, uma única perspectiva, já dada. Assim o cinema e ensino da leitura literária são relacionados, uma vez que essa leitura se utiliza interna e inconscientemente dos mesmos procedimentos do filme, porém, cabendo ao leitor a alternância entre as perspectivas apresentadas no texto.

Os conceitos contidos no RDM acompanham analogias explicativas, exemplos e perguntas-guias. O objetivo desse instrumento é auxiliar o professor de literatura, que pode usá-lo como guia metodológico de leitura literária, em busca de um aprendizado emancipador em sala de aula. Além disso, oferece meios para instigar a participação dos alunos e assim, incentivar cada vez mais a leitura de textos ficcionais.

Ao todo, o RDM possui doze conceitos. Como já dissemos, o recurso foi criado pensando no professor, suas definições não devem ser mencionadas aos alunos. Por isso, são apresentadas de forma simples no roteiro, para que, mesmo o professor não tendo lido a teoria iseriana, seja capaz de compreendê-la. O docente deve entender o conceito e utilizar os exemplos e perguntas guias ajustando-os de acordo com o público-alvo e o texto escolhido para a aula. Fazendo isso, os alunos serão estimulados a compartilharem suas leituras sem a pressão de precisarem relacionar a determinado conceito. A proposta do RDM é proporcionar a experimentação dos conceitos, e não apenas memorizar suas definições

teóricas, nessa perspectiva, os estudantes poderão ampliar os sentidos e alcançar a emancipação (2021, pp. 40-41).

Ao experimentar os conceitos, o estudante se torna consciente das estratégias cognitivas usadas e, portanto, passa a penetrar o mundo dos seus próprios procedimentos, ou seja, passa a caminhar também por seus metaprocedimentos, podendo com isso gerenciá-los: pensar sobre seus próprios eventos cognitivos enquanto lê textos ficcionais, controlando-os de certo modo.

Em suma, o MAPEE e o RDM são implementações metodológicas das incursões realizadas entre a teoria inseriana e a vygotskiana para o fechamento da metáfora da interação texto-leitor que inclui o conceito de leitor real.

A premissa de que a expectativa em cinema pode propiciar uma experiência também passível de mapeamento impulsionou vários trabalhos nessa direção. A partir daí outras artes como poesia digital (ALBUQUERQUE, 2021) teatro (BARBOSA FILHO, 2022), performance (CORDEIRO, 2022), por exemplo, foram e estão sendo alvo de estudos. Recentemente, Irene Maria Dias Bandeira (2022) em seu trabalho de conclusão de curso inovou ao trazer a experiência estética de autistas com a série *Atypical*, esse estudo abre nova vereda para as investigações sobre MAPEE com repercussões teóricas, metodológicas e de educação inclusiva.

À guisa de **considerações finais**, eu digo que as teorias inserianas, a do efeito estético e a Antropologia Literária, articuladas à teoria vygotskiana podem iluminar caminhos para compreensão de nossa experiência estética com outras artes e reverberar num caleidoscópio de procedimentos.

Abrem-se também sendas pedagógicas, pois a incursão metaprocedimental advinda do RDM, engendrado pelo MAPEE, para o ensino de leitura literária, promove a elaboração de estratégias, sequências didáticas motivadoras que fomentem uma aprendizagem significativa (COLL, PALACIOS, MARCHESI, 2004).

O I Congresso Nacional de Estudos Iserianos abordará areia, lentes e luz, ou seja, teoria, implementações metodológicas e perspectivas visando outras artes.

Muito obrigada!

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, R. M. de. **Entre versos e pixels:** leitura da poesia digital numa perspectiva iseriana. 2022. 36 f. Monografia (Licenciatura em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2022. Disponível em <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/24347>

BARBOSA FILHO, J. E. de L. **Experiência Estética no texto dramático:** um mapeamento da leitura de Hamilton – an american musical. 2022. 47 f. Monografia (Licenciatura em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/24398>

BANDEIRA, I. M. D. **Olhares emancipadores:** mapeamento da experiência estética de autistas com a série Atypical. Monografia (Licenciatura em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2022.

BORBA, M. A. J. de O. **Teoria do Efeito Estético.** Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2003.

BEZERRA, T. E. A. **Implementação do roteiro didático metaprocedimental numa turma de ensino médio:** eficiência, eficácia e reverberações. 2021. 92 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/21203>

BUARQUE, C. **Budapeste.** 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

COLL, C.; PALACIOS, J.; MARCHESI, Á. (Orgs.). **Desenvolvimento Psicológico e Educação:** psicologia da educação. Porto Alegre: Artes Médicas, 2004. Trad. de Angélica Mello Alves.

CORDEIRO, A. de M. O. **Entre lentes, presenças e espaços:** uma análise antropológica sobre a relação texto-leitor em plataformas audiovisuais. 2022. 124 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2022. Acesso: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/23541>

COSTA, R. C. **Da ficcionalização em cinema para o ensino da leitura literária no ensino médio:** a criação de um roteiro didático metaprocedimental. Relatório de pesquisa apresentado ao PROLICEN. João Pessoa, 2016.

ISER, W. **The Implied Reader:** patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1974.

\_\_\_\_\_. **The act of reading**: a theory of aesthetic response. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1978.

\_\_\_\_\_. **O ato da leitura**: uma Teoria do Efeito Estético. Trad. de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 1.

\_\_\_\_\_. **How to do theory**. Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2006.

LIMA, L. C. Quem tem medo de teoria? In: \_\_\_\_\_. **Dispersa demanda** (ensaios sobre literatura e teoria). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981, p. 193-198.

SCHWAB, G. "Se ao menos eu não tivesse de manifestar-me": a estética da negatividade de Wolfgang Iser. In: ROCHA, J. C. de C. (Org.). **Teoria da Ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999, p. 35-46. Trad. de Bluma W. Vilar e João C. de C. Rocha.

FARIAS, S. L. R. de. *Budapeste*: as fraturas identitárias da ficção. In: FERNANDES, R. (org.). **Chico Buarque do Brasil**: texto sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004, p. 387-408.

PERAZZO, R. da S. "**O Grande Gatsby**": uma leitura à luz da Antropologia Literária. 2016. 50 f. Monografia (Licenciatura em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/4536>

SANTOS, C. S. G. dos S. **Teoria do Efeito Estético e Teoria Histórico-cultural**: o leitor como interface. 2007. 186 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007. Disponível em <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7486>

\_\_\_\_\_. **Teoria do Efeito Estético e Teoria Histórico-Cultural**: o leitor como interface. Recife: Bagaço, 2009.

\_\_\_\_\_. Atos de Ficcionalizar e emancipação do Leitor: Para além do oxigênio. **Revista Graphos**, v. 22, n. 2, p. 96-111, 15 out. 2020. Disponível em <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/graphos/article/view/52620>.

SANTOS, C. S. G.; COSTA, F. F. Mapeamento de experiência estética em literatura: uma estratégia (meta)procedimental emancipadora. In: SANTOS, C. S. G.; COSTA, F. F. (orgs). **Espiral de fingimentos**: mapeamentos de experiências estéticas em literatura. João Pessoa: Editora UFPB, 2020, p.14-15.

\_\_\_\_\_. (orgs). **Espiral de fingimentos**: mapeamentos de experiências estéticas em literatura. João Pessoa: Editora UFPB, 2020.

SANTOS, C. S. G.; COSTA, F. F. da; SOUTO, R. de A. (orgs.). **Uma cartografia iseriana de experiências estéticas**: teoria, literatura e cinema. João Pessoa, Editora do CCTA, 2020. Disponível em <http://www.ccta.ufpb.br/editoraccta/contents/titulos/letras-1/uma-cartografia-iseriana-de-experiencias-esteticas-teoria-literatura-e-cinema/vol-07-uma-cartografia-iseriana-de-experiencias-esteticas.pdf>

SANTOS, L. B. dos. **Caminhos intercambiáveis entre literatura e cinema**: perspectivas textuais em *The Affair*. 2018. 81 f. Monografia (Licenciatura em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018. Disponível em <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/10993>

## Iser: uma primeira aproximação

**Prof. Dr. Luiz Costa Lima (PUC-Rio)**

Foi com muito prazer que soube da existência de um grupo de estudos iserianos em João Pessoa. Uma razão muito mais séria que a usual formalidade me leva a dizê-lo: assim sucedeu porque, tendo proposto e acompanhado a tradução de dois dos livros capitais de Wolfgang Iser, continua inexistente, ou ao menos sem circulação, a reflexão cabível. Interrompo por isso minhas tarefas usuais, para escrever esta palestra. Vejo-a apenas como preliminar à reflexão que ainda pretendo escrever. (Faço um breve parêntese: ao escrever este texto desconhecia o livro de Carmen Sevilla Gonçalves, *Teoria do Efeito Estético e teoria histórico-cultural*, que, embora impresso em 2009, não chegara até mim).

Pensei de início em efetuar uma reflexão generalizada sobre sua obra, destacando a singularidade de sua estética do efeito, concentrada no papel exercido pelo leitor; leitor sem o qual, Iser bem o diz, a obra literária permanecerá inconclusa – não se confunda a afirmação com o recente clichê de o autor estar morto. Em vez de morto, ele é o responsável pela primeira parte indispensável da obra literária e não a única.

Logo verifiquei que o tempo de uma palestra não seria suficiente para fazê-lo. Cogitei então em concentrar-me em *O Ato de leitura*. Ao começá-lo, compreendi que o limite de tempo tornaria também imprópria a proposta. Prendi-me, pois, aos dois primeiros capítulos que formam o primeiro volume de sua tradução brasileira. Ainda assim a impropriedade continuou a perseguir-me. Ao terminá-lo, percebi que teria sido mais adequado fazer uma reflexão básica e preliminar. Como já era tarde para outra mudança, recortei o original mais longo, dele retirando quase toda alusão ao segundo capítulo. Vejamos se afinal consegui um texto que se justifique. Leia-se, pois, a retificação do título do texto que se apresenta: uma primeira do primeiro capítulo de.

Procuro de início situar a obra de Wolfgang Iser no contexto da crítica literária que se constituiu ao longo do século XIX. Em termos do já então conhecido, ela dispunha da alternativa de ou privilegiar a história, prolongando a



ênfase oitocentista nos estados-nação, desenvolvendo a história das literaturas nacionais, ou prolongar a sensação provocada pelo próprio texto literário, através do que se costuma chamar de impressionismo. Nas primeiras décadas do século XX, o impressionismo se depurou em algo sério e rigoroso, através do *new criticism* anglo-saxão, com I. A. Richards, na Inglaterra, e os norte-americanos que o continuaram.

Em vez de prosseguirmos nesta pisada, com a ameaça de torná-la demasiado panorâmica, é preferível pensar-se como a alternativa há pouco sublinhada teve guarida entre nós.

Sequer tratarei do que se dará em nosso século XIX, porque, com a exceção de Machado de Assis e seu famoso, embora pouco praticado, “Instinto de nacionalidade”, o que aqui se fez foi de uma mediocridade alarmante. Para não perdermos tempo, partamos do que se desenvolveu a partir do legado do modernismo, capitaneado por Mário de Andrade. Sem falar de sua própria ensaística, incomparável pela qualidade quanto ao que antes dele se fizera, ela encontrará sua grande descendência na obra de Antonio Candido. Como ela se caracteriza?

É bem sabido que em sua ensaística se destaca a combinação da abordagem sócio-histórica — muito influenciada pela antropologia funcionalista inglesa, presente na formação do núcleo de que derivará a USP — com a capacidade de Candido de penetração poético-literária nos textos que analisa. O reconhecimento de sua influência por todo o país seria exemplar se não fosse acompanhado de uma marca negativa, que pouco se tem acentuado: sua ausência, se não mesmo hostilidade, ao aspecto puramente pensado, ou seja, à dimensão teórica que cabe destacar na literatura. A difusão da influência de Candido, que permanece contínua por conta do papel exercido pela USP, é, ainda que indiretamente, responsável pela falta de teorização que continua a nos marcar. Já o sentia quando comecei a escrever. Só umas mínimas exceções hoje nos diferenciam.

É dentro deste panorama que a obra de Wolfgang Iser começará a atuar. Não é ocasional que a primeira resenha recebida por *O Ato de leitura*, publicada pouco depois de seu aparecimento, tivesse por título “Wolfgang Iser perdido em

emaranhado conceitual” (suplemento “Prosa & verso”, *O Globo*, 19 de outubro, 1996), da autoria de um “imortal”, então bastante afamado. Sugerir a sua leitura significa enfatizar o que nos tem caracterizado. Só assim o fazendo, poderemos nos separar de um legado lamentável.

Destaquem-se alguns tópicos fundamentais. Embora Iser, na condição de especialista em literaturas de língua inglesa, tenha começado a publicar em 1952, com *Die Welt-anschauung Henry Fielding (A Concepção de mundo de Henry Fielding)*, a que se seguiria, em 1960, a análise dedicada a Walter Pater, *Die Autonomie des Ästhetischen*, sua plena relevância coincidirá com sua passagem para a *Konstanz Universität*, fundada em 1966.

Não é acidental o impacto provocado por *Die Appelstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa (A estrutura apelativa do texto. A Indeterminação como condição de efeito da prosa literária)*, publicado em 1970.

Por que falamos em impacto? Nada menos, por considerar que o livro será traduzido para 10 línguas, em que se incluíam desde o inglês até o turco, o japonês, o hebraico e o chinês. Poucos anos depois, em 1972, sairá o livro cujas linhas de indagação integrarão o argumento de *O Ato de leitura*. Refiro-me a *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans vom Bunyan bis Beckett (O Leitor implícito. Formas de comunicação do romance de Bunyan a Beckett)*.

Aqui encerro a mínima panorâmica, ou seja, o conjunto de informações prévias à entrada, bastante preliminar, na obra de Iser. Por ela, destacaremos alguns dos tópicos imprescindíveis a *O Ato de leitura*.

Parto do destaque que tem a imagem, no texto literário. De seu realce é constitutivo a ambiguidade que lhe é inerente. Dizê-lo já contraria algumas concepções enraizadas. Considerá-la básica no texto literário significa dizer que a imagem não se realiza pelo destaque de que seria função referencial. A referencialidade é redutora do potencial de informação do texto. Por isso é ela antes responsável pelo empobrecimento, mais exatamente pela incompreensão que costuma cercar a literatura. Essa recepção miserável continua, contudo, viva porque, Iser o declara, no princípio de sua argumentação, “a crítica literária, com frequência, ainda reduz os textos ficcionais a uma significação referencial,

embora isso já houvesse sido questionado no final do século XIX” (ISER, 1996, p. 27).

Ora, a revisão a que se submete a admissão da primordialidade do imagético provoca a necessidade de outra retificação: o que costumamos chamar de literatura, seria mais propriamente chamado de ficção e, porque há outras ficções, de ficção literária. Ficção não se confunde com divagação ou com a acepção corrente de fantasia. No começo da análise da novela *The Figure in the carpet*, de Henry James, Iser declara: “(...) Textos ficcionais respondem a situações de sua época, à medida que produzem algo que está condicionado a normas vigentes, mas que já não pode ser captado por elas” (ISER, 1996, p. 23).

Dois informes não devem ser confundidos: (a) porque são historicamente condicionados, não podem ser entendidos sem relação à ambiência histórica que os envolve; (b) *que os envolve, sem que eles sejam captados por essa ambiência*, que seria por eles “representada”. O que vale dizer, o papel que desempenhará a interpretação dada pelo leitor, é condicionada pelo tempo em que a obra se cumpriu, mas cuja leitura já não se dá por ele. O que vale dizer: a leitura efetuada pelo efeito não se explica pela compreensão do que o autor escreveu.

O leitor acrescenta uma dimensão à obra que analisa, conquanto tal dimensão não possa ser arbitrária ao que o autor escrevera. Decorre daí a ambiguidade que marca a imagem – formadora da “figura”, no relato de Henry James. *A imagem remete simultaneamente a uma referência contextualizada, sem que se deixe captar por ela.* É neste sentido que a psicanálise de Freud é um dos elementos decisivos para a estética do efeito.

É essa ambiguidade inerente à imagem que torna decisivo o papel do leitor, porquanto a imagem não se afirma pela referencialidade. Disso resulta que ela contém um *vazio* interno, cujo conhecimento tampouco será apreendido pela psicologia do leitor. Pensar na via psicológica é sair do reducionismo sócio-histórico para recair no reducionismo psicológico. O que significa dizer que o *vazio* constituído pela imagem implica que a experiência da leitura do ficcional provoca que, *no texto literário, esteja algo que nele sequer está escrito, muito embora sua escrita condicione o vazio que nele se depara.*

A formulação que acabamos de ler se assemelha a uma plena arbitrariedade. Como um texto pode conter algo que nele não se mostra ao leitor competente? Para compreendê-lo, precisamos, pela continuação de *O Ato da leitura*, compreender que o autor entende que a imagem provoca que seu leitor lide com dois planos: o constituído pelo autor do enredo (ou do poema), a que Iser chamará o “polo artístico” e o constituído pelo próprio leitor, o “polo estético”. A leitura plena do literário combina o artístico com o estético.

Antes de explicarmos em que consiste o polo estético, será preciso continuar a nos debruçar na presença que o leitor assume. Se a leitura feita permanece submissa às pré-noções com que seu agente, o leitor, partira, o resultado não passará da projeção psicológica de si mesmo. A ele, resta uma única possibilidade de escapar da redundância, redundância consistente em tornar o texto ficcional súdito de suas pré-noções. A essa possibilidade única e decisiva Iser chamará de leitura “a contrapelo”. *É ela aquela em que o leitor aceita pôr à prova seu modo de ver o mundo, enclausurado em suas pré-noções.* Isso equivale a dizer que o realce do leitor requer a introdução de uma dimensão crítica, que é tanto mais incomum porque oposta à praticada pela crítica literária corrente.

Sem esse autoquestionamento do leitor, dele simplesmente escapará a dimensão estética possibilitada pelo texto. Sem que essa constitua a dimensão analítica derradeira, é ela a condição *sine qua non* para que a ficção literária desempenhe sua função própria: *a de suprir o déficit de sentido originado pelos sistemas de sentido* oferecidos pela sociedade em que o texto foi produzido – sistemas de sentido do senso comum ou também filosófico, teológico, científico.

Antes pois de virmos à caracterização da experiência estética, devemos nos deter sobre o declarado *déficit* oriundo dos sistemas de sentido. Partirei da situação mais corriqueira, supondo que, se ela for convincente, grande parte de minha tarefa terá tido êxito. É sabido de todos nós o desenvolvimento avassalador que as modalidades de ciência têm tido a partir do século XIX. É essa própria multiplicidade a responsável pelo *déficit* a ser provocado para, a partir dele, estabelecer-se a relevância que a literatura veio a assumir. Assim dizê-lo decorre de uma experiência banal: cada ciência particular oferece uma visão

restrita do mundo. Há por isso uma proporcionalidade imediata e direta entre o desenvolvimento das ciências e a popularidade que a ficção literária adquiriu.

De uma maneira que custou a ser entendida até se desenvolverem os estudos sobre o papel da ficção, costumava-se pensar que o texto literário oferecia o correspondente ao sentido da vida, por mostrar pelos personagens do romance um desenrolar de vida parecido ou compreendido pelo leitor como passível de equivalente ao seu. Expliquemos cada um dos dois fatores em separado. Em primeiro lugar, ao desenvolvimento das ciências e a seu desdobramento corresponde o aumento do *déficit* de sentido porque, quanto mais precisa uma ciência se torna, mais restrito é o sentido global que ela provoca. Quanto à ficção literária: o papel da ficção não é oferecer o que a ciência não pode dar, mas antes motivar o questionamento do que o leitor costumava tomar como sentido de sua vida. Detalho por um exemplo banal a inadequação das ciências.

Alguém vai ao consultório de seu clínico, realiza os exames que ele solicita e, ao retornar do médico, sabe da doença, maior ou menor, que o aflige. Por conta do diagnóstico, a pessoa sabe o que, a partir de agora, não deve fazer, o que não deve comer ou o que não deve praticar. Isso por certo lhe dá um sentido bem preciso, mas não menos bem restrito e delimitado. Ou seja, a previdência médica é bastante salutar, sem, entretanto, confundir-se com um plano de vida. Ele haverá de recorrer a outros centros fornecedores de sentido para preencher o *déficit* de sentido provocado por seu plano de saúde. Digamos que ele recorra à filosofia e/ou à religião. Em qualquer dos casos, um vazio desconfortável estará nele instalado, porquanto se a filosofia ou a religião torna equilibrada a vida de seu praticante ou trai a sua função.

Daí resultava o prestígio que a literatura veio a assumir a partir, sobretudo, do século XIX. Mesmo porque ela contém um plano que só o leitor é capaz de preencher, mesmo porque sua presença imagética provoca um vazio só passível de ser coberto pelo leitor que se disponha a pôr em questão e revisar suas pré-noções, a literatura ganha um prestígio que desconheceria na situação anterior ao desenvolvimento científico.

Passemos pelas pré-noções usuais de maneira bem mais rápida. É sabido que, desde que o cristianismo se estabeleceu como religião do império romano até os muitos séculos que transcorrem até o XVII, a teologia, enquanto centro de indagação religiosa, formou o núcleo constitutivo do sentido para a vida do homem ocidental. Contemporaneamente a essa presença decisiva e uniformizadora da indagação religiosa, que papel tinha a literatura, sobretudo através do teatro? Ela basicamente se restringia ao pequeno público das cortes, no máximo ao frequentador dos teatros.

A situação começará a se modificar no século XVIII inglês quando o modo de vida fundamental deixa de estar na propriedade da terra e na economia rural para, progressivamente, se concentrar nas cidades e na presença da indústria. Liga-se a isso a relevância que o romance assumirá. Não é por acaso que, a partir de Richardson, Fielding e Thackeray, o romance desenvolve uma perspectiva sentimental e realista, o que vale dizer, prosaica e fundada em uma linguagem gramaticalmente correta, porém não menos corriqueira. Assim se dispunha para que o romance se desprendesse de seus laços com os gêneros de vigência anterior e se tornasse um produto de alcance e interesse pela população alfabetizada.

O desenvolvimento anterior foi indispensável, com um desdobramento banalizado que não encontramos nas páginas de Iser, para que eu estivesse certo que a relação de proporcionalidade entre incremento científico e popularização da literatura respondesse ao que Iser chama de *déficit* dos sistemas proporcionadores de sentido. Isso posto, podemos agora vir à experiência estética.

Cabe agora melhor indagar por que a experiência estética se relaciona diretamente com o realce do leitor. A formação decisiva é dada pela passagem: (...) O efeito estético significa o que advém ao mundo por ele, então ele é não-idêntico ao de antemão existente no mundo” (ISER, 1996, p. 53).

Dele se diz que é o *que advém ao mundo*, e não o que se reconhece em situações do mundo, porque a pura referencialidade contida no que declarou as palavras empregadas pelo autor não abrange a complexa ambiguidade da imagem. Cervantes antecipara essa problemática com seu *Ingenioso hidalgo*

*Quijote de la Mancha* (1605 – 1615). Seus protagonistas, o desastrado fidalgo e seu esperto criado são bastante complexos para que fossem apreendidos pela descrição de suas posições sociais. Dizê-lo ademais esclarece como o reconhecimento do papel do leitor não se explica apenas pela consideração de fatores sociais, como poderia dar a entender a explicação antes oferecida para a popularidade que alcançou o romance inglês. Detenho-me um instante neste aspecto. Declarar que a explicação que procuramos não se completa pela mera consideração de fatores de ordem social será decisiva para, mais adiante, virmos à restrição que Iser dará à explicação de cunho historiográfico.

Procuro uma situação que concretize o que dissemos. Considero para tanto o próprio local em que se efetua o reconhecimento cabal do papel do leitor, a Alemanha. Por um lado, isso seria motivado por seu desenvolvimento intelectual haver alcançado, desde o século XVIII, uma relevância sem igual noutros países europeus. Por outro lado, contudo, como explicar a reviravolta que causa o reconhecimento do papel do leitor na ficção literária quando esta tinha sua maior saliência na Inglaterra e na França, já consolidadas como Estados-nação enquanto a própria Alemanha continuava fragmentada numa multiplicidade de pequenos reinos, ducados e feudos? Relacionem-se os dois aspectos levantados com a formulação de Iser: “O texto [obviamente se refere ao texto ficcional] é tanto menos uma correspondência homóloga à realidade, quanto tem uma relação homóloga com o repertório de valores e disposições de seus possíveis leitores” (ISER, 1996, 123).

Tanto nesta passagem quanto na anteriormente destacada são acentuados os mesmos componentes: o efeito estético não é explicável a partir do condicionamento histórico-social, embora, como já sabemos, tal condicionamento nele também se mostre. Como declara o romanista Roland Posner, citado no próprio *Ato de Leitura*:

(...) O objeto estético não é prévio ao texto, que o realiza, mas só se constitui nele, e ele não é familiar a todos os falantes; ele só é apreendido pela leitura. É sobretudo essa atividade, a decifração de um “segundo código”, que origina o prazer estético que o leitor sente na leitura” (POSNER apud ISER, 1996, p. 171).

As últimas considerações sobre o efeito estético têm uma dupla função: (a) nos explicam por que o condicionamento social não é suficiente para explicar sua incidência, muito menos sua apreensão teórica. (Não estamos com isso dizendo que ele foi exclusividade de um país cuja literatura não tivera o mesmo desenvolvimento que na França e na Inglaterra. Basta pensar na ênfase que o próprio Iser dará à obra do polonês Roman Ingarden); (b) o segundo fator concerne à qualidade de função que Iser concede à história, na consideração teórica da ficção literária. Desde a abertura desta palestra, já acentuamos que a indagação histórica tivera um papel saliente ao longo do século XIX, enquanto as considerações acerca do leitor, quando feitas, eram bastante secundárias. Já além de *O Ato da leitura*, Iser relacionará o papel da literatura com a presença da *mímesis*. Para ele – e nisso estaremos *em pleno desacordo* – o destaque grego da *mímesis* corresponderá à concepção do texto literário como reprodução de algo de antemão dado no mundo; algo portanto a que se oporá o destaque do leitor e a conseqüente constituição da estética do efeito.

Por isso em *O Fictício e o imaginário*, publicado em 1991, e traduzido em 2013, entenderá que a *mímesis tem um caráter performático*, i. e., modificável em cada obra. O tratamento mais circunstanciado da mesma e sua diferenciação quanto à ênfase na cadeia formada por *imagem – leitor – efeito estético* estava reservado para o livro *Emergenz*, que a morte, em janeiro de 2007, o impediu de completar. Lamento que não tenha tempo para explorar o que nos apresenta a publicação da parte que escreveu, presente no conjunto de inéditos e textos esparsos reunidos por Alexander Schmitz e editados em 2013. Posso apenas lhes adiantar que o capítulo reservado à *mímesis* a expõe como oposta ao sentido que dava ao segundo termo alçado a título — emergência: “*Mimesis versus Emergenz*” (ISER, 2013, p. 153 – 169).

Para que não encerre nosso contato sem acrescentar algo minimamente esclarecedor, chamo a atenção para o significado que o termo “*Emergenz*” recebe. Sem que ele ocorra nos dicionários da língua alemã, entendo que Iser a ele recorre ressaltando seu significado de raiz: aquilo que emerge, i.e., que vem à vista, que, portanto, antes aí não era notado. Tal significado é absolutamente adequado a que vimos desenvolver-se pela argumentação de *O Ato da leitura*.



Tomá-lo, pois, como oposto à *mímesis* reduplicadora e, afinal, imitativa, como é costume ainda hoje entendê-la, era coerente com a posição secundária reservada à indagação historiográfica.

Apenas para evitar um possível mal entendido ainda acrescento: o fato de considerar Wolfgang Iser o grande teórico contemporâneo da literatura não significa que concorde com o sentido negativo que ele empresta à *mímesis*. Na verdade, como desenvolvo noutro texto: se internalizo o papel que vislumbrou com o leitor, o todo desse material segue direções opostas pela maneira como entendemos a função da *mímesis*. Iser acata como ela veio sendo entendida desde que Horácio propôs como seu correspondente latino a voz *imitatio*. De minha parte, opto pelo caminho oposto de repensá-la em seu próprio interior e então vê-la como o resultado tenso de dois vetores antagônicos: semelhança e diferença. Mas é evidente que não foi precisamente para isso que essa palestra foi solicitada. Por isso prefiro não me deter a respeito.

## REFERÊNCIAS

CERVANTES, M. **Ingenioso hidalgo Quijote de la Mancha**. Barcelona: Castalia Ediciones, 2010.

ISER, W. **O ato da leitura**. São Paulo: Editora 34, 1996, v. 1.

\_\_\_\_\_. **Die Welt-anschauung Henry Fieldings**. Berlim, Boston: De Gruyter Mouton, 1952.

\_\_\_\_\_. **Walter Pater**: Die Autonomie des Ästhetischen. Berlim: De Gruyter Mouton, 1960.

\_\_\_\_\_. **Der implizite Leser**: Kommunikationsformen des Romans vom Bunyan bis Beckett. München: Wilhelm Fink, 1972.

\_\_\_\_\_. Die Appelstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. In: WARNING, R. (org). **Rezeptionsästhetik**: Theorie und Praxis. München: Wilhelm Fink, 1994, p. 228-252.

\_\_\_\_\_. **O Fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996. Trad. Johannes Kretschmer.

\_\_\_\_\_. **Emergenz.** Nachgelassene und verstreut publizierte Essays. Herausgegeben von Alexander Schmitz. Konstanz: Konstanz University Press, 2013.

JUNQUEIRA, I. Wolfgang Iser perdido em emaranhado conceitual. **O Globo**, Rio de Janeiro, 19 out. 1996. Caderno Prosa e Verso., p. 5.

## **Ficcionalização além da literatura: reivindicando uma Antropologia da Ficção**

**Profa. Ma. Larissa Brito dos Santos (UFPR)**

Boa noite a todas e a todos. Obrigada, Fabiana, pela apresentação e pelo convite para essa conferência. Gostaria de agradecer também a todos os participantes das diversas conferências, mesas-redondas, comunicações orais, minicursos, e principalmente ao GEAL – Grupo de Estudos em Antropologia Literária, pela colaboração não só durante a realização do evento, mas em todos os meses que precederam a sua organização. E, claro, agradecer mais uma vez à professora doutora Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos, por ter me apresentado a Teoria do Efeito Estético e a Antropologia Literária e me orientado durante os últimos anos, formal e informalmente, tendo sido uma verdadeira mentora na minha vida acadêmica, pessoal e profissional, e à professora doutora Fabiana Ferreira da Costa, com quem tenho a honra de conviver, aprender e compartilhar experiências, tanto na liderança do GEAL, quanto em outras atividades acadêmicas.

O I Congresso Nacional de Estudos Iserianos, que tenho a honra de encerrar, é a realização de um sonho compartilhado. Temos aqui o resultado de uma construção coletiva de muitos anos, reuniões, conversas, ideias que deram certo, ideias que se mostraram impraticáveis, a tentativa de articular nossas ideias enquanto grupo de pesquisa, em busca de uma maior divulgação dos estudos de Iser, mas também dos nossos próprios estudos. A contribuição da professora Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos foi realmente o que possibilitou que tudo isso se realizasse, por suprir uma lacuna teórica e permitir o desenvolvimento e, mais do que tudo, a criação de metodologias associadas às teorias, como vocês puderam constatar na conferência de abertura, realizada por ela.

Porém, hoje gostaria de falar sobre uma reflexão que temos realizado nos últimos anos, de que a Antropologia Literária, e até mesmo a Teoria do Efeito Estético, trazem contribuições que não se restringem aos textos literários. Em

2015, na Universidade Federal da Paraíba, quando eu ainda era graduanda, participei de um programa, financiado pelo PROLICEN, PROBEX e PIBIC que se chamava “Cinema articulado às noções de Antropologia Literária”. Nos nossos estudos, percebíamos que os processos psicológicos, cognitivos e emocionais, do ato da leitura, pareciam se realizar também na expectativa cinematográfica. A professora Carmen Sevilla investigou, com maior profundidade, na sua pesquisa de pós-doutorado, as relações entre literatura e cinema, considerando uma interface procedimental via Antropologia Literária e confirmou essa hipótese que tínhamos.

Até mesmo na Conferência de Luiz Costa Lima, uma grande referência nos estudos iserianos no Brasil, proferida na terça à noite, percebemos essa correlação, quando ele afirma que ficções literárias seriam um termo mais adequado para o que hoje chamamos de literatura, porque existem outras ficções. Essa afirmação é reiterada no livro *O chão da mente: a pergunta pela ficção*, lançado em 2021, pela editora Unesp, em que o autor, em uma das seções, dialoga diretamente com Wolfgang Iser acerca do conceito de ficção e suas diversas manifestações.

Considerando a lacuna dos cursos de Letras no Brasil, no que se refere ao estudo das teorias de Wolfgang Iser, abrirei espaço para uma breve conceitualização do termo que indico já no título desta conferência: ficcionalização. Do que se trata?

Os seres humanos parecem reagir de forma semelhante quando se encontram em situações que fogem do seu domínio: para citar alguns exemplos do cotidiano, quem nunca enviou um e-mail ou *whatsapp* e ficou refletindo sobre as possíveis respostas que receberia? Ou foi chamado para uma entrevista de emprego e tentou antecipar as perguntas que seriam feitas, as vezes até ensaiou as respostas para tais perguntas? Talvez tenha lido um texto teórico ou literário e imaginado como seria o rosto de quem escreveu? Planejou uma viagem e ficou imaginando como seria visitar aqueles lugares pessoalmente? Os exemplos são muitos, mas o que todas essas situações tem em comum é a necessidade de preencher uma lacuna, um certo ponto de indeterminação, em

outras palavras, superar uma necessidade, de teor antropológico, de atribuir sentido para os vazios na literatura, na ficção e no cotidiano.

Se nas situações que descrevi, estamos lidando com as nossas expectativas para com eventos futuros, porque escolhemos vivenciar esse processo, de forma intencionada, com a literatura? Ou, nas palavras do próprio Iser, “estou interessado na razão pela qual nós precisamos de mundos possíveis ao invés do mundo no qual vivemos”.

No segundo capítulo do livro *Implied Reader*, o autor afirma que além de enredar-se no romance por si mesmo, o leitor precisa se enredar na narrativa que ele próprio constrói para preencher os vazios do texto, e caso suas expectativas sejam contrariadas pelo enredo, devem ser reformuladas a tal ponto até que ele se convença de que são aspectos do próprio romance e não de si mesmos.

Na minha experiência enquanto mediadora de leituras literárias, percebo o quão incômodo é para os leitores não conseguirem formular sentido para os textos ficcionais. Essa angústia, em parte, ainda se deve à falta de validação de suas interpretações individuais, resultantes de uma tradição que insiste em perpetuar que devemos buscar “o que o autor queria dizer”, ou “qual o sentido do texto”, como resultado de nossas leituras.

Porém, é possível observar que essa resistência é mais atenuada quando se tratam de filmes ou séries. Se, por um lado, há um percurso histórico de elitização direcionado à literatura, muitas vezes colocada em um pedestal, como se fosse voltada apenas para pessoas cultas e intelectuais, e que estabelecer o sentido de um determinado texto era função do crítico, enquanto os leitores apenas concordavam, por outro lado, as pessoas parecem se sentir mais confortáveis em discutir sobre diferentes pontos de vista acerca de uma narrativa audiovisual.

Sobre a natureza específica do texto literário, Iser comenta:

Em primeiro lugar, difere de outras formas de escrita, porque não escreve sobre os objetos reais nem os constitui. Em segundo lugar, diverge das experiências reais do leitor, na medida em que oferece enfoques e abre perspectivas nas quais o mundo empiricamente conhecido de nossa experiência pessoal aparece mudado. Assim, o texto literário não pode ser plenamente identificado, seja com os objetos reais do mundo exterior, seja com as experiências do leitor (ISER, 1999, p. 8).

Ora, tal definição contradiz ou ao menos se distancia de outras manifestações ficcionais? Pensemos acerca do texto “A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção”. Nele, Iser exemplifica a importância da indeterminação a partir dos romances seriados, publicados em jornal, que visavam a interrupção do texto em um determinado ponto de clímax. Até a próxima publicação, o leitor tinha tempo para ficcionalizar, antecipando as diversas possibilidades da continuação do texto, e isso o incitava a prosseguir com a leitura.

Hoje, essa percepção pode ser facilmente direcionada para o sucesso das séries televisivas, que se utilizam da mesma estrutura seriada para manter as expectativas do público, o que parece resultar em uma estratégia de grande sucesso. As telenovelas também são marcadas por essa estratégia, tendo em vista que não só se utilizam da exibição seriada e da interrupção em momentos de clímax, como também se modificam ativamente através da recepção do público, seja alterando a trama, abordando temas relevantes na sociedade, naquele momento, aumentando o tempo de tela de personagens a partir da aceitação da audiência, entre outras estratégias.

Se pensarmos na descrição de Iser para o processo de atribuição de sentido para o texto literário, podemos perceber que os principais elementos desse processo são o pacto ficcional, a relação entre os vazios e indeterminações e suas combinações com os elementos do repertório individual dos leitores, as indicações do leitor implícito, a alternância entre as perspectivas textuais (do narrador, dos personagens, do enredo e da ficção do leitor), entre outros. Esses processos podem ser extrapolados para outras formas de ficção?

Nas palavras de Iser (1996, p. 147):

ficções não constituem o lado irreal da realidade, muito menos o oposto da realidade da forma como nosso “conhecimento tácito” ainda as toma; constituem sim, condições que permitem a construção de mundos cuja realidade, por sua vez, não é para ser questionada.

Portanto, a efetividade da relação entre texto-leitor, que se extrapola para a formulação do objeto estético com outros tipos de ficção, depende da aceitação do pacto ficcional para que resulte na *obra*, que, de acordo com o teórico alemão,

é uma metáfora para o que possibilita a concretização da experiência estética. Dessa forma, a obra surge como produto da interação durante a atividade de produção de sentido em que os repertórios do texto e do leitor são combinados.

Se o sentido é o produto da formulação do objeto estético, o resultado de todos os procedimentos (que se repetem, se relacionam, se regulam e se anulam, de forma inconsciente para o leitor, diversas vezes durante o processo de leitura), ou seja, a síntese interna que resulta na concretização da experiência estética, ele também é resultado de outros tipos de interação, caso estes se configurem sob as mesmas diretrizes mencionadas anteriormente.

Os procedimentos acima descritos são originados da necessidade intrínseca do ser humano de criar mundos possíveis, de dar sentido aos vazios da arte e da existência, em suma, de ficcionalizar, pois a ficcionalização não se restringe ao que é artístico ou fictício. Daí o seu caráter antropológico: precisamos desse fingimento e a partir dele nos emancipamos. Ao compreender o funcionamento da linguagem ficcional e ter cada vez mais experiências estéticas nos tornamos capazes de compreender livros, filmes e até situações cada vez mais complexas e distantes da linguagem referencial. O preenchimento de vazios em busca da atribuição de sentidos nos possibilita um salto qualitativo, cognitivo e emocional.

Pensando sob uma perspectiva histórica, o domínio da escrita é um dos marcos da evolução da humanidade, justamente por propiciar essa preservação de manifestações linguísticas. Somente a partir daí ficções que geralmente eram reproduzidas de forma oral puderam ser registradas e considera-se que as peças de teatro da antiguidade, quando transcritas, tornaram-se os primeiros exemplares do que hoje conhecemos como literatura. Compreende-se, então, a escrita com o objetivo de representar a língua falada, mas as narrativas ficcionais não surgiram na escrita, e sim na oralidade.

Com as devidas idiosincrasias entre a oralidade e a escrita, para representar determinado grau de abstração e subjetividade próprios da literatura, precisou-se convencionar novos signos em busca de uma linguagem própria.

Logo, a forma como a linguagem oral se constituiu, ao estabelecer relações arbitrárias entre conceitos e imagens acústicas, foi levada para o cinema, afim de que uma linguagem propriamente cinematográfica pudesse ser elaborada. Edgard-Hunt, Marland e Rawle (2013, p. 18-19) definem o signo cinematográfico como:

qualquer coisa que podemos ver, ouvir ou sentir que se refere a algo que não conseguimos ver, ouvir ou sentir – geralmente algo ausente ou abstrato. (...) Qualquer coisa que vemos ou ouvimos, qualquer coisa a que prestamos atenção e da qual depreendemos um significado, funciona como um signo.

As relações sógnicas da linguagem cinematográfica se estabelecem nas relações entre as imagens e os significados por ela depreendidos, como quando associamos uma lágrima à tristeza (EDGAR-HUNT; MARLAND e RAWLE, 2013, p. 24), por exemplo. Convém destacar: a linguagem simbólica, amplamente utilizada no cinema e na literatura, não possui a arbitrariedade comum ao signo.

Com isso, os procedimentos descritos na Teoria do Efeito Estético e na Antropologia Literária, que explicitam os processos realizados na mente do leitor durante a interação com o texto literário, também ocorrerão com a experiência estética audiovisual. Em suas teorias, Iser (1996; 1999), ao colocar as ficções como necessidades humanas, não deixou explícita uma articulação com outras manifestações da ficção, porém, se todos os indivíduos padecem dessa necessidade, quem não têm contato ou domínio da linguagem literária, experencia esteticamente ficções em outros tipos de linguagem.

A necessidade humana de ficcionalizar, uma das premissas da Antropologia Literária, não se resume ao código da escrita e à leitura de literatura. As ficções vão muito além e estão presentes nas demais linguagens artísticas e até mesmo no cotidiano dos indivíduos, ao preencher os vazios da existência com aspectos do seu repertório pessoal. O cinema é mais democrático que a literatura por não exigir do seu espectador um conhecimento prévio da sua linguagem subjacente: ele é elaborado de modo que as sensações catárticas por ele transmitidas sejam por si mesmo envolventes, fazendo com que se confundam as realidades intra e extratextuais, corroborando numa maior identificação por parte do leitor contemporâneo. Mckee completa: “A vida por si própria, sem a arte



para moldá-la, deixa-o na confusão e no caos, mas a emoção estética harmoniza o que você sabe com o que sente, para dar-lhe uma consciência elevada e uma certeza do seu lugar na realidade” (2006, p. 115).

Agora, pensemos um pouco sobre a Antropologia. Podemos defini-la, ainda que de maneira superficial, como a ciência cujo objeto de investigação é o homem – na esfera biológica, social e cultural. Wolfgang Iser, ao defender a criação da Antropologia Literária, afirma:

Independentemente de se considerar a arte em geral o apogeu da cultura ou de se reconhecer que uma estética funcional parece indispensável à exteriorização das capacidades humanas, não há como negar que a arte constitui um componente inevitável da cultura. E uma vez que a cultura se tornou – ainda que só recentemente – o principal interesse da antropologia, a literatura como característica constitutiva daquela adquire necessariamente uma dimensão antropológica própria (ISER, 1999, p. 150).

É partindo daí, na conferência proferida na UERJ em 1999, que resultou em um capítulo do livro organizado por João César do Castro Rocha, Teoria da Ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser, que o autor contextualiza a teorização de uma Antropologia Literária.

Na pluralidade de abordagens englobadas pela Antropologia, destaca-se o estudo da cultura e o papel da arte na sua constituição. Quando se diferencia, no texto de Iser, a ficção explicativa da ficção literária, percebemos a amplitude do processo de ficcionalização, mas o termo *ficção literária* reduz à esfera da literatura todo o conjunto de “experiências de pensamento do tipo *como se*”.

Essas experiências não podem, no entanto, ser associadas à arte, ou à uma Antropologia da Arte, de forma geral, tendo em vista suas especificidades. Ao mesmo tempo, de acordo com as concepções iserianas, a Antropologia Literária também é limitante, ao considerarmos as teorizações ali implicadas. Além disso, a especificidade do termo também implica numa limitação dos seus campos de estudo, principalmente por afastar teóricos e pesquisadores que estudam ficções além da literatura.

Com isso em mente, durante o mestrado decidi mapear a minha experiência estética com um longa-metragem e um romance, tentando perceber as nuances, em termos procedimentais, que separavam ou uniam as atribuições de sentido para cada suporte. Em breve falarei mais sobre os

resultados dessa investigação. Mas gostaria de salientar que inúmeras pesquisas foram desenvolvidas e corroboram essa investigação e irei citar algumas delas, além da tese de pós-doutorado de Santos que mencionei no início da minha fala.

Começo citando Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba, em artigo intitulado “Contribuições da teoria do efeito e do discurso filosófico para contemplar as artes visuais”, publicado na Revista *Soletras*, em 2016, em que a autora faz uma reflexão transdisciplinar sobre a experiência de interação com a arte, considerando-a um campo expandido e também no artigo “Percepções da arte: leitura de objeto visual na perspectiva de Wolfgang Iser”, cujo objetivo era descrever a experiência estética de um espectador diante de obras do artista impressionista francês Edgar Degas, publicado em 2016 na revista *Passages de Paris*.

O meu próprio trabalho de Conclusão do Curso de Letras, na UFPB, em 2018, em que mostrei como as perspectivas textuais descritas por Iser, enquanto constituintes do texto literário, também podiam ser identificadas em narrativas audiovisuais. O trabalho intitulado “Enquanto sobem os créditos: experiência estética em cinema e sua prospecção para literatura” de Fabiano Francisco Oliveira Lima e o livro publicado pelo Grupo de Estudos em Antropologia Literária, intitulado “Uma cartografia iseriana de experiências estéticas: teoria, literatura e cinema”, também exploram essa articulação entre a Antropologia Literária e a ficção audiovisual.

Taynan Mendes de Carvalho, em 2019, em dissertação denominada “Role-playing game ou uma arte metaficcional por excelência: a experiência através das vozes performáticas” explora os efeitos de sentido a partir da experiência estética resultante da participação em jogos do tipo *Role-play*, cuja interação entre texto e leitor é ainda maior, tendo em vista a necessidade performática deste.

Nesse sentido, destacamos também a dissertação de mestrado de Alinne de Moraes Oliveira Cordeiro, resultado de uma pesquisa que articula a teoria com a experiência estética de leitores com performances publicadas em vídeo, cujo título é “Entre lentes, presenças e espaços: uma análise antropológica sobre a relação texto-leitor em plataformas audiovisuais”.

Lucas Gomes Magalhães Leiros produziu um trabalho de conclusão de curso cujo título era “A inclusão do *plus size* em uma coleção de moda masculina desenvolvida a partir da Antropologia Literária”, em 2020, que expande os conceitos iserianos para a área de tecnologia em *design* de moda.

Nas dissertações em andamento, destaco a pesquisa de José Etham de Lucena Barbosa Filho, ao realizar uma articulação com o teatro, cujo título provisório é “Dois espetáculos em looping: mapeando a experiência estética no teatro de Lin-Manuel Miranda”, articulação esta formulada ainda em seu trabalho de conclusão de curso, de cuja banca de avaliação também fiz parte.

Destaco também a produtiva discussão realizada na mesa-redonda de quarta-feira, com a professora Lindsay Azambuja da Silva Sperry e o professor Fernando César Bezerra de Andrade – associando as teorias iserianas com o Design de Interação e a Teoria da Sedução Generalizada, respectivamente, além dos eixos de comunicações orais que reuniram trabalhos cujos objetos eram, além da literatura, o cinema, a música, o teatro, a moda, o podcast, os jogos eletrônicos e a poesia digital, para citar alguns exemplos.

Voltando à minha pesquisa do mestrado, em que investiguei a construção da experiência estética no âmbito da literatura, em comparação com o cinema, a partir do mapeamento do processo de atribuição de sentido no longa-metragem *Memento*, de Christopher Nolan e no romance *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, pude constatar que os mecanismos ativados na interação eram similares, respeitando a idiosincrasia de cada suporte.

O método empregado foi o mapeamento da experiência estética (MAPEE). Trata-se de uma abordagem de caráter metacognitivo, possibilitando a análise da experiência estética de leitura ao articular a vivência de um leitor real ao leitor implícito iseriano, numa autoetnografia, ou seja, inserindo o pesquisador/leitor no objeto de sua análise.

Priorizei nos mapeamentos o conceito de *recursive looping*, um procedimento muito frequente no processo de leitura, sendo responsável por gerenciar as sínteses elaboradas pela articulação entre elementos de um texto e a alternância entre as perspectivas textuais. Trata-se de um modelo de raciocínio

automatizado, cuja reverberação se dá pela atribuição de sentido a dois ou mais elementos separados no tempo da experiência estética.

Wolfgang Iser, criador das teorias que fundamentaram esse estudo, conseguiu identificar diversos procedimentos envolvidos no ato da leitura, no entanto, não se dedicou à criação de uma metodologia de análise associada às teorias ou à descrição da construção do *looping*. Percebendo essa lacuna, parcialmente preenchida pela criação do método de mapeamento da experiência estética, vimos a oportunidade de utilizar tal conceito como objeto de investigação e, além disso, comparar a sua ocorrência com outros suportes ficcionais, além do texto literário.

Pela comparação entre os processos de interação com um longa-metragem e um romance, pudemos constatar que o *recursive looping* é um procedimento de construção de sentidos pela combinação de elementos articulados entre uma sequência geradora e uma sequência de repercussão e unidos por um aspecto de retroalimentação. Essa estrutura básica dá origem a diversas possibilidades de vivências de *loopings*, com algumas diferenças no que se refere ao modo cuja duplicação acontece. Tal estrutura foi desenvolvida por mim, sendo o primeiro resultado da pesquisa.

Durante o mapeamento dos *loopings* vivenciados na experiência de leitura com o filme *Memento* (2000), surgiu a necessidade de uma categorização, culminando na conceituação de seis tipos de procedimento, cada qual com sua peculiaridade, identificados também na interação com o romance *Cien años de soledad* (2014).

As categorias de *looping*, também desenvolvidas por mim, constituem-se como o segundo resultado da pesquisa e são os *loopings* de repetição, de retomada, de complementação, de contradição, de reformulação e os *loopings* temáticos. O tratamento dos dados brutos do mapeamento com o longa-metragem resultou no registro de 145 vivências do procedimento de *recursive looping*. Selecionei para a análise um recorte de duas ocorrências de cada tipo de procedimento por suporte, totalizando 24 *loopings* analisados no decorrer da pesquisa.

O terceiro resultado obtido pela pesquisa foi a confirmação da hipótese de que os procedimentos de atribuição de sentido descritos por Iser, relativos à experiência estética com textos literários, também se realizou na interação com o filme. A estrutura básica se realizou em todos os tipos de procedimento, com algumas nuances identificadas não pela diferença entre os suportes, mas pela relação com outros procedimentos como a criação ou preenchimento de vazios, a vivência de quebras da *good continuation* ou a quebra/interrupção do pacto ficcional, percebidas muito mais por características intrínsecas dos enredos e peculiaridades dos suportes do que pela diferença entre as experiências estéticas.

Se o principal objetivo da experiência estética é a formulação do objeto estético, ou seja, a atribuição de um sentido resultante da interação entre texto e leitor, o *looping* age diretamente no processo de construção desse sentido, sendo essencial para o processo de emancipação, cujo resultado é um salto qualitativo dado pelo leitor e sua transformação pela experiência, aumentando o seu repertório e, em alguns casos, significando aspectos da leitura através de uma resposta para o sentido atribuído que reverbera, inclusive, na sua vida pessoal.

Pelo estudo comparativo realizado, todos os procedimentos puderam ser observados em ambos os suportes, desvelando a necessidade de elaboração de outros estudos focados no *recursive looping*, considerando as categorias propostas, com o intuito de identificar se também ocorrem na experiência estética com outras manifestações ficcionais e com outros indivíduos em implicitude.

Analisar a própria experiência estética, um processo fragmentado e irrepitível, de caráter psicológico e envolvendo aspectos cognitivos e emocionais é um desafio para o pesquisador, tendo em vista que envolve a confirmação e refutação de expectativas e reflete o nível de compreensão resultante da interação com o texto e a formulação do objeto estético.

Ora, por se tratar de uma atividade metateórica, também revela o repertório do leitor acerca das teorias iserianas, de alto teor de complexidade,

exigindo uma articulação entre o domínio da teoria e o domínio do *corpus*, ao descrever o processo de leitura, demandando uma grande autoconsciência.

No processo de mapeamento, a maior dificuldade encontrada foi perceber a organização interna do *recursive looping*, dadas as diversas possibilidades de concretização desse procedimento, aliada ao grande número de ocorrências. A categorização proposta, percebida em ambas as experiências estéticas, se utilizadas para análise de interações com outros textos e inclusive por outros leitores, pode ser ampliada ou mesmo refutada, mas indica um aprofundamento nos estudos literários, considerando leitores reais e contribuindo para o desenvolvimento dessas teorias, mas também da compreensão da experiência estética.

Entender o processo de leitura possibilita a identificação dos entraves para a emancipação, tanto entre os próprios leitores quanto entre os mediadores de leitura. Essa percepção é o primeiro passo para a criação de estratégias de leitura que considerem o repertório dos leitores e, conseqüentemente, podem gerar um maior número de leituras emancipadoras.

Além disso, percebe-se também a necessidade de estudos que aprofundem os demais processos envolvidos no ato da leitura, conceituados por Iser, podendo revelar outros aspectos da interação texto-leitor, seja com a literatura, seja com outros fenômenos artísticos.

Com os argumentos postos, concluo a minha fala retornando ao título dessa conferência. Proponho que elevemos o *status* da Antropologia Literária a partir da sua nomenclatura, passando a denomina-la Antropologia da Ficção. Agradeço ao Congresso pelo espaço concedido, principalmente à Fabiana Ferreira da Costa, líder do Grupo de Estudos em Antropologia Literária e ao público aqui presente.

## REFERÊNCIAS

BARBOSA FILHO, J. E. de L. **Experiência Estética no texto dramático:** um mapeamento da leitura de Hamilton – an american musical. 2022. 47 f. Monografia (Licenciatura em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/24398>

BORBA, M. A. J. O. Contribuições da teoria do efeito e do discurso filosófico para contemplar as artes visuais. **Revista Soletras**, São Gonçalo, n. 32, p. 211-222, jul./dez. 2016.

\_\_\_\_\_. Percepções da arte: leitura de objeto visual na perspectiva de Wolfgang Iser. **Passages de Paris**, Paris, n. 13, p. 453-464, 2016.

CARVALHO, T. M. **Role-playing game ou uma arte metaficcional por excelência**: a experiência através das vozes performáticas. 2019. 360 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019.

CORDEIRO, A. de M. O. **Entre lentes, presenças e espaços**: uma análise antropológica sobre a relação texto-leitor em plataformas audiovisuais. 2022. 124 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2022. Acesso: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/23541>

EDGAR-HUNT, R.; MARLAND, J.; RAWLE, S. **A linguagem do cinema**. Porto Alegre: Bookman, 2013.

ISER, W. **The Implied Reader**: patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1974.

\_\_\_\_\_. A Indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção. Trad. Maria Angela Aguiar. In: **Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS**. Série Traduções. v. 3, n. 2. Porto Alegre: Editora PUCRS, 1999.

\_\_\_\_\_. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. São Paulo: Editora 34, 1996, v. 1. Trad. Johannes Kretschmer.

\_\_\_\_\_. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. São Paulo: Editora 34, 1999, v. 2. Trad. Johannes Kretschmer.

\_\_\_\_\_. O que é Antropologia Literária? In: ROCHA, J. C. C. (org). **Teoria da ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

LEIROS, L. G. M. **A inclusão do plus size em uma coleção de moda masculina desenvolvida a partir da Antropologia Literária**. 2020. 162 f. Monografia (Graduação em Design de moda) – Centro Universitário de João Pessoa, João Pessoa, 2020.

LIMA, L. C. **O chão da mente**: a pergunta pela ficção. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

LIMA, F. F. O. **Enquanto sobem os créditos**: experiência estética em cinema e sua prospecção para literatura. 2019. 45 f. Monografia (Licenciatura em Letras) –

Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019.

MARQUÉZ, G. G. **Cien años de soledad**. 6. ed. Madrid: Cátedra, 1995.

MCKEE, R. **Story**: substância, estrutura estilo e os princípios da escrita de roteiro. Curitiba: Arte&Letra, 2006. Trad. Chico Marés.

**MEMENTO**. Direção: Chistopher Nolan. Produção: Jennifer Todd; Suzanne Todd. Estados Unidos da América, 2000.

SANTOS, C. S. G. **Teoria do Efeito Estético e Teoria Histórico-Cultural**. O leitor como interface. Recife: Bagaço, 2009.

\_\_\_\_\_. **Literatura e cinema**: uma interface metaprocedimental via Antropologia Literária. 2017. 129 f. Pesquisa (Pós-doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.

SANTOS, C. S. G.; COSTA, F. F. da; SOUTO, R. de A. (orgs.). **Uma cartografia iseriana de experiências estéticas**: teoria, literatura e cinema. João Pessoa, Editora do CCTA, 2020. Disponível em <http://www.ccta.ufpb.br/editoraccta/contents/titulos/letras-1/uma-cartografia-iseriana-de-experiencias-esteticas-teoria-literatura-e-cinema/vol-07-uma-cartografia-iseriana-de-experiencias-esteticas.pdf>

SANTOS, C. S. G.; COSTA, F. F. Mapeamento de experiência estética em literatura: uma estratégia (meta)procedimental emancipadora. *In*: SANTOS, C. S. G.; COSTA, F. F. (orgs). **Espiral de fingimentos**: mapeamentos de experiências estéticas em literatura. João Pessoa: Editora UFPB, 2020, p.14-15.

SANTOS, L. B. dos. **Caminhos intercambiáveis entre literatura e cinema**: perspectivas textuais em *The Affair*. 2018. 81 f. Monografia (Licenciatura em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018. Disponível em <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/10993>

SANTOS, L. B. **Experiência estética em looping**: solidão e memória no desvelar dos sentidos. 2021. 201 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2021.





**CONGRESO  
NACIONAL  
DE ESTUDOS  
ISERIANOS**

**MESAS-REDONDAS**

## Jogar e ser jogado: sublimação e emancipação pela experiência estética

**Prof. Dr. Fernando César Bezerra de Andrade (UFPB)**

“Nossa existência é o resultado de infinito trabalho tradutivo e se dará sempre com a ajuda de narrativas historicamente contingenciais e sempre será uma tarefa ética, estética e poética” (BELO, 2022, p. 83).

### Um infinito trabalho

A epígrafe que escolhi para iniciar esta reflexão destaca um aspecto central na interlocução entre a psicanálise desenvolvida por Jean Laplanche (1989, 1999) e a Antropologia Literária fundada por Wolfgang Iser (2017) – interlocução essa que vem sendo produzida em torno do diálogo possível entre as noções de emancipação e sedução generalizada (ANDRADE, 2020; SANTOS; ANDRADE, 2019a; SANTOS; ANDRADE, 2019b): a atividade psíquica intrínseca à ficcionalização envolve participar de narrativas, abrindo-se para o que vem do outro humano – por exemplo, o texto – e para o que há de alteridade no próprio interior – ou seja, mais radicalmente, o inconsciente – a fim de traduzir(-se). Assim, sublimar implica num trabalho psíquico que, na experiência estética, se expressa em emancipação, como propõem Iser (2017), Santos (2009, 2015) e Santos e Costa (2020), mas, considerando a incompletude e a insuficiência desse processo, a abertura precisa ser entendida no duplo plano da inspiração – aquele em que o enigma é restabelecido e renovado, vindo do outro, e aquele em que o sujeito leitor é reenviado aos fracassos de traduzir – porque, ao buscar traduzir(-se), fará movimentos em que o eu se replica narcisicamente, fechando-se em si mesmo, e por incompreender o enigmático em seu núcleo duro (permanentemente recriado), sendo a experiência sublimatória e estética fonte de trauma.

Se anteriormente enfatizei estes últimos aspectos, os limites enigmáticos e traumáticos desse processo, enfatizando a impossibilidade de tudo traduzir – e, conseqüentemente, de uma plena emancipação (ANDRADE, 2020) –, agora pretendo evidenciar seu caráter promissor, vital, reconhecendo o paradoxo

segundo o qual é por conta da insuficiência das traduções e emancipações que se põem à nossa frente, retomando as palavras de Belo (2022), as infinitas possibilidades da tarefa ética, estética e poética de existir. E, nisso, sublimar e emancipar se ligam pela experiência estética.

Logo, aqui afirmo, em meu argumento, que ficcionalizar é uma forma criativa de traduzir (ainda que sempre de forma parcial) conteúdos do inconsciente: quando se dá através da literatura, esse processo, em sua dimensão psíquica, assume um modo de funcionamento que eleva ao máximo as possibilidades egoicas para criar, inclusive por tornar-se consciente de si e do próprio processo de ficcionalização, com elementos que ultrapassam o eu (fazendo-se, dessa maneira, emancipatória – metaficcional, inclusive).

Assim fazendo, o eu alcança manter-se por investir-se pulsionalmente, por sustentar-se como objeto narcísico de ligação do sexual. Porém, de outro lado, precisa suportar os riscos paradoxais de reconhecer-se insuficiente, limitado e instável.

Essa dialética expressa-se, no trabalho de ficcionalização, pelo que Iser (2017, p. 370-378) descreve através da relação entre “jogar e ser jogado”: a estrutura do texto, ao impor-se com suas características no processo que configura a experiência estética, faz recordar que o leitor não é onipotente e, então, que o jogo da ficcionalização não é espelho do leitor, não é um paraíso narcísico. Todavia, faz-se necessário admitir a crítica e a observação de Santos (2009, 2015), que apontam para a indispensabilidade de incluir nesse processo o leitor real, elemento-chave para admitir-se a sublimação.

Para evidenciar esse raciocínio, primeiramente apresentarei o conceito de sublimação no trabalho de Laplanche (1989, 1999) e seus comentadores (CAMPOS, 2013; CARVALHO, 2018; BELO, 2022). Em seguida, com apoio em Santos (2009, 2015) e colaboradoras (SANTOS; COSTA, 2020; COSTA; SOUTO, 2020), discutirei o conceito de emancipação em uma passagem específica de *O fictício e o imaginário* em que Iser (2017) recorre à analogia do jogo para tratar da emancipação pela ficcionalização. Mais adiante, discutirei as tangências entre esses conceitos de origens distintas, sustentando a convergência entre eles. Por fim, sugerirei desdobramentos dessa interlocução.

## Sublimação na teoria laplancheana: ligar o pulsional para fazê-lo vital

Para a psicanálise, desde Freud, é conhecida a importância dada ao caráter sexual de seu objeto de estudo, o inconsciente. Assim, talvez não surpreenda que o próprio fundador tenha ficado insatisfeito e destruído seu manuscrito metapsicológico sobre um conceito formulado inicialmente como oposto à sexualidade: a sublimação, definida como a “capacidade de trocar seu objetivo sexual original [da pulsão] por outro, não mais sexual, mas psiquicamente relacionado com o primeiro” (FREUD, 1972, p. 193).

Logo, a hipótese freudiana é a de que a pulsão sexual parcial, sob a direção do eu, é tornada em motor para atividades aparentemente distanciadas da sexualidade, não sexuais, o que Laplanche e Pontalis (1990, p. 495) ressaltam a fim de problematizar:

Freud, ao longo de toda a sua obra, recorre à noção de sublimação para tentar explicar, de um ponto de vista econômico e dinâmico, certos tipos de atividades alimentadas por um desejo que não visa, de forma manifesta, um objetivo sexual: por exemplo a criação artística, a investigação intelectual e, em geral, atividades a que uma dada sociedade confere grande valor. É numa transformação das pulsões sexuais que Freud procura a causa última destes comportamentos. [...] Já do ponto de vista descritivo, as formulações freudianas a respeito da sublimação nunca foram levadas muito longe. O campo das atividades sublimadas está mal delimitado [...] A mudança que se supõe intervir no processo pulsional dirá apenas respeito à meta, como Freud sustentou durante muito tempo, ou simultaneamente à meta e ao objeto da pulsão [...]? Do ponto de vista metapsicológico, esta incerteza também existe, e Freud foi o primeiro a notar [...].

Com efeito, conforme lembra Loffredo (2011), as mudanças na teoria freudiana da sublimação devem-se às transformações por que passou a teoria das pulsões: o conflito inicial era pensado em termos de sexualidade *versus* autoconservação, sendo a explicação centrada na mudança de meta (do prazer sexual para o prazer estético); a partir da formulação do conflito entre vida e morte,

trata-se agora de colocar, de um lado, a erotização e a sublimação e, de outro lado, a destrutividade e a crueldade. Importa destacar que, nesse novo contexto teórico, a operação da sublimação está implicada na *criação de novos objetos* para investimento da pulsão, favorecendo uma estratégia para as operações de ligação empreendidas pela pulsão de vida

em seu movimento de domínio da pulsão de morte (LOFFREDO, 2011, p. 53).

Se a sublimação, nesta segunda perspectiva, é trabalho de vida, de Eros, resta perguntar: a que unidade se dedica esse trabalho, ao psiquismo como um todo – como pretende Freud, ao situar a morte no interior do inconsciente – ou mais especificamente ao eu, essa unidade autorreferente que busca se manter evitando ameaças que o inconsciente e suas pulsões podem apresentar-lhe?

A Teoria da Sedução Generalizada (TSG) desenvolvida por Laplanche (1988a; 2015) – com suas premissas de que a alteridade tanto se identifica originalmente no adulto emissor de mensagens enigmáticas comprometidas inconscientemente pela sexualidade infantil; como no inconsciente que, a partir da infância de cada sujeito disso vem a aparecer – responde: o mortífero que importa à psicanálise é aquele que se apresenta ao eu defrontado com a pulsão sexual de morte, ou pulsão sexual desligada (LAPLANCHE, 1985, 1988b, 2015), mesmo quando esse eu deve lidar com os processos de finitude do sujeito como um todo, pois o que conta é esse “espaço habitado pela tensão entre narcisismo e alteridade”, na feliz imagem de Loffredo (2011, p. 54). Tal resposta tem repercussões para a teoria sobre a sublimação.

Em síntese, conforme Laplanche (1989, 1999), sublimar é ligar o pulsional para fazê-lo vital: ao contrário do que presumia Freud, não se trata de dessexualizar a ligação por meio de outra meta nem de outro objeto, mas de ligar o pulsional sexual de morte, convertendo-o em pulsão sexual de vida. Ao trabalhar esse princípio, Laplanche (1989) insistiu numa derivação formulada em quatro aspectos: partindo daquele “entrelaçamento, desde a origem, entre o não-sexual e essa fonte permanente do sexual” (p. 211), já defendido por Freud, vai além para sustentar que a criação artística “implica a ideia de uma espécie de neocriação repetida, continuada, de energia sexual, portanto uma reabertura contínua de uma excitação e não de uma canalização de energia preexistente” (p. 211). Tal reabertura remete, necessariamente, à noção de traumatismo, que, através das ligações sucessivas, é simbolizado: “Entendo por ligação o que permite dar forma e dominar a irrupção pulsional. [...] A ligação é sempre um modo de tratar a pulsão, mas suas modalidades são múltiplas: da ligação

narcísica à ligação simbólica” (p. 212). Por fim, a ligação que deriva em (e através de) sublimação remete a um dos movimentos da própria condição humana: traduzir e teorizar – o que remete às suas relações com os resultados da psicanálise (associados à noção de cura e de fim de um tratamento).

Disso se extrai que a sublimação se relaciona à sexualidade não por dela se distanciar, mas por oferecer-se como uma oportunidade para a recriação do pulsional, visto que a criação – ou, já adiantando aqui, a experiência estética – perturba, ao reabrir as condições geradoras do trauma, que sempre demandam novas ligações e traduções psíquicas. A arte, assim, não “limpa”, numa ascese, o sublime do sexual: pelo contrário, joga quem a experimenta de novo nas tensões próprias à sexualidade pulsional.

Esses mesmos princípios serão mais elaborados no ensaio em que o autor relaciona sublimação e inspiração (LAPLANCHE, 1999), indo além, ao sustentar que a sublimação remete, em princípio, à inspiração. Se sublimar não é dessexualizar, mas, antes manter o sexual infantil na atividade cultural, em especial através da ligação do pulsional na criação artística, então aquelas “modalidades múltiplas” de ligação (da narcísica à simbólica) produzem resultados estéticos distintos, sempre potencialmente traumáticos e sexuais.

Com efeito, para ele, o modo narcísico de ligação também é denominado *gestáltico*, pois “o eu impõe uma unidade ao diverso e ao anárquico da pulsão através de sua própria forma unitária, especular. Esta ligação é eminentemente narcísica e, dessa maneira, pouco elaborada” (LAPLANCHE, 1999, p. 315). Por sua vez, o modo simbólico remete diretamente aos códigos culturais, de caráter mitossimbólico, sustentados pela sociedade para permitir explicações que apoiam o sujeito na tarefa tradutiva: nisso, esse mesmo sujeito tem de ver-se às voltas com o que há de alteridade, no código e no(s) problema(s) associado(s) àquelas teorias. “Propus a ideia de que a ligação da mensagem enigmática do outro dá-se segundo o modelo de uma tradução, possibilitada pelos códigos ora mais, ora menos elaborados, fornecidos à criança por seu entorno” (LAPLANCHE, 1999, p. 316).

Acrescenta esse autor: “esses dois modos de ligação do eu são, todavia, complementares e associados” (LAPLANCHE, 1999, p. 316), porque tanto o eu

totaliza à sua imagem e semelhança (ligando por autorreferência, por imagem narcísica, buscando outras representações de si) quanto, ao precisar recorrer aos códigos culturais próprios aos símbolos e narrativas tornados disponíveis pela tradição cultural a que o sujeito pertence, vê-se obrigado a tratar com um outro que se esgueira, parcial e totalmente, nas ligações através de representações remetendo à alteridade, por conseguinte.

