



COLEÇÃO PÓS LETRAS

*Uma cartografia iseriana  
de experiências estéticas:  
teoria, literatura e cinema*



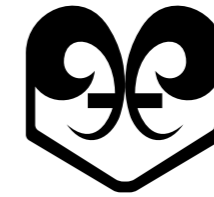
VOLUME 07

Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos  
Fabiana Ferreira da Costa  
Rinah de Araújo Souto  
(Organizadoras)



Desenho em tinta sobre cartolina - Pilar Roca





COLEÇÃO PÓS LETRAS

## Conselho Editorial



Alessandra Soares Brandão (UFSC)  
Ana Graça Canan (UFRN)  
Ana Mafalda Leite (Universidade de Lisboa)  
Anco Márcio Tenório Vieira (UFPE)  
Anita Martins Rodrigues de Moraes (UFF)  
Arnaldo Saraiva (Universidade do Porto)  
Brenda Carlos de Andrade (UFRPE)  
Gastón A. Alzate (California State University)  
Inocência Mata (Universidade de Lisboa)  
João Batista Pereira (UFRPE)  
José Rodrigues Seabra Filho (USP)  
Juliana Luna Freire (UFPB)  
Juliana Pasquarelli Perez (USP)  
Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne (UFPB)  
Maria Nazareth de Lima Arrais (UFCG)  
Maurizio Gnerre (Università di Napoli L'orientale)  
Maximiliano Torres (UERJ)  
Ramayana Lira (UFSC)  
Regina Dalcastagnè (UnB)  
Saulo Neiva (Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand)  
Simone Schmidt (UFSC)  
Suzi Frankl Sperber (UNICAMP)  
Yuri Jivago Amorim Caribé (UFPE)

### **Projeto Gráfico:**

CDM Design e Consultoria Empresarial Ltda  
Camille Barbosa de Aquino  
Roberta Lima Designer

### **Diagramação:**

Roberta Lima Designer

**Uma cartografia iseriana  
de experiências estéticas:  
teoria, literatura e cinema**



Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos  
Fabiana Ferreira da Costa  
Rinah de Araújo Souto

Ficha catalográfica elaborada na Biblioteca Setorial do CCTA da Universidade Federal da Paraíba

C328 Uma cartografia Iseriana de experiências estéticas: teoria, literatura e cinema [recurso eletrônico] / Organização: Carmem Sevilla Gonçalves dos Santos, Fabiana Ferreira da Costa, Rinah de Araújo Souto. - João Pessoa: Editora do CCTA, 2020.

Recurso digital (3,04MB)

Formato: ePDF

Requisito do Sistema: Adobe Acrobat Reader

ISBN: 978-65-5621-147-3

1. Literatura e Cinema. 2. Estética. 3. Antropologia Literária. 4. Leitura. I. Santos, Carmem Sevilla Gonçalves dos. II. Costa, Fabiana Ferreira da. III. Souto, Rinah de Araújo.

UFPB/BS-CCTA

CDU: 82:791

Elaborada por Susiquine R. Silva – CRB 15/653

# Sumário



- 12** Apresentação
- 16** Parte 1: Confluências teóricas  
Ser todas as possibilidades de si: entre sentidos de experiência  
Fabiana Ferreira da Costa - Rinah de Araújo Souto
- 24** O que eu tenho de fundo: emancipação pela experiência estética à luz da teoria da sedução generalizada  
Fernando César Bezerra de Andrade
- 34** Teoria do efeito estético ilustrada: conceitos basais através de história em quadrinhos  
Daniele Batista Domingues Pontes
- 44** Teoria do efeito estético e leitura subjetiva: aproximações teóricas entre Wolfgang Iser e Annie Rouxel  
Larissa Brito dos Santos - Carmen Sevilla G. dos Santos
- 58** A resenha literária como metaprocedimento para efetivação do efeito estético  
Aline dos Santos Gouveia - Daniele Batista Domingues Pontes
- 68** Parte 2: Mapeamentos em experiência estética com literatura  
Eu leio, tu lê, ele lê: *Catálogo de perdas*, de João Anzanello Carascoza, também para adultos  
Cristina Rothier Duarte
- 80** Construção do fantástico por meio dos vazios na experiência estética com *O incolor Tsukuru Tazaki e seus anos de peregrinação*, de Haruki Murakami  
Rebeca Monteiro Ayres de Sousa
- 90** Entre cores e universos: os vazios na experiência estética com *Uma didática da invenção*, de Manoel de Barros  
Alinne de Moraes Oliveira Cordeiro
- 100** Imagem: quinta-essência do texto literário  
Maria Betânia Peixoto M. da Rocha
- 110** *A casa de vidro*, de Ivan Angelo: reflexos e refrações da negatividade, do vazio e da quebra da *good continuation*  
Kimberlly Iohhana da Silva
- 122** Quando o vazio e a negatividade reverberam os traços sadomasoquistas na experiência estética com *Dentro da noite*, de João do Rio  
Israela Rana Araújo Lacerda
- 132** *A festa*, de Ivan Angelo: perspectivas textuais e estrutura de tema e horizonte  
Irene Maria Dias Bandeira
- 144** O repertório na experiência estética com os contos de *Histórias apócrifas*  
Arabella Alskling de Arruda
- 154** Experiência estética com o livro infantojuvenil *A parte que falta*, de Shel Silverstein  
Sarah Karoline Alves Pereira da Silva
- 162** *Garotinho malvado*, de Stephen King: mapeamento de experiência estética  
Cíntia Oliveira Tavares da Silva
- 172** Entre a passividade e a crueldade: preenchendo vazios na experiência com *Alguma coisa urgentemente*, de João Gilberto Noll  
Rebeca Machado de Albuquerque
- 182** *Depois do baile*, de Liev Tolstói: impactos do repertório na experiência estética  
Marina Nunes de Bulhões Souza
- 190** *Dois corpos que caem*, de João Silvério Trevisan: vazios, repertório, negatividade e quebra da *good continuation*  
Lucas Gomes Pereira  
Tainá Santos de Farias
- 198** *Estranhos pássaros de asas abertas*, de Pepetela: um voo iseriano  
Rebecka Diniz Cordeiro - Geice Kelly Vicente de Sousa
- 208** *Budapeste*: as dualidades sob o prisma da experiência estética  
Valdirene dos Santos Lima
- 218** Parte 3. Mapeamentos em experiência estética com cinema  
O filme *12 homens e uma sentença* (1957): vazios na experiência estética  
José Etham de Lucena Barbosa Filho - Larissa Brito dos Santos

- 228** *Vazios na Poeira dos pequenos segredos: a construção narrativa no curta de Bertrand Lira*  
Josuel Belarmino de Oliveira - Kayo Henriky Lima da Silva  
Jennifer Adrielle Trajano Lima
- 240** *História de um casamento: as quebras da good continuation e os vazios presentes na experiência estética com o filme*  
Luiz Gustavo Moreira Abreu  
Priscila César da Silva - Matheus Marques de Medeiros
- 250** *Aos olhos de uma criança: análise da jornada do herói em O menino e o mundo*  
Alexia Eloar Félix Cavalcante
- 262** *O efeito estético na experiência com o filme interativo Black Mirror: Bandersnatch*  
Jéssica de Oliveira Grandino - Irene Maria Bandeira Dias
- 272** *Amnésia: mapeamento dos recursive loopings e dos vazios na experiência estética com o filme*  
Matheus Marques de Medeiros
- 284** Sobre os autores e as autoras

# Apresentação



O Grupo de Estudos em Antropologia Literária (GEAL)<sup>1</sup>, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), certificado pela PROPESQ e CNPq, foi criado em 2019. Dele fazem parte as professoras Fabiana Ferreira da Costa (CCHLA/PPGL/UFPB), Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos (CE/PPGL/UFPB), Rina de Araújo Souto (CCHLA/PPGL/UFPB) e o professor Fernando Cezar Bezerra de Andrade (CE/PPGDH/UFPB), além de alunos da Pós-Graduação em Letras da Linha Leituras Literárias (mestrado e doutorado) e da Graduação também em Letras, somando quarenta participantes.

O referido grupo tem como objetivo aprofundar os conhecimentos sobre a Teoria do Efeito Estético e seu prolongamento, a Antropologia Literária, desenvolvidas pelo teórico e crítico literário Wolfgang Iser. A Antropologia Literária é um *work in progress*, necessitando, portanto, o fomento de pesquisas na área, sobretudo após a transconvivência<sup>2</sup> de seu precursor em 2007.

A tese de doutorado<sup>3</sup> da vice-líder do GEAL acrescentou à obra iseriana uma contribuição para o conceito de leitor real esteada na teoria vygotskiana. Tal tese concluída no mesmo dia da transconvivência (24/01/2007) de Wolfgang Iser, consiste no primeiro trabalho pós-iseriano, em ambos os sentidos: por causa da ausência física de Iser e por conta da reconfiguração teórica e metodológica que a incursão vygotskiana, feita por Santos, imprimiu àquele pensamento. Assim, com a ausência física de seu precursor ampliou-se ainda mais a urgência de não se permitir que pesquisas tão fundantes para compreensão do processo cognitivo/metacognitivo de leitura literária — que já eram escassas nessa perspectiva — desaparecessem, impulsionando, desse modo, a criação do Grupo de Estudos em Antropologia Literária.

Desse modo, dar continuidade aos estudos de Iser, produzindo pesquisas de naipe metateórico e metaprocedimental de âmbito interdisciplinar com efetiva reverberação na prática de ensino de leitura literária, traduz-se no objetivo central do refe-

<sup>1</sup> <https://www.gealufpb.com/>  
<https://www.ufpb.br/geal>

<sup>2</sup> Termo cunhado por Frei Betto para designar passagem de um estado de vida para outro dentro de qualquer entendimento, religioso, agnóstico ou ateuista.

<sup>3</sup> SANTOS, C. S. G. **Teoria do Efeito Estético e Teoria Histórico-Cultural: o leitor como interface**. 2007. 185 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, UFPE, Recife, 2007.

rido grupo.