A crítica que Campos (2011) faz à argumentação laplancheana acerca da sublimação é útil para evidenciar uma resposta possível ao problema sobre a especificidade dos processos culturais. Vou ao coração da crítica:

a discussão [laplancheana] nunca entra exatamente na dimensão da cultura. Ela está sempre como um horizonte externo à discussão, que é fundamentalmente metapsicológica, principalmente no âmbito da teoria pulsional. Não há uma discussão sobre o que constitui a cultura enquanto sistema simbólico próprio e como essas representações influenciam a criação do circuito pulsional (CAMPOS, 2011, p. 472).

Para responder a esse problema, evoco os desenvolvimentos produzidos por Laplanche (2015) para a função de apoio à tradução pela via cultural. Tomando sua teoria sobre as origens do inconsciente, Laplanche recusa a tese inatista e afirma que o inconsciente é historicamente constituído pelo encontro entre adulto com inconsciente e sexualidade perversa polimorfa que, de um lado, envia mensagens comprometidas por suas fantasias infantis, carregadas não só de incompreensibilidade, mas de excitação (excedente pulsional); e, de outro lado, a criança (inicialmente desprovida, no seu psiquismo, de inconsciente), que reagirá a esse excesso de natureza sexual, vindo da sedução, com tentativas de tradução fracassadas, mas cuja dinâmica se fará matriz de todo processo de teorização. Traduzir, nesse sentido, é transformar conteúdos enigmáticos em teorias só parcial e provisoriamente satisfatórias e, no começo, autorreferentes, ante o problema vindo do outro.

Estes dois tipos de mensagens [sexuais e de atribuição de gênero à criança] são processados pela criança com o auxílio do ambiente (humano, essencialmente). Por isso, damos a maior importância à percepção da *diferença* dos sexos na forma de traduzir e elaborar a *diversidade* dos gêneros, que por sua vez, é proposta desde o início pelo ambiente social próximo. [...] Esses romances, esses roteiros variáveis entre os indivíduos, seriam, pois, da ordem de esquemas narrativos culturalmente transmitidos [...] (LAPLANCHE, 2015, p. 286).

Dessa ótica, o foco recai no trabalho psíquico de tradução desenvolvido pelo eu, recorrendo às narrativas culturalmente (re)produzidas que servem para apoiá-lo. Traduzir e teorizar estão intimamente ligados, tal como criar e pesquisar, nos processos sublimatórios. Belo (2022, p. 77-78) esclarece: “a tarefa de tradução é sempre egoica e sempre vai ser colonizada por essas forças sem nome, sem identidade do inconsciente. [...] é justamente por ter fracassado que a tradução se mantém aberta”. Como pretendi ressaltar já com a epígrafe deste artigo, também de Belo, esse trabalho é infinito. Ou, ainda, nas palavras de Carvalho (2018, p. 47, livre tradução minha):

Se a sublimação é o movimento que transpõe a pulsão sexual de morte em pulsão sexual de vida, segundo os dois tipos de ligação [...], é importante ter em mente que esse movimento de colonização pela pulsão de vida, essa progressão de Eros, é um movimento sem fim. A apropriação da força pulsão pelo eu não pode ser senão um objetivo “infinito” da sublimação [...].

Esta última autora, ao considerar a noção de inspiração – com que Laplanche também pensa, concomitantemente à sublimação, como destinos criativos da pulsão –, retoma a ideia, central para esta reflexão, de que os produtos artísticos, ao inspirarem, “transferem” o enigma para adiante, mantendo-o em novas formulações de experiência: “a abertura do produto de uma sublimação, de uma obra artística nesse caso, define-se igualmente pela possibilidade de transferir o enigma a seu espectador” (CARVALHO, 2018, p. 49, livre tradução minha). Com isso, a sublimação torna-se “um destino da mensagem enigmática que não é jamais puro nem completamente irreduzível ao olhar analítico” (CARVALHO, 2018, p. 49): jamais puro por conter consigo o germe de novos enigmas; jamais irreduzível por sempre estar sujeito a escansões que tornam inexaurível esse movimento.

Como se vê, não é necessário à discussão sobre a sublimação explicar a cultura: antes, deve-se entender o papel da cultura como suporte representacional que oferece diversos caminhos para ligar pulsões a objetos vários e, na mesma medida, gera novos enigmas, ao inspirar quem cria pela experiência estética – residindo nesse duplo modo de participar da criatividade, a ligação e a transposição do enigma, seu principal efeito. O que há de comum a



ambos os vetores (aparentemente contrapostos, mas que estão em relação dialética) é esse traço que une criar e investigar(-se), até estranhar(-se). Logo,

*A criação é transfixada pelo vetor da 'pesquisa', ou seja, da busca. [...] O que a atrai e orienta é um vetor vindo do outro. Mas é preciso sublinhar que não se trata de um vetor centrífugo, dirigindo o sujeito para seu objeto. É um vetor centrípeto, vindo do outro. E tudo o que pode esse sujeito fazer é manter-se aberto ao trauma e pelo trauma. Esse trauma do enigma [sexual] não é adquirido nem aberto definitivamente. Ele se mostra por eclipses. A abertura está precisamente em manter-se disponível ao outro que me surpreenderá (LAPLANCHE, 1999, p. 332, grifos meus).*

Na perspectiva inter-humana adotada por Laplanche, sublimar é criar interrogando(-se), ou seja, é buscar. Ao mesmo tempo, ser criativo é também se deixar traspasar – donde a abertura – pela estranheza que ameaça e traumatiza. É ligar pulsões desligadas sem, todavia, fechar-se definitivamente pelas ligações conquistadas. As interrogações, assim, derivam em explicações que se valem das narrativas individuais (as histórias que cada ser humano tem de si e para si) e coletivas (as histórias que os grupos oferecem-se e a seus membros) para responder a problemas, a buscas. E nessa dinâmica, Laplanche ressalta que o sujeito se faz sendo, primeiramente, objeto do investimento pulsional que vem do outro: essa é a condição geradora do trauma, em relação ao qual deve se manter atento, disponível, aberto.

Esse processo, na bela metáfora, é feito de eclipses: no ambivalente movimento da clareza que deriva da escuridão, o eu deve suportar os investimentos pulsionais do inconsciente, como um dia a criança suportou, provindas do adulto, mensagens enigmáticas de sedução generalizada. Sublimar, nesse contexto, é, ao mesmo tempo, o eu reafirmar-se investindo em objetos a libido desligada e sobreviver ao trauma de ser também objeto dos próprios conteúdos pulsionais.

Entendo que essa concepção do sublimar descreve processos inconscientes que se encontram na base de outro processo, em grande parte, consciente: o de emancipação, como descrito pela Antropologia Literária de Wolfgang Iser (2017).

## Jogar e ser jogado: emancipação do leitor real através da experiência estética

Costa e Souto (2020, p. 18) apresentam a teoria iseriana com tal precisão e síntese que vale a citação alongada para introduzir a Teoria do Efeito Estético (TEE) e a Antropologia Literária (AL) neste trabalho:

A Teoria do Efeito Estético, elaborada por Wolfgang Iser, descreve o que acontece com o leitor no processo de leitura de um texto literário. [...] Ao lado dessa busca [...] está a tentativa de formular uma resposta para compreender a necessidade humana de ficcionalizar. [...] A Teoria do Efeito Estético e a Antropologia Literária, grosso modo, nos permitem vislumbrar que compreender o processo cognitivo/metacognitivo de leitura literária é um ato emancipatório, pois o autogerenciamento da leitura pelo sujeito possibilita também o desnudar-se, o jogar-se sobre experiências estéticas com textos literários ampliadoras de como vemos/concebemos o mundo e a nós mesmos.

Como lembram essas mesmas autoras, a teoria iseriana carecia da figura do leitor real, elemento fundamental para a consistência e aplicabilidade tanto da TEE quanto da AL – lacuna essa suprida pela pesquisa de Santos (2009, 2015) e seus desenvolvimentos (por exemplo, SANTOS; COSTA, 2020), que:

reorienta[m] o conceito de leitor iseriano para o leitor real (de carne e osso) que seria capaz de se pôr em implicitude e é esse leitor real que tem condições cognitivas para articular as diferentes perspectivas textuais formulando o objeto estético (o sentido de um texto literário) e, desse modo, emancipar-se (COSTA; ROCHA, 2018, p. 18).

Com efeito, a própria Santos (2015, p. 359) esclarece e interroga:

A perspectiva iseriana dá um avanço em relação às teorias puramente textualistas, no momento em que afirma ser na leitura que a obra se realiza, mas ainda se prende de certo modo a uma postura imanentista quando conceitua o *leitor implícito* como algo que “não se funda em um substrato empírico”. De fato, o *leitor implícito* é de ordem da estrutura textual, porém indagamo-nos acerca de como a leitura – que efetiva a obra – poderá ser implementada sem a consideração de um leitor real? O conceito cunhado por Iser exige uma participação ativa do leitor real e, a despeito da descrição minuciosa e rica que o autor faz desta participação, toda a responsabilidade das ocorrências é colocada unicamente no texto.

Ora, é com essa perspectiva que leio a analogia iseriana entre ficcionalizar e jogar. Na quarta parte do quinto capítulo de *O fictício e o imaginário*, Iser (2017) afirma: ler é um jogo cujo fim é ser jogado. Nele é possível descobrir regras “da legibilidade do texto”, que não só o tornam legível, mas possível o efeito estético e, com ele, a obra – levando ao ganho de “consciência do leitor”, que se emancipa:

A leitura deve “descobrir” a regra aleatória do jogo do texto [...] que [...] se caracteriza por se modificar continuamente. *O leitor reage adequadamente ao jogo do texto somente se jogar o texto de acordo com a regra aleatória, descobrindo-a simultaneamente.* Como seu engajamento nunca é definitivo, ele permanece no limiar daquela inacessibilidade que Fink entendera como característica do “mundo especular” do jogo. Tal mundo é inacessível, pois é apenas uma cena imaginária à qual se gostaria de “emprestar” realidade, já que se pode “vê-la”. *O elemento aleatório do jogo do texto permite que a disposição do leitor se torne o código da regra aleatória* (ISER, 2017, p. 371, grifos meus).

Ressalto: essa dinâmica, analogicamente associada a um jogo – “por se modificar continuamente” e por exigir essa interação texto-leitor –, somente faz sentido quando o jogador é empírico, o leitor real, capaz de produzir, a partir de seu repertório e seu universo psíquico, associações, dissociações, articulações e construções ficcionais absolutamente únicas, todas guiadas pelo movimento dialético de abrir-se e se fechar próprio à ficcionalização que permite emancipar-se. Esse “elemento aleatório” do ler presume o engajamento do leitor – e não só do implícito, mas do real.

A aleatoriedade da regra que condiciona o jogo decorre justamente dessa singularidade que apenas o leitor real pode garantir. Se esse processo é bem descrito pela TEE e AL, conforme pretende Iser (2017), é mister aceitar o que Santos (2009) afirma: as estratégias textuais dirigidas ao leitor implícito são mediadoras, o que significa dizer, só têm efeito se um(a) leitor(a), se cada leitor(a) jogar o jogo da ficcionalização, recorrendo a elas e produzindo uma obra a cada leitura:

Importante destacar a atividade do leitor real produzida e estimulada pela mediação dos aspectos textuais. A recriação constante que ocorre na formulação do objeto estético e, por sua vez, *no e com* o leitor real é a mola propulsora da motivação desse leitor (SANTOS, 2009, p. 194).

Sobressai-se que os modos de leitura descritos por Iser (2017) envolvem duas vozes, a ativa e a passiva – posições estas em que o leitor real se encontra simultaneamente e em planos distintos: “jogar” e “ser jogado”. Simultaneamente, pois jogar implica em imprimir o próprio código (o “código do leitor”): “a regra aleatória permanece guiada pelo código do leitor, que, não sendo parte do texto, inevitavelmente paralisa o jogo” (p. 375).

Ao jogar, “a disposição do leitor” torna-se código, ou seja, condição e configuração para a leitura – e essa disposição, como sublinho aqui a partir de Santos (2009, 2015), não decorre apenas do leitor implícito, mas, necessária e igualmente, do leitor real. O leitor precisa admitir a regra aleatória e descobri-la, mas, como quer Iser, “o elemento aleatório [...] permite que a disposição do leitor se torne o código” (ISER, 2017, p. 371), fazendo com que o leitor real não só seja dirigido (ou “jogado”), mas também dirija (“jogue”) a ficcionalização – levando-me a pensar que esta passagem, mesmo sem toda a clareza e o acabamento, prenuncia a contribuição de Santos (2009).

Além disso, os planos são distintos, visto que o leitor real age como sujeito e reage como objeto aos efeitos da experiência estética. “Nesse processo entre texto e leitor real reside a experiência estética. [...] A leitura de textos literários permite o acesso do leitor a seus próprios eventos procedimentais, [...] O leitor pode, então, interpretar o texto e os efeitos de tal texto em sua pessoa, juntamente com suas reverberações na vida”, explicam, com precisão, Santos e Costa (2020, p. 19), de sorte que ficcionalizar se torna paradoxal. Emancipar-se é admitir, assim, uma duplicidade de ações que, dialeticamente opostas, se complementam sem produzirem uma síntese definitiva que esgote, por tradução, os sentidos possíveis da obra. Na literatura, conforme bem sintetizam Santos e Costa (2020, p. 18) ao tratarem do mapeamento da experiência estética, a essência desse movimento está em “interpretar/traduzir a interação do leitor com o texto, *dando sentido ao objeto e a si próprio*” (grifo meu).

Logo, as quatro formas da ficcionalização – compreender o texto, defender-se na/pela leitura do texto, experimentá-lo e com ele se deleitar – se parecem com etapas gradual e qualitativamente mais complexas de um mesmo processo de teorizar e, mais especificamente, interpretar, as quais nem sempre serão todas percorridas. “Compreender” o texto implica em buscar nele sentidos, inclusive a partir do (e no) jogo da leitura; e se defender no/pela leitura do texto envolve uma resposta de proteção (que lembra um movimento narcísico) ante o ameaçador do texto: “uma atitude de defesa [...] contra o não-familiar” (ISER, 2017, p. 375) em que o jogo da leitura implica.

Jogar o texto semanticamente implica um tipo dominante de jogo e significa terminar o jogo quando o sentido é encontrado. Diante de tal antecipação, todos os tipos de jogos do texto – do vaivém do movimento do jogo ao significante fendido, do jogo de oscilação dos esquemas à aleatória das formas de jogo – tornam-se condições referenciais de uma semântica. O que pode ser identificado no texto aparece, pois, como representante de algo diferente de si mesmo, embora o jogo do texto se desenvolva como a transformação de seus componentes e das posições entendidas como representações.(ISER, 2017, p. 371).

Quanto às duas primeiras formas, Santos e Costa (2020, p. 21-22) esclarecem:

Para Iser, a obra origina-se na interação texto-leitor, assim não há objeto dado, inscrito no texto, por conseguinte, o intuito da arte não é o processo de percepção e sua necessidade de prolongá-lo. À arte caberia, sim, dificultar o processo de formulação de sentido. Isso porque o prolongamento da percepção se encerraria em determinado momento, mas a dificuldade de formulação possibilitaria a variabilidade das formas definitivas de sentido idêntico.

Por esse mesmo caráter artístico com que a leitura, idealmente, deveria se conduzir entende-se a complexidade mais refinada das duas últimas maneiras – ou também, conforme Iser (2017), tipos de leitura –, as quais consistem em “experimentar” o texto e dele fruir deleite, impelindo a experiência a seu grau estético culminante: “trata-se de se expor ao jogo. Em vez de deixarmos o próprio código orientar a regra aleatória, permitimos que o código seja jogado e decomposto por aquilo que ele não pode mais dirigir. As próprias normas e sua validade são postas em jogo” (ISER, 2017, p. 375).

Experimentar o texto na leitura torna-se, assim, um modo de se deixar jogar, de “ser jogado”, auferindo prazer na leitura (“deleite estético”), mas também no texto, seja pela *duplicidade* com que o leitor deixa de presumir-se quem é e suporta a “diferença radicalizada do jogo”, seja pela *divisão*, por meio da qual o leitor identifica-se com o sujeito do texto, cindido pela estrutura textual:

Neste tipo de leitura o sujeito sempre se encontra em uma posição intermédia para jogar o que a rasgadura anima. *O sujeito se põe no jogo, pondo-se em jogo; desliza para o texto, que agora o mantém tão ocupado que o esforço de descobrir sentido, ganhar uma experiência ou ativar faculdades se torna vítima daquele fading.* Pois, se o jogo do texto enquanto “mundo especular” é, em última instância, inacessível, *o sujeito deve se eliminar como referência para que transpasse o limiar* (ISER, 2017, p. 371).

Eliminar-se como referência decorre de aderir ao pacto ficcional e, igualmente, de se permitir funcionar como sujeito de voz passiva (ao se deixar afetar pelas estruturas do texto) enquanto ao mesmo tempo age como sujeito de voz ativa (ao ler). Reitero que essa genial compreensão iseriana só se torna palpável, contudo, graças ao leitor real – sobre o que, vale repetir, o trabalho de Santos (2009) foi duplamente pioneiro, tanto ao introduzir a noção quanto por manifestar sua aplicabilidade através do mapeamento do efeito estético (MAPEE):

entendemos o mapeamento da experiência estética com textos ficcionais esteada na interface da Teoria do Efeito Estético e da Antropologia Literária como ferramenta intelectual que associa teoria e prática de leitura de modo engenhosamente profícuo. Aprender a gostar de ler é muito bom, mas gostar de ler se emancipando é ainda melhor (SANTOS; COSTA, 2020, p. 24).

O MAPEE, ao instrumentalizar o leitor real com um dispositivo metacognitivo, medeia sua emancipação, a meu ver de modo similar àquele com que as estruturas textuais medeiam a ficcionalização e a produção da obra de arte na leitura. Com efeito, é o que afirmam Santos e Costa (2020, p. 14): “o mapeamento da experiência estética com o texto literário realizado pelo leitor pode propiciar sua emancipação cognitiva e emocional” e, como destacam Costa e Souto (2020, p. 19), isso tem repercussões para o ensino de literatura, visto que “se ficcionalizar é de cunho antropológico, promover a leitura literária seria explorar sentidos para a existência, o que transmuta a experiência estética com textos literários em algo imprescindível”. Tanto que

se a experiência estética de um sujeito é individual, subjetiva, não podendo ser vivenciada de modo igual por terceiros, o testemunho ou o compartilhar de tal experiência torna-se um estímulo para que outras pessoas se engendrem, se joguem em processos de leitura literária emancipatórios. Ou seja, a experiência estética do outro não constitui uma “fórmula” a ser seguida, mas um estímulo indicador de experiências possíveis (COSTA; SOUTO, 2020, p.19).

Ora, como afirmam as autoras, a invenção do MAPEE em nada se impõe como forma única, muito ao contrário: esse modo de fazer que apoia a emancipação através da metacognição em seu grau maior – aquele pelo qual o leitor não só tem consciência dos processos cognitivos e afetivos implicados na

leitura com que se emancipa, mas também, em parte, passa a controlá-los – é coerente com os princípios da AL, ao reconhecer que o mapeamento ocorre num *a posteriori*, sem obrigar a ativar esse ou aquele elemento da estrutura textual (vazios, *loopings*, quebras da *good continuation* etc.) nem, tampouco, impedi-los de ocorrerem. A criação permanece, conseqüentemente, num plano absolutamente pessoal e único, imprimindo seu traço de singularidade com que cada emancipação enriquece quem, ao ler, cria a obra e vive a experiência estética.

### **Sublimação e emancipação: tangências para pensar a experiência estética**

Se, como salientam Santos e Costa (2020), a teoria iseriana presume a necessidade de interpretar como condição antropológica, “a interpretação é entendida como tradução” (p. 19). Esta última sentença parece-me evidenciar a primeira e fundamental tangência entre a TSG e a AL: a sublimação e a emancipação implicam no mesmo movimento tradutivo, mas por razões – ainda que, para a TSG, a tradução se opere a partir de uma tensão (ou conflito) entre dois níveis psíquicos contrapostos (consciente e inconsciente), enquanto para a AL esse traduzir pareça ocorrer num mesmo sistema coextensivo, que a psicanálise freudiana chamaria de consciente-pré-consciente. Essa observação não pretende contrapor as teorias: antes, ressaltar a diferença entre as ações e, a partir disso, sua convergência e mesmo complementaridade. Quanto a este segundo plano, a descrição sintética de Costa e Souto (2020, p.16) dele dá conta bem:

Pôr-se adequadamente em implicitude significa dizer que esse leitor tem condições cognitivas, de a partir do que há de familiar no texto, articular as diferentes perspectivas textuais construindo sentido, formulando, assim, o objeto estético, emancipando-se. Elaborar objeto estético, nessa vertente, é entendido como construir sentido de um texto literário. Ao fazer isso, o leitor real emancipa-se, tornando-se capaz de compreender sentidos ainda mais complexos. Tal emancipação é duplamente relevante, pois — de naípe cognitivo e afetivo —, além de ampliar as estruturas cognoscitivas do leitor, aprofunda seu gosto pelo ato de ler.

Já em relação à tradução de material inconsciente de modo sublimatório, penso que a experiência estética assim descrita por Iser pode ser assumida como

expressão da concepção laplancheana de sublimação, já que implica em fazer conexões, ligações, ao mesmo tempo em que lida com a desconstrução e o desligamento, a ameaça de dissolução das representações autorreferentes, diante de processos que a estrutura do texto impõe – ações essas assumidas pelo leitor real, como acrescentou Santos (2009). Sem esse leitor, não se pode, obviamente, tratar de sublimação. Quem se emancipa e sublima é sempre um sujeito real, cada qual a seu modo, ainda que considerando condições apresentadas pelo mesmo leitor implícito.

Assim, todas as manobras subjacentes na atividade de quem lê (recorrer ao repertório, transitar pela memória entre tema e horizonte, a negatividade etc.) evidenciam não apenas o esforço narcísico de ligação especular, por lançar mão de dispositivos autorreferentes e expectativas identificatórias, mas, quando o leitor real se emancipa desenvolvendo a consciência metaficcional, tornam patentes as marcações que restam do outro, do enigmático próprio à alteridade que, num primeiro plano, virá através do mito-simbólico no/do texto!

É o que me parece afirmarem Costa e Souto (2020, p. 19):

a experiência estética com textos literários, na perspectiva da Antropologia Literária iseriana, para promover a emancipação cognitiva e emocional do indivíduo, exige que o leitor também esteja aberto, receptivo e disponível a lançar-se no processo da leitura ficcional.

Essa tradução pela leitura faz-se não só por ligações do ameaçador e estranho, mas, por outro lado, por desligamentos do habitual e *déjà vu* autorreferente, que carece ser questionado para ser renovado e para que o leitor, sujeito psíquico, vez por outra seja lembrado – também pela experiência estética – de que ele também é narrado, jogado, criado numa cadeia de sentidos que dele dependem, mas que o ultrapassam, definindo-o por seus limites e emancipações.

Devo ainda observar: é pela via do leitor real que também vejo outras aproximações entre TSG e AL, posto que a primeira teoria pensa as condições antropológicas com as quais o processo de formação psíquica se estabelece para cada ser humano – numa descrição que, desse modo, ganha em generalidade sem incorrer em rigidez ou formalismo; e a segunda pensa os motivos



antropológicos e as condições gerais com que cada leitor ficcionaliza. É esse equilíbrio na relação entre condições gerais e eventos específicos, entre o universal e o particular, definido sempre por cada sujeito leitor em sua história de experiências estéticas e de traduções psíquicas, que marca as tangências entre TSG e AL a partir das contribuições de Santos (2009, 2015).

Em ambas as teorias há uma premissa comunicacional que implica na importância atribuída ao processo constitutivo da experiência estética ou teorizadora, e, nesta, a dialética entre passividade e atividade do sujeito leitor que teoriza e se inspira – comunicação esta que não é, nem para a AL nem para a TSG, exata ou translúcida, pois a experiência estética supõe uma parte de intraduzibilidade.

Para ambas, igualmente, há o axioma antropológico da tradução e da ficcionalização como características e condições da humanidade. Ficcionalizar é, assim, por mim compreendido como expressão do sublimar – no que este tem de ligação e de desligamento. Logo, ousar afirmar a existência de um contínuo entre emancipar-se e sublimar, desde que sem esquecer: emancipar, como sublimar e, de resto, traduzir interpretando, produz mais material que, em parte, será mantido como resto, no inconsciente. Nesse sentido, a TSG sugere à AL que a emancipação opera uma “troca” sublimatória: põe o sujeito para um mais-poder, mas, como lembra a neocriação dos enigmas sexuais, algo é necessariamente recalçado, jogado no inconsciente, vindo a alimentar esse “perigo” que o estranho familiar, de caráter sexual (no sentido freudiano da pulsão sexual que vem a surgir associada à infância) pode causar ao eu tradutor. Foi justamente este aspecto que pus em relevo em trabalho anterior (ANDRADE, 2020).

Jogar, logo, é sublimar/emancipar-se; ser jogado é ser traumatizado/seduzido/destinado a mensagens enigmáticas – a novos trabalhos (perpétuos) – de ficcionalização. A psicanálise, então, ajuda a entender as origens da necessidade humana de ficcionalização – ainda que isso não seja, a rigor, um problema para Iser, que se propõe a reconhecê-la e a explicar seu funcionamento: a ficcionalização nasce da sedução traumática e humanizadora. É preciso explicar-se por que se foi objeto de mensagens do outro, a ponto de

gerarem-se enigmas; e por que o resto disso reclama por ligações; e por que essas ligações nunca são suficientes nem permanentes, mas estão sujeitas a desfazerem-se ante outras reaberturas traumáticas, quando se emancipar nem sempre é imediata ou totalmente possível...

Disso se extrai: ficcionalizar pela leitura renova o eu, que, ao mesmo tempo, é cobrado em termos de uma abertura para o diferente, para o imprevisto, para o que esse eu não consegue ligar ou, senão, controlar sozinho – sobretudo para os próprios limites que o impedem de fazer essa ligação ou esse controle, visto que o eu também precisa reconhecer-se “ser jogado” nas origens do psiquismo. Em outras palavras, o eu não é senhor da própria casa, mas determinado pelo inconsciente que o ataca por dentro...

Assim como a criança é fantasiada pelos adultos que com ela se ocupam, o leitor só tem psiquismo capaz de ficcionalizar por já ter sido objeto de narrativas interpretativas pelos adultos que dele cuidaram, nele investiram afetos e o desejaram. No plano da ficcionalização, isso corresponde ao trabalho apresentado ao leitor real pelo leitor implícito, a partir da configuração textual, ou seja, de elementos que o leitor real não pode controlar por si só – devendo aplicar seus recursos inventivos, mas que o leitor implícito tampouco pode fazer funcionar por si só.

Nesse sentido, a ficcionalização assume os dois modos da sublimação descritos por Laplanche (1999): ela favorece traduções por ligação narcísica, por atribuição, ao texto, de elementos autorreferentes; e ela permite traduções por simbolização, que se valem dos códigos culturais (estéticos, por exemplo) para que se produzam “os movimentos de destraduzir e retraduzir” (p. 316) segundo o *a posteriori*, ou “só-depois”. Não há, neste segundo caso, como o ficcionalizar à própria imagem e semelhança, numa ligação por identidade, pois o texto se apresenta como outro, com suas forças que se impõem à leitura, determinando parcialmente a experiência estética através do estranhamento em relação ao pacto ficcional.

## **Mapear experiências estéticas: um eu que se emancipa e sublima ao traduzir(-se)**

Quero terminar esta reflexão – cujo objetivo foi evidenciar a ideia pela qual ficcionalizar é uma forma criativa de traduzir conteúdos do inconsciente, promovendo sublimação através de ligações e desligamentos de caráter estético – com uma última sugestão teórica que, por falta de aprofundamento e tendo o formato de esboço, assume-se despretensiosa e aberta à replicação ou à contribuição de quem tenha me seguido até aqui: ela aponta para mais um aproveitamento do MAPEE.

Após discorrer sobre a sublimação na teoria laplancheana e examinar interpretativamente a analogia iseriana do jogo para a experiência estética da ficcionalização, apontei para tangências entre a TSG e a AL para projetar foco sobre a contribuição de Santos (2009, 2015) que, com o leitor real, dá materialidade às teses da TEE e da AL, evidenciando um eixo indispensável ao diálogo com a TSG: no plano da literatura de ficção, quem ficcionaliza, sublima e se inspira é sempre um sujeito que experimenta esteticamente, não um leitor implícito. Logo, não obstante as marcações textuais serem as mesmas, cada obra é única, não em função somente de quem lê, mas de quando a leitura ocorre para aquele sujeito. Tal como a sublimação, a emancipação é aberta e remete o leitor real a movimentos espiralados que se abrem ao infinito. Ao longo desse processo forçosamente incompleto (como a própria vida), há tempos mais “ativos” e mais “passivos”, que podem ser (e não raro são) tautócronos.

Atividade e passividade, logo, não significam respectiva e necessariamente sublimar ligando de forma narcísica (ou gestáltica, como quer Laplanche), em busca da autorreplicação, e de forma mitossimbólica (mais alteritária, para usar outra analogia laplancheana). Há atividade em ambas as formas de sublimação. Porém, é preciso reconhecer a atividade egoica no esforço de sustentar-se narcisicamente, e a passividade quando, ao invocar os códigos e sistemas narrativos que residem na cultura e, mais particularmente, no texto, o leitor põe-se em abertura ao outro, à estranheiridade que transparece no arbitrário das

configurações da literatura (ainda que esse arbítrio seja historicamente configurado, certamente).

Antes, essa polaridade remete a dimensões que atuam concomitantemente em toda experiência estética, mas cuja evidência sugere ora mais fechamento, ora mais abertura do eu a ligações e, conseqüentemente, a sublimações emancipatórias. Compreender o texto e defender-se ao (e por meio do) ler parecem-me ser dois tipos de leitura que tendem a indicar um certo fechamento narcísico, mas isso também pode remeter a sublimações caso não apenas a experiência prossiga e advenha a fruição, o deleite estético, mas nesse momento o eu possa “sobreviver” ao descentramento pelo qual provavelmente passará. Rir de si e divertir-se ao se perceber “enganado” pelo leitor implícito pode ser, no caso de um leitor ou leitora real, um bom exemplo de um sujeito que se emancipa por tomar consciência não só dos estratagemas do leitor implícito, mas do quanto, nesse jogo, “foi jogado/a”, deixou-se jogar.

Ora, o MAPEE, ao oferecer-se como um exercício metacognitivo e metaficcional, a meu ver, também permite pensar nos elementos mais “ativos” e em outros mais “passivos” da experiência estético-sublimatória. Ou seja: quando o leitor ou a leitora real se vê em cheque por conta do conflito gerado ante os elementos próprios ao leitor implícito – quando se confronta com o inesperado no texto, que o/a impede de avançar narcisicamente – penso que então temos um instante de apassivamento do eu tradutor, que se vê obrigado a parar e questionar não só o objeto (o texto) mas a si (na sua implicitude, na sua aceitação do pacto ficcional). Não bastará compreender o texto, mas quem lê poderá perceber-se em defesa por ter entrado no jogo da ficção. Por outro lado, quando a leitura parece fluir – inclusive no que Iser (2017) descreve como experimentar o texto e com ele se deleitar – é preciso reconhecer uma atividade do eu tradutor que, sentindo-se “seguro de si”, avança no pacto ficcional, *mesmo quando ele tem consciência de que parte desse avanço implica num reconhecimento dos próprios limites e dos riscos que isso comporta.*

Entendo o MAPEE, por isso, como um recurso para, nas palavras de Santos e Costa (2020, p.23),

Autoperceber-se nesses eventos mentais durante a leitura de um texto ficcional[, o que] possibilita um salto não apenas na qualidade da leitura, mas em vários aspectos cognitivos que podem ser extrapolados para áreas outras além da leitura. Essa autopercepção também eleva o leitor afetivamente, tornando-o capaz de ler textos mais complexos ou pensar sobre si com uma maior valorização de sua autoestima.

Desenvolvendo as ideias das autoras, penso que, na dimensão afetiva envolvida pela tomada de consciência de si, o MAPEE também pode proporcionar a quem o utiliza habitualmente (o que pode ser aprendido, inclusive, em decorrência de seu exercício durante aulas de literatura) uma capacidade reflexiva que leva a reconhecer, ao menos em parte, movimentos afetivos indicadores da posição “ativa” ou “passiva” do eu no processo de ficcionalização. E isso, parafraseando as pesquisadoras citadas imediatamente antes, tem implicações importantes para ajudar o leitor a elevar sua consciência autoperceptiva, a fim de pensar sobre si. Ler, então, será uma experiência emancipatória e sublimatória de tal modo significativa que aumentará o nível de auto-observação – sem jamais, é claro, permitir uma autossuficiência ou dispensar a imponderabilidade do outro (seja ele o outro das relações com o leitor real, seja esse outro inscrito nas estratégias do leitor implícito).

Sendo mais direto: na experiência estética, o jogo entre o leitor real e o leitor implícito, ao ser mapeado pelo leitor real, dá-lhe uma força que o torna ainda mais potencialmente criativo, sem nunca desvalorizar o polo estético associado ao trabalho artístico com que o leitor implícito e suas marcações foram forjados. Atividade e passividade transparecem nesse jogo que empodera seu jogador em ambas as posições. Senão, vejamos.

Em termos iserianos, uns mecanismos de ficcionalizar promovidos pela dialética do pacto ficcional entre leitor real e leitor implícito atuam no sentido narcísico, por provocarem claramente uma intervenção ativa do leitor na produção da experiência estética: assim me parecem servir a negação, resposta que o leitor dá ao vazio; mas também (quando há) a *good continuation* que imaginariamente afaga a inteligência do leitor, ingênuo das implicitudes em que mergulhou durante a ficcionalização. Como o sujeito se mostra, ao participar desse jogo? Que facetas se evidenciam nessa imagem especular, como as águas tranquilas do lago em que Narciso vê-se, apaixonado por si? Mapear a

experiência estética pode ajudar a responder essas perguntas, dando ao leitor ou à leitora real um patamar autocrítico de inegável importância. Com menos ilusões autorreferentes, pode dar, como o gato da história popular, um “pulo” metacognitivo que o torne mais forte que, mantendo a paráfrase, a “onça” do leitor implícito poderia imaginar.

Outros mecanismos, porém, parecem agir na direção oposta, impondo ao leitor real um sentido simbólico que dele exige mais trabalho, tanto por ser o símbolo um elemento culturalmente arbitrado (os códigos), que escapa à fantasia de onipotência do leitor, como por propiciar – e demandar – mais de uma versão ao pacto ficcional, o que transparece nos vazios, na quebra da *good continuation* e na negação. Como a própria Santos (2009) ressalta, o *looping*, o vazio, a negação e a quebra da *good continuation* obrigam a questionar, na/pela leitura, o que as ligações têm de conteúdo do próprio leitor real e de sua subjetividade.

Aqui, então, é possível enxergar, paroxisticamente, a força do estranhamento em relação ao horror que a própria imagem pode despertar e cuja contemplação, como no caso do retrato de Dorian Gray, de Wilde, provoca mal-estar de difícil resolução. Ajudar o leitor real a pensar como reage (e com que intensidade afetiva) aos conflitos que essas estratégias associadas ao leitor implícito provocam é uma boa forma de refletir ensinando literatura! Mesmo que aqui a esperteza do gato não seja tão superior à força da onça, é possível sobreviver ao traumático de descobertas dessa natureza, sobretudo porque o pacto ficcional termina sendo renegociado – movimento esse que salva o processo sublimatório, mantendo-se a inspiração própria à experiência estética. O MAPEE, nesse sentido, medeia não apenas para propiciar a ficcionalização, mas para torná-la suportável, posto que pode ser deveras angustiante.

Ao mapear suas experiências estéticas, compreendo que o sujeito que sublima ao ficcionalizar pela leitura se emancipa, portanto, ao traduzir-se nesse jogo em que atividade (jogar) e passividade (ser jogado, permitir-se jogar) se imbricam para sustentar seu eu no moto perpétuo da inspiração. Considerar os efeitos do uso do MAPEE nesse sentido parece-me ser um ganho a mais que

corroborar não só sua aplicabilidade, mas, sobretudo, seu valor como dispositivo estético-pedagógico e psicológico.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, F. C. B. O que eu tenho de fundo: emancipação pela experiência estética à luz da teoria da sedução generalizada. *In*: SANTOS, C. S. G.; COSTA, F. F.; SOUTO, R. A. **Uma cartografia iseriana de experiências estéticas**: teoria, literatura e cinema. João Pessoa: Editora do CCTA, 2020, p. 34-43.

BELO, F. Estética da existência tradutiva: o Eu como tradutor de si e do outro. *In*: TARELHO, L. C. (Org.) **Entre sedução e inspiração**: como situar o eu na obra de Jean Laplanche? São Paulo: Zagodonî, 2022, p. 76-54.

CAMPOS, E. B. V. A concepção de sublimação no trabalho de Jean Laplanche. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 18, n. 3, p. 465-474, 2013.

CARVALHO, M. T. M. L'univers mytho-symbolique devant la curiosité sexuelle des enfants. *In*: DEJOURS, C.; TESSIER, H. (Dir.). **Laplanche et la traduction**: une théorie inachevée. Le mytho-symbolique: aide ou abstacle à la traduction? Paris: PUF, 2018, p. 19-53.

COSTA, F. F.; SOUTO, R. A. Ser todas as possibilidades de si: entre sentidos de experiência. *In*: SANTOS, C. S. G.; COSTA, F. F.; SOUTO, R. A. **Uma cartografia iseriana de experiências estéticas**: teoria, literatura e cinema. João Pessoa: Editora do CCTA, 2020, p. 16-23.

FREUD, S. Moral sexual "civilizada" e doença nervosa moderna. *In*: FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Vol. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1972, p. 185-208 (Originalmente publicado em 1908).

ISER, W. **O fictício e o imaginário**. Perspectivas de uma Antropologia Literária. 2 ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2017.

LAPLANCHE, J. **Vida e morte em psicanálise**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1985.

\_\_\_\_\_. **Teoria da Sedução Generalizada e outros ensaios**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1988a.

\_\_\_\_\_. A pulsão de morte na teoria da pulsão sexual. *In*: GREEN, A. *et al.* **A pulsão de morte**. São Paulo: Escuta, 1988b.

\_\_\_\_\_. **Problemáticas III**: a sublimação. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

\_\_\_\_\_. Sublimation e/ou inspiration. In: LAPLANCHE, J. **Entre séduction et inspiration**: l'homme. Paris: Quadrige/Presses Universitaires de France, 1999, p. 301-338.

\_\_\_\_\_. **Sexual**. A sexualidade ampliada no sentido freudiano. Porto Alegre: Dublinense, 2015.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. B. **Vocabulário da Psicanálise**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

LOFFREDO, A. M. Figuras da sublimação na metapsicologia freudiana. **Revista Brasileira de Psicanálise**, v. 45, n. 1, p. 51-62, 2011.

SANTOS, C. S. G. **Teoria do Efeito Estético e Teoria Histórico-Cultural**: o leitor como interface. Recife: Bagaço, 2009.

\_\_\_\_\_. Estética da Recepção e do Efeito ou há um leitor no horizonte? In: SEDYCIAS, J. (Org.). **Repensando a teoria literária contemporânea**. Recife: Editora UFPE, 2015, p. 321-362.

SANTOS, C. S. G.; COSTA, F. F. Mapeamentos de Experiência Estética em Literatura: uma estratégia (meta)procedimental emancipadora. In: SANTOS, C. S. G.; COSTA, F. F. (Orgs.). **Espiral de fingimentos**: mapeamentos de experiência estética em literatura. João Pessoa: Editora UFPB, 2020, p. 14-25.

SANTOS, L. B.; ANDRADE, F. C. B. Antropologia Literária e Teoria da Sedução Generalizada: emancipação pela leitura. **Palimpsesto**, v. 18, p. 236-253, 2019a.

SANTOS, L. B.; ANDRADE, F. C. B. Antropologia Literária e Sedução Generalizada: articulação que ilumina o ensino de literatura. **Asas da Palavra** (UNAMA), v. 16, p. 195-212, 2019b.



## **Wolfgang Iser e Jacques Rancière: emancip(ação) como reformul(ação) e ressignific(ação)**

**Prof. Dr. Helder Santos Rocha (UFOB)**

### **Preliminares**

Este breve ensaio apresenta uma possível leitura que envolve a aproximação e a comparação de duas perspectivas acerca da ficção e da literatura enquanto dispositivos desencadeadores de efeitos estéticos. Trata-se de uma relação proposta entre as teorias do Efeito Estético e da Antropologia Literária do pensador alemão Wolfgang Iser e das abordagens filosóficas e políticas sobre a estética contemporânea do crítico francês Jacques Rancière. Como gatilho para este diálogo proposto, optei por fazer um recorte do termo, ou do conceito, “emancipação”, que se encontra, nem sempre de modo evidente, na leitura de ambos sobre o literário enquanto objeto estético. Faço, ainda, um destaque para o radical “ação” que se encontra em outras duas palavras da língua portuguesa, além de “emancipação”, que parecem aproximar-se melhor de uma perspectiva decolonial, a “reformulação” e a “ressignificação”, entendendo como termos mais adequados para descrever o potencial artístico e político da ficção para ambos os autores elencados.

É preciso, antes de tudo, lembrar que um ato emancipatório é tomado ainda como sinônimo ou como derivado de seu uso tradicional, frequente em propostas filosóficas oriundas da corrente iluminista e, por sua vez, colonial, no sentido de um ato que deve ser transmitido e transferido de uma agência ativa, situada acima num patamar coletivo e considerada melhor, racional, evoluída, para uma agência passiva, compreendida hierarquicamente como abaixo na esfera cultural e econômica. É assim que se deu e ainda ocorre em projetos civilizatórios progressistas que enxergam na alteridade uma chance de expandir e alargar territórios de poder. Diferentemente, tais autores contemporâneos (Iser e Rancière), por ângulos diversos, parecem propor outra forma de conceber a ideia de “emancipação”, deslocando-a de um sentido que traduza o ato

produzido por um processo evolutivo para compreendê-la e ativá-la como um ato produtor de incessantes atos (ações) de transfiguração, que envolvem tanto a agência transferidora quanto a agência da recepção em prol da geração de uma terceira coisa, de um produto inacabado e estranho, ou ainda de uma outra forma de subjetivação. Deste modo, transformam-se sujeitos e a realidade circundante.

Buscando demonstrar como se pode e em que limites se situa esta aproximação entre os trabalhos críticos, apresento as diferentes interpretações possíveis sobre a noção de emancipação, enfatizando o caráter ético e estético envolvidos no contexto de seus usos. Juntamente a este cotejo, sugiro possibilidades de compreensão do ato de leitura literária como potentes e reais dispositivos de reformulação e ressignificação de mundos de forma intersubjetiva, capazes de inventar outros modos de vida e de convivência.

## **Emancipação iluminista e colonial**

Talvez um dos pensamentos que mais influenciaram culturas e práticas na/da modernidade como uma possibilidade de ordenamento das relações sensíveis entre a subjetividade, o coletivo e a relação agência/objeto tenha sido a filosofia kantiana e sua episteme racional. Para Immanuel Kant, um dos traços definidores do “esclarecimento” é a capacidade do sujeito se tornar emancipado e autônomo. Diante do que se compreendia como uma redoma gregária que governava a mentalidade a partir de uma influência externa, tornava-se imperativo ao sujeito, necessário dizer homem branco europeu civilizado, sair do que o filósofo iluminista chamava de “menoridade”, para alcançar a sua emancipação (KANT, 1985, p. 100). Nas próprias palavras do filósofo,

Esclarecimento (*Aufklärung*) é a saída do homem de sua menoridade, da qual ele próprio é culpado. A menoridade (*Unmündigkeit*) é a incapacidade de fazer uso de seu entendimento sem a direção de outro indivíduo. O homem é o próprio culpado dessa menoridade se a causa dela não se encontra na falta de entendimento, mas na falta de decisão e coragem de servir-se de si mesmo sem a direção de outro. *Sapere Aude!* Tem coragem de fazer uso de teu próprio entendimento, tal é o lema do esclarecimento. (KANT, 1985, p. 100; grifos do autor).

Esta visão de mundo representou a diretriz científica para a consolidação do projeto de nação moderna que surgia em países da Europa que colocavam em xeque o Antigo Regime e sua naturalização do poder e do saber. De certo modo, o que os iluministas propunham soava, de fato, como uma libertação potente e capaz de reorganizar a estrutura social à medida que substituía perspectivas orientadas pelo medo e pelo impressionismo cristão por saberes calcados no empirismo e no aprendizado técnico, além de uma construção da vida baseada no método. Contudo, tal proposição da nova ordem do saber é fruto e causa de outra forma de dominação e expansão civilizatórias, uma vez que subjuga povos e culturas em prol de noções muito particulares de progresso e de evolução.

### **Wolfgang Iser e o projeto intersubjetivo de reformul(ação) de mundos**

Muito tempo depois do período iluminista, embora não totalmente superado, como proposta de compreensão da leitura literária enquanto ato estético, gerador incontestado de outras formas de subjetivação e de relação com os textos literários, Wolfgang Iser redesenha a noção de emancipação, paradoxalmente colocando-a como um ato inacabável, portanto, sem finalização e sem fechamento e dependente direto da relação intersubjetiva, ou seja, de outrem. Isso quer dizer que a reflexão oriunda da leitura é fruto condicional da entrega do leitor real em sua correlação com os dispositivos pré-dispostos no terreno da ficção, os quais, por sua vez, necessitam de outros atos subjetivos para se ter existência. Pois, lembremos, não há texto literário sem a produção literária, do mesmo modo que não há literatura sem recepção; portanto, o que está em jogo, na proposta teórica do estudioso da Escola de Constança, é, ao mesmo tempo, a compreensão e a sugestão de como se pode e se deve processar a incessante construção e reformul(ação) de mundos via leitura literária.

Já em sua obra monumental *O ato da leitura*, Iser destaca como o efeito estético é fruto direto do entrelugar, de uma relação e de um contato entre subjetividades. Contestando teses anteriores e existentes no tempo de sua gestação especulativa, as quais buscavam determinar o significado do literário,

ou como intenção do autor (Crítica Biográfica), ou como produto da organização textual (Crítica Formalista), ou ainda como uma síntese de interpretações coletivas e temporais (Estética da Recepção), o pensador alemão situa a estética da literatura como um efeito, um produto, sim, em alguma medida, mas bastante improdutivo por conta de seu inacabamento, uma vez que a cada leitura, seja esta do mesmo leitor, texto e leitores se atualizam e se ressignificam mutuamente. Segundo Iser,

A relação entre texto e leitor se atualiza porque o leitor insere no processo da leitura as informações sobre os efeitos nele provocados; em consequência, essa relação se desenvolve como um processo constante de realizações. O processo se atualiza por meio dos significados que o próprio leitor produz e modifica. Desse modo, o contexto do acontecimento ganha o caráter de uma situação aberta que sempre é concreta e, ao mesmo tempo, passível de mudanças. Como a leitura desenvolve o texto enquanto processo de realização, ela o constitui com realidade, pois, qualquer que seja o caráter da realidade, ela o é porque sucede (ISER, 1996, p. 127).

De fato, quando Iser abre e comenta a estrutura e o processo da construção de realidades pela leitura, nos garante uma possibilidade efetiva de repensar a distribuição das funções subjetivas tanto na leitura literária, quanto na atuação de qualquer agência no mundo em que se insere. O caráter emancipatório vislumbrado e enfatizado perifericamente pelo teórico deriva de uma concepção pós-estruturalista e fenomenológica que supera a tese do distanciamento entre sujeito e objeto, caríssima aos pensadores iluministas e colonizadores modernos, a exemplo do que vimos em Kant. Trata-se de uma compreensão da existência subjetiva constituída da relação com outras subjetividades, além de se darem numa transgressão infinda de limites e posições.

Posteriormente, numa espécie de amadurecimento e aprofundamento das proposições iniciadas em *O ato da leitura*, Wolfgang Iser vai além no projeto crítico-estético quando retoma a transgressão de limites para pensar a própria mudança subjetiva envolvida no ato de leitura ficcional. Trata-se de seu trabalho mais ambicioso, intitulado *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma Antropologia Literária*, cuja abordagem da tríade real-fictício-imaginário como componentes de uma relação necessária e fundamental para o contato do leitor com ficções aprofunda a discussão sobre o ato da leitura, que, de forma

contundente, questionou a perspectiva tradicional sobre a *mimesis* tomada como representação. Pois, ao acionar o dispositivo literário utilizando-se das referências do real, o imaginário constitui a própria passagem entre mundos, demonstrando a capacidade de reorganizar e ressignificar a própria vida, o próprio mundo, assim como o fictício que ampara esta transgressão. Para Iser,

O ato de fingir, como a irrealização do real e a realização do imaginário, cria simultaneamente um pressuposto central que permite distinguir até que ponto as transgressões de limite que provoca (1) representam a condição para a reformulação do mundo formulado, (2) possibilitam a compreensão de um mundo reformulado e (3) permitem que tal acontecimento seja experimentado (ISER, 2013, p. 34).

A experimentação apontada, estágio adiantado de um processo contínuo de ativações, compreensões e reformulações operadas por um sujeito emancipado, ativo e real, é o argumento mais contundente de Iser na afirmação da ficção como potente dispositivo estético e político capaz de intervir e gerar outras criações, além de outras co(n)vivências.

### **Jacques Rancière e a inteligência dos iguais, ou a emancipação a priori**

Para Rancière, a “partilha do sensível” é a divisão e a distribuição dos lugares e dos papéis atribuídos a um comum, que “(...) se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha.” (RANCIÈRE, 2005, p. 15; grifo do autor). Reconhecendo uma práxis política, e também estética, dessa partilha desde o mundo grego e na filosofia de Platão, as divisões do espaço público e político, que definem as possibilidades e atuações do comum, sempre sustentaram uma estrutura colonial cuja distribuição mais básica envolve os que sabem e os que devem aprender com os que sabem, ou, então, os que sabem e creem que irão ensinar aos que não sabem.

Dito isso, para modificar tal estrutura, ou para intervir na paisagem do comum, torna-se necessário não apenas operar mudanças de lugares, mas, sobretudo, compreender e modificar os pressupostos de tal estrutura da partilha.

A emancipação estética e política, então, não seria a crítica social às relações de dominação institucionais, mas a sua capacidade de enunciar gestos possíveis de uma nova partilha do sensível, ou pelas possibilidades de mudanças de posições pressupostas, a exemplo das quebras nas organizações binárias e hierárquicas de trabalhadores e pensadores, ou de mestres e de ignorantes. Segundo Rancière,

A emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto. (RANCIÈRE, 2012, p. 17).

Na proposição de reorganizar a partilha do sensível através da relação entre estética e política, a ficção não pode ser considerada o oposto do real, o que, nesse sentido, se aproxima bastante da proposição iseriana. Pois, nesta perspectiva da filosofia estética, ficção “é o trabalho que realiza *dissensos*, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escolas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação” (RANCIÈRE, 2012, p. 64; grifo do autor). Por isso, o espectador emancipado acompanha a aparente desordem como possibilidade de nova rearticulação e sua operação é não só estética, mas política, porque traduz a possibilidade de reorganização da divisão dos lugares estáveis da sociedade entre os que sabem e os que não sabem, entre os que escrevem e os que leem. A emancipação é o questionamento da própria oposição e da impossibilidade de ocupar outros lugares, pois ela é a subversão dos próprios lugares e das leis que os estabilizam.

A possibilidade de reorganização dos lugares aparentemente estáveis da sociedade se dá quando a ficção, a arte em suma, não simplesmente demonstra

e apresenta tal, mas quando esta convida os sujeitos a, também, coparticiparem de tais transgressões e a revelarem as potências das próprias transgressões subjetivas, que ocorrem, muitas vezes, por vias e gestos nem sempre tão “conscientes”. Conforme nos diz Rancière,

Os artistas, assim como os pesquisadores, constroem a cena em que a manifestação e o efeito de suas competências são expostos, tornados incertos nos termos do idioma novo que traduz uma nova aventura intelectual. O efeito do idioma não pode ser antecipado. Ele exige espectadores que desempenhem o papel de intérpretes ativos, que elaborem sua própria tradução para apropriar-se da “história” e fazer dela sua própria história. Uma comunidade emancipada é uma comunidade de narradores e tradutores. (RANCIÈRE, 2012, p. 25).

Esta “tradução” para a construção da “própria história” é o pressuposto central na proposta de Rancière de tomada da emancipação como uma condição *a priori* na igualdade das inteligências. Quando se parte de uma interlocução em que os envolvidos estejam plenamente aptos a contribuir com a produção dos sentidos, ou no nosso caso específico, quando os leitores são considerados plenamente capazes e aptos a realizarem as traduções com os elementos de suas referências, a emancipação perde um caráter evolutivo e ganha outro propositivo. Neste caso, não somente sobre si mesmos, mas, também, sobre as condições existentes de vida circundante. Como bem assinala Bernardo Bianchi,

[...] a concepção da emancipação na obra de Rancière nos permite conceber a emancipação como transfiguração, isto é, como a reorganização prática do mundo material, onde a humanidade dos homens pode ser verificada. Trata-se de afirmar, pois, que os homens se modificam a si mesmos na medida em que suas circunstâncias são modificadas, de modo que a modificação das coisas ou das circunstâncias deve ser vista como inseparável da modificação dos próprios homens. (BIANCHI, 2017, p. 12).

Por isso, é necessário tratar o gesto emancipatório incluso no ato da leitura e no contato com a ficção não como um resultado a se atingir, um estágio superior na linha evolutiva racional, mas como um ato do processo, uma travessia inerente à transformação humana, e, por conseguinte, um gesto capaz de possibilitar não somente o vislumbre de uma outra partilha do sensível, mas de efetivá-la. Experimentar a realização de ocupar outras perspectivas, como

apontara Iser (1996, 1999), possibilita reorganizar os mundos possíveis, e, como nota-se na proposta de Rancière (2012), é condição e resultado de uma emancipação estética, mas, sobretudo, política.

### **Fins pluridirecionais**

O que tentei demonstrar até aqui, apenas de modo introdutório, foi a possibilidade de aproximar trabalhos teórico-críticos em torno da ficção como gesto emancipatório, tanto estético como político, numa perspectiva que, se não foi ou não é emblematizada como decolonial, pelo menos se caracteriza enquanto tal pela disposição de seus argumentos. Tratar a noção de emancipação diferentemente de uma autonomia racional e esclarecida, buscando na própria capacidade de transição e de desdobramento subjetivo, já aventada no Iluminismo e em Kant, mas de modo a ressaltar não a sua independência em relação à alteridade, acaba por produzir uma diferença substancial quanto à finalidade de seu uso. É muito comum, como já dito no início deste ensaio, ouvir e ler que um sujeito emancipado é resultado de uma autonomia conquistada a partir de uma transferência de capital intelectual externo, como forma de comprovar a inclusão de mais um indivíduo no processo civilizatório. Contudo, como temos visto incessantemente nos mais diversos projetos, muitas vezes até bem intencionados, é que o mundo compartilhado permanece o mesmo, propagando a violência inerente a esta (in)ação.

### **REFERÊNCIAS**

BIANCHI, B. Dois conceitos de emancipação. **Revista Ao Largo**, v. 4, p. 42-55, 2017.

ISER, W. **O ato da leitura**. Vol. 1. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996a.

\_\_\_\_\_. **O ato da leitura**. Vol. 2. Trad. de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999.

\_\_\_\_\_. **O fictício e o imaginário: perspectivas de uma Antropologia Literária**. Trad. Johannes Kretschmer. 2. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.



KANT, I. Resposta à pergunta: Que é “Esclarecimento”? (“Aufklärung”). In: **Textos seletos**. Trad. Raimundo Vier e Floriano de Sousa Fernandes. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1985.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

\_\_\_\_\_. **O espectador emancipado**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

## Wolfgang Iser e Italo Calvino: o ato da leitura em cena

Prof. Dr. Bruno Brizotto (UFRGS)

Em conferência proferida na Feira do Livro de Buenos Aires, em 1984, o ficcionista italiano Italo Calvino (1923-1985) chama a atenção de seus ouvintes para um importante aspecto associado ao ato da leitura. Para ele,

um grande livro não vale propriamente porque nos ensina a conhecer um determinado indivíduo, mas porque nos apresenta um novo modo de compreender a vida humana, aplicável também aos outros, do qual nós também podemos nos servir para reconhecer a nós mesmos (CALVINO, 2015, p. 121).

A esse reconhecimento de si no outro, Calvino o faz com maestria já no final da década de 1970, com a publicação do impescindível *Se um viajante numa noite de inverno*, que se inicia com uma referência direta à interdependência entre autor, texto e leitor. Veja-se: “Você vai começar a ler o novo romance de Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*” (CALVINO, 1999, p. 11). Têm-se, assim, em pé de igualdade, os três elementos necessários para que o ato de ler possa concretizar-se em todo o seu potencial significativo, conforme postulado mais de uma vez pelos mais variados teóricos da recepção.

Nesse sentido, o narrador calviniano, após elencar os prazeres que se seguem à aquisição do objeto livro – encontrar local propício, posição mais cômoda para usufruir da obra, reconhecimento de elementos extratextuais –, logo esclarece qual deve ser o objetivo máximo dos leitores quando postos diante de um texto ficcional, a saber, “[a] consumação do ato, isto é, a leitura do livro propriamente dito” (CALVINO, 1999, p. 17). E é precisamente aqui que entram em cena as contribuições de Wolfgang Iser (1926-2007), teórico de renome internacional na esfera dos estudos literários. De acordo com o estudioso alemão, a obra de arte literária só é capaz de produzir seu efeito no momento em que é de fato lida, experienciada, vivenciada pelos seus receptores. Entretanto, tal efeito estético não se efetiva somente em um dos campos pelo qual o jogo da leitura se concretiza – polo do texto e polo do leitor –, mas sim na relação dialética entre

os dois polos e sua constante interação. Desse modo, “o texto é um potencial de efeitos que se atualiza no processo da leitura” (ISER, 1996, p. 15).

Ao afirmar que “os autores jogam com os leitores e o texto é o campo do jogo” (ISER, 2002, p. 107), o autor alemão traz à tona um dos traços definidores do texto literário: jogar com o horizonte de expectativas (JAUSS, 1994) de seus leitores, ou seja, no próprio ato da leitura, o horizonte do sujeito é colocado frente a frente ao horizonte do texto, no qual as suas expectativas são constantemente postas à prova, em uma incessante busca pela completude da leitura dos eventos ali narrados. Observemos, a seguir, mais um trecho do romance citado de Calvino (1999). Ao final do primeiro capítulo, o narrador declara:

Agora, sim, você está pronto para devorar as primeiras linhas da primeira página. Está preparado para reconhecer o inconfundível estilo do autor. Não, você não o está reconhecendo. Mas, pensando bem, quem afirmou que este autor tem estilo inconfundível? Pelo contrário: sabe-se que é um autor que muda muito de um livro para outro. E é justamente nessas mudanças que se pode reconhecê-lo. [...] De início você talvez experimente certo desnorreamento [...] mas depois você prossegue na leitura e percebe que de algum modo o livro se deixa ler, independentemente daquilo que você esperava do autor. O livro é o que desperta sua curiosidade; pensando bem, você até prefere que seja assim, deparar com algo que ainda não sabe bem o que é. (CALVINO, 1999, p. 17)

Nota-se, através do excerto transcrito, a presença de conceitos e categorias caros às teorias recepcionais de origem alemã, sobretudo àquelas propostas por Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, tais como: horizonte do texto e do leitor no âmbito da dialética da leitura, negatividade da experiência estética, historicidade da literatura, texto ficcional enquanto programador da recepção. Aqui, o horizonte estético-recepcional do Leitor – tal é o nome do protagonista da obra de Calvino (1999) em questão – será confrontado com o horizonte da obra ficcional, concretizando, desse modo, o processo almejado por Iser (2002, p. 107): “o texto é composto por mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo”. Essa dupla operação exige esforço intelectual por parte do receptor, uma vez que ele precisa se empenhar “na tarefa de visualizar as muitas formas possíveis do mundo identificável, de modo que, inevitavelmente, o mundo repetido no texto começa a sofrer modificações” (ISER, 2002, p. 107). O leitor age, assim, sobre o

mundo referencial contido no texto, modificando-o, desvelando os seus múltiplos significados. E, estando a ficcionalidade exposta, o leitor entra no jogo do texto, estando a par, ainda que muitas vezes de forma inconsciente, do traço inerente à obra de arte literária, a saber, que o mundo ali representado não passa de uma ficção, um construto que atua *como se fosse* a realidade. Portanto, o texto, na concepção iseriana, caracteriza-se como “uma reformulação de uma realidade já formulada, [advindo] algo ao mundo que antes nele não existia” (ISER, 1996, p. 16).

À vista disso, cremos ser necessário situar o romance que constitui a base de nossas reflexões sobre o ato da leitura. *Se um viajante numa noite de inverno* é uma das mais significativas obras metaficcionalis da literatura ocidental, pois Calvino (1999) desvela os mecanismos da narração, desencadeando uma reflexão sobre a prática da escritura e da leitura e sobre as relações entre o escritor, o texto e o leitor dentro da própria obra literária. O romance em questão é formado por dez capítulos, na verdade, dez *incipit* de diferentes romances, inseridos em uma moldura, na qual é narrada a história da relação do Leitor e Ludmilla Vipiteno, a Leitora, em uma aventura tradicional (estilo romance policial), à qual não falta um final feliz. A narrativa inicia com o Leitor que vai à livraria comprar um exemplar do romance de Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*. Após algumas páginas, descobre que o livro está defeituoso, isto é, está composto por segmentos narrativos todos iguais. Volta, então, à livraria e ali encontra Ludmilla, a quem ocorreu o mesmo. Institui-se, assim, uma série de tramas compostas só por princípios de romances. A cada vez que Ludmilla e o Leitor mergulham no universo ficcional de um texto pelo qual se apaixonam, a narração interrompe pelos mais diversos motivos. Ao final, o Leitor não conseguirá completar a leitura dos romances, mas se casará com a Leitora, a quem, na cama, antes de apagar a luz, dirá que está terminando de ler *Se um viajante numa noite de inverno*.

É interessante que os dez inícios de que se compõe o livro correspondem cada um a um tipo diferente de narração. Com esse “exercício de estilo”, à moda de Raymond Queneau (1903-1976), Calvino exemplifica quais são os modelos e os estilos do romance contemporâneo (desde o de neovanguarda até o neorrealista, desde o existencial ao fantástico e surreal). Na base da narração está a estrutura

ficcional das *Mil e uma noites* (interrupção da história precisamente no momento em que ela atinge o clímax), na qual Calvino coloca as sugestões e as solicitações provenientes do romance contemporâneo. No final das contas, *Se um viajante numa noite de inverno* constituiria para Calvino (1999, p. 273),

uma espécie de autobiografia negativa: os romances que eu poderia ter escrito e descartei, e também (para mim e para os outros) um catálogo indicativo das atitudes existenciais que conduzem a outros tantos caminhos obstruídos.

Essas dez narrativas correspondem, portanto, aos romances potenciais, cujo valor essencial é o de representar um possível modelo do narrável, mais do que uma realização do “verdadeiro romance”.

Examinemos, agora, a operacionalidade de uma importante categoria analítica proveniente da Teoria do Efeito Estético, o “envolvimento enquanto condição da experiência” (ISER, 1999), tendo como texto-base o romance de Calvino (1999). O “envolvimento enquanto condição da experiência” é parte constituinte de uma seção maior: ele é um dos “correlatos de consciência produzidos pelo ponto de vista em movimento”, que, por sua vez, pertence aos “atos de apreensão do texto”.

Tal seção, juntamente com as “sínteses passivas do texto”, constitui um dos capítulos centrais do livro, a *Fenomenologia da leitura*. A opção por essa categoria justifica-se pelo fato de que a leitura “só se torna um prazer no momento em que nossa produtividade entra em jogo, ou seja, quando os textos nos oferecem a possibilidade de exercer as nossas capacidades” (ISER, 1999, p. 10). Dessa forma, o Leitor em *Se um viajante numa noite de inverno* não é um ser passivo frente à obra; ao contrário, ele participa da construção de sentido. Ele está, dessa forma, “presente no texto” (ISER, 1999, p. 28). Essa presença diz respeito ao “ponto de vista em movimento”, conceito fundamental para a fenomenologia da leitura de Iser. Não é mais o caso da tradicional relação sujeito-objeto, na medida em que o Leitor, enquanto ponto perspectivístico, “se move por meio do campo de seu objeto” (ISER, 1999, p. 12). Tal movimento é retratado diversas vezes no romance de Calvino (1999). Veja-se uma passagem, a título de exemplo: “Agora, ao redor de você [o Leitor] não existe mais a saleta do

departamento, as prateleiras, o professor: você entrou no romance, vê aquela praia nórdica, acompanha os passos do homem frágil” (CALVINO, 1999, p. 75).

Mas como se define a presença do Leitor dentro daquilo que ele deve apreender? Segundo Iser (1999, p. 28), “a presença se define como estruturação do texto capaz de desenvolver-se nos horizontes interiores de memória e expectativa. O movimento dialético daí resultante promove uma modificação constante da memória, assim como uma crescente complexidade da expectativa”. A jornada do Leitor pelo romance de Calvino (1999) constitui-se através de um processo contínuo de ajustes. Ele possui em seu horizonte certas expectativas, baseadas em sua memória a respeito dos personagens e dos eventos, mas essas expectativas e imaginações são continuamente modificadas; estas também são transformadas no momento em que o Leitor apreende o texto em sua totalidade.

Ou seja, quando ele liga as partes ao todo, novos insights se formam em sua consciência. O que o Leitor adquire quando está lendo não é algo constante e completamente significativo a cada momento; a sua aquisição é somente uma série de contínuas mudanças de expectativas: “Com um corte decidido, abre caminho entre o frontispício e o início do primeiro capítulo. E eis que... Eis que, já na primeira página, você percebe que o romance que está segurando entre as mãos nada tem a ver com aquele que estava lendo ontem” (CALVINO, 1999, p. 39-40). “Pois, em última instância, o texto não se propõe a reproduzir as disposições do [Leitor], mas a agir sobre elas e modificá-las”, conclui Iser (1999, p. 85).

Se o Leitor em *Se um viajante numa noite de inverno* está “presente” em seu objeto de apreensão – os romances inacabados –, ele está envolvido nas malhas de tais textos, situação que permite que ele tenha uma experiência. Tal envolvimento é vital para a relação texto-leitor, como se percebe pelo seguinte fragmento:

Escutar alguém que lê em voz alta é muito diferente de ler em silêncio. Quando lemos nós mesmos, podemos parar ou saltar frases: *somos nós que determinamos o ritmo*. Quando é outra pessoa quem lê, fica difícil fazer coincidir nossa atenção com o ritmo da leitura: a voz segue muito rápida ou muito lenta. [...] *O texto, quando somos nós mesmos que o lemos, constitui algo que está ali, com o qual somos obrigados a defrontar-nos* [...] (CALVINO, 1999, p. 74, grifo nosso)

Pelo fato de o Leitor estar envolvido no texto, ele não sabe, em princípio, o que acontece com ele em tal participação. “Por essa razão”, assevera Iser (1999, p. 50, grifo nosso), “muitas vezes desejamos *falar sobre a leitura* – não tanto para distanciarmo-nos dela, mas para compreender na distância aquilo que nos cativou.” Exemplo disso é o “balanço da situação” que o Leitor e Ludmilla fazem “sentados à mesa de um café” (CALVINO, 1999, p. 96). Observemos:

- Resumindo: *Sem temer o vento e a vertigem* não é *Debruçando-se na borda da costa escarpada*, que, por sua vez, não é *Fora do povoado de Malbork*, o qual é coisa completamente diversa de *Se um viajante numa noite de inverno*. Só nos resta remontar às origens de toda essa confusão.
- É. Foi a editora que nos submeteu a tais frustrações; portanto, ela é que nos deve uma reparação. Temos todo o direito de exigir isso.
- E se Ahti e Viljandi forem a mesma pessoa?
- Antes de mais nada, é preciso obter um exemplar completo de *Se um viajante numa noite de inverno* e outro igualmente completo de *Fora do povoado de Malbork*. Isto é, os romances que começamos a ler acreditando que tivessem esses títulos; se afinal seus verdadeiros títulos e autores são outros, eles que nos expliquem que mistério existe por trás dessas páginas que passam de um volume a outro.
- E assim – você acrescenta –, talvez encontremos uma pista que nos leve a *Debruçando-se na borda da costa escarpada*, completo ou não, pouco importa...
- Não posso negar – diz Ludmilla – que me deixei iludir pela notícia de que a continuação fora descoberta.
- ... e também a *Sem temer o vento e a vertigem*, que agora estou mais impaciente para continuar. (CALVINO, 1999, p. 96)

A passagem é bastante elucidativa, na medida em que evidencia o traço de envolvimento que motiva os leitores a querer ler não só a continuação do primeiro romance, *Se um viajante numa noite de inverno*, mas também dos demais. Como afirma o Leitor, pouco importa se um dos romances está completo ou não. O que importa é solucionar o mistério, pois, resolvido, ele e a Leitora acreditam que poderão ler os romances sem maiores dificuldades. Podemos afirmar, assim, que, mesmo com seus horizontes de expectativa postos à prova, Leitor e Leitora sentem-se “cativados” por aquilo que acabaram de ler. Fundamental, nesse sentido, é a distância, o balanço de sua trajetória de leitura até então. O fato de quererem ir à editora revela – ainda que nesse caso só o Leitor vá – que eles estão decididos “a achar o fio da meada” (CALVINO, 1999, p. 97).