O GEAL desenvolve e aprimora o método de mapeamentos da experiência estética, criado por Santos et al (2019)<sup>4</sup> e definido por Santos e Costa (2020) como a associação dos conceitos da Teoria do Efeito Estético e da Antropologia Literária à experiência de leitura literária pelo próprio sujeito que lê. Igualmente busca-se mapear ainda a experiência com outros suportes de arte, como o cinema. Nesse caso — o do cinema — fazendo as devidas adequações em respeito às peculiaridades desse suporte artístico.

O mapeamento da experiência estética é um método criado<sup>5</sup> 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 cognitivamente 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. Falamos 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.

Além disso, a análise comparativa entre mapeamentos de experiência estética pode evidenciar aspectos teóricos ainda incipientes tanto da Teoria do Efeito Estético como da Antropologia Literária, de modo a fomentar uma contribuição também heurística e epistemológica. As repercussões desses avanços teóricos recaem na seara da teoria literária e no ensino de leitura de ficções, uma vez que possibilitam a elaboração de práticas e estratégias profícuas de mediação no ensino.

O presente livro integra assim, estudos efetivados pelos membros do Grupo de Estudos em Antropologia Literária (GEAL) durante o ano de 2020. *Uma cartografia iseriana de experiências estéticas: teoria, literatura e cinema* é um livro que busca delimitar o lugar das teorias iserianas em seus sentidos heurísticos e de associação à experiência estética com textos literários e expectativa de filmes.

Assim, o presente livro possui vinte e seis capítulos dispostos em três partes, a saber, Confluências teóricas, Mapeamentos em experiência estética com literatura e Mapeamentos em experiência estética com cinema. A Parte I está composta por cinco capítulos. Neles se encontram a interlocução entre o pensamento de Iser e Larrosa no que concerne ao termo experiência (1), a discussão do problema sobre quais consequências extrair para a teoria do efeito estético “dado que o psiquismo humano não pode (e, a rigor, nem precisa) emancipar-se de seu inconsciente” (2), a apresentação ilustrada de conceitos das teorias iserianas (3), a confluência entre a teoria de Iser e o pensamento de Rouxel (4), a sugestão do gênero resenha como metaprocedimento para efetivação do efeito de um texto ficcional (5). Quinze capítulos formam a Parte II e

<sup>4</sup> SANTOS, C. S. G. et al. Roteiro Didático Metaprocedimental (RDM). Relatório de pesquisa apresentado ao PROLICEN-UFPB. João Pessoa, 2019.

<sup>5</sup> 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.

neles são apresentados interessantes mapeamentos sobre a experiência estética acerca da leitura de textos ficcionais dos mais diversos autores: *Catálogo de Perdas* (Anzanello Carrascoza), *O incolor Tsukuru Tazaki e seus anos de peregrinação* (Haruki Murakami), *Uma didática da invenção* (Manoel de Barros), *Leila* (Tino Freitas/Thais Beltrame), *A casa de vidro* (Ivan Angelo), *Dentro da noite* (João do Rio), *A festa* (Ivan Angelo), *Histórias Apócrifas* (Karel Čapek), *A parte que falta* (Shel Silverstein), *Garotinho malvado* (Stephen King), *Alguma coisa urgentemente* (João Gilberto Noll), *Depois do baile* (Liev Tolstói), *Dois corpos que caem* (João Silvério), *Estranhos pássaros de asas abertas* (Pepetela) e *Budapeste* (Chico Buarque). Na Parte III, por seu turno, seis capítulos apresentam mapeamentos de experiência estética com expectativa dos filmes: *12 homens e uma sentença*, *Poeira dos pequenos segredos*, *História de um casamento*, *O Menino e o mundo*, *Black Mirror: Bandersnatch*, *Amnésia*.

Temos neste livro, portanto, as reflexões teóricas e mapeamentos de experiência estética que nos mostram a necessidade de ficcionalizar tal qual nos apresenta Iser em sua antropologia literária. É pela ficcionalização que damos sentido ao ficcional, dele nos apropriando e nos modificando, assim como ao nosso entorno.

As organizadoras



# 1

## PARTE 1. CONFLUÊNCIAS TEÓRICAS

### Ser todas as possibilidades de si: entre sentidos de experiência estética



Fabiana Ferreira da Costa  
Rinah de Araújo Souto

#### 1 Literatura, educação e experiência: três margens de um mesmo rio

Convocada com frequência no contexto da educação, a palavra experiência nos convida a pensar sobre caminhos possíveis de renovação, tanto ao nível teórico quanto metodológico, de abordagem da literatura em espaços de educação formal e não formal.

Na Base Nacional Comum Curricular, documento composto por seiscentas páginas e frequentemente abordado nas disciplinas de Estágio Supervisionado nos cursos de licenciatura em Letras, encontramos duzentas e seis menções ao termo. A quantidade expressiva de uso demarca a centralidade da experiência e suas linguagens em processos pedagógicos. No entanto, na BNCC, a palavra experiência não é situada como conceito.

A priori, isso pode gerar um estranhamento, dada a nossa ânsia por determinações (resquícios das racionalidades clássica e moderna?). No entanto, acreditamos que favorece um movimento fundamental de elaboração de sentidos no âmbito das reflexões sobre literatura e educação. Ou seja, a partir do exemplo da BNCC, vimos que não há uma tentativa de conceitualização, mas de apresentação de campos de experiência que abarcam a relação com a vida cotidiana, a alteridade e os saberes que, em interação, ampliam possibilidades de ser e estar no mundo.

Dito isso, concluímos que um dos pontos altos do referido documento é o tipo de abordagem que encontramos no uso (ou na sonoridade, como prefere Larrosa) da palavra experiência. De acordo com o professor e pesquisador espanhol,

a experiência seria o modo de habitar o mundo de um ser que existe, de um ser que não tem outro ser, outra essência, além da sua própria existência corporal, finita, encarnada, no tempo e no espaço, com outros. E a existência, como a vida, não pode ser conceitualizada, porque escapa a qualquer determinação (...) porque é, nela mesma, possibilidade, criação, invenção, acontecimento (LARROSA, 2019, p. 43).

Larrosa defende um ponto de vista com o qual concordamos: tanto o pensamento positivista, que concebe a educação como ciência aplicada, quanto a concepção dos chamados críticos, cuja educação é uma práxis reflexiva, ambos fundamentados nas díades ciência\técnica e teoria\prática, respectivamente, estão esgotados (LARROSA, 2019, p. 35). E, diante dessa constatação, embora reconheça a importância no campo pedagógico, propõe outra ótica para pensar a educação baseada no par experiência\sentido, que se apresenta como alternativa: “nem melhor, nem pior, de outra maneira” (LARROSA, 2019, p. 38). Esse modo de conceber a palavra experiência, em Larrosa, significa pensá-la “[...]a partir da paixão, a partir de uma reflexão do sujeito sobre si mesmo do ponto de vista da paixão” (LARROSA, 2019, p. 41). Se o princípio da paixão envolve abertura, receptividade e disponibilidade (LARROSA, 2019), cabe indagar: quando nós, professores e mediadores de leitura, contribuimos para o desperdício

do referido princípio em nossas práticas de mediação de leitura literária?

Ao reverberar em nós tal questionamento, acreditamos que os escritos larrosianos sobre a experiência dialogam com a perspectiva iseriana de experiência estética, pois ambos estimulam movimentos de interação e de autointerpretação humana. E, com suporte neles, ser todas as possibilidades de si poderia significar, igualmente, a própria descoberta e ou reconhecimento da fragilidade, vulnerabilidade, ignorância, impotência, ou ao “que repetidamente escapa ao nosso saber (o vazio iseriano?); ao nosso poder e à nossa vontade (horizonte iseriano) (LARROSA, 2019, p. 42). Outro aspecto comum é que a palavra experiência, em ambos, passa por um processo de resignificação que tem desdobramentos exitosos no contexto do ensino da literatura e na formação docente, por exemplo. Apresentaremos alguns deles a seguir, a fim não apenas de “reivindicar a experiência”, mas também de “fazer soar a palavra experiência de um modo particular [a partir da perspectiva de duas professoras do curso de licenciatura em Letras], com certa amplitude” (LARROSA, 2019, p. 42), aquela amplitude dos saberes da experiência em sua diversidade.

## 2 “Reivindicar a experiência”: efeito estético iseriano na formação docente

A Teoria do Efeito Estético, elaborada por Wolfgang Iser, descreve o que acontece com o leitor no processo de leitura de um texto literário. O autor, entretanto, ao tratar do conceito de leitor implícito como estruturas textuais, inscreve o leitor no texto, tornando-o ideal. Para reordenar tal equívoco, Santos (2009, 2011, 2014) reorienta 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, tornando-se capaz de compreender textos cada vez mais complexos a cada leitura vivenciada.

Ao lado dessa busca por descrever o que acontece no leitor no percurso da leitura de um texto literário, está a tentativa de formular uma resposta para compreender a necessidade humana de ficcionalizar, a Antropologia Literária, elaborada por Iser, nesse ângulo, busca não apenas mapear a realidade, mas igualmente “mapear as disposições mais básicas no interior das quais o ato interpretativo se torna concebível, mesmo necessário” (ROCHA, 1999, p. 11). 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.

Reivindicar tal experiência estética é, portanto, viabilizar a emancipação do indivíduo sob vários aspectos: literário, social, cultural, identitário etc. Nesse enfoque, enredar-se em atos de fingir demonstra a necessidade humana de ficcionalizar (ISER, 1993, 1996, 1999) e de arquitetarmos espaços para sua efetivação e experiência:

Precisa haver lugar para a ficcionalização, ou seja, para

o fingimento, que permite nosso envolvimento na busca pelo sentido. Isso porque carecemos de sentido para o que somos e para aquilo que fazemos. Nós precisamos ficcionalizar para continuar fazendo o que fazemos e sendo quem somos. Ficcionalizar é, portanto, uma atividade humanizadora sucedida de vários modos e em diversos setores de nossas vidas. [...] Se buscar sentido é uma atividade antropológica e, quando lemos ficção, fazemos isso de modo notório, ficcionalizar é, por conseguinte, antropológico. (SANTOS, 2020, p. 97).

Assim, 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. Teóricos como Antonio Candido, Tzvetan Todorov, Vicent Jouve, entre outros, assinalaram a essencialidade da literatura/ leitura literária no processo de formação emancipadora do sujeito. Os documentos parametrizadores como os PCNs, OCEM e, atualmente, a BNCC apontam para a mesma direção. Como então reivindicar essa experiência estética e promovê-la? Obviamente, essa não é uma questão simples de ser respondida e sua resposta não contempla uma asserção definitiva e unívoca, pelo contrário, 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.

Para Larrosa, “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (2019, p. 18), e ao atribuímos sentido a esses três elementos promovemos o saber da experiência

que não pode separar-se do indivíduo concreto em quem encarna. Não está, como o conhecimento científico, fora de nós, mas somente tem sentido no modo como configura uma personalidade, um caráter, uma sensibilidade ou, em definitivo, uma forma humana singular de estar mundo, que é por sua vez uma ética (um modo de conduzir-se) e uma estética (um estilo) (LARROSA, 2019, p. 32).

Se para o autor o par experiência/sentido requer abertura, receptividade e disponibilidade do sujeito, de modo análogo, 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.

Para Iser (1996a, 1999), 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. Tal formulação sugere que não

apenas aprendemos sobre o texto literário, mas também sobre nós mesmos. Nessa perspectiva, o professor que pretende desenvolver a leitura literária, precisa além de ser um leitor, estar também ciente dos procedimentos e metaprocedimentos envolvidos em seu próprio processo de leitura, o que poderá reverberar em sua prática docente, na elaboração de atividades que possibilitem ao discente explorar de modo mais efetivo seu processo de leitura literária. Uma via dessa reverberação é o mapeamento de experiência estética com textos literários. Santos e Costa (2020) definem mapeamento como a atividade de

identificar na própria leitura os eventos mentais pelos quais passamos ao ler um texto ficcional, conforme descrito pelos conceitos discorridos no *The Act of reading* (ISER, 1996). É um trabalho que dá continuidade ao pensamento iseriano, desta feita, no veio metodológico e em suas reverberações teóricas. (pp.14-15).

Em nossa vivência docente, seja em sala de aula ou por meio de Trabalhos de Conclusão de Curso (TCC)<sup>6</sup>, artigos, ou como este próprio livro, tal mapeamento tem-se mostrado profícuo para reivindicar a experiência estética com o texto literário, inclusive, no espaço escolar e acadêmico. O que diferencia esse tipo de mapeamento de outras formas de análise literária que aprendemos no decorrer de nossa formação docente? É o que veremos no próximo tópico.

### 3 “Fazer soar de outro modo a palavra experiência”: reverberações da teoria do efeito estético e da antropologia literária na formação do leitor literário

A experiência estética com textos literários, na perspectiva iseriana, permite além de ativarmos e ampliarmos nossos processos cognitivos, gerenciá-los e deles tomarmos consciência, alcançando nossa própria leitura do mundo e de nós mesmos. Por essa perspectiva, os conceitos iserianos de vazios, quebra da *good continuation*, repertório, estrutura de tema e horizonte, *recursive looping*, emancipação, sentido, significação, negação, negatividade, entre outros (que serão no decorrer deste livro explorados), vivenciados pelo leitor no processo de leitura de ficção, demonstram a participação ativa do leitor em sua experiência estética seja com textos literários.

Se os vazios constituintes do texto requerem a presença do leitor, como postula Iser, e é esse leitor (aqui considerado o leitor real) quem irá preenchê-los, acionando o seu repertório (saber prévio composto por vivências sociais, culturais, ideológicas etc.), confrontando-o com o repertório do texto, por consequência, é de fato na interação texto-leitor que o sentido é construído e o objeto estético formulado. Não estando no texto e nem no leitor, a elaboração de sentido e atribuição de significação a tal sentido pelo leitor, confere ao este uma participação efetiva, autogerenciada, incisiva, que renegocia espaços interpretativos entre seus pares e o mediador da leitura, seja um professor, crítico literário ou qualquer autoridade que convoque para uma leitura úni-

<sup>6</sup> TCC, artigos, livros etc. desenvolvidos nesse sentido podem ser visualizados em <https://www.gealufpb.com/> ou <http://www.ufpb.br/geal>

ca ou “correta” de determinado texto literário. Desse modo, promover em sala de aula, por exemplo, o mapeamento da experiência estética dos alunos com textos literários é possibilitar a vivência de leituras que fogem ao autoritarismo de uma interpretação única, de um controle interpretativo institucional que por muito tempo buscou/busca controlar a formulação do objeto estético, horizontalizando sentidos, limitando significações. O mapeamento da experiência estética com textos literários é, nessa vertente, uma possibilidade metodológica de criar sentidos de existência, resistência e questionamento.

### 4 Entre efeitos estéticos e paixões: a crise da mediação?

A mediação e a paixão. Duas palavras e uma rima pobre que, juntas, nos estimulam a refletir, com base no que foi exposto nos tópicos anteriores, sobre o nosso lugar de professoras\mediadoras de leitura literária: um lugar entre efeitos estéticos.

O que a noção larrosiana de experiência – em articulação com a teoria do feito estético e a antropologia literária iserianas – nos revela é que a mediação como experiência também é território de passagem e, por ser assim, a paixão se faz presente na travessia: “[...] se o sujeito da experiência é um território de passagem, então a experiência é uma paixão” (LARROSA, 2019, p. 28).

Em “Notas sobre a experiência e o saber de experiência” (LARROSA, 2019), Larrosa esmiúça a relação entre a paixão e a experiência, de modo que o sujeito da experiência é um sujeito passional, aquele que “não possui o objeto amado, mas é possuído por ele” (LARROSA, 2019, p. 29). Nesse sentido, o trabalho com a mediação de leitura literária é, não raro, um trabalho na contradição. Carmen Mörsch<sup>7</sup>, educadora alemã, assim se refere ao exercício da mediação artística em contexto de educação não formal, por exemplo.

Percepção que se estende ao nosso exercício de transposição didática de conceitos da Teoria do Efeito Estético e da Antropologia Literária em um curso de Letras. É nesse contexto que os discentes podem se apropriar de seus protagonismos ao aprenderem que um livro em sua materialidade só ganha o estatuto de obra (ISER, 1996a) ao passar pelo crivo do leitor, ou seja, ao acionar a interação entre texto e leitor, e quando este se permite por aquele ser possuído, podendo converter-se assim em sujeito leitor\autor de sua própria e intransferível experiência estética, portanto, um sujeito passional, na perspectiva larrosiana, uma vez que não há posse, mas possibilidades de si mesmo quando assume-se um pacto ficcional e entram em cena os atos de fingir iserianos.

O exercício de mapeamento de experiências estéticas em literatura (SANTOS, COSTA; 2020), por exemplo, nos dá indícios dessa entrega e disponibilidade do leitor, que se deixa tomar, ou seja, atravessar pela experiência, identificar os vazios (dos textos e quicá os existenciais) e abrir-se assim para possíveis mudanças de pontos de vista, inclusive em nível extraliterário. A tentativa de mapear uma experiência estética, no

<sup>7</sup> Texto disponível em: <http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/156/pt8622710.htm>. Acesso em 12 dez. 2020.



campo pedagógico e metodológico, pode ser encarada como força motriz na formação de comunidades leitoras compostas por sujeitos da experiência estética. Para Larrosa, o sujeito da experiência não é aquele “[...] que permanece sempre de pé, ereto, erguido e seguro de si mesmo” (LARROSA, 2019, p. 28). A cada quebra da *good continuation*, *recursive looping*, negação ou negatividade (ISER, 1999) confrontada, por exemplo, é um sujeito da experiência em potencial que desponta. Santos nos recorda, em diálogo com Larrosa, que a solidão do ato da leitura “[...]pode quiçá ser mais produtiva que nossos autoritários monólogos acerca do que é preciso ler e como se deve ler (SANTOS, 2009, p. 243).

Nesse sentido, a condição de estar entre efeitos estéticos, ao mediar processos de leitura literária, nos possibilita visualizar esse desabrochar de sujeitos e saberes da experiência de forma igualmente apaixonada, principalmente por antever a capacidade de formação e transformação, em coletividade, diversidade e lidando assim com diferenças e contradições de cada experiência.

O trabalho com os mapeamentos de experiência estética dialoga, inclusive, com a perspectiva libertadora e emancipatória do ato de ler de Paulo Freire. Aspecto que Santos (2009) também elucida com base em Gunter Karl Pressler. É preciso salientar que a percepção freiriana de educação libertadora segue sob ameaça com o avanço do autoritarismo e conservadorismo em nosso país, gerando uma crise política, social, econômica e cultural.

Em livro sobre o ofício de ser professor, Larrosa nos lembra, com María Zambrano, que:

toda cultura é mediação [...] e, por isso, quando uma cultura entra em crise, o que primeiro se percebe é a crise da mediação em todas as suas formas. (LARROSA, 2018, p. 191).

Como nos recorda a professora e pesquisadora Ana Crélia Dias, o trabalho crítico e especializado surge como um caminho necessário para evitar equívocos de leitura e auxilia no entendimento dos significados do ato de ler e das razões que nos levam a ler literatura (DIAS, 2020, p. 48). A pertinência da afirmação reitera o exercício fundamental da mediação e a nossa responsabilidade diante “[...] dos ataques frontais de forças ultraconservadoras dirigidos à escola e outras instituições”, nos quais “o alvo agora são os livros de literatura” (Ibid.).

Acreditamos que, nesse cenário, um trabalho de mediação de leitura literária envolvendo a Teoria do Efeito Estético, a Antropologia Literária e a palavra experiência, na concepção larrosiana, contribui também para formar uma frente de resistência contra os referidos ataques, fortalecendo em nossos contextos de atuação a perspectiva de educação libertadora pela via da emancipação leitora de docentes em formação.