Através da leitura de *Major Barbara* (1905), peça escrita pelo ficcionista irlandês George Bernard Shaw (1856-1950), Iser (1999, p. 51) formula a seguinte

constatação: “Vale lembrar que ter uma experiência não significa levar a cabo um procedimento aditivo, mas [...] reestruturar o que somos.” Vista dessa forma, a experiência age sobre o horizonte de expectativa do Leitor, reestruturando-o. A conversa entre Leitor e Leitora reproduzida acima é um exemplo disso. Os romances citados não constituem mero somatório para os respectivos horizontes de tais leitores; constituem, sim, uma nova forma de ver um processo que os guiará até o fim: o ato da leitura. Quanto mais romances eles lerem, mais o seu repertório crescerá e, conseqüentemente, se reestruturará.

Recordemos o movimento dialético que se dá entre memória e expectativa. Na passagem citada, esse processo está visível. Seu resultado promove uma modificação constante da memória de tais personagens, bem como gera uma crescente complexidade da expectativa, que se traduz, nesse caso, na impaciência em continuar a leitura de *Sem temer o vento e a vertigem*. Está manifesto pela passagem transcrita, bem como pelas sucessivas quebras de expectativas ligadas à leitura dos demais romances, que uma nova experiência está para emergir. Essa nova experiência surge “a partir da reorganização de experiências sedimentadas, a qual, em razão de tal estruturação, dá forma à nova experiência” (ISER, 1999, p. 51). É um jogo contínuo entre *retenção* (memória daquilo que aconteceu) e *protensão* (espera do que vai acontecer), processo que se efetiva na consciência do Leitor. Nesse ponto, Iser (1999, p. 52) é enfático: “O ato da recepção de um texto não se funda na identificação de duas experiências diferentes, uma nova, outra sedimentada, mas na interação destas duas, ou seja, em sua reorganização.”

O teórico alemão também associa à experiência o seu traço negativo, isto é, “uma experiência não consiste simplesmente em reconhecer o que é familiar” (ISER, 1999, p. 50). Lembremos, aqui, Gadamer (2008) e a negatividade inerente à experiência hermenêutica, bem como da experiência negativa proposta por Jauss (1994), conforme desenvolvida por Buck (1967, p. 70 *apud* JAUSS, 1994, p. 70). Nesse sentido, Iser (1999) cita uma passagem da *Fenomenologia da percepção*, de Maurice Merleau-Ponty, para corroborar o seu argumento: “Pois ‘se apenas se falasse de experiências com que se concorda, não sealaria de mais nada’” (MERLEAU-PONTY, 1966, p. 388 *apud* ISER, 1999, p. 50). Iser (1999, p. 50)



permite que façamos uma leitura intertextual crítica com Gadamer (2008) e Jauss (1994), ao afirmar: “Ao contrário, experiências emergem no instante em que é minado o que sabemos; ou seja, a falsificação latente de nosso saber está no início de uma experiência.” Falsificação do saber que está na base de *Se um viajante numa noite de inverno*, representada, por exemplo, pelas maquinações do tradutor Ermes Marana, fundador da Organização do Poder Apócrifo (OPA). Tais estratégias do tradutor mitômano servem para dificultar ainda mais a jornada do Leitor pela concretização da leitura dos romances.

Ermes Marana aparece ao Leitor “como uma serpente que insinua seus malefícios no paraíso da leitura... No lugar do vidente-índio que narra todos os romances do mundo, vê-se um romance-armadilha, engendrado pelo tradutor desleal, com os inícios de romances que permanecem em suspenso...” (CALVINO, 1999, p. 129). O Leitor tira essa conclusão no momento em que lê uma série de cartas de Marana enviadas ao editor, o Sr. Cavedagna. Ora, desse momento em diante o Leitor se dá conta de que está preso em uma intrincada rede de romances apócrifos, colocada em prática por Marana. Um diálogo entre o Leitor e Silas Flannery – autor de *Numa rede de linhas que se entrelaçam* e *Numa rede de linhas que se entrecruzam* –, onde o primeiro expõe a sua certeza sobre quem considera ser o verdadeiro culpado dos problemas com os livros, ilustra essa situação:

- Mister Flannery, sei quem está por trás dessa história; não são os japoneses; é um tal de Ermes Marana, que armou tudo isso por ciúmes de uma jovem que o senhor conhece, Ludmilla Vipiteno.
- Então por que o senhor veio procurar-me? – repliquei. – Vá procurar esse homem e pergunte a ele o que se passa.
- [...]
- Não me resta outra coisa a fazer – assentiu o Leitor. – Tenho justamente a oportunidade de fazer uma viagem de trabalho à região onde ele se encontra, na América do Sul, e vou aproveitar para procurá-lo. (CALVINO, 1999, p. 201)

Dessa forma, o Leitor percebe “a si mesmo no momento da própria experiência”, situação que “constitui uma qualidade central da experiência estética; o [Leitor] se encontra num peculiar estado intermediário: ele se envolve e se vê sendo envolvido” (ISER, 1999, p. 53). Assim, “a literatura oferece a oportunidade de formularmo-nos a nós mesmos, formulando o não-dito” (ISER,

1999, p. 93). Portanto, o Leitor passa por uma experiência de redescobrimto de si, pois é confrontado com a diferença, e não com a semelhança, tendo a possibilidade, graças à leitura, de se redescobrir no “outro” do texto. Em síntese, se o Leitor está envolvido e, conseqüentemente, participa da constituição de sentido, ele definitivamente encontra tal sentido na forma da experiência estética.

Recordemos um importante ensaio do crítico brasileiro Antonio Candido (1918-2017), *O direito à literatura*, originalmente publicado em 1988. Ao discorrer sobre as relações entre literatura e direitos humanos, o estudioso lembra aos seus leitores que “ela [a literatura] não é uma experiência inofensiva, mas uma aventura que pode causar problemas psíquicos e morais, como acontece com a própria vida, da qual é imagem e transfiguração” (CANDIDO, 2011, p. 178). Desse modo, a jornada do Leitor pela busca da completude da leitura dos romances revela uma visão de literatura enquanto jogo sério entre texto e receptor; é uma experiência que desacomoda o Leitor de romances.

Apesar de ser um percurso que está fundamentado no “prazer da leitura” (CALVINO, 1999, p. 266), a exigência que ele faz ao Leitor é bastante árdua. Este tem, assim, o seu horizonte de expectativa constantemente posto à prova, dado que se encontra imerso numa rede de textos apócrifos, a qual tem origem nas maquinações do tradutor falsário Ermes Marana. Por isso, afirma Candido (2011, p. 178), “nas mãos do leitor o livro pode ser fator de perturbação e mesmo de risco.” Logo, a implicação do Leitor no universo textual adquire forma nítida: trata-se de uma atitude “participativa”, conforme afirma Jouve (2002, p. 111): “[...] há ‘participação’ quando o leitor transcende a posição limitada que ele tem na vida cotidiana.” Sendo contemporâneo da obra, o Leitor, por meio da leitura, renova a sua percepção do mundo que o cerca.

Se recorrermos a metáforas para descrever a ação do Leitor em *Se um viajante numa noite de inverno*, três surgem: a do caçador, a do detetive e, é claro, a do viajante. Cada leitor empírico poderá ver numa dessas imagens o Leitor, mas nos parece que a metáfora do viajante é a mais adequada ao protagonista de Calvino (1999). Michel de Certeau (1994) e Wolfgang Iser (1999)

tomam essa imagem para descrever a ação do leitor e sua relação com os textos, sejam eles pragmáticos ou ficcionais. De acordo com o historiador francês,

longe de serem escritores, fundadores de um lugar próprio, herdeiros dos servos de antigamente mas agora trabalhando no solo da linguagem, cavadores de poços e construtores de casas, os leitores são viajantes; circulam nas terras alheias, nômades caçando por conta própria através dos campos que não escreveram, arrebatando os bens do Egito para usufruí-los (CERTEAU, 1994, p. 269-270).

Já, na abordagem do teórico alemão, o leitor-viajante é entendido, vale lembrar, como “ponto perspectivístico” (ISER, 1999, p. 12). Sendo ponto de vista que se move por dentro daquilo que deve apreender, o Leitor viaja por diferentes cenários, mudando constantemente as suas expectativas, tanto é que se depara com imprevistos ao longo do caminho. Entra em cena a já aludida atitude participativa do Leitor (ISER, 1999). Analisando essa modalidade de teoria recepcional com ênfase para a imagem do leitor-viajante, Compagnon (2001) atenta para o caráter não-totalizante da leitura, isto é, o fato de o Leitor nunca ter uma visão completa do seu itinerário. Escreve o autor francês:

O texto nunca está todo, simultaneamente presente diante de nossa atenção: como um viajante num carro, o leitor, a cada instante, só percebe um de seus aspectos, mas relaciona tudo o que viu, graças à memória, e estabelece um esquema de coerência cuja natureza e confiabilidade dependem de seu grau de atenção. [...] Assim, como em Ingarden [1973], a leitura caminha ao mesmo tempo para a frente, recolhendo novos indícios, e para trás, reinterpretando todos os índices arquivados até então (COMPAGNON, 2001, p. 152).

Observando os dois pontos de vista sobre a metáfora do Leitor como viajante, podemos afirmar que eles enfatizam uma importante característica desse indivíduo: a capacidade que ele tem em se deslocar de um lugar para outro, construindo, por meio da interação com o texto literário, espaços de sentido. O Leitor habita, portanto, uma espécie de entre-lugar durante o processo da leitura: “seu lugar não é *aqui* ou *lá*, um ou outro, mas nem um nem outro, simultaneamente dentro e fora, perdendo tanto um como o outro misturando-os, associando textos adormecidos mas que ele desperta e habita, não sendo nunca o seu proprietário” (CERTEAU, 1994, p. 270).

Finalmente, o “envolvimento enquanto condição da experiência” em *Se um viajante numa noite de inverno* demonstra claramente que o ato da leitura

é um movimento dialético que se efetiva no jogo do texto com o leitor. Ancorada nessa concepção de leitura, a obra literária não se realiza nem no polo artístico, nem muito menos no polo estético. É precisamente na convergência do texto com o Leitor, traduzida pelo processo da leitura, que a obra ganha o seu caráter próprio, enquanto produtora de significados.

Já dizia Sartre (1958, p. 35 *apud* ISER, 1999, p. 11) que “a arte existe unicamente para o outro e através do outro”. Nesse sentido, a jornada que o Leitor empreende informa mais sobre ele mesmo do que sobre os romances que ele lê. Ao ler, descobre não somente visões alternativas para explorar, mas também a sua própria ânsia humana pela liberdade de ação, compreensão dos fatos e unidade de experiência.

## REFERÊNCIAS

CALVINO, I. **Se um viajante numa noite de inverno**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. O livro, os livros. In: CALVINO, I. **Mundo escrito e mundo não-escrito**: artigos, conferências e entrevistas. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 115-128.

CANDIDO, A. A literatura e a formação do homem. In: CANDIDO, A. **Textos de intervenção**. Seleção, notas e apresentação de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002, p. 77-92.

\_\_\_\_\_. O direito à literatura. In: CANDIDO, A. **Vários escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011, p. 171-193.

CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

GADAMER, H.-G. **Verdade e método I**: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Trad. Flávio Paulo Meurer. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

GUMBRECHT, H. U. A Teoria do Efeito Estético de Wolfgang Iser. In: LIMA, L. C. **Teoria da literatura em suas fontes**. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, v.2, p. 417-441.

HUTCHEON, L. **Narcissistic narrative**: the metafictional paradox. 2. ed. New York: Methuen, 1984.

INGARDEN, R. **A obra de arte literária**. Trad. Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.

ISER, W. **O ato da leitura**: uma Teoria do Efeito Estético. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996. v. 1.

\_\_\_\_\_. **O ato da leitura**: uma Teoria do Efeito Estético. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999, v. 2.

\_\_\_\_\_. O jogo do texto. In: JAUSS, H. R. *et al.* **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. 2. ed. Seleção, coordenação e prefácio de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 105-118.

JAUSS, H. R. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JOUVE, V. **A leitura**. Trad. Brigitte Hervot. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

OLINTO, H. K. Leitura e leitores: variações sobre temas diferentes. In: VAZ, P. B.; OLINTO, H. K.; DAUSTER, T. **Leitura e leitores**. 2. ed. Rio de Janeiro: Proler, 1995, p. 15-54.

QUENEAU, R. **Exercícios de estilo**. Tradução, apresentação e posfácio de Luiz Rezende. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

WEISS, B. **Understanding Italo Calvino**. Columbia: University of South Carolina Press, 1993.



**CONGRESSO  
NACIONAL  
DE ESTUDOS  
ISERIANOS**

# **COMUNICAÇÕES ORAIS**



# **Eixo 1 – Teoria do Efeito Estético, Antropologia Literária e Estudos Literários**

## A (des)figuração da personagem na ficção portuguesa do século XX: modos de ler<sup>2</sup>

Gisele Seeger (Doutoranda em Letras/PUCRS)

**RESUMO:** No âmbito da ficção portuguesa do século XX, *Bolor* (1968), de Augusto Abelaira, *Finisterra: Paisagem e Povoamento* (1978), de Carlos de Oliveira, e *Um beijo dado mais tarde* (1990), de Maria Gabriela Llansol, são obras já paradigmáticas. Orientadas por diretrizes estéticas, temáticas e ideológicas distintas, todas as três participam dum contexto geral de mutação dos paradigmas tradicionais de construção narrativa e dos modos de ler que necessariamente o acompanham. Interessam-me, em especial, as estratégias suscitadas pelo processo a que tenho chamado (des)figuração da personagem, isto é, a figuração dos seres de ficção em termos da sua relação com um paradigma realista de figuração. Por estratégias, entendo, com Wolfgang Iser, as estratégias textuais, isto é, as “condições de combinação do texto ficcional” (1996, p. 160) que “estabelecem aquela ‘base comum’, que permite assegurar o êxito da comunicação em um texto ficcional cuja organização horizontal do repertório problematiza o valor do familiar” (1996, p. 161). Defendo que tais estratégias assumem particular importância na concretização dos procedimentos a que tenho chamado, no tocante a essas narrativas, “desfiguração de retratos” e “jogos de máscaras”.

**PALAVRAS-CHAVE:** Augusto Abelaira; Carlos de Oliveira; Maria Gabriela Llansol; leitura; (des)figuração.

### INTRODUÇÃO

Desde o início da década de 1940, com a eclosão do surrealismo em solo lusitano, a ficção portuguesa tem solicitado ao leitor modos mais exigentes de leitura, que acompanham uma particular “atitude narrativa”, assente numa “espécie de experiência dos limites que passa forçosamente pela contestação e desmoronamento da prática romanesca tradicional” (CORDEIRO, 1997, p. 11). No âmbito dessa ficção, *Bolor* (1968), de Augusto Abelaira, *Finisterra: Paisagem e Povoamento* (1978), de Carlos de Oliveira, e *Um beijo dado mais tarde* (1990), de Maria Gabriela Llansol, são obras já paradigmáticas. Orientadas por diretrizes estéticas, temáticas e ideológicas distintas, todas as três participam dum contexto geral de mutação dos paradigmas tradicionais de construção narrativa e dos modos de ler que necessariamente o acompanham.

Cada uma a seu modo, essas obras suscitam agudos desafios à leitura, colocando em xeque concepções tão cristalizadas quanto as de literatura,

<sup>2</sup> O termo *obra*, neste artigo, não corresponde ao conceito iseriano de obra como produto da interação entre texto e leitor, mas se refere ao polo artístico, o texto em si.



enredo, narrativa e personagem. No recorte que aqui proponho, interessa-me, especificamente, o modo como as estratégias textuais contribuem para o efeito de *(des)figuração da personagem*, isto é, a figuração dos seres de ficção em termos da sua relação com uma tradição de pendor realista (por “realista”, entendo menos o movimento estético iniciado em meados do século XIX do que a convenção discursiva que trabalha em benefício de um efeito de realidade). Designo por estratégias, conforme Wolfgang Iser, as *estratégias textuais*, as “condições de combinação do texto ficcional” (1996, p. 160) que “estabelecem aquela ‘base comum’, que permite assegurar o êxito da comunicação em um texto ficcional, cuja organização horizontal do repertório problematiza o valor do familiar” (1996, p. 161).

## MODOS DE LER A (DES)FIGURAÇÃO

N’O ato da leitura: *Uma Teoria do Efeito Estético*, Wolfgang Iser defende que as estratégias do texto ficcional são responsáveis por evidenciar seus objetivos operacionais, isto é, são elas que garantem as possibilidades de combinação dos elementos do repertório, e, ao mesmo tempo, criam as relações entre o contexto de referência dos elementos e o leitor. Em última análise, são as estratégias do texto que possibilitam a comunicação e produzem efetivamente o objeto estético. Como as “estratégias organizam [...] tanto o material do texto quanto suas condições comunicativas”, elas não se confundem nem com a “representação”, nem com os “efeitos” do texto, pois, constituindo as condições de combinação do texto ficcional, “elas próprias não podem ser nem representar o que elas possibilitam” (ISER, 1996, p. 160). As estratégias tampouco se confundem com as “técnicas” empregadas por cada texto, que, “individualmente praticadas” e, portanto, “ricas em variantes”, operam sobre a “base comum” das estratégias (ISER, 1996, p. 160-161).

Relativa à seleção do repertório da obra, *a relação entre o primeiro e o segundo planos* é a primeira estratégia explorada por Iser. Tal relação consiste numa dialética entre o campo original de referências e o novo sistema:

se um certo elemento é incorporado ao texto pela seleção, passa-se assim a indicar o campo original de referências. Em consequência, a seleção forma sempre uma relação entre primeiro e segundo planos, à medida que o momento escolhido aponta para o segundo plano, em que era originalmente embutido. Sem essa relação, o elemento escolhido não tem sentido (ISER, 1996, p. 173).

Enquanto o primeiro código tem existência *textual*, o segundo, produzido pelo leitor, tem existência *virtual* e, por isso, é variável: “O segundo código, produzido pelo leitor, resulta por certo do modelo de atos de apreensão esboçados no primeiro código, mas realizações permanecem orientadas pelo código sociocultural que vale para cada leitor” (ISER, 1996, p. 137). Na relação entre esses dois planos produz-se “uma condição elementar de compreensão do texto. Pois o uso ainda não familiar do elemento escolhido se furtaria à compreensão se o segundo plano familiar não fosse evocado pela despragmatização do elemento escolhido” (ISER, 1996, p. 174). Nas três obras em análise, a relação entre primeiro e segundo planos faz-se evidente, com especial destaque, nas técnicas de (des)figuração dos *retratos* nela esboçados.

No sentido aqui empregado, *figuração* não se confunde com *caracterização*:

o tema da figuração ficcional não se confunde com o da caracterização, uma vez que este último tem que ver sobretudo com a descrição da personagem; por outro lado, na caracterização nem sempre estão em causa componentes da ordem do discurso: não poucas vezes passa-se agilmente da caracterização às características, o que inspira abordagens marcadamente conteudistas (cf. Reis e Lopes, 2011:51-54; também Docherty, 1983), apoiadas numa espécie de apreciação holística da personagem. Pelo seu lado, a figuração ficcional assenta em princípios próprios e justifica, pelo menos, três âmbitos de indagação complementares: o de uma concepção retórica da narrativa, o da ficcionalidade enquanto propriedade inscrita no código genético da figuração e o da discursividade, mesmo que considerada em embrião oficial, como processo e dinâmica constitutiva da personagem (REIS, 2005, p. 26-27).

Assim compreendida — como procedimento simultaneamente retórico, discursivo e ficcional — a figuração é “dinâmica, gradual e complexa”, uma vez que “normalmente ela não se esgota num lugar específico do texto”, antes “se vai elaborando e completando ao longo da narrativa; e, por sua natureza dinâmica”, “não se restringe a uma descrição, no sentido técnico e narratológico do termo,

nem mesmo a uma caracterização, embora esta possa ser entendida como seu componente importante” (REIS, 2005, p. 122).

Para começar, em todas as obras aqui analisadas, o traçado dos seres, isto é, a concepção mesma de seus retratos verbais, é problema da ficção, introduzido já nas primeiras páginas. Em *Finisterra*, a principal dúvida que nos persegue à primeira leitura é *a quem, afinal, pertencem as ações narradas*: ao homem? à criança? Leva algum tempo até que compreendamos que o menino sentado a desenhar no jardim sobre um “osso de baleia”, entre “murgos biliosos, líquenes, doenças vagarosas” (OLIVEIRA, 2003, p. 9), é e, ao mesmo tempo, *não é* também o homem que nos aparece à primeira vez “sentado à mesa de vinhático” (OLIVEIRA, 2003, p. ver), decidido a começar o minucioso trabalho de medir a casa enquanto reconstrói a história da ruína de sua família de pequenos burgueses.

Somos nós, leitores, que, ao adentrar esse texto, nos vemos às voltas com a tentativa de compor algum retrato coerente que nos permita avançar nos sentidos da ação. Já logo se vê que não é de retrato no sentido mais tradicional do termo — isto é, a descrição direta da personagem feita pelo narrador — que aqui se trata, antes da sua desestabilização.

N’*Um beijo dado mais tarde*, já na abertura do texto, o lugar da personagem-figura é o primeiro a ser demarcado — mais concretamente, neste caso, o lugar vazio, assinalado por um traço contínuo a chamar nossa atenção à elipse do agente responsável pela ação de cortar a língua à cabra: “\_\_\_\_\_ prendeu a cabra a um castanheiro que se via da janela mas estava longe; a cabra não deixava de se ouvir, e mesmo depois do pôr do sol, balia; disse que ia cortar-lhe o som, e dirigiu-se para ela com a mão direita e uma faca” (LLANSOL, 2016, p. 2).

*Bolor*, a seu modo, é um romance sobre o fazer-retratos, porquanto o diário íntimo (ou os diários íntimos) que o constituem só existe(m) porque Humberto, o primeiro (e talvez o único) autor das páginas, decide-se a compor um retrato da mulher, Maria dos Remédios, a quem toma, de partida, por desconhecida, a fim de melhor a desvendar:

escondo-lhe que estou a observá-la, embora não com os olhos, mas com uma esferográfica, esferográfica azul, cilíndrica, macia, a observá-la e a procurar adivinhar quem ela é (ela, mulher subitamente desconhecida, letra a letra se esclarecendo enquanto estas páginas se escurecem) (ABELAIRA, 2005. p. 12).

E com “a caneta em punho”, “[d]e pista em pista”, não só Humberto, mas todas os (supostos) três narradores acabam por fazer de *Bolor* um jogo de adivinhação — ou antes, um jogo de figuração — cujo objetivo principal é preencher as páginas como as “preocupações mais profundas, aquelas que [...] mais deseja[m] esconder” (ABELAIRA, 2005, p. 43) uns dos outros.

Segundo Eunice Ribeiro, “a escrita literária tem desempenhado, desde a antiguidade clássica, um duplo papel no que se refere ao pensamento e à prática do retrato”, constituindo tanto “um importante repositório de um *corpus* doutrinal constituído por uma vasta cópia de lugares-comuns retratísticos” quanto um “espaço de exercício de inúmeras práticas retratísticas verbais” (RIBEIRO, 2015, p. 322). “No âmbito da análise da narrativa e dos estudos narrativos em geral”, como esclarece Carlos Reis, “o termo *retrato* reporta-se a um procedimento de figuração que se autonomizou, relativamente à sua utilização corrente, no domínio das artes da representação visual (sobretudo na pintura e na fotografia)” (2018, p. 428-429).

Nesse âmbito analítico, costuma-se designar por retrato “toda a descrição de uma personagem por meio da qual se procura fixar um conjunto de traços prioritariamente físicos (rosto, corpo, gestualidade), conduzindo a uma identificação inequívoca”, o que significa ser ele “um elemento de relativa estabilização e de diferenciação da personagem, no contexto de uma história e do conjunto das restantes personagens”. Além disso, “[m]uitas vezes, o retrato da personagem estende-se a componentes de natureza psicológica, moral e social” (REIS, 2018, p. 428-429).

Ao tomar o retrato como “fator de figuração e, mais especificamente, de caracterização” (REIS, 2018, p. 430) de personagens de universos narrativos, é preciso ter-se em conta sua obediência a “uma retórica própria, com forte significado epocal e registrando consideráveis variações procedimentais e estilísticas”, de modo que, em geral, se reconhece “que o tempo literário do

realismo é mais propenso ao retrato do que o tempo literário do modernismo”, já que “naquele, o romancista e o contista lidam com a imagística e com a técnica do retrato” como manifestações da epistemologia da observação e da descrição, “em diálogo às vezes sinuoso com a realidade” (REIS, 2018, p. 429). De fato,

quer no domínio da poesia quer no da ficção literária — com especial incidência na literatura moderna e contemporânea e decorrente de um processo histórico-cultural de questionamento identitário profundo — que, ao invés de se constituir com base em processos de redundância e de homogeneidade, o retrato se componha a partir de construções fortemente modalizadas e de dominantes antitéticas que reciprocamente se neutralizam, dando origem a espaços hermenêuticos indecidíveis, por vezes culminando na própria suspensão ou deserção da imagem retratística e numa experiência de ausência, que assinala, irônica ou parodicamente, os limites das analogias pictóricas. (RIBEIRO, 2015, p. 325).

Nos três romances analisados, é com uma tal “experiência de ausência” que deparamos. Em *Finisterra*, para destacar alguns desses lugares de ausência, não são nomes próprios o que acabamos por encontrar, já que às personagens são dadas designações genéricas, de acordo com a posição ocupada no núcleo familiar (a criança/o adulto/o homem; a mãe, o pai; o tio) ou conforme sua relação com esse núcleo (o amigo da família; o técnico de hipotecas; o executor fiscal; os camponeses peregrinos).

O “escamoteamento do nome da personagem, subtraído assim do conhecimento do leitor”, como observa Cristina Vieira, dá “a este ostensivamente menos informação do que aquela que o narrador sabe” (2008, p. 52), consubstanciando o processo narratológico que Gérard Genette (1972) chama paralipse, um procedimento linguístico que tem efeitos significativos quando colocado ao serviço da personagem romanesca (VIEIRA, 2008, p. 52).

Um dos efeitos suscitados por esse recurso em *Finisterra* é a ironia, já que a elisão dos nomes próprios sugere que o menos importante nessa narrativa é a história do declínio moral e material de mais essa família de pequenos burgueses. Deslocando-se a ênfase do enredo propriamente dito para a (im)possibilidade de reconstituir uma paisagem natural e familiar, a ausência de nomes próprios evoca e ao mesmo tempo recusa a visada particularizante que o romance tradicional e mesmo as obras anteriores de Carlos de Oliveira conferiam a seus enredos. Ausentes os nomes próprios, todo o universo ficcional

desparticulariza-se, renuncia ao efeito referencial, e a personagem passa a ostentar mais claramente a sua natureza ficcional. Com efeito,

[a] insistência no mesmo pronome pessoal ou em designações genéricas [...], aliada à evicção do nome próprio, teve grande voga no 'novo romance' e no grupo literário ligado à revista *Tel Quel*, o grupo OULIPO, com os objectivos de esvaziar a personagem do seu poder referencial, de evidenciar a sua natureza gramatical ou de alargar o número de leitores que se pudessem identificar com a mesma (VIEIRA, 2008, p. 52-53).

E se os retratos em ficção costumam constituir-se também por um conjunto de atributos físicos, *n'Um beijo dado mais tarde* a ideia de corporalidade assume conotações ainda mais ímpares. Não se trata, nessa obra, da presença ou ausência de descrições sumárias de aspectos físicos, da variedade ou da exiguidade de traços, mas da qualidade mesma dos corpos. O caso mais elucidativo é o de Témia, a personagem central desse texto. A especificidade desta figura consiste em ser também uma espécie de “duplo” ou “metade” da narradora, filha legítima do pai adúltero que fez pairar o silêncio sobre a voz do irmão nunca nascido.

Témia nasce do próprio temor da impostura da língua para esconjurá-la. “Eu crio-me sentada à beira de minha origem” (LLANSOL, 2016, p. 23), afirma a rapariga que temia a impostura da língua, sendo origem, nos termos de Barrento, “o lugar onde nasce uma decisão” (2009. p. 121-132), não um lugar genealógico:

sobre esta casa pairou um mistério, um não-dito que alisou, numa pequena pedra, uma irreprimível vontade de dizer. Deste mistério, e no fim de um trabalho executado a som e a cinzel, fez-se a rapariga que temia a impostura da língua (LLANSOL, 2016, p. 26).

Esse fazer-se é, pois, ganhar um corpo, porém não um corpo humano, antes um corpo de linguagem, pois que a figura é “só texto”. Mas, se Témia tem antes um corpo verbal do que um corpo físico, se é antes uma imagem do que uma pessoa, isso não significa que não possa assumir traços fisionômicos, como se pode ler nesta passagem:

A rapariga que temia a impostura da língua ainda não tinha nascido, mas na sua alma em branco presenciou aquele negror, e achou-o quase igual à escrita habitual dos homens. Aquele par semelhante por dissemelhante [Maria Adélia e Filipe] era original, e ela quis constituir o seu corpo com aqueles traços. Pôs-se ao espelho, que era a massa crepuscular cinzenta para além da porta da varanda, já semi-fechada. O primeiro traço

fisionômico que Ihe nasceu naquela sala de festas a dar forma ao seu passado, foi o dedo sobre os dentes, e em torno da boca (LLANSOL, 2016, p. 36).

Témia pode assumir forma humana e inúmeras outras, porque, para o ser de texto, não há limitações lógicas nem ontológicas: a existência verbal Ihe permite um sem-fim de formas, nela não há vida nem morte, apenas mutação.

Psicologicamente, os retratos que encontramos nessas obras também chamam atenção por suas peculiaridades. Em *Bolor*, como quem lê a realidade e vai agenciando suas pistas em discurso — gestos, falas e traços fisionômicos — todos os narradores desejam transpor os limites do que eles próprios chamam superfície ou fora do outro:

Ah, isso que tu não me dizes, esse silêncio, isso que faz parte da inviolabilidade da tua alma, isso que tantas vezes me força a olhar para ti e a perguntar a mim mesma: 'Que me escondes, Humberto?' (ABELAIRA, 2005, p. 28).

— Sempre é verdade, tens vida íntima, tens dentro e não apenas fora — lanço-Ihe à queima-roupa, antes mesmo de me sentar. (ABELAIRA, 2005, p. 94).

Contudo, o esforço e a sagacidade dos narradores logo se mostram vãos: quando se trata de chegar “até o fundo” duma personalidade, por mais exatos que se disponham a ser, as palavras ficam sempre aquém da realidade que procuram descortinar:

Como ter a certeza de que a Maria dos Remédios estava a ser sincera? Mas concedo: ela falou sinceramente, embora as suas palavras queiram dizer não o que disseram — sejam, no voo inesperado dos sentimentos, um sopro difícil de alcançar (ABELAIRA, 2005, p. 20).

Por uma espécie de *looping* interrogativo, a persecução da verdade íntima leva não só à contestação do potencial revelador das palavras, mas também da existência mesma da identidade. “És insubstituível?” (ABELAIRA, 2005, p. 127), perguntam-se a si e aos outros. O que é, afinal, uma pessoa? Uma voz, um nome, uma aparência, um conjunto de palavras podem dar a noção exata do que seja alguém?

Ora, se o retrato subsiste nessas três narrativas, subsiste não na forma convencional da descrição retratística por parte dum narrador nem enquanto delineamento de personalidades psicologicamente quase tão complexas quanto

à humana. De retrato não me refiro tampouco a descrições por meio das quais “se procura fixar um conjunto de traços” conducentes a “uma identificação inequívoca” das figuras. Se retratos defendo que os há nas três obras é mesmo num sentido de distanciamento irônico dessas definições, tal como só ironicamente podemos ler, por exemplo, esta afirmação de Aleixo a Maria dos Remédios: “Talvez descubra, de novo, a retratar-te, a minha vocação de pintor [...]” (ABELAIRA, 2005, p. 74).

O que ocorre nesses textos é, assim, uma “despragmatização” do retrato ficcional enquanto técnica de figuração. Isso justamente porque os lugares de contestação dos moldes tradicionais do retrato romanesco (o traçado de uma imagem com nome próprio, feições, psicologia e moralidade) são aí bem demarcados, seja pela transformação, seja pela ausência. Transposta para os textos, a noção convencional de retrato torna-se “virulenta”, para empregar a expressão de Iser, isto é, no ato da leitura, transita do segundo plano, seu sistema original de referência, no qual essa noção se encontra cristalizada pela tradição realista, ao primeiro plano, o das obras particulares, no qual tece uma nova teia de relações.

Somente em função da despragmatização resultante da “evocação do segundo plano familiar” e da ruptura com a sua familiaridade é que se pode falar em abalo ou desfiguração.

A segunda estratégia explorada por Iser é a estrutura de tema e horizonte, assente no pressuposto de que o texto ficcional é também produzido a partir de uma variação de perspectivas:

[c]omo as perspectivas do texto se originam de diversos pontos de vista, elas precisam ser relacionadas entre si, se compreendemos o texto como sistema da perspectividade. Por isso as perspectivas do narrador, das personagens, da ação e da ficção do leitor — apesar de sua estrutura diferente — não podem separar-se, se bem que suas divergências sejam muitas vezes evidentes. Para isso são necessárias operações que permitem a coordenação das diversas perspectivas. A estrutura de tema e horizonte cumpre essa função. [...] o leitor não é capaz de abarcar todas as perspectivas ao mesmo tempo, senão que, durante o processo da leitura, ele toca nos diversos segmentos das perspectivas diferentes de representação. Tudo que vê, ou seja, em que se “fixa” em um determinado momento, converte-se em tema. Esse tema, no entanto, sempre se põe perante o horizonte dos outros segmentos nos quais antes se situava, [...] o horizonte em que se insere o leitor não é arbitrário; ele se constitui a



partir dos segmentos que foram tema nas fases anteriores da leitura. (ISER, 1996, p. 181).

O que os narradores dos romances em análise fazem é justamente jogar com essa estrutura, ostentando a incontornável possibilidade de falseamento dos segmentos das perspectivas dos narradores, das personagens, da própria ficção e, conseqüentemente, as contrariedades que o leitor enfrenta em sua tentativa de estabelecer a estrutura perspectivística da obra.

No início d'*Um beijo dado mais tarde* lemos essa espécie de síntese da fábula romanesca:

Esta é a história de uma família ambiciosa e fechada, vinda da Beira para um andar mítico na cidade, onde se propôs subir a um alto ramo de árvore. Um divórcio. Uma noite de chuva em que se fez, a correr, uma mudança de domicílio. Um filho que protegia do Pai a mãe, e que era a parte mais enigmática do vermelho adamascado que se usava na sala. Uma sala abrindo para um escritório, e uma criança abraçada aos livros debaixo da sombra de uma criada; uma criada com um filho próprio, desaparecido nas masmorras da casa — contrária à mulher que legitimamente lhe sucedera — e, para todo o sempre, fiel à última criança que a casa teve, e que era fruto da parte verde, fonte da casa; todos morrem, trocando o instinto da morte pela noite de Natal; mas há sempre um triângulo visível junto à porta da sala de jantar — a criada, um homem novo, e a mulher legítima (LLANSOL, 2016, p. 48-49).

Mas essa obra não é *sobre* uma determinada família burguesa, como o prosseguimento na leitura permite logo descobrir. A síntese aí apresentada funciona como o germe donde brotam “nós de significação decisivos”, que se vão justapondo sob a forma de imagens (“cenas fulgor”) ao longo das páginas. O enredo, no sentido mais convencional do termo (uma trama organizada em torno de um conflito) é o que menos importa a essa narrativa, cujo propósito é justamente colocar a língua em estado de “trapaça salutar”, para empregar a expressão de Roland Barthes n'*O Prazer do texto* (1973), para assim livrá-la da sua habitual condição de impostura, na qual vivia na “história primeira” aí sintetizada.

Para transportar a língua para uma paisagem livre da impostura, as personagens da história familiar então levam máscaras, isto é, ao adentrarem a escrita deixam de ser, por exemplo, Maria Adélia, a criada, e Filipe, o pai, ou antes, Senhor e Serva: “A Maria Adélia chamo Sombra; a meu pai, Sombrio; haverá um texto seguinte em que, a meu Pai, chamarei Chapéu de pontas, e a Maria Adélia, Futurível Mãe” (LLANSOL, 2016, p. 67). Esse mascaramento consiste num modo

de quebrar a “a velha claridade da linguagem diurna”, isto é, o efeito de poder inscrito nos habituais modos de significação, de que fala Témia: “dirijo-me à criança morta, e proponho-lhe uma aliança fraterna, reconhecendo-a como estrela naquela noite. [...] Os dois falamos de estrelas quebrando-lhes as pontas, ou seja, a velha claridade da linguagem diurna” (LLANSOL, 2016, p. 50).

Por consequência, para bem ingressar nessa narrativa, o leitor tem a todo instante de trocar a história primeira (a história familiar, fincada no passado), que lhe serve de horizonte, pela segunda (a história presente, tema que o texto vai tecendo consigo); do mesmo modo, é como horizonte que os traços e os dados biográficos das figuras devem constantemente imergir na consciência do leitor para que sua nova existência — a textual — tenha seu potencial semântico concretizado.

Em *Finisterra*, há uma tensão constante entre construção e desconstrução da ilusão referencial. Enquanto as personagens buscam fixar com a máxima precisão um mundo ido (paisagem já despovoada), esse mundo se lhes escapa tão logo passa a imagem verbal (o texto) ou visual (a fotografia, o desenho, a pirogravura), de maneira que reconstituir uma história não pode ser senão encená-la. Isto é, a narrativa de ficção, ao reconhecer a todo instante a fragilidade da sua ilusão, como que desliza para o drama: “Aqui, encenação e real coincidem” (OLIVEIRA, 2003, p. 21), avisa-nos homem; “Difícil distinguir o real por trás da encenação. Não foges (não fugimos) à regra” (OLIVEIRA, 2003, p. 83).

Uma das implicações mais imediatas desse deslizamento é o abalo da alteridade: se tudo neste universo é encenado, necessariamente mediado, o outro não é mais do que um travestimento do eu, um eu que se desdobra, passa-se por outros, dificultando agudamente o trabalho no leitor na constituição do seu tema: “Descubro enfim o enigma da voz: imitar outra voz, recordá-la” (OLIVEIRA, 2003, p. 83). De modo que não é nunca “de fato” a voz das demais personagens que nesse tecido se insinua, mas sua imitação, como se todas as vozes e, em última análise, todas as figuras, fossem na verdade uma só, a desse narrador adulto, a vestir diferentes máscaras (inclusive a sua própria, de criança) para contar a história. Mas “[n]em sempre fazemos jogo limpo” (OLIVEIRA, 2003,

p. 21), afirma o homem. Tudo nesse mundo são versões, imitações, encenações, passíveis, como tais, de toda forma de distorção.

Em *Bolor*, a batalha se torna mais acirrada, porquanto nessa obra as fronteiras entre o eu e o outro se revelam progressivamente mais porosas, desde logo os narradores-autores admitem se passar uns pelos outros:

Eu, o Humberto, depois de por meia hora me mascarar de Maria dos Remédios, [...] amo-te profundamente (ABELAIRA, 2005, p. 108).

Que também escrevo como se fosses tu a escrever, que gostaria de empatar o que ambos escrevemos. Que gostaria de te mostrar a minha profunda amizade. [...] O meu diário é uma brincadeira, não o escrevo na minha primeira pessoa, mas na primeira pessoa dos outros. Por exemplo, na tua (ABELAIRA, 2005, p. 95).

Assim, esses narradores-autores passam a figurar como “atores sem consciência de o serem, recitando papéis mutuamente, indiferentemente intermutáveis” (ABELAIRA, 2005, p. 42). O procedimento dos jogos de máscara sugere que esse diário nada tem, em última análise, de *verdadeiro*, não obstante a pretensão inicial de Humberto de desvelar a mais profunda intimidade do eu e dos outros. Tal técnica põe o leitor como em um labirinto — porquanto tão logo elege um tema para chamar de seu (“quem fala então é Humberto”), a narrativa logo indicia seu engano, de sorte que mesmo as perspectivas já superadas em fases anteriores da leitura (o horizonte) são colocadas em suspeita (“se Humberto mente ‘escandalosamente’, então o diário teria efetivamente a participação de outras mãos?).

Tanto os jogos de máscara quanto a desfiguração dos retratos põem em abalo a familiaridade com os códigos realistas de figuração, explorando ao seu máximo potencial as estratégias inerentes a todo texto ficcional. Por meio da relação entre primeiro e segundo planos é que os retratos dessa ficção “desfiguram-se”, residindo nessa desfiguração a coexistência “da forma e da ruptura da forma” (ISER, 1996, p. 38) de que Iser nos fala. Por meio da interação necessária e constante entre as perspectivas da obra e as suas, o leitor é conduzido a reformular suas concepções acerca da realidade, da verdade e dos potenciais dos textos de ficção, porquanto a problematização dessas noções está inscrita tanto na experiências das personagens (no seu mascaramento) quanto

na estrutura das obras, que potencializam a estrutura de tema e horizonte por meio da oscilação constante das perspectivas textuais e da exigência igualmente constante do abandono das relações estabelecidas. Tais modos de pôr em ação as estratégias textuais só fazem corroborar o virtuosismo dos três ficcionistas portugueses na elaboração duma “arte parcial” (ISER, 1996, p. 38), que obriga o leitor a ler simultaneamente *com* e *contra* seus hábitos de leitura.

## REFERÊNCIAS

ABELAIRA, A. **Bolor**. Lisboa: Editorial Presença, 2005.

BARRENTO, J. A origem de ler (Posfácio). In: LLANSOL, M. G. **Um beijo dado mais tarde**. Porto: Assírio e Alvim, 2016, p. 137-153.

COELHO, N. N. Linguagem e ambiguidade na ficção portuguesa contemporânea. **Colóquio Letras**, n. 12, Mar. 1973, p. 68-74.

ISER, W. **O ato da leitura: Uma Teoria do Efeito Estético**. São Paulo: Editora 34, 1996.

LLANSOL, M. G. O Espaço Edénico. In: LLANSOL, M. G. **Na Casa de Julho e Agosto**. Lisboa: Relógio D'Água, 2003, p. 139-168.

\_\_\_\_\_. **Um beijo dado mais tarde**. Porto: Assírio e Alvim, 2016.

MARTELO, R. M. **A construção do mundo na poesia de Carlos de Oliveira**. 1996. 536 f. Dissertação (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto. Porto, 1996. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/10916>. Acesso em jun. 2021.

OLIVEIRA, C. de. **Finisterra: Paisagem e Povoamento**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

REIS, C. A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 15-45, 2 sem. 2004.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de estudos narrativos**. Coimbra: Almedina, 2018.

\_\_\_\_\_. **Pessoas de livro: estudos sobre a personagem**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2005.

RIBEIRO, E. O autorretrato em literatura: Ilustração e ruína. **Limite**, n. 9, p. 321-335, 2015. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/41728>. Acesso em ago. 2022.

SILVESTRE, O. Introdução. A cena da escrita: o público e o privado. In: OLIVEIRA, C. de. **Trabalho Poético**. Braga: Angelus Novus, 1996. p. 21-105.

VIEIRA, C. **A construção da personagem romanesca**. Lisboa: Edições Colibri, 2008.

## Como se fosse uma pessoa: Vitangelo Moscarda falando de si

Valmir Luis Saldanha da Silva (Doutorando em Estudos Literários/Unesp)

Claudia Fernanda de Campos Mauro (Orientadora/Unesp)

**RESUMO:** Em *Um, nenhum e cem mil (Uno, nessuno e centomila)*, de 1926, Luigi Pirandello dá voz a Vitangelo Moscarda, personagem que conta em primeira pessoa de que forma a intervenção de sua mulher, Dida, fez com que ele não mais se reconhecesse do modo como sempre se reconheceu e passasse a se sentir outro. Neste artigo, partindo das concepções da Teoria do Efeito Estético de Wolfgang Iser, propomos iniciar uma discussão sobre de que modo Vitangelo Moscarda atualiza as noções que tinha de si e narra isso ao leitor, escolhendo pontos para explicitar e espaços para manter vazios. Também analisamos o pacto ficcional que o narrador Moscarda mantém com o leitor, fazendo de si mesmo uma personagem da narrativa e, dessa forma, atuando *como se fosse uma pessoa*, isto é, assumindo a condição de alguém que transforma o “passado” em uma narrativa que “garante” a existência desse narrador como um ser (quase) humano.

**PALAVRAS-CHAVE:** Luigi Pirandello; Identidade; Ficção; Iser.

### INTRODUÇÃO

O crítico literário brasileiro Alfredo Bosi (2002, p. 136) entende que o escritor italiano Luigi “Pirandello ombreia com Proust, Joyce e Kafka”, narradores que se tornaram “paradigmas da ficção moderna”, justo porque, entende ele, “a obra inteira de Pirandello assinala [...] a crise de representação convencional da realidade dita objetiva, crise que trouxe no seu bojo a problematização dos tipos no registro ficcional”. Tomando esse juízo como válido, pensaremos especificamente o romance *Um, nenhum e cem mil (Uno, nessuno e centomila)*, de 1926, e discutiremos como Luigi Pirandello organiza sua narrativa de modo a fazer com que Vitangelo Moscarda, personagem principal e narrador em primeira pessoa, *encarne* a “problematização dos tipos” de que fala Bosi.

Ora, essa “crise” de representação da realidade é, em outros termos, a crise de representação do próprio sujeito, de sua própria identidade. Uma “crise” que não se inicia no romance de Pirandello nem encontra fecho nele – como diz Bosi (2002, p. 132):

Luigi Pirandello viveu uma situação cultural fecunda: a da crise ou ‘conversão do Naturalismo’ (a expressão é de Otto Maria Carpeaux) nos fins do século XIX. Uma situação matricial cujos desdobramentos ainda não se esgotaram cem anos depois.

Tomados por um olhar que divide o narrador Vitangelo Moscarda da personagem Vitangelo Moscarda, concentremo-nos, então, nessa crise identitária marcadora do início da “modernidade” e vejamos como alguns desdobramentos dessa “situação matricial” podem ser ainda hoje lidos pelas lentes estéticas que contrapõem – ao mesmo tempo em que unem – pessoa e personagem.

O romance de Pirandello conta a história de Vitangelo Moscarda que, em resumo, após se olhar no espelho e ser “avisado” pela mulher, Dida, de que seu nariz pendia para o lado, parte em uma busca inexorável pela própria identidade perdida no espelho. Após esse primeiro “baque”, Moscarda passa a narrar as modificações que sua mudança de percepção trouxe a si mesmo e aos outros com quem convivia. O livro varia entre os momentos em que Vitangelo faz longas digressões sobre a identidade e seus “casos” interessantes e “experiências” de personalidade.

Assim, ele conta seu casamento com Dida, as expectativas que seu falecido pai tinha sobre ele, a sua inaptidão para o controle do banco que lhe fora deixado como herança, as relações conflituosas com os administradores do banco, Firbo e Quantorzo, as extravagâncias relativas ao despejo no meio da madrugada do casal Marco di Dio e Diamante de uma de suas propriedades, o suposto caso com Anna Rosa, após a separação de Dida, as conversas com Anna Rosa antes de ela tentar assassiná-lo, o julgamento pós-tentativa de homicídio e a posterior doação de todos os bens de Moscarda a fim de construir um asilo de mendigos, lugar onde ele mesmo passou a viver e de onde *escreveu* o livro que lemos, narrado em primeira pessoa em forma de memórias.

É nesse contexto ficcional que cremos ser possível discutir como Vitangelo Moscarda pode ser entendido *como se fosse* uma pessoa. Ponto pouco pacífico dentro da teoria da literatura, como poucos exemplos já o comprovam, entre eles:

- a. Candido (2019, p. 69) afirma que “quando se fala em cópia do real, não se deve ter em mente uma personagem que fosse igual a um ser vivo, o que seria a negação do romance.”,
- b. ou Brait (2017, p. 17), ao indicar que “Uma leitura ingênua dos livros de

ficção confunde personagens e pessoas.”,

- c. ou ainda Rosenfeld (2014, p. 32), para quem “a personagem de um romance [...] é sempre uma configuração esquemática, tanto no sentido físico como psíquico.

Como se vê, não são poucos os juízos que desacreditam, de partida, a ideia de que haja a possibilidade de que a pessoa esteja dentro do romance. No entanto, para colocarmos um ponto de vista diferente desses aí elencados, nos valem das discussões empreendidas pelo teórico alemão Wolfgang Iser (1996, 1999, 2002) nas chamadas Teoria do Efeito Estético e Antropologia Literária. Em resumo, o que o ponto de vista de Iser ilumina para a leitura de *Um, nenhum e cem mil* de Pirandello é a possibilidade de pensar tanto os limites do realismo literário, quanto a construção de uma ficção que se liga, por elementos próprios da ficção, à concepção de uma ideia possível de uma pessoa possível. Não se trata de um estudo psicológico ou sociológico da pessoa, como discutirei a seguir, mas de uma atribuição de sentido à minha *experiência estética* de leitura do texto de Pirandello que tem como base a “obra”, como a entende Iser. *Experiência* vista não como mero subjetivismo ou impressionismo, mas compreendida como entendimento de que “o efeito estético se transforma em produtos não-estéticos” (ISER, 1996, p. 55), como, no caso, a hipótese que este artigo levanta.

Se o sentido tem um caráter de imagem, então o sujeito nunca desaparecerá dessa relação, ao contrário do que é em princípio válido para o modo de conhecimento discursivo. [...] O leitor não consegue mais se distanciar dessa interação. Ao contrário, ele relaciona o texto a uma situação pela atividade nele despertada; assim estabelece as condições necessárias para que o texto seja eficaz. Se o leitor realiza os atos de apreensão exigidos, produz uma situação para o texto e sua relação com ele não pode ser mais realizada por meio de divisão discursiva entre Sujeito e Objeto. Por conseguinte, o sentido não é mais algo a ser explicado, mas sim um efeito a ser experimentado (ISER, 1996, p. 33-34).

## DESENVOLVIMENTO

Em uma palavra, podíamos começar nossa jornada analítica desenvolvendo um juízo crítico retirado de Michel Zérafra. Para o francês, há uma revolução estética a partir dos anos 1920, em que a vida deixa de ser um “modelo”



para as obras e passa a ser sua “substância” (2010, p. 28). Ou seja, a literatura daquele momento em diante, principalmente na forma de romance, não buscava mais “imitar” a vida, mas traduzi-la em termos que derivavam do modo como os romancistas e as romancistas viam a vida ao redor de si. O romance não se *igualava* mais ao real, não era mais verdadeiro, pois “o real tem como forma o Tempo; o verdadeiro, a Duração” (2010, p. 10). O romance passa a “significar o real”, isto é, passa a dar um significado entre vários possíveis ao real. Para conseguir isso, precisa estabelecer maneiras de estruturar sua narrativa e uma dessas maneiras é a construção da personagem.

Mas, assim queremos organizar nosso pensamento, a personagem é uma das formas que o romance encontra para dar conta da noção de pessoa. Essa sim, a pessoa, surge como grande elemento em torno do qual a *intriga*, a *história* e a *personagem* concorrem como estabilizadores não da história que o romance conta, visto que esta só surge ao final da narrativa, mas do fato de que ao longo de todo o romance uma história é contada. A história, iniciada pelo artigo definido “a” não se confunde com “uma” história, cujo artigo inicial é indefinido. Essa história iniciada com artigo indefinido, no caso de *Um, nenhum e cem mil*, é a história de uma pessoa. Note-se, não de todas as pessoas, pois não há pretensões idealistas ou generalizantes, mas uma história possível de uma pessoa possível: Vitangelo Moscarda.

Logo nas primeiras páginas de *Um, nenhum e cem mil* o drama está posto:

- O que você está fazendo? – perguntou minha mulher ao me ver demorar estranhamente diante do espelho.
- Nada – respondi –, só estou olhando aqui, dentro do meu nariz, esta narina. Quando aperto, sinto uma dorzinha.
- Minha mulher sorriu e disse:
- Pensei que estivesse olhando para que lado ele cai.
- Virei-me para ela como um cachorro a quem tivessem pisado o rabo.
- Cai? O meu nariz?
- E minha mulher respondeu, placidamente:
- Claro, querido. Repare bem: ele cai para a direita (PIRANDELLO, 2015, p. 9).

Vitangelo Moscarda, tendo sido *bruscamente* alertado por sua esposa, Dida, de que a imagem que ele contemplava de si mesmo no espelho não correspondia à imagem contemplada por ela, descobriu que, ao passo que sua consciência era capaz de criar um *eu* para o *si mesmo* e dotar-lhe de uma

verdade inescapável aos outros, estes outros, tomados também por um senso de verdade absoluta, eram capazes de criar *Vitangelos Moscardas* infinitos com características que eram as dele, mas que a consciência não alcançava.

Tal raciocínio intrincado pode ser mais bem compreendido. O romance em questão começa com Vitangelo Moscarda olhando-se ao espelho. Esse movimento de olhar-se e enxergar-se no espelho dá-lhe a certeza de coincidência entre o que ele é e o que ele vê no espelho. Um comentário de sua esposa, contudo, retira-o dessa ilusão de coincidência entre imagem e identidade. Conclui-se, portanto, que na *vida pregressa* de Moscarda, isto é, na vida anterior ao comentário de Dida, o protagonista vivia sem pensar na própria existência, acreditando-se senhor de si mesmo, do próprio destino e das imagens de si a que os outros tinham acesso.

O comentário de Dida marca a cisão do *eu*, antes coincidente consigo mesmo e agora um *eu* que busca uma identidade por não coincidir consigo. Todo o romance decorre dessa busca desesperada por voltar a encontrar-se após ter sido arrastado a uma *consciência da dispersão*. Ora, consciência justamente pelo fato de que há tanto uma concretização do sentido de dispersão dentro do sujeito quanto por haver a doação de um sentido pessoal à mesma dispersão. O modo escolhido por Vitangelo para se *(re)encontrar*, após ter vivido uma série de experiências decorrentes da dissociação do *eu* com o *si mesmo*, é transformar-se em personagem e narrar suas memórias em forma de livro. Ou seja, do ponto de vista das estruturas que estabilizam o romance, há a necessidade de que ele veja a si mesmo como um outro, pois só assim é possível *organizar os sentidos* individuais das coisas a ponto de que eles – sentidos e coisas – possam ser entendidos por todos e qualquer um ser humano.

Não devemos perder de vista que, em nossa tese, a personagem literária, ficcional, Vitangelo Moscarda desdobra-se entre a própria personagem que *vive ficcionalmente* – e com a qual o leitor topa a cada página da narrativa – e o narrador em primeira pessoa, Vitangelo Moscarda, que *rememora* o momento da sua cisão consigo e organiza em forma de narrativa todos os momentos posteriores ao comentário de Dida: uma atitude análoga a de uma pessoa, incluindo-se na vida humana, portanto. Haveria quem suspeitasse de que a

alegação que fazemos, ainda que possa vir a ser acertada, pouco tenha a ver com o problema estético da obra de arte de Pirandello, mas que diga respeito aos caracteres éticos de seu romance, o que ficaria mais evidente com nossa conclusão de que Vitangelo Moscarda assume ares de pessoa e de que podemos de fato considerar *Um, nenhum e cem mil* como um romance *com pessoa* e não *com personagem*. Não cremos que essa objeção deva ser ignorada.

Não propomos aqui a mera identificação de trechos onde há e onde não há uma *pessoa* no texto de Pirandello, mas defendemos que a forma como o romance *Um, nenhum e cem mil* se estrutura é capaz de suscitar a atribuição de um sentido de pessoa à personagem Vitangelo Moscarda. Agirá mal quem acreditar que Vitangelo Moscarda é alguém com quem se pode marcar um encontro ou alguém que pode ser fotografado, por exemplo, pois, conforme a teoria iseriana, “É preciso, no entanto, levar em conta que os textos ficcionais constituem seu próprio objeto e não copiam objetos já dados” (ISER, 1996, p. 57). Vitangelo Moscarda só pode ser encontrado no texto ficcional. No entanto, a relação entre a ficção do texto e o imaginário do leitor pode servir para um jogo característico do ser humano, a saber: nosso gosto na vivência de ilusões e nos “atos de fingir” (ISER, 1999).

Nesse sentido, é lícito pensar que Vitangelo Moscarda pode conter em si, enquanto estrutura ficcional de um texto literário, a possibilidade de pessoa. Leiamos Iser uma vez mais para compreender de onde parte nossa hipótese:

O texto ficcional contém muitos fragmentos identificáveis da realidade, que, através da seleção, são retirados tanto do contexto sociocultural quanto da literatura prévia ao texto. Assim, retorna ao texto ficcional uma realidade de todo reconhecível, posta, entretanto, agora sob o signo de fingimento. Por conseguinte, este mundo é posto entre parênteses, para que se entenda que o mundo representado não é o mundo dado, mas que deve ser apenas entendido como se o fosse. Assim, se revela uma consequência importante do desnudamento da ficção. Pelo reconhecimento do fingir, todo o mundo organizado no texto literário se transforma em um *como se*. (ISER, 2002, p. 972-973).

E mais à frente:

Desta maneira, um certo mundo, que é forçosamente particularizado, possibilita um paradigma para o geral e este, pelo caráter particularizado do mundo representado, se transforma em uma experiência determinada. Se o mundo do texto se caracteriza pelo *como se*, assim assinalando que

aí se apresenta para ser visto ou concebido como um mundo, isso significa que sempre algo diverso deve ser introduzido no mundo representado no texto. Pois o elemento de comparação na expressão “como se” é um impossível ou irreal, não podendo ser portanto uma parte do mundo representado. Por isso, o mundo do texto, sob o signo do *como se*, não mais pode se designar a si mesmo, mas sim remeter ao que não é. Noutras palavras: embora ele não seja um mundo real, deve ser considerado como tal e, deste modo, a finalidade, que começa a se esboçar pelo ato de remissão, deve ser compreendida como a possibilidade de tornar-se perceptível (*Wahrgenommenwerden*). Pois tornar-se perceptível não se confunde com nenhuma característica do mundo enquanto tal (2002, p. 977).

Por isso, ler Vitangelo Moscarda *como se fosse uma pessoa* não é nem um descalabro teórico nem uma leitura deslocada da especificidade da literatura, mas sim uma possibilidade aberta pela Teoria do Efeito Estético e pela Antropologia Literária, de W. Iser, mas calcada no próprio texto de Pirandello. Texto que, organizado por um narrador que toma consciência de si, *narrando-se* e construindo uma narrativa para o próprio passado, ou seja, tornando-se uma personagem de si mesmo, uma ficção da ficção que é o eu, torna-se um texto que impede o entendimento da narrativa solipsista.

Se voltarmos ao trecho do romance posto anteriormente, veremos que Dida impõe a Moscarda a ideia de limitação do olhar. Ao ver-se no espelho, Moscarda esperava encontrar – e fatalmente encontrava – aquilo que sempre vira e que, portanto, lhe era familiar: a própria ideia de si, representada em uma imagem. A reação de Moscarda é como a de um “cachorro a quem tivessem pisado o rabo”, ou seja, instintiva, tomada pela dor, pelo impulso, pela ilogicidade, pela reação automática. Natural que fosse assim, pois enquanto vivia, Vitangelo Moscarda não parava a ver-se vivendo. Vivia, maquinal e instintivamente, como vivem os que não passam de tipos sociais ou de arremedos de pessoa. Com efeito, vivia sem pensar propriamente na existência.

Mas se afirmamos que este romance representa a impossibilidade do solipsismo é porque lemos na forma narrativa a representação da ideia de que a consciência do eu não se constrói individualmente. Sendo assim, teríamos de ler/ver na narrativa memorialística do narrador Moscarda a passagem da identificação egoística com a imagem espelhada para a assunção de que aquela imagem é uma das representações possíveis do sujeito – a personagem Moscarda – em questão.

No romance, após ter percebido a irritação do marido com a constatação feita, Dida elenca uma série de “defeitos” que ela via em Moscarda e, então, vemos o solipsismo ruir:

Depois de um exame atento, tive de reconhecer todos esses defeitos. E só então, depois que minha irritação foi substituída por espanto e, logo em seguida, por dor e abatimento, minha mulher tentou consolar-me dizendo que eu não precisava me preocupar tanto com isso, porque, apesar de tudo, eu continuava sendo um belo homem.  
[...] Seguro de não ter motivos para sofrer ou me depreciar, não dei nenhuma importância àqueles leves defeitos (PIRANDELLO, 2015, p. 10).

“Reconhecer todos esses defeitos” é a forma literária que o narrador encontra para dizer o que, de modo analítico, nós havíamos sugerido, a saber, que o sujeito adiciona, não sem grande perturbação, à noção que tem de si as noções que os outros constroem/construíram dele. Se Vitangelo Moscarda, “depois de um exame atento”, *reconhece* que os “defeitos” que Dida via nele, em relação à forma de seu nariz, de suas sobrancelhas, orelhas, mãos e pernas, esses “defeitos” sempre fizeram parte da constituição física de Moscarda – ao menos, do ponto de vista de Dida – isso implica dizer que para Moscarda não era suficiente ter olhos para ver o que Dida via, era-lhe necessário adquirir os instrumentos facilitadores da visualização.

Foquemos nossa atenção na personagem Vitangelo Moscarda por um instante, aquela que “não podia ver-se vivendo”. Não ser capaz de se ver enquanto está vivendo não quer dizer que não se é capaz de ver, mas, sim, que não se é capaz de ver *tudo* o que há para ser visto. Por certo, essa é uma definição fundadora do próprio sujeito, visto como um ser que é efeito de diversas outras estruturas anteriores a ele e fundadoras do espaço social em que ele, sujeito, emerge e configura-se como ser. O que se entende disso é que não existe algo que seja completamente *visível*, dado a ver pela composição *natural* das coisas, pois não há *naturalidade* nas coisas se elas ganham significado socialmente e, por serem esses significados socialmente construídos anteriormente ao próprio sujeito, as coisas só podem ser (*re*)conhecidas quando o sujeito aceita o contrato social que fixou tal significado no tempo – deliberadamente ou não, pouco importa, já que mesmo a negação de um significado pressupõe sua possibilidade.

Ou seja, se Moscarda “reconhece” seus defeitos é pelo fato de que estes sempre estiveram ali. Os defeitos não *surgiram* inesperadamente em seu corpo. Contudo, o ponto de vista que ele adotava sobre si mesmo o impedia de vê-los, ao passo que o ponto de vista do outro – Dida, no caso – passou a revelá-los diretamente. Debruçar-se sobre a própria imagem, adicionando o ponto de vista de Dida, portanto, fez com que houvesse uma *desnaturalização* do si mesmo de Moscarda que, ao adicionar outros pontos de vista teóricos sobre o objeto de conhecimento que era ele mesmo, produziu-se diversamente de si.

Foquemos agora nossa atenção no narrador Vitangelo Moscarda, por um instante. O narrador do romance coloca-se numa posição diferente da personagem, pois se a personagem Moscarda “não pode ver-se vivendo”, pôde viver e, após isso, transformar-se em uma personagem fixada num romance pelo fato de o narrador Moscarda conjecturar sobre o vivido. Por certo não há *desintegração total*, visão que Bosi (2002, p. 139) atribui aos críticos pós-modernos “em busca de precursores para avaliar as suas teorias da fragmentação do sujeito”, mas tampouco há a *anulação total* da consciência, coisa que o mesmo Bosi (2003, p. 306) estranhamente nota no Vitangelo Moscarda de Pirandello: “também ele anula-se, já que mais nenhuma consciência o reflete. Nem cem mil, nem um: ninguém. A desagregação da consciência desemboca, assim, no puro nada.”.

Dizemos “estranhamente”, pois o *outro* de Vitangelo Moscarda é ele mesmo, mas em outra forma: o Vitangelo narrador e o Vitangelo personagem. Além disso, a narrativa de si que ele empreende tanto simula o que os pretensos leitores diriam, quanto dirige-se diretamente a eles, quanto ainda conversa consigo mesmo num movimento monologado que, nos parece, sempre é dialógico. Como se lê no trecho a seguir, não há solipsismo onde a consciência de si se reflete de tal forma que se fixa para se mirar e (re)atualizar-se no espelho:

Mas dei um peso extraordinário ao fato de ter vivido por tantos anos sem nunca ter trocado de nariz, sempre com aquele, e com aquelas sobrelhas e aquelas orelhas, aquelas mãos e aquelas pernas. E dizer que precisei ter uma mulher para me dar conta de que eram defeituosos! – Oh, mas que maravilha! E não é que as mulheres foram feitas justamente para descobrir os defeitos dos maridos?

Pois é, as mulheres... não nego. Mas também eu, se me permitem, naqueles tempos vivia pronto a afundar, a cada palavra que fosse dita ou mosca que voasse, em abismos de reflexões e considerações que me cavavam por dentro e roíam o espírito a torto e a direito, como a toca de uma toupeira, sem que de fora se percebesse coisa nenhuma.  
 – Vê-se, vocês dirão – que eu tinha muito tempo a perder.  
 Que nada. Era por causa do estado em que eu estava. E também por ócio, não vou negar (PIRANDELLO, 2015, p. 10-11).

Voltando à relação *pessoa x personagem*, vemos que o narrador Vitangelo age *como se fosse* uma pessoa justamente por ser capaz de se colocar em um romance, isto é, por ser capaz de se ficcionalizar e de compreender-se como ficção. Ou seja, há no narrador uma busca pela *desnaturalização* do olhar. Vitangelo Moscarda encontra-se justamente no lugar em que o sentimento de *querer ser* adquire força suficiente para escapar da imobilidade da personagem plana, previsível e prognosticável. Justamente porque olhar para as coisas de forma desnaturalizada é poder dotá-las de significados ainda inauditos e, por isso mesmo, inesperados.

Note-se também como o narrador Vitangelo Moscarda não se esconde na personagem Vitangelo Moscarda e, sem cerimônias, revela-se como um biógrafo de si, notado, por exemplo, na inclusão dos parênteses que buscam comentar a forma como a personagem Moscarda tinha vivido no momento da descoberta de um “ponto vivo” e como a estrutura linguística usada dá a entender que tal sentimento ainda permanece:

Este era finalmente um sentimento arraigado em mim, pela vontade que me inspirava (embora o percebesse desde então com uma certa desconfiança e temor) a mesma solidez consistente dos outros, surda e fechada em si mesma como uma pedra. (2015, p. 144).

Mesmo antes desse “ponto vivo” vir à tona, o narrador já demonstrava que o “reconhecimento” de algo pressupunha seu “desconhecimento” anterior ou posterior. Os “defeitos” que Dida reconheceria em Moscarda eram, por ele mesmo, desconhecidos, ainda que lá estivessem. Após seu “exame atento” foi obrigado a reconhecer o que antes desconhecia. É isto que o narrador, de forma memorialística, faz: concentra-se em compreender aquilo que seu “eu” do passado viveu, mas não era capaz de compreender. Não nos esqueçamos da

Teoria do Efeito Estético e da Antropologia Literária, que nos animaram até aqui, e tomemos o que nos diz Iser (1996, p. 102):

É necessário, portanto, compreender a relação entre ficção e realidade não mais como relação entre seres, mas sim em termos da comunicação. Assim, desfaz-se a oposição entre ficção e realidade: em vez de ser um polo oposto à realidade, a ficção nos comunica algo sobre ela. [...] Como estrutura comunicativa, a ficção conecta à realidade um sujeito que, por meio da ficção, se relaciona a uma realidade. [...] Se a ficção não é a realidade não é porque careça de atributos reais, mas sim porque é capaz de organizar a realidade de tal modo que esta se torna comunicável, os analistas deveriam substituir a velha pergunta por outra: já não se trata mais de evidenciar o que ela significa, mas sim os seus efeitos. Só assim teremos um acesso à sua função, que se cumpre na mediação entre sujeito e realidade.

Se entendemos bem o modelo que subjaz à oposição *eu X outro, pessoa x personagem*, em *Um, nenhum e cem mil*, então podemos concluir que a estrutura do texto é capaz de revelar o modelo como o narrador Vitangelo Moscarda descreve a passagem do momento em que não tinha conhecimento de que era um ser em movimento até a consciência de ser alguém para si e também um alguém para cada um dos outros com quem topou ao longo de sua vida:

*eu inconsciente de si → outro revelador da cisão do eu → eu consciente de si*

Compreendamos: se não houvesse a intervenção de Dida, a personagem Moscarda não saberia que era inconsciente de si mesma; a passagem da inconsciência para a consciência se dá na personagem Moscarda, mas só se revela para os outros pelo fato de que o narrador Moscarda reorganiza o vivido em forma de narrativa e imobiliza essa trajetória em forma de ficção. Ou seja, a ilusão da identidade fixa e imutável que tinha a personagem Moscarda se quebra, revelando que essa ilusão é um ficção a que os seres humanos estão amplamente abertos a aderirem, a fim de poder continuar “existindo” não como seres em movimento, mas como personagens de uma narrativa.

Como diz Iser, “em vez de ser um polo oposto à realidade, a ficção nos comunica algo sobre ela”, neste caso, comunica que temos uma tendência a compreender nossa identidade como uma essência, não como um acidente.



Vitangelo Moscarda narrador, que compreendeu aquilo pelo que passou e transformou tudo isso em uma ficção literária, age *como se fosse* uma pessoa não por *ter* uma memória de si no passado, mas por poder criar o próprio passado e, assim, aprender com ele, ou seja, imobilizar-se no passado para permanecer em movimento no presente, já que, enquanto vivemos, não podemos nos ver vivendo, apenas após termos vivido é que podemos refletir sobre isso.