## Referências

- DIAS, A. C. É proibido proibir? Vetos à literatura em tempos conservadores. **Revista Graphos**, UFPB/PPGL, João Pessoa, v. 22, n. 2, p. 47-66, 2020.
- ISER, W. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996a. v 1.
- ISER, W. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999. v 2.
- ISER, W. **O Fictício e o imaginário: perspectivas de uma Antropologia Literária**. Tradução: Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996b.
- ISER, W. **Prospecting: from reader response to literary anthropology**. London: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- LARROSA, J. **Esperando não se sabe o quê. Sobre o ofício de professor**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- LARROSA, J. **Tremores**. Escritos sobre experiência. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- ROCHA, J. C. C. (org.). **Teoria da Ficção: Indagações à obra de Wolfgang Iser**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.
- SANTOS, C. S. G. **Teoria do efeito estético e teoria histórico-cultural: o leitor como interface**. Recife: Bagaço, 2009.
- SANTOS, C. S. G. Atos de ficcionalizar e emancipação do leitor: para além do oxigênio. **Revista Graphos**. UFPB/PPGL, João Pessoa, v. 22, n. 2, p. 96-111, 2020.
- SANTOS, C. S. G. Psicologia da Educação e Literatura: a perspectiva sociocultural como link. In: SANTOS, C. S. G.; GONÇALVES, L. G. (orgs.). **Educação: links filosóficos e psicológicos**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2011, v. 10. (Coleção Todas as Letras).
- SANTOS, C. S. G. Por que (não) precisamos ler (e ensinar) literatura? In: JÚNIOR, L. A. S.; OLIVEIRA, A. P. (orgs.) **Literatura e ensino: reflexões e propostas**. Natal: Editora da UFRN, 2014. (Coleção Ciências da Linguagem Aplicadas ao Ensino).
- 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.



# 2

## *O que eu tenho de fundo: emancipação pela experiência estética à luz da teoria da sedução generalizada*



Fernando César Bezerra de Andrade

Vou andar, vou voar/ Pra ver o mundo /Nem que eu bebesse o mar/ Encheria o que eu tenho de fundo (DJAVAN, 1981).

### **1 Efeitos da sedução generalizada sobre a emancipação na experiência estética**

Epigrafar este texto com versos de “Seduzir” (DJAVAN, 1981) é evocar um problema em aberto, que vem se esboçando para apontar um lugar a uma via de interlocução entre os estudos da Antropologia Literária (AL) e a teoria psicanalítica: como entender a emancipação pela experiência estética a partir da perspectiva da situação antropológica fundamental (SAF), proposta pela Teoria da Sedução Generalizada (TSG)?

Se a experiência estética (EE) é uma categoria estabelecida no universo das pesquisas em torno da AL (ISER, 1996; SANTOS, 2009, 2020), seu diálogo com a TSG (LAPLANCHE, 1988, 1997, 2015a, 2015b, 2015c), somente há pouco vem sendo encetado (SANTOS; ANDRADE, 2019a; SANTOS; ANDRADE, 2019b). Ora, esse diálogo parece-nos apontar para uma outra dimensão da experiência estética (EE) que, mesmo não invalidando a emancipação, permite explicar perturbações inerentes à EE (como decorrência de vazios, *loopings*, negações e negatividades, por exemplo) pela via da frustração parcial (ou mesmo da inviabilidade) desse processo emancipatório – o qual, se pensada a totalidade psíquica (e, nela, o inconsciente e seus efeitos sobre processos mentais conscientes), é inacabável.

Podemos, então, agora reapresentar nosso problema de forma mais específica, em dois níveis: dado que o psiquismo humano não pode (e, a rigor, nem precisa) emancipar-se de seu inconsciente, que consequências extrair desse axioma para a EE e que efeitos de sua incorporação sobre a emancipação pela EE podemos indicar?

Precisamos esclarecer, desde já: adotamos a concepção de inconsciente enunciada por Jean Laplanche (1997, 2015c), que o caracteriza como não estruturado, não reduzido à língua e não originário, mas, antes, produzido num (des)encontro (“comunicacional”, por assim dizer) fundador do psiquismo: a SAF, que sumariaremos brevemente adiante. Essa perspectiva psicanalítica implica em compreender antropológicamente a produção de sentidos como resultado de uma elaboração psíquica que se vale, de um lado, das características e mecanismos do eu; e, de outro lado, das forças inconscientes que o ameaçam.

Então, é válido reconhecer um campo epistemológico comum entre a AL e a TSG, definido pelos parâmetros antropológicos: ambas as teorias presumem que, respectivamente, a obra literária e os processos psíquicos conscientes dedicados à autoteorização (envolvendo diretamente pelo trabalho egóico, portanto) – como a tradução – são interpretações (do texto, no caso da AL, e de si, no caso da TSG) que incidem sobre a EE. Evita-se, assim, o recurso a premissas de conteúdo ontológico e universalista (sejam as do texto ou do psiquismo), sem prejuízo para a conservação do pressuposto pelo qual processos psíquicos que se produzem durante a realização da obra literária pela atribuição de significados: tudo isso só é proporcionado em função do (des)encon-

tro com a alteridade – seja ela a do texto (e suas configurações), seja aquela do inconsciente (originariamente constituída pela alteridade própria à SAF) – e do que com isso se faz (a obra estética, a teoria de si).

São esses axiomas que viabilizam o pretendido diálogo, suas notas consonantes e, como parece, também dissonantes. Em decorrência deles, enunciamos nossa hipótese: ao mesmo tempo em que a EE produz emancipação, ela potencialmente também recria as condições geradoras de uma situação traumática e angustiante, dado que mobiliza um conteúdo enigmático no psiquismo do leitor, atraído, por assim dizer, pelo que encontrar de enigmático para si no texto, ao produzir a obra. O mesmo movimento que engendra a possibilidade da emancipação, nessa ótica, permite originarem-se novos impasses – alguns tão perturbadores como inexoráveis.

E se a emancipação só é possível em parte, na experiência estética, vale indicarmos quais os ganhos dessa impossibilidade, ou, senão, seus efeitos. Nesse sentido, compreende-se a dupla metáfora com que o poema cantado de Djavan resume o problema: “andar” e “voar pra ver o mundo” sugerem a expansão, a libertação e a superação dos próprios limites; mas, reconhecer que nem “o mar encheria o que eu tenho de fundo” reinstala, no mesmo movimento, falhas, lacunas nesse processo emancipatório.

Para desenvolver essa dialética, far-se-á, nas seções seguintes, três movimentos: o primeiro deles comenta a noção de emancipação, em seu vínculo com a AL; em seguida, são referidas as concepções de sedução e tradução, no contexto da TSG. Por fim, faz-se uma interlocução entre tais teorias, para contribuir com o estudo sobre a emancipação, evidenciando seus limites numa interpretação laplancheana – não para desmerecer a experiência estética, insistimos, mas, ao contrário, para ressaltá-la em suas qualidades, sobretudo como evento de reinstalação de enigmas associáveis àquelas da sedução e da tradução.

## **2 A emancipação: andar e voar para ver o mundo...**

Lukes (1988, p. 124), ao lembrar que a emancipação, na filosofia ocidental, assumiu diversas acepções – de “liberdade” a “ausência de tutela” – resume-a como o “desenvolvimento das possibilidades humanas”. Em outras palavras, a emancipação supõe não só a realização de potencialidades como também a capacidade de autodeterminação – comportando em si a ideia de autonomia em vários sentidos: intelectual, afetiva, material, jurídica etc. Emancipar-se, nessa acepção, é tornar-se livre, alcançando um nível de autorregulação mais complexo e rico de existir – o que, na tradição marxista, significa considerar sempre a relação com a coletividade, superando-se o liberalismo, que reduziu emancipação a autossuficiência.

Esse nos parece ser o sentido adotado por Santos (2020) ao referir-se à emancipação do leitor: ao argumentar pela importância da ficcionalização, a autora defende que os atos de fingir alimentam a esperança necessária à sobrevivência subjetiva e cultural em tempos duros – mas, de resto, em qualquer momento, já que, como lembra a pesquisadora, para a AL, ficcionalizar é uma necessidade humana. “Se buscar sentido é uma atividade antropológica e, quando lemos ficção, fazemos isso de modo notório,

ficcionalizar é, por conseguinte, antropológico” (p. 97).

A emancipação, por conseguinte, é empregada como categoria para explicar um movimento com dupla dimensão: aquela da vida psíquica individual e aquela da vida sociocultural, coletiva: “preencher, articular, interpretar, traduzir, negar, negociar vazios na busca de sentido – quer sejam existenciais, quer sejam na arte – nos civiliza”, afirma Santos (2020, p. 97). Esse processo pode e precisa tornar-se autoconsciente, de sorte que os atos de fingir sejam mediados por processos metacognitivos necessários ao desenvolvimento de mais destrezas para ler... tornando-se, desse modo, um(a) leitor(a) emancipado(a)!

Mapear a experiência estética é a chave para tomarmos consciência dos processos cognitivos e metacognitivos que passamos ao lermos um texto literário e construirmos sentido. Ao mapearmos nossa experiência estética, tornamo-nos autoconscientes dos eventos que ocorrem em nossa mente. Essa autoconsciência possibilita uma maior capacidade para manejarmos tais processos e alcançarmos níveis mais elevados de emancipação. Por sua vez, essa emancipação é cognitiva, estética, social, afetiva. (SANTOS, 2020, p. 101).

A pesquisadora, com sua preocupação a um só tempo metodológica e pedagógica, aponta caminhos relevantes para o problema aqui levantado: tomar consciência dos processos psíquicos envolvidos na ficcionalização – mais particularmente no ato de ler – promove ganhos claramente associáveis à autonomia individual na EE, mas também àqueles sociais, visto que nenhuma EE dá-se no vácuo cultural – antes, presume uma ambiência cultural em relação à qual a emancipação torna-se sinônimo de atividade, de participação e intervenção. Pessoas emancipadas resistem mais e melhor a manipulações discursivas, não só por serem mais informadas (já que leem mais), mas, sobretudo, por atentarem permanentemente a seus próprios processos psíquicos e àqueles psicossociais, perguntando-se quais mecanismos estão em ação – não mais necessariamente no texto, mas na vida sociopolítica, por exemplo. Em síntese, leitores(as) emancipados(as) são mais críticos(as), sem nunca deixarem de usufruir dos pactos ficcionais.