## CONCLUSÃO

Moscarda não crê que haja o Bem, ou a Verdade, no mundo inteligível: “Houvesse uma realidade fora de nós, externa a vocês e a mim, uma senhora realidade minha e uma senhora realidade sua, digo, em si mesma, igual e imutável! Mas não há” (PIRANDELLO, 2015, p. 46). Nesse sentido, é esclarecedor perceber que Moscarda demonstra que a memória dos lugares não constitui os sujeitos. Isto é, o narrador dá a entender que os leitores se fiam na ideia de que *saber do passado* do outro é igual *saber quem é* o outro. Tais equivalências, que o Moscarda narrador atribui ao desejo humano de “referências, dados de fato”, são apenas indicativos, não definidores identitários.

Percebamos então como a posição narrador (que age *como pessoa*) e a posição personagem de Vitangelo Moscarda se entrelaçam, mas não necessariamente se confundem. Neste trecho, quando o Vitangelo narrador busca instruir os leitores sobre a ilusão na qual acredita que eles vivam, vale-se da memória do vivido e da elaboração dessa memória transformada em literatura. No entanto, para agir dessa forma, o narrador Moscarda ancora-se no que *viveu* a personagem Moscarda, mais especificamente o narrador Moscarda age como Dida agiu com o Moscarda personagem no início da narrativa. Ou seja, o narrador Moscarda só pode tentar aconselhar o leitor agora, pois já viveu seu momento de inconsciência. O fim último da narrativa é que Moscarda seja capaz de instruir seus leitores, para que eles atinjam a consciência de que, sendo humanos *como ele*, estão sempre entre extremos.

A título de provisória conclusão, recordemos que logo nas primeiras páginas da narrativa, Vitangelo Moscarda, o narrador, afirma: “Eu não podia me

ver vivendo” (PIRANDELLO, 2015, p. 20). Pessoas vivem, e por isso estão postas em movimento. Personagens estão fixadas, por isso podem ser vistas “vivendo”. Com efeito, o que se pode notar no trecho é também a ideia de que existe algo em nós, humanos, que nos aproxima aos outros animais e nos faz agir impulsivamente, instintivamente, e reagir ao mundo com base nas *leis* biológicas das necessidades, mas também há algo em nós, humanos, que nos diferencia dos outros animais e que nos faz agir somente após considerar o objeto, após atribuir significados às coisas e às relações, após ponderar sobre os resultados previstos, ou seja, algo que não ocorre na concomitância e simultaneidade da vida, mas no momento posterior que, por força, remonta ao momento anteriormente vivido. O humano é aquele que não *precisa* resolver-se no instante, ele *pode* postergar, isto é, ele pode *durar* no tempo e na memória.

Emmanuel Mounier, quando discute o conceito de pessoa para afirmar-se contra o individualismo que transforma os sujeitos em seres abstratos, assim fala da pessoa:

A pessoa só cresce na medida em que sem cessar se purifica do indivíduo que nela está. Não o conseguirá virando toda a atenção sobre si própria, mas, pelo contrário, tornando-se *disponível* (G. Marcel), e por isso mesmo mais transparente a si própria e aos outros (MOUNIER, 2014, p. 45, grifo do autor).

Enquanto se identificava com a própria imagem refletida no espelho – e nunca questionada – Moscarda era um escravo de si, um escravo da própria imagem, um escravo do desejo de ser quem ele era, isto é, era o *eu* que só reconhecia a si como ser e/ou o ser que, ao reconhecer o outro, não lhe dava completude e alteridade completa, mas o via apenas pela própria lógica, num solipsismo flagrante.

Ser escravo, nestes termos, é não ter livre-arbítrio, não poder ser diferente daquilo que se pensa ser, sob a pena de perder-se indefinidamente. Mas a personagem Vitangelo Moscarda, num relance de abertura da consciência para a existência de um outro de si e de outros exteriores ao si mesmo, escapará à lógica autocentrada da comunidade a que ele pertence e perceberá que essa mesma comunidade, bem como a natureza e os outros, são fenômenos que independem dele mesmo enquanto sujeito.

Tanto esse escape quanto essa percepção, ainda que vividas pela personagem, são apresentadas pelo narrador Vitangelo que, já tendo deixado decantar no tempo a história de si, assume-se como uma *pessoa* que pretende eternizar-se na forma de uma personagem que se fixa em um romance.

## REFERÊNCIAS

BOSI, A. **Céu, inferno**: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003.

\_\_\_\_\_. Luigi Pirandello: um, nenhum e cem mil. *In*: \_\_\_\_\_. **Literatura e resistência**. São Paulo: Ed. Cia das Letras, 2002.

BRAIT, B. **A personagem**. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2017.

CANDIDO, A. A personagem do Romance. *In*: CANDIDO, A. *et al.* **A personagem de ficção**. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2018, p. 51-80.

ISER, W. **O ato da leitura**: uma Teoria do Efeito Estético. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996, v. 1.

\_\_\_\_\_. O que é Antropologia Literária? *In*: ROCHA, J. C. de C. (Org.). **Teoria da Ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Trad. Bluma W. Vilar e João C. de C. Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

\_\_\_\_\_. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. *In*: LIMA, L. C. (Org.) **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, v. 2.

MOUNIER, E. **O Personalismo**. Trad. Vinícius Eduardo Alves. São Paulo: Centauro, 2004.

PIRANDELLO, L. **Um, nenhum, cem mil**. 4. ed. Trad. Maurício Santana Dias; Apresentação Alfredo Bosi; Entrevista Sérgio Buarque de Holanda. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

ROSENFELD, A. Literatura e personagem. *In*: CANDIDO, A. *et al.* **A personagem de ficção**. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2018, p. 09-50.

SANTOS, C. S. G. dos. **Teoria do Efeito Estético e Teoria Histórico-cultural**: o leitor como interface. Coleção Teses. Recife: Bagaço, 2009.

ZÉRAFFA, M. **Pessoa e personagem**. O romanescos dos anos de 1920 aos anos de 1950. Trad. Luiz J. Gaia; J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.



## **Eixo 2 – Teoria do Efeito Estético, Antropologia Literária e outras Artes**

## Experiência estética no texto dramático: a personagem como ponto de vista privilegiado em *Hamilton – an american musical*

José Etham de Lucena Barbosa Filho (Mestrando em Letras/UFPB)

**RESUMO:** Monólogos, diálogos, esquetes, improvisos, épicos, sátiras e musicais preenchem os palcos do mundo inteiro e proporcionam a experiência de mobilizar um público por meio da narrativa. Nesse sentido, propomos apresentar uma incursão da Teoria do Efeito Estético, proposta por Wolfgang Iser (1996, 1999), articulada com o Mapeamento da Experiência Estética (MAPEE) proposta por Santos e Costa (2020), em um texto dramático. O objetivo da pesquisa foi mapear a experiência estética do autor-leitor com o texto a partir da perspectiva textual da personagem, identificada como o ponto de vista em movimento privilegiado no caso dos textos para o teatro. O *corpus* selecionado foi o libreto (script e letras) do musical da Broadway – *Hamilton: an american musical*. O musical se diferencia de outros espetáculos do meio teatral pela presença de números e coreografias acompanhadas de canções, além de possuir uma estrutura clássica de dois atos, consagrada ao longo de anos na West End e na Broadway. Para tanto, fizemos um levantamento de teorias do campo dramatúrgico para embasar a leitura do texto de drama, especificamente o musical, trazendo os conceitos de caracterização, conflito interno e conflito externo. Com essa articulação, foi possível realizar a heurística do MAPEE para referenciar os atos de apreensão textual da fenomenologia iseriana empregados na leitura do texto, explicitando os sentidos apreendidos ao longo do processo. Concluímos, por fim, que a personagem é a perspectiva textual privilegiada no texto dramático, uma vez que as relações e tensões conflituosas das personagens entre si no plano narrativo se destacaram como o ponto central da ação.

**PALAVRAS-CHAVE:** Experiência estética. Teoria do Efeito Estético. Texto dramático. Hamilton.

### INTRODUÇÃO

A experiência estética é um fenômeno complexo propiciado através da interação dos indivíduos com textos de ficção. De acordo com Iser (2013), a ficção não se restringe a uma função da linguagem, ela é uma necessidade antropológica de perceber a realidade por meio de mundos possíveis. Ademais, a ficção transcende a literatura, não sendo a ela exclusiva, para outras mídias e fenômenos culturais como o cinema, as histórias em quadrinhos, as tirinhas humorísticas, o *stand-up comedy*, os *story-driven games* e assim por diante.

A partir disso, a experiência estética proporciona ao leitor uma emancipação estética, uma oclusão resultante dos efeitos de sentido experienciados pelo leitor ao longo da leitura. O teatro é uma dessas manifestações da ficção, uma das mais antigas pelo menos, cuja representação de ações entre as personagens, sejam elas baseadas em acontecimentos reais ou não, possibilita a encenação de corpos em movimento para gerar um efeito catártico no espectador.

A teoria do drama tem origem na *Poética* de Aristóteles, cujo objeto de estudo, a tragédia, constituía um dos primeiros tipos de espetáculo do gênero dramático. Daí em diante, a análise do drama percorreu milênios até os dias de hoje, em que as peças teatrais assumiram outras formas, discursos e aspectos de sua performance. Monólogos, diálogos, esquetes, improvisos, épicos, sátiras e musicais preenchem os palcos do mundo inteiro. Tudo isso sem deixar de lado um aspecto essencial: os espectadores e a experiência de mobilizar um público por meio da narrativa.

Nesse sentido, o presente trabalho objetiva mapear a experiência estética com um texto dramático utilizando a metodologia de Mapeamento do Efeito Estético, a partir de Santos e Costa (2020), para realizar a leitura metaprocedimental do texto, evidenciando os processos empregados para a sua interpretação. Escolhemos o teatro em razão de poder testar a metodologia, já utilizada para textos literários e longas-metragens, abrindo novos caminhos para o estudo de narrativas ficcionais. Ademais, escolhemos a perspectiva textual da personagem do texto dramático como foco principal do mapeamento, uma vez que é o aspecto essencial da linguagem dramatúrgica.

Nossa hipótese é de que, nas perspectivas textuais destacadas por Iser (1996), a personagem é a perspectiva textual privilegiada no texto dramático. Devido à complexidade da tarefa de mapeamento proposta pelas pesquisadoras supracitadas, decidimos abreviar a leitura ademais exposta para somente considerarmos a estrutura de tema e horizonte que ocorre no primeiro ato da peça *Hamilton: an American Musical* (2016).

## **SOB A LUZ DA RIBALTA E OS OLHOS DO LEITOR: A ESTRUTURA DE TEMA E HORIZONTE**

A sintetização dos fragmentos do texto é uma das formas de apreensão colocadas em prática pelo leitor. Esse processo ocorre em um eixo sintagmático da leitura, no qual a síntese torna-se horizonte do fragmento lido. Ao mesmo tempo, o leitor estabelece um segundo horizonte num ato de protensão, isto é, projetando o que ele espera vir em seguida. Dessa forma,

cada momento da leitura representa uma dialética de protensão e retenção, entre um futuro horizonte que ainda é vazio, porém passível de ser preenchido, e um horizonte que foi anteriormente estabelecido e satisfeito, mas que se esvazia continuamente; desse modo, o ponto de vista em movimento do leitor não cessa de abrir os dois horizontes interiores do texto, para fundi-los depois (ISER, 1999, p. 17)

Para tornar-se ciente da estrutura de tema e horizonte, o leitor percorre o texto por meio das perspectivas textuais que guiam a estrutura. As perspectivas textuais são os aspectos próprios do texto literário, assim definidos pela sua natureza ficcional. Para Iser, são eles: o narrador, as personagens, a ficção do leitor e o enredo. Assim, o narrador, o foco narrativo, as personagens, o discurso direto, indireto e indireto livre são pistas deixadas pelo autor para a condução da leitura. Elas permitem uma diversidade de pontos de vista dentro do texto, as quais o leitor poderá ocupar na medida em que se movimenta pelo texto e, ao mesmo tempo, apercebendo-se das relações que as perspectivas fazem entre si. Como diz Iser (1999, p. 27):

Daí advém uma rede de possibilidades de relacionamento; estas se caracterizam não pela combinação de dados isolados de diferentes perspectivas textuais, mas porque estabelecem uma relação de observação recíproca entre as perspectivas estimulantes e estimuladas. [Da mesma forma] essa rede relacional nunca poderá ser de todo realizada, mas ela oferece a base para as decisões seletivas a serem tomadas durante o processo da leitura. A multiplicidade das interpretações de um texto indica que estas seleções subjetivas não são idênticas, mas passíveis de compreensão intersubjetiva, uma vez que representam tentativas de otimizar a mesma rede relacional.

É importante denotar a organicidade do processo de leitura descrito por Iser. O texto será um desafio para o leitor a depender de seu repertório prévio, pois apresenta entraves que podem interferir na situação comunicacional entre os dois polos. No entanto, o ato de leitura permanece uma atividade colaborativa de extrema produção de significados. A estrutura textual permite o deslocamento do leitor de maneira razoavelmente livre, mas delibera formações e rompimentos das relações criadas na leitura que resultam em produtividade. Nesse ponto, Iser (1999) recorre à pressupostos da *Gestalt* para esclarecer esses rompimentos. De certa forma, a leitura no eixo sintagmático

segue a estrutura de tema e horizonte, na qual o horizonte futuro está vazio e é preenchido na mente do leitor pela sua capacidade de projetar expectativas.

## **MAPEANDO O TEXTO DRAMÁTICO: HAMILTON COMO PONTO DE VISTA PRIVILEGIADO**

Estruturalmente, *Hamilton: an American Musical* é dividida em dois atos, composição comum na maioria dos musicais. A estrutura de dois atos se distingue por separar o espetáculo em duas partes iguais em extensão e interdependentes, até certo ponto. No caso de *Hamilton*, os dois atos contêm o mesmo número de músicas, ambos possuindo uma canção introdutória (*Overture*) e uma de encerramento (*Finale*). Ou seja, o primeiro e o segundo ato podem ser vistos como peças inteiras com começo, meio e fim, sem deixar rastros que fazem parte de um todo. Entretanto, os musicais são compostos dessa forma para que os atos possam se complementar tematicamente, como acontece na peça em questão, em que temos a ascensão de Hamilton como secretário do Tesouro no final do primeiro ato e depois uma sequência de escândalos políticos e pessoais até a sua morte, no final do segundo ato. Assim, os atos podem ser vistos de forma simétrica, apesar de se distinguirem no tema.

Ao todo, *Hamilton* possui 46 canções originais divididas igualmente entre os dois atos. Porém, o primeiro ato possui um interlúdio que reprisa a canção “*The Story of Tonight*” sob o título “*Tomorrow There’ll Be More of Us*”, tecnicamente, contabilizando 24 canções no primeiro ato. Todas as citações do espetáculo foram retiradas do livro *Hamilton: the revolution* (2016), escrito por Lin-Manuel Miranda e Jeremy McCarter, uma edição *omnibus* que acompanha anotações e informações extras acerca do fenômeno da peça.

Nesse primeiro momento da peça, devemos considerar a caracterização da personagem. Na primeira cena (*Alexander Hamilton*), as personagens secundárias narram a vida de Hamilton se referindo a ela no passado, isto é, como se Hamilton já estivesse morto e eles relembassem os momentos de sua vida. Nesse sentido, Hamilton é caracterizado logo nos primeiros versos da peça nas



palavras de quatro personagens: Aaron Burr, John Laurens, Thomas Jefferson e James Madison:

AARON BURR: How does a *bastard, orphan, son of a whore* and a Scotsman, *dropped in the middle of a forgotten Spot in the Caribbean by providence, impoverished, in squalor*, grow up to be a *hero* and a *scholar*? (MIRANDA; MCCARTER, 2016, p. 16, grifos nossos).

**SÍNTESE 1:** *Hamilton é traumatizado pela sua origem humilde, mas isso não o impediu de se tornar alguém de destaque.*

Esses primeiros versos servem para apresentar o protagonista, colocando seu principal rival para narrar o começo da vida de Hamilton. Consideramos essa síntese uma primeira iteração acerca da personagem, o primeiro contato que forma a base da leitura. Colocada como tema, a perspectiva em foco nos dá um horizonte de protensão para pensarmos o caráter de Hamilton.

No entanto, cria-se uma expectativa com o verso final, pois apesar do trauma, Hamilton se tornou um herói e um estudioso. Assim, repentinamente, há uma quebra da *good-continuation* quando comparamos a adjetivação no começo da frase com a adjetivação final, que reitera o horizonte retido da adjetivação inicial. De maneira quase instantânea o texto situa nossa leitura na caracterização da personagem ao mostrar a oposição entre o começo e o final da sua vida através de uma quebra de expectativa.

Esses versos iniciais também fazem uma coisa importante para nossa leitura: eles nos convidam a responder à pergunta realizada por eles. Como esse homem traumatizado se tornou quem ele se tornou? Consideramos esse o primeiro vazio que a peça nos proporcionou, uma vez que o texto deixa em aberto qual o destino de Hamilton, mesmo narrando vários momentos do percurso de sua vida. Seu paradeiro e o contexto de sua morte são omitidos neste início.

Em seguida, John Laurens fala “Got a lot farther by workin’ a lot harder, by being a lot smarter, by being a self-starter, by fourteen, they placed him in charge of a trading charter” (MIRANDA; MCCARTER, 2016, p. 16).

**SÍNTESE 2:** *Apesar de suas condições, Hamilton é alguém proativo e que alcança seu lugar trabalhando duro.*

Em terceiro lugar, Jefferson narra a experiência de Hamilton com a escravidão nas colônias quando ainda era jovem e trabalhava no comércio:

THOMAS JEFFERSON: And every day while slaves were being slaughtered and carted away across the waves, he straggled and kept his guard up. Inside he was longing to be a part of, the Brother was ready to beg, steal, borrow or barter (MIRANDA; MCCARTER, 2016, p. 16).

**SÍNTESE 3:** *Hamilton quer fazer parte de algo e está disposto a fazer qualquer coisa por isso.*

Por último, James Madison narra:

JAMES MADISON: Then a hurricane came, and devastation reigned, our man saw his future drip, dripping down the drain, put a pencil to his temple, connected to his brain, and he wrote his first refrain, a testament to his pain. (MIRANDA; MCCARTER, 2016, p. 16).

**SÍNTESE 4:** *Diante da catástrofe na sua terra natal, Hamilton encontra conforto escrevendo a sua dor.*

Ainda na mesma cena, uma quinta personagem, Eliza Hamilton, entra em cena para contar um episódio traumatizante na vida de seu marido:

ELIZA HAMILTON: When he was ten his father split, full of it, debt-ridden, two years later, see Alex and his mother bed-ridden, half-dead sittin' in their own sick, the scent thick,  
FULL COMPANY (EXCEPT HAMILTON) (WHISPERING): And Alex got better but his mother went quick (MIRANDA; MCCARTER, 2016, p. 16).

**SÍNTESE 5:** *A mãe é a figura principal no começo da vida de Hamilton e sua morte ainda o assombra.*

Tiramos a conclusão de Hamilton ser assombrado pela morte da mãe a partir da indicação da rubrica *WHISPERING*, algo que sussurra na mente do jovem e continua recorrendo na sua cabeça ao ter de presenciar a morte da sua mãe enquanto os dois estavam doentes.

Essas primeiras iterações da primeira cena ajudam a constituir uma imagem geral de Hamilton, um homem profundamente marcado pela orfandade e, especialmente, pela morte da mãe, que não sabe desistir e mesmo assim consegue trabalhar duro para conseguir seu espaço, apesar das tragédias de sua vida pessoal. O conjunto dessas afirmações em texto nos dão a

caracterização social e psicológica da personagem, mesmo que nesse ponto do drama ainda não tenhamos visto Hamilton agir.

Ainda na mesma cena, as personagens, exceto Hamilton, entram e falam sobre sua relação com o protagonista da seguinte forma:

MULLIGAN, LAFAYETTE: We fought with him.  
 LAURENS: Me? I died for him.  
 WASHINGTON: Me? I trusted him.  
 ELIZA, ANGELICA, MARIA REYNOLDS: Me? I loved him.  
 BURR: And me? I'm the damn fool that shot him (MIRANDA; MCCARTER, 2016, p. 17).

**SÍNTESE 6:** *Hamilton fez inimigos e aliados ao longo de sua vida*

Vale denotar um pequeno jogo de palavras feito pelo dramaturgo da peça. O espetáculo foi construído para que os mesmos atores que interpretarem Hercules Mulligan e o Marquês de Lafayette, aliados de Hamilton no primeiro ato, também interpretem James Madison e Thomas Jefferson, inimigos de Hamilton no segundo ato. Dessa forma, a afirmação “We fought with him” permite a atribuição de dois sentidos: que lutaram *com* Hamilton, como também lutaram *contra* ele. Da mesma forma, o ator que interpreta John Laurens no primeiro ato também interpreta o papel de Philip Hamilton, o filho do protagonista. Assim, quando afirma “Me? I died for him” o ator se refere a duas razões diferentes para morrer. Por fim, temos a anunciação principal da peça, em que Burr afirma que matou Hamilton. Logo, podemos sintetizar uma série de conflitos e alianças de início.

**SÍNTESE 7:** *Laurens, Mulligan e Lafayette são aliados de Hamilton.*

**SÍNTESE 8:** *Jefferson, Madison e Burr são inimigos de Hamilton.*

**SÍNTESE 9:** *Hamilton era alguém de confiança para Washington.*

**SÍNTESE 10:** *Hamilton teve três relacionamentos amorosos com Eliza, Angelica e Maria.*

**SÍNTESE 11:** *Hamilton foi morto por Aaron Burr.*

Na cena seguinte, que leva o nome de *Aaron Burr, Sir*, a peça leva a narrativa para o presente e a ação principal é colocada em curso. Hamilton conhece Burr e eles têm, nesse primeiro contato, uma relação amigável.

**SÍNTESE 12:** *Hamilton admira Burr e os dois são aliados, apesar de pensarem diferente.*

A síntese 12 entra em conflito com a síntese 8, cujo horizonte protenso nos fez pensar que Hamilton e Burr seriam inimigos à primeira vista. Isso configura uma quebra da *good-continuation* na nossa leitura, exigindo a reorganização do vazio dos conflitos de Hamilton na seguinte síntese:

**SÍNTESE 13:** *Hamilton e Burr se tornarão inimigos.*

Em sequência, a cena *My Shot* é um monólogo de Hamilton em que, pela primeira vez, a personagem principal revela suas motivações. Dois trechos chamam nossa atenção:

HAMILTON: I imagine death so much it feels more like a memory. When's it gonna get me? In my sleep? Seven feet ahead of me? If I see it comin' do I run or do I let it be? Is it like a beat without a melody? [...] I'm past patiently waitin'. I'm passionately smashin' every expectation, every action's an act of creation! I'm laughin' in face of casualties and sorrow, for the first time, I'm thinkin' past tomorrow.  
HAMILTON AND COMPANY: And I am not throwing away my shot. Hey yo, I'm just like my country, I'm young, scrappy and hungry and I'm not throwing away my shot (MIRANDA; MCCARTER, 2016, p. 28-30)

**SÍNTESE 14:** *Hamilton pensa muito na sua própria morte.*

**SÍNTESE 15:** *Hamilton é obsessivo e quer lutar pela liberdade do seu país a qualquer custo.*

A síntese 15 corrobora com as sínteses 1, 2 e 3, uma vez que confirmam a caracterização de Hamilton como alguém que persevera diante das adversidades, ao mesmo tempo em que deseja fazer parte de algo. Nesse caso, Hamilton encontra na revolução e nos seus novos aliados uma forma de finalmente ser parte de um todo. Por conseguinte, agora com suas motivações estabelecidas, Hamilton enfrenta seu primeiro conflito externo com Samuel Seabury, que aparece na cena *Farmer Refuted*. A cena retrata um episódio de discussão política entre um nobre fazendeiro defensor da coroa inglesa e o impulsivo jovem Hamilton. Na cena, Seabury repete as mesmas frases sem conseguir refutar Alexander, e ambos demonstram pronúncias diferentes no inglês:

SAMUEL SEABURY: [...] Heed not the rabble who scream revolution. They have not your interests at heart. [...] Chaos and bloodshed are not a

solution. Don't let them lead you astray. This Congress does not speak for me. [...] They're *playing* a dangerous game. I pray the King shows you his mercy. For shame, for shame... (MIRANDA; MCCARTER, 2016, p. 49, grifo nosso)

**SÍNTESE 16:** *Hamilton fala diferente de Seabury.*

Mas, por quê? A partir da fala de Seabury, nosso repertório entra em conflito com o texto, quanto à caracterização de Seabury em relação às outras personagens já apresentadas. Enquanto Hamilton, Mulligan, Burr, Laurens e Lafayette pronunciam o gerúndio do inglês numa forma contraída (*workin'*, *waitin'*, *smashin'*, *laughin'* etc.), Seabury tem no discurso a forma padrão do gerúndio inglês (*playing*). Isso nos gerou uma quebra da *good-continuation*, uma vez que todas as personagens até este ponto possuem discursos relativamente semelhantes, isto é, um uso informal do inglês contemporâneo, enquanto Seabury aparece caracterizado com um discurso próprio de uma ficção histórica.

Isso ocorre apenas quando Seabury entra em cena, porque a fala de Hamilton estava em nosso horizonte de retenção, previamente sintetizado, mas só causou estranhamento uma vez que Seabury se tornou tema da leitura e entrou em conflito com sínteses anteriores. Assim, nosso repertório acerca das normas do inglês preenche o vazio do porquê há uma distinção entre o uso linguístico do gerúndio da seguinte forma:

**SÍNTESE 17:** *Hamilton fala diferente de Seabury, porque Hamilton representa a revolução, os novos tempos, o avanço para o futuro e a diversidade, enquanto Seabury está engessado em ideias do passado, fazendo com que isso seja representado em sua fala.*

Em sequência, temos a cena *You'll Be Back*, protagonizada pelo Rei George III, anunciando o envio de tropas para a colônia americana, o que dá início ao segmento de cenas que retratam a Guerra da Revolução Americana. Na cena, a síntese anterior é confirmada pelo discurso formal da personagem: KING GEORGE: [...] You say our love is *draining* and you can't go on. You'll be the one *complaining* when I am gone (MIRANDA; MCCARTER, 2016, p. 57, grifos nossos). Nesse caso, o Rei George III tem a mesma representação na fala que Seabury, usando a pronúncia formal do gerúndio do inglês, o que reforça a síntese 17 da seguinte forma:

**SÍNTESE 18:** *As personagens que apoiam a revolução são retratadas com fala semelhante ao inglês informal contemporâneo, enquanto as personagens contra a revolução usam o inglês formal da época.*

Em seguida, a canção *Right Hand Man* apresenta George Washington na peça. A cena serve tanto de introdução como para apresentar a relação entre Washington e Hamilton, que pode ser destacada no seguinte trecho:

WASHINGTON: It's alright, you want to fight, you've got a hunger. I was just like you when I was younger. Head full of fantasies of dyin' like a martyr?  
 HAMILTON: Yes.  
 WASHINGTON: Dying is easy, young man. Living is harder (MIRANDA; MCCARTER, 2016, p. 64).

Nesse diálogo, notamos uma familiaridade gerada entre os dois. Washington acaba de conhecer Hamilton e de início dá uma admoestação aos idealismos do jovem soldado. Com isso, sintetizamos que uma caracterização social e psicológica ganha destaque: a relação paternal entre Washington e Hamilton.

Como dito na primeira cena, Hamilton é profundamente traumatizado pela sua orfandade, mas isso só o fez ser propulsionado adiante por causa de sua índole de ferro, que sempre quer avançar socialmente independente dos empecilhos. A cena continua com Washington oferecendo a Hamilton o cargo de secretário pessoal, atribuindo a ele a função de cuidar de afazeres burocráticos da guerra, longe dos campos de batalha, oferta essa que, num primeiro momento, faz Hamilton hesitar, mas depois é aceita plenamente. Sintetizamos isso da seguinte forma:

**SÍNTESE 19:** *Hamilton enxerga Washington como uma figura paterna, preenchendo um vazio deixado pelo pai biológico.*

**SÍNTESE 20:** *Hamilton aceita o posto de secretário, pois vê a aliança com Washington como forma de ascender socialmente também.*

Outra sequência de cenas que chama a atenção é o Baile de Inverno, constituído de três cenas (*A Winter's Ball*, *Helpless* e *Satisfied*), que narram o episódio romântico de Hamilton com as duas irmãs Schuyler. Numa noite de 1780, Washington é acompanhado de seus soldados em um baile do Senador Philip Schuyler, o que dá início à canção *Helpless*, protagonizada pela

personagem Eliza Schuyler, que narra a sua “paixão à primeira vista” pelo jovem Alexander Hamilton. Ela pede ajuda à sua irmã Angelica, que apresenta Hamilton a Eliza. Os dois se apaixonam e trocam cartas durante semanas, até decidirem se casar. A partir da primeira cena do Baile de Inverno, sintetizamos o seguinte:

**SÍNTESE 21:** *Eliza ama Hamilton independente do seu passado trágico.*

**SÍNTESE 22:** *Hamilton se casa com Eliza porque genuinamente a ama.*

Entretanto, na cena seguinte (*Satisfied*), a segunda síntese é refutada. A cena retrata a festa de casamento de Eliza e Hamilton em que a cunhada de Alexander, Angelica, é convidada para fazer um brinde aos noivos. Durante o brinde, Angelica relembra os acontecimentos do baile de inverno e a mesma cena é retratada, porém sob o ponto de vista de outra irmã Schuyler. Com isso, sintetizamos a passagem da seguinte maneira:

**SÍNTESE 23:** *Hamilton queria casar com as irmãs Schuyler para ganhar influência.*

**SÍNTESE 24:** *Apesar de suas razões iniciais, Hamilton genuinamente ama Eliza.*

A síntese 24 é um ponto crítico na leitura, pois não só contraria a síntese 22, gerando uma quebra na *good-continuation*, como também preenche um vazio acerca das verdadeiras razões de Hamilton estar se casando com Eliza. De outra forma, a síntese 24 confirma a caracterização e o desejo de Hamilton, feitas na síntese 20, de que o protagonista ambiciona ascender socialmente.

## CONCLUSÕES

De maneira geral, várias instâncias da peça foram sintetizadas para explicitar momentos da leitura no mapeamento. As sínteses se mostraram efetivas na medida em que davam pontos de ancoragem ao longo do texto para retornarmos à leitura e refletirmos acerca de novas descobertas. Nesse processo, as sínteses foram sendo ressignificadas e algumas, percebidas como negatividades do texto, puderam ser preenchidas.

Especificamente, tivemos dois tipos de sínteses: as que caracterizam a personagem Hamilton e outras que mostram o seu conflito com diversas

personagens. Da mesma forma, elas denotam as vontades e desejos da personagem fundamentadas na leitura e repertório do leitor. Dessa maneira, observamos as constantes mudanças dessas relações apenas tratando de uma personagem. Destaca-se a maneira como o texto nos conduziu nesse processo de reviravoltas, quebras e vazios. Nesse quesito, a personagem se mostrou como um ser altamente volátil, que muda constantemente a cada reiteração da leitura.

Dito isso, quebras da *good-continuation*, vazios, temas e horizontes serviram de base para a referenciação na leitura, possibilitando refletirmos sobre as atitudes, caracterizações e conflitos que a personagem enfrentou. Nesse sentido, o texto dramático não se mostrou averso à ferramenta teórica do mapeamento; na verdade, o texto dramático oferece marcações mais objetivas acerca do enredo e das personagens. Consideramos isso parte da própria especificidade do gênero dramático, que tem por finalidade a encenação da peça e que, portanto, precisa que as informações, sentimentos e tensões estejam razoavelmente explícitas para que o ator ou produtor de um espetáculo tenha um direcionamento da narrativa.

Essa questão poderia causar uma simples rejeição à leitura, uma vez que a história e as personagens estão evidentes demais. No entanto, a leitura atenta à autorreflexão baseada nos conceitos da experiência estética exigiu um constante retorno aos momentos anteriores do drama com intuito de confirmarmos passagens ou desbancar sínteses anteriores que formavam uma *Gestalt* estranha aos acontecimentos novos que o texto apresentava. Se tomarmos em comparação o texto narrativo, o texto dramático possui uma exclusividade na formação da sua *Gestalt*, ela possui a perspectiva da personagem como ponto de vista privilegiado, uma vez que tem a ausência do narrador como figura determinante da ficção, cabendo essa função à personagem.

Consequentemente, foram necessárias várias leituras do texto para acompanhar as transformações e ressignificações pelo qual passava a personagem principal, investigando-se cada relação formada e rompida, suas novas vontades, suas conquistas de objetivos. Hamilton começa como uma pessoa extremamente traumatizada, mas que tem como marca maior do seu desejo “tornar-se alguém na vida”, ascender socialmente. Num primeiro



momento, ele toma um posicionamento ingênuo ao ser confrontado por Burr, porém reafirma seu desejo quando encontra companheiros que acreditam na mesma coisa que ele.

Da mesma maneira, ele encontra o amor da sua vida sob o pretexto de conseguir a tão sonhada ascensão social, não esperando se apaixonar verdadeiramente. Essas rupturas constantes não interferiram na leitura, visto que nosso repertório foi capaz de preencher os vazios deixados pelo texto. Ao mesmo tempo, elas possibilitaram uma nova visão da personagem, que foi sendo construída em vez de estar previamente dada no começo.

O Mapeamento da Experiência Estética foi de grande valia uma vez que possibilitou o detalhamento e a introspecção acerca da nossa experiência. Entretanto, em razão da extensão da nossa pesquisa, um recorte foi necessário para que a análise pudesse ser minimamente completa. Assim, decidimos fazer o mapeamento apenas do primeiro ato do texto dramático, o que não consideramos um defeito, visto que o gênero musical dramático possibilita esse recorte narrativo. São inúmeras as personagens, passando por épocas e lugares distintos e diferentes cenários.

Se considerarmos a representação histórica de Hamilton, a peça retrata mais de 100 anos daquela ação, começando com a infância de Alexander e terminando apenas com a morte de sua esposa, Eliza Hamilton, no epílogo. Contamos, no entanto, com a vantagem de analisar apenas o primeiro ato, que descreve um círculo inteiro do drama – a ascensão de Hamilton durante a guerra. Para contemplar o segundo ato seria necessário um trabalho de fôlego maior, demorado e ponderado.

## REFERÊNCIAS

ISER, W. **O ato da leitura**: uma Teoria do Efeito Estético v. 1. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

\_\_\_\_\_. **O ato da leitura**: uma Teoria do Efeito Estético v. 2. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999.

\_\_\_\_\_. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma Antropologia Literária. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

SANTOS, C. S. G. dos; COSTA, F. F. da. Mapeamentos de Experiência Estética em Literatura: uma estratégia (meta)procedimental emancipadora. *In*: SANTOS, C. S. G. dos; COSTA, F. F. da (org.). **Espiral de fingimentos**: mapeamentos de experiência estética em literatura. João Pessoa: Editora UFPB, 2020. p. 14-25. Disponível em: <http://www.editora.ufpb.br/sistema/press5/index.php/UFPB/catalog/book/855>. Acesso em: 20 mai. 2020.

MIRANDA, L-M; MCCARTER, J. **Hamilton**: the revolution. Nova Iorque: Hachette Book Group, Inc., 2016.

## Moda e cultura brasileira: uma análise do desfile “Fuxico Lanches” da marca *Misci* através do Mapeamento da Experiência Estética

Josuel Belarmino de Oliveira (Graduando em Letras/UFPB)

Ana Livia Macedo da Costa (Graduanda em Jornalismo/UFPB)

Larissa Brito dos Santos (Doutoranda em Letras/UFPR)

**RESUMO:** Os desfiles de moda são espaços de comunicação em que marcas utilizam do vestuário e de estratégias audiovisuais para dialogar com o público. Através desses eventos, o espectador entra em contato com as criações de um estilista, promovendo uma interpretação e podendo atribuir sentido a uma coleção de moda idealizada por este profissional. Além disso, esse mesmo espectador do desfile traz consigo referências próprias de sua vivência que dialogam de maneira específica com a apresentação. O encontro do repertório social, histórico e cultural de um espectador com uma obra, neste caso o desfile de moda, é analisado a partir das interpolações da Teoria do Efeito Estético (ISER, 1996;1999) na esteira da tese de Santos (2009), que torna possível vincular a experiência estética a uma estrutura metodológica, o Mapeamento da Experiência Estética (MAPEE), o qual almejamos constituir neste trabalho. Para isso, o presente artigo utiliza como objeto de estudo o desfile da marca brasileira *Misci*, durante a *São Paulo Fashion Week* (SPFW), o maior evento de moda do país, no ano de 2021. Nesta edição, a marca apresentou a coleção “Fuxico Lanches”, que traz a representação de lanchonetes e bares do interior do Brasil. Procuramos perceber e evidenciar, em nossa análise, como a utilização de trilha sonora com músicas de forró eletrônico e tecnobrega, o cenário composto de elementos típicos de bares, a seleção de modelos diversos e as roupas com signos identificáveis do cotidiano, como a coxinha, permitem ao espectador estabelecer diálogos para além do que é mostrado na passarela. O mapeamento estético constituído a partir da leitura do desfile apresentado pela marca *Misci* na SPFW 2021 aponta a possibilidade de espaços cotidianos tornarem-se moda em uma passarela e a construção de novas representações da cultura nacional, reafirmando a moda enquanto objeto discursivo e artístico.

**PALAVRAS-CHAVE:** Moda; Desfile; Mapeamento da Experiência Estética.

### Introdução: Moda e Experiência Estética

A Teoria do Efeito Estético do teórico alemão Wolfgang Iser (1996; 1999), discorre, em linhas gerais, sobre os processos acionados no ato da ficcionalização. Sendo tais processos virtuais e subjetivos, para que possamos acessá-los de maneira coerente é necessária a ligação entre os aspectos teóricos e uma metodologia capaz de associá-los ao leitor real. Essa associação e estruturação tornou-se possível a partir da tese da professora Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos (2009) que associou à Teoria do Efeito Estético o arcabouço científico da psicologia, mais especificamente à contribuição de Vigotski e a Teoria Histórico-Cultural.

Com isso, foi possível criar o Mapeamento da Experiência Estética – MAPEE (SANTOS; COSTA, 2020), que permite a associação das teorias iserianas não só aos textos literários, mas a outros tipos de linguagem artística/ficcional (SANTOS, 2018, p. 20).

Isto posto, temos como ponto de partida o desfile de moda como polo do texto, permitindo a comunicação com o leitor/espectador e resultando na experiência estética, tendo em vista os procedimentos cognitivos e emocionais suscitados nos indivíduos que presenciam o desfile e suas trajetórias na elaboração de sentido. Portanto, consideramos de grande valia a associação dos conceitos iserianos à passarela de moda, uma vez que a interpretação e a atribuição de sentido pelo espectador também perpassam o seu repertório de maneira subjetiva.

A inspiração inicial deste trabalho surgiu de uma conversa sobre como a vivência pessoal influencia nos sentidos que atribuímos quando lemos ou assistimos algo e percebemos referências de uma identidade regional. Dessa forma, questionamo-nos sobre como seria a avaliação de nossa experiência estética a partir de um desfile de moda que perpassa aspectos regionais e busca reimaginar o Brasil por meio de um *design* moderno e de uma coleção de roupas.

Dado o exposto, para associar a Antropologia Literária e o mapeamento da experiência estética a um desfile é preciso também contextualizar a Moda como espaço de comunicação e objeto artístico.

Conforme seus estudos, que perpassam a filosofia e a psicanálise na moda, Malcolm Barnard, teórico da área da História, Arte e *Design*, afirma:

(...) moda, roupa e indumentária são meios pelos quais as pessoas comunicam não só coisas, tais como sentimentos e humores, mas também valores, esperanças e crenças dos grupos sociais a que pertencem. São, por conseguinte, as maneiras pelas quais a sociedade é produzida e reproduzida: não que as pessoas sejam primeiramente membros de grupos para então comunicar sua afiliação a esses grupos, mas a afiliação é que é negociada e estabelecida através da comunicação. Moda, roupa e indumentária são, pois, constitutivas daqueles grupos sociais e das identidades dos indivíduos no interior daqueles grupos, e não meramente os refletem (BARNARD, 2003, p. 64).

A relação moda-efeito estético já foi realizada na monografia de Leiros (2020), que utiliza como ferramenta de análise o Mapeamento do Efeito Estético

para a construção e estruturação de “painéis de referencial estético” (LEIROS, 2020, p.14), a fim de compor uma coleção de roupas voltadas para o público *plus size* masculino. Com base na experiência estética com o filme *Clube dos Cinco* (1985), o autor construiu uma identidade visual para uma coleção de roupas e, portanto, vê-se que a ficcionalização também está presente na moda, tanto na construção e elaboração das coleções quanto nos sentidos atribuídos para elas pelos consumidores, através da identificação dos vazios e o preenchimento destes com aspectos dos repertórios individuais.

Em sequência, também através do Mapeamento da Experiência Estética (MAPEE), com base no Roteiro Didático Metaprocedimental em Antropologia Literária (BEZERRA, 2021, p.42), é possível estruturar a interação virtual que se dá entre texto (ficção) e leitor. Com isso, buscamos neste artigo uma articulação entre a moda e a esteira teórica da Antropologia Literária, a fim de que possamos narrar as observações que fizemos através dos conceitos descritos por Iser.

Ademais, por se tratar de uma atividade que utiliza do visual, das cores, da música e ambientação, há um dinamismo nos desfiles de moda que permite análises de áreas interligadas da arte. Neste trabalho, almejamos discorrer, dentre outros pontos, sobre o uso da ambientação (cenário) da passarela, o repertório musical selecionado e o material das roupas e de que forma essas propostas influenciaram nossa experiência enquanto espectadores do *show*.

Por fim, salientamos que, para facilitar a estrutura do nosso mapeamento, assistimos ao vídeo do desfile mais de uma vez para observarmos o que chamaremos de categorias: música, visual, cenário e roupas. Dessa forma, tentamos sintetizar nossas percepções do desfile não de forma geral, mas com base nos recortes definidos, visando maior compreensão por parte dos leitores.

### **Misci e a identidade do design brasileiro**

A título de contextualização, a *Misci* é uma marca de moda brasileira idealizada pelo *designer* mato-grossense Airon Martin, que a define como inspirada na “miscigenação dos elementos estéticos, que considera o maior diferencial na identidade no *design* brasileiro” (MISCI, 2022), o que permite

relacionarmos a escolha da palavra *Misci* como um neologismo advindo do termo “miscigenação”. A vivência de Martins extrapola as suas criações (homem branco, cis, *gay*, que foi criado apenas por mulheres nordestinas em uma cidade do interior do centro-oeste). Viveu sua infância e adolescência em um “cabaré” da família e, desde criança, Airon desenhava vestidos e imaginava sua mãe, avó e tias usando-os. Buscou estudar Direito e Medicina tentando se encaixar em um padrão preconcebido de masculinidade. Coursou *Design*, tendo a sua atuação profissional voltada ao *design* mobiliário, e desenhava roupas que ele gostaria de usar.

Nesse contexto, a *Misci* surgiu como um estúdio multidisciplinar de *design* com a colaboração de amigos. Em 2018, foi lançada a primeira coleção de vestuário e mobiliário. A marca propõe desconstruir percepções de gênero com modelagens que podem ser usadas por todos os corpos. É uma marca que “questiona os padrões de comportamento pós-modernos com sutileza e beleza, desconstruídos de qualquer arquétipo” (MISCI, 2022). Além disso, a marca tem a preocupação com o processo produtivo, indo na contramão do ritmo rápido e de tendências que predomina o mercado da moda. Há a valorização dos trabalhadores em aspecto geral e a priorização pelo uso apenas de matérias-primas nacionais, o que acentua o caráter revolucionário de reimaginação do Brasil.

A *São Paulo Fashion Week* (SPFW) é a principal semana de moda do Brasil. O evento teve início na década de 1990 e tornou-se responsável por evidenciar criadores de moda e marcas nacionais. O primeiro desfile presencial da *Misci*, depois de duas edições feitas de maneira *on-line*, foi a coleção de Inverno de 2022, intitulada *Fuxico Lanches*, objeto escolhido para análise neste trabalho. Segundo o *release* divulgado pela marca, “a *Misci* mergulha no universo de lanchonetes e bares do Brasil, e na sua atmosfera de sensualidade e romance, para lançar a coleção *Fuxico Lanches*.”

A coleção *Fuxico Lanches* traz a proposta de roupas para o Inverno de 2022 e seu título se refere à fofoca e às *fuxiqueiras*<sup>3</sup> de rua, bem como simula o nome de uma lanchonete. O termo também está associado à técnica artesanal do fuxico que aparece nas roupas e acessórios dos modelos.

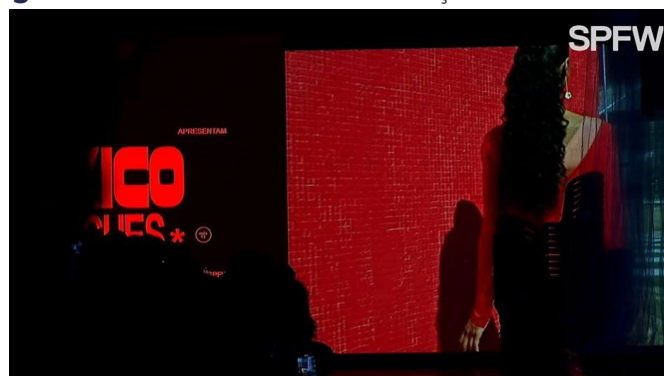
### Mapeamento estético do desfile “Fuxico Lanches”

Como a experiência estética e os conceitos preconizados por Iser são subjetivos e individuais, o mapeamento estético é único para cada leitor. A título de organização, apontaremos aqui, de forma geral, a percepção dos autores e eventual diferenciação causada pelo preenchimento de certas lacunas em nossas experiências, uma vez que nossos repertórios partem de áreas diferentes, quais sejam: Jornalismo e Letras. Dessa forma, é interessante perceber como a ficcionalidade atua diretamente em nossa produção de sentido, em virtude do caráter virtual deste processo.

#### Parte 1: Curta — *fashion film*

O desfile se inicia com as luzes apagadas e a reprodução de um curta no telão da passarela com a música *Milk Shake*, interpretada pela banda Bonde do Forró como trilha sonora abafada, sinalizando que a música toca no ambiente ficcional do vídeo (Figura 1).

**Figura 1** – Início do desfile da Coleção Fuxico Lanches

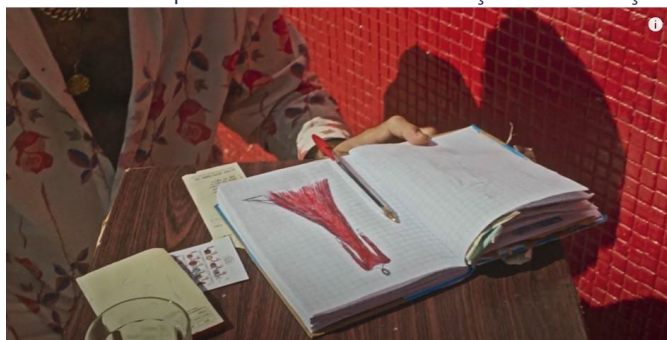


Fonte: Misci (2021).

<sup>3</sup> O termo *fuxiqueira* pode ser entendido como sinônimo de fofoqueira, um termo informal muito usado, principalmente, no interior do Brasil. Com isso, o autor da coleção faz um jogo de palavras relacionando essa acepção ao *fuxico*, técnica artesanal de reaproveitamento de tecidos.

Há uma breve citação que imaginamos tratar-se de um poema e a câmera segue uma pessoa com um vestido vermelho que anda em direção a um personagem masculino, sentado próximo ao que veremos depois que se trata de uma lanchonete. Logo que a mulher sai da cena, o homem abre um caderno e mostra o desenho de um vestido vermelho, um croqui de moda feito por estilistas (Figura 2). O homem então se levanta e segue a mulher para dentro do local.

**Figura 2** – Croqui de moda apresentado na introdução da Coleção Fuxico Lanches



**Fonte:** *Misci* (2021).

A fotografia mostra uma mistura de paleta de cores fortes e claras, enquanto a câmera conduz o personagem masculino, que se dirige à entrada de um local que aparenta ser uma lanchonete bem característica de cidades do interior do nordeste. A estética do boteco de interior é percebida por nós a partir das mesas de sinuca, da estrutura simples do local, do mostruário de salgados e das cadeiras de plástico, elementos comuns aos nossos repertórios.

O homem entra, observa o local junto aos espectadores do desfile e compra uma coxinha. Ao mesmo tempo, duas pessoas com roupas da coleção passam tranquilamente pela visão da câmera, como se desfilassem. Mais tarde, esses elementos saem do vídeo e ambientam a passarela em si, o que nos dá a impressão de continuidade da narrativa, ou seja, o que é “finalizado” no aspecto cinematográfico tem sua continuação ao vivo, no chão da passarela.

Como o filme não apresenta diálogos após a citação inicial, a primeira expectativa é de que possamos interpretá-lo como uma narrativa que antecede a exposição da coleção pelo circuito dos modelos. O enredo, em síntese, após o homem adentrar o interior da lanchonete e a música tornar-se mais distante, mostra vários corredores e ele aparece em uma sala com o vestido vermelho



coberto por um véu, semelhante a um mosquiteiro, tecido que protege uma área de mosquitos, bastante comum em regiões do Nordeste (Figura 3).

O vestido é então reconhecido por nós como a peça desenhada no caderno no início do curta. Nessa parte, a música de fundo volta à altura original. Percebemos então a finalização do curta quando alguns créditos aparecem no telão.

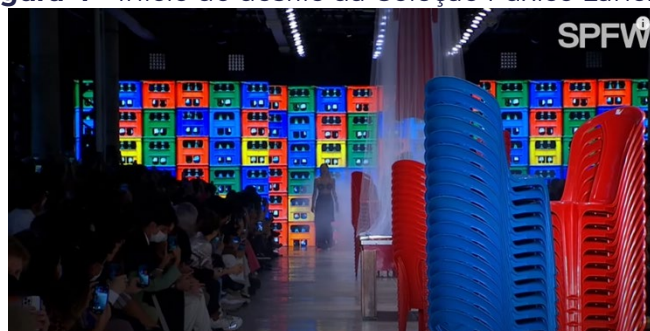
**Figura 3** – Trecho do vídeo



Fonte: Misci (2021).

Em seguida, o desfile começa, sendo percebido como a extensão dessa narrativa, dando continuidade à estética visual apresentada, juntamente com a primeira música, “Milk Shake”. A canção é romântica e apresenta conotações sensuais, com temática que perpassa a sedução e o desejo. A escolha da trilha sonora do curta e do desfile serão abordadas na segunda parte deste mapeamento. Assim que o curta é finalizado, a imagem de engradados coloridos ilumina a passarela e é dado início ao desfile dos modelos (Figura 4).

**Figura 4** – Início do desfile da Coleção Fuxico Lanches



Fonte: Misci (2021).

A ambientação da passarela é percebida como uma quebra da *good continuation*, que corresponde ao momento em que a expectativa que o leitor/espectador elaborou previamente é rompida no momento da leitura

(SANTOS, 2017). As cadeiras de plástico, a decoração típica, as cores utilizadas e os personagens que dançam e interagem entre si posteriormente irão compor o cenário da passarela e são elementos percebidos como inusitados, posto que se trata da São Paulo Fashion Week, definida inicialmente em nosso repertório como um local de alto rigor técnico e formal, sem espaço para aspectos do cotidiano.

A música de fundo permanece inicialmente com o instrumental de Milk Shake, que dá um certo saudosismo a quem assiste. A música é percebida por nós como um dos elementos que mais caracteriza o desfile e sua proposta de reimaginação de uma identidade regional.

## **Parte 2: Trilha Sonora**

O repertório musical do desfile é composto por três canções: “Milk Shake”, do Bonde do Forró, “Me Usa”, da banda Magníficos, e “Manchete dos Jornais”, da banda Calcinha Preta. Essas músicas fazem parte do gênero tecnobrega e fizeram bastante sucesso na primeira metade dos anos 2000, até hoje fazendo parte dos costumes em tempos festivos, principalmente nas festas juninas e ainda no cotidiano nordestino e interiorano. Outro ponto interessante percebido por nós é que as três músicas reproduzidas na apresentação começam com a letra “M”, a que associamos como referência à marca Misci.

Dado o exposto, constatamos que o caráter musical do desfile acentua o aspecto regional e brasileiro em nossa experiência estética. Um dos sentidos que atribuímos ao uso desta trilha sonora é a intenção de elevar a cultura popular (baixa, pecadora, sensual) em alta moda. Associar músicas populares do tecnobrega e sertanejo, como as da banda Calcinha Preta, na passarela do maior evento de moda do país põe a cultura nordestina em um pódio de orgulho que desperta nossa admiração e emoção. É o momento de ver a cultura nordestina num palco que muitas vezes lhe foi negado.

Essa possível intenção na direção de arte foi alcançada em nossa experiência, pois interpretamos a apresentação não como uma exibição estereotipada ou como piada, mas sim como uma representação possível da

cultura regional, associada ao cotidiano de um espaço a partir de símbolos estéticos e idiossincráticos que perpassam nosso repertório enquanto espectadores. Percebemos a execução como algo muito natural, apesar de altamente orquestrado, uma vez que se trata de uma apresentação no maior palco de moda do país, materializando a arte também como um objeto de desejo.

### **Parte 3: Roupas e *casting* de modelos**

As estampas da coleção simulam as paredes e os letreiros de lanchonetes de interior e repetem as cores do cenário. Tons de marrom, nude e bege, além das cores tradicionais das cadeiras de boteco que enfeitam a passarela, como o vermelho, azul e verde também compõem a paleta de cores. A escolha do *casting* de modelos tem muita diversidade, fugindo do padrão midiático e demonstrando uma ótica mais progressista.

Vale salientar, no entanto, que apesar do mérito da coleção, percebemos a falta de modelos com corpos de tamanhos diferentes, um aspecto que é percebido em outras coleções, inclusive, da mesma edição da SPFW 2022. Em outros desfiles é notável a presença de corpos diferentes, contudo, em sua maioria não há a inclusão de modelos *plus size*. Essa problemática também é abordada no texto de Leiros (2020) quando percebe que há escasso material voltado para a moda *plus size* de pessoas do público-alvo feminino e ainda menos para o masculino.

Este talvez seja um vazio que percebemos em nossa experiência, o qual preenchemos com a percepção de outros desfiles que incluem corpos diversos. Sendo assim, pensamos que na ausência de um esforço consciente para acrescentar modelos diferentes em um desfile, mesmo que bastante plural, não há inclusão de pessoas gordas nestes espaços.

Outra quebra de expectativa percebida em nossa experiência, conforme definida por Santos (2017), é o momento em que a música “Me Usa” inicia e a modelo Thai Melo Bufrem para, sorri e dança na passarela. Percebemos esse momento como voluntário e alheio à narrativa do desfile, que tem

pressupostamente a intenção de mostrar as roupas da coleção (Figura 5) e traduzimos como uma acentuação dos efeitos estéticos vivenciados, mostrando que a própria modelo se identifica com aquilo que está sendo apresentado, bem como a música, tão popular no São João nordestino e de uma banda como Magníficos, que consagrou o gênero do forró eletrônico.

**Figura 5** – Modelo Thai Melo Bufrem dançando na passarela



Fonte: Misci (2021).

Percebemos também que alguns *looks* que apareceram anteriormente nos personagens do curta retornam, dessa vez na passarela, o que confirma nossa percepção de continuidade da linguagem cinematográfica dentro do próprio desfile. Através desse *looping*, o desfile ao vivo completa a narrativa do curta inicial, reafirmando uma identidade cultural através da moda. Essas associações estão ilustradas nas Figuras 6 e 7, a seguir.

**Figura 6** – Look com casaco e calça jeans e blusa em fuxico da Coleção Fuxico Lanches



Fonte: Misci (2021).

Figura 7 – Look com top em fuxico e saia marrom da Coleção Fuxico Lanches



Fonte: Misci (2021).

Por fim, ouve-se uma voz de rádio anunciando o fim do desfile. Todos os modelos retornam à passarela para uma última volta exibindo os *looks*, em ordem definida pela paleta de cores. Ao final, o estilista Airon que assina a coleção, aparece junto a mais duas modelos e agradece o público, encerrando a apresentação.

### **Considerações finais ou o efeito estético da moda**

Neste trabalho analisamos alguns aspectos evidenciados na experiência estética com o desfile Fuxico Lanches da marca Misci, realizado em 2021 e apresentando a coleção de inverno de 2022. Buscamos apresentar a nossa análise em categorias, no entanto, é importante destacar que todos os elementos da apresentação se entrelaçam no momento da interação e as categorias foram definidas para facilitar a exposição dos elementos analíticos.

Com isso, foi possível identificar que o mapeamento da experiência estética resultante do ato de assistir ou presenciar a uma passarela, em consequência da constante relação entre expectativa e negatividade, de forma semelhante a como ocorre à atribuição de sentido e interpretação de um texto literário, como premeditado originalmente por Iser, também se mostrou relevante,

demonstrando o nível de ficcionalidade que pode estar presente nessa manifestação artística e cultural.

Ao leitor que não está habituado à marca e às tendências atuais da moda brasileira, a reimaginação da cultura nacional pode não parecer clara na exposição da *Misci* em sua Coleção Fuxico Lanches. Contudo, a partir da nossa observação do vídeo, enquanto leitores com vivências nordestinas, a representação cultural torna-se evidente na construção do desfile, uma vez que o efeito estético produzido por nós perpassa nosso repertório e é estruturado subjetivamente por ele.

Destacamos, por fim, como o mapeamento estético e os conceitos associados à Teoria do Efeito Estético também podem auxiliar o trabalho do jornalista e do crítico de moda, posto que, através da interação com o objeto artístico, haverá motivação à medida em que os símbolos possam ser também percebidos através do repertório inicial deste leitor. Um adendo é a consideração de que um profissional da moda que mora ou morou no Nordeste ou interior pode acabar por atribuir um sentido ou ler uma referência consideravelmente diferente de quem não viveu aquele contexto e, conseqüentemente, aqueles que não possuem esse repertório, poderão atribuir outros sentidos para tal experiência, ampliando as significações possíveis.

## REFERÊNCIAS

BARNARD, M. **Moda e comunicação**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

BEZERRA, T. E. A. **Implementação do Roteiro Didático Metaprocedimental numa turma de ensino médio: Eficiência, Eficácia e Reverberações**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2021.

ISER, W. **O ato da leitura: uma Teoria do Efeito Estético v. 1**. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

\_\_\_\_\_. **O ato da leitura: uma Teoria do Efeito Estético v. 2**. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999.

LEIROS, L. G. M. **A inclusão do plus size em uma coleção de moda masculina desenvolvida a partir da Antropologia Literária**. Monografia (Graduação) -

Curso de Design de Moda, Centro Universitário de João Pessoa, João Pessoa, 2020.

MISCI. **Fuxico Lanches**. Desfile apresentado à Semana de Moda de São Paulo (SPFW), 2021.

MISCI. **Sobre Nós**. 2022. Disponível em: <<https://www.misci.co/p/sobre>>. Acesso em: 2 out 2022.

SANTOS, C. S. G. dos. **Teoria do Efeito Estético e teoria histórico-cultural**: o leitor como interface. Recife: Bagaço, 2009.

\_\_\_\_\_. Literatura e Cinema: uma interface metaprocedimental via Antropologia Literária. Recife: 2017.

SANTOS, C. S. G. dos; COSTA, F. F. da. Mapeamentos de Experiência Estética em Literatura: uma estratégia (meta)procedimental emancipadora. *In*: \_\_\_\_\_ (org.). **Espiral de fingimentos**: mapeamentos de experiência estética em literatura. João Pessoa: Editora UFPB, 2020. p. 14-25.

SANTOS, L. B. dos. **Caminhos intercambiáveis entre literatura e cinema**: perspectivas textuais em *The Affair*. 2018. 81 f. Monografia (Licenciatura em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018.

## Uma experiência estética nas intermitências dos vazios com a música “piano bar”, de Engenheiros do Hawaii

Kimberlly Iohhana da Silva (Mestranda em Letras/UFPB)

**RESUMO:** A Teoria do Efeito Estético e a Antropologia Literária, elaboradas pelo crítico literário alemão Wolfgang Iser e, sobretudo esta, partem do pressuposto de que os seres humanos possuem a necessidade inerente de ficcionalizar. Nesse sentido, segundo Iser, buscamos constantemente articular/preencher os vazios com os quais nos deparamos, sejam eles em maior ou menor escala. Partindo dessa premissa iseriana, é plausível dizer que o campo artístico é um terreno que possibilita uma ampliação da ficcionalização de acordo com o tipo de cada expressão artística, permitindo uma multiplicidade de interpretações e articulações que contribuem para a produção de sentido e formulação do objeto estético. Assim, o presente trabalho busca analisar o mapeamento da experiência estética da ouvinte-autora com a música “Piano Bar” (1991), da banda de rock brasileira Engenheiros do Hawaii, com ênfase no conceito de vazio percebido durante a experiência estética e que colaborou para a formulação do objeto estético e emancipação cognitiva da ouvinte-autora a partir de sua interação com a música em questão, de modo a favorecer interpretações e reflexões mais sofisticadas de experiências estéticas posteriores e com outras formas de arte. Para isso, foi utilizada a metodologia de Mapeamento da Experiência Estética (MAPEE), elaborada por Santos e Costa (2020), para descrever o processo de leitura – e, neste caso, também de escuta da canção em questão – experienciado pela ouvinte-autora. Além disso, foi usado como aporte teórico para esta pesquisa as conceituações de Wolfgang Iser (1996; 2013) acerca da ficcionalização e do conceito de vazio, bem como as proposições de Santos (2007; 2020) no que se refere aos atos de ficcionalização e à emancipação do leitor.

**PALAVRAS-CHAVE:** Antropologia Literária; Efeito Estético; Engenheiros do Hawaii, Música; Vazios.

### INTRODUÇÃO

A literatura e a música, desde o começo da civilização humana, estão presentes nas sociedades e culturas, expressando, através de suas respectivas estruturas, diversas temáticas e reflexões acerca do mundo que nos cerca. Ambas as expressões artísticas, apesar das distinções, possibilitam efeitos em quem as recebe, movimentando aspectos cognitivos e afetivos que refletem nas nossas perspectivas, comportamentos, sentimentos e ações perante à vida.

Tais formas de arte comungam da recorrência à subjetividade de cada indivíduo e à extrapolação da realidade vivenciada, sendo assim, não são meros modos de representação e se caracterizam como expressões de fruição. No entanto, nem sempre literatura e música foram vistas dessa forma: na Antiguidade, por exemplo, eram percebidas como instrumentos que deveriam



representar o mundo e o ser humano de uma maneira mais fidedigna possível, ou seja, quanto mais se aproximasse do real, mais valor tinha determinada produção, incorrendo em uma espécie de objetivação de uma cópia.

Com o passar do tempo, essa visão mudou, sobretudo no que se refere à leitura, conforme a concepção de Wolfgang Iser, teórico e crítico literário alemão. Este autor formulou a Teoria do Efeito Estético e a Antropologia Literária, que, por sua vez, concebe uma nova forma de compreender o processo de leitura e de interação com a arte como um todo. Para Iser, um texto literário não tem um sentido formado, fixo e imutável; o sentido é atribuído pelo leitor durante o ato de ler, de acordo com suas próprias disposições e conhecimentos de mundo. Desse modo, a leitura decorre de um processo interacional entre o leitor e o texto (ou, por extensão, pintura, escultura, música etc.). Assim, o leitor, ao interagir com um determinado texto e atribuir-lhe sentido, formula o objeto estético e tem-se a concretização da obra. O termo “obra” para o teórico alemão não se refere à materialidade do texto e tampouco ao texto em si, mas diz respeito aos efeitos experienciados pelo leitor que resultam do processo de interação.

Nessa perspectiva, para que o leitor construa e atribua sentido a um texto literário, é necessário que ele articule/preencha os vazios deixados ao longo da leitura e, sendo assim, esta não se apresenta completa ou fechada para o leitor. É necessário que haja essas lacunas para que ele possa articulá-las com suas compreensões e interpretações, interagindo com a produção literária.

Levando em consideração o caráter plurissignificativo da arte, sobretudo, neste caso, a música e as articulações analíticas promovidas por Iser e Santos no que se refere à experiência estética com a leitura/audição, o presente trabalho divide-se em três partes, a primeira apresenta uma exposição sobre a música, a literatura e a Teoria do Efeito Estético e Antropologia Literária; a segunda, por sua vez, dispõe de uma explicação com ênfase no conceito de vazio da teoria iseriana e a terceira e última parte traz o mapeamento da experiência estética da ouvinte-autora, com foco na experimentação dos vazios com a música “Piano Bar”, da banda Engenheiros do Hawaii, demonstrando a influência da percepção do conceito na construção do sentido e da emancipação da ouvinte-autora.

## Um panorama sobre os vazios iserianos, literatura e música

A literatura e a música sempre estiveram presentes na história da humanidade, perpassando sociedades, culturas, tempo e espaços e, atualmente, ambas as expressões artísticas permanecem permeando todos os espaços, contribuindo na formação e ampliação de culturas de diferentes povos.

Tanto a música quanto a literatura são ricos objetos de análise e provocam diferentes efeitos, mobilizando aspectos cognitivos de compreensão e interpretação, e afetivos, ao tratar com nossa sensibilidade, incutindo sensações, emoções, reflexões e até mudanças do nosso comportamento e na forma de ver o mundo em que vivemos. Nesse sentido, ambas as expressões dispõem de uma estrutura, um sistema próprio que não se refere somente à representação do mundo real em que estamos situados, mas nos apresenta a um mundo singular, de possibilidades, que não é exatamente igual ao nosso, mas possui elementos que estão presentes nele e não se findam nesse substrato.

Dessa forma, conforme Wolfgang Iser, teórico e crítico literário alemão, “A literatura necessita de interpretação, pois o que verbaliza não existe fora dela e só é acessível por ela” (2013, p.25). Nesse seguimento, no que se refere à música, Fiúza (2003, p. 121) aponta que:

A música estimula nossa sensibilidade e, às vezes, expõe outras que são reprimidas. Ela pode transportar-nos de um mundo objetivo, cronológico, sistemático, para um outro mais livre, mais imaginativo, mais contemplativo.

No entanto, os valores e as percepções que as sociedades e culturas tinham antes sobre a literatura e a música não são os mesmos na contemporaneidade, ambas assumiam um caráter de representação do real ou até eram produzidas com um fim pedagógico, tratando de temáticas definidas por uma elite social. Assim, as duas formas de expressão artística possuíam um fim em si mesmas, a literatura, com um padrão imanentista e a música com um viés integrante, sendo um acessório à própria letra musical, conforme expõe Fiúza “[...] à música era reservado um plano inferior, no qual ela se limitava a marcar ou ampliar os valores fônicos da palavra [...]” (2003, p. 122). O fato é que nenhuma das duas expressões

era vista como objeto potencial, livre e permissivo às disposições de quem a lê ou a ouve.

É importante ressaltar aqui que ambas as expressões possuem suas particularidades de produção, disseminação, recepção etc., porém persiste a similitude quanto a alguns julgamentos sofridos pelas duas ao longo do tempo.

Em meados da década de 70, surge a Teoria do Efeito Estético e, posteriormente, seu prolongamento, a Antropologia Literária, formuladas pelo crítico literário alemão Wolfgang Iser, com o intuito de incutir novos ares para o âmbito literário a partir do entendimento sobre o que uma teoria do texto deveria compreender, sobretudo, no que se refere ao processo de leitura de narrativas ficcionais. Até então havia a predominância de uma concepção imanentista do texto literário, com a perspectiva de que a obra bastava a si mesma e cabia ao leitor um lugar passivo e restrito à mera decodificação de um sistema linguístico posto no texto e à compreensão de um sentido pré-estabelecido para tal produção, a partir dos ditames de uma “elite literária” composta por críticos e literatos renomados.

Com a chegada dessa nova concepção teórica, o leitor passou a ter um papel ativo e fundamental na leitura e produção de sentido de textos literários. Segundo a perspectiva de Iser, focada no processo cognitivo individual que decorre na mente do leitor ao interagir com textos literários, o termo “obra” passa a se referir à atribuição de sentido dada pelo leitor ao interatuar com as produções literárias, ou seja, a obra, de acordo com a visão iseriana, não diz respeito à materialidade do texto, mas concerne à formulação do objeto estético, efeitos experimentados momentaneamente resultantes da interação supramencionada do leitor com texto, pois, segundo o crítico alemão, “A obra é o ser constituído do texto da consciência do leitor” (ISER, 1996, p. 51).

Desse modo, o leitor, ao interagir com as condições de efeito possibilitadas pela estrutura do próprio texto, atualiza tais efeitos em sua mente de maneira a atribuir um sentido singular, de acordo com o seu específico processo de leitura. Assim, “O sentido do texto é apenas imaginável, pois ele não é dado explicitamente; em consequência, apenas na consciência imaginativa do receptor se atualizará” (ISER, 1996, p. 73).

Ao pensar em inserir o leitor nessa esfera mais ativa no processo de leitura, Iser apresenta o conceito de *leitor implícito*, que se refere às estruturas textuais, incorrendo assim, ainda, em um aspecto de uma tradição imanentista do texto. No entanto, Santos (2007), ao perceber essa lacuna quanto à definição e espaço do leitor, pressupostos essenciais em uma relação dialógica entre leitor e texto, articulou a Teoria Histórico-Cultural do psicólogo russo Lev Semenovitch Vygotsky à teoria iseriana, contribuindo e apresentando o *leitor real* que corresponde ao indivíduo de “carne e osso” que realmente pode interagir com um texto literário e suas disposições, assumindo um papel ativo durante o processo de leitura, pois, segundo a autora, “[...] quem concretiza uma leitura, de fato, é sempre alguém de carne e osso” (BORBA, 2003a *apud* SANTOS, 2007, p.115).

Dessa forma, os conceitos de *leitor implícito* e *leitor real* trabalham juntos durante o ato de ler, o primeiro funcionando como um sistema simbólico de mediação da estrutura do texto para com o segundo, o leitor (real, neste caso).

O conceito de “emancipação do leitor” também se destaca e consiste no salto cognitivo-afetivo que o leitor realiza ao interagir com leituras moderadamente desconhecidas, ou seja, ocorre a ampliação dos conhecimentos que o leitor já possuía, expandindo seu repertório, de modo a incluir novos elementos extraídos da experiência para com o texto.

## **Os vazios**

Iser, ao formular a Antropologia Literária, propôs a concepção de que o ser humano possui uma necessidade inerente de ficcionalizar sobre si mesmo ou em relação ao mundo e os acontecimentos que o rodeiam, grosso modo, todo indivíduo humano tem a necessidade constante e indissociável de preencher/articular os vazios com os quais se depara.

Com os textos ficcionais tal aspecto antropológico de ficcionalização permanece e é viabilizado pelas indeterminações textuais presentes nesse tipo de texto. As lacunas percebidas/experimentadas permitem que o leitor as preencha ou articule conforme o repertório de possibilidades do texto e o seu próprio repertório individual. Assim, conforme Santos (2007, p. 79),

Os vazios quebram a conectibilidade necessária à construção de textos. Os sentidos possíveis em um texto ficcional não devem ser reduzidos pela observação da conectibilidade. Nos textos ficcionais, por sua vez, a categoria é interrompida pelos vazios, abrindo um número de possibilidades. Para combinar os esquemas e preencher os vazios, o leitor precisará selecioná-los.

Nesse sentido, de acordo com a autora, os próprios vazios incitam que o leitor os preencha, mas não de qualquer modo, com qualquer informação ou ponto de vista, é necessário que essa articulação seja coerente às pistas indicadas ao longo do texto. Desse modo, o preenchimento impulsionado por essas lacunas não esgota suas possibilidades de interpretação, tampouco esgota o próprio texto, mas orienta o relacionamento do leitor com a leitura do texto. Assim, conforme Santos (2007, p. 79) explicita,

Os vazios suspendem a conectibilidade entre os segmentos textuais e condicionam seu relacionamento. São mais que simples meios de interrupção: formam a estrutura comunicativa, organizando a mudança de perspectiva do ponto de vista do leitor.

Sendo assim, os vazios são essenciais para que o leitor possa e consiga construir o sentido e formular a obra/objeto estético. Tendo em vista esse aspecto, a análise a seguir parte do mapeamento da experiência estética da ouvinte-autora para observar o processo de construção de sentido durante a interação desta com a música “Piano Bar”, da banda Engenheiros do Hawaii. A metodologia de mapeamento da experiência estética (MAPEE), formulada por Santos e Costa (2020), consiste na identificação dos conceitos iserianos durante a experiência de leitura; em outras palavras, o MAPEE atua como uma espécie de raio-x da cognição do leitor no decorrer do ato de ler, estendendo-se também às ações de assistir, ouvir e experienciar, de um modo geral, interações com objetos artísticos.

Ressalta-se ainda que Iser, ao criar tais teorias, não tinha como objeto central a investigação de suas concepções de teoria com música e demais expressões artísticas, porém, a partir dos estudos e incursões teóricas realizadas por Santos (2020), a inclusão de outras expressões artísticas analisadas sob a ótica iseriana é possibilitada. No caso da análise que seguir-se-á, o foco do

mapeamento enfatizará a experimentação dos vazios durante a escuta e leitura da canção em questão.

### **Nas intermitências dos vazios**

Integrante do álbum *Várias Variáveis*, lançado em 1991, a música “Piano Bar” da banda brasileira de rock Engenheiros do Hawaii é quase que totalmente permeada por mistério e um suposto diálogo, desde o próprio título da música que já remete a um cenário casual, de fato, a um bar, até o desfecho da narrativa nos versos expressos pelo eu lírico hermético.

Nos primeiros versos da canção, o eu lírico não expressa claramente quem é seu suposto interlocutor na conversa, deixando assim um primeiro vazio para que o ouvinte o articule: “O que você me pede eu não posso fazer/ Assim você me perde, eu perco você/ Como um barco perde o rumo/ Como uma árvore no outono perde a cor/ O que você não pode eu não vou te pedir/ O que você não quer... eu não quero insistir [...]”. (HAWAII, Engenheiros do, 1991).

Dessa forma, no excerto posto acima, a ouvinte-autora experienciou vazios decorrentes da obnubilação sobre a quem o eu lírico se dirige, o que esta pessoa pediu para que ele fizesse, por que ele não pode fazer e por que a perderia. Desse modo, esses vazios primários percebidos foram articulados, entendendo que havia uma interlocutora mulher no mesmo ambiente do eu lírico, que o eu lírico e sua suposta interlocutora mantinham uma relação e que dentre as interações trocadas pelos dois havia algo de difícil que ele teria que realizar em troca da satisfação dessa mulher e que, por sua vez, realizado o desejo, talvez culminasse no sacrifício e distanciamento dessa relação.

Nos versos seguintes da canção, o mesmo vazio foi experienciado novamente e bem como a priori, permaneceu a mesma articulação no que se refere à interlocução do eu lírico. No entanto, novas informações foram acrescentadas na estrofe e, por conseguinte, novas formulações de sentido foram iniciadas.

“Diga a verdade, doa a quem doer/ Doe sangue e me dê seu telefone/ Todos os dias eu venho ao mesmo lugar/ Às vezes fica longe, difícil de encontrar [...]”

(HAWAII, Engenheiros do, 1991). Ao ouvir este último verso, a ouvinte-autora experienciou um vazio quanto ao lugar a que o eu lírico se refere. Seria um local físico em questão? Se sim, e se o eu lírico mantinha uma frequência diária de visitas, por que era difícil de encontrar? Ou seria esse um lugar metafórico que corresponde a uma imersão dele dentro de suas próprias memórias/pensamentos e, por conta disso, era difícil de encontrá-lo às vezes? A partir disso, a ouvinte-autora passou a articular essas lacunas de uma forma biunívoca, compreendendo agora o espaço em questão não só físico, mas como um mergulho do eu lírico na sua consciência – uma vez que do ponto de vista da ouvinte-autora não é lógico que um lugar frequentado diariamente seja difícil de encontrar, pelo contrário, seria algo mecânico e fácil chegar ou achar.

“Mas, quando neon é bom/ Toda noite é noite de luar/ No táxi que me trouxe até aqui/ Julio Iglesias me dava razão / (Joy so um homem só)/ No clip Paul Simon tava de preto/ Mas, na verdade, não era não [...]” (HAWAII, Engenheiros do, 1991). Neste trecho, inicialmente, para a ouvinte-autora ainda permaneceu um vazio experienciado quanto a quem o eu lírico se dirige e a que espaço ele se refere. Dessa forma, ao focalizar na interação com os vazios suscitados com o terceiro, quarto e quinto versos, a ouvinte-autora preencheu essas lacunas com a interpretação de que, de fato, não se trata mais de um diálogo direcionado para uma possível interlocutora, mas da explicitação da consciência do eu lírico, como uma apresentação de seus pensamentos que expõem sua solidão.

Na continuidade dos versos da canção, na experiência estética da ouvinte-autora, a interpretação supracitada quanto à articulação dos vazios de naipe existencial se manteve, no entanto, outros vazios foram suscitados como ramificações daqueles já citados anteriormente.

Na verdade/ Nada é uma palavra esperando tradução/ Toda vez que falta luz/ Toda vez que algo nos falta/ Alguém que parte e não volta/ O invisível nos salta aos olhos/ Um salto no escuro da piscina/ O fogo ilumina muito/ Por muito pouco tempo/ Em muito pouco tempo o fogo apaga tudo/ Tudo um dia vira luz/ Toda vez que falta luz/ O invisível nos salta aos olhos[...] (HAWAII, Engenheiros do, 1991).

Ao interagir com os versos acima, a ouvinte-autora, a priori, se deparou com as mesmas lacunas sobre para quem o eu lírico profere tais afirmações.

Novamente as perguntas retornam: se trata agora de um diálogo? Se sim, quem é o(a) possível ouvinte envolvido(a)? Se trata de outro retorno à consciência do eu lírico? Revela-se aqui a própria subjetividade do eu lírico? Será que talvez esse interlocutor seja a própria solidão metaforizada? Em vista disso, a ouvinte-autora precisou novamente reelaborar as sínteses de sentido de modo que se adequassem às novas interpretações trazidas a partir das novas articulações dos vazios percebidos.

Nessa ótica, a ouvinte-autora, ao interatuar com os versos seguintes da música, iniciou a formulação do sentido tomando por base uma perspectiva que se tornara, naquele determinado momento, mais correspondente, considerando os vazios e as articulações já realizadas desde as primeiras estrofes: “Ontem à noite eu conheci uma guria/ Já era tarde era quase dia/ Era o princípio/ Num precipício, era o meu corpo que caía/ Ontem à noite, a noite tava fria/ Tudo queimava, nada aquecia/ Ela apareceu, parecia tão sozinha/ Parecia que era minha aquela solidão[...]” (HAWAII, Engenheiros do, 1991). Nesses versos, sobretudo o primeiro e o sétimo, a ouvinte-autora retornou a experienciar os vazios quanto a quem o eu lírico se refere: quem é essa “guria” que ele conheceu? Era o princípio de que? Por que o corpo dele caía? Quem apareceu e parecia tão sozinha?

A partir disso, pensando principalmente nas asserções postas nos penúltimo e último versos: “Ela apareceu, parecia tão sozinha/ Parecia que era minha aquela solidão”, a ouvinte-autora passou a articular os vazios e interpretar que essa interlocução realmente se trata de um diálogo entre o eu lírico e sua própria solidão que, pelo que é possível de compreender tomando por base essa perspectiva, é um aspecto que é tão intrínseco ao eu lírico que ambos dependem um do outro para terem suas configurações de “solitários”, tornando essa relação um tanto irônica já que são dependentes de suas “companhias” para serem sós.

Tal articulação se figurou para a ouvinte-autora como a mais viável, permanecendo, do mesmo modo, para o preenchimento das lacunas percebidas nos versos da última estrofe da canção:

Ontem à noite eu conheci uma guria/ Que eu já conhecia de outros  
carnavais/ Com outras fantasias/ Ela apareceu, parecia tão sozinha/



Parecia que era minha aquela solidão/ No início era um precipício/ (um corpo que caía)/ Depois virou um vício/ Foi tão difícil acordar no outro dia/ Ela apareceu, parecia tão sozinha/ Parecia que era minha aquela solidão (HAWAII, Engenheiros do, 1991).

Novamente, retornam os mesmos vazios referidos acima e a articulação e interpretação de que o diálogo e a relação expressas pelo eu lírico tratam de uma interlocução com a solidão dele que, por vezes, é metaforizada como uma “guria”, um indivíduo do sexo feminino. Nesse sentido, a ouvinte-autora compreendeu que todas as informações dispostas pelo eu lírico ao longo dos versos, que por vezes se misturam em meio a um diálogo ou a uma possível expressão de seus pensamentos/consciência, são destinados à sua solidão, como se às vezes ela pedisse ou exigisse coisas desse eu lírico e ele já a tivesse como algo familiar demais à sua vida/rotina.

Sob esse ângulo, o fato de o eu lírico fazer referência a uma figura que morfologicamente é do gênero feminino, contribuiu para o vazio acerca do interlocutor permanecer durante a interação com quase toda a canção, afinal, as palavras “guria” e “solidão” são substantivos do gênero feminino e permitem que mais de uma articulação seja feita para preencher os vazios.

Ainda assim, analisando a experiência estética da ouvinte-autora com a música em questão, o fato do eu lírico recorrer ao uso de antíteses como no caso dos versos “Ontem à noite eu conheci uma guria/ Já era tarde era quase dia/ Era o princípio / Num precipício, era o meu corpo que caía/ Ontem à noite, a noite tava fria/ Tudo queimava, nada aquecia/ Ela apareceu, parecia tão sozinha” (HAWAII, Engenheiros do, 1991), jogando com as palavras noite, dia, princípio, precipício, fria, queimava e aquecia, levou a ouvinte-autora a interpretar que, por vezes, essa solidão se apresentava como algo familiar, “de outros carnavais”, que ele já conhece, não quer se desvincular dela e que ela, paradoxalmente, acaba sendo sua companheira, “um salto no escuro da piscina” – como é possível compreender se o diálogo do começo da música for entendido como uma conversa com essa solidão. No entanto, em outras vezes, dá a impressão de que para o eu lírico, conviver com essa solidão é algo monótono, mas apesar disso, de que “no início era um precipício”, se tornou vício e passou a ser “difícil acordar no outro dia” e se desligar dessa solidão.

À vista disso, na experiência estética da ouvinte-autora, a experimentação/percepção dos vazios provocados pela estrutura da canção ocasionaram uma dupla articulação dessas lacunas que, por sua vez, influenciaram na formulação do sentido/objeto estético. As possibilidades de preenchimento dos vazios que foram experienciados tornaram dúbias as associações feitas pela ouvinte-autora durante a interação com os versos, uma vez que ambas as interpretações pareciam ser viáveis e foram percebidas em momentos alternados, ou seja, não há a predominância de uma única possibilidade de preenchimento ao longo de toda a música – apesar da ouvinte-autora ter interpretado que a interlocutora da música é a solidão do eu lírico -, permitindo assim que mais inferências sejam realizadas e a multiplicidade de perspectivas possa contribuir para a construção de sentido, dependendo, das disposições e repertório de cada espectador.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Literatura e música, desde os seus respectivos surgimentos, têm seus caminhos entrecruzados e apesar de serem expressões artísticas distintas, possuindo características próprias e intransferíveis entre si, compartilham semelhanças e diferenças em alguns aspectos, como a permissividade e recorrência à subjetividade como recurso importante para suas fruições.

Nesse sentido, partindo das concepções da Teoria do Efeito Estético e da Antropologia Literária no que concerne à concepção de que uma produção artística não traz consigo um sentido fixo, imóvel e pré-estabelecido, mas que a interação texto-leitor – resguardadas aqui as adequações da expressão artística e seu “receptor” – é indispensável para que o sentido seja formulado e que este apenas é construído no momento em que essa interação ocorre, concebendo assim que as experiências estéticas de cada indivíduo são singulares e únicas; é fulcral para que sejam compreendidas as plurais interpretações e produções de sentido realizadas pelos sujeitos.

Dessa forma, segundo Wolfgang Iser, teórico alemão que elaborou as duas teorias supracitadas, o termo obra se refere ao sentido construído pelo receptor

ao interagir com determinada expressão artística e que para isso ocorrer os vazios deixados pelo texto e experimentados pelo leitor precisam ser articulados, ou seja, as lacunas requerem fundamentalmente um preenchimento.

Assim, neste trabalho, pode ser observada a análise da experiência estética da ouvinte-autora com a música “Piano Bar”, da banda brasileira Engenheiros do Hawaii, percorrendo junto com ela os entremeios dos vazios percebidos ao interagir com a referida canção. Com efeito, partindo da viabilização promovida pela metodologia do mapeamento da experiência estética (MAPEE), foi possível compreender quais e como as articulações das lacunas percebidas/experimentadas pela ouvinte-autora contribuíram para a construção do sentido da música e proporcionaram a emancipação no que diz respeito à ampliação cognitivo-afetiva em relação às interpretações e reflexões acerca da estrutura da canção – ao pensar no inferido vazio sentido pelo eu lírico como uma alegoria do próprio conceito de vazio apresentado por Iser -, bem como sua temática que, para a ouvinte-autora, versou ora sobre relações interpessoais em curso ora acerca do desnudamento e aceitação do sentimento de solidão, que, para ela, promoveu uma nova forma de entender o sentimento referido.

## REFERÊNCIAS

FIÚZA, A. F. A arte da canção: as relações entre o texto literário e a música. **Revista do Centro de Educação e Letras da Unioeste**, Foz do Iguaçu, v.5, p. 121-128, 2003.

HAWAII, Engenheiros do. **Piano Bar**. RCA Records, 1991. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=DhSTu\\_hWbt8&ab\\_channel=EngenheirosdoHawaii-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=DhSTu_hWbt8&ab_channel=EngenheirosdoHawaii-Topic). Acesso em: 15 set. 2022.

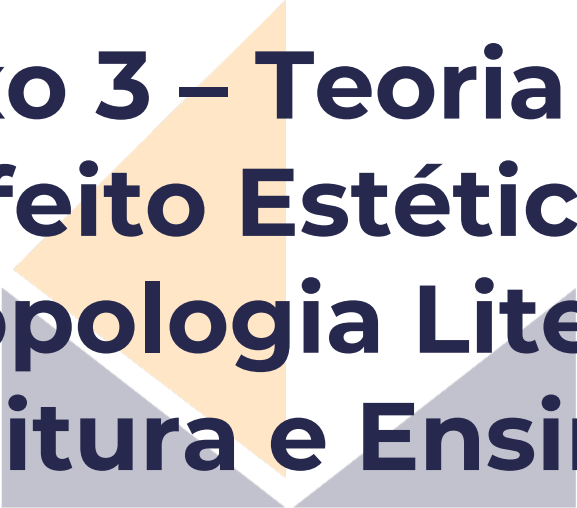
ISER, W. **O ato da leitura**, v.1. Trad. Johannes Kretschmer. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 1996.

\_\_\_\_\_. **O Fictício e o imaginário**: perspectivas de uma Antropologia Literária. Trad. Johannes Kretschmer. 2. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

SANTOS, C. S. G. dos. **Teoria do Efeito Estético e teoria histórico cultural**: o leitor como interface. 2007. 185 p. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Pernambuco. Recife, 2007.

SANTOS, C. S. G.; COSTA, F. F. **Mapeamentos de Experiência Estética em Literatura**: uma estratégia (meta)procedimental emancipadora. *In*: \_\_\_\_\_ (org)

Espiral de fingimentos: mapeamentos de experiência estética em literatura. João Pessoa: Editora UFPB, 2020.



# **Eixo 3 – Teoria do Efeito Estético, Antropologia Literária, Leitura e Ensino**

## Olhares emancipadores: mapeamento da experiência estética de autistas com a série *Atypical*

Irene Maria Dias Bandeira (Graduada em Letras/UFPB)  
Fabiana Ferreira da Costa (Orientadora/UFPB)

**RESUMO:** Compreendendo a ficcionalização como uma característica humana e a literatura como um direito, é necessário pensar o ensino de leitura literária em uma perspectiva inclusiva, que atenda às especificidades de cada sujeito e valorize suas subjetividades na construção do conhecimento. Pensando especificamente no público de pessoas autistas e considerando as dificuldades de comunicação e interação social, a literatura pode auxiliar na compreensão da linguagem e do outro, e, ainda, promover a conscientização e a aceitação da comunidade geral sobre o espectro. Por isso, o objetivo deste trabalho foi investigar as possibilidades de emancipação da experiência estética de pessoas autistas com narrativas ficcionais. A metodologia adotada foi a análise qualitativa de fala de autistas em trechos do *podcast Introvertendo*, nos episódios #36 — *Atypical comentado por Autistas* e #183 — *Atypical*, identificando conceitos da Antropologia Literária, teoria fundada por Wolfgang Iser (1996, 1999), presentes nas experiências estéticas dos *podcasters* com a série e as possibilidades de emancipação através da ficção no episódio #163 — *Narrativas Ficcionais e o Autismo*. Com isso, percebeu-se que o contato dos apresentadores com os textos ficcionais permitiu a vivência de experiências estéticas completas e complexas, levando a saltos qualitativos, mudanças de comportamento na vida pessoal, e avanços na capacidade de interpretar textos cada vez mais complexos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Antropologia Literária; Mapeamento de Experiência estética; Educação inclusiva; Autismo.

### INTRODUÇÃO

Por muito tempo, a forma de integração da pessoa com deficiência na sociedade se baseou no princípio de institucionalização; desse modo, a educação especial surgiu como alternativa para a escolarização desse grupo, que acontecia de modo paralelo ao ensino regular, em instituições especializadas, escolas e classes especiais, onde o atendimento seguia uma proposta clínica-terapêutica em que as intervenções eram pensadas de acordo com os diagnósticos. Assim, os indivíduos eram categorizados conforme seus laudos e separados dos demais alunos. A fim de superar as barreiras que perseveraram ou foram criadas na educação especial, surge a perspectiva da educação inclusiva, fundamentada nos princípios dos direitos humanos e de equidade, que ressignifica o que antes era visto como normal/anormal para o sentido da deficiência como algo natural da diversidade humana.

Para entender essa mudança de paradigma, é importante compreender a diferença entre integração e inclusão. Claudia Werneck, Jornalista e ativista

pelos direitos humanos e pela diversidade, explica:

[...] quando empregamos a palavra inclusão, estamos nos referindo a uma inserção total e incondicional. Quando usamos a palavra integração queremos dar a ideia de que a inserção é parcial e condicionada às possibilidades de cada pessoa. [...] No sistema educacional da inclusão cabe à escola se adaptar às necessidades dos alunos e não aos alunos se adaptarem ao modelo da escola (WERNECK, 1997, p. 24).

As premissas da educação inclusiva recebem destaque especial após o lançamento da *Declaração de Salamanca* (1994), que introduz o movimento Educação para Todos. O documento evidencia a necessidade da inserção dos grupos minoritários, principalmente o de pessoas com deficiência, na sala de aula do ensino regular, junto aos demais alunos sem deficiência, e garantir a elas o suporte necessário para a aprendizagem. Décadas depois, é estabelecida no Brasil a *Política Nacional da Educação na Perspectiva da Educação Inclusiva* (2008) que marca uma virada na luta das pessoas com deficiência no país, pois insere o conceito de inclusão, em contrapartida às políticas públicas antecessoras que visavam garantir apenas a integração social.

Entretanto, em setembro de 2020 foi instituída a *Política Nacional de Educação Especial: Equitativa, Inclusiva e com Aprendizado ao Longo da Vida* (BRASIL, 2020), com retrocessos preocupantes, que mobilizaram a população em movimentos contra o decreto, pois admite que os alunos com deficiência sejam matriculados em classes ou instituições especializadas. Em dezembro de 2020, o Plenário do Supremo Tribunal Federal (STF) suspendeu o decreto, reconhecendo que o documento fragiliza o imperativo da inclusão. Ainda assim, a decisão não é definitiva, o que reforça a necessidade de pesquisas e discussões acerca da validade do ensino inclusivo.

A importância da literatura e do ensino de leitura literária é amplamente discutida e reconhecida nos estudos das letras e da educação, sendo mencionada, inclusive, nos documentos oficiais que regem o ensino no Brasil. Reconhecendo essa importância, o teórico alemão Wolfgang Iser (1996, 1999) constrói sua teoria literária, a Teoria do Efeito Estético e, posteriormente, a Antropologia Literária, entendendo a necessidade de ficcionalização, isto é, a necessidade de preencher vazios, como algo inerentemente humano.

Em concordância com esse pensamento, Candido (2011) defende a literatura como um direito de todos os seres humanos. Segundo ele, a literatura corresponde a uma necessidade universal que deve ser satisfeita, porque, pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão de mundo, ela nos organiza e, portanto, nos humaniza. Em segundo lugar, ela pode ser um instrumento consciente de desmascaramento, pelo fato de focalizar as situações de restrição dos direitos ou de negação deles (CANDIDO, 2011, p. 188). Logo, sendo a ficcionalização uma característica humana e a literatura um direito, faz-se necessário pensar o ensino de leitura literária em uma perspectiva inclusiva, que atenda às especificidades de cada sujeito e valorize suas subjetividades na construção do conhecimento.

Essa mudança de perspectiva no que concerne à educação inclusiva e aos estudos sobre a leitura literária, nos leva a pensar a relação entre o ensino de leitura literária nos moldes da teoria iseriana e os pressupostos da educação inclusiva, visto que ambos propõem uma ênfase nas potencialidades do sujeito — leitor ou aprendiz —, focalizando o público autista, que tem frequentemente as capacidades cognitivas e críticas contestadas.

Por isso, compreendendo a experiência estética enquanto um processo cognitivo vivenciado na produção de significado que possibilita a emancipação, pretendemos, neste trabalho, investigar as possibilidades de emancipação da experiência estética de pessoas autistas com narrativas ficcionais, em consonância com a perspectiva da neurodiversidade, visto que essa vivência valoriza a subjetividade na construção de sentido e promove o conhecimento metacognitivo. Assim, pessoas com deficiência também têm suas experiências estéticas validadas e valorizadas, contribuindo para a intersubjetividade e, conseqüentemente, a emancipação política e social.

Para tanto, a metodologia adotada foi a análise qualitativa de fala de autistas em trechos do *podcast Introvertendo*, disponíveis na plataforma de *streaming Spotify*, nos episódios #36 —*Atypical comentado por Autistas* e #183 — *Atypical*, publicados respectivamente em 15 de fevereiro de 2019 e 20 de agosto de 2021, sendo o primeiro sobre as primeira e segunda temporadas da série *Atypical* (2017), produzida e disponibilizada pela *Netflix*, e o segundo



lançado dois anos depois, após o lançamento das terceira e quarta temporadas. Identificamos nos episódios os conceitos da Antropologia Literária presentes na experiência estética dos *podcasters* com a série e as possibilidades de emancipação através da ficção no episódio #163 — *Narrativas Ficcionalis e o Autismo*, publicado no dia 19 de março de 2021.

Considerando a escassez de estudos acerca do ensino de leitura literária sob uma abordagem inclusiva, o presente trabalho pode contribuir para a progressão da Teoria do Efeito Estético e da Antropologia Literária ao aplicar a metodologia do MAPEE em um público ainda pouco explorado pelos estudos da linha, reforçando a eficiência da metodologia e oferecendo uma nova forma de pensar o ensino de leitura literária. Além disso, é importante para comprovar que as múltiplas interpretações e repertórios são valiosos para o processo de construção de sentido e para a criação de ambientes diversificados, onde alunos possam aprender uns com os outros, principalmente após as recentes ameaças aos direitos conquistados pelas pessoas com deficiência no Brasil.

## **ENSINO DE LEITURA LITERÁRIA EM UMA PERSPECTIVA INCLUSIVA**

A partir da *Política Nacional de Proteção dos Direitos da Pessoa com Transtorno do Espectro Autista (TEA)* (2012) passa a ser reconhecido como pessoa com deficiência, para todos os efeitos legais, aquele que atenda aos dois critérios diagnósticos do TEA, que se apresentam de formas diferentes em cada pessoa autista, são eles: os *déficits* persistentes na comunicação social e na interação social; e os padrões restritos e repetitivos de comportamento, interesses ou atividades (DSM-5, 2014).

Dentre os traços que podem interferir no processo de ensino e aprendizagem, destacam-se para a produção deste trabalho os interesses repetitivos e restritos, pois quando há um hiperfoco em determinado tema, atividade ou área do conhecimento, pode ocorrer um desinteresse no que foge disso, o que dificulta a aprendizagem escolar, tendo em vista que o currículo abrange um leque de disciplinas e conteúdos.

Atribui-se essa característica a uma excessiva rigidez cognitiva, ou seja, a

um pensamento rígido, que tende a seguir padrões de forma precisa, a interpretar informações de modo literal e leva à dificuldade de compreensão de termos e conceitos mais abstratos, assim como da compreensão de regras sociais e da empatia cognitiva, isto é, a capacidade de perceber e entender as emoções do outro. Essa rigidez cognitiva pode, portanto, tornar a experiência dessas pessoas com a leitura literária singular à de pessoas neurotípicas, porque a literatura de ficção exige certa capacidade de abstração, tanto pelo enredo em si, quanto pela presença frequente de figuras de linguagem, o que pode dificultar a interpretação para a pessoa autista, que tende a pensar de forma literal.

Como a leitura literária é um processo de interação texto-leitor, sobretudo pela vertente iseriana na qual este trabalho tem esteio, esses traços também podem ser afetados pela leitura, porque se o conteúdo agrada e prender o leitor, seu repertório de interesses expandirá para aquilo que é mencionado no texto, assim como o repertório linguístico ao conhecer e tentar compreender as expressões idiomáticas utilizadas.

É possível, ainda, que a literatura auxilie na compreensão do outro, pois, através da descrição precisa de expressões faciais, pensamentos e emoções dos personagens, viabiliza a vivência de múltiplas experiências, associando-as à vida social, ao contato com outras pessoas, permitindo que entendam as expressões faciais das pessoas de acordo com o que leram sobre elas, e criando hipóteses sobre emoções e sentimentos a partir do contexto situacional, relacionando às diversas experiências vivenciadas na literatura.

Além disso, pode promover a conscientização e a aceitação da comunidade geral sobre o espectro, isto é, sobre as diversas formas de manifestação dos traços de autismo nas diferentes pessoas, ao representar personagens autistas que fogem do senso comum, que geralmente considera apenas autistas não-verbais ou com comprometimento intelectual.

Essa compreensão do autismo enquanto espectro é fundamental para entender que não existe um “tipo” único de autista, nem traços que, isolados, determinam ou eliminam a hipótese diagnóstica, visto que as características se manifestam de forma diferente em cada pessoa, em diversos níveis de

comprometimento. Nessa perspectiva, o que há pouco se via como uma régua, uma linha tênue que media o autismo entre leve ou severo, ou entre alto ou baixo funcionamento, hoje é representado em um gráfico de setores, que leva em consideração os níveis de comprometimento em cada aspecto — interesses restritos, fala, sensibilidade sensorial, comunicação, estereotípias, etc. — de cada pessoa, o que, além de flexibilizar o diagnóstico, possibilitando que mais pessoas tenham suas dificuldades ouvidas e recebam o suporte necessário, quebra estereótipos negativos sobre o autismo.

## **A ANTROPOLOGIA LITERÁRIA**

Wolfgang Iser (1996, 1999) define a ficcionalização como uma necessidade inerentemente humana de preencher lacunas na arte e na não-ficção. Portanto, reconhece na literatura a forma mais propícia a suprir essa necessidade, dado que apresenta muitos pontos vazios aos quais o leitor deve articular para a formação do sentido. Sendo assim, o texto literário utiliza de técnicas que promovem efeitos na mente de quem lê, e é sobre esses efeitos, ocorridos na interação texto-leitor, que a Antropologia Literária se interessa em estudar.

Santos (2009), no entanto, percebe na teoria uma incógnita, pois o leitor real (aquele que tem o livro em mãos) é ignorado, dificultando, assim, a possibilidade de analisar os processos mentais e a experiência do leitor. Para responder a isso, a autora faz uma intersecção entre as teorias da Antropologia Literária e a Histórico Cultural, teoria psicológica de Lev Vigotski. A relação sustenta-se, principalmente, no princípio de mediação, considerando que a experiência estética é “uma construção decorrente do processo interativo entre texto e leitor” e “na teoria Histórico-Cultural, a aprendizagem poder ser considerada uma construção que ocorre via interação sujeito e objeto, mediada por instrumentos”; então, pode-se dizer “que as duas teorias têm pontos comuns bastante fortes, os quais nos permitem a seguinte inferência: concretizar o sentido de um texto equivale a aprender sobre o referido texto e, por conseguinte, sobre nós mesmos” (SANTOS, 2009, p. 150).

Partindo dessa relação, pensou-se na possibilidade de realizar um

Mapeamento da Experiência Estética (MAPEE) do leitor real, hipótese comprovada pelos mapeamentos estéticos com produções literárias e fílmicas por integrantes do Grupo de Estudos em Antropologia Literária (GEAL). Esse método possibilitou a revelação de um processo metacognitivo, pois nele o leitor descreve os processos que experienciou com a leitura para a formação de sentido. Além disso, demonstraram que os processos mentais vivenciados na leitura literária são presenciados também na experiência com outras formas de arte, dentre as quais se destaca o cinema, pois se verificou maior facilidade de reconhecer os efeitos vivenciados na expectativa de textos audiovisuais.

## **SOBRE O CORPUS**

Para atingir o objetivo elencado, fez-se necessária a escolha de um *corpus* que considerasse esses leitores reais, e isso só é possível partindo do relato de pessoas autistas sobre o seu processo de leitura. Por isso, escolhemos o *podcast Introvertendo*, composto exclusivamente por adultos autistas, por volta de 28 anos, que conversam sobre temas variados, incluindo a representação autista em composições cinematográficas e literárias. Os integrantes são Carol Cardoso, Luca Nolasco, Michael Ulian, Otavio Crosara, Paulo Alarcón, Thaís Mosken, Tiago Abreu e Willian Chimura.

O episódio 36 — *Atypical comentado por autistas*, foi publicado em 15 de fevereiro de 2019 e é apresentado por Paulo Alarcón, Thaís Mösken e Tiago Abreu. Nele, os *podcasters* comentam sobre as duas primeiras temporadas da série *Atypical*, lançadas até o momento da gravação. A série é uma comédia romântica, estilo *sitcom*, original do *streaming Netflix*, criada por Robia Sara Rashid, e acompanha o adolescente autista Sam Gardner, interpretado por Keir Gilchrist.

A trama central da primeira temporada é a busca do protagonista por uma namorada. Uma mudança abrupta de padrão familiar e de rotina gera muito estresse em Sam, somado ao início de namoro com uma colega de classe, à saída da irmã da escola, e ao encerramento de seu acompanhamento terapêutico. A segunda temporada enfatiza a preparação do Sam para a

faculdade, contrariando a vontade de sua mãe, que teme que o filho não se adapte.

O episódio *183: Atypical* foi publicado no dia 20 de agosto de 2021 e foi gravado pelos mesmos integrantes do episódio anterior, com acréscimo da Carol Cardoso. Nesse episódio, os *podcasters* comentam sobre as terceira e quarta temporadas da série. A terceira temporada enfatiza a adaptação de Sam à faculdade. Na quarta temporada, Sam sai da casa dos pais e divide um pequeno apartamento com Zahid. Outro grande desafio enfrentado por ele é o desejo de realizar uma viagem à Antártida, para ver de perto os pinguins, que são seu hiperfoco e principal material de estudo.

O episódio *163: Narrativas Ficcionalis e Autismo* foi publicado no dia 19 de março de 2021, poucos meses antes do episódio 189, e enfatiza o processo final da experiência estética, enquanto o outro menciona o processo dela. Participam do episódio Carol Cardoso, Paulo Alarcón e Thaís Mösken.

## **MAPEE DE AUTISTAS: REPETÓRIO, VAZIO E FICCIONALIZAÇÃO**

Santos (2009, p. 174) define o repertório como “o conjunto de elementos que foge à imanência do texto”, assim, esses elementos permitem que o leitor compreenda o texto e são perceptíveis por aquilo que é familiar, como aspectos socioculturais e outras narrativas lidas anteriormente. Nesse sentido, a caráter explicativo, adaptamos o quadro de categorias criado por Lima (2019) aos conceitos específicos estudados neste trabalho, em que dividimos o repertório em três tipos:

Repertório Pessoal: quando apresenta pistas/indícios de associações/vínculos entre eventos da narrativa e a vida pessoal do sujeito cognoscente; Repertório Estético: quando apresenta associações relacionadas ao repertório estético, outros filmes e textos; e Repertório Social: quando apresenta pistas/indícios de associações/vínculos entre eventos da narrativa e eventos sócio-históricos.

No segundo episódio sobre a série, Tiago revela seu repertório social sobre a interseccionalidade entre o racismo e o capacitismo, e é possível ver como esse

repertório social é compreendido pelos espectadores, que vão além do que é dado pelo texto e acrescentam o que não é dado:

[Tiago] Eu acho que uma cena muito interessante, que provocou muito debate na comunidade do autismo, não só lá fora [do Brasil] quanto aqui, foi aquela cena do Sam tendo [...] uma crise na rua e ele sendo abordado por um policial. E ele foi simplesmente levado preso, sendo que na vida real um autista naquele naquele contexto poderia ter levado um tiro, como já aconteceu no exterior. Tem uma discussão [...] sobre raça também, alguns autistas negros falaram que a violência policial seria maior nesse contexto, e foi uma coisa meio fora da realidade (INTROVERTENDO, 2021, *grifos nossos*).

Além disso, como na experiência estética o leitor/espectador supera o que é familiar para formular uma combinação nova e coerente não apresentada no texto (SANTOS, 2009, p. 174), as experiências individuais revelam repertórios únicos para a realização na combinação, desse modo, podemos identificar nos comentários dos apresentadores como suas experiências pessoais colaboraram para a construção de sentido no texto. A exemplo de quando Thaís explica que ela e os demais apresentadores, por serem autistas e estudarem sobre autismo, possuem maior facilidade em reconhecer os traços autistas de Sam do que pessoas que não possuem esse repertório:

[Thaís] Talvez não fique tão claro, para a gente é muito óbvio, quando alguma coisa acontece a gente já relaciona com alguma característica *asperger*, mas, talvez, para uma pessoa mais leiga não fique tão claro. E eu acho que tem o risco de virar um novo estereótipo, essas pessoas acharem que todo mundo que é *asperger* é daquele jeito (INTROVERTENDO, 2019, *grifos nossos*).

Percebe-se também a conexão estabelecida entre a série e outras mídias, ou seja, o repertório estético, quando Tiago compara a construção da comédia e dos personagens autistas da série *Atypical* com a série *The Big Bang Theory*, criticando a forma como esta ridiculariza o provável personagem autista, Sheldon Cooper:

[Tiago] A gente pode usar um exemplo bastante claro de um personagem [...] que é o Sheldon Cooper, de *The Big Bang Theory*, porque ele é um personagem que você ri, não por causa das situações que envolvem ele, você ri dele, entendeu? Porque ele, teoricamente, tem certos aspectos ridículos. E já é um tom que eu acho muito perigoso e muito negativo mesmo, que aí você vê o autista como idiota, e *Atypical* fogue disso (INTROVERTENDO, 2019, *grifos nossos*).

Dos conceitos centrais da teoria iseriana estão a ficcionalização e o vazio: como dito, esses conceitos se relacionam, afinal, é com a criação do vazio que o leitor/espectador interage com o texto e ficcionaliza. Desse modo, o momento que se percebe o maior vazio da série pelos comentários dos *podcasters* é no final da segunda temporada, que abre diversas possibilidades para o que poderá acontecer em seguida. Assim, identificamos a ficcionalização dos apresentadores no comentário de Paulo, que enfatiza a adaptação do protagonista ao curso, esperando ver os desafios e alegrias enfrentadas:

[Paulo] Eu também estou muito ansioso por essa parte da faculdade, também quero ver o que tive em comum com ele [...] com as coisas que eu passei na faculdade. E também, uma coisa que eu gostaria que eles abordassem é a questão do hiperfoco, de como ele se adapta ao meio acadêmico e essa tendência de querer saber de tudo e querer pesquisar tudo, mostrar isso no curso dele (INTROVERTENDO, 2019, *grifos nossos*).

É interessante, ainda, observar que Paulo aponta a questão do hiperfoco do Sam, que espera ver como isso pode afetar seu rendimento acadêmico. Expectativa essa que é atendida e comentada novamente por Thaís no segundo episódio sobre a série:

[Thaís] Eu acho que é muito legal mostrar essa contraposição entre o hiperfoco e a carreira acadêmica, porque ele escolheu aquela faculdade com base nas coisas que ele era bom e que ele tinha um grande interesse. [...] mesmo assim ele teve bastante dificuldade, [...] tanto que ele queria largar a faculdade, sabe!?! (INTROVERTENDO, 2021, *grifos nossos*).

Destaca-se, portanto, que foi possível identificar nos comentários dos espectadores os conceitos iserianos de repertório, vazios e ficcionalização, o que revela que a experiência estética descrita por Iser foi vivenciada por eles.

## **MAPEE DE AUTISTAS: PACTO FICCIONAL, SIGNIFICAÇÃO E REPETÓRIO**

A significação é definida como a resposta dada pelo leitor/espectador ao sentido atribuído por ele, que se configura em sua vida pessoal. Já a emancipação é o salto qualitativo dado pelo leitor, que o possibilita a dar sentido para textos/filmes cada vez mais complexos. Em outras palavras, enquanto a significação se refere a uma mudança de comportamento provocada pela experiência estética, que pode ser percebida na vida pessoal, a emancipação diz

respeito ao avanço cognitivo que permite o aperfeiçoamento do repertório, e pode ser percebido nas experiências de leitura/expectação posteriores.

A atribuição de sentido antecede a significação e a emancipação. Para que ocorra, o leitor/espectador precisa assumir e vivenciar o universo de signos apresentado no texto e essa concordância do leitor com os princípios da narrativa, Iser nomeia de pacto ficcional. A relação entre esses conceitos é melhor percebida no episódio 163: *Narrativas Ficcionais e Autismo*, visto que nele os *podcasters* falam sobre como as leituras anteriores influenciaram seus processos de atribuição de sentido.

No comentário de Carol, a exemplo, identifica-se como o pacto ficcional se relaciona à significação, pois, através do vínculo afetivo criado com os personagens da saga *Harry Potter*, a *podcaster* compreendeu as tramas, os sentimentos e emoções deles e pôde relacioná-los às vivências das pessoas com quem convive, associando o contexto da pessoa a um contexto análogo ao que ocorreu na saga, auxiliando na compreensão sobre como ela pode estar se sentindo e agir de acordo com o que ela precisa.

[Carol] Eu sempre choro quando leio *Harry Potter* ou algum livro que eu tenho muito apego, se essa pessoa é descrita de uma forma tão complexa e com tantos detalhes. [...] por muito tempo foi a minha forma de me comunicar, sabe!? Então, tipo, muitas vezes eu fazia tantas relações com o Harry Potter que as pessoas achavam até chato, sabe!? Mas era porque alguém me falava sobre algum sentimento ou algum pensamento e imediatamente eu pensava que isso aconteceu no *Harry Potter*. E eu pensava que isso é igual aconteceu com o Harry naquela parte ou naquele contexto e etc. Porque era essa associação que eu fazia na minha cabeça. Então não tem como eu não me vincular porque isso se torna muito real pra mim também (INTROVERTENDO, 2021, *grifos nossos*).

Ainda é possível perceber no comentário de Thaís como as narrativas ficcionais colaboraram para o desenvolvimento de habilidades sociais e aprimoração da comunicação:

[Thaís] Vamos supor, por exemplo, que na descrição da cena, diga que o protagonista olhou para uma outra pessoa e viu tristeza nos olhos daquela pessoa. E aí, ele dá um contexto um pouco melhor do que aconteceu nessa cena. É muito mais fácil você entender que a outra pessoa estava triste nessa descrição dessa cena do que na vida real, olhar pra uma outra pessoa e tentar ver tristeza nos olhos da outra pessoa. Então, eu acho que justamente por ser uma linguagem 100% verbal ali no livro [...] Se torna mais fácil entender o que está acontecendo no livro, quase que como um treino, não é equiparado à vida real, mas você



consegue ter uma forma mais simples de entender os sentimentos dos vários personagens para depois poder trazer esse aprendizado pra vida real e pro seu dia a dia mesmo. (INTROVERTENDO, 2021, *grifos nossos*).

Segundo ela, a descrição detalhada da vivência das personagens, de seus sentimentos e pensamentos, de forma direta e contextualizada, levou-a à atribuição de sentido, pois conseguiu compreender e interpretar o texto e, posteriormente, conferir a ele uma significação, quando associa os sentimentos e a linguagem não-verbal dos personagens à comunicação com as pessoas de seu cotidiano. Em um comentário de Carol, ela revela outra vivência de significação, a possibilidade de interação com as colegas de classe pelo repertório em comum:

[Carol] Inclusive, eu ter começado a ler muitos dos livros que estavam mais ou menos na moda, na época, esses livros infantojuvenis, [...] foi uma ponte pra eu interagir com as pessoas de alguma forma. Porque como a gente estava lendo a mesma coisa, acabava que a gente conseguia conversar pelo menos sobre isso. (INTROVERTENDO, 2021, *grifos nossos*).

Thaís traz outra mudança no aspecto da interação social, com a diferença desse ser relacionado ao seu próprio comportamento de comunicação, não à interpretação do outro:

[Thaís] Tem muita coisa que eu também aprendi lendo, e justamente explicitar o que eu estou sentindo, se alguma coisa está me incomodando, quais são as motivações quando eu estou lidando com outra pessoa. Então, vamos dizer que eu esteja incomodada com alguma coisa, eu consigo falar isso para essa pessoa, deixar isso claro, justamente porque eu já imagino que se eu não fizer isso, ela não vai conseguir perceber. E às vezes, nas histórias [...] alguma coisa dá errado com ele porque ele não parou para falar com outra pessoa, não parou pra expor de forma clara e de forma verbal o que estava acontecendo e que, talvez, se ele tivesse feito aquilo, todo o resto da trama não aconteceria, todos os problemas teriam sido evitados ou minimizados. Então, eu pelo menos tento trazer um pouco disso pra minha vida. Claro que nem sempre a vida funciona da mesma forma que num livro de ficção, mas costuma ser bastante útil (INTROVERTENDO, 2021, *grifos nossos*).

Ao perceber que vários problemas dos personagens seriam resolvidos ou evitados se eles falassem para outra pessoa o que sentem ou pensam, decide fazer isso com as pessoas do seu convívio. Além de vivenciarem a experiência estética e atribuírem uma mudança em suas vidas por essas experiências, os *podcasters* revelam terem ampliado seus repertórios e se emancipado através das leituras e expectativas. A exemplo disso, analisamos o seguinte comentário

de Paul:

[Paulo] Ler me ajudou bastante, eu fui criando também esse catálogo de expressões, significados, baseados na leitura. No começo, isso é uma coisa que minha mãe me conta, eu aprendi a ler e comecei a querer ler tudo. E, com frequência, interrompia ela para perguntar o que uma expressão significava. Hoje eu não preciso perguntar isso pra ninguém, porque no contexto da história também eu acabo pegando o sentido (INTROVERTENDO, 2021, *grifos nossos*).

Paulo expõe como a experiência com narrativas ficcionais lhe permitiu criar um catálogo de expressões e significados, de modo a compreender sozinho o que antes tinha dificuldades de interpretação e compreensão e frequentemente precisava da ajuda de sua mãe. Ou seja, a experiência com as primeiras leituras emancipou-o para uma melhor compreensão das seguintes.

A capacidade de pessoas autistas de assumir o pacto ficcional comprova que, mesmo com a rigidez de pensamento, é possível alcançar níveis de abstração e compreender textos fictícios de forma não-literal, reconhecendo as diferenças entre ficção e não-ficção e, ainda, estabelecendo relações entre eles. Ademais, é possível perceber que, além de vivenciarem a experiência estética descrita por Iser, os *podcasters* atribuem uma significação ao texto ficcional em suas vidas sociais.

## CONCLUSÃO

Com este estudo foi possível concluir que o contato com os textos ficcionais permitiu para os apresentadores a vivência de experiências estéticas completas e complexas, levando a saltos qualitativos, mudanças de comportamento na vida pessoal e avanço na capacidade de interpretar textos cada vez mais complexos.

Levando em consideração os traços específicos do autismo que poderiam interferir na leitura literária, os *podcasters* comentaram em diversos momentos que, de fato, enfrentaram dificuldades frequentes na expectativa/leitura, mas que, ao invés de limitarem ou impedirem a experiência estética, foram desenvolvidas por ela, de modo que conseguiram criar e ampliar um repertório de figuras de linguagem e de expressões faciais, emancipando-os a

interpretarem esses aspectos em leituras seguintes e levarem a aprendizagem para a vida pessoal e social, pois conseguiram compreender melhor o outro, desenvolvendo a empatia cognitiva e a comunicação assertiva.

O hiperfoco, por sua vez, não foi dito por nenhum apresentador como dificultador das leituras. Pelo contrário, o interesse especial pela saga *Harry Potter*, ajudou uma das apresentadoras a realizar associações entre as vivências dos personagens com as de pessoas de seu convívio. Com isso, infere-se que esse traço tem potencial de ser benéfico na mediação da literatura, afinal, o professor em sala de aula pode utilizar dos interesses especiais do aluno para apresentar leituras que atendam ao tema, ou, mesmo que apresentem o tema de forma sutil, não como foco, principalmente se atender ao interesse em comum com o restante da turma, abrangendo o repertório de interesse e promovendo a interação entre a turma e as suas intersubjetividades através da exposição da experiência estética.

Em termos de desenvolvimento, este trabalho pode ser usado com um ponto inicial para maiores investigações acerca das possibilidades de emancipação de pessoas autistas através da literatura, com mudanças metodológicas ou de *corpus*. Na área da educação, é possível pensar maneiras desses dados serem utilizados em sala de aula, de modo a promover a emancipação de alunos autistas e de toda a turma. Este estudo pode ser ampliado, também, para pessoas com outras neurodiversidades e deficiências, ou ainda no espectro autista, para pessoas que precisem de um maior nível de suporte, como autistas não-oralizados ou com deficiência intelectual.

Além das possibilidades de emancipação pela literatura comprovadas para pessoas autistas, é importante citar como o conhecimento das interpretações dessas pessoas pode ser emancipatório para toda a sociedade, afinal, a construção do conhecimento se dá em conjunto, e para uma sociedade e uma educação verdadeiramente inclusivas, todos os conhecimentos devem ser levados em consideração, visto que são membros de uma mesma comunidade.

## REFERÊNCIAS

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION - APA. **Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais**: DSM-5. Porto Alegre: Artmed, 2014.

**ATYPICAL**. Direção: Seth Gordon. Produção: Jennifer Jason Leigh. Roteirista: Robia Rashid, Califórnia: Netflix, 2017.

BRASIL. **Decreto N° 10.502**, de 30 de setembro de 2020. Institui a Política Nacional de Educação Especial: Equitativa, Inclusiva e com Aprendizado ao Longo da Vida. Brasília, 2020.

\_\_\_\_\_. **Lei N° 12.764**, de 27 de dezembro de 2012. Institui a Política Nacional de Proteção dos Direitos da Pessoa com Transtorno do Espectro Autista; e altera o § 3º do art. 98 da Lei n° 8.112, de 11 de dezembro de 1990. Brasília, 2012.

\_\_\_\_\_. Ministério da Educação e da Cultura. **Política Nacional de Educação Especial na Perspectiva da Educação Inclusiva**. Brasília, 2008.

CANDIDO, A. O direito à literatura. In:\_\_\_\_\_. **Vários Escritos**. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul/ São Paulo: Duas Cidades, 2011.

**DECLARAÇÃO DE SALAMANCA**: Sobre princípios, políticas e práticas na área das necessidades educativas especiais. Salamanca – Espanha, 1994.

INTROVERTENDO #36 – **Atypical comentado por autistas**. [Locução de]: Paulo Alarcón, Thaís Mösken e Tiago Abreu. Superplayer & Co, 15 fev. 2019. *Podcast*. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/5fVu2QF8hkWwRIjr4QgW7p?si=Zvs7Hu3OQSPvAJuWswUIQ>. Acesso em: 16 out. 2022.

INTROVERTENDO #183 – **Atypical**. [Locução de]: Carol Cardoso, Paulo Alarcón, Thaís Mösken e Tiago Abreu. Superplayer & Co, 20 ago. 2021. *Podcast*. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/7bdLQF2pxpnM2XiWObXw0b?si=bgh5IS3kTHS571ApJkMMNA>. Acesso em: 16 out. 2022.

INTROVERTENDO #163 – **Narrativas Ficcionalis e Autismo**. [Locução de]: Carol Cardoso, Paulo Alarcón, Thaís Mösken. Superplayer & Co, 19 mar. 2021. *Podcast*. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/1dJz3ceedO99v2MfZkLSFP?si=7Q1uDHWwRperpxw5aYIQbA>. Acesso em: 16 out. 2022.

ISER, W. **O ato da leitura**: uma Teoria do Efeito Estético. Trad. de Johannes Kretschmer. v. 1. São Paulo, Editora 34, 1996.

\_\_\_\_\_. **O ato da leitura**: uma Teoria do Efeito Estético. Trad. de Johannes Kretschmer. v. 2. São Paulo, Editora 34, 1999.

LIMA, F. F. O. **Enquanto sobem os créditos**: experiência estética em cinema e sua prospecção para literatura. Monografia (Licenciatura em Letras) – Centro de

Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2019.

SANTOS, C. S. G. **Teoria do Efeito Estético e teoria histórico-cultural**: o leitor comointerface. Recife: Bagaço, 2009 (Coleção Teses).

WERNECK, C. **Ninguém mais vai ser bonzinho, na sociedade inclusiva**. Rio de Janeiro:WVA, 1997.

# Aplicação do Roteiro Didático Metaprocedimental em Antropologia Literária (RDM) no ensino médio e seus desdobramentos

Rafaela Correia Costa (Mestranda em Letras/UFPB)

Fabiana Ferreira da Costa (Orientadora/UFPB)

**Resumo:** Este trabalho analisa a aplicação do Roteiro Didático Metaprocedimental em Antropologia Literária (RDM) com alunos do Ensino Médio, do *Centro Estadual Experimental de Ensino-Aprendizagem Sesquicentenário* (João Pessoa – PB), em 2016. O RDM é uma alternativa metodológica nova ao ensino de literatura, desenvolvida por uma associação de projetos PROLICEN, PROBEX E PIBIC da Universidade Federal da Paraíba entre os anos de 2015-2019. Ele prima pela interação texto-leitor, visto que há a necessidade de tornar a leitura literária uma atividade recorrente em sala de aula, como instruem os principais documentos oficiais e a *Base Nacional Curricular Comum* (BNCC). Tem como fundamento a Teoria do Efeito Estético e a Antropologia Literária, ambas do teórico literário alemão Wolfgang Iser (1996, 1999), à luz da crítica feita por Santos (2009), a qual insere a consideração de um leitor real nos processos de leitura, a fim de que estes proporcionem a efetiva emancipação do alunado (avanço em termos cognitivos, emocionais e comportamentais). A aplicação a qual analisamos ocorreu através de um minicurso com duração de quatro horas na escola supracitada; o processo envolveu tanto a leitura de um texto literário, como também de um filme. Os resultados foram satisfatórios e demonstraram que é possível inserir a leitura do texto literário em sala de aula no Ensino Médio, sobretudo a partir da articulação cinema-literatura, de maneira que os sentidos atribuídos ao conto e ao curta escolhidos entrelaçaram-se, ampliando assim os significados possíveis.

**PALAVRAS-CHAVE:** ensino da literatura; interação texto-leitor; emancipação; RDM; Antropologia Literária.

## INTRODUÇÃO

Este artigo é um recorte do TCC *O ensino da literatura sob uma perspectiva emancipadora: aplicação do Roteiro Didático Metaprocedimental em Antropologia Literária (RM), no Ensino Médio* e analisa os desdobramentos dessa aplicação entre alunos do *Centro Estadual Experimental de Ensino-Aprendizagem Sesquicentenário* (João Pessoa – PB), em 2016, a partir de uma articulação entre cinema e literatura em sala de aula.

O Roteiro Didático Metaprocedimental em Antropologia Literária (hoje mencionado pela sigla RDM) é uma alternativa metodológica para o ensino de leitura literária, que foi construída, implementada e aperfeiçoada entre os anos de 2015 e 2019, por programas que envolveram projetos PROLICEN, PROBEX E PIBIC da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Além deste trabalho, os resultados de sua aplicação foram avaliados pela pesquisa de mestrado

defendida em 2021, *Implementação do Roteiro Didático Metaprocedimental numa turma de Ensino Médio: Eficiência, Eficácia e Reverberações*, de autoria de Thárcila Ellen Aires Bezerra.

Os conceitos presentes nessa ferramenta provêm da Teoria do Efeito Estético e da Antropologia Literária, ambas do teórico literário alemão Wolfgang Iser (1996, 1999), a partir da articulação feita por Santos (2009) com a Teoria Histórico-Cultural, de Vygotsky, evidenciando assim o papel do leitor real. Nesse sentido, a relevância deste método está no fato de valorizar a interação texto-leitor no processo de ensino-aprendizagem da literatura, primando pela participação do alunado na atribuição de sentidos ao texto e tendo o professor como mediador.

Trata-se de um mecanismo desafiador frente ao nosso contexto de ensino, no qual, na maioria das vezes, os alunos possuem um contato irrisório com os textos literários. Dessa forma, não há a leitura dos textos em si, mas sim de resumos, comentários, biografias e conceitos relacionados às escolas literárias. Porém, os motivos para promover a inserção da leitura literária em sala de aula são muitos. Trata-se, primeiramente, de uma exigência dos principais documentos oficiais de educação, tais como a Base Nacional Comum Curricular (BNCC):

A leitura do texto literário deve estar no centro das aulas de literatura, reposicionando os estudos teóricos. Importa, em primeiro lugar, que os/as estudantes se envolvam em dinâmicas diversas de leitura que lhes possibilitem vivenciar experiências literárias formativas e também conhecer a literatura de seu país. Essa formação envolve vincular os textos lidos ao seu contexto de produção — e aí entram, por exemplo, os estudos históricos — e deve possibilitar que o/a estudante reflita, no interior das práticas de leitura, sobre o próprio processo de constituição da literatura brasileira. Esse percurso não pode ser feito sem a leitura de autores do cânone ocidental, sobretudo da literatura portuguesa (BRASIL, 2016, p. 507).

A Teoria do Efeito Estético serviu como ponte inicial para a elaboração do RDM por estudar o que acontece na mente do indivíduo durante a leitura. Para Iser (1996, 1999), a formulação do objeto estético, o sentido dado ao texto, ocorre na interação deste com o leitor, portanto, não é algo dado e cada pessoa possui papel essencial em sua construção. A Antropologia Literária, por sua vez, é uma

continuação desses estudos e constatou que ficcionalizar é uma necessidade humana.

Santos (2009), por sua vez, fez uma importante contribuição através da Teoria Histórico-Cultural de Vygotsky, alertando para o fato de que, em seus estudos, o teórico alemão acabou fornecendo mais importância ao texto, quando descreveu procedimentos que ocorrem durante o ato da leitura, a partir do conceito de *leitor implícito* (aspecto pertencente à estrutura textual, muito próximo do leitor ideal): “[...] A concepção do leitor implícito designa então uma estrutura do texto que antecipa a presença do receptor” (ISER, 1996, p. 73, *apud* SANTOS, 2009, p.40).

Com isso, na composição do RDM foram selecionados os seguintes conceitos: ficcionalização; vazio; repertório; perspectivas textuais; tema e horizonte; quebra da *good-continuation*; *looping* recursivo; negação; negatividade; sentido; significação; e emancipação.

O texto literário, ainda segundo Iser (1996; 1999), possui quatro *perspectivas*: 1) do narrador; 2) dos personagens; 3) do enredo e 4) da ficção do leitor. A última é “a pessoa para quem o autor pensa estar escrevendo, sendo ‘esta pessoa’ inscrita na estrutura textual” (SANTOS, 2009, p. 96). Elas se associam por meio do mecanismo de *tema e horizonte*, ou seja, durante o ato de leitura, enquanto uma está em evidência ou foco (tema), as outras permanecem em perspectiva (horizonte), ocorrendo um constante revezamento, condicionado pela estrutura textual – nesses entrecruzamentos surgem vazios semânticos, os quais podem ser preenchidos pelo leitor. Este, por fim, efetuará uma síntese, que culminará na construção do seu objeto estético.

A *ficcionalização* abrange todo o processo de construção do objeto estético. A presença dos *vazios* nos textos literários é essencial para a vivência dos desdobramentos apontados por Iser. Eles provêm de indeterminações textuais, impedindo a fruição almejada no processo de leitura, ou seja, provocando as *quebras da good continuation* e, com isso, impelem o indivíduo a buscar soluções, a fim de que um sentido seja alcançado. Cada leitor buscará preenchê-los de acordo com o seu *repertório*:



Os vazios suspendem a conectabilidade entre os segmentos e condicionam o seu relacionamento. São mais que simples meios de interrupção: formam a estrutura comunicativa, organizando a mudança de perspectiva do ponto de vista do leitor” (SANTOS, 2009, p. 113).

No processo de leitura se articulam o *repertório do texto* e o *repertório do leitor*. O primeiro se refere aos elementos selecionados e combinados no polo do texto. Já o leitor, por sua vez, possui um repertório particular, de acordo com o seu conhecimento de mundo, aspecto fundamental para a identificação dos elementos extratextuais ou não durante a leitura.

O *sentido* e a *significação* estão intimamente relacionados. O sentido é formulado durante a leitura, se tratando do efeito estético, resultado da “obra”; a significação, por sua vez, ocorre *a posteriori*, quando o indivíduo se indaga sobre o que o levou a formular tal sentido. O segundo conceito, portanto, é uma resposta ao primeiro e ambos dependem do conhecimento de mundo do leitor, ou seja, de fatores contextuais (BORBA 2003, p. 29-30, *apud* SANTOS, 2009, p. 95).

As *negações* são “vazios” que geram uma quebra em relação ao repertório do leitor, indo de encontro às suas normas e valores. Tal fenômeno o impele a realizar novas formulações, ou a desistir da leitura. A *negatividade* é “constituída nas entrelinhas do texto, sendo o aspecto subjetivo, que não é propriamente dito, mas surge na imaginação do leitor/expectador”, ou seja, durante o ato da leitura, a depender de seu repertório, o leitor passa a preencher os vazios, vivenciando este fenômeno (SANTOS *et al*, 2016, p. 8). Nesse sentido, a negatividade envolve todo o processo de leitura e está intimamente relacionada aos vazios.

O *looping* pode ser vivenciado durante o ato de leitura quando determinado fenômeno se apresenta de maneira recorrente, porém, nova. Isso acontece porque há um percurso anterior, que faz com que a sua formulação mude, a cada vez que se representa. Por exemplo, a atitude de um personagem pode ser interpretada de maneiras completamente opostas no início e ao final de uma narrativa, pois o leitor terá uma síntese diferenciada e mais completa do enredo ao término da leitura, ao passo que, o que antes seria um mistério ou compreendido de determinada forma, pode ser ressignificado.

A *emancipação*, segundo Iser (1996, 1999), é um salto evolutivo em termos cognitivos, emocionais e comportamentais. Tal processo revela a importância da

literatura no que diz respeito à educação e ao desenvolvimento dos indivíduos. Santos (2009) explica tal fenômeno através de conceitos da Teoria Histórico-Cultural de Vygotsky. Nesse caso, cada leitor real possui um NDR (Nível de Desenvolvimento Real). Quando alguém está apto a relacionar as perspectivas textuais e passa a preencher os vazios de determinado texto, a partir de seu repertório, isso significa que tal leitura o fez alcançar o seu Nível de Desenvolvimento Potencial (NDP). Posteriormente, ele estará pronto para ler outros textos com um novo Nível de Desenvolvimento Potencial (NDR), dessa vez mais alargado, ou seja, a compreender materiais mais complexos, tendo, portanto, se emancipado. Entretanto, com base nos conceitos explanados pode-se concluir que nem sempre tal evento irá culminar em uma emancipação, visto que, a depender do leitor real, haverá NDRs diferenciados.

A fim de contribuir na melhoria da atuação docente, especialmente no que concerne ao ensino literário, testamos a aplicação do Roteiro Didático Metaprocedimental (RDM) com alunos do Ensino Médio da escola Sesquicentenário, a qual será descrita e analisada a seguir.

## **METODOLOGIA**

Nossa intervenção ocorreu através de um minicurso com quatro horas de duração para alunos do ensino médio do *Centro Estadual Experimental de Ensino-Aprendizagem Sesquicentenário* (João Pessoa – PB), quando a aplicação do roteiro aconteceu em dois momentos: 1) após a transmissão do curta-metragem *Despair* (PRAGER, 2010), em forma de um mapeamento oral do filme; e, 2) posteriormente à leitura da crônica *Do diário de mamãe*, de João Ubaldo Ribeiro (2000), com uma atividade de mapeamento escrito, na qual se pediu que os alunos realizassem algo semelhante, desta vez com o texto literário.

O RDM permite a inserção do cinema na aula de literatura, pois os procedimentos que ocorrem durante o ato da leitura literária são semelhantes aos ocorridos ao assistir um filme ou curta-metragem, com a diferença de serem mais exigentes. Sendo assim, a interpretação de filmes pode servir como preparação para a leitura literária. Esse mecanismo foi fundamentado

posteriormente através da tese de pós-doutorado intitulada *Literatura e Cinema: uma interface metaprocedimental via Antropologia Literária* (2017), de Carmen S. G. dos Santos.

Os compartilhamentos das experiências estéticas ocorreram a partir da intervenção de um facilitador, que se utilizava das analogias explicativas, perguntas-guias e exemplos presentes no RDM. Essas perguntas-guia tem relação com os conceitos selecionados, inerentes ao processo de leitura descrito por Iser, O professor é direcionado a utilizar perguntas-guia e não os nomes dos conceitos em si, porque através delas e das analogias e exemplos o processo se dará de maneira mais didática, já que nem sempre as definições serão compreendidas por alunos dos níveis de ensino básico, por serem bastante abstratas. É o que podemos observar ao compararmos a definição do conceito de ficcionalização com um exemplo de pergunta-guia referente a ele:

1) Definição: “A necessidade humana de preencher os vazios, tanto na literatura, quanto nas artes e no cotidiano”; 2) Pergunta-guia: “A partir do título ‘X’ quais são as suas expectativas em relação ao texto? ”. Além disso, cabe aos estudantes vivenciarem os processos e não necessariamente conhecê-los. Tais direcionamentos poderão ser mais bem compreendidos a seguir, quando descrevermos a aplicação do RDM com alunos do ensino médio da escola Sesquicentenário.

Inicialmente, houve uma apresentação do curta-metragem, com a exposição de dados como ano de publicação, direção e curiosidades. Antes de as imagens serem liberadas, os presentes foram motivados a ficcionalizarem acerca do título, a partir da seguinte pergunta: “o que vocês esperam dessa história a partir do título ‘Desespero’?”. As respostas foram as mais variadas, desde um filme de terror, até simplesmente um enredo que retrata tal sentimento.

Em seguida, houve a transmissão, de modo que os alunos puderam assistir duas vezes. Depois, a facilitadora perguntou o que eles acharam da história. Diante disso, os estudantes começaram a compartilhar os pontos que os chamaram atenção no enredo e, sem perceber, já estavam realizando o preenchimento de vazios, quando passavam a sugerir em que época a personagem vivia, por meio da observação das roupas e do cenário, sendo

característicos dos anos 60; o que ela estaria fazendo ou sentindo naquele momento, devido às suas expressões faciais e atitudes de desespero.

Após esse momento inicial mais livre, a facilitadora passou a lançar perguntas-guias que direcionariam a discussão, a fim de abranger outros pontos, não ditos por eles. Primeiramente, o questionamento acerca do título, feito antes da transmissão de *Despair*, foi retomado, com o intuito de constatar quais expectativas foram contempladas ou não. A maioria delas permaneceu.

Posteriormente, a facilitadora fez perguntas, tais como: a) “Vocês observaram algum evento que se repetiu ao longo do vídeo, porém em momentos diferentes?”, se referindo ao conceito de *looping recursivo* — foi mencionado o avião, que aparece na abertura do curta e logo em seguida acima da personagem ao telefone, e também os sapatos da protagonista (que aparecem focalizados pela câmera diversas vezes); b) “Algum objeto esteve em foco em determinado momento, enquanto outros estiveram como pano de fundo?”, se referindo ao conceito de tema e horizonte — eles citaram novamente os sapatos, o cabelo da personagem, além de uma porta vermelha, que é bastante evidenciada em determinada cena.

Também aconteceu que eles não só mencionaram tais elementos, mas os relacionaram, percebendo, por exemplo, semelhança nas cores do cabelo, dos sapatos, do batom da mulher e da porta presente no cenário; c) “É possível observar outros questionamentos no vídeo, os quais não foram respondidos, dando margem a mais de uma interpretação, o final, por exemplo, de que forma vocês interpretaram?” – retomando os vazios e, desta vez, buscando preenchê-los – alguns vazios encontrados foram: por que motivos a personagem se jogou do prédio; o que representa o final, no qual restam apenas os sapatos da mulher ao chão; uma das interpretações foi que a protagonista parecia estar em um mundo paralelo, se sentindo desvencilhada da realidade em que estava inserida e por isso quis se reencontrar. Com isso, ela buscava liberdade, representada pelo seu “voar”, ao cair da janela, assim como o avião que sobrevoou a cena inicial.

O segundo momento de aplicação do RDM se deu após a leitura da crônica *Do diário de mamãe*, de João Ubaldo Ribeiro (2000). Esta se deu primeiramente de forma individual e, em seguida, para toda a sala, por meio do facilitador e

voluntários. Ao iniciarem a discussão oral, assim como ocorreu com o curta-metragem, o facilitador questionou os alunos acerca de suas interpretações. Os estudantes expuseram que gostaram do humor utilizado na crônica e compreenderam as críticas presentes no texto acerca da posição da mulher na sociedade, como, por exemplo, quando a personagem descreve a reação que teve ao ganhar um descascador de batatas do filho.