Como observa a autora – mas também, com outra perspectiva, Soares e Kastrup (2015) – emancipação implica em recorrer a saberes, próprios e dos outros, para ganhar mais poderes, inclusive sobre os próprios saberes, o que nos faz lembrar uma afirmação de Soares e Kastrup (2015, p. 981), segundo quem “a emancipação é considerada um princípio e uma atitude fundamental”, ou seja, uma premissa orientadora das práticas culturais, mas também um exercício das práticas individuais que “não se reduz a um regime de traduções de cunho individual, mas possui uma dimensão coletiva”. A emancipação, nessa perspectiva, implica numa atividade – ora mais, ora menos consciente – que, no contexto da EE, ganha mais e mais autodeterminação, sem, todavia, desprezar-se das condições que, no caso da leitura, o texto oferece para a atividade. Nas palavras do próprio Iser:

Perceber-se a si mesmo no momento da própria participação constitui uma qualidade central da experiência estética; o leitor se encontra num peculiar estado intermediário: ele se envolve e se vê envolvido. [...] A observação que controla aquilo a que me induz o texto permite formular uma referência para o que estou reorganizando. O elemento transcendental da experiência estética ganha nesse ponto a sua relevância prática. (ISER, 1996b, pp. 53-54).

Com efeito, Iser sugere que a leitura implica numa atividade criativa, cujo resultado – a obra literária – produz mais capacidade de ler e, claro, de compreender-se, numa direção explicitamente associada à relação entre a EE e o que a transcende – ou seja, a vida e suas exigências. É desse modo que entendemos a seguinte passagem do prefácio de *O ato da leitura*:

Se a estética do efeito compreende o texto como um processo, então a práxis da interpretação, que dele deriva, visa principalmente ao acontecimento de formação do sentido. [...] Desse modo, uma interpretação da literatura, orientada pela estética do efeito, visa à função, que os textos desempenham em contextos, à comunicação, por meio da qual os textos transmitem experiências que, apesar de não-familiares, são contudo compreensíveis, e à assimilação do texto, através da qual se evidenciam a “prefiguração da recepção” do texto, bem como as faculdades e competências do leitor por ela estimuladas. (ISER, 1996a, pp. 13-14).

Essa maior capacidade de ler – indício mais importante da emancipação do leitor – encontra-se, a partir da classificação iseriana, sobretudo nas dimensões de comunicação e de assimilação do texto, responsáveis por permitirem a compreensão do desconhecido e a intervenção nos mecanismos de entendimento do texto: o(a) leitor(a) emancipado(a) torna-se mais capaz de conhecer, inclusive a si, de modo a motivar-se pela própria atividade de produção do conhecimento, num círculo cada vez mais virtuoso, belamente expresso nas líricas palavras de Santos (2020):

Por amor às possibilidades de nós mesmos, de querermos ser para nós e para quem e o que amamos, embrenhamo-nos em ficção. [...] A cada encenação produzida em nossa experiência estética, decolamos ou mergulhamos, em ascendente ou descendente vertical. A vertigem de experimentar o que poderíamos ser se quiséssemos, o que poderíamos ser e não quisemos, o que queríamos ser e não podemos, o que somos e não queremos, o que somos e ainda queremos mais, permite-nos entrar em um caleidoscópio que reflete múltiplas imagens de nossas infindas possibilidades. [...] A experiência estética pode nos

liberar de nossas amarras, mesmo que temporariamente. Esse tempo fora de nós ou além de nós ou dentro do que poderíamos ser, fortalece nossa infraestrutura psíquica, nos emancipa cognitivamente e metacognitivamente. (SANTOS, 2020, p. 108).

A emancipação decorrente da EE torna-se, conseqüentemente, representada pela metáfora do poeta: é igual a “andar e voar pelo mundo”, em ritmos e com dispositivos (pés, asas) distintos e do mesmo modo atraentes, já que permitem variar e suportar a repetição e a limitação das condições individuais. Paradoxalmente, como sugere a última autora citada, emancipar-se é viajar para conseguir cada vez mais permanecer na origem da viagem.

### 3 Sedução e tradução: o mar não enche o fundo!

Em que a TSG poderia contribuir para o entendimento da emancipação descrita pela AL? É importante indicarmos um elemento histórico-epistemológico: em função da penetração da teoria psicanalítica nos meios literários, a crítica de inspiração psicanalítica tornou-se frequente. Interpretavam-se textos literários como se fossem dotados de significados imanentes, a partir de uma destas três hipóteses: o texto seria expressão da subjetividade de seu autor (como supôs Freud em suas considerações sobre Dostoiévski); ou dispositivo habilmente construído, em sua trama e personagens, para a promover a catarse do leitor (como considerou Freud em relação a Jensen e sua “Gradiva”); ou como expressão das estruturas do inconsciente e seus efeitos sobre a linguagem, inclusive a escrita (como é prática entre análises de inspiração lacaniana) (DACORSO, 2010).

É contra essas formas de interpretar o texto que se põe Iser (1996a), para lembrar que todas elas presumem uma autonomia do texto, por ele recusada. Talvez também por isso (ou, senão, em paralelo), Iser (1996a, 1996b), ao descrever a EE, descrevendo processos cognitivos e perceptuais, influenciado pela fenomenologia alemã, recorra insistentemente à Gestaltheorie – o que permitiu a Santos (2009), tratando sobre os mecanismos do vazio textual, o seguinte comentário: “consideramos uma perda não envolver o conceito de inconsciente, inclusive na abordagem dos lugares vazios [...]” (p. 116).

O desacordo de Iser com os usos da teoria psicanalítica em sua época, observado por Santos (2009) e admitido pelo próprio autor, porém, não nos parece definitivo nem radical, visto que ele sugere reconhecer a discussão proposta por Pontalis, mais interessado na recepção do texto que em sua interpretação, para revalorizar os usos da teoria freudiana, afastando-a de códigos hermenêuticos fechados, tão distantes da posição iseriana.

Além disso, ao percorrermos livremente o debate que Iser (1996a) estabelece com Holland e Lesser (representantes daquela crítica já referida, que presumiam a imanência do texto ou de significados implícitos no texto), pareceu-nos que a posição iseriana, ao sustentar a interação texto-leitor na produção da obra, é especialmente



feliz não só para desmontar uma crítica literária que desconsidera a atividade do leitor, mas para indicar, nessa atividade, um elemento central: a busca de familiarização do desconhecido com vistas à superação de conflitos. “A resolução do conflito só se cumpre na experiência do leitor”, diz Iser (1996a, p. 93), que acrescenta: “a solução de conflitos só é capaz de desenvolver um efeito de catarse ao envolver o leitor em sua realização” (ISER, 1996a, p. 95). E mais:

Só quando o leitor produz na leitura o sentido do texto sob condições que não lhe são familiares, mas sim estranhas, algo se formula nele que traz à luz uma camada de sua personalidade que sua consciência desconhecia. Tal tomada de consciência, no entanto, se realiza através da interação entre texto e leitor; é por isso que sua análise ganha a primazia. (ISER, 1996a, p. 98).

De fato, ao sustentar a intervenção ativa do(a) leitor(a) como condição para a produção da obra e, conseqüentemente, para inferir-se nela algo de superação de conflitos psíquicos, Iser evidencia uma posição para a qual converge a TSG. Segundo Laplanche (2015a, 2015b, 2015c), o inconsciente nem é inato nem é estruturado como linguagem, mas, antes, origina-se na infância em decorrência do trabalho psíquico que a criança (inicialmente destituída de inconsciente sexual) pouco a pouco precisa realizar para organizar mensagens enigmáticas provindas dos adultos, dotados de inconscientes sexuais (no sentido freudiano, ou seja, uma sexualidade perversa e polimorfa, infantil... no adulto, não na criança). Vale a síntese nesta longa citação:

A situação antropológica fundamental confronta, num diálogo simétrico/dissimétrico, um adulto que possui um inconsciente sexual (essencialmente pré-genital) e um infans que ainda não constituiu um inconsciente, nem a oposição in-consciente/pré-consciente. O inconsciente sexual do adulto é reativado na relação com a criança pequena, com o infans. As mensagens do adulto são mensagens pré-conscientes-conscientes, elas são necessariamente “comprometidas” (no sentido do retorno do recalcado) pela presença da “interferência” inconsciente. Estas mensagens são, então, enigmáticas, ao mesmo tempo para o emissor adulto e para o receptor, o infans. Enquanto que, num diálogo normal (verbal ou não verbal) existe um código comum e não há necessidade de tradução (ou que, então, esta é instantânea), na comunicação original, a mensagem adulta não pode ser captada em sua totalidade contraditória. [...] Os “códigos” inatos ou adquiridos de que o infans dispõe são, então, insuficientes para fazer frente a esta mensagem enigmática. A criança deve recorrer a um novo código, ao mesmo tempo improvisado por ela e buscado nos esquemas fornecidos pelo meio cultura. (LAPLANCHE, 2015c, pp.194-195).

Logo, a tradução consiste, segundo esse modelo, num permanente esforço de organização psíquica de um conteúdo estranho (associado à mensagem enigmática do adulto) que, ao mesmo tempo, é bem-sucedido – no sentido de constituir um eu responsável pela consciência de si e seus respectivos ideais – e malsucedido, já que resta um conteúdo constitutivo do que vem a ser, da perspectiva daquele eu, a alteridade radical: o inconsciente sexual.