Posteriormente, o foco se deu na significação da história, quando os adolescentes refletiram sobre suas visões em relação ao dia das mães antes e depois da leitura, revelando informações como “nunca imaginei que uma mãe pudesse se sentir assim”; “a personagem deveria expor aos familiares como se sentia, a fim de conseguir mudanças no comportamento deles”. Além disso, puderam compartilhar sobre como vivenciam tal data em suas realidades. Muitos comentaram não ter condições financeiras para dar presentes às suas mães, revelando um desgosto por isso; outros mencionaram que se reúnem sempre em família neste dia; já alguns partilharam não gostar de datas comemorativas como essa e se colocaram no lugar da protagonista do texto.

Um evento que chamou bastante atenção foi o fato de eles terem conseguido relacionar espontaneamente a protagonista do texto com a do curta-metragem, avaliando de maneiras diferentes o desespero vivido por essas mulheres que, apesar de estarem em contextos e épocas distintas, possuíam pontos em comum, como: não se sentirem compreendidas no meio em que se encontravam, vivenciando assim aflições interiores. Nesse ponto, a principal diferença encontrada entre elas foi o fato de que, enquanto a protagonista de *Despair* decidiu se libertar de alguma maneira, a mãe, presente na crônica de Ribeiro, guardava para si seus pensamentos, ano após ano.

Neste momento, colocaremos em foco algumas produções escritas dos estudantes sobre sua experiência estética, referentes à segunda aplicação do RDM, após leitura e discussão sobre o texto literário *Do diário da mamãe*. Foram distribuídos papéis, nos quais existiam instruções e algumas perguntas-guia do RDM, pretendendo lembrá-los quais pontos eles deveriam observar no texto literário. Este foi o enunciado:

A ficcionalização, ato de preencher os vazios da arte e do cotidiano, é uma necessidade e uma atividade humana constantes! No momento em que damos sentido a um texto ficcional, vários processos ocorrem na nossa mente, levando-nos a questionar, relacionar, negar e nos emancipar a partir disto.

**Escreva**, a seguir, um **texto** que **sintetize** as suas considerações sobre a crônica de João Ubaldo Ribeiro. Você pode descrever as expectativas geradas pelo texto; as possíveis quebras ou confirmações dessas expectativas; as associações com o seu cotidiano e/ou outros textos e filmes que você conhece; os questionamentos feitos no momento da leitura e as respostas pessoais que você atribuiu a eles. Em outras palavras, você deverá descrever o seu processo de leitura (SANTOS, L., 2016).

Ao analisar as respostas dadas foi possível perceber a vivência de muitos dos conceitos explorados no RDM. Eis alguns trechos:

**A1:** Relacionei o conto com o filme nacional “Minha mãe é uma peça”, que mostra uma mãe de certa forma “esquentada” capaz de fazer algumas ações citadas no conto.

**A2:** Eu associo a ironia dela à Clarice Falcão, cantora brasileira, que usa de muita ironia para passar diferentes mensagens para o público, como na música “Eu escolhi você”. Torna-se engraçado, e me ajuda a me identificar com os personagens, já que sou muito irônica e sarcástica sempre. Ou quase.

Observamos a citação de elementos do repertório dos alunos. É interessante observar que, com a leitura, esse repertório passa a ser ampliado, de modo que, por meio da retomada de textos familiares, os estudantes puderam se identificar com o texto literário em questão.

**A3:**(...) enquanto eu lia eu me fazia muitos questionamentos como: por que ela não tinha paciência com a própria família? por que ela não gostava de relatar o dia das mães? E entre outros questionamentos, que ao decorrer do texto foram sendo respondidos pouco a pouco.

Percebemos que, ao longo da leitura, A3 se deparou com muitos vazios, os quais puderam ser preenchidos posteriormente. Esse compartilhamento de experiência revela o processo constante de busca por sentido do leitor, especialmente ao entrar em contato com o texto literário.

**A4:** (...) na minha opinião ela queria que a data especial (dia das mães) fosse algo que a deixasse feliz e que seus familiares demonstrassem gratidão por tudo que ela faz pela família.

A4 descreve parte da formulação de seu objeto estético, havendo preenchimento de vazios (negatividade), revelado pelo traço de subjetividade expresso no trecho. Seu comentário inclui informações as quais não são expostas

no texto original, mas são colocadas pelo leitor: “como se a família não a conhecesse ou fizesse isso de propósito”.

**A5:** Entretanto, diferente do imaginado, onde pensei que iria me deparar com uma personagem que representasse o estereótipo de mulher, mãe, brasileira, tive contato com uma mulher que fugia do padrão, que não tratou as ações “obrigatórias” de mãe como costumeiro.

**A6:** Quebrou com a minha expectativa, pois imaginava que o dia das mães, principalmente para as avós, era muito alegre, e nunca havia pensado em suas aspirações.

Em A5 e A6 temos experiências de negação, nas quais o repertório do texto se defrontou com as expectativas geradas pelos repertórios dos leitores. Em A6, ainda é perceptível uma possível mudança de pensamento diante do confronto experienciado através da leitura, quando a pessoa admite que “nunca havia pensado em suas aspirações”, percebendo a perspectiva feminina. Houve então uma reflexão sobre os novos sentidos atribuídos; o leitor deu uma resposta à sua experiência estética, de modo que vivenciou também a significação, passo essencial para a emancipação.

Ao ler novos textos, este indivíduo trará consigo uma nova perspectiva, estando apto a ir além, em busca de novos sentidos e significados. Em outras palavras, podemos dizer que o seu NDR (Nível de Desenvolvimento Real) não é mais o mesmo, tendo ele alcançado um novo NDP (Nível de Desenvolvimento Potencial) para leituras futuras. A mediação efetuada pelos facilitadores, a partir do RDM, foi fundamental para que o aluno realizasse o confronto de seu conhecimento de mundo com as circunstâncias apresentadas na crônica e refletisse acerca de sua leitura.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após analisar os resultados da aplicação do RDM e revisar os principais documentos oficiais relacionados ao tema, ponderamos com ainda mais convicção que a construção do Roteiro Didático Metaprocedimental em Antropologia Literária (RDM) possui importância no auxílio de professores e alunos neste ensino-aprendizado inovador. As OCEM, um dos textos embasados na BNCC, remete-se a aspectos presentes em nossa proposta de trabalho,

considerando desde a inserção de leitura em sala de aula, até a utilização deste espaço para o debate, priorizando a interação texto-leitor. Seu direcionamento pode ser sintetizado neste parágrafo, do capítulo “Linguagens, Códigos e Suas Tecnologias”:

As sugestões metodológicas e orientações de caráter geral que seguem estão ancoradas numa concepção de ensino de literatura que privilegia o contato direto do estudante com as obras literárias de diferentes gêneros e épocas. O fato de ter como meta a leitura das obras desloca o foco do ensino tradicionalmente voltado para uma historiografia excessivamente abrangente, geradora de uma abordagem que põe ênfase no decorar características de autores e estilos de época, para uma prática em que o leitor, diante do texto lido, terá condições de discutir questões que o enfrentamento com o texto possa suscitar (BRASIL, 2006, p. 81).

Possuir um roteiro metodológico como guia, portanto, é relevante, inclusive diante do enquadramento atual, no qual a maioria dos alunos não se sente motivada a ler literatura. Além disso, é necessário que haja não qualquer leitura, mas um momento participativo, no qual os estudantes também colaborem na construção de sentidos. Desse modo, estaremos investindo, concomitantemente, na construção da autonomia dos alunos, essencial para o processo de aprendizagem ao longo da vida, pelo qual perpassarão diversos processos emancipatórios.

Por sua vez, a relação cinema-literatura, mostrou-se um aspecto importante da metodologia utilizada, ao passo que ampliou ainda mais os sentidos possíveis e os repertórios dos leitores. O compartilhamento de experiência estética oral sobre o texto literário, seguida da feita com o curta, deu-se de maneira satisfatória. Além disso, o fato de eles terem relacionado espontaneamente as protagonistas dos dois textos (curta e crônica), avaliando de maneiras diferentes o desespero vivido por essas mulheres, demonstra que eles desenvolveram certa empatia pela perspectiva feminina, possivelmente antes não existente, traços de uma emancipação.

Por fim, o fato de o RDM permitir a liberdade do docente no que concerne à escolha dos textos literários, a depender das necessidades do público alvo, respeitando assim as particularidades de cada leitor, é bastante positiva. Desse modo, apesar de ser um “roteiro”, não imprime restrições, pelo contrário, abre um mundo de possibilidades em busca dos sentidos possíveis. Ademais, a existência



de docentes conscientes dos processos inerentes ao RDM e capazes de levá-los para a sala de aula se mostra essencial para a realização de uma leitura emancipadora. Observamos, então, a possibilidade de futuras intervenções, incluindo também a sua utilização no processo de formação docente, por exemplo.

## REFERÊNCIAS

BEZERRA, T. E. A. **Implementação do Roteiro Didático Metaprocedimental numa turma de Ensino Médio**: Eficiência, Eficácia e Reverberações. 2021. Dissertação (Mestrado em Leituras Literárias) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2021.

BRASIL. **Orientações Curriculares para o Ensino Médio**: linguagens, códigos e suas tecnologias. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2006, v. 1.

\_\_\_\_\_. **Base Nacional Comum Curricular (BNCC)**. Brasília: MEC, 2016.

COSTA, R. C. **O ensino da literatura sob uma perspectiva emancipadora**: aplicação do Roteiro Didático Metaprocedimental em Antropologia Literária (RM), no Ensino Médio. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura - Letras Português) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/2794>. Acesso em 07 de março de 2022.

**DESPAIR**. Direção: Alex Prager. 2010. Curta-metragem (4min26s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k5ZhLzIF5I0>. Acesso em 12/09/2016

ISER, W. **O ato da leitura**: uma Teoria do Efeito Estético. Trad. de Johannes Kretschmer. v. 1. São Paulo: Editora 34, 1996.

\_\_\_\_\_. **O ato da leitura**: uma Teoria do Efeito Estético. Trad. de Johannes Kretschmer. v. 2. São Paulo: Editora 34, 1999a.

\_\_\_\_\_. O que é Antropologia Literária? In: ROCHA, João C. de C. (Org.). **Teoria da ficção**: indagações a obra de Wolfgang Iser. Trad. de Bluma W. Vilar e João C. de C. Rocha. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1999b, p. 147-178.

SANTOS, C. S. G. **Teoria do Efeito Estético e Teoria Histórico-Cultural**: o leitor como interface. Recife: Bagaço, 2009.

\_\_\_\_\_. **Literatura e Cinema**: uma interface metaprocedimental via Antropologia Literária. 125f. 2017. Tese (Pós-doutorado em Teoria da Literatura) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.

SANTOS, L. B. dos *et al.* Relatório Final PROLICEN/UFPB: **Da ficcionalização em cinema para o ensino da leitura literária no ensino médio**: a criação de um roteiro didático metaprocedimental. João Pessoa, 2016.

RIBEIRO, J. U. Do Diário de Mamãe. In: \_\_\_\_\_. **O conselheiro come**. Editora Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 2000, p. 166-167.



# **Eixo 4 – Mapeamentos e/ou análises da experiência estética à luz das teorias iserianas**

## **Antropologia Literária e experiência estética: estratégia de leitura literária a partir do conto *A infinita fiadeira*, de Mia Couto**

**Kayo Henriky Lima da Silva (Mestrando em Letras/UFPB)**

**Josuel Belarmino de Oliveira (Graduando em Letras/UFPB)**

**RESUMO:** Este artigo objetiva apresentar uma estratégia de leitura literária com o conto *A infinita fiadeira*, de Mia Couto. Nosso referencial teórico considera a Teoria do Efeito Estético, de Wolfgang Iser (1996; 1999), em associação à tese de Santos (2009), que justifica, no contexto do processo de leitura literária, a existência do leitor real, possibilitando, dessa forma, mapear a experiência estética desses leitores. Para Iser, o objeto estético, ou seja, o sentido atribuído ao texto ficcional, é gerado a partir da interação entre o texto e o leitor. Essa interação só pode ser acessada pela própria pessoa, devido ao seu caráter abstrato e subjetivo. A concepção de Antropologia Literária é desenvolvida a partir da necessidade humana de ficcionalizar. Tal processo é facilmente percebido com os vazios em nossa experiência e cujo preenchimento, segundo Iser, propicia o efeito estético nos leitores. Desse modo, propomos, como estratégia de leitura literária, o mapeamento da experiência estética a partir da leitura do referido conto. Essa forma de ler o texto literário considera o sentido que o leitor atribui ao texto no momento em que o lê, podendo, a partir disso, ser responsável por sua emancipação crítica, social, cultural e emocional.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teoria do Efeito Estético, leitura literária, estratégia de leitura.

### **Pandemia de COVID-19: o contexto de uma adaptação**

O desenvolvimento da habilidade de leitura é um dos requisitos básicos necessários, previstos e preconizados pelos documentos oficiais que orientam a estruturação, regulamentação e padronização da educação básica no Brasil. Sendo assim, diante de uma incessante busca dos professores e educadores de Língua Portuguesa pelo aprimoramento da educação pública em nosso país, diversas estratégias de leitura têm sido incluídas nos programas curriculares das instituições de ensino, visando a aplicação e execução dessas estratégias em sala de aula, com a premissa de inserir e naturalizar o gosto pela leitura nos estudantes também fora da escola.

Considerando essa necessidade, diante das inesperadas e forçadas mudanças provocadas pela pandemia de COVID-19, o sistema educacional, de modo geral, em todos os seus níveis, precisou se adaptar ao contexto propiciado por uma das maiores e piores crises sanitárias da história, obrigando a todos

isolarem-se em suas casas. Tudo o que conhecemos e o que constitui a nossa sociedade capitalista foi exacerbadamente incorporado à rotina do lar. Trabalho, estudos, festividades, lazer, tudo limitado à estrutura física que chamamos de casa.

Assim, como bem sabemos, o uso da *internet*, dos computadores, *tablets* e *smartphones*, antes utilizados corriqueiramente, tornaram-se vitais à continuidade de uma rotina que, no início da pandemia, era desconhecida e incerta, o que nos coube pensar que seria algo que duraria apenas alguns dias. Portanto, é clara para nós a importância da tecnologia como mediadora das atividades realizadas em nossa estrutura social, ressignificando a nossa relação com os equipamentos eletrônicos e com a realidade.

Nesse contexto, professores e educadores foram desafiados a adaptarem-se a uma realidade talvez nunca esperada para a execução das atividades pedagógicas e educacionais ao longo do ano letivo. Diante disso, propomos a contextualização de um cenário que nos obriga a promover mudanças em nossa forma de pensar a rotina de trabalho, ensino e aprendizagem em todas as áreas da nossa vida, no modo como concebemos as relações sociais e toda a estrutura estabelecida através delas.

Assim, após um ano do início da pandemia e da imposição do isolamento e distanciamento social, em meio às discussões promovidas nos encontros virtuais do nosso grupo de pesquisa, objetivamos, conforme apresentado no evento *online* – I Congresso Nacional de Estudos Iserianos – apresentar uma estratégia de leitura literária que surgiu a partir da articulação teoria explicitada na tese de Santos, publicada também em formato de livro *Teoria do Efeito Estético e Teoria Histórico-Cultural: o leitor como interface* (2009).

### **Teoria do Efeito Estético e Teoria Histórico-Cultural: bases do “novo” modo de ler**

Em síntese, Santos (2009) associa a Teoria do Efeito Estético, do teórico alemão Wolfgang Iser (1996; 1999) à Teoria Histórico-Cultural, elaborada pelo psicólogo russo Lev Semenovitch Vigotski (1896-1934). Em sua teoria, Iser tenta

identificar como as estruturas do texto ficcional ou literário são capazes de provocar efeitos de sentido no leitor, sendo ele quem atribui sentido ao texto lido, mediante a sua experiência estética na interação entre ambos. No entanto, após a repercussão de suas hipóteses, a teoria iseriana começou a receber críticas pelo que fora constatado pelos sucessores de Iser.

Em *O ato da leitura* (1996; 1999), o autor define o *leitor implícito* (que, na verdade, refere-se à própria estrutura textual) sobre o qual debruçava os seus estudos. Nesse contexto, a teoria iseriana recebeu críticas por pressupor uma possível contradição da sua Teoria do Efeito Estético, principalmente, no que diz respeito ao conceito de leitor. Assim, aqueles que utilizavam a sua teoria como fonte de pesquisa promoveram mudanças necessárias para complementar o que foi iniciado com as bases da Teoria do Efeito Estético e, posteriormente, da Antropologia Literária, buscando fundamentar um conceito de leitor que não resvalasse ao imanentismo.

Logo, para se pensar na interação entre o “leitor de carne e osso” (SANTOS, 2020, p. 99) e o texto literário foi necessário considerar a cognição desse leitor, algo que cabe à alçada da Psicologia investigar. Como tratamos da leitura literária e a sua reverberação no processo educativo, Santos (2009) associou à TEE à THC, que considera o sujeito no meio com o qual ele interage, sendo também influenciado por ele.

Considerando o leitor e seus processos cognitivos do modo como foram conceituados por Iser, foi possível conceber a interação entre o texto literário e o leitor real para se chegar a uma apreensão da experiência estética vivenciada por este leitor, acessível através do mapeamento da experiência estética, no qual é possível explicitar o sentido atribuído ao texto literário, individualmente, pelo leitor real. O produto dessa interação, chamado por Iser de objeto estético, é caracterizado por sua natureza abstrata, subjetiva e antropológica. Uma ferramenta capaz de auxiliar o mapeamento da experiência estética, principalmente em contexto educacional, é o Roteiro Didático Metaprocedimental – RDM (SANTOS, 2014, 2015, 2017, 2018, 2019).

Esse documento elenca os conceitos desenvolvidos por Iser em *O ato da leitura*, objetivando a sua aplicabilidade ao processo de mediação da experiência

estética, na qual também se articula o repertório dos leitores, possibilitando o processo sobre o qual se fundamentam as perspectivas teóricas dessa análise: a interação entre o texto e o leitor.

### **Mapeamento da experiência estética: estratégia de leitura literária a partir do conto *A infinita fiadeira*, de Mia Couto**

Esta estratégia de leitura literária proporciona uma leitura e aprendizagem mais significativas, uma vez que o leitor se constitui como protagonista de seu aprendizado na interação com o texto literário, imergindo nas variadas possibilidades de ser (SANTOS, 2020) baseadas nos diversos papéis que desempenhamos em nossa sociedade. Dessa forma, tornamo-nos autoconscientes do processo de leitura e de como isso gera uma maior autonomia sobre como o texto pode apresentar variados sentidos para os leitores, mediante experiências vividas e acumuladas em seu repertório.

A narrativa de Mia Couto apresenta ao leitor uma história com características de fábula, na qual é discorrida a vida de uma pequena aranha, que possui como principal característica o fato de fazer teias não por instinto, natural a todas as criaturas, mas pelo simples prazer da arte. Curiosamente, ao final do conto, a pequena aranha é expulsa do reino dos animais e, conseqüentemente, transformada em ser humano, pois todas as criaturas, especificamente as aranhas, não aceitam a peculiaridade dessa protagonista. “Faço por arte” (COUTO, 2004, p. 36), responde a personagem no conto, quando indagada sobre a sua motivação e finalidade em fazer as suas teias.

Iniciando essa abordagem pelo título do conto, indagamo-nos sobre o porquê dessa infinitude ao produzir as teias, embora compreendamos o motivo da escolha do título ao longo da leitura do texto. Não que necessariamente suas teias sejam infinitas, mas o seu prazer, a sua satisfação, a sua realização enquanto artista, isso, sim, é infinito. Além disso, podemos pensar sobre as variadas possibilidades que a imagem da teia nos proporciona: algo que liga, conecta, que se entrelaça no objetivo de prender ou sustentar alguma coisa. Teias que foram

motivos de felicidade e de rejeição, que foram sua paixão e sua perdição, pois imagine ser expulso do seu povo, de sua comunidade e de seu lugar.

Assim, percebemos em nossa experiência estética o primeiro *vazio*, provocado pelo título do conto: como uma aranha pode produzir teias infinitas, se sabemos que ela não vive infinitamente? Em nossas tentativas de imaginar como isso seria possível, extrapolamos o sentido para algo que vai além de sua vida, que compõe a essência e a estrutura de quem ela (a aranha) é, de como ela concebia o seu propósito de viver e existir.

Nesse contexto, é interessante destacar a forma como o autor se refere a essa característica da aranhinha, como sendo algo bom e positivo, que traz destaque para a própria aranha, que produz arte, e para os ambientes, deixando-os mais bonitos e alegres. Se pensarmos bem, em muitos casos vemos a arte como decoração em nosso dia a dia; seja em espaços públicos ou privados, a arte está lá, colorindo, encantando, despertando atenção, interesse e diversas reações nas pessoas que a observam. No texto, a sociedade de aranhas observa essa arte com reprovação, indignação e muita insatisfação, como se a aranhinha fosse uma vergonha, por não realizar com suas teias, aquilo que era comum às outras aranhas.

Dessa forma, em nossa experiência estética com essa narrativa, também identificamos outro aspecto social relevante: que não somos iguais aos outros, pois sempre apresentamos diferenças nos comportamentos, como pensamos e reagimos às situações do cotidiano. Com a aranhinha não foi diferente, apesar de ela sempre aceitar tudo o que a sua família propunha fazer para que ela encontrasse o “real sentido” em produzir as suas teias. Ou seja, sempre existia alguém por trás, manipulando, tentando alterar a identidade e tudo o que essa aranha acreditava sobre a sua percepção de arte.

Ainda tratando sobre a associação do texto *A infinita fiadeira* (2004) aos conceitos iserianos, percebemos, em nossa experiência estética, o *looping* nos momentos em que a aranhinha cedia aos desejos dos pais e confeccionava novas teias, ambas com diferentes propósitos, nos quais se objetivava cumprir os desejos alheios aos da aranhinha, intenções que não lhe eram genuínas, mas que



foram sendo implantadas na tentativa de perpetuar os padrões cristalizados na sociedade.

Outro conceito iseriano percebido em nossa experiência estética com o conto de Mia Couto foi a quebra da *good continuation*, referente ao final da narrativa, na qual descobrimos que a aranhinha foi transfigurada em ser humano, em resposta à sua não aceitação aos limites impostos pelo aranha sobre como ela deveria agir em relação ao que produzia e o porquê de fazê-lo. A quebra se torna mais impactante quando descobrimos que os seres humanos, tidos como artistas, também tinham sido transfigurados em bichos por realizarem “improdutivos afazeres” (COUTO, 2004, p. 37).

Diante disso, também associamos, mediante a nossa experiência estética na interação com o texto, a estrutura de Tema e Horizonte, quando temos como Tema a aranhinha que foi transfigurada em ser humano, e como Horizonte, toda a situação que provocou esse acontecimento, informações já existentes em nosso repertório que possibilitam a percepção de um novo *looping*, no qual humanos foram transformados em bichos porque a arte era improdutiva e os bichos eram transfigurados em humanos porque a arte também lhes era improdutiva:

E os humanos se entreolharam intrigados. Desconheciam o que fosse arte. Em que consistia? Até que um, mais velho, se lembrou. Que houvera um tempo, em tempos de que já se perdera memória, em que alguns se ocupavam de tais improdutivos afazeres. Felizmente, isso tinha acabado, e os poucos que teimavam em criar esses poucos rentáveis produtos — chamados de obras de arte — tinham sido geneticamente transmutados em bichos. Aranhas, ao que parece (COUTO, 2004, p. 37).

Além disso, no decorrer do conto, observamos, em nossa experiência estética alguns momentos em que as atitudes, decisões e julgamentos, planejados e executados pela sociedade das aranhas, refletem de forma verossímil às normas que são impostas e repassadas nas esferas sociais fora da ficção. Com isso, em sua prosopopeia, percebemos que o autor buscou instigar no leitor a crítica perante a posição da arte na sociedade, motivação principal da aranha, como improdutiva e sem finalidade:

A aranha (...) era tão única: não parava de fazer teias! Fazia-as de todos os tamanhos e formas. Havia, contudo, um senão: ela fazia, mas não lhes dava

utilidade (...) dia e noite: dos seus palpos primavam obras, com belezas de cacimbo gotejando, rendas e rendilhados. Tudo sem fim nem finalidade. Todo bom aracnídeo sabe que a teia cumpre as fatais funções: lençol de núpcias, armadilha de caçador. Todos sabem, menos a nossa aranhinha, em suas distraçoeiras funções (COUTO, 2004, p. 36).

Assim, com o avanço da história, pudemos ainda observar a resposta negativa da sociedade, que atribui culpa e aponta soluções para a chamada “doença” da aranha, buscando amparo na perpetuação do tradicionalismo social e do patriarcalismo:

Até que se decidiram: a jovem aranha tinha que ser reconduzida aos seus mandos genéticos. Aquele devaneio seria causado por falta de namorado. A moça seria até virgem, não tendo nunca digerido um machito. E organizaram um amoroso encontro (...). Contudo, ao invés de devorar o singelo namorado, a aranha namorou e ficou enamorada. Os dois deram-se os apêndices e dançaram ao som de uma brisa que fazia vibrar a teia. Ou seria a teia que fabricava a brisa? (COUTO, 2004, p. 36).

Dado o exposto, concluímos que o conto é um material rico e que dá subsídio para análises instigantes sobre o lugar da arte na sociedade, a relação dos seres humanos com as diversas manifestações artísticas e, ainda, sobre todo o conjunto de normas e condutas sociais que norteiam os desejos e as aspirações das pessoas. Dessa forma, propomos então, como estratégia de leitura literária em sala de aula, o mapeamento da experiência estética a partir da interação dos leitores com essa narrativa.

Em uma sala de aula do ensino fundamental, essa atividade se daria em quatro momentos: a apresentação do texto literário e de seu autor, a leitura silenciosa do texto, a discussão entre os alunos com a mediação do professor e a elaboração do mapeamento da experiência estética, individual, de cada leitor. Nesse mapeamento estarão presentes as impressões dos alunos e os sentidos que cada um, a depender de seu repertório, poderão atribuir ao texto literário e aos acontecimentos narrados.

### **Considerações finais ou a infinita teia de possibilidades**

Considerando o que foi apresentado neste trabalho, configura-se o mapeamento da experiência estética a partir da leitura de um conto literário

como uma forma de emancipação para o aluno, a fim de garantir um processo de aprendizado autônomo. Ressaltamos, ainda, que tanto os processos estéticos quanto a observação de conceitos em um suporte ficcional são abstratos e, portanto, acessados apenas pelo indivíduo.

Dessa forma, nota-se que a leitura, especialmente em sala de aula, a partir das noções da Teoria do Efeito Estético, põe em destaque o sentido que o aluno atribui ao texto, dando espaço para a sua interpretação a partir de seu repertório. Diante disso, almejamos aulas de leitura literária com discussões mais democráticas e participativas dos alunos que, sendo autores de seus próprios mapeamentos, dão subsídios para as suas emancipações na esfera crítica, cultural e emocional.

## REFERÊNCIAS

COUTO, M. A infinita fiadeira. In: COUTO, Mia. **O fio das missangas**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 36-37.

ISER, W. **O ato da leitura**: uma Teoria do Efeito Estético. Trad. de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996, v. 1.

\_\_\_\_\_. **O ato da leitura**: uma Teoria do Efeito Estético. Trad. de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999, v. 2.

SANTOS, C. S. G. dos. **Teoria do Efeito Estético e Teoria Histórico-Cultural**: o leitor como interface. Coleção Teses. Recife: Bagaço, 2009.

SANTOS, C. S. G. dos *et al.* **Empoderando licenciandos em Letras**: Antropologia Literária e habilidades sociais educativas. Relatório técnico científico apresentado ao PROLICEN-UFPB. João Pessoa, 2014.

\_\_\_\_\_. **Empoderando licenciandos em Letras**: Antropologia Literária e habilidades sociais educativas. Relatório técnico científico de projeto continuado apresentado ao PROLICEN-UFPB. João Pessoa, 2015.

\_\_\_\_\_. **Roteiro Didático Metaprocedimental em Antropologia Literária (RM)**. João Pessoa, 2016 (Não publicado).

\_\_\_\_\_. **Da ficcionalização em cinema para o ensino-aprendizagem da leitura literária no Ensino Médio**: a criação de um Roteiro Didático Metaprocedimental. Relatório técnico científico apresentado ao PROLICEN-UFPB. João Pessoa, 2017.

\_\_\_\_\_. **Da ficcionalização em cinema para o ensino-aprendizagem da leitura literária no Ensino Médio:** a criação de um Roteiro Didático Metaprocedimental. Relatório técnico científico de projeto continuado apresentado ao PROLICEN-UFPB. João Pessoa, 2018.

\_\_\_\_\_. **Da ficcionalização em cinema para o ensino-aprendizagem da leitura literária no Ensino Médio:** a criação de um Roteiro Didático Metaprocedimental. Relatório técnico científico de projeto continuado apresentado ao PROLICEN-UFPB. João Pessoa, 2019.

SANTOS, C. S. G. dos. Atos de ficcionalizar e emancipação do leitor: para além do oxigênio. **Revista Graphos**, João Pessoa, v. 22, n. 2, p. 96-111, 18 ago. 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/52620/31716>>. Acesso em: 10 mar. 2021.

## Mapeamento da experiência estética com o romance *Amada*: entrelaçamentos de fluxos da consciência, tema e horizonte e emancipações

Kimberlly Iohhana da Silva (Mestranda em Letras/UFPB)  
Fabiana Ferreira da Costa (Orientadora/UFPB)

**RESUMO:** A Teoria do Efeito Estético e a Antropologia Literária formuladas pelo crítico literário alemão Wolfgang Iser, nasceram da necessidade de mudar os constructos teóricos imanentistas e inserir o leitor em uma esfera de sujeito ativo durante a realização da leitura e produção de sentido dos textos literários. Assim, o presente trabalho busca analisar a experiência estética da leitora-autora com o romance *Amada*, da autora estadunidense Toni Morrison, partindo da hipótese, elaborada pela própria leitora-autora, de que narrativas literárias com narrador em terceira pessoa e um intenso fluxo de consciência podem dificultar a percepção da estrutura de tema e horizonte e otimizar a emancipação do leitor. Nesse sentido, como embasamento teórico para esta pesquisa recorreremos às conceituações de Robert Humphrey (1976) e Alfredo Carvalho (2012) acerca das tipologias de narrador e fluxos da consciência, assim como às ideias propostas por Wolfgang Iser (1996) sobre a estrutura de tema e horizonte e às concepções de Santos (2007) no que diz respeito à inserção do leitor real na leitura e à emancipação deste. Além do mais, para testar a hipótese deste trabalho foi utilizada a metodologia de Mapeamento da Experiência Estética (MAPEE), elaborada por Santos e Costa (2020), para descrever o processo de leitura da leitora-autora com o romance supracitado e obter os resultados de corroboração da tese em questão, uma vez que durante sua experiência estética houve uma emancipação cognitiva e afetiva quanto à compreensão e interpretação da própria narrativa, criticidade das informações dispostas nas perspectivas textuais, imaginação ampliada através da familiarização com a técnica do fluxo de consciência, bem como reflexão acerca das temáticas angustiantes que entremeiam o romance.

**PALAVRAS-CHAVE:** Antropologia Literária; Efeito Estético; Emancipação; Fluxo da Consciência; Perspectivas Textuais; Wolfgang Iser.

### INTRODUÇÃO

Na virada do século XIX, com a chegada dos estudos acerca da mente humana e suas particularidades, a literatura valeu-se de um aspecto natural da psiquê, a saber, o fluxo de consciência, e passou a utilizá-lo como técnica na construção de narrativas, inserindo personagens complexos nos quais a fluidez de suas consciências predominavam e transpunham seus pensamentos e abstrações. Nesse sentido, a complexidade que há na consciência humana reflete nas construções literárias e, conseqüentemente, na interação texto-leitor.

Partindo disso e em consonância com a Teoria do Efeito Estético e a Antropologia Literária, formuladas pelo crítico alemão Wolfgang Iser, o presente trabalho objetiva, via mapeamento da experiência estética da leitora-autora com o romance *Amada*, da escritora Toni Morrison, analisar a emancipação do leitor

com narrativas que possuem um fluxo de consciência intenso, observando como a experimentação dos conceitos de tema e horizonte, enquanto estrutura, foram dificultados durante a concretização da obra e emancipação da leitora-autora. Nesse caso, consideramos como mapeamento a identificação aproximada dos conceitos iserianos na experiência de leitura (SANTOS; COSTA, 2020).

Wolfgang Iser, ao refletir acerca do processo de leitura, preponderou que a participação ativa do leitor é fulcral para que a obra seja, de fato, concretizada. Nesse sentido, na perspectiva iseriana, a obra não é mais constituída somente pelo texto enquanto estrutura, mas passa a ser um objeto virtual construído e em permanência na mente do leitor e, portanto, de *naípe* estético. Assim, o sentido de uma obra não é mais dado ou pré-fixado ao texto, mas é produzido pelo leitor a partir de seu processo interativo com o texto.

Conforme essa perspectiva literária, o leitor não é passivo perante a leitura e ao texto, mas passa a ser um sujeito ativo na construção de sentido e atribuição de significação, desenvolvendo e emancipando-se cognitivamente e afetivamente, dado que ao gerenciar os acontecimentos que sucedem em sua mente durante o ato de ler, permite que este transcenda qualitativamente a margem do conhecimento que já possui. À vista disso, e concernente ao gerenciamento feito pelo leitor na interação com o texto, a estrutura de tema e horizonte entra em foco no que será discutido neste trabalho, devido a esta alicerçar e permitir a dinamicidade das perspectivas textuais da ficção do leitor, narrador, personagem e enredo que são contidas no texto e que, a partir destas, os demais conceitos da teoria iseriana são aportados.

Posto isso, o presente trabalho divide-se em três partes: na primeira, é explicitado um panorama sobre a técnica do fluxo de consciência sob as óticas dos críticos literários Robert Humphrey e Alfredo Leme Coelho de Carvalho; na segunda é realizada uma explicação acerca da Teoria do Efeito Estético e seu desdobramento na Antropologia Literária, com foco na descrição da estrutura de tema e horizonte; e na terceira e última parte é realizado o mapeamento da experiência estética da leitora-autora com a apresentação de dois trechos do romance *Amada*, da escritora Toni Morrison.

## FLUXO DE CONSCIÊNCIA: UM PANORAMA

Em meados dos séculos XIX e XX, a psicologia enquanto ciência surgiu e ganhou força, por estudar, sobretudo e inicialmente, os processos mentais, e pontuou acerca de um componente da mente humana, a saber, a consciência. Willian James, psicólogo estadunidense, cunhou o termo *stream of consciousness*, pois considerava que a consciência humana não era fragmentada, ou formada por “pedaços” sucessivos, mas sim um fluxo contínuo. De acordo com James (1995, p. 155 *apud* CARVALHO, 2012, p. 57),

[a] consciência, entretanto, não me parece partida em pedaços. Tais palavras como “cadeia” ou “encadeamento” não descrevem a realidade como ela realmente ocorre à primeira vista. Nada está unido; flui. Um “rio”, ou uma “corrente”, é a metáfora pela qual nós naturalmente descrevemos as coisas.

Segundo Robert Humphrey, crítico literário estadunidense, em *O fluxo da consciência: um estudo sobre James Joyce, Virgínia Woolf, Dorothy Richardson, Willian Faulkner e outros* (1976, p. 2), “Consciência indica toda a área de atenção mental, a partir da pré-consciência, atravessando os níveis da mente e incluindo o mais elevado de todos, a área da apreensão racional e comunicável”. Com o surgimento desse termo, os escritores literários valeram-se desse aspecto inerente ao ser humano e passaram a utilizá-lo como técnica propriamente literária e alcunharam outra denominação: monólogo interior, uma vez que a expressão “fluxo de consciência” era, a princípio, empregada apenas pela psicologia.

Esse procedimento ficcional passou a ser aplicado nos constructos literários, sobretudo narrativas, a fim de demonstrar que nessa técnica “a ênfase principal é posta na exploração dos níveis de consciência que antecedem a fala com a finalidade de revelar, antes de mais nada, o estado psíquico dos personagens” (HUMPRHEY, 1976, p. 4).

Assim, sob a ótica do crítico estadunidense no decorrer da obra supracitada, explicitam-se quatro categorias nas quais a técnica literária do fluxo de consciência pode e é comumente desenvolvida; tais categorias possuem distinções sutis, mas que detêm finalidades díspares. Humphrey elabora,

inicialmente, a categorização de dois tipos de monólogo interior, a saber o direto e o indireto, que se diferem pela interferência ou não do narrador no fluxo de consciência dos personagens.

Além disso, Humphrey enuncia duas “modalidades convencionais” do fluxo de consciência que, segundo ele, são as técnicas mais importantes, a saber, a descrição pelo autor onisciente e o solilóquio, sendo a primeira mais conhecida pelos leitores (p. 30). A “descrição pelo autor onisciente” se refere à apresentação exclusiva da descrição do fluxo de consciência dos personagens feita pelo narrador. Já o solilóquio “(...) pode ser definido como a técnica de representar o teor e os processos psíquicos de um personagem diretamente dele para o leitor sem a presença do autor, mas com uma plateia tacitamente suposta” (HUMPHREY, 1976, p. 32).

Posteriormente, Alfredo Leme Coelho de Carvalho, escritor e crítico literário brasileiro, dissertou acerca da técnica do fluxo de consciência na ficção literária em seu livro *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária* (2012), aportado nas proposições de Humphrey. O autor afirma que o fluxo de consciência

[t]rata-se, na verdade, da especialização de um determinado foco narrativo. Poderíamos definir o método como a apresentação idealmente exata, não analisada, do que se passa na consciência de um ou mais personagens (2012, p. 57).

Cabe aqui ressaltar que o fluxo de consciência, enquanto método ficcional literário e para a psicologia, não é determinado apenas pela consciência na qual é possível controlar o seu conteúdo, mas também engloba os conteúdos advindos das áreas da psiquê nas quais não se tem total domínio.

No decorrer de *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária*, Carvalho, fundamentado a partir das quatro técnicas apresentadas por Robert Humphrey, realizou modificações no que tange à conceituação de tais técnicas. A primeira técnica aduzida pelo crítico brasileiro, o monólogo interior livre, “É aquele que é apresentado com mínima interferência do autor.” (2012, p. 60). Sendo assim, essa tipificação do autor corresponde ao “monólogo interior



direto” de Humphrey. Carvalho (2012, p. 62), no que se refere à segunda técnica, o monólogo interior orientado, o define como um:

(t)ipo de *monólogo interior* em que o autor onisciente apresenta material não falado, e por essa razão truncado, ou falho quanto à coerência, *orientando* o leitor para as circunstâncias em que ele se dá, dando, porém, a impressão de que é apenas a consciência do personagem que está sendo mostrada.

Carvalho (2012, p. 64), em seu texto, também discorreu sobre o método do solilóquio, de modo similar ao que fora apresentado nas asserções de Humphrey, manifestando a definição de que:

[n]esta técnica há um *fluxo de consciência* apresentado com a presunção de uma audiência e sem a interferência do autor. Diferencia-se do *solilóquio* encontrado no drama pela diversidade de situação e pela debilidade da coesão lógica.

Ainda assim, sob a acepção do crítico brasileiro, e de modo mais sintético, nessa técnica “há falta de elucidação lógica. Os pensamentos são enunciados como se o fossem para ser ouvidos.” (p. 65). Em prosseguimento ao seu texto, Carvalho insere a categoria da “Impressão sensorial” e trata da categoria da “Descrição por autor onisciente”. A impressão sensorial é apresentada pelo crítico como “técnica de apresentação do *fluxo de consciência* quando este ocorre de forma passiva, com registro apenas das expressões verbais correspondentes às impressões psíquicas trazidas pelos sentidos.” (2012, p. 65). No que se refere à técnica de “descrição por autor onisciente”, Carvalho (2012, p. 66) evidencia que

[ocorre] a apresentação dos pensamentos do personagem “num estado não formulado, não falado, incoerente” (Humphrey, 1968, p. 342) por meio da descrição do *autor onisciente* que, ao fazê-lo, usa a sua própria linguagem, e não o estilo peculiar do personagem.

### **Um adejo sobre a Teoria do Efeito Estético e a Antropologia Literária**

A Teoria do Efeito Estético e seu desdobramento, a Antropologia Literária, tecidas pelo crítico literário alemão Wolfgang Iser, surgiram a partir de indagações desse autor acerca do que uma teoria do texto deveria compreender, preocupando-se em analisar e descrever o processo individual de leitura e se situando em um campo particularizado da teoria literária.

Tais teorias afastam-se das concepções de leitura e de texto advindas do formalismo, nas quais a imanência do texto era majoritariamente predominante e o leitor assumia apenas uma função passiva de decodificar o texto e compreender que o seu significado já estava estabelecido por uma gama de críticos literários que determinavam o valor e o sentido dos textos produzidos à época, pois, “A interpretação tradicional [...] entende sentido enquanto expressão de valores coletivos” (ISER, 1996, p. 55). Iser, por sua vez, concebe que um texto pode ter sentidos diferentes para cada leitor e este os constrói durante sua própria interação com a narrativa. Segundo ele, “A obra é o ser constituído do texto da consciência do leitor” (ISER, 1996, p. 51).

Assim, um texto não tem mais um sentido pré-fixado, mas atribuído pelo leitor, de acordo com o seu específico processo de leitura, interagindo com as condições de efeito possibilitadas pela estrutura do próprio texto e atualizando em sua mente tais efeitos provocados, conforme explicita o teórico alemão: “O sentido do texto é apenas imaginável, pois ele não é dado explicitamente; em consequência, apenas na consciência imaginativa do receptor se atualizará” (ISER, 1996, p. 73).

Para Iser, a denominação de “obra” não é mais conferida apenas ao texto palpável ou a sua estrutura como um todo, mas na concretização realizada na mente do leitor, ou seja, aos efeitos experimentados momentaneamente durante a realização da leitura do próprio texto. Nesse sentido, na elaboração da teoria iseriana, seu precursor buscou responder a três questões fundamentais para a compreensão do processo cognitivo durante a realização da leitura: “1. Como os textos são apreendidos? 2. Como são as estruturas que dirigem a elaboração do texto naquele que o recebe? 3. Qual é a função de textos literários em seu contexto?” (SANTOS, 2007, p. 64).

Ao postular a Teoria do Efeito Estético e a Antropologia Literária, Iser pensou no dialogismo presumido para a realização da leitura, no qual é necessária a interação entre o sujeito – leitor – e o objeto – texto. Nesse sentido, há um sistema de equivalência que deve ser atualizado pelo leitor e que o orienta por meio das estratégias do texto durante a produção das sínteses de sentido das perspectivas textuais. Assim, sob a ótica iseriana, tem-se quatro perspectivas que

direcionam e instruem o leitor durante a construção do sentido de cada um dos pontos de vista.

A primeira perspectiva refere-se ao narrador, ou seja, ao ponto de vista resultante das informações dadas por este; a segunda perspectiva concerne aos personagens, aos pontos de vista que são apontados e podem ser formulados mediante ao que é apresentado sob o prisma dos personagens revelados no texto; a terceira perspectiva diz respeito à ficção do leitor, que se designa pelo leitor a quem o autor pensa se dirigir no momento de elaboração do texto, por fim, a quarta perspectiva corresponde ao enredo (ou ação).

Iser, por sua vez, cunhou o conceito de leitor implícito que designa uma estrutura que antecipa a presença do receptor (1996). Assim, Santos (2009), ao perceber que o tipo de leitor construído por Iser não pode suprir o caráter dialógico pressuposto pelo crítico alemão, apresenta em sua tese de doutorado intitulada *Teoria do Efeito Estético e Teoria Histórico-Cultural: o leitor como interface* (2009), o leitor real que concerne ao leitor de “carne e osso” e possui disposições cognitivas e afetivas capazes de interagir com um texto e efetivar o ato de ler.

No supracitado trabalho da autora, ela realiza uma associação da teoria iseriana à Teoria Histórico-Cultural do psicólogo russo Lev Semenovich Vygotsky que também entende a interação como ponto fundamental para a aprendizagem e desenvolvimento dos indivíduos. Com isso, além de incutir um conceito de leitor que satisfaz o dialogismo pensado por Iser, expõe também o aspecto da emancipação do sujeito ao “aprender sobre o referido texto e, por conseguinte, sobre nós mesmos” (SANTOS, 2007, p. 105).

Segundo a ótica iseriana, o texto possui um sistema de equivalências que deve ser atualizado pelo leitor e tal sistema é concatenado ao repertório do texto no qual:

[o] material selecionado pelo qual o texto é relacionado aos sistemas de seu ambiente, que em princípio são sistemas da vida social e sistemas da literatura do passado. Normas contidas e referências literárias situam o horizonte textual, que constitui um contexto específico de referências, a partir do qual o sistema de equivalências do texto deve ser criado (ISER, 1996, p. 159).

Para que ocorra a concretização desse sistema de equivalências, as estratégias textuais operam de modo a organizar “[...] tanto o material do texto, quanto suas condições comunicativas.” (ISER, 1996, p. 160). Desse modo, as estratégias textuais regulam as possibilidades de combinações de sentido em potencial no repertório do texto para que sejam atualizadas congruentemente pelo leitor de maneira a suscitar os efeitos igualmente potenciais nele.

Assim, para que a apreensão e compreensão do texto possam acontecer, uma seleção dos elementos do texto em primeiro e segundo planos é organizada pelas estratégias textuais, de modo a relacioná-los entre essas duas instâncias; além disso, as estratégias sistematizam a combinação dos elementos que foram selecionados.

De acordo com Iser, a seleção e combinação dos elementos textuais realizada pelas estratégias textuais seguem um sistema perspectivístico no qual os pontos de vista são apresentados por meio de quatro perspectivas já mencionadas, a saber, a perspectiva do narrador, dos personagens, da ação ou do enredo e a da ficção marcada pelo leitor. (ISER, 1996). Em vista disso,

[c]omo sistema da perspectividade, as perspectivas referidas significam que as visões diferentes de um objeto comum podem ser representadas por elas; daí segue que nenhuma delas representa totalmente o objeto intencionado do texto. Cada perspectiva não apenas permite uma determinada visão do objeto intencionado, como também possibilita a visão de outras (ISER, 1996, p. 179).

Nesse sentido, durante a leitura, o leitor interage com as perspectivas apresentadas no texto, realizando sínteses de modo que, ao apreender os elementos contidos em cada ponto de vista, constitui o sentido e a formulação do objeto estético. No entanto, o leitor não é apresentado a todas as perspectivas de uma única vez: a estrutura de tema e horizonte orienta as perspectivas textuais de forma dinâmica e compreensível ao leitor, pois regula e possibilita o ir e vir das perspectivas do texto para que sejam compreendidas durante o processo de leitura, funcionando de forma permutável e complementar, pois quando um determinado ponto de vista assume o foco de atenção do leitor, esse ponto assume a posição de tema e quando essa perspectiva não está mais em foco, outra assume a posição central, passando a ser o tema e aquela, que antes

estava em enfoque, passa a ser horizonte e assim sucessivamente em todo o decurso do processo de leitura.

Durante essa transfiguração assumida pelas perspectivas por meio da estrutura de tema e horizonte, os elementos de cada perspectiva não são apresentados ao leitor completamente, mas manifestados aos poucos, de modo que durante o processo de leitura o leitor realiza as sínteses de sentido progressiva e assincronicamente. Conforme aponta Iser,

[t]udo que vê, ou seja, em que “se fixa” em um determinado momento, converte-se em tema. Esse tema, no entanto, sempre se põe perante o horizonte dos outros segmentos nos quais antes se situava. “O horizonte é tudo que se vê, o qual abarca e encerra o que é visível a partir de certo ponto”. Ora, o horizonte, em que se insere o leitor, não é arbitrário; ele se constitui a partir dos segmentos que foram tema nas fases anteriores da leitura (ISER, 1996, p. 181).

Ainda assim, o teórico alemão explicita que “O objeto estético se constrói através da rede dessas relações. Ele não é algo dado, mas pode ser constituído por meio da mudança recíproca das posições dadas”. (ISER, 1996, p. 183). Portanto, sem a dinamicidade das perspectivas textuais devido à estrutura de tema e horizonte, a formulação do objeto estético é comprometida, incorrendo apenas na representação do contexto do sistema de equivalências, o que entraria em divergência com o princípio iseriano de que o objeto estético é sempre de caráter transcendental às proposições do texto.

Na mudança das perspectivas textuais, ora em tema, ora em horizonte, novos elementos são incorporados aos respectivos pontos de vista e, dessa forma, no transcorrer dessa dinamicidade da estrutura, as perspectivas são acrescidas e modificadas, assim como o objeto estético também sofre alterações ao ser traduzido e elaborado na mente do leitor.

## **AMADA: TRACEJOS ENTRE TEMA(S), HORIZONTE(S), ÓBICES, REFLEXÕES, ALTERIDADE E AVANÇOS**

O romance *Amada*, da escritora estadunidense Toni Morrison, lançado em 1987, valeu à autora o prêmio Nobel de Literatura em 1993, o Pulitzer em 1988 e foi eleito pelo *New York Times* como a obra de ficção mais importante dos

últimos vinte e cinco anos nos Estados Unidos, em 2006. *Amada* retrata uma história baseada em fatos reais, de forma poética e lancinante, de personagens ex-cativos em um contexto em que os Estados Unidos ainda não haviam se tornado um país totalmente adepto ao abolicionismo.

A narrativa tem como personagens principais Sethe, uma ex-escravizada, e sua filha Denver, e é ambientada no 124 – denominação dada à casa em que as personagens residem – na cidade de Cincinnati e toda a história se passa no ano de 1873. No início, é notado que a narrativa possui um narrador em terceira pessoa, o qual relata o desenrolar da trama.

A priori, a perspectiva apresentada ao leitor é a do narrador, ou seja, os pontos de vista em tema são dados pelo narrador. Com isso, o leitor toma como orientação esse referido ponto de vista e começa a se embrenhar na trama da narrativa. Nesse sentido, tem-se o primeiro conceito da teoria iseriana, a saber o “tema”; esse conceito, por sua vez, é articulado em consonância a outro conceito, o de “horizonte”, e esses dois funcionam em conjunto, conferindo, dessa forma, uma dinamicidade às mudanças de perspectivas na interação do leitor com o texto. O conceito de tema, de modo estritamente sintético, é definido pela perspectiva textual que está em foco no momento, quando ocorre a mudança dessa perspectiva para outra diferente, a que estava como “tema” passa a ser “horizonte” e a nova perspectiva agora adotada é o novo “tema”.

A partir disso, o romance *Amada* já demonstra como primeira perspectiva textual, a do narrador, na qual este anuncia ao leitor alguns personagens da narrativa e o que sucedera com estes, possibilitando uma compreensão acerca do passado da família de Sethe e o porquê de só restar ela e a filha, Denver, no 124. Durante a narração da história, mais algumas informações são explicitadas e, conseqüentemente, pode-se utilizá-las como articulação para o preenchimento de alguns dos vazios supracitados e que compuseram o início da experiência estética da leitora-autora.

Assim, o narrador expõe que o 124 é assombrado por uma bebê fantasma e que ela amedronta a casa por ser filha da personagem protagonista, Sethe, e ter guardado rancor pelo seu assassinato quando tinha apenas alguns meses de vida. Ainda nessa perspectiva, o narrador também revela alguns acontecimentos

acerca da personagem Baby Suggs, sogra de Sethe e avó paterna de Denver, contando como foram os seus últimos dias de vida e seu falecimento.

É de suma importância acentuar que o romance em questão não é contado de forma linear, ou seja, a ordem cronológica dos acontecimentos não é seguida, mas surge de acordo com o desencadeamento das memórias dos personagens, que são, por vezes, enleadas com os eventos vigentes na vida destes. Ainda assim, a narrativa é permeada pela técnica literária do fluxo da consciência, o que contribui para essa não-linearidade dos acontecimentos da história, sobretudo, quando analisada na interação entre o texto e a presente leitora.

No decorrer da apresentação dos fatos, a leitora-autora passou a formular a primeira síntese, orientada em conformidade com as informações dispostas pelo narrador. O conteúdo comunicado nessa perspectiva leva o leitor a entender que Sethe tenta se redimir pelo fato de sua filha ter sido assassinada enquanto era apenas uma bebê, assim como pode-se inferir, a partir da descrição das cenas, que o bebê fantasma é vingativo e não aceita a redenção de sua mãe — Sethe — por não ter evitado sua morte.

Nessa perspectiva, enquanto tema, podem ser notados os comportamentos dos familiares de Sethe que vivem e viveram no 124 em relação às manifestações sobrenaturais da bebê fantasma, uma vez que todos os eventos anormais causados por ela e até mesmo sua própria presença na casa não causam medo ou incômodo a alguns familiares, exceto Howard e Buglar, filhos mais velhos de Sethe, que fugiram justamente por não conseguirem aceitar a fúria da bebê.

Desse modo, ao construir a síntese da perspectiva em questão, a leitora-autora reteve na memória informações acerca da separação da família de Sethe e alguns outros aspectos sobre o teor espectral contido no romance e ligado à história da personagem protagonista da trama. Nessa perspectiva do narrador, os acontecimentos do enredo são suscitados por meio dele, assim como são expostos alguns diálogos entre os personagens, intercalados à narração.

Já nessa perspectiva em tema é notado o primeiro fluxo de consciência, no qual pode ser definido como do tipo “descrição por autor onisciente” que,

segundo Carvalho (2012, p. 66), “[...] ao fazê-lo, [o narrador] usa a sua própria linguagem, e não o estilo peculiar do personagem”. Esse fluxo é apresentado após um breve diálogo entre Sethe e Baby Suggs e expõe a consciência de Sethe, em que ela rememora acontecimentos de quando estivera na fazenda Doce Lar, lugar no qual era cativa. Tais lembranças vêm à tona após a narração e misturam-se com as informações que não são oriundas da mente da personagem. É possível notar essa mescla de informações no seguinte trecho:

*“É só isso que você deixa voltar na sua lembrança”, Sethe disse, mas a ela havia sobrado só uma, uma viva, quer dizer, os meninos expulsos pela morta, e sua lembrança de Buglar estava se apagando depressa. Howard tinha pelo menos um formato de cabeça que ninguém conseguia esquecer. Quanto ao resto, ela batalhava para lembrar o mínimo possível. Infelizmente seu cérebro era tortuoso. Podia estar indo depressa pelo campo, praticamente correndo, para chegar rápido à bomba e lavar a seiva de camomila das pernas. Nada mais na cabeça. A imagem dos homens vindo para mamar nela era tão sem vida quanto os nervos de suas costas onde a pele era ondulada como uma tábua de lavar roupa (MORRISON, 2007, p. 20-21 – grifos nossos).*

No excerto acima é possível notar como a narração mistura-se e confunde-se com a apresentação do fluxo de consciência da personagem Sethe. Utilizamos os grifos com caráter didático, para marcar e demonstrar a mudança de conteúdo entre a narração e o fluxo de consciência da personagem, uma vez que essa mescla dificulta a percepção e o discernimento do leitor em relação à perspectiva em tema, pois não é nítido quem está contando o acontecimento, se o narrador ou a própria personagem.

Nessa continuidade, ao sair do fluxo da consciência da personagem e entrar na descrição do narrador onisciente, é iniciado um relato acerca de uma cena que está acontecendo no tempo presente, na qual também se confunde com a parte do fluxo de consciência que estava sendo apresentada.

*Quando toda a camomila desapareceu, voltou para a frente da casa, pegou os sapatos e as meias no caminho. Como para castigá-la ainda mais por sua memória terrível, sentado na varanda a menos de quinze metros estava Paul D, o último homem da Doce Lar. E embora ela jamais pudesse confundir sua cara com outro, perguntou: “É você?” (MORRISON, 2007, p. 21-22).*

No fragmento acima é possível notar, a partir dos destaques nas sentenças, a mudança conteudística, pois na primeira oração marcada, estavam sendo



apresentadas ideias no fluxo da consciência de Sethe, a personagem e, em seguida, um diálogo entre Paul D e Sethe, que ocorre no tempo presente no qual é exposto. Como é percebível através da transposição do trecho acima, não há nem um marcador textual para indicar ou orientar a mudança de informação e perspectiva.

Durante toda a narrativa, como representado nos trechos acima, os fluxos de consciência dos personagens são apresentados por mediação do narrador – do tipo “descrição do autor onisciente”, segundo Carvalho (2012), apresentando o conteúdo da consciência dos personagens utilizando sua própria linguagem. A percepção e experimentação dos conceitos de tema horizonte são mais dificultados, pois não é perceptível facilmente se o que está em tema é o narrador – sob sua própria perspectiva –, os diálogos entre os personagens ou a própria consciência dos personagens, apresentada pelo narrador. Nas passagens de uma perspectiva para outra, o discernimento dessas também é intrincado, exatamente por não ser nítido se a perspectiva mudou realmente ou se é o narrador quem ainda está em foco.

Nesse sentido, o leitor é levado a observar com mais acuidade determinados pontos do texto, de modo que tente e possa identificar qual das perspectivas está em foco no momento. Da mesma forma, também é direcionado para uma reflexão mais cuidadosa acerca das sínteses que estão sendo formuladas em sua mente por meio da alternância entre tema e horizonte, uma vez que, se não há uma clareza de quem está em foco no momento, não há como deixar-se orientar totalmente pela apresentação dos fatos dispostos.

Ainda assim, à vista disso, não é indubitável fiar-se totalmente no conteúdo exposto no fluxo de consciência dos personagens. Dito de outro modo, para a leitora-autora em sua experiência estética, o limiar da e entre a interferência do narrador e dos personagens em suas perspectivas não é clarificado e, portanto, a síntese do leitor é afetada por essa imprecisão nas outras duas perspectivas.

A escolha dos trechos do romance ora explicitados se constituiu em decorrência da significação atribuída a eles na experiência estética da leitora-autora e pelo grau de dificuldade e variantes percebidas na interação com os referidos fragmentos. No trechos em que ocorre o impasse quanto à percepção

da dinamicidade da estrutura de tema e horizonte em decorrência do fluxo da consciência durante a construção do sentido, foi observado que, na interação da leitora-autora: 1) aspectos de discernimento temporal em que a narrativa estava sendo contada foram intrincados; 2) a falta de clareza da perspectiva em tema levou a leitora-autora a reler mais vezes os trechos para distinguir de maneira coerente; 3) questões referentes aos conteúdos dispostos nas informações apresentadas pelas perspectivas foram mais confundidas, devido as variações abruptas acerca dos assuntos tratados nelas; 4) a compreensão dos parágrafos durante a produção dos correlatos de sentença foram dificultados, pois nem sempre os diálogos e falas dos personagens são marcados pelo sinal de travessão, mas sim por aspas; 5) os parágrafos em que o fluxo da consciência é mais intenso também foram postos de forma ininterrupta, ocasionando uma determinada ansiedade e estafa na leitora-autora, exigindo mais de sua atenção e memória para reter as informações ao sair do fluxo e mudar para a perspectiva seguinte.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com ancoragem na Teoria do Efeito Estético e na Antropologia Literária, que entendem a leitura como um processo interacional entre texto e leitor, este trabalho apresenta e discorre acerca de um obstáculo encontrado durante o processo de leitura da leitora-autora com o romance *Amada* que, por possuir um intenso fluxo de consciência e um narrador em terceira pessoa, dificultou a percepção da estrutura de tema e horizonte.

Como esta estrutura regula a interação das perspectivas textuais do narrador, dos personagens, da ação ou do enredo e da ficção do leitor no próprio texto e durante a interação com o leitor, de modo a orientá-lo na realização das sínteses de cada perspectiva em questão, tornou-se mais complexo para a leitora-autora empreender o discernimento de cada perspectiva para constituir as respectivas sínteses.

Devido à técnica de fluxo da consciência, em consonância com o tipo de narrador, os elementos contidos em cada ponto de vista misturam-se e confundem, dificultando a sua compreensão no processo de leitura. Além disso,

durante a leitura, a memória da leitora-autora foi requerida com mais intensidade, uma vez que ao ocorrer o embaraço das perspectivas textuais, a consciência *memorística* foi mais exigida para reter as informações e elementos de cada um dos pontos de vista, almejando a distinção entre eles para que a compreensão fosse coerente e proficuamente estabelecida.

A leitora-autora, ao identificar o empecilho supracitado durante o seu próprio processo de leitura, emancipou-se cognitivamente e afetivamente, ao passo que compreendeu um problema durante a realização da leitura, fazendo assim uma meta-análise, reconhecendo o impasse e compreendendo como melhorá-lo em futuras leituras, bem como a alteridade da leitora-autora foi ampliada devido à significação que esta atribuiu ao sentido formulado em sua experiência estética com a narrativa de Toni Morrison.

## REFERÊNCIAS

CARVALHO, A. L. C. de. **Foco narrativo e fluxo da consciência**: questões de teoria literária. São Paulo: Editora Unesp, 2012, p. 57-71.

HUMPHREY, R. As funções. *In*: HUMPHREY, R. **O fluxo da consciência**: um estudo sobre James Joyce, Virgínia Woolf, Dorothy Richardson, Willian Faulkner e outros. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976, p. 1-20.

\_\_\_\_\_. As técnicas. *In*: HUMPHREY, R. **O fluxo da consciência**: um estudo sobre James Joyce, Virgínia Woolf, Dorothy Richardson, Willian Faulkner e outros. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976. p. 21-56.

ISER, W. **O ato da leitura**. Trad. Johannes Kretschmer. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 1996.

MORRISON, T. **Amada**. Trad. José Rubens Siqueira. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTOS, C. S. G. dos. **Teoria do Efeito Estético e teoria histórico-cultural**: o leitor como interface. 2007. 185 p. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Pernambuco. Recife, 2007.

SANTOS, C. S. G.; COSTA, F. F. Mapeamentos de Experiência Estética em Literatura: uma estratégia (meta)procedimental emancipadora. *In*: SANTOS, C. S. G.; COSTA, F. F. **Espiral de fngimentos**: mapeamentos de experiência estética em literatura. João Pessoa: Editora UFPB, 2020.

## Circularidade caótica: *recursive looping* na experiência estética com o romance *Matteo perdeu o emprego*, de Gonçalo M. Tavares

Rebeca Monteiro Ayres de Sousa (Graduada em Letras/UFPB)  
Sarah Karoline Alves Pereira (Graduada em Letras/UFPB)

**Resumo:** O presente trabalho visa mapear as experiências estéticas das leitoras-autoras a partir do romance *Matteo perdeu o emprego* (2013), de Gonçalo M. Tavares. Para tanto, utilizou-se como fundamentação a Teoria do Efeito Estético e a Antropologia Literária, desenvolvidas por Wolfgang Iser, enfatizando o conceito de *recursive looping*. No que concerne à metodologia, utilizou-se o Mapeamento da Experiência Estética, análise alicerçada no reconhecimento dos conceitos iserianos durante o ato da leitura (SANTOS; COSTA, 2020). Por meio das referidas experiências estéticas mapeadas foi possível evidenciar uma contínua repetição de círculos, de números, como 7 e 2, e de compulsivas tentativas de formulação de sentido. Assim, percebe-se que a hipótese de que o mapeamento de experiência estética favorece a construção do sentido da obra foi corroborada.

**Palavras-chave:** Antropologia Literária; *Looping* recursivo; Experiência estética; Literatura portuguesa.

### Introdução

Este artigo tem como objetivo mapear as experiências estéticas das leitoras-autoras com o livro *Matteo perdeu o emprego*, de Gonçalo M. Tavares, publicado em 2013, associadas ao conceito de *looping* recursivo, desenvolvido por Wolfgang Iser (1996, 1999) em sua teoria da Antropologia Literária – que define como uma necessidade imanente e humana o ato de completar vazios, ou seja, ficcionalizar – a qual dá continuidade à sua Teoria do Efeito Estético que estuda a compreensão do leitor no momento da leitura literária. A partir das nossas experiências estéticas foi percebida a contínua repetição de círculos, de números (como 7 e 2) e de compulsões. Sendo assim, o *looping* recursivo foi selecionado por ser o processo mais perceptível nesse cenário.

Segundo Iser (1996, 1999), o *looping* recursivo como procedimento de interpretação é apropriado quando algo desconhecido, como uma cultura estrangeira, precisa ser maleável ou até compreensível. O ciclo é resultado de uma determinada postura que retornará como uma entrada diferente do que havia sido direcionado.

Com o intuito de observar esse conceito durante o mapeamento das experiências estéticas das leitoras-autoras do presente estudo, este trabalho foi organizado da seguinte forma: breve caracterização teórica; síntese do enredo; e

análise e associação desse conceito cíclico a 11 personagens, considerando o ensaio, publicado em forma de posfácio pelo autor; e, por fim, as considerações finais.

### **Antropologia Literária: para além do Efeito Estético**

Questionando a Teoria literária dos anos 60 e 70, com uma visão formalista e estruturalista da literatura, Wolfgang Iser postula a Teoria do Efeito Estético e seu desdobramento, a Antropologia Literária, alterando a questão da única e exclusiva mensagem de um texto, discurso imanentista obsoleto, para uma multiplicidade de leituras cabíveis que variam de acordo com o leitor. Com base na tese de que todo ser humano tem uma necessidade inata de ficcionalizar, o estudo buscava compreender o que acontece na mente do leitor durante a elaboração de sentido com o texto literário.

Compreender a ficcionalização como necessidade humana fez com que Iser prolongasse sua teoria, ultrapassando o efeito estético e entrando nos limites do que se denominou Antropologia Literária. Dessa forma, os estudos iserianos estão para além da estrutura do texto em si, caracterizando-se, pois, no fato de o leitor real aceitar penetrar a estrutura do texto, nomeada de leitor implícito. Em outros termos, o leitor real assume a implicitude do texto.

Para o teórico, a leitura da obra não se resume apenas ao texto, nem apenas ao leitor do texto; na verdade, o efeito estético se dá a partir da interação de ambos e, para isso, é válido considerar que o processo, apesar de interno e individual, depende tanto da disposição do leitor no momento da leitura, quanto da ativação desse leitor através de recursos textuais utilizados pelo escritor no momento da criação do texto.

A Teoria do Efeito Estético e a Antropologia Literária conceituaram vários processos – vazios, negação, negatividade, tema e horizonte, quebra da *good continuation* – ativados simultaneamente, mas, com o intuito de realizar o recorte do objeto de estudo, será examinado apenas o conceito de *looping* recursivo como efeito estético em nossa experiência com o *corpus* definido, cientes de que foram experienciados também os outros conceitos citados.

Com relação ao conceito de *Recursive Looping*, é possível defini-lo como o processo em que o leitor retoma aspectos da leitura, adicionando novas informações e gerando novas sínteses. Ao retornar para momentos anteriores da leitura, quando revisitados, tais momentos já não são os mesmos, trazendo consigo novidades capazes de ocasionar uma transformação na percepção do leitor.

Salienta-se que empregar os conceitos iserianos à prática, como demonstrado na análise do presente trabalho, só é possível devido à formulação do Mapeamento de Experiência Estética, formulado por Santos e Costa (2020). Ao associar a teoria vygotskiana, Santos (2009) elabora uma análise que permite a caracterização do leitor real e, conseqüentemente, a identificação aproximada dos conceitos iserianos durante o processo da leitura, análise alicerçada na identificação dos processos mentais que o permeiam.

### **Matteo Perdeu o Emprego**

O livro *Matteo perdeu o emprego*, do autor português Gonçalo M. Tavares, apresenta as histórias de vinte e cinco personagens, ordenadas em hierarquia alfabética, retratando situações aparentemente habituais, mas que tomam proporções absurdas. Ao finalizar a ficção de Matteo, personagem principal do livro, o autor busca esclarecer possíveis interpretações, retomando todas as personagens presentes ao longo da narrativa.

Apesar das distintas circunstâncias inerentes a cada um dos vinte e cinco integrantes do enredo – sejam elas rotinas, hábitos, ambientes – todas as narrativas possuem algo em comum: a figura do círculo. Entretanto, com o intuito de afunilar a análise, optou-se pela investigação de apenas onze personagens que, além do efeito cíclico comum (a figura do círculo), possuem outros *loopings* individuais a cada narrativa. Foram analisadas, portanto, essas ocorrências à luz da teoria iseriana, associando as formas circulares ao *looping* recursivo, ou seja, a retomada de uma determinada imagem ou ação, de forma ressignificada. Observemos a passagem abaixo:

Entre os vinte e sete e os trinta anos Aaronson circulava – como um inseto obcecado – em torno da rotunda. [...] Às sete da manhã a fumaça dos automóveis era menor que ao fim da tarde, porém, mesmo assim, havia fumaça, metal e ainda a velocidade de alguns automóveis. E ali, no meio, correndo risco de vida, um homem dava centenas de voltas à rotunda (TAVARES, 2013, p. 7).

Ao construir a imagem de Aaronson, atleta no auge dos seus 30 anos que corria todos os dias no mesmo horário, o narrador compara-o a um “inseto obcecado”, um inseto deslumbrado com a luz de uma lâmpada que não consegue parar de se aproximar enquanto não alcançar esse brilho. Da mesma forma, Aaronson revive interminavelmente suas corridas diárias em torno da rotatória até completar sua missão.

O autor utiliza, repetidas vezes, dois números simbólicos no cotidiano do personagem: 3 e 7. O numeral 3, segundo o *Dicionário de Simbologia* de Manfred Lurker (2003), significa a “superação da ruptura e exprime a perfeição em sua natureza abrangente” (LURKER, 2003, p. 730), geralmente associado a figura da santíssima trindade, reafirmando essa definição. O número 7, por sua vez, representa plenitude, totalidade, “o número redondo utilizado simplesmente para ‘grande’, ‘muito’ ou ‘tudo’” (LURKER, 2003, p. 642).