Essa ambigüidade entre sucesso e fracasso na tradução das mensagens enigmáticas, típica do conflito psíquico, marca os sempre provisórios esforços de equilibrar o jogo entre consciência e inconsciente, numa dinâmica que faz lembrar fortemente a EE, pensada como tradução:

Nossa esperança, nossa sorte [...] é que exista, hoje e sempre, o parcialmente traduzível e que, finalmente a cicatriz nos permita reconstituir alguma coisa da mensagem inicial que nos conduza a uma nova tradução que englobe um pouco mais a mensagem total. Nossa esperança, em primeiro lugar e também, é que tenha havido nisso mensagem, mensagem comprometida, que tenha havido esse jogo entre dois planos, mesmo que a mensagem apareça, às vezes, brutalmente como sexual. [...] (LAPLANCHE, 2015b, p. 129).

Nesse movimento de “reconstituir alguma coisa da mensagem”, é possível, então, enxergar esse aspecto perturbador da EE: o encontro com um texto ficcional será, de um só golpe, um apoio à tradução de enigmas inconscientes e um relançamento do próprio enigma, representado, desta feita, pelo desarranjo provido pelo texto. “Rejeitamos o monstruoso, o que não queremos ver em nós”, pois “o intraduzível nos deixa estupefatos”, lembra Laplanche (2015b, p.129). E ao recusarmos o intraduzível – radicalmente sexual – ele se volta contra nós, ameaçando aniquilar nossos esforços... de emancipação!

Destarte, no caso da ficcionalização – e mais particularmente da leitura de ficção –, textos experimentados como muito perturbadores tenderão a promover aquela reativação do conteúdo perverso polimorfo, de que tratou Laplanche na primeira das duas citações mais longas que dele fizemos. E não é a própria EE um produto – para empregar a expressão laplancheana – do “diálogo simétrico/dissimétrico” entre texto e leitor real?

Assim como, no verso de Djavan, o mar não pode encher o fundo, a emancipação não pode eximir o leitor de seu inconsciente, pois resulta da mesma ação que denuncia sua incompletude – e, no limite, sua insuficiência: ao emancipar-se, o(a) leitor(a) vê-se no risco frequente de estranhar(-se), ao entrar em contato com o intraduzível, o que não se deixa emancipar. “Os monstros voltam a nós atualmente”, comenta Laplanche (2015b, p.129), por estarem sempre no horizonte: o horror que o sexual intraduzível pode provocar denuncia as lacunas (ou cicatrizes, na imagem laplancheana) que nos constituem de modo inalienável. A TSG lembra-nos a advertência de Dédalo



a Ícaro: as asas de nossa emancipação não podem iludir-nos, a ponto de esquecermos terem sido elas feitas de cera...

#### 4 Pista para continuar voando sobre o mar

Evidenciamos, a partir da interlocução entre AL e TSG, que, promovendo a emancipação pela leitura, incorremos no risco de promovermos condições para a reabertura do enigmático na interação texto-leitor, em particular, e na EE de modo geral. Se esse processo é inevitável e mesmo necessário – sorte e sina, para retomar a imagem de Laplanche – ele também é imprevisível em todos os seus efeitos. E se essas considerações em nada diminuem a importância da emancipação na EE, oferecem uma luz para compreendermos, sobretudo, o vazio inerente à produção da obra estética. Assim, para mover o dom, é preciso aceitar o risco de perder o tom, como na poesia de Djavan.

Se ninguém se emancipa sozinho, o segredo da emancipação parece ser o mesmo da tradução: é preciso recorrer ao que os outros, na ambiência cultural, produzem de humano, para tornarmos-nos mais humanos. Essa é uma direção para a resposta à pergunta sobre os efeitos, para a AL, da incorporação do axioma sobre a impossibilidade de emanciparmos-nos de nossos inconscientes. Por ser inacabável, a emancipação continua indispensável, nos planos pessoal e coletivo, a fim de reconhecer o dom que os outros nos trazem – do que o texto com que se produz a obra estética serve como referência e dispositivo de tradução.

Nas escolas, isso significará resistir ao empobrecimento da ficcionalização, estimulando diversas possibilidades de EE através da prática do mapeamento estético – mais essa contribuição original da pesquisa de Santos (2009, 2020).

#### Referências

DACORSO, S. T. M. Psicanálise e crítica literária. **Estudos de Psicanálise**, v.33, n. 33. Aracaju, 2010, p. 147-154.

DJAVAN. **Seduzir**. In: IDEM. Seduzir. São Paulo: EMI-Odeon, 1981. 1 disco sonoro em vinil (37min56s). Lado A, faixa 2 (3min36s).

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

LAPLANCHE, J. **Teoria da Sedução Generalizada e outros ensaios**. Tradução: Doris Vasconcellos. Porto Alegre: Artmed, 1988.

LAPLANCHE, J. Breve tratado do inconsciente. Tradução: Meriland F. de Araújo. Revisão técnica de Luís M. Maia. **Psicanalítica**, v.5, n.5, Recife, 1997, p. 7-43.

LAPLANCHE, J. A partir da situação antropológica fundamental. In: LAPLANCHE, J. **Sexual**. A sexualidade ampliada no sentido freudiano. Tradução de Vanise Dresch. Porto Alegre: Dublinense, 2015a, p. 103-115.

LAPLANCHE, J. Os fracassos da tradução. In: LAPLANCHE, J. **Sexual**. A sexualidade ampliada no sentido freudiano. Tradução: Vanise Dresch. Porto Alegre: Dublinense, 2015b, p. 116-130.

LAPLANCHE, J. Três acepções da palavra “inconsciente” no âmbito da teoria da sedução generalizada. In: LAPLANCHE, J. **Sexual**. A sexualidade ampliada no sentido freudiano. Tradução: Vanise Dresch. Porto Alegre: Dublinense, 2015c, p. 190-206.

LUKES, S. Emancipação. In: BOTTOMORE, T. (Ed.). **Dicionário do pensamento marxista**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, p. 123-124;

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

SANTOS, C. S. G. Atos de ficcionalizar e emancipação do leitor: para além do oxigênio. **Revista Graphos**, v. 22, n. 2, 2020, p. 96-111.

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.

SOARES, F. M.; KASTRUP, V. A Experiência do Espectador: Recepção, Audiência ou Emancipação? **Estud. pesqui. psicol.**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 3, p. 965-985, 2015.

# 3

## Teoria do efeito estético ilustrada: conceitos basais através de história em quadrinhos



Daniele Batista Domingues Pontes

### 1 Introdução: delineando nosso campo teórico

A arte acompanha a humanidade desde toda a história conhecida. Muito antes da Matemática, Química e outras áreas de conhecimento existirem, os homens primitivos já produziam ferramentas e objetos artesanais, partilhavam lendas, cantavam, dançavam e pintavam imagens representativas de seu cotidiano (RAHDE, 1996). Sendo assim, antropológicamente falando, desde que nos entendemos por gente, existe uma forte ligação entre o que somos como espécie e as diversas formas de expressão pela arte.

Em tempo mais recente, tratando da Literatura, Wolfgang Iser, o teórico alemão precursor da Teoria do Efeito Estético, fala sobre esta necessidade humana de ficcionalizar (ISER, 2006), que tem sido motor de investigação na abordagem iseriana da Antropologia Literária. Ou seja, todos nós temos o impulso de preencher os vazios daquilo que nos escapa o conhecimento, sendo o não-saber motivo de angústia. Por exemplo, imagine que agora mesmo a campainha toca. Mesmo sem esperar ninguém, rapidamente você, leitor, terá uma teoria a respeito de quem lhe espera, talvez até mesmo do motivo por trás, e essas teorias podem se confirmar ou não com o abrir da porta.

Da mesma forma que nessa analogia, a Literatura nos toca a campainha em convite para teorizar, visitar mundos possíveis, experimentar vidas diferentes da que temos. E tudo isso acontece em um espaço virtual entre o leitor e o texto, tal como explica Santos (2007), na interseção entre o repertório do texto e o repertório do leitor. Isto acontece nesse mesmo momento em que você lê essas palavras: elas interagem com sua estrutura cognitiva e seu repertório de conhecimentos prévios e experiências dão significado para o que você lê e situam as novas informações em relação com as antigas. Por isso, “um mesmo texto pode ter vários níveis iniciais de comunicação a depender da familiaridade que cada leitor concreto possui com aquele repertório” (SANTOS, 2007, p. 124).

Por essa razão, Iser defende que a obra não está no texto em si, mas no contato entre o texto literário e o leitor que resulta na experiência estética (1999). Essa espécie de troca acontece ao se interagir com qualquer forma de arte ou gênero textual e, neste capítulo, em específico, observaremos de que forma se associam os principais conceitos da teoria iseriana através de histórias em quadrinho — técnica narrativa que revela uma história por trás da imagem —; ou nossa versão atualizada das pinturas estruturadas em sequência narrativa no interior das cavernas (RAHDE, 1996). A forma mais recente das histórias em quadrinhos teve origem nos jornais estadunidenses do século XIX, passando a trazer personagens constantes, sequência narrativa das imagens, balão com texto e diálogos, assim, configurando uma “cultura e literatura de massa” (ECO, 1970). É interessante observar a dialética proposta no presente capítulo: as HQs ora selecionadas nos possibilitam a explicação de determinado conceito ao mesmo tempo que se faz necessária a associação de tal conceito em nossa experiência estética com a HQ.

Tratando-se desse gênero em particular, como especificidade, destacam-se

como potencial didático-pedagógico dos quadrinhos a) o incentivo à leitura, podendo conduzir o caminho que prepara para leituras mais complexas e a consolidação do hábito; b) maior clareza por aliar texto e desenho, tornando o conteúdo mais atrativo e facilitando a abordagem de conceitos abstratos; e c) maior acessibilidade para diferentes públicos (DOS SANTOS, 2001). Ademais, por serem curtas – usamos aqui quadrinhos com uma até quatro telas –, ressalta-se a vantagem de abordar o material sem recortes.

A partir desse enquadre e da sua experiência estética como leitor com as criações de diversos artistas, vislumbraremos esses conceitos – muito entrelaçados quando apresentados em textos literários – em uma separação pontual com fim didático que servirá de suporte à compreensão dos capítulos posteriores. Afinal, como afirma Jauss, respectivamente, só se pode gostar do que se compreende e compreender o que se gosta (SANTOS, 2007).

## 2 Análise: colorindo os quadrinhos à luz da teoria

Selecionamos o material de diversas autorias para melhor explicar conceitos centrais para fundamentação teórica. Interessa-nos visualizar nas seis Histórias em Quadrinho (HQ) e única charge como se podem perceber os seguintes conceitos, nevrálgicos na teoria do efeito estético: vazio, *looping*, tema e horizonte, quebra da *good continuation*, repertório, emancipação, leitor implícito e leitor real, e pacto ficcional. Sendo assim, cada uma delas terá ênfase em um tema a ser explorado em relação com a obra iseriana.

### 2.1 Vazio e negatividade

A HQ do quadrinista e ilustrador cearense, Luciano Landim, intitulada “finais me deixam muito”, pode ser lida como a manifestação de um leitor frustrado com finais fechados, que não deixam espaço para a prospecção e emancipação do leitor. Isso sugere que as narrativas com começo, meio e fim podem fazer sucesso com leitores mais ingênuos, mas estão distanciadas da construção artística e literária que permite questionamentos e plurissignificações.



Fonte: Luciano Landim (2020)

Por outro lado, no processo de combinação e assimilação dos textos literários pelo leitor, podem surgir lacunas como pontos de indeterminação textual, denominadas de vazios (ISER, 1999). Esses pontos, propositalmente ou não omitidos pelo autor, podem ser percebidos ou não durante a leitura. A exemplo da HQ, quando o personagem, lendo um livro, se questiona “Ele tá vivo????”, pode estar reagindo à percepção de um vazio. Tal como em uma caixa de Schrödinger<sup>8</sup>, podemos dizer que as duas possibilidades – morto e vivo – coexistem.

O preenchimento desse vazio pode vir mais adiante em um texto ou não. Supondo que o vazio permaneça inacabado, tal como a própria HQ, por sua vez, naturalmente o leitor elabora teorias do que teria vindo a acontecer. O preenchimento desse vazio dá lugar ao que chamamos de negatividade, posto que se realiza no não dito do texto (LIMA, 2019).

### 2.2 Looping, tema e horizonte

O quadrinho único – que segue a narrativa dentro dos balões de pensamento – produzido pelo comediante estadunidense Demetri Martin, dispensa palavras para revelar a incongruência humana de ansiar pelo que vem em seguida, ausentando-se da situação presente. A situação de trabalho em primeiro plano é substituída pela concretização do desejo: estar de férias em uma praia. O balão de pensamento se torna o primeiro plano, que em um movimento de *looping*, dá espaço para um pensamento que agora antecipa o retorno ao quadro anterior.

Figura 2 - Looping, Tema e horizonte



Fonte: Demetri Martin (2020)

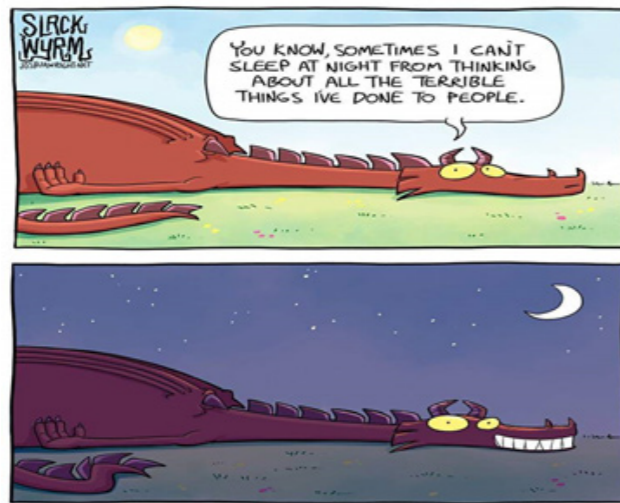
A coordenação e regulação de tais perspectivas acontece por meio da estrutura de tema e horizonte. Santos (2009), descreve este movimento do seguinte modo: a perspectiva de tema é adotada pelo leitor como centro da sua atenção, enquanto o horizonte é a anterior, antes tomada como tema e agora resistente na memória do leitor.

<sup>8</sup> No famoso experimento mental, o físico austríaco simula um gato encerrado em uma caixa. Para um observador, enquanto não se abre a caixa, o gato não está vivo nem morto, mas sim vivo e morto.



### 2.3 Quebra da *good continuation*

Figura 3: Quebra da *good continuation*



Fonte: Joshua Wright (2019)

A tirinha (produção com até três quadros) em questão é parte da série “Slack Wyrms”, criada pelo quadrinista australiano Joshua Wright. O dragão, que inicialmente parece sofrer com insônia devido à consciência pesada pelos seus atos malignos, demonstra pelo sorriso que, na verdade, fica satisfeito por rememorar suas ações.

Essa suspensão da conectabilidade na construção de sentido que ocasiona a anulação das expectativas do leitor, resulta no que Iser se refere como quebra da *good continuation*, tomando como referência o conceito da Psicologia da Gestalt (SANTOS, 2009). A quebra com o que se espera encontrar revela um elemento inusitado. No caso, este recurso é empregado com efeito cômico associado à surpresa.

### 2.4 Repertório

A série de histórias em quadrinhos “As traumáticas aventuras do filho de Freud”, do ilustrador brasileiro, Pacha Urbano, traz narrativas que giram em torno do núcleo familiar do próprio pai da Psicanálise em interação com seus outros filhos: os biológicos. Os conceitos psicanalíticos permeiam os diálogos de forma direta em situações cotidianas. Nesta HQ, Anna Freud conta para sua amiga, Helene Jung, sobre suas travessuras direcionadas a separar os pais.

Cabe lembrar que Freud (1924/1986) reconheceu o famoso Complexo de Édipo, que consiste em um conjunto de desejos, afetos e condutas que, na infância, revela-se na relação com as figuras parentais. Neste momento, a criança vive sentimentos fortes e ambivalentes pelos pais, transformando-os em fantasias, por exemplo, de casar-se com o pai ou a mãe.

Figura 4: Repertório



Fonte: Pacha Urbano (2016)

Observa-se a referência a um “conjunto de elementos que fogem à imanência do texto” (SANTOS, 2007, p. 124) que supostamente fariam parte do repertório do leitor ideal. O repertório do texto se refere aos elementos que possibilitam a comunicação inicial com o leitor por meio de algo que seja anteriormente familiar e, a partir disto, formular uma nova realidade extratextual (SANTOS, 2009), a exemplo de normas sociais e históricas, além de textos de outras épocas.

Este plano da leitura somente se torna visível quando o texto estabelece um elo comunicativo entre texto e leitor. Assim, um mesmo texto pode apresentar diversos níveis iniciais de comunicação a serem identificados pelo leitor, a depender de sua familiaridade com aquele repertório. Caso este não seja acessado pelo leitor, a interação é impedida, diminuindo sua motivação com o texto. No caso da HQ, por exemplo, um leitor sem conhecimento sobre a Psicanálise terá uma leitura reduzida nas possibilidades de compreensão do conceito imanente no diálogo entre as duas amigas, de modo que dará preferência a outras leituras que lhe façam mais sentido.

### 2.5 Emancipação

A HQ de Paulo Moreira, quadrinista brasileiro, faz alusão ao que acontece após a compreensão de um texto desafiador, concebendo um paraíso pós-tirinha àqueles leitores reais que conseguiram desempenhar a tarefa com êxito. Ao lermos a HQ com base na teoria do efeito estético, esse paraíso pode ser compreendido como uma emancipação, que do modo como define Zilberman (1989), pode ser entendida como o potencial de uma obra de desafiar um código vigente, oferecendo novas dimensões existenciais ao leitor.

Figura 5: Emancipação



Fonte: Paulo Moreira (2020)



Tal como retratado, a mobilidade do leitor pelo texto está relacionada a sua capacidade de compreendê-lo, o que envolve aspectos cognitivos e repertório. Uma vez que o leitor transcende esse estágio inicial de capacidade ao interagir com um texto, ocorrendo a emancipação, estará apto a iniciar este processo de um patamar mais elevado, equipando seu repertório e alargando sua capacidade cognitiva para interagir com textos mais elaborados.

## 2.6 Leitor implícito e leitor real

Figura 6: Leitor implícito e leitor real



Fonte: Alex Norris (2016)

Na HQ de Alex Norris, artista galês que criou a série “Oh no”, observa-se um desvio da mensagem original, mal compreendida pelo interlocutor que a entende literalmente. A situação representa de forma simplificada o resultado de uma comunicação falha entre o texto e o leitor.

Na teoria do efeito estético, considera-se que a obra tem caráter de virtualidade que se efetiva na interação texto-leitor. Para que aconteça, entende-se que há uma estrutura textual que guia a recepção do leitor, conhecida como leitor implícito. Por sua vez, o leitor real processa ativamente o texto, de modo que “a anuência ou não do leitor real em assumir as indicações do leitor implícito – preencher os vazios do texto em busca da construção do sentido, conforme exige sua estrutura apelativa – traz repercussões para a formulação do objeto estético” (SANTOS, 2007, p. 20).

## 2.7 Pacto Ficcional

A charge de Duke, cartunista argentino, revela um leitor muito convencido da realidade de uma ficção, chegando a interagir diretamente com o personagem da narrativa. Esse contrato de realidade é um requisito para que o leitor se sinta envolvido com o texto, seguindo com a leitura de modo comprometido com a narrativa. Este conceito é tido como um pacto ficcional, que consiste na suspensão da dúvida e necessidade de ancoramento daquilo que está sendo dito na realidade (SPERBER, 1992).

Figura 7: Pacto ficcional



Fonte: Tute (2020)

## 3 Considerações finais

Como afirmamos no início deste capítulo, não pretendemos esgotar todas as alternativas de interpretar as histórias em quadrinho: tão-somente buscou-se com esse exercício evidenciar exemplos dos conceitos a partir de uma experiência estética guiada, analisados pela teoria iseriana. Através da associação dos ensinamentos da teoria do efeito estético, entendemos que, devido a este encontro entre texto e leitor, o objetivo de guiar este capítulo seja uma tarefa muito mais complexa do que aparenta.

Por obstante, sabendo da impossibilidade de determinar de forma rígida a existência desses conceitos nos quadrinhos, justamente em razão do desafio da incerteza sobre acessar o repertório dos leitores reais, dirigimos a percepção de conceitos em enfoque, ressaltando que outros poderiam ser evidenciados por repertórios diferentes daquele que evocamos.

Tomemos sua experiência como exemplo: após vivenciar todos esses processos, com maior ou menor consciência deles, esperamos que este texto sirva de base para uma emancipação que conduza sua leitura dos capítulos seguintes. Nesse sentido, as contribuições iserianas servem como um chamado a ampliar as possibilidades de leitura de diversos gêneros textuais, trazendo novas lentes que permitem enxergar algo mais que o texto como um produto finito e acabado.

É trazendo à consciência o poder angariado pela posição de leitor munido de teoria literária em seu repertório que se reconhece que nunca se sabe tudo sobre um texto: estamos em permanente risco de incorrer em superinterpretações desmedidas ou de perder o fio da meada que desataria algum nó na trama. Por outro lado, mergulhar nesse jogo permite o processo que nos prepara para leituras mais complexas. Isso pode envolver a crença de que o horizonte é alcançável, ainda que uma segunda, terceira ou quarta leitura possam revelar um texto completamente novo aos olhos de um mesmo leitor, mas sempre de forma parcial e provisória, pois sempre é possível aprender mais.

## Referências

DOS SANTOS, R. E. Aplicações da história em quadrinhos. **Comunicação & Educação**, n. 22, p. 46-51, 2001.

ECO, U. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

ISER, W. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo, Editora 34, 1999.

ISER, W. **How to do theory**. Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2006.

LANDIM, L. Finais me deixam muito. 28 ago. 2020. Instagram: @flatlinner. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CEcCprrhM1y/?igshid=zf294r5ejekh>. Acesso em: 14 nov. 2020.

LIMA, F. F. O. (2019). **Enquanto sobem os créditos**: experiência estética em cinema e sua prospecção para literatura. João Pessoa, 2019.

MARTIN, D. 3 jan. 2019. Instagram: @demetrimartinofficial. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/BsLzj70A\\_sL/?igshid=1eynboch8rlk4](https://www.instagram.com/p/BsLzj70A_sL/?igshid=1eynboch8rlk4). Acesso em: 14 nov. 2020.

MOREIRA, P. 13 jul. 2020. Instagram: @paulomoreirap. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CCl4Akup6ni/?igshid=14ze9tjgegfc4>. Acesso em: 14 nov. 2020.

NORRIS, A. 4 Abr. 2016. Oh no! - Original. Twitter: @dorrismccomics. Disponível em: <https://twitter.com/dorrismccomics/status/717035956596039680>. Acesso em: 14 nov. 2020.

RAHDE, M. B. Origens e evolução da história em quadrinhos. **Revista Famecos**, v. 3, n. 5, p. 103-106, 1996.

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

SPERBER, S. F. O pacto: tradição e utopia. *Organon*, v. 6, n. 19, 1992. disponível em: <https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/39326/25140>. Acesso em 14 jan. 2021

TUTE. 12 jul. 2020. Instagram: @tutehumor. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CCjZdwnHSOG/?igshid=10qb606e39d4a>. Acesso em: 14 nov. 2020.

URBANO, P. 2016. As traumáticas aventuras do filho do Freud. Facebook: Filho do Freud. Disponível em: [https://m.facebook.com/FilhoDoFreud/photos/a.370989496293531/3136433553082431/?type=3&source=57&\\_\\_tn\\_\\_=EH-R](https://m.facebook.com/FilhoDoFreud/photos/a.370989496293531/3136433553082431/?type=3&source=57&__tn__=EH-R). Acesso em 14 nov. 2020.

WRIGHT, J. 2019. Slack Wyrm. Disponível em: <http://www.joshuawright.net/slack-wyrm-111.html>. Acesso em: 14 nov. 2020.

ZILBERMAN, R. **Estética da recepção e história da literatura**. Editora Ática, 1989.

# 4

## Teoria do efeito estético e leitura subjetiva: aproximações teóricas entre Wolfgang Iser e Annie Rouxel



Larissa Brito dos Santos  
Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos

### 1 Introdução

As teorias literárias têm passado por uma crise na contemporaneidade e alguns teóricos como Durão, Bellei e Barry (2016) refletem sobre uma possível morte da Teoria, com t maiúsculo. Essa morte vem sendo causada por motivos como a mercantilização da cultura, o crescimento do processo “empresarial” implantado nas universidades, a expansão do setor privado e a autonomia em declínio das universidades da esfera pública; além disso, a fragilização dos textos literários (pois não são mais passíveis de mera classificação), aliados à aspectos próprios da teoria literária (a sua latente compartimentalização e falta de diálogo entre vertentes ou a dificuldade de definição de si mesma e de seus objetos) contribuem para esse fenômeno (DURÃO, 2016).

Em um panorama geral, no entanto, é possível observar o surgimento de diversas contribuições teóricas, com especificidades típicas da sociedade pós-moderna e estratégias metodológicas suplementando-as. Se novas perspectivas teóricas continuam sendo elaboradas no campo da literatura, como poderíamos falar sobre uma possível morte da teoria?

Ora, a Teoria a qual os autores se referem é aquela cuja aplicabilidade se dá em diversos planos, como é o caso da Teoria Marxista ou da Psicanálise, por exemplo. São correntes de pensamento capazes de transitar entre muitos objetos, diferentemente das teorias que vem surgindo na contemporaneidade e se voltam cada vez mais para a especificidade de seu *corpus*. Logo, de acordo com Jonathan Culler (2016), não há uma morte iminente da teoria, mas uma reformulação descentralizada, considerando aspectos relevantes no contexto da modernidade.

Embora teorias com foco no leitor estejam sendo amplamente difundidas nos estudos literários contemporâneos, ganhando mais espaço nas universidades e nas publicações acadêmicas, a Teoria do Efeito Estético, de Wolfgang Iser, data da década de 60, quando o Formalismo Russo e o Estruturalismo ainda eram dominantes.

Logo, a relativamente recente Leitura Subjetiva, articulada e desenvolvida por Annie Rouxel, discute diversos aspectos diretamente relacionados às proposições de Iser em *Der Akt des Lesens*, em 1976, na Alemanha (traduzido como *O Ato da Leitura* e publicado no Brasil entre 1996 e 1999, em dois volumes, pela Editora 34).

Rouxel demonstra ser leitora de Iser ao citar alguns aspectos de *O Ato da Leitura* em seus trabalhos, mas estranhamente não relaciona suas contribuições diretamente com aquelas feitas pelo autor ainda em meados do século passado, como apresentaremos a seguir.

Com base nessas considerações, o presente capítulo articula as contribuições iserianas e rouxelianas com o objetivo de identificar as aproximações teóricas entre os dois autores com relação a leitura literária. Para isso, selecionamos alguns conceitos das referidas teorias que parecem discorrer sobre os mesmos aspectos do processo de leitura e mostramos as diferenças e semelhanças primordiais entre esses pressupostos investigados.



## 2 A leitura subjetiva de Annie Rouxel

A leitura analítica, comumente praticada na escola, tem o objetivo de analisar e interpretar textos com um propósito avaliativo. Esse método cerceia os aspectos individuais da leitura, pois a avaliação não considera a subjetividade dos alunos, mas precisa ter parâmetros hegemônicos para possibilitar a atribuição de notas, por exemplo.

Annie Rouxel critica a leitura analítica por compreendê-la como uma leitura especializada, direcionada aos detalhes, as especificidades do texto literário. Esse método de leitura se diferencia sobremaneira da “leitura para si”, ou seja, da leitura realizada nos espaços privados. O sujeito escolar não pode ser considerado um leitor especializado e a função da literatura na escola é construir o hábito de leitura e formar leitores comuns. Citando Barthes, a autora enfatiza: “o gesto de ler desaparece sob o ato de aprender” (BARTHES, 1984, p. 40-41 apud ROUXEL, 2012, p. 275).

Para não perpetuar essa prática de leitura, ineficaz para o desenvolvimento das habilidades potenciais na leitura de literatura, Rouxel, no artigo *Práticas de leitura: quais rumos para favorecer a expressão do sujeito leitor?* (2012, p. 272), evoca a leitura cursiva, em suas palavras, a “denominação dada, atualmente, na França, para leituras pessoais, autônomas e livres de coerção avaliativa” capazes de valorizar a experiência de leitura dos sujeitos.

No artigo “Aspectos metodológicos do ensino de literatura”, Rouxel enfatiza, já pelo título, seu interesse teórico diretamente associado ao metodológico. A sala de aula é o seu corpus principal e para ela convergem os seus esforços e contribuições.

Sendo o ensino de literatura deveras complexo, o próprio processo de leitura é individual e subjetivo, como desenvolver essa leitura no âmbito da escola, com diversos indivíduos com níveis cognitivos e emocionais tão diferentes? Para a autora, pensar em ensino de literatura está diretamente relacionado à função atribuída a ela. “O para quê determina o como” (ROUXEL, 2013, p. 17), afirma.

A leitura subjetiva estabelece uma aproximação entre os discentes e os textos literários. A autora identifica, por um lado, a tendência de alunos dos primeiros ciclos a extrapolarem o texto com a sua imaginação, enquanto nos ciclos finais da educação básica eles se mantêm cada vez mais receosos de compartilhar suas experiências de leitura, com medo ou vergonha de não identificarem o sentido “correto” da leitura, por tanto tempo perpetuado nas salas de aula.

Assim, a leitura subjetiva possibilita a expressão da subjetividade do aluno, seja por meio dos diários de leitura, da escuta flutuante, dos autorretratos ou das autobiografias de leitor, ao legitimar os aspectos tipicamente subjetivos e individuais da leitura. “Trata-se, pois, de infundir-lhes confiança para que ousem pensar a partir de si próprios”, afirma Rouxel (2013, p. 22). A autora complementa

[que é] preciso encorajar as abordagens sensíveis das obras, atentar para a recepção dos alunos