Sendo assim, na busca pela completude – representada pelo número 7 – Aaronson, ao completar 31 anos, rompe seu círculo perfeito – ruptura essa representada pelo numeral 3 e o círculo perfeito simbolizado pelo zero em sua idade, 30 anos – gerando o fim de sua compulsão em dar voltas no mesmo sentido dos carros na rotatória, como pode ser comprovado no excerto a seguir:

Aaronson morreu então da seguinte maneira: fizera trinta e um anos. Era um homem aparentemente normal, tirando aquilo, aquela corrida – mas algo estava ainda para ele incompleto. [...] às sete e meia da manhã avançou para a sua corrida habitual em volta da rotunda mas naquele dia, estranhamente, começou a correr no sentido oposto ao dos automóveis (TAVARES, 2013, p. 9).

É principalmente nesse processo de ruptura que as leitoras-autoras vivenciam o *looping* recursivo em suas experiências, já que, num primeiro momento, Aaronson realiza seu exercício em um sentido da circunferência e, ao completar 31 anos, retoma à corrida, porém, no sentido oposto ao dos carros, ocasionando sua morte.

Outros personagens passam por momentos similares ao de Aaronson, numa epifania que muda os rumos de suas vidas: Kessler e Klein. Ao se divorciar de sua esposa, Kessler decide mudar de cidade, retomando à ilha onde seus pais haviam nascido. Entretanto, depois de alguns anos vivendo naquela região, os habitantes começaram a enlouquecer sem uma causa aparente. Sendo assim, Kessler junta-se a outros seis homens prudentes, decidindo fugir da ilha numa barca. É o que se percebe no seguinte trecho:

No barco iam os únicos sete homens cuja racionalidade não havia sido abalada. Era a barca dos homens racionais que fugia da aldeia dos loucos. Os outros que ficassem lá; em pouco tempo, estavam disso convictos os sete homens, aqueles loucos começariam a matar-se uns aos outros. Não sobraria ninguém. [...] Kessler, a partir de determinada altura, começou a perceber em alguns dos sete homens indícios preocupantes – indícios de demência. Kessler aproximou-se dos dois homens que, juntamente com ele, pareciam resistir melhor àquela situação-limite. Os outros quatro estavam a perder a razão, aos poucos, e um deles até a uma velocidade vertiginosa. O barco que levava os homens racionais parecia estar a desequilibrar-se (TAVARES, 2013, p. 78).

Durante o capítulo, o autor cria uma dicotomia *razão x demência* que pode ser percebida a partir de alguns elementos, desde o nome da barca – Razão – até a utilização exacerbada do numeral 2. Sendo assim, o autor aumenta as simbologias conforme a perda da saúde mental dos sete homens da barca da Razão.

De acordo com Lurker (2003), o número 2 representa a imperfeição, devido à dependência de ambas partes. Num universo dualista, ambos os princípios são representados pela figura do *Yin-Yang*, irreconciliavelmente opostos. Além disso, as palavras *dúvida* e *discórdia*, de origem latina, derivam da palavra dois. Logo, o emprego desse algarismo na narrativa reafirma as experiências estéticas das leitoras-autoras, isto é, tal quanto crescem as ocorrências do número 2 no enredo, também se avoluma a insanidade mental dos personagens.

O ápice da dicotomia *racionalidade x loucura* é atingido quando os dois personagens restantes, Kessler e Klein, matam e comem a carne do terceiro homem no barco. A partir desse momento, o autor ironicamente soma cada vez mais adjetivos remetentes à lucidez, como “portadores últimos da razão”, “lúcidos”, “humanos”. Apesar de se considerarem homens racionais, Kessler e



Klein continuam a viver em discórdia e dúvida, fazendo questionamentos de raciocínio lógico um ao outro, com o intuito de comprovar seus discernimentos.

No desfecho da narrativa, Klein mata Kessler e, posteriormente, chega à terra. É importante indicar que o narrador informa que Klein enforcou Kessler com as suas duas mãos, retomando, novamente, a imperfeita e dicotômica figura que o numeral 2 representa, nos dando a informação de que Klein está longe da sanidade:

– Este é o bote da razão! – gritou Klein, ao chegar a terra, onde um grupo de mais de vinte pessoas o ajudou a sair do barco. Klein foi bem recebido. Foi alimentado, hidratado e internado num hospício pelo Dr. Koen (TAVARES, 2013, p. 81).

Por fim, conclui-se que as personagens que tanto desejavam fugir da loucura, tornaram-se loucos; o medo instaurado de serem assassinados pelos loucos mudou de lados, pois tornaram-se assassinos. Justamente nessas retomadas do início da história, porém alteradas, está o *looping* recursivo vivenciado pelas leitoras-autoras.

Seguindo a perspectiva gerada pelo uso do numeral 2, podemos situar outra personagem a esse cenário: Diamond. Professor primário que se vê numa situação complicada e inusitada em que o lixo – acumulado pela greve dos coletores – tenta se reintegrar na sociedade através do ensino e, dessa forma, a montanha de detritos se faz presente na sala de aula: “O corredor próximo da janela estava já todo coberto de lixo. Mas no centro e no lado esquerdo da sala a verdadeira civilização não parava, como Diamond fazia questão de repetir” (TAVARES, 2013, p. 32).

Nesse contexto, é perceptível a presença do numeral 2 a partir da dicotomia entre os alunos, que representam a real civilização, e a imundice, gerada pelo lixo. Além disso, vale ressaltar que esse algarismo é citado trinta e uma vezes ao longo do conto e está presente também na quantidade de alunos, vinte e dois estudantes, resistindo à sujidade. À medida que cresce o lixo, amplia-se também a presença do numeral 2, possibilitando a interpretação de que, ao resistir à sujeira, essas crianças perdem sua pureza e tornam-se homens

resilientes, preparados para o mundo. Isso pode ser confirmado a partir do seguinte excerto:

E dali, daquela sala, dos alunos de Diamond, haviam saído, não vinte e dois alunos para o ano seguinte, mas sim vinte e dois homens para o mundo. E desses vinte e dois alunos que, com Diamond, tinham resistido até ao fim – sem uma única desistência – agora já homens, se dizia que não eram homens normais, mas sim elementos de outro calibre (TAVARES, 2013, p. 33, 34).

Através das representações dicotômicas *crianças x homens* e *lixo x vida*, vivencia-se o *looping* recursivo em dois momentos: primeiramente, crianças do primário costumam sair de suas séries aptas para o próximo ano letivo. Esse fato contrapõe-se ao ocorrido com os estudantes de Diamond que, depois da experiência com os detritos, tornaram-se preparados não só à próxima série, mas também para a vida adulta; o segundo *looping* foi vivenciado na tentativa de o lixo retornar à sociedade como cidadão alfabetizado e civilizado.

O lixo também é tema comum nas próximas duas narrativas, de Baumann e de Boiman. Foram vivenciados dois *loopings* pelas leitoras-autoras: por meio do cheiro que emana do personagem Baumann e pelo tratamento que ele dá ao lixo. Exposto como um senhor que, todo final de tarde, vai à lixeira pública, Baumann recolhe e limpa de dez a quinze objetos, sendo eles, latas de refrigerantes torcidas, cascas de frutas etc.

A primeira característica que o narrador cita sobre Baumann é referente ao seu cheiro. Observemos então essa descrição inicial: “O Sr. Baumann aproximava-se de um caixote do lixo público. Os seus pés nada denunciavam, mas havia já nele, antes de tocar no lixo, um cheiro nauseabundo que afastava amigos e até inimigos” (TAVARES, 2013, p. 15).

Sendo assim, Baumann é retratado como um maníaco, sem diagnóstico psiquiátrico, apesar de não aparentar ter compulsões, cujo odor declara sua obsessão em higienizar e colecionar detritos. Entretanto, com a entrada do segundo personagem, Boiman, novos questionamentos surgem a respeito da compulsão de Baumann: será que ele apenas coleciona lixo? Qual é seu objetivo ao recolher esses objetos? Onde Baumann leva esses descartes? Sendo assim,

Boiman decide seguir Baumann para descobrir o motivo. É nesse momento que o modo como Baumann é descrito muda:

Boiman, à distância, sentia algo mais forte que um cheiro saído do lixo ou da higiene; sentia a aura, utilizemos esta palavra, que persegue objectos limpos, aura que os persegue protegendo. Baumann também mudara de roupa. Boiman via então isto: um homem vestido normalmente levava na normal mão direita um saco normal (TAVARES, 2013, p. 19).

Por meio da mudança de seu odor e, conseqüentemente, sua aura, é que as leitoras-autoras experienciaram o primeiro *looping*. Baumann, anteriormente retratado de forma a parecer um excêntrico mendigo com seu saco de lixo, transforma-se num homem comum, vestindo roupas comuns e carregando uma sacola comum.

Com relação ao segundo *looping*, as leitoras-autoras experienciaram esse fenômeno a partir da tentativa de Baumann de reinserir o lixo no supermercado. O seu vício, que antes parecia apenas uma mania sem sentido, toma proporções inesperadas e a sua compulsão torna-se uma conduta de crítica social: “Baumann resgatara o lixo, recuperara-o como um restaurador de quadros antigos. E tentava agora colocar de novo aqueles produtos em circulação. Como se o ciclo pudesse recomeçar, assim, à força” (TAVARES, 2013, p. 20).

Ao levar em consideração o nome da personagem e a sua obsessão, pode-se associar o personagem de Tavares ao filósofo polonês Zygmunt Bauman. De maneira análoga à liquidez dos relacionamentos descrita pelo filósofo (BAUMAN, 2003), em que os vínculos humanos tendem a não perdurar, Baumann recolhe o lixo na tentativa de evitar um consumismo líquido, um consumo desenfreado pautado no descarte de objetos que provavelmente ainda não se tornaram obsoletos.

Quando pensamos em reinserção do lixo na sociedade, podemos pensar em sustentabilidade, que nos faz lembrar a natureza, fato que podemos relacionar com a história do casal Koen e Levy, que acontece no meio de uma floresta. A primeira parte da narrativa fala de Koen, que tinha uma intrigante apreciação por clareiras e narra uma de suas experiências da seguinte maneira:

[Koen] ia direito à pequena clareira de raio menor que quatro metros onde colocara a bandeira do seu país, a Índia. [...] Apenas Koen sabia o caminho

para a sua clareira; não o descrevera à sua mulher e não o apontara em nenhum mapa. [...] Num certo sábado, estranhamente, ao chegar lá deparou com uma alteração, não na clareira em si, mas no seu centro. Estava ainda lá uma bandeira, mas não era a do seu país (TAVARES, 2013, p. 83).

O *looping* vivenciado nessa história se deu exatamente quando Koen volta à clareira e se depara com a bandeira do Paquistão no lugar em que havia colocado a bandeira da Índia, pois há uma ressignificação na visita de Koen que, a partir de então, tem que substituir a bandeira em todas as suas visitas. Imagina-se que, antes do ocorrido, Koen visitava a clareira a fim de apreciá-la, porém, a partir do momento que alguém descobre a existência do espaço e começa a apropriar-se dele, as intenções das visitas de Koen mudam, transformando aquele lugar (que deixou de ser de apreciação e passou a ser um campo de batalha entre um indiano e um paquistanês) e aumentando, conseqüentemente, a frequência de visitas de Koen e seu oponente àquele lugar.

Outro *looping* recursivo foi vivenciado quando a esposa de Koen, Levy, é introduzida à narrativa. Esta segunda vivência se deu porque, ao adoecer, o marido expôs o quanto estava intrigado por não saber quem era o oponente que há tanto tempo lutava com ele. Ao ouvir o desabafo, a esposa, paquistanesa, confessa suas ações para o marido.

Outra ressignificação foi vivenciada através das visitas à clareira que, num primeiro momento, eram feitas para apreciação e, num segundo momento, tornaram-se local de combate e, por fim, revela-se como uma disputa patriota entre marido e esposa.

Por fim, com a morte do marido, houve também o fim da disputa, tornando a clareira mais uma vez inabitada, fechando assim, o ciclo da vida e de existência, não só de Koen, mas também de seu casamento, de seu objeto de apreciação e de seu campo de batalha, como podemos perceber no seguinte excerto:

[...] em poucos anos, a sua circunferência diminuiu. Em seis anos desapareceu, e hoje ninguém conseguiria encontrar o caminho para a clareira. [...] O que ainda está por lá, embora já desfeita e quase irreconhecível é, algures no meio de uma densa floresta, uma bandeira. Mas como se disse, está de tal forma desfigurada, que hoje, se alguém a descobrisse, não conseguiria decidir se a bandeira era do Paquistão ou da Índia. Seria até confundida com um pano velho sem qualquer significado (TAVARES, 2013, p. 86).

A partir do tema da morte, é impossível deixar de citar o acidente do personagem Aaronson, causado por Ashley, próximo foco de nossa análise. Assim como os demais personagens, Ashley também possui sua compulsão: limpar o carro nas manhãs de domingo. De repente, Ashley encontra-se no dever de entregar uma encomenda ao senhor Baumann. Por ser metódico, Ashley realiza sua entrega da mesma forma, como pode ser visto no seguinte fragmento:

Pois bem, o embrulho informe e de peso indefinido era para ser entregue no n. 217. Não foi difícil. Por sorte absoluta e até imerecida, como o próprio Ashley pensou, ali estava mesmo à sua frente: o n. 217. Era no 2º andar. Subiu até lá, tocou à campainha. Uma senhora abriu a porta (TAVARES, 2013, p. 13).

As únicas informações que esse personagem tinha eram o nome da pessoa que ele deveria entregar, a rua, o número do prédio e o andar. Porém, mesmo seguindo as coordenadas, chegando à rua G, procurando pelo prédio 217 e subindo ao 2º andar, Ashley se depara com uma pessoa diferente de quem ele procurava.

Ao descer do prédio, Ashley, sente-se confuso e constata haver algo errado, porém não sabe exatamente o que está acontecendo. Nesse momento as leitoras-autoras vivenciaram o processo do *looping*, pois Ashley levanta a cabeça e observa que todos os prédios na rua são do mesmo número, ou seja, o comum é que apenas um prédio de mesma rua tenha determinado número, porém, com a percepção de Ashley, todos os prédios passam a serem numerados iguais. O *looping* se deu neste trecho: “E o que ele via era isto: prédios e prédios, uns ao lado dos outros, uns mais antigos, outros novos, outros remodelados há pouco tempo. Mas algo os unia: o n. 217” (TAVARES, 2013, p. 13).

A partir das referências da rua G e do número 7, podemos iniciar a análise do nosso próximo personagem: Greenfield, o qual possui como inicial do nome a sétima letra do alfabeto, ou seja, a letra G. Além disso, o personagem possui seu momento epifânico a partir dos seus setenta anos, e a memória que se repete nessa idade foi o que gerou nas leitoras-autoras a percepção do *looping* em sua história.

Greenfield é apresentado, primeiramente, como o funcionário que amarrava o cinto de criminosos condenados à prisão perpétua. Porém, apesar de

ser cúmplice do assassinato de outra pessoa pelo bem social em seu trabalho, Greenfield não aparenta se preocupar com isso. A ironia encontrada na sua história é a de que, anteriormente a esse trabalho, ele esteve em um laboratório de ciências que testava tratamentos humanos em chimpanzés.

Greenfield não era cientista, estava encarregado de dar a injeção letal nos animais, estirá-los e prendê-los à maca para que as experiências fossem realizadas. Apesar de constatado que, na época, os protestos de proteção dos animais já estavam em pauta, Greenfield não sentia remorso ao assassinar esses animais porque a vida humana era mais importante que a dos chimpanzés. Podemos perceber isso na seguinte fala do narrador: “Não era fácil decidir, mas na cabeça de Greenfield a escolha nem se pusera: entre a vida de um chimpanzé e a possível salvação de humanos a decisão era clara. E não havia alternativa àquelas experiências” (TAVARES, 2013, p. 54).

Durante sua vivência no laboratório, Greenfield valorizava a vida humana e, depois de suas experiências na penitenciária, a humanidade se tornou banal. Agora, mais velho, Greenfield sente remorso, mas não pelos humanos e sim pelas mortes de chimpanzés, revivendo a náusea causada pela tortura aos animais. Veja:

E fora isso, esse esforço diante de um corpo de chimpanzé já morto, esse esforço em estender o que, naturalmente, mesmo sem vida, apenas quer ficar dobrado, recolhido sobre si mesmo, fora esse esforço físico e muscular que causara em Greenfield a náusea de que não se conseguia libertar na velhice, mesmo quando acordado (TAVARES, 2013, p. 54).

Na narrativa final, com o personagem Matteo, encontra-se também vestígios de tortura de macacos. Por se tratar do maior enredo, as vivências de *loopings* estão presentes em três ambientes distintos: em casa, na presença de sua mulher Carla; no trabalho com Anna; e na sapataria com Guzi e seu macaco. Entretanto, pontuar-se-á apenas as vivências na presença de Guzi e do macaco.

Matteo, costumeiramente, ia à sapataria a fim de desabafar com seu amigo Guzi a respeito das frustrações que sentia sobre a sua vida. Na primeira visita, a partir do diálogo dos personagens, deduz-se o contexto econômico vivenciado na época. Guzi diz: “Na semana passada arranjei dois pares de sapatos. Sabes para que é que isto dá? Dá para comer o macaco. Qualquer dia como o macaco”

(TAVARES, 2013, p. 93). Além disso, o macaco é descrito como sempre alegre, ágil, soltando beijos para Matteo.

No segundo encontro, percebe-se a situação precária em que Guzi e o macaco se encontravam, cada vez mais abatidos: o macaco estava mais magro e não se mexia, enquanto Guzi já não tinha condições de cuidar de sua aparência. Novamente, Guzi ameaça: “Resolvo vários problemas: vou comer o macaco” (TAVARES, 2013, p. 97).

Por fim, em seu terceiro e último encontro, já não havia expectativas de melhora de vida para Guzi e o macaco. Matteo, ao visitá-los, sem resposta, arromba a porta da sapataria e encontra os corpos de seus amigos mortos. Guzi comete suicídio e o macaco morre de fome:

Oito da manhã. Tem de arrombar a porta. Não há resposta e não há barulho. Arromba a porta. De imediato vê os sapatos rotos de Guzi, depois vê Guzi, um pouco acima, a balançar. O cheiro é imundo, há fezes e urina por todo o lado. Matteo grita e abre a porta do pequeno compartimento anexo. Está lá o macaco (TAVARES, 2013, p. 102-103).

Sendo assim, o último *looping* recursivo foi experienciado por meio da rotina de Matteo, em que todas as visitas, apesar de serem no mesmo local e com os mesmos personagens, foram gradativamente se degradando econômica, psicológica e biologicamente, até a ocasião final de morte dos personagens.

## Considerações Finais

A partir do mapeamento descrito foi possível constatar a relevância da escolha teórica, já que, por meio do Mapeamento da experiência estética, houve uma compreensão estruturada e sintetizada dos irreverentes emaranhados de ideias tavianos na construção do romance *Matteo perdeu o emprego*. Compreender o conceito dos *loopings* recursivos e os vivenciar durante o ato da leitura, corroborou a percepção dos círculos compulsivos e numéricos presentes ao longo da narrativa na experiência estética das leitoras-autoras.

As formas circulares são diversas na leitura exercida: desde o algarismo 0 até o movimento de limpeza, do formato da clareira aos transtornos obsessivos. Dessa forma, a análise traçou as vivências de *loopings* em onze personagens que,

além dos círculos, também elucidaram o conceito de Iser, trazendo situações ressignificadas.

Ressalta-se que, apesar do autor ter optado pela ordem alfabética ao elencar as histórias dos personagens, o mesmo, em seu posfácio, afirma que essa ordem é meramente opcional. Conclui-se que os enredos formam um labirinto, afinal, diversas possibilidades de ordem de leitura são plausíveis. Tal hipótese está evidenciada, posto que o mapeamento e a análise propostos no presente artigo não estão acompanhando a ordem alfabética e cada conto se relaciona a, pelo menos, dois outros personagens.

## REFERÊNCIAS

BAUMAN, Z. **Amor líquido**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Trad. Vera da Costa e Silva. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

ISER, W. **O ato da leitura**: uma Teoria do Efeito Estético. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996, v. 1.

\_\_\_\_\_. **O ato da leitura**: uma Teoria do Efeito Estético. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999, v. 2.

SANTOS, C. S. G.; COSTA, F. F. Mapeamento de Experiência Estética em Literatura: uma estratégia (meta)procedimental emancipadora. *In*: **Espiral de fingimentos**: mapeamentos de experiência estética em literatura. João Pessoa: Editora UFPB, 2020.

TAVARES, G. M. **Matteo perdeu o emprego**. Porto: Porto Editora, 2013.



## Mapeamento dos vazios na experiência estética em *A carta* (2013)

Israela Rana de Araújo Lacerda (Graduanda em Letras/UFPB)  
Isaque da Silva Moraes (Graduado em Letras/UFPB)

**RESUMO:** A Teoria do Efeito Estético contribuiu singularmente com o desenvolvimento das pesquisas sobre o texto literário e sua recepção. Nesse sentido, o objetivo deste trabalho é realizar um mapeamento das experiências estéticas mediante a animação *A carta* (2013), dirigida por Augusto Reis e Natália Martins – que coloca em questão a troca afetiva de cartas entre diferentes sujeitos – a fim de proporcionar uma leitura por meio dos conceitos iserianos de vazios e negatividade, que, por sua vez, constituem o audiovisual. Metodologicamente, foi realizada uma estratégia metaprocedimental, isto é, um mapeamento da experiência estética, definido por Santos e Costa (2020, p. 20) como o ato de “interpretar/traduzir a interação do leitor com o texto”. Da experiência de leitura resultaram novas construções de sentido à obra, como um desfecho diverso na narrativa, mediante a ficcionalização. Dessa forma, esse estudo, a partir de um olhar bibliográfico, teve como base Iser (1996; 1999), Santos (2009; 2015), Santos, Costa e Souto (2020), entre outros.

**PALAVRAS-CHAVE:** A carta; Experiência; Leitura; Mapeamento da experiência estética; Vazios.

### INTRODUÇÃO

Este trabalho objetiva realizar um Mapeamento da Experiência Estética (MAPEE) com “A carta” (2013), um curta-metragem de animação produzido a partir da técnica *Stop Motion*, isto é, quadro a quadro, com objetos inanimados organizados em sequência a fim de criar a ilusão de movimento, dirigido por Augusto Reis e Natália Martins. O MAPEE é uma metodologia que permite apreender os sentidos e as características singulares da experiência dos sujeitos ao interagir com diferentes elementos da cultura, a exemplo da literatura e do audiovisual, de modo a interpretá-los e traduzi-los, como apontam Santos e Costa (2020).

A metodologia em questão foi elaborada pelo Grupo de Estudos em Antropologia Literária (GEAL), vinculado à Universidade Federal da Paraíba (UFPB), que se debruça sobre a Teoria do Efeito Estético e a Antropologia Literária, propostas por Wolfgang Iser, ampliando a teoria e suas aplicações práticas. Sob essa perspectiva, a análise proposta enfoca nos conceitos iserianos de *Vazio* e *Negatividade*, com o propósito de demonstrar como os vazios constituintes da ficção e as respostas que são dadas a eles durante o processo de leitura são sempre únicos, mediante o repertório constituinte do leitor/espectador, o que configura uma estratégia metaprocedimental.

O MAPEE propicia tornar consciente e identificar os mecanismos que agem na interação leitor-texto, de maneira tal que sua descrição possibilita o reconhecimento do caminho percorrido por um leitor ao deparar-se com um texto ficcional. Nessa perspectiva, é válido salientar que não consideramos texto apenas como uma mera junção de signos verbais que, a partir da decodificação, produzem um significado, mas sim como a interação de diferentes signos que quando organizados geram efeitos de sentido. Dessa forma, a seguir abordaremos as perspectivas teórico-críticas que embasam o mapeamento que será realizado.

## **ENTRELAÇAMENTOS TEÓRICOS: DOS VAZIOS À NEGATIVIDADE**

Ao debruçarmo-nos sobre um texto, seja ele verbal ou não verbal, a produção de diversos sentidos ocorre por meio da experiência estética que surge da interação texto-leitor. Esse processo é teorizado por Wolfgang Iser (1999), na Teoria do Efeito Estético, que visa descrever o que acontece com o leitor durante o ato da leitura de um texto literário/artístico, ou seja, quais são os efeitos dessa leitura no sujeito, assim como a tentativa de formular uma resposta para compreender a necessidade humana de ficcionalizar. Além disso, é válido salientar que essa vertente metacognitiva do processo de leitura literária torna-se um ato emancipatório/revolucionário, pois possibilita que o leitor compreenda a multiplicidade de sentidos que o texto pode suscitar, proporcionando uma ampliação das significações atribuídas.

Nesse sentido, há também a possibilidade de esmiuçar a realidade do mundo e compreender a própria subjetividade, pois segundo Costa e Souto (2020, p. 19), baseadas nos postulados da teoria iseriana, é “na interação texto-leitor, quando formulamos o objeto estético, o sentido do texto literário, elaboramos não apenas o sentido do texto, mas igualmente damos uma significação para nossas vidas”. Posto isso, as formulações conceituais de Iser (1996; 1999), como *vazios*, *tema* e *horizonte*, *quebra da good continuation*, *looping*, *negatividade*, dentre outros, que guiam a experiência estética, são uma tentativa de categorizar as inquietações e interpretações a partir da leitura,

perante o contato com o texto, que o eleva à condição de obra, uma vez que decorre da apreciação crítica do leitor.

Neste trabalho, o enfoque será direcionado aos conceitos de *Vazios* e *Negatividade*, propostos pelo pesquisador. Para Iser (1999) os vazios são as lacunas engendradas pelo leitor no ato da experiência estética com o texto, isto é, eles demarcam as vacuidades do texto e demandam serem preenchidos pelo leitor, o que ele denomina como "pontos de indeterminação textual" (ISER, 1999). Assim,

Os lugares vazios omitem as relações entre as perspectivas de apresentação do texto, incorporando o leitor ao texto para que ele mesmo coordene as perspectivas. Em outras palavras, eles fazem com que o leitor aja dentro do texto, sendo que sua atividade é ao mesmo tempo controlada pelo texto (ISER, 1999, p. 107).

Logo, observa-se uma complementaridade do texto e do leitor na sinalização desses vazios e na busca pelo seu preenchimento. Nesse caso, ao mesmo instante em que os vazios promovem uma busca pela leitura do texto na sua integralidade, também, segundo Santos (2009), interrompem a conectabilidade do texto, gerando as lacunas a serem preenchidas pelo leitor e, conseqüentemente, possibilitando a interação dele na construção do sentido.

Sabendo, portanto, que os vazios são os pontos lacunares surgidos da interação texto-leitor no ato da leitura e que configuram a experiência estética, é relevante compreender também como o leitor preenche esses enclaves. Tal preenchimento denomina-se *Negatividade*. Para Santos (2009), esse conceito é caracterizado mediante 'respostas' ou o preenchimento que o leitor confere ao vazio com inferências ou informações que não estão no texto literário. Sendo assim, o leitor, ao deparar-se com um vazio e, conseqüentemente, ter a conectabilidade do texto dissolvida, buscará responder ou preencher tal lacuna. Ademais, para Lima (2020) o ser humano, no caso o leitor, é levado a pensar em um motivo que justifique o fragmento negado, atribuindo um sentido para ele.

Entretanto, é importante frisar que esses preenchimentos não são realizados de maneira aleatória, mas sim, segundo Silva (2020), com base em um arcabouço de informações subentendidas e presentes no repertório do próprio leitor e no conteúdo do texto. Essa relação entre *vazio-negatividade* é essencial

na construção da experiência, visto que, para Iser (1999), “os lugares vazios e as negações provocam uma peculiar condensação em textos ficcionais, pois a omissão e a suspensão indicam que praticamente todas as formulações do texto se referem a um ‘horizonte não-formulado’” (ISER, 1999, p. 191).

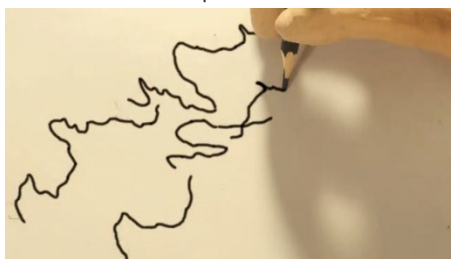
Desse modo, o texto passa a ser não somente o que está dito, mas também o que não está dito, isto é, “o texto formulado é duplicado pelo que não está sendo formulado”. (ISER, 1999, p. 191). Entendidos, portanto, os conceitos basilares propostos nesse trabalho, apontaremos a seguir como eles são ativados, por meio de um mapeamento da experiência estética com o curta-metragem de animação *A carta* (2013).

### EXPERIÊNCIA ESTÉTICA EM A CARTA (2013)

A análise aqui proposta tem como base o MAPEE, um método criado para apreender o processo de leitura individualizada e interna, ou seja, o que acontece cognitivamente durante o ato de ler nos mais variados textos ficcionais, que influencia na adoção da autoconsciência de tais processos e propicia o desenvolvimento de ações perante as experiências com os textos. Nas palavras de Santos, (2009, p. 193) são ações metacognitivas que “ampliam a capacidade do leitor em gerenciar sua leitura e sua emancipação cognitiva e emocional”.

*A carta* (2013) é um curta-metragem de animação brasileiro, criada no ano de 2013, sob a direção de Augusto Reis e Natália Martins, que narra a história de um jovem rapaz que faz a correspondência de cartas entre um casal e acaba, de forma atrapalhada e exacerbada, se envolvendo na relação. No MAPEE, então, são abordados os vazios e a negatividade identificados conforme a nossa experiência estética com o texto audiovisual.

**Figura 1:** Frame representando o Vazio 1



**Fonte:** *A carta* (2013)

**Figura 2:** *Frame representando o Vazio 2*



**Fonte:** *A carta* (2013)

No início do curta (cf. Figura 1), já é possível identificar alguns vazios, visto que não se sabe a qual região corresponde o mapa que algum personagem – que também não é identificável na cena – está desenhando. Além disso, simultaneamente, um possível preenchimento pode ser realizado, com base em informações implícitas no próprio texto, pois devido aos traços e ao formato do desenho, infere-se que seja um mapa de algum estado da região Nordeste. Isso é justificado – ou preenchido – pelo fato de muitas cenas posteriores também mostrarem vários elementos típicos da região, como objetos e vestimentas, presentes na Figura 2, a vegetação típica predominante na narrativa – características do bioma caatinga, o clima seco e a própria simplicidade que é exposta nos cenários da história, que lembram o interior dessa região.

Seguindo o mapeamento, outros vazios também surgem na Figura 2, em que há uma cena na qual uma mulher escreve alguma coisa, conteúdos que não são revelados imageticamente e verbalmente ao leitor, que suscitam alguns questionamentos: *Quem seria essa mulher? O que ela está escrevendo?*. Contudo, inferimos, com base no repertório do próprio texto, mais especificamente o título da animação, que seria uma carta.

**Figura 3:** *Frame representando o Vazio 3*



**Fonte:** *A carta* (2013)

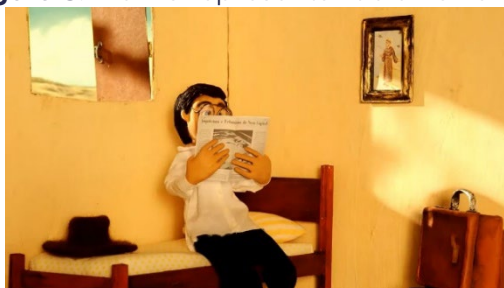
**Figura 4:** *Frame* que suscita o repertório dos leitores para preenchimento do Vazio 3



**Fonte:** *A carta* (2013)

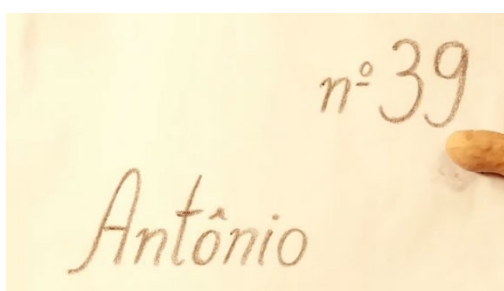
Em seguida, deparamo-nos com a imagem de um jovem (cf. Figura 3), que nos provoca, também, outros vazios: *Quem seria o menino? Qual seu nome? Que papel ele tem na história? Seria ele uma espécie de carteiro?*; ao passo que também são acionadas algumas negatividades. Infere-se, portanto, que, sim, o rapaz pode ser o carteiro, devido a uma espécie de bolsa lateral utilizada, além do transporte bem característico de alguns carteiros e entregadores: a bicicleta. Tal inferência toma como base o repertório que o próprio audiovisual oferece, mas também o conhecimento de mundo, isto é, o repertório do leitor. Além disso, somente após essa cena que o texto revela uma característica composicional de quem é esse personagem, pois ele encontra a mulher que lhe entrega uma espécie de carta (cf. Figura 4).

**Figura 5:** *Frame* representando o Vazio 4



**Fonte:** *A carta* (2013)

**Figura 6:** *Frame* que permite o preenchimento do Vazio 4



**Fonte:** *A carta* (2013)

Seguindo a narrativa, outro personagem surge, dessa vez, um homem (cf. Figura 5) que, a priori, não sabemos seu nome, logo, emergindo outro vazio. Todavia, essa lacuna é preenchida pelo próprio texto, pois ele logo é nomeado ao escrever seu nome em uma carta: “Antônio” (cf. Figura 6). Ainda na Figura 5, surgem outros vazios secundários, como: *O que será que ele lê no jornal? Será que ele reside no mesmo local que os outros personagens? Por que há uma mala perto de sua cama? Ele está se preparando para viajar? Será que o local que ele vai tem a ver com o jornal? Estaria em busca de emprego em outro lugar, por exemplo? De uma vida melhor? O mapa, visto na Figura 1 seria o local para o qual Antônio viajará? Por que somente o homem é nomeado em toda narrativa?* Entre outras indeterminações textuais que compõem a experiência com o curta-metragem.

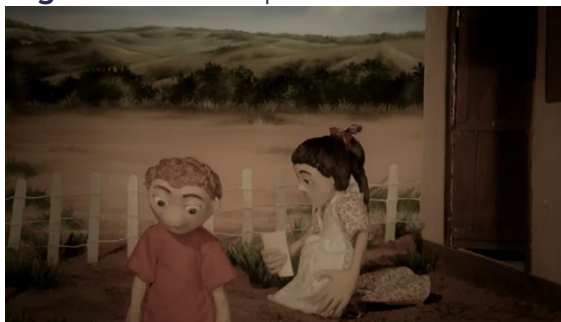
Na Figura 6, por sua vez, também suscita outros vazios: *Por que o Antônio está escrevendo uma carta? Essa carta seria para a moça que aparece na história? Será que eles trocam cartas? São um casal?* A partir do desenrolar das cenas, muitas dessas perguntas são preenchidas com as próprias informações do texto, como por exemplo, os questionamentos do direcionamento da carta à moça da história e se eles trocam cartas como uma espécie de casal, pois há uma foto deles dois em um porta-retrato (cf. Figura 2), nos provocando a inferir que, sim, eles são, de fato, um casal. Por fim, Antônio entrega a carta ao rapaz e, em seguida, há uma sequência de cenas que são imprescindíveis para a compreensão da composição narrativa da trama:

**Figura 7:** Frame representando o Vazio 5



**Fonte:** *A carta* (2013)

**Figura 8:** *Frame representando o Vazio 6*



**Fonte:** *A carta* (2013)

**Figura 9:** *Frame representando o Vazio 7*



**Fonte:** *A carta* (2013)

Na primeira imagem da sequência (cf. Figura 7), aparentemente, o menino lê a carta escrita por Antônio. Alguns vazios surgem a partir dessa ação, como: *Por que ele lê a carta? Qual o conteúdo da carta?* Já na Figura 8 há uma mudança de cor que nos causa diversas lacunas textuais: *Por que essa mudança de cor? Ele está imaginando? Estaria o jovem pensando como será a reação da mulher ao ler a carta?* Este último vazio, de certo modo, nos ajuda a preencher qual seria o conteúdo da carta que, nesse contexto, seria algo relativo à separação, distância, término, pela forma como a moça recebeu a notícia na imaginação do jovem carteiro.

Entretanto, na Figura 9, o jovem pega uma caneta e começa a escrever algo. Instantaneamente novas indeterminações textuais emergem: *Por que ele está escrevendo? Ele estaria fazendo uma carta para a mulher? Qual seria o conteúdo dessa carta? Será que ele quer impedir uma tristeza futura da moça com o conteúdo da carta anterior? Ou está somente tentando manter seu emprego, para não perder uma cliente?* Afinal, ele é carteiro e depende da troca das cartas. *Será que ele está tentando mudar o conteúdo da carta de Antônio?*



*Ou está ele mesmo escrevendo uma carta para a moça, por, também, sentir afeto por ela?*

Outrossim, é necessário enfatizar os próprios questionamentos que suscitam das indeterminações, pois eles já revelam perspectivas de preenchimento a partir do repertório do texto e do leitor, uma vez que as indagações também são construídas cognitivamente mediante aquilo que está posto, neste caso, visualmente, como uma condicionante. Do mesmo modo, a construção narrativa, feita pelo leitor durante o desenvolver do enredo, prescreve no horizonte perspectivas textuais singulares à obra, que são alteradas e transformadas conforme novas percepções são apreendidas. De acordo com Iser (1999, p. 144) “os lugares vazios condicionam ao mesmo tempo as possibilidades de relacionamento.” Logo, tal prisma evidencia as contribuições da teoria iseriana, visto que ela considera o processo de interação texto-leitor como chave para a interpretação.

**Figura 10:** *Frame representando o Vazio 8*



**Fonte:** *A carta* (2013)

**Figura 11:** *Frame que permite o preenchimento do Vazio 7*



**Fonte:** *A carta* (2013)

Alguns desses vazios serão preenchidos ao final da narrativa. Dando sequência à história, o carteiro entrega a carta a moça (Figura 11), porém não se sabe qual carta é, surgindo um vazio, pois não está explícito se o rapaz alterou ou escreveu uma nova. Nesse sentido, ressaltamos o que orienta Iser (1999, p. 148) acerca dos vazios: “o lugar vazio organiza de uma determinada maneira as mudanças empreendidas pelo ponto de vista do leitor”. No entanto, o que o carteiro não esperava é que a outra carta – possivelmente a original, escrita por Antônio – caísse da sua bolsa (cf. Figura 11), então, começamos a preencher algumas indeterminações, como: ele pode ter escrito uma nova carta, no lugar da original e ter feito isso para poupar uma decepção da moça. Essa perspectiva é orientada com base na relação ficcional aqui empreendida.

**Figura 12:** *Frame representando o Vazio 9*



**Fonte:** *A carta* (2013)

**Figura 13:** *Frame representando o Vazio 10*



**Fonte:** *A carta* (2013)

Logo após, a moça, ao perceber uma carta caída no chão, pega e compara com a outra carta que lhe fora entregue pelo carteiro (cf. Figura 12). Com isso, outros vazios se formam, porque podemos pensar: *De quem era a segunda carta? Seria do carteiro? Será que ele colocou seu nome em uma segunda carta*

*ou se passou por Antônio? Qual seria o conteúdo da carta alterada? A reação dela ao receber as cartas era esperada? Alguns desses últimos vazios não são preenchidos nem pelo texto, nem pelo repertório leitor, haja vista que essa parte deixa margem para várias interpretações do interlocutor.*

Por último, o carteiro retorna e beija o rosto da personagem (cf. Figura 13). Ao final, outros inúmeros vazios surgem: *Por que o menino a beijou? Ele também nutre algum tipo de afeto pela moça? A beijou por pena ou culpa de ter criado aquela situação? Ou foi um pedido de desculpas por ter a enganado?* Após essa cena, a animação termina e não responde, portanto, todos os vazios acionados na leitura com a obra durante o ato da experiência estética.

Dessa forma, é interessante frisar que alguns preenchimentos, a maioria deles, são realizados através das inferências, que tem como base o próprio texto ou o repertório prévio do leitor. Além disso, toda obra tem seus vazios, uma vez que eles são constituintes dos textos ficcionais, assim, é pertinente, esteticamente, que alguns desses enclaves não sejam preenchidos, pois são eles que fornecem uma significação ao texto e o tornam relevante e interessante de assistir/ler, permitindo que seu interlocutor desnude uma variada gama de possíveis caminhos interpretativos.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Neste trabalho foi realizado um mapeamento da experiência estética com o curta-metragem de animação brasileiro *A carta* (2013). As noções teóricas que o embasaram foram os conceitos iserianos de *Vazio* e *Negatividade*, cuja relação intrínseca de efeitos não pode ser ignorada. A partir disso, a metodologia utilizada foi a do MAPEE, que permite a apreensão de sentidos por meio da tradução/interpretação da interação texto-leitor, que é sempre singular.

Do mapeamento resultaram diferentes construções de sentido à obra, desde aquelas que foram engendradas a partir das próprias indeterminações textuais da animação até àquelas construídas a partir do repertório do leitor. Em suma, o MAPPE possibilitou a compreensão de que os vazios/indeterminações/lacunas são constituintes do audiovisual e operam de

maneira a torná-lo sempre dependente do leitor e dos acontecimentos do processo de leitura para uma construção de sentidos e significações.

## REFERÊNCIAS

**A CARTA.** Direção: Augusto Reis e Natália Martins. Brasil: CAAD ANIMAÇÃO, 2013. Curta-metragem (4m35s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UML5dtO6S0I>. Acesso em: 15 out. 2022.

COSTA, F. F.; SOUTO, A. R. Ser todas as possibilidades de si: entre sentidos de experiência. *In*: SANTOS, C. S. G.; COSTA, F. F.; SOUTO, R. A. (orgs.). **Uma cartografia Iseriana de experiências estéticas**: teoria, literatura e cinema. João Pessoa: Ed. CCTA, 2020.

ISER, W. **O ato da leitura**: uma Teoria do Efeito Estético. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996, v 1.

\_\_\_\_\_. **O ato da leitura**: uma Teoria do Efeito Estético. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999, v 2.

LIMA, J. A. T. **Implicações Teóricas Sobre o Miniconto Como Vazio e Quebra da Good Continuation**. Monografia (Licenciatura em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2017.

SANTOS, C. S. G.; COSTA, F. F. Mapeamento de experiência estética em literatura: uma estratégia (meta)procedimental emancipadora. *In*: SANTOS, C. S. G.; COSTA, F. F. (orgs.). **Espiral de fingimentos**: mapeamentos de experiências estéticas em literatura. João Pessoa: Editora UFPB, 2020.

SANTOS, C. S. G. **Teoria do Efeito Estético e teoria histórico-cultural**: o leitor como interface. Recife: Bagaço, 2009.

SILVA, I. K. A casa de vidro, de Ivan Ângelo: reflexos e refrações da negatividade, do vazio e da quebra da *good continuation*. *In*: SANTOS, C. S. G.; COSTA, F. F.; SOUTO, R. A. (orgs.). **Uma cartografia Iseriana de experiências estéticas**: literatura e cinema. João Pessoa: Ed. CCTA, 2020, p. 110-120.

## Multiplicidade de significados estéticos: a resenha literária como meio de preencher os “lugares vazios”

Aline dos Santos Gouveia (Graduanda em Letras/UFPB)

**RESUMO:** O presente trabalho tem por objetivo analisar, à luz da Teoria do Efeito Estético de Wolfgang Iser (1996), resenhas literárias publicadas em páginas de *Instagram* literários. Para via de comparação, selecionamos quatro resenhas (sendo duas de cada livro) de dois romances contemporâneos — *Morra, amor* (2019), de Ariana Harwicz; *Tudo é rio* (2014), de Carla Madeira – em que identificamos opiniões negativas e positivas em relação ao livro resenhado. Para tanto, será examinado: como se dá o processo de concepção de leitor implícito na leitura de ficção em que leitores reais, manipulando um mesmo objeto (livro) promovem a criação de instâncias físicas (resenhas literárias) de suas experiências estéticas? Considerou-se a hipótese de que a resenha literária pode ser entendida como objeto da experiência estética dos leitores, isto é, a resenha literária pode ser compreendida como construto físico da experiência estética, portanto, a significação. Como aporte teórico, revisou-se a Teoria do Efeito Estético por meio da análise da interação texto-leitor, bem como a concepção de leitor implícito, de vazios, de repertório, de negação, de quebra da *good continuation* e de significação, subsidiada pelos trabalhos de Wolfgang Iser e, concomitantemente, as contribuições de Santos (2009), Borba (2016), entre outros autores.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teoria do Efeito Estético; Antropologia Literária; Leitura Literária; Resenhas Literárias; Instagram.

### INTRODUÇÃO

O teórico alemão Wolfgang Iser, precursor da Teoria do Efeito Estético, em sua busca por compreender a interação do leitor com o texto literário formulou o conceito de leitor implícito, ou seja, uma estrutura cheia de vazios preenchidos pelo leitor na sua interação com texto. Assim, o texto ficcional seria uma estrutura apelativa, portanto, o modo como nos apropriamos do texto ficcional, muitas vezes, não determina o efeito da percepção leitor/texto, pois, segundo Borba (2016), essa percepção se dá de modo espontâneo.

Nesse sentido, o leitor implícito é uma estrutura que possibilita diversas concretizações. Podemos considerar o efeito estético como processo e resultado da interação texto-leitor e que reverbera nas significações que o leitor dá ao texto ficcional através da leitura, podendo “construir o significado (efeito)”. Sendo assim, “[...] o efeito não é exclusivo nem do texto, nem do leitor, antes os efeitos estão em potência no texto e se atualizam através da leitura” (2009, p. 64). Portanto, para Santos (2009), se o leitor implícito se funda na estrutura do texto

e não num substrato empírico, então carece de um leitor real que “aceite” tal implicitude.

Assim, o objetivo deste trabalho é analisar resenhas literárias publicadas em páginas de *Instagram* literários. Para via de comparação, selecionamos quatro resenhas (sendo duas de cada livro) de dois romances contemporâneos — *Morra, amor* (2019), de Ariana Harwicz; *Tudo é rio* (2014), de Carla Madeira – em que identificamos opiniões negativas e positivas em relação ao livro resenhado.

Será examinado: como se dá o processo de concepção de leitor implícito na leitura de ficção em que leitores reais, manipulando um mesmo objeto (livro) promovem a criação de instâncias físicas (resenhas literárias) de suas experiências estéticas?

Para tanto, considerou-se a hipótese de que a resenha literária pode ser entendida como efetivação da experiência estética dos leitores, isto é, a como construto físico da experiência estética, portanto, significação. Como aporte teórico, revisou-se a Teoria do Efeito Estético por meio da análise da interação texto-leitor, bem como a concepção de leitor implícito, de vazios, de repertório, de negação, de quebra da *good continuation* e de significação, subsidiada pelos trabalhos de Wolfgang Iser e, concomitantemente, as contribuições de Santos (2009), Borba (2016), entre outros autores.

## MULTIPLICIDADES DE SENTIDOS ESTÉTICOS

Um dos elementos recorrentes na Teoria do Efeito Estético de Iser (1996) é o conceito de vazios, uma estrutura comunicativa do texto ficcional e que provém de indeterminações textuais que geram muitas possibilidades de significações. É preciso frisar que apenas o texto literário possibilita que o leitor preencha essas lacunas (vazios), funcionando como um “mediador na constituição de sentido no ato da leitura por parte do leitor real” (Gouveia, 2021). Portanto, pode-se depreender que, para que o sentido seja efetuado, é necessário que o leitor preencha esses “lugares vazios”. Vale ressaltar:

a obra literária tem dois polos que podem ser chamados polos artístico e estético. O polo artístico designa o texto criado pelo autor e o estético a

concretização produzida pelo leitor. [...] a obra não se identifica nem com o texto, nem com sua concretização (ISER, 1996, p. 50).

Portanto, a obra se efetua na concretização produzida pelo leitor. Com esse entendimento, precisamos compreender o conceito de vazios de Iser (1996) e, para isso, abordaremos também o conceito de repertório. Segundo Santos (2009),

o repertório seria o conjunto dos elementos que fogem à imanência do texto. [...], o repertório é o elo comum, a princípio, entre texto e leitor, garantindo a possibilidade de uma comunicação. Então a partir do familiar, o leitor poderia iniciar sua comunicação com o texto, objetivando formar uma combinação nova e coerente não representada no próprio texto (SANTOS, 2009, p. 124).

Assim, o repertório é diferente de leitor para leitor e atua como elo entre o que o leitor já conhece e o que o texto lhe apresenta. Sendo assim, o leitor seleciona em seu repertório o que é comum com o que está dado no texto para então estabelecer uma nova combinação para que ocorra uma comunicação. Quando ocorrem indeterminações nessa comunicação é que se estabelecem os vazios. Algumas dessas indeterminações ou “quebras de conectabilidade”, segundo Iser, decorrem de um confronto de expectativas resultando na quebra da *good continuation*, exigindo que novas possibilidades sejam selecionadas pelo leitor de maneira a preencher os vazios.

De acordo com Santos (2009), o preenchimento desses vazios através da ligação entre o repertório de cada leitor e o texto, culmina em uma nova combinação que, ligada à anterior, forma um sistema de equivalência, resultando no objeto estético. Além dos conceitos de vazios e repertório, outros três são importantes para este trabalho: negação, negatividade e significação. Segundo Iser (1996) a negação ocorre quando procedimentos textuais conhecidos em textos ficcionais são cancelados, formando um lugar vazio. A negatividade, por sua vez, se constitui pelas inferências que o leitor estabelece diante do não dito no texto.

Na interação texto-leitor, para Iser (1996), quando formulamos o sentido do texto literário, elaboramos igualmente uma significação para nossas vidas. Desse modo, a significação diz respeito a algo do texto ficcional que reverbera de

alguma forma na vida do leitor, ampliando e modificando a sua visão de si mesmo e do mundo.

## **A RESENHA LITERÁRIA COMO MEIO DE PREENCHER OS “LUGARES VAZIOS”**

Dentro dessa concepção de multiplicidade de sentidos que pode resultar do processo leitura de ficção, leitores reais, manipulando um mesmo objeto (livro) promovem a criação de instâncias físicas (resenhas literárias) de suas experiências estéticas. Borba (2016), em seu artigo *Percepções da arte: leitura de objeto visual na perspectiva de Wolfgang Iser*, aborda a ideia de “construção de uma escrita” a partir de uma “possível recepção de um leitor diante de uma escultura e duas pinturas de Edgard Degas” (p. 454), que podemos dizer, corrobora com nossa hipótese de que a resenha literária pode ser entendida como efetivação da experiência estética dos leitores, isto é, como construto físico da experiência estética.

Apesar de Borba (2016) estar analisando o efeito produzido no leitor a partir da interação com uma escultura e as pinturas de Degas; nosso objeto de análise é a significação resultante da experiência estética com o texto literário através da escrita da resenha literária. A autora afirma:

Pelo mesmo radical de leitura, o vocábulo aproxima-se adequadamente do propósito de se pensar o processo de efeitos suscitados pelo objeto visual na mente de um espectador que, tal como o leitor em interação com o discurso ficcional, percorre objetos visuais querendo acompanhar os processos realizados por linhas, texturas, traços de modo a construí-los junto ao artista (BORBA, 2016, p. 454).

E ainda:

Trata-se de uma escrita diferenciada de toda e qualquer crítica, já que abandona o sentido te(le)ológico e busca somente traduzir as trajetórias imaginativas do receptor passíveis de serem vivenciadas em suas práticas subjetivas em contato com a arte (BORBA, 2016, p. 454).

A escrita da resenha literária, portanto, se enquadra na busca por “traduzir” esse “[...] percurso que se assemelharia à multiplicidade de significados estéticos pelos quais passa o leitor diante da ficção, conforme descreve Wolfgang Iser [...]” (BORBA, 2016, p. 454). Desse modo, consideramos que a resenha literária permite



visualizar o mapeamento da experiência vivenciada pelos leitores/autores das resenhas literárias. Assim, a resenha literária tem um caráter metaprocedimental no que diz respeito à efetivação do efeito estético no leitor real.

## **ANÁLISE DOS CORPORA**

Para fins de comparação, selecionamos quatro resenhas (sendo duas de cada livro) de dois romances contemporâneos — *Morra, amor* (2019), de Ariana Harwicz; *Tudo é rio* (2014), de Carla Madeira — em que identificamos opiniões negativas e positivas em relação aos livros resenhados. Os textos publicados nas páginas de *Instagram* literários @poenaestante, @maridalchico, @blogliteraturese e @gigilelivros foram as resenhas literárias escolhidas para esta análise.

Os critérios utilizados para seleção das resenhas foram: 1) resenhas publicadas na rede social *Instagram*, por ser de fácil acesso ao público em geral; 2) livros contemporâneos de ficção; 3) livros resenhados que não tenham sido lidos pela autora desse artigo, para evitar atravessamentos entre sua própria experiência estética e dos leitores/resenhistas; 4) resenhistas que já são pesquisadores e/ou estudantes de Literatura, para verificar se esse o contato prévio com teorias literárias resulta em um texto mais técnico ou contendo apenas suas impressões pessoais de maneira mais fluida.

Em nossa análise, observamos algumas semelhanças entre as resenhas: todas são publicadas junto com uma foto autoral do livro lido e apresentam um breve resumo da história, além das impressões pessoais e estilos de escrita diferenciada de cada resenhista, como pode ser observado abaixo:

### **Livro Resenhado: *Morra, amor* (2019), de Ariana Harwicz**

**Figura 1:** Resenha de Mariana Dal Chico, publicada em @maridalchico (2020)



IMAGEM ORIGINAL: @MARIDALCHICO

**MARIANA DAL CHICO**  
É COFUNDADORA DA @INCREASYCL  
É MEDIADORA DO @LEIAMULHERESJUNDIAI  
E FALA SOBRE EXPERIÊNCIAS LITERÁRIAS E MERCADO EDITORIAL NO PERFIL @MARIDALCHICO

 maridalchico "Morra, amor" é o livro de estreia de Ariana Harwicz foi publicado no Brasil pela @instanteeditora que me enviou um exemplar de cortesia.

Com frases e capítulos curtos e fluxo de consciência de uma mulher que não está feliz com sua vida, a autora nos joga em um turbilhão de devaneios e imprime um ritmo frenético e ofegante à leitura.

É muito difícil falar algo concreto sobre o livro, ele é todo baseado nos pensamentos da protagonista que precisa reprimir o sentimento imperdoável pela sociedade de não ter sentido amor imediato ao ver seu filho pela primeira vez. É quase um ano depois, ainda não o ama, apesar de se preocupar em fechar a janela quando ele está doente, ou sentir como se faltasse algo quando está longe.

Mas os temas vão para além de uma possível depressão pós-parto, a protagonista sente-se estrangeira em todos os sentidos das palavras, ela está morando com o marido em uma cidade de interior, cercada pela natureza, longe de seus amigos e viu aquela que era morrer ao se tornar mãe.

Essa nova mulher sente-se aprisionada e quer transbordar seu instinto quase que animal, muitas vezes representado pelo desejo sexual que não está sincronizado com o do marido.

É um livro que incomoda e tira qualquer um da zona de conforto, gostei muito do começo, mas do meio para o final, minha confusão aumentou, tudo ficou muito abstrato - para mim-, talvez tenha sido a intenção da autora, já que estamos dentro de uma mente em deteriorização psicológica.

Leitura interessante, muitas reflexões e imagens vão seguir comigo por um bom tempo, mas não entrou na lista de favoritos.

#morraamor #arianaharwicz #literaturaargentina #amorier #bookstagram #bibliophile

**Fonte:** Autoria própria, 2022.

**Figura 2:** Resenha de Gabriela Mayer, publicada em @poenaestante (2020)



IMAGEM ORIGINAL: @POENAESTANTE

**GABRIELA MAYER**  
É JORNALISTA, PESQUISADORA DE LITERATURA E CRIADORA DE CONTEÚDO NO PERFIL @POENAESTANTE, PODCAST ELAS COM ELAS, APRESENTADORA @RADIOBANDNEWSFM E COFUNDADORA DO @GUARDACHUVAPOD.

 poenaestante • Prepare-se para um mergulho nas profundezas da alma desta protagonista. Uma mulher que vive com o marido e um filho recém-nascido em algum canto remoto da França. Uma área rural, com poucos vizinhos, poucas visitas e muito espaço para embates internos de emoções bem complexas.

- Ela não se encaixa, a inadequação é sua companheira. A maternidade não faz o menor sentido. Afinal, reservaram às mães este lugar imaculado, assexuado. E esta é uma mulher cheia de desejos. Ser esposa de alguém também parece um aprisionamento. Ainda mais de um marido por vezes apático, que joga pra ela a responsabilidade pela casa e pela criança. Quando ele chora, o marido pergunta: o que é que ele tem? Você é a mãe, você tem que saber.
- Pois é esta mulher que está narrando e numa intensidade atordoante. Um fluxo de consciência ansioso, com frases incompletas, pensamentos que atravessam histórias. É tudo tão profundo, tão violento e tão esquisito, que não dá pra largar o livro. E não só não largar, não dá pra seguir em frente com tranquilidade. Você para, lê de novo – é isso mesmo? Será que eu entendi certo? Depois retoma e aí tudo vai se encaixar mais pra frente.
- Não dá pra deixar de falar que, no livro todo, a morte está sempre à espreita. Não necessariamente a morte concreta. Mas as mortes simbólicas são consecutivas. Tudo aquilo que se perde para dar lugar a outra coisa tem um custo. E o custo é alto quando as regras sociais, quando as normas que esperam que você siga, parecem totalmente despropositadas. É loucura? Talvez seja só genuinidade.
- Morra, Amor é o romance de estreia da argentina Ariana Angiolillo. Instante, 144 páginas.

#poenaestante #dicadeleitura #morraamor #arianaharwicz #leiamulheres #leiamais #leitura #livros #livrosmaislivros

**Fonte:** Autoria própria, 2022.

## Principais aspectos e conceitos observados

Nas resenhas de Mariana Dal Chico (@maridalchico) e Gabriela Mayer (@poenaestante) pudemos identificar, na experiência de leitura das autoras, a vivência do conceito iseriano de **vazio**, quando a resenhista Chico (2020) afirma ser “muito difícil falar algo de concreto sobre o livro” e quando Mayer (2020) se pergunta “é isso mesmo? Será que entendi certo?”:

(...) É muito difícil falar algo concreto sobre o livro, ele é todo baseado nos pensamentos da protagonista que precisa reprimir o sentimento imperdoável pela sociedade de não ter sentido amor imediato ao ver seu filho pela primeira vez. (...) É um livro que incomoda e tira qualquer um da zona de conforto, gostei muito do começo, mas do meio para o final, minha confusão aumentou, tudo ficou muito abstrato — para mim-, talvez tenha sido a intenção da autora, já que estamos dentro de uma mente em deteriorização psicológica (CHICO, 2020).

Pois é esta mulher que está narrando e numa intensidade atordoante. Um fluxo de consciência ansioso, com frases incompletas, pensamentos que atravessam histórias. É tudo tão profundo, tão violento e tão esquisito, que não dá pra largar o livro. E não só não largar, não dá pra seguir em frente com tranquilidade. Você para, lê de novo – é isso mesmo? Será que eu entendi certo? Depois retoma e aí tudo vai se encaixar mais pra frente (MAYER, 2020).

É possível observar, nos trechos acima, que as autoras das resenhas se deparam com indeterminações no texto que não conseguem compreender bem, mas que tentam preencher, ou seja, **vazios**.

Já na resenha de Mariana Dal Chico (2020), podemos identificar o conceito de **negatividade** quando a resenhista tenta inferir sobre os motivos do texto lhe parecer muito abstrato (**vazio**), dizendo que pode ter sido a intenção da autora:

É um livro que incomoda e tira qualquer um da zona de conforto, gostei muito do começo, mas do meio para o final, minha confusão aumentou, tudo ficou muito abstrato — para mim-, talvez tenha sido a intenção da autora, já que estamos dentro de uma mente em deteriorização psicológica (CHICO, 2020).

O conceito de **significação** e **repertório**, respectivamente, podem ser percebidos quando ela diz que a leitura trouxe muitas “reflexões e imagens” que irão seguir com ela por um tempo; e afirma não ter entrado em sua lista de favoritos: “Leitura interessante, muitas reflexões e imagens vão seguir comigo por um bom tempo, mas não entrou na lista de favoritos” (CHICO, 2020).

Na resenha de Gabriela Mayer (2020), identificamos o conceito de **significação**, tendo em vista que, depois de preencher os vazios, ela formula um significado quando afirma: “E não só não largar, não dá pra seguir em frente com tranquilidade. Você para, lê de novo – é isso mesmo? Será que eu entendi certo? Depois retoma e aí tudo vai se encaixar mais pra frente” (MAYER, 2020).

O conceito de **repertório** é identificado quando a resenhista fala sobre o diálogo entre o segundo livro da autora e o que ela está resenhando: “O segundo livro da autora portenha, a *Débil Mental*, que dialoga com este, acaba de ser lançado aqui no Brasil. Se mergulhar sem tampar o nariz, pode acreditar, essa vai ser uma leitura transformadora” (MAYER, 2020).

### Livro Resenhado: *Tudo é rio* (2014), de Carla Madeira

**Figura 3:** Resenha de Mell Ferraz, publicada em @blogliteraturese (2022)



**MELL FERRAZ**  
É MESTRANDA (ESTUDOS DE LITERATURA) PELA UFF,  
CRIADOR(A) DE CONTEÚDO DIGITAL NO  
@BLOGLITERATURESE  
POSSUI UM CANAL NO YOUTUBE: LITERATURE-SE

IMAGEM ORIGINAL: @BLOGLITERATURESE


blogliteraturese • “Tudo é rio” estava na minha lista de leituras há mais de ano, e finalmente consegui incluir a sua leitura em um final de semana, porém acabei não tendo uma experiência boa com ele, e alguns dos pontos são:

- Os personagens, no geral, apresentam construções bastante rasas, com pouca profundidade, o que também inclui previsibilidade das situações que os envolvem.
- O livro aborda temas bastante complexos – e dolorosos –, mas em poucos momentos encontrei um desenvolvimento das complexidades que os cercam. Um exemplo é o ambiente do prostíbulo; embora tenha uma perspectiva bastante diferente e, por isso, interessante (eu também diria importante) sobre a prostituta e suas próprias vontades, o que mais ganha espaço na narrativa é a inveja causada por uma das protagonistas e um quê de rivalidade feminina.
- A escrita me foi mediana no sentido de que não apresentou construções instigantes, e em muitos momentos expôs máximas e reflexões sobre a vida que me pareceram forçadas no andamento da narrativa. Do tipo que saltam da página só para te fazer destacar como uma citação bonita, sabe?
- Um dos grandes temas é o perdão depois de um crime. Como falar sobre isso é delicado porque envolve dar spoilers do livro, para não o fazer só vou dizer que, a meu ver, há um arco de redenção que a narrativa falha em construir. A redenção é possível, claro, mas a partir da comunicação e da maturidade que é encarar os seus erros (fatais, nesse caso). A narrativa não permite essa comunicação, e, ao retirar o papel social dessa questão (porque as pessoas não ficam sabendo do crime), me impossibilitou a interpretação das ações dos personagens como um reflexo das problemáticas perpetuadas pela própria sociedade.

No vídeo sobre as leituras de fevereiro (que vai ao ar no início do próximo mês), falarei mais sobre o livro e vou exemplificar esses pontos com passagens dele. Quero só deixar claro, novamente, que minha opinião não é a única possível, e que não invalida a sua própria. Uma das coisas mais belas da literatura é ela não ser um consenso e, com isso, enriquecer debates 🌟

**Fonte:** Autoria própria (2022).

**Figura 4:** Resenha de Giovanna Thomaz, publicada em @gigilelivros (2021)



**GIOVANNA THOMAZ**  
**É MESTRANDA EM MERCADO EDITORIAL NA**  
**@SORBONNE\_UNIV, CRIADOR(A) DE CONTEÚDO DIGITAL**  
**NO PERFIL @GIGILELIVROS E POSSUI UM CANAL NO YOUTUBE**

**gigilelivros** Um rio com duas vertentes.

Por um lado, a vertente estilo de Carla Madeira é de uma desvoitura impressionante. Dá gosto ler um livro quando o autor consegue transmitir sensações e emoções com a simples força da escolha do vocabulário, da colocação perfeita das palavras na frase. É o que faz com muita graça a autora de "Tudo é rio". A leitura do livro se dá com a tranquilidade de um rio em dia de sol - somos levados pela correnteza da fluidez do texto, da linguagem simples, acessível e ao mesmo tempo totalmente original da autora.

Na outra vertente, a da narrativa, a construção dos personagens causa desconforto. Pessoalmente, não acredito que o valor de um livro se meça pelo nível de "gostabilidade" dos seus personagens; muito pelo contrário, alguns dos meus livros favoritos são aqueles com os personagens que mais detestei. Isso porque os protagonistas em um romance sempre têm um propósito. Os personagens fúteis e privilegiados de "O Grande Gatsby" têm a sua função, os personagens loucos e odiáveis de "O Morro dos ventos vivantes" também - sem eles, certamente esses livros não seriam tão grandiosos quanto se tornaram.

Em "Tudo é rio", acompanhamos Lucy, a prostituta mais cobiçada da cidade, Venâncio, um marido violento, e Daiva, uma mulher que sofre de violência doméstica. Com o andar da carruagem, Carla nos mostra que as coisas nem sempre são tão simples como parecem - e fica a critério do leitor decidir o quanto ele vai entender ou perdoar as ações desses personagens que cometem atos no mínimo questionáveis. Enquanto ele pensa, a estratégica construção da narrativa o mantém preso até às últimas páginas, tenso com o desenrolar da história.

No final, apesar de positivamente impressionada com o livro, uma sensação de incômodo me perseguiu por dias - e até agora não posso dizer se o final do livro me agradou pela audácia da autora ou me desagradou pelo tom moralista das últimas frases. O que eu posso dizer é a leitura desse livro precisa ser incômoda porque, para o leitor atento, ele é um grande convite para reflexões importantes da atualidade.

69 sem · Ver tradução

**Fonte:** Autoria própria (2022).

## Principais aspectos e conceitos observados

Nas resenhas de Mell Ferraz (@blogliteraturese) e Giovanna Thomaz (@gigilelivros), identificamos o conceito de **repertório** quando Ferraz (2022) afirma que o livro já estava na sua lista de leituras: "*Tudo é rio* estava na minha lista de leituras há mais de ano, e finalmente consegui incluir a sua leitura em um final de semana" (FERRAZ, 2022); e quando Thomaz (2021) fala sobre seus livros favoritos: "muito pelo contrário, alguns dos meus livros favoritos são aqueles com os personagens que mais detestei" (THOMAZ, 2021).

O conceito de **significação** foi identificado quando Ferraz (2022) afirma que encontrou um desenvolvimento para as complexidades do livro: "O livro aborda temas bastante complexos – e dolorosos –, mas em poucos momentos encontrei um desenvolvimento das complexidades que os cercam" e quando Thomaz (2021) discorre sobre o leitor ser capaz de "decidir" entender ou perdoar as atitudes dos personagens: "Carla nos mostra que as coisas nem sempre são tão simples como parecem — e fica a critério do leitor decidir o quanto ele vai

entender ou perdoar as ações desses personagens que cometem atos no mínimo questionáveis”.

Buscar caminhos para compreender as “complexidades” do livro e refletir sobre os motivos que levaram os personagens a “cometerem” certos atos demonstra a procura do leitor em estabelecer relações de sentido em novas perspectivas.

### **A resenha literária como efetivação de múltiplos sentidos da experiência estética**

A partir desta análise, observa-se que cada leitor seleciona, em seu próprio repertório, o que lhes é comum no texto literário para, assim, estabelecer uma comunicação. Com isso, é possível observar nos trechos a seguir o que diferenciam as experiências estéticas de cada resenhista:

Trechos das resenhas de *Morra, amor* (2019), de Adriana Harwicz:

É um livro que incomoda e tira qualquer um da zona de conforto, gostei muito do começo, mas do meio para o final, minha confusão aumentou, tudo ficou muito abstrato — para mim-, talvez tenha sido a intenção da autora, já que estamos dentro de uma mente em deteriorização psicológica. (...) Leitura interessante, muitas reflexões e imagens vão seguir comigo por um bom tempo, mas não entrou na lista de favoritos (CHICO, 2020).

*Morra, Amor* é o romance de estreia da argentina Ariana Harwicz, uma jovem escritora muito eficaz em nos deixar desconcertados (MAYER, 2020).

Trechos das resenhas de *Tudo é rio* (2014), de Carla Madeira:

e finalmente consegui incluir a sua leitura em um final de semana, porém acabei não tendo uma experiência boa com ele (FERRAZ, 2022).

No final, apesar de positivamente impressionada com o livro, uma sensação de incômodo me perseguiu por dias — e até agora não posso dizer se o final do livro me agradou pela audácia da autora ou me desagradou pelo tom moralista das últimas frases (THOMAZ, 2021).

De acordo com Santos (2009), “Texto e leitor modificam-se mutuamente durante o processo de efetivação do novo sistema de equivalência” (2009, p. 131); essas modificações se dão a partir do preenchimento dos vazios e pelo modo como o leitor administra esses vazios que se apresentam no texto literário, seja

acionando o seu repertório (saber prévio composto por vivências sociais, culturais, ideológicas etc.), seja cotejando-o com o repertório do texto, conseqüentemente, é na interação texto-leitor que o sentido é construído e o objeto estético formulado.

Por essa perspectiva, os conceitos iserianos de quebra da *good continuation*, repertório, negatividade e significação foram identificados na experiência estética das autoras das resenhas de textos literários aqui analisadas, demonstrando não apenas a participação ativa dos resenhistas em sua experiência estética com tais textos, mas revelando a construção de múltiplos sentidos vivenciados por cada leitora, individualmente. Em suma, a resenha literária enquanto metaprocedimento possibilita entender como ocorre a construção do objeto estético e a sua significação.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente trabalho analisamos, à luz da Teoria do Efeito Estético de Wolfgang Iser (1996), quatro resenhas literárias publicadas em páginas de *Instagram* literários, examinando como se dá o processo de leitura de ficção em que leitores reais, manipulando um mesmo objeto (livro) promovem a criação de instâncias físicas (resenhas literárias) de suas experiências estéticas, podendo ser acessadas como uma possível efetivação da experiência do efeito estético.

Nesse sentido, ao analisarmos as resenhas publicadas nos *Instagram* literários @maridalchico, @poenaestante, @blogliteraturese e @gigilelivros, observamos que os leitores/autores das resenhas assumem o papel dado pelo leitor implícito, ou seja, a estrutura textual, e o desempenham vivenciando os procedimentos cognitivos/emocionais descritos na teoria iseriana — repertório, negatividade, quebra da *good continuation* etc. —, evidenciando sua experiência estética com o texto ficcional em pauta. Nesse contexto, a resenha literária atua como metaprocedimento na efetivação do efeito estético.

Essas discussões ainda podem se prolongar, pois essa pesquisa abre possibilidades para o uso da resenha literária em sala de aula, por parte de docentes, tanto com alunos do ensino fundamental e médio, de modo a

desenvolver a leitura literária; quanto com alunos de ensino superior, identificando se o maior repertório de leituras ou o fato de terem contato prévio com teorias literárias (no caso de discentes de Letras) afetaria de algum modo sua experiência estética, o que contribuiria com futuros estudos sobre o caráter metaprocedimental da resenha literária na evidenciação do Efeito Estético a partir da leitura de textos literários.

## REFERÊNCIAS

BORBA, M. A. J. de O. Percepções da arte: leitura de objeto visual na perspectiva de Wolfgang Iser. **Passages de Paris**, Paris, 2016, n. 13, p. 453-464. Disponível em: <http://www.apebfr.org/passagesdeparis/editione2016-vol2/varia.html>. Acesso em: 20 de jul. 2022.

CHICO, M. D. **Morra, amor, de Ariana Harwicz**. 24 jun. 2020. Instagram: @maridalchico. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/CB0n6NVj\\_OR/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/CB0n6NVj_OR/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 24 de nov. 2022.

FERRAZ, M. **Tudo é rio de Carla Madeira**. 25 fev. 2022. Instagram: @blogliteraturese. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/CaaaZympcLn/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/CaaaZympcLn/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 25 de nov. 2022.

ISER, W. **O ato da leitura**. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996, 192 p. (Coleção Teoria)

ISER, W. **O ato da leitura**, Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999, 200 p. (Coleção Teoria)

MAYER, G. **Morra, amor, de Ariana Harwicz**. 30 ago. 2020. Instagram: @poenaestante. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/CEhc-qXjv7o/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/CEhc-qXjv7o/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 24 de nov. 2022.

SANTOS, C. S. G. dos. **Teoria do Efeito Estético e teoria histórico-cultural**: o leitor como interface. Recife: Bagaço, 2009. 24p.: il. – (Coleção Teses)

SANTOS, C. S. G. dos; COSTA, F. F. da; SOUTO, R. de A. (Org.). **Uma cartografia iseriana de experiências estéticas**: teoria, literatura e cinema. João Pessoa: Editora CCTA/UFPB, 2020.

THOMAZ, G. **Um rio com duas vertentes**. 4 jun. 2021. Instagram: @gigilelivros. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/CPtn3spjSrW/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/CPtn3spjSrW/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 25 de nov. 2022.





# **Eixo 5 – Confluências teóricas com estudos iserianos**

## O ressurgimento da estética: o caráter comunicativo da arte em Wolfgang Iser e R.G. Collingwood

Prof. Dr. Edson Silva de Lima (UNIRIO)

**RESUMO:** O presente trabalho realiza uma discussão sobre a estética filosófica como esboçada por Wolfgang Iser (2001) e R. G. Collingwood (1924). Nosso objetivo consiste em colocar em questão o retorno triunfante da estética como possibilidade de comunicar em um mundo de desorientação ativa, i.e; a estética pulsiona diversas dimensões da experiência humana contemporânea, entre elas nos interessam: a artística e a emocional. Ela, nesse sentido, pode comunicar e/ou enfrentar uma realidade que não encontra mais um presente que se remete ao passado para se compreender, mas um futuro aberto e nublado. Nos amparamos na dinâmica da pergunta e da resposta como elaborada por Hans Robert Jauss (1989). Esperamos com essa discussão endossar o nome de Wolfgang Iser como um pensador da filosofia estética e seus diálogos possíveis com R. G Collingwood, quando da concordância da dimensão comunicativa da arte.

**PALAVRAS-CHAVE:** Estética; Filosofia; Arte.

### INTRODUÇÃO

O presente trabalho realiza uma discussão sobre a estética filosófica como esboçada por Wolfgang Iser (2001) e R. G. Collingwood (1924). Nosso objetivo consiste em colocar em questão o retorno triunfante da estética como possibilidade de comunicar em um mundo de desorientação ativa, i.e; a estética pulsiona diversas dimensões da experiência humana contemporânea, entre elas nos interessam: a artística e a emocional. Isso consiste em dizer que, a partir da realidade, ou a partir de um ponto de vista sobre determinado fenômeno, nossa interferência já é um exceder, i.e. “a obra de arte em geral ressalta o indeterminado-avél em que o visível se converte” (LIMA, 2013, p. 298).

De maneira que o sentido se demonstra na forma como se introjeta no sujeito; muito embora a justificação secular use o pensamento filosófico como condição de universalidade, o efeito estético é um significado explorável a partir de sua base não-significante. A traduzibilidade torna o efeito estético menos efetivo, i.e. “o uso de características objetivamente dadas para uma preferência subjetiva ainda não torna objetivo o juízo de valor, mas só concretiza as preferências subjetivas do intérprete” (ISER, 1996, p. 59), porque os atos de determinação são variados e o sentido não é fechado, a experiência estética não

é externa aos sujeitos mas relacional a vida mesma de seus atores, que corresponde a afirmar que cada material onírico produz uma experiência diferenciada, ou seja, “a experiência estética oferece uma outra visão do mundo: a de que, apesar das leis que atuam na natureza, é próprio do mundo não ser controlável” (LIMA, 2013, p. 298).

## DESENVOLVIMENTO

Wolfgang Iser deixa claro que não há um sentido autônomo na arte, não um sentido do todo e, portanto, equivale a afirmar que a obra de arte exige do leitor uma autonomia, uma atualização que corresponde ao efeito estético (ISER, 1996, p. 59). Nas palavras de Robin George Collingwood “a despeito da presença da mediação, da autodeterminação e da autocrítica, a arte é, num sentido peculiar, imediata e intuitiva. É essencialmente descontínua” (COLLINGWOOD, 2020, p. 60). O artista realista enfrenta o desafio do erro via superação de sua representação da vida; se ele ainda está preocupado em retratar, sofre com a substituição da técnica moderna (fotografia) pelo desejo de transplantar a realidade para obtê-la em uma redução da arte em impressão de fatos históricos. Para Collingwood, “na arte a mente está tentando realizar um ideal, trazer a si mesma a um certo estado e, ao mesmo tempo, trazer seu mundo a um estado permanente” (COLLINGWOOD, 2017, p. 50).

Dessa maneira, há um modelo que se relaciona com os modelos pré-determinados que empregam o referencial sem ser referencialista. O sistema é, nesse sentido, o meio de socialização da linguagem como um complexo de sentidos implicando modelos de realidade. O traço estilístico acontece, por conseguinte, quando há intenção estético-expressiva que justifica o desvio da norma gramatical, o real não é reprodução, mas limite na experiência mesma da ação cognoscível do ser (ISER, 1996, p. 135), nas palavras de Wolfgang Iser:

Se captamos a relação entre os sistemas de sentido e o texto ficcional com a lógica de pergunta e resposta de Collingwood, deve-se dizer que o texto ficcional ao responder ao déficit, possibilita em princípio a reconstrução daquilo que a forma manifestada do sistema envolve ou não permite dominar (ISER, 1996, p. 137).

O artista, nesse sentido, romperia com o realismo imitativo e com a linearidade e, desta forma, a narrativa recriaria a história. O domínio imaginário da realidade deficitária viabiliza pensar o passado em sua mente, que corresponde a pensar os repertórios de sentidos e o sentido pragmático; seja do processo cognitivo, seja do processo emotivo, que podem ser decodificados no ato estético e ético como possibilidade do domínio de realidades deficitárias. O repertório é, portanto, do texto mediante ao horizonte de expectativa do leitor. A arte pela arte soterraria o golpe da dimensão do efeito.

Em Collingwood, no entanto, ela tem seu lugar de importância sem premência sobre o caráter comunicativo ou efeito (ISER, 1996, p. 157). O objeto estético, portanto, é além dele mesmo um fenômeno estético, com incidência do estético, “como se estes não parecessem existir na vida real” (ISER, 1996, p. 163). As normas de expectativas se apresentam como a) pano de fundo para as operações do/no texto que não se confunde com a presença de uma língua; b) hábitos socioculturais de um determinado público, com foros para *securing uptake* (ISER, 1996, p. 165).

Dessa forma, o leitor cria um subcódigo no interior do código de referência onde a perspectiva do personagem e a perspectiva do texto fazem parte da experiência estética (no ato de leitura) que permite à rede de sentidos propor uma relação entre a expressão/emoção/ação/performance; há portanto, “a operação da compreensão da consciência” (ISER, 1996, p. 186). Nas palavras de Iser, “a estrutura de tema e horizonte relaciona a atividade de consciência do leitor à situação histórica do texto ao qual ele reage” (ISER, 1996, p. 187). Collingwood certifica essa relação de recepção e efeito dizendo: “Se uma pessoa diz algo para expressar o que está em sua mente, e outra a ouve e entende, o ouvinte que a entende tem a mesma coisa em sua mente” (COLLINGWOOD, 1958, p. 118).

É extraordinária essa compreensão do ato imaginativo por Collingwood em que toda ação efetiva que se demonstra como um movimento indeterminado exige da audiência colocar em tensionamento sua capacidade imaginativa. O fato mesmo como a possibilidade de pensar aquilo que foi pensado na mente do

Outro é a constatação mesma daquilo que depois Hans-Georg Gadamer vai chamar de fusão de horizontes.

Essa capacidade de encontros de repertórios, se quiser, de sistemas de referência que, ao se chocarem, também se encontram e possibilitam essa compreensão do Outro em si mesmo. O *securing take* aqui pode ser uma garantia desviada que ora comunica, ora dialoga; permitindo que o encontro dessas mentes, para usar a terminologia collingwoodiana, seja suplementar. Esse encontro não pressupõe uma sobreposição, mas um encontro dígrafo. Podemos ilustrar esse cenário com a própria argumentação de Collingwood quanto a relação entre o artista e o seu público. Ele diz:

Se um poeta expressa, por exemplo, um certo tipo de medo, o único ouvinte que pode entendê-lo são aqueles que são capazes de experimentar esse tipo de medo. Portanto, quando alguém lê e entende um poema, ele não está meramente entendendo a expressão do poeta de suas emoções, ele está expressando suas próprias [emoções] nas palavras do poeta que têm as delas se tornando suas próprias palavras (COLLINGWOOD, 1958, p. 118).

O que chama atenção, nesse tocante, é a relação da linguagem com a atividade do pensamento como essa forma mesma de proximidade da arte como uma atividade de expressão das emoções. É, justamente, sua vida em movimento que possibilita as indeterminações i.e. o significado que se apresenta em colaboração ao sentido da palavra tem uma vitalidade que obriga a dizer uma coisa e não outra. Ela nos impõe sua reserva de autoridade para, assim, ao tensioná-la, ressignificarmos e estabelecermos uma relação de confiança com ela, uma metafísica das relações. Para Collingwood, ter medo de sua arbitrariedade é se perder em uma gramática ficcional que não tem muita coisa a oferecer que não seja um retorno à artificialidade de uma linguagem puramente filosófica. Se assim for, desempenha apenas um papel descritivo e deixa de lado a dimensão criativa e imanente dela, a linguagem, que corresponderia a dizer que essa arbitrariedade é um constructo de convenções sociais ao mesmo tempo em que é individual e subjetiva, sem que com isso se perca aquilo que é central: a relação entre conceito (língua) e apresentação (fala).

A dinâmica entre o afeto ético e o afeto estético colocam em pauta a maneira de sentir e experimentar a experiência imaginativa, um *pathos* do

instante, que corresponde aos *modus* entusiástico de percepção (BOHRER, 2001, p. 20). Segundo Rosenfield,

Não se pode mais expressar a ideia sem consideração, e talvez também não se possa mais expressá-la definitivamente, conceber o sentido estético como uma abertura que requer elasticidade dos sentidos e da mente, tornando-se a pedra de toque de toda vida do espírito (ROSENFELD, 2001, p. 25).

Se por um lado o ideológico (lógos) não dá conta de manter sua promessa de referencialidade, por outro, o estético tem se ancorado no *pathos* e no *ethos* como condição para desenvolver seu potencial autoativável de reconhecimento e autoconhecimento. Autoativável, sobretudo, porque orienta esse voltar a si como possibilidade de autorreflexão, onde podemos concordar com Wolfgang Iser quando diz:

embora as artes, especialmente as experimentais, tenham se tornado marginais, o estético fez um retorno triunfante porque, num mundo cada vez mais desorientado, somente ele pode comunicar ou enfrentar uma realidade de finalidade aberta (ISER, 2001, p. 48).

Há aqui uma percepção de que a arte se encaminha pela indeterminação, o seu ato comunicativo não inventa um leitor implícito, mas um leitor atento que não se sobrecarrega com protocolos de compreensão especializada, pelo contrário, se envolve, se deixa deleitar, suspende a moral em favor de um olhar para eticidade da arte como aquela que cria e recriar a própria forma da vida. Nesse tocante, Collingwood evidencia que “até que esse trabalho seja concluído, não se sabe quais emoções se sente e, portanto, não está em posição de escolher e dar a uma delas tratamento preferencial” (COLLINGWOOD, 1958, p. 115).

O domínio imaginário da realidade deficitária viabiliza pensar o passado em sua mente, que corresponde a pensar os repertórios de sentidos e o sentido pragmático; seja do processo cognitivo, seja do processo emotivo, que podem ser decodificados no ato estético e ético como possibilidade do domínio das realidades deficitárias. O repertório é, portanto, do texto mediante ao horizonte de expectativa do leitor. A arte pela arte soterraria o golpe da dimensão do efeito. Em Collingwood, no entanto, ela tem seu lugar de importância sem premência sobre o caráter comunicativo ou efeito (ISER, 1996, p. 157).

De acordo com Collingwood: “Criar algo significa torná-lo não-técnico, mas de forma consciente e voluntária” (COLLINGWOOD, 1958, p. 128). A noção de *creation* em Collingwood aparece associada à imaginação. Essa ligação não é ingênua, mas busca desenvolver seu argumento quanto à arte para promoção dos atos voluntários e involuntários. Embora não coloque nesses termos, é possível assim categorizá-las, de maneira a tornar claro que classificar a arte de sucesso e a arte que falha em produzir efeito comunicativo e estético pretende estabelecer algumas convergências e limites entre a arte e a técnica, quer dizer, “eles são feitos de forma deliberada e responsável, por pessoas que sabem o que estão fazendo, mesmo que não saibam de antemão o que está por vir” (COLLINGWOOD, 1958, p. 129).

Embora pareça que Collingwood compreenda a imaginação como um dos estados da mente em que as impressões são transformadas em ideias, a relação entre consciência e imaginação parece ser central se quisermos chegar a alguma plausibilidade em suas reflexões. A sua peculiar forma de pensar aponta uma suposta relação sinonímica que em discurso não se sustentaria no interior de seu argumento, é aparentemente uma falsa impressão. Ele sugere uma distinção conceitual para que essa confusão possa, pelo menos, ser amenizada, se não eliminada: “a imaginação é (...) a nova forma que o sentimento assume quando transformado pela atividade da consciência” e “a consciência é uma forma de pensamento” (COLLINGWOOD, 1958, 215).

Para ele, a imaginação é a forma primordial das ideias serem produzidas, embora seja possível também que o pensamento, o intelecto, as produza em sua forma lógica (COLLINGWOOD, 1958, p. 204). A imaginação que atende a um sentimento quer fazer alguma coisa com ele: dividindo, esclarecendo, atendendo, intensificando. A consciência estaria em um nível de aquisição distributiva entre a sensação e o intelecto, no qual o ato de imaginação ocorre. O produto da imaginação seria, portanto, sempre particularizado. A consciência (*intellect*) deixa para trás o particular e procura o geral e o abstrato. Ele sugere, nesse sentido, que a imaginação transformaria os sentimentos em ideias sofisticadas que dividem as sensações para atender a uma e outra parte da consciência (COLLINGWOOD, 1958, p. 204).

Se toda experiência tem uma carga emocional e toda carga emocional pode ser um assunto da imaginação, qualquer experiência pode ser pesquisada como um assunto. Se a emoção é lida como sensação fenomenal e é enfatizado que todas as experiências têm essa sensação, podemos compreender as afirmações de Collingwood sobre as emoções da consciência e explicar, no entanto, a arte que parece o mais distante possível de qualquer conteúdo afetivo pode ser considerada como expressando um sentimento (WILTSHER, 2018, p. 19).

Podemos afirmar que a teoria da imaginação de Collingwood emerge da sua reflexão sobre a filosofia da história que, de modo geral, distingue aquilo que é imaginação daquilo que é acontecimento, mas ambos são características dos atos de ver e de sentir. De acordo com ele, é um problema epistemológico, bem como ontológico e, se por um lado Hobbes, Espinosa e Leibniz negariam a distinção entre ver e sentir com a prerrogativa de que toda experiência sensorial é real ou é ela toda imaginação, por outro, Hume tenta distinguir as ideias dos sentidos e as ideias da imaginação com bases introspectivas, pousando uma vez mais na força relativa à vivência das experiências. Mas, novamente, à medida que os sonhos surgem como contraexemplos, Hume acaba apelando implicitamente à teoria da relação, a fim de explicar como classificar o sonho vivido, do real vivido.

Há, portanto, um senso de responsabilidade que atravessa todo processo criativo do artista como condição última de apontar que intenções são tangíveis e que não se deslocam apenas do criador, mas também em seu efeito cognitivo gerado pelos produtos provenientes da esfera artística da cultura, e que este se origina nos estímulos sensoriais que a concretude desses produtos pode produzir. A noção de criação não é, sem disputa, apropriada ao pensamento da expressão da arte, ela é formadora de uma certa cadeia de sentidos que compõe esse *outscape* que Collingwood tem formulado em seu *inscape*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

É plausível que o leitor tenha consciência do efeito nele produzido, mas dificilmente o efeito estético será traduzível racionalmente, ou seja, “a vida real ou a natureza em direção à qual ele segura o espelho não é o mundo como é apreendido imaginativamente, o mundo da imaginação” (COLLINGWOOD, 2020,



p. 52). Luiz Costa Lima disse, certa vez, que prefere pensar a ficção como estrutura que remetendo ao caráter objetivo da realidade, questiona a validade deduzida daquele objetivo.

Para Collingwood “o artista incorpora um fato em seu trabalho não porque ele é verdadeiro, mas porque é apropriado aos padrões estéticos, ou seja, aos padrões da imaginação”(COLLINGWOOD, 2020, p. 52). Equivale a compreender que a arte é fundamentada em bases diferentes da história e da filosofia sem, no entanto, negá-las. Isso permite, de certa maneira, compreender que sua cadeia de sentidos dispõe, pelo menos, de três pilares: a concepção (filosofia), a narração (história) e a imaginação (arte).

A arte não tem uma relação direta com a moral hegemônica, de forma que sua certeza sobre o mundo é a incerteza de suas realidades como forma de elaboração não explicativa. Seu compromisso com a verdade é não a ter como elemento último, como determinação que não trata do mundo, mas das imagens, mais ou menos arbitrárias, que a imaginação livre aponta como expressão do ser da vida.

## REFERÊNCIAS

- BOHRER, K. H. *et.al.* **Ética e estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- COLLINGWOOD, R. G. Arte. *In: O mapa do conhecimento: Speculum mentis*. Trad. Juliana Amato. São Paulo: Editor Kíron, 2020.
- \_\_\_\_\_. **Outlines of a philosophy of Art**. Londres: British Library, 2017.
- \_\_\_\_\_. The philosophy of art. *In: The philosophy of enchantment: Studies in Folktale, Cultural Criticism, and Anthropology*. Oxford: Claredon Express, 2011.
- HERMANN, N. M. A. **Ética e estética: a relação quase esquecida**. 1. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.
- ISER, W. **O ato da leitura: uma Teoria do Efeito Estético**. São Paulo. Editora 34, 1996, v. 1.
- \_\_\_\_\_. O ressurgimento da estética. *In: Ética e estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2001.

JAUSS, H. R. **Question and answer**: forms of dialogic understanding. Edited, translated and with a foreword by Michael Hays. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

LIMA, L. C. **Frestas**: a teorização em um país periférico. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.

ROSENFELD, K. H. O charme discreto da surpresa: a proposta de Heidegger e Derrida. *In*: **Ética e estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2001.

WILTSHER, N. **Feeling, emotion and imagination**: in defense of Collingwood's expression theory of art. Londres: British Journal for the History of Philosophy, 2018.

## Substituindo “eu” por “nós”: a prosa antiautoritária de Virginia Woolf

Lucas Leite Borba (Mestrando em Letras/UFPE)

**RESUMO:** Em seu último romance, publicado em 1941, *Entre os atos*, Virginia Woolf apresenta-nos a personagem Srta. La Trobe, uma artista lésbica que escreve e dirige um *pageant* e reconta a história da Inglaterra de sua perspectiva enquanto *outsider*. A diegese move-se entre o que é encenado, a vivência das personagens e a reação delas à peça. Para contextualizar a revisão histórica feminista abordada na obra, utilizaremos do suporte teórico de Joplin (1989), Laurence (1991) e Pinho (2017), que corroboram nossa hipótese de que Woolf, e sua personagem, reconfiguram a posição do leitor/espectador como agente da arte, e esse movimento desestabiliza as narrativas, políticas e literárias, do patriarcado. Assim, pensando as obras de Wolfgang Iser, principalmente *The Act of Reading* (1980) e *The Fictive and the Imaginary* (1993), analisaremos o impacto disruptivo do *pageant* de La Trobe sob as outras personagens e de que forma o enlace entre os vazios da ficção e da vida tornam-se uma potência caleidoscópica de experiências. Outrossim, buscamos analisar a peça de La Trobe e o romance de Woolf como experiências que, ao invés de ditar o significado, convidam a plateia/o leitor a expressar-se por si, substituindo o “eu” de um narrador uno, por um “nós” que ecoa uma voz que não é de ninguém, e ao mesmo tempo, é a de todos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Crítica feminista; Narrativas antiautoritárias; Experiência do leitor.

### INTRODUÇÃO

A literatura é uma experiência que depende tanto do maestro, que conduz a palavra, quanto do ouvinte, que preenche as formas com sua experiência. Em *Hamlet* a peça de teatro é utilizada como uma ferramenta de vingança: o protagonista busca causar um sentimento de culpa em seu tio, que matou o próprio irmão, pai de Hamlet. Há um esforço de Hamlet em guiar os atores em cada gesto e pronúncia, pois ele realmente acredita poder causar dor no seu tio. Independentemente do que aconteça após, esse *modus operandi* já é interessante, pois observa a arte como uma catalizadora de sentimentos.

Em *Orlando* (1929), de Virginia Woolf, o protagonista, que dá nome à obra, assimila-se tanto à Otelo, enquanto observa a representação da tragédia shakespeareana no palco, que pensa estar sendo traído. Ao contrário da peça, na qual Otelo erroneamente ordena a morte de sua amada, que não o traiu, no romance de Woolf há, de fato, uma traição, que tem como fim a solidão da personagem. Mais uma vez a arte, nesse caso a cênica, possui um papel catalisador: de gerar emoções. As subjetividades na plateia são convidadas ao

palco e encenam junto às representações, sendo a arte, então, um movimento e um fenômeno único para cada qual.

O enlace entre sujeito e obra fornece um espaço no qual não existe uma verdade absoluta. A literatura torna-se, dessa forma, um espaço na qual as leis podem entrar em suspensão e o sujeito é livre para reinterpretá-las, ou não. Assim, unindo as teorias iserianas acerca do texto como um *locus* de subversão da ordem e a crítica feminista, analisaremos de que forma a criadora *outsider* do romance *Entre os atos*, de Virginia Woolf, questiona o passado histórico imperialista inglês através de um *pageant*. É importante salientar que Woolf, além de romancista, produziu ensaios sobre literatura, como *Ficção moderna* (1919), *The Character in Fiction* (1924) e *On Re-Reading Novels* (1922), que também serão revisitados ao longo desse trabalho, por corroborarem a ideia de arte como um mecanismo subversivo: desde a sua feitura até o seu consumo.

O recorte dessa pesquisa se dará em dois aspectos do romance: a jornada da artista, Srta. La Trobe, libertando-se da tirania, enquanto criadora, de impor um significado à sua plateia; e os reflexos do que é representado na mente das personagens, pois a partir dos seus incômodos ou contemplações, o leitor identifica os limítrofes de cada um. O *pageant* histórico de La Trobe rompe com as expectativas da plateia de um retrato histórico, pois a história, como eles concebem, é injusta. La Trobe percorre os silêncios da opressão sob a qual o império inglês fora construído, e é o estilhaçar desse silêncio que ecoa no campo, despertando vozes primitivas e revelando a dispersão do momento presente, do povo inglês às portas da segunda guerra mundial.

## DESENVOLVIMENTO

*"I" rejected: "We" substituted: to whom at the end there shall be an invocation? "We" the composed of many different things... we all life, all art, all waifs and strays – a rambling capricious but somehow unified whole.*

Virginia Woolf, 1939.

Em *Ficção moderna* (1919), Woolf salienta que o artista, em especial o romancista, deve estar livre para representar o que pensa. Dessa forma, ela

destaca que existem dois tipos de romancistas, sendo o primeiro o materialista, identificado em autores como Wells, Bennett e Galsworthy. Woolf assim os considera pois, apesar do talento, eles se preocupam em demasia com o corpo, escanteando o espírito. O resultado, aponta a autora, é uma junção de livros que tratam de assuntos desimportantes e fazem “com que o trivial e o transitório pareçam duradouros e reais.” (WOOLF, 2019, p. 23). Isso se dá porque a realidade está perpetrada pelos valores patriarcais. Para apreender a vida, e torná-la tangível no romance, é preciso então trazer o cotidiano à tona: as subjetividades que, a partir da própria existência, desviam das normas.

Em contrapartida aos materialistas, Woolf elenca Joyce como espiritual, dado que ele “preocupa-se em revelar, custe o que custar, as oscilações dessa flama interior tão recôndita que dispara mensagens para o cérebro” (WOOLF, 2019, p. 25). Essa característica é própria do discurso indireto livre, ao qual Woolf se refere como *Oratio Oblique* em seus diários. Essa técnica narrativa seria um caminho para recontar histórias a partir de uma perspectiva até então ignorada, como estabelecido no ensaio *Ficção moderna*.

Esses componentes estéticos alinham-se a questões políticas, profundamente marcadas pelo feminismo de Woolf. No ensaio *Mr. Bennett and Mrs. Brown* (1924) Woolf propõe uma reflexão parecida com a dos escritores materialistas e espirituais, dessa vez entre as figuras de Mr. Bennett e Mrs. Brown. Mais uma vez, Galsworthy e Wells são trazidos à tona, os eduardianos, junto à Mr. Bennett, que não conseguiram capturar Mrs. Brown em suas obras. Essa última, ao contrário de Mr. Bennett, não possui existência palpável. Woolf a concebe como uma mulher no canto oposto de um vagão de trem, sendo descrita por diversos autores, nunca sendo traduzida como deveria no papel. Ao fim do ensaio a autora permite-se profetizar:

Mrs. Brown nem sempre escapará. Qualquer dia Mrs. Brown será capturada. A captura de Mrs. Brown é o título do próximo capítulo na história da literatura; e, deixe-nos profetizar novamente, este capítulo será um dos mais importantes, o mais ilustre, a mais histórica de todas (WOOLF, 2009, p. 36, tradução nossa).

Pode-se entender que capturar Mrs. Brown, para uma pessoa que escreve, é procurar uma perspectiva à margem. Em *Character in Fiction* (1924), um

desdobramento do ensaio supracitado, Woolf afirma, sobre os caminhos da ficção: “todos os romances, isso é, lidam com caráter, expressam caráter – não para pregar doutrinas, cantar músicas, ou celebrar as glórias do império britânico” (WOOLF, 2009, p. 42, tradução nossa). Dessa forma, perscrutar a Mrs. Brown é romper com a forma do romance tradicional, não a partir da forma, mas do conteúdo. A cultura patriarcal, perpetrada pelas doutrinas, músicas e celebrações do império, deve ser questionada pelo romance. Qualquer descrição de Mrs. Brown que se aproxime do materialismo, afastá-la-á de um sentido múltiplo e livre dos grilhões das invenções imperialistas.

Tendo isso em mente, é possível entender a literatura, para Woolf, como um local de disrupção. A partir de teorizações sobre quem escreve, ela revela um potencial que a obra literária pode atingir em quem lê. Capturar a Mrs. Brown é esquivar-se das rodovias comuns que a literatura por vezes toma: de fazer a manutenção do sistema capitalista, imperial, masculino. O que acontece em *Entre os atos* aproxima-se do que Iser concebe como “as-if constructions”: “transgressing the represented world set up by the acts of selection and combination. It brackets off this world and thereby indicates that it is to be used for an as yet hidden, though overarching, purpose.” (ISER, 1993, p. 19). O *as if* de Woolf é palpável em *Entre os atos*: ela reimagina um mundo, através do *pageant* histórico, no qual o silêncio também é ouvido. O silêncio dos oprimidos é encenado em paralelo à história da Inglaterra, não apenas inserindo-os na construção dessa, como também representados como fundação: não haveria império inglês sem a colonização, ouro fundido em sangue.

Sobre *selection*, Iser afirma:

Selection as a fictionalizing act reveals the intentionality of the text. It encapsulates extratextual realities into the text, turns the elements chosen into contexts for each other, and sets them up for observation against those elements it has excluded, thus bringing about a two-way process of mutual review: the present is viewed through what is absent, the absent through what is present (ISER, 1993, p. 6).

Esse elemento teorizado por Iser é interessante pois, no romance, podemos observar de que forma a plateia reage às escolhas de La Trobe. Não à toa, ou à guisa de alívios cômicos, essas reações revelam as características das próprias

personagens. *Outsiders*, como Isabella Oliver, são tomados pelo enredo de La Trobe e deixam a arte ecoar através de seus pensamentos; já personagens como Giles Oliver, marido dessa, representam indivíduos privilegiados por esse sistema em vigor, logo, a peça de La Trobe desperta-lhes indignação.

A trama de *Entre os atos* acontece no ano de 1939, durante o verão, e as personagens vão à *Pointz Hall* para assistir ao *pageant* da Srta. La Trobe. Considerando que esse tipo de espetáculo é comum, culturalmente, para retratar episódios da história amplamente conhecidos, a plateia pensa já saber o que acontecerá no palco. Entretanto, Srta. La Trobe é uma *outsider* e sua perspectiva histórica foca em pontos diferentes do usual. Destrinharemos adiante alguns momentos da peça de La Trobe, a fim de corroborar nossa discussão anterior, de que nesse romance Woolf utiliza das ferramentas narrativas que ela mesma forja para romper com um passado dominado pela cultura masculina, e visa provocar seus leitores/espectadores.

Na representação do século XVI, por exemplo, marcado pelo reinado da rainha Elizabeth I, os seguintes versos são proferidos como introdução: “A rainha desse imenso país... [...] Senhora dos navios eu sou e dos homens barbados (declamava) Como Hawkins, Frobisher, e Drake” (WOOLF, 2008, p. 88). Essas três últimas figuras, exemplos dos homens barbados, eram navegadores e exploradores. Aqui é o único momento em que o foco está no império. La Trobe evidencia a relação da rainha com os corsários, estabelecendo o laço entre monarquia e violência. Esse momento é breve e é seguido de uma peça.

As personagens ao lerem o programa do *pageant* encontram no lugar do período vitoriano um enredo de uma peça, que condensa aspectos de diversas obras de William Shakespeare.

“O que o programa diz?” Mrs. Herbert Winthrop perguntou, levantando seu lornhão. Ela examinou a folha de papel borrada. Sim; era uma cena de uma peça. “Sobre um falso duque; e a princesa disfarçada de menino, então o longínquo herdeiro perdido era um mendigo, descoberto por causa de um sinal na bochecha; e Ferdinando e Carinthia – essa é a filha do duque, mas ela está perdida em uma caverna – se apaixona por Ferdinando que foi posto em uma cesta enquanto bebê por uma velha. E eles se casam. Isso é o que eu acho que acontece,” ela diz, olhando por cima do programa (WOOLF, 2008, p. 92).

Melba-Cuddy Keane (2008), na versão anotada de *Entre os atos*, publicada pela Harcourt, elucida as referências shakespeareanas, condensadas por La Trobe em um pequeno espaço de tempo. O falso Duque remete tanto à peça *You Like It* quanto à *The Tempest*; a princesa disfarçada de menino está presente em *As You Like It*, *Twelfth Night* e *Cymbeline*; o mendigo descoberto por um sinal na bochecha relaciona-se à *Twelfth Night*; Carinthia perdida na caverna é uma referência à *Cymbeline* e a identidade do seu irmão perdido é provada por um sinal na bochecha; a velha senhora retoma a enfermeira de Julieta. Melba Cuddy-Keane, por fim, conclui que “essa cena no *pageant* abrange a maioria dos elementos padrões de enredo nas comédias e romances, com traços de histórias e tragédias” (WOOLF, 2008, p. 183). A escolha de La Trobe, e por tabela de Woolf, pela utilização das obras e técnicas de Shakespeare para representar o período elisabetano, reconhecido pelas conquistas territoriais, perfazem uma visão anti-imperialista da história.

Entretanto, além do efeito político, há uma escolha estética nessa representação, a partir da figura de William Shakespeare. Em *Um teto todo seu* (2014) Woolf identifica em Shakespeare uma mente andrógina. Logo, percebemos que nesse ponto da história inglesa, o imperialismo é substituído pela mente andrógina de Shakespeare. Surge, então, um ponto em comum entre o ensaio e o romance de Woolf, o da costura entre história e literatura. Sobre isso, Davi Pinho aponta que Woolf, em *Um teto todo seu*:

tenta costurar o que chama de uma sentença feminina a uma outra, masculina, dando origem ao que seria um texto andrógino, grande questão de uma teoria woolfiana: Tal questão se coloca desde seu primeiro capítulo, quando ela escolhe a ficção como lugar privilegiado para descosturar e recosturar a história e a literatura através de um “eu que é apenas um termo conveniente para alguém que não tem nenhuma existência real” (1929, p. 5) (PINHO, 2017, p. 23).

Observamos, portanto, que La Trobe desafia a verdade histórica, a partir das sugestões que a arte propõe. Poderíamos ilustrar o conceito de *selection*, de Iser, discutido anteriormente. La Trobe questiona o mundo, repensando-o a partir da literatura. Todavia, esse movimento desperta, como cita Iser, o presente a partir da ausência e a ausência no momento presente. Pensando nisso, há um eco da escolha de La Trobe na personagem Isabella Oliver, que pensa: “O enredo



importava? Ela redireciona a visão e olha por cima de seu ombro. O enredo servia apenas para gerar emoção. Haviam duas emoções: amor; e ódio. Não havia necessidade de desvendar o enredo” (WOOLF, 2008, p. 94). Isabella, ao afirmar não entender o enredo, destitui a peça de um significado único, assim como La Trobe questiona uma versão única da histórica. Sobre o enredo servir para “gerar emoção”, Melba Cuddy-Keane rememora que no ensaio *On Re-Reading Novels*, publicado em 1922, Woolf pensa a arte como intrínseca à emoção.

Dessa forma, o “o livro em si” não é a forma que você vê, mas a emoção que você sente, e quanto mais intenso é o sentimento do escritor, mais exata, sem deslizes ou brechas, suas palavras se expressam. [...] Esse ponto vale a pena trabalhar, não simplesmente substituir uma palavra por outra, mas insistir, entre toda essa conversa sobre métodos, a emoção deve vir primeiro, tanto na escrita quanto na leitura (WOOLF, 2013, p. 114, tradução nossa).

A criação de La Trobe desperta raiva, risos, dúvida, dispersão, contemplação, indignação e angústia, inclusive nela mesma. Pamela Caughie (1991) em *Virginia Woolf & Postmodernism: Literature in Quest & Question of Itself* aborda que “a ênfase em *Entre os atos* é um uso particular da língua, não em uma nova língua. Uma ênfase na performance direciona nossa atenção primariamente para a produção do trabalho, não para o mundo além dela” (CAUGHIE, 1991, p. 12). O uso de La Trobe, então, é o da linguagem para despertar emoção, complementando a peça a um sentido próprio, pessoal e subjetivo. Enquanto alguns personagens resmungam a ausência do exército no *pageant*, outras permitem-se experienciar a obra de La Trobe.

Vislumbrar a arte como contendo vazios, a serem preenchidos com emoções, evoca o conceito de vazio de Iser. Para ele, os vazios são potenciais pontes entre o leitor e o texto; o vazio “designates a vacancy in the overall system of the text, the filling of which brings about an interaction of textual patterns” (ISER, 1978, p. 182). Dessa forma, a literatura não é apenas um *locus*, mas um momento, uma experiência. Pensar a subjetividade do leitor, invoca-lo ao pensar em arte, é romper com um sentido autoritário dessa. La Trobe então encontra no *pageant* um caminho para questionar não apenas o significado único do passado, mas também do momento presente, do espetáculo.

Esse convite que La Trobe faz, da plateia, permeia toda a obra. No final do espetáculo, na representação do tempo presente, os atores seguram espelhos, que refletem os rostos na plateia. Uma das personagens exclama, nesse momento: “Então esse é o seu jogo! Expor-nos, como somos, aqui e agora. Tudo trocado, enfeitado, picotado” (WOOLF, 2008, p. 146). Dadas lentes próprias para enxergar o mundo, a audiência vê-se perdida, pois a realidade é que o império não é uma história de heróis, mas de vítimas, e La Trobe prova isso ao substituir os louros, por destroços. Ao final do romance, quando a cortina do *pageant* deveria fechar, a voz narrativa aponta o contrário: “Então a cortina levantou. Eles falaram.” (WOOLF, 2008, p. 193).

Patricia Laurence, em *The readings of silence*, aponta, sobre esse momento, que Woolf:

não apenas sugere que o fim de *Entre os atos* é o começo, mas ao fazer isso, questiona limites e molduras das palavras, peças, a peça dentro da peça, o romance, a ficção em geral. Tudo se abre, desconstrói, reforma. Ela refusa as molduras do discurso do romance (LAURENCE, 1991, p. 204, tradução nossa).

Outrossim, a peça de La Trobe provoca a verdade universal falocêntrica, assim como Woolf, ao longo de sua produção, buscou novas formas de expressar a recostura andrógina. Os prospectos de Woolf sobre o romance, sobre a arte, ultrapassam o modernismo. O pensamento fragmentado tem raiz na busca de Virginia Woolf por uma sentença antifascista, que escape às doutrinações do patriarcado e do império. Assim como La Trobe, Woolf, entre os modernos, escolheu olhar para as instituições imperiais como *outsider*. Ela perscrutou a Mrs. Brown, e esgueirando-se nas trincheiras da história, buscou deslegitimar a mente absoluta e substituí-la pela multiplicidade da mente andrógina.

O *pageant* de La Trobe, em *Entre os atos*, baseia-se também nas possibilidades. A criadora do espetáculo não está interessada em entreter, mas em expressar perspectivas. Um dos pontos da narrativa é a surpresa da personagem, ao perceber que sua obra existe além de si. É notável que Woolf insere La Trobe em uma jornada particular, enquanto uma artista libertando-se do significado único.

A imprevisibilidade dos acontecimentos, programados pela criadora do *pageant*, iniciam-se após a representação do período elisabetano, quando há um intervalo e o gramofone repete a frase: “dispersos estamos, dispersos estamos” (WOOLF, 2008, p.98). Em concomitância, a plateia parece, inconscientemente, reproduzir essa ação. Elas “se derramavam pelo gramado e pelas veredas, pondo manchas de cor na relva: Dispersos estamos” (WOOLF, 2008, p. 97). Essa conexão revela as sincronias entre o passado e o presente; o gramofone está narrando não apenas a peça, mas a realidade, também.

Esse, ainda, não é o único caráter incontrolável da obra de La Trobe, há também a presença da natureza, que intervém no espetáculo. Os animais no pasto, os pássaros, o vento e a chuva parecem ter ensaiado junto aos atores. O que, na narrativa, parece uma dança multifocal, do ponto de vista de La Trobe é um desastre. Ela “rangia os dentes. Amassava o manuscrito. Os atores atrasavam-se. A cada momento a plateia se desinteressava mais, fragmentava-se como em pequenas lascas” (WOOLF, 2008, p. 119). Por La Trobe não poder entrar nos pensamentos da sua audiência, ela não compreende que o aparente desinteresse do público, é na verdade um impacto.

Apesar de a peça possuir cenas subversivas e um texto crítico às instituições imperiais, La Trobe, até esse momento, possuía um significado a ser compreendido pela sua plateia. Patricia Joplin (1989) aponta para a metamorfose de La Trobe, ao longo do espetáculo, destituindo-se do lugar de uma criadora autoritária, aceitando que a arte não pode ser controlada.

La Trobe incorpora o autor como tirano quando ela sucumbe à tentação de tratar o significado como “dela”, concretizado quando escrito, completo assim como ela o concebeu. Em tempo, ela iria impô-lo imperiosamente à sua plateia, cuja liberdade parece uma danação quando ameaça a performance de sua peça. Mas em seus melhores momentos, a dramaturga de Woolf torna-se o autor como antifascista. Então La Trobe celebra a intrusão do impulso selvagem e incontrolável da natureza de contraria a fixidez do comportamento social. Quando La Trobe para de resistir a liberdade do vento, da chuva, dos instintos dos animais do pasto, ela trata o significado como compartilhado, como mutualmente gerado pelo autor, atores, e a plateia. Então o significado é frágil e livre, e é uma luta trazê-lo à realidade, e comunicá-lo seria uma luta ainda mais arriscada (JOPLIN, 1989, p. 90).

Já observamos, no trecho citado do romance anteriormente, que La Trobe “fragmenta-se” ao pensar que sua obra é um fracasso. A fragmentação é um ponto de descentralização. Ela, no auge de sua raiva, pensa: “Plateias eram o diabo. Ah, como seria bom escrever uma peça sem plateia: a peça. Mas ali estava ela, diante de sua plateia” (WOOLF, 2008, p. 166). Essa cena ilustra o apontado por Patricia Joplin, da percepção da plateia como um dispersor do sentido “original”, concebido por ela. As intrusões emancipam La Trobe da vaidade de impor sentido próprio à sua criação.

Essa jornada de La Trobe, a partir da “falha” de seu espetáculo, só existe para ela. Isso fica evidente quando o reverendo G. W. Streatfield pensa que tudo aquilo havia sido planejado por La Trobe, das reações às intervenções da natureza:

Depois, quando o espetáculo continuava, minha atenção desviou-se: talvez fosse a intenção da autora. Pensei estar vendo que a natureza também representa um papel. E indaguei: não será ousadia excessiva querermos limitar a vida a nós mesmos? (WOOLF, 2008, p. 176).

Da perspectiva da criadora, o *pageant* é um verdadeiro caos, mas aos olhos do reverendo tudo havia ocorrido como deveria. Outra personagem do romance, Sra. Elmhurst, ao ler o programa do espetáculo, percebeu que diversos momentos não seriam encenados. Ela então exclama: “Querem que imaginemos tudo isso – disse ela, tirando os óculos” (WOOLF, 2008, p. 135). Esse momento é anterior à conclusão do reverendo, mas é outro indicativo de como a peça de La Trobe perpetra sua plateia. Apesar de enraivecer-se com os espectadores, La Trobe, já na gênese da peça, deixava-os livres para imaginar as cenas que ela não incluía no espetáculo.

— Muito sábio da parte da Srta. La Trobe – comentou a Sra. Manresa para a Sra. Swithin. – Se fizesse representar todas as cenas, ficaríamos aqui até meia-noite. Assim, o jeito é imaginar, Sra. Swithin. – Ela deu uma palmadinha no joelho da velha dama. – imaginar? – disse a Sra. Swithin. – Que coisa mais acertada! Os atores sempre mostram demais. Os chineses colocam um punhal sobre uma mesa, e isso significa uma batalha inteira. E Racine... (WOOLF, 2008, p. 135).

Imaginar possibilidades, em um *pageant* histórico, é permitir múltipla interpretação do passado: rompendo com uma narrativa única e autoritária. Por

isso, o significado da peça para alguns, como para o reverendo, alarga o sentido para além de sujeitos. Entretanto, para outras personagens, como a Sra. Elmhurst, a liberdade de pensarem por si é uma irritação. Sra. Manresa e Sra. Swithin elogiam a escolha, e como apresentamos anteriormente, é a partir das reações às “seleções” de La Trobe, que entendemos os contornos das personagens que compõem a plateia.

Os vazios, que a uns incomodam e a outros encantam, representam a liberdade de significar perante a arte. A peça de La Trobe não doutrina, ela perscruta a Mrs. Brown na história, buscando pelos silêncios e pelas versões não contadas. Para representar os silêncios da história, ela utiliza da literatura, mas também da sua plateia. Há uma metalinguagem do significado, quando, ao fim, a voz narrativa afirma: “A cortina levantou-se. Eles falaram” (WOOLF, 2008, p. 201). Usualmente, a cortina desce ao final do espetáculo, mas o desvelamento do palco aqui torna-se um convite a falar. Depois de um *pageant* permeado por questões, fragmentos e vazios, a fala, advinda da plateia/leitores, complementa os significados mutáveis e subjetivos da peça e da história.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conclui-se que a tessitura de *Entre os atos* revela a técnica de Woolf enovelada pela sua veia política. A partir da teoria de Iser, em especial dos termos *selection* e *blanks*, pudemos observar o potencial que a literatura possui de garantir espaço e vozes. Alinhando a teoria woolfiana aos pressupostos de Iser, observamos que os fragmentos/vazios da arte são subversões ao significado único. A arte passa então a ser um espaço de resignificação da realidade, alargando seus sentidos, e não um meio de doutrinação para reestabelecer tradições.

Ao espelharos Woolf e La Trobe, encontramos os métodos das artistas antepostos e uma metalinguagem que não só busca por uma dissolução do significado, como dissolve a narrativa ao passo que a constrói. Woolf e La Trobe não criam algo novo, como explicitado por Pamela Caughie (1991), mas ao observar a realidade corrompida, recorrem à ficção como uma maneira de

apontar para as desigualdades e violências do império. A obra de Woolf, contendo a peça de La Trobe, são potências que exigem outras pesquisas futuras para serem exploradas, detalhando e buscando capturar Mrs. Brown e seus pensamentos, no canto do vagão do trem. Portanto, finalizamos esse trabalho com prospectos para leituras futuras das obras de Woolf, utilizando uma teoria woolfiana, como afirma Pinho (2017), a partir dos ensaios da própria autora.

## REFERÊNCIAS

ISER, W. **The Act of Reading**. London: Routledge, 1978.

\_\_\_\_\_. **The Fictive and the Imaginary**. Maryland: The John Hopkins University Press, 1993.

LAURENCE, P. O. **The Reading of Silence: Virginia Woolf in the English Tradition**. Stanford: Stanford University Press, 1945.

PINHO, D. Virginia Woolf costura à janela: em busca de uma textualidade andrógina. In PINHO, D. MEDEIROS, F. (org) **Literaturas de Língua Inglesa: leituras interdisciplinares**. v. II. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2017.

WOOLF, V. **Between the Acts**. New York: Harcourt, 2008.

\_\_\_\_\_. On Re-reading novels. In WOOLF, Virginia. **The Moment and Other Essays**. Musaicom Books, 2017.

## Iser e Paz na Terra do Sol: convergências e divergências

Maycon da Silva Tannis (Doutorando em História/PUC-Rio)

Luiz Costa Lima (Orientador/PUC-Rio)

**Resumo:** O presente trabalho visa tratar das proximidades da obra de Wolfgang Iser com a proposição teórica de Octavio Paz a respeito da participação do leitor. Iser edifica a sua Teoria do Efeito Estético na participação que o leitor tem; detendo a capacidade de atualizar a obra em seu ato de leitura, de modo que é na experiência estética que se firmam os pressupostos básicos de interpretação que, sendo deslocados do texto, produzem-se em uma relação anfibótica e dialética entre Imaginário, Leitor e Texto. O poeta e ensaísta Octavio Paz traz em seus escritos ensaísticos e poéticos a possibilidade de uma nova “forma” de lidar com o passado e o presente. Para ele, o presente é lugar de encontro de todos os tempos com o homem. É a participação humana que sentidifica o “mundo da vida”, invertendo assim a compreensão que se insere no pensamento filosófico desde Kant, onde o homem é apenas uma mínima parte de um sistema que independe dele, uma vez que os *a priori* compõem um sentido abscondido cuja experiência pode ser fora da coisa em si (como o próprio Kant coloca) ou a interação da consciência com esta (como apresenta Hegel). Essas duas visões, no entanto, separam o indivíduo de sua experiência estética e mesmo de seu tempo (pregresso e presente). Paz, à contramão da compreensão ocidental, leva em consideração a experiência limite da América Latina e elabora a compreensão de que o sujeito participa da formação do mundo que ele se apropria a partir da experiência estética. Ambas as noções convergem para o mesmo ponto, assim, pretendo aqui trazer as confluências e as divergências entre os dois sistemas de pensamento, a fim de perceber o evento antropológico que se forma na interação leitor, texto e mundo.

**Palavras-Chave:** Octavio Paz; Metaforologia; Teoria da Literatura; Teoria da História; Iser.

A ciência da História não consegue dar conta da poesia; tal constatação feita por Paz já nos arrebatava para um lugar de incompreensão sobre a natureza de uma ciência que se supõe como ciência de tudo e de todos. O nosso lugar de não pensamento a respeito de nossa própria natureza se dá, justamente, na tentativa de afastamento do campo estético. Nesse sentido, trago aqui duas perspectivas que permitem à História a se pensar como uma disciplina que está imersa, Paz e Iser.

Em sua primeira crítica à área, Paz afirma que a apreciação unívoca do Tempo, que é promovida pelas narrativas históricas, acaba apagando as diferenças entre os poemas e unificando o fenômeno da poesia:

La perspectiva histórica —consecuencia de nuestra fatal lejanía— nos lleva a uniformar paisajes ricos en antagonismos y contrastes. La distancia nos hace olvidar las diferencias que separan a Sófocles de Eurípides, a Tirso de Lope. Y esas diferencias no son el fruto de las variaciones históricas, sino de algo mucho más sutil e inapreciable: la persona humana (PAZ, 2012, p. 43).

A condenação dupla da história está tanto em sua ênfase sincrônica, quanto na elevação de um conceito que abarque todo o fenômeno poético. Essa uniformização é necessária à explicação histórica que se baseie em efeitos e causalidades. Ao que se soma a questão formal tratada por Paz: a história é uma narrativa sempre em prosa, o que já a prende a uma cultura escrita que se restringe por suas qualidades formais: “a prosa não se fala: escreve-se” (PAZ, 2012, p. 48). E ainda:

En la prosa la palabra tiende a identificarse con uno de sus posibles significados, a expensas de los otros: al pan, pan; y al vino, vino. Esta operación es de carácter analítico y no se realiza sin violencia, ya que la palabra posee varios significados latentes, es una cierta potencialidad de direcciones y sentidos (PAZ, 2012, p. 29-30).

Entre os vários acontecimentos pinçados da amplitude existencial na qual vivemos, se estabelece um nexos explicativo que os atravessa e desemboca em uma narrativa sobre o evento. E aqui a palavra “sobre” não é apenas uma preposição, pois a narrativa do passado se impõe a ele como sentido mais correto ou que tende a sua reconstrução linguística. Soma-se a isto a impossibilidade de ir além do homem no questionamento do Ser da poesia, uma vez que esta é um empreendimento [apenas] humano que surge do próprio fenômeno humano.

Wolfgang Iser, ao tomar o fenômeno mimético a partir de sua performatividade, compreende que é o efeito estético que o objeto de arte (*mímema*) causa em cada uma das suas realizações/atualizações. Para Iser, as condições de constituição do objeto mimético, por serem estritamente individuais (por conta da peculiaridade de cada leitor), e os atos de leitura (momento em que se promove uma primeira passagem à crítica), dão origem a uma leitura única e diferente da próxima apreciação feita por outrem. Não distante está a concepção Paziana, que determina a realização do poema como a extensibilidade de sua real força: “o poeta cria problemas, o leitor os recria” (PAZ, 2012, p. 127).

As condições de constituição não se referem à própria obra, mas às estruturas mentais que coordenam a relação leitor – experiência estética. Tais estruturas são sempre únicas e sua variabilidade permite uma multiplicidade de apreciações críticas. O leitor em Iser se mostra portador de um conjunto de



ferramentas, dispostas de um determinado modo, que o permita interpretar de maneira única a obra de arte que se lhe mostra a partir da experiência estética. Em proximidade à Paz, destacamos ainda que “a participação implica numa recriação” (PAZ, 2012, p. 51). Isto é, a partir de seu aparato cognitivo e da resistência que o objeto lhe faz, esse objeto (*Gegenstand*) gera no indivíduo uma formatividade única que varia somente de indivíduo para indivíduo, em que as condições de constituição se refletem em uma inúmera multiplicidade de interpretações individuais.

A *mimesis*, em Iser, se limita à ontologia em que esse indivíduo está colocado, uma vez que essa realização se localizaria entre o objeto e o leitor, sem possibilidade de ultrapasse de nenhum deles. Provavelmente, há uma herança hegeliana na compreensão de Iser sobre a Arte e sua realização, pois ela se resume em uma existência limitada entre a atuação do objeto e sua ação no indivíduo. Para Paz, o vetor da semelhança se insere no movimento por ele chamado de inspiração. Essa semelhança seria garantida por uma presença do interlocutor que “não desaparece, pelo contrário, se afirma em excesso” (PAZ, 2012, p. 55). A atualização promovida pelo leitor-interlocutor adentra à obra sob a condição de verossimilhança e identificação. Esse entremeio, no entanto, não se confunde com a realização do poema, que se dá, segundo o poeta, na destituição do sentido original da palavra em nome de outra coisa.

A outra acepção possível para a condição de constituição é pensada por Luiz Costa Lima a partir da compreensão de *mimesis*, apoiada em dois vetores (semelhança e diferença), em que a performance não resume a experiência estética. Para o autor, o vetor diferença é onde se dá a realização da *mimesis* e não na verossimilhança, que passa a ser um elemento que permite uma identificação meramente ética, de modo que o ato de leitura não é mais autodeterminado umbilicalmente no indivíduo e sua relação com a resistência que este objeto lhe impõe (*Gegenstand*), mas sim uma identificação ética com este objeto.

De modo mais direto, a verossimilhança só é semelhante em um coletivo de indivíduos por ultrapassá-los. A verossimilhança se liga à ideologia. E apesar da continuidade do pensamento kantiano na conceitualidade de Iser, é Luiz

Costa Lima (2018) que retoma a moralidade como elemento formador da experiência mimética. Moralidade esta que é a manifestação individual da ideologia como objeto interferente na condição de constituição do objeto mimético.

A partir do reconhecimento da ideologia como elemento partícipe do processo crítico, a multiplicidade de interpretações se reduz, pois há a convergência de interpretações individuais para um determinado ponto, moralmente dirigido. Isto é, as interpretações, ainda que individualizadas, não são mais independentes e, por isso, não são múltiplas, uma vez que há um nivelamento ocasionado pela ideologia manifestada na moralidade.

Daí que as duas modalidades de pensamento desemboquem em concepções diferentes de *mímesis*. Se, na primeira, a realização mimética se dá na performance, no ato de leitura onde se manifesta o *ser da obra* na consciência do leitor, a compreensão que se encaminha a partir disso faz com que a *mímesis*, tanto quanto seu intérprete, passem ilesos da moralidade e da ideologia. O ato de leitura, momento em que se forma a raiz crítica da obra, insere o leitor no cálculo que visa compreender a relação ficcional e, por outro lado, distancia a obra do mundo da vida. A condição de uma *mímesis* performática vem a reboque de uma compreensão que se funda unicamente no efeito e não considera elementos desviantes ou metaconvergentes, como a ideologia e a moralidade.

A segunda compreensão de *mímesis* integra a ideologia como parte do procedimento de verificação do ficcional. Assim, o sujeito não escapa de sua atração. Sendo a noção de *mímesis* um elemento que se apoia em um espaço não restrito pela verossimilhança, isto é, não tendo a possibilidade de uma verificação única e apoiada em um *ethos* como sua base de funcionamento, a conceitualidade da *mímesis* extravasa a si mesma. A solução do autor é tratar a *mímesis* como um *esboço de conceito*. A partir disso, podemos compreender a semelhança como real, por apregoarem a *mímesis* à moralidade ética em um primeiro momento de existência, nos dando uma falsa ideia de sobreposição da diferença pela semelhança, o que causaria uma determinada estabilidade. Se considerarmos que a análise do texto compreende a totalidade final da

experiência estética, a ideologia se torna um elemento definitivo do objeto mimético e não mais um apoio para a crítica da crítica.

Retomando, a ciência da História não consegue dar conta da poesia. Para Paz, a Poesia confunde e embaralha os limites da unidade sensível e externamente essencializada que se conveniou chamar de “Eu”; para ele, a ideia e inspiração afastam a compreensão do fenômeno poético, pois reduzem ao “Eu” do poeta a sua criação: “Pois bem, essa transformação do mistério da inspiração em um problema psicológico é a raiz da nossa impossibilidade de compreender cabalmente em que consiste a criação poética” (PAZ, 2012, p. 167). Dentro do arco descrito por Paz não há espaço para inspiração, não há uma musa que inspire externamente os valores que uma poesia deve, ou não, possuir.

O autor observa ainda que, a partir do século XVI, a ideia de “Eu” supera a concepção da inspiração, pois se arremete contra as forças externas e planta seus pés na realidade, uma vez que a teologia – e no caso que nos é apresentado por Paz, a teologia católica – já garante uma existência para a outra vida. O poeta, desta forma, passa a ser “um homem acordado e dono de si mesmo” (PAZ, 2012, p. 165) saindo de um encaminhamento para uma teologia puramente religiosa, como foi a História da Salvação, mas sem negar a existência de um Deus que é princípio teleológico das coisas e do mundo. Esse “Eu”, no entanto, surge já com uma tensão: se a inspiração não é mais cabível, não há mais espaço para uma externalidade.

O eixo principal passa a ser o “Eu” que age no espaço público. Essa passagem se torna um verdadeiro distensionamento para o questionamento efetivo do estético, uma vez que essa mobilização do “Eu” para a categoria de autor move também a poesia para o domínio da retórica. Sua apreensão, portanto, é indicada em um quadro meramente comunicativo. No campo da Retórica, a ascensão de controle se faz presente e o peso do decoro limita as imagens poéticas à formulação do que é ou não moralmente condenável.

Para o leitor, essa passagem representou um dos mais profundos enganos que perpassam desde a opinião pública até a literatura especializada: tomar a obra literária ou, de forma mais ampla, o objeto estético, como lugar de expressão de quem cria. Como se o artista se inscrevesse na obra de modo a ser possível

uma engenharia reversa, visando reconstruir o autor dentro de seus escritos. Assim, não é difícil compreender a Inspiração como um elemento que se desenvolve como uma solução entre o sentido e o não sentido, uma vez que a inspiração mantém no real uma âncora sobre como acontece este ou aquele objeto estético. Wolfgang Iser, analisando aspectos da relação entre real referente e o objeto literário, define que:

A origem [donde se baseia a ficção], de onde é feita a seleção de aspectos formulados, dificilmente pode ser relacionada a alguma referência. Em cada caso, a realidade – o que quer que seja – não serve como referência. Mesmo que o personagem seja concebido com o fito similar a sua realidade, esta não é finalidade em si, mas signo. O emprego de uma realidade simulada enquanto signo não pode consumir-se na denotação de uma realidade já conhecida (ISER, 1999, p. 124).

E ainda:

O texto ficcional é parecido com o mundo a medida em que projete um mundo que concorre com aquele. Este mundo se distingue das representações existentes do mundo pelo fato de não poder ser derivado de conceitos dominantes do real. Se medimos a ficção e a realidade, tendo por critério a qualidade do que é dado, constatamos que a ficção não dispõe de traços objetivos. A ficção se revela u modo eficiente e até é tida como mentira por não possuir os critérios do real, embora simule tê-los. Se a ficção for classificada só mediante critérios que definem o que é real então seria impossível tornar a realidade representável pela ficção (ISER, 1999, p. 124-125).

A proposição de Iser indica que a criação não se congela no que o real tem para ceder enquanto referência. Para ele, a formulação é mais projeção hiper-realizada do ficcional no real, do que a mera introspecção deste real a partir do contingenciamento deste “Eu” produtor. Assim, a inspiração entra, como Paz aponta, em um caminho sem volta: seu desaparecimento ainda carece de existir, mas como instrumento analítico é impossível ainda se manter. A inspiração pavimenta na sensibilidade crítica ocidental uma corrente poderosa: a de pavimentar a justificação da *Imitatio* sem que seja pura imitação. A inspiração, apesar de disruptiva em relação ao padrão da teleologia da salvação medieval, é um valor conservador que corresponde (ou co-refrata) os elementos de controle do imaginário.

O Poema tem o poder de se destacar da teleologia que acompanha o pensamento ocidental, mas é no Instante que se dá a efetividade tensa que a

Imagem propicia. Aqui podemos verificar uma outra proximidade, entre Paz e Walter Benjamin (1892-1940), na qual faço um pequeno, porém importante, desvio a respeito da questão da Imagem em Walter Benjamin.

Benjamin, na escrita de seu conto *Mummerehlen* faz um caminho um pouco diferente, mas ainda no mesmo sentido. Já abrindo em estado metacrítico à experiência do literário, o autor toma uma pequena peça que nos ilustra a possibilidade exposta por Wolfgang Iser, onde o Leitor se abre como elemento de participação e paralelo na obra literária. Essa dupla presença só é possível pois a obra está presente no mundo, não como mera representação ou retrato contextual de uma época determinada, mas ela, a obra detém o poder de ligar a (o sistema das) literatura(s) à estrutura mais ampla correspondente ao modelo existencial:

Numa velha rima para crianças aparece a Muhme Rehlen. Ora, como a palavra “Muhme” nada me dizia, essa criatura transformou-se para mim num espírito: a Mummerehlen. Tal mal entendido distorceu o mundo aos meus olhos. De um modo positivo, contudo, pois apontava-me os caminhos para o seu interior. Qualquer pretexto lhe servia (BENJAMIN, 1992, p. 145).

Benjamin, apesar de sua teorização a respeito da *mímesis* ser limitada ao domínio da imitação (e daí, mesmo com a lacuna do que seria imitar, o real ainda detém peso paradigmático em sua compreensão), nos apresenta uma abertura em seus textos literários que (1) rompe com a compreensão, inclusive a sua própria, sobre a literatura, ao mesmo tempo em que (2) expõe, logo de princípio, os desdobramentos que a literatura pode gerar no real. Sobre essas duas possibilidades, recorro à compreensão de Iser:

[...] pois o texto ficcional não documenta fatos, mas, na melhor das hipóteses, os projeta para a atividade de representação do leitor. Mas a representação seria dispensada se as estratégias produzissem uma definição total daquilo que o leitor deve produzir conforme suas instruções. Quanto melhor essa intenção é evidenciada pela organização que as estratégias produzem, tanto melhor o leitor pode reagir a tal intenção; esse procedimento leva o leitor a desviar sua atenção daquilo que deveria visar. Se as estratégias são as condições de combinação do texto ficcional, elas próprias não podem ser nem representar o que possibilitam. (ISER, 1999, p. 160).

Por fim, é notável que a convergência dos autores se torne uma expectativa nova para o campo do pensamento a respeito da história. Para Paz, o poema é lugar de participação, lugar de encontro:

A criação poética tem início como uma violência sobre a linguagem. O primeiro ato desta operação consiste no desarraigamento das palavras. O poeta arranca de suas conexões e misteres habituais: separados do mundo da fala, os vocábulos se tornam únicos, como se tivessem acabados de nascer. O segundo ato é o regresso da palavra: o poema se transforma em objeto de participação (PAZ, 2012, p. 46).

E disto decorrem duas possibilidades. A primeira é que o *desarraigamento* proposto por Paz é uma libertação da palavra de sua mundanidade; essa mesma que recobre também a própria existência. Em um só movimento o poeta retira todo o peso do cotidiano, do mundo, das palavras e as torna livres para serem o que elas são, como já definiu Paz: possibilidades de explosão. A Autenticidade é devolvida às palavras. Ao transformar-se em objeto de participação, a palavra poética – ou nesse caso indefinido – poemática, traz para o centro desse movimento o leitor.

Pareceria óbvio dizer que só há literatura se houver leitores, mas a natureza dessa dependência se dá, na compreensão de Iser, em relação à performance que o objeto mimético faz quando é realizado, isto é, lido; o leitor dota a poesia de existência, ao passo em que a poesia faz o leitor existir fora da vitrine do mundo por alguns instantes. Essa relação se amplia ainda mais se considerarmos o poema e seu ambiente, isto é o povo: “O poeta cria o povo. O povo, ao recitá-lo, recria. Poeta e Leitor são dois momentos de uma mesma realidade alternando-se de uma forma que não é incorreto chamar de cíclica. Sua rotação engendra a faísca, a poesia” (PAZ, 2012, p. 46).

A experiência estética, a faísca, é também uma experiência de autenticidade do homem que a vive, pois, por um breve instante, os acordos sobre o que se costuma chamar de realidade não valem mais e o que se impõe como real é o real do texto, o mundo do texto se abre ao leitor como possibilidade e não mais como certeza metafisicamente apoiada.

Mais ainda, “Ao criar a linguagem europeia, as lendas e os poemas épicos contribuíram para criar essas enormes nações. E nesse sentido profundo as

fundaram: deram-lhe consciências de si mesmas” (PAZ, 2012, p. 47). Assim, o poema não só desloca o leitor para o espaço de máxima irrealização – que não se confunde com mentira ou (re)apresentação – e o mostra a ele mesmo como um outro. Como o próprio elabora na analogia da solidão do herói, que implica na rebelião prometeica, isto é, contra a tradição e a “volta ao mundo dos homens” (PAZ, 2012, p. 62). Por mais que ela atue pela diferença em relação ao mundo da vida, a obra mimética permite um retorno à linguagem.

A solidão, positiva-se. Ao contrário das experiências que se baseiam no controle e na repetição, tomadas por Paz na analogia da solidão do mago: “A solidão do mago é a solidão sem retorno. Sua rebelião é estéril porque a magia, isto é, a busca pelo poder, acaba aniquilando a si mesma” (PAZ, 2012, p. 62). Para Paz, essa segunda forma de solidão é próxima da ciência e da própria concepção de pensamento que se tornou regra no ocidente. A ironia da magia que tudo pode é a impossibilidade de ganho. Ao quebrar a balança da natureza, o mago se condena à derrota. Ao basear o fundamento do seu pensamento na pura conceitualidade como a única forma de elaboração, o homem se perde na ironia da sua própria existência: não há ganho, apenas incertezas estáveis. Nada pode se desdobrar ou abandonar o centro problemático da conceitualidade ocidental. Se a poesia se aproxima da rebelião prometeica, da rebelião do herói, algum caminho é percorrido, algum ganho se tem. Não o ganho de uma certeza, mas de algo mais absoluto e duradouro.

De outra forma: o poema tem a capacidade de tornar clara a proximidade ontológica e a distância ôptica de si mesmo. Nesse processo ele instala um sentimento contraditório no homem: se por um lado o poema nos eleva à língua original comum, ele também nos dota do reconhecimento da solidão. Sentimos, sozinhos, que não há possibilidade de comunicação disto ou daquilo.

## REFERÊNCIAS

ISER, W. A Indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção. Trad. Maria Angela Aguiar. *In: Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*. Série Traduções. v. 3, n. 2. Porto Alegre: Editora PUCRS, 1999.

\_\_\_\_\_. **O Ato de Leitura**. São Paulo: Editora 34, 1999, v. 1.

\_\_\_\_\_. **O Ato de Leitura**. São Paulo: Editora 34, 1999, v. 2.

LIMA, L. C. **Limites**. Belo Horizonte: Editora Relicário, 2019.

PAZ, O. **Traducción**: Literatura y Literalidad. Barcelona: Tusquets Editores, 1971.

\_\_\_\_\_. **El arco y la lira**. 5° Reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.





# ANAIS

## I Congresso Nacional de Estudos Iserianos

Teoria do Efeito Estético e Antropologia Literária:

*novos loopings críticos*

**GEAL | 2022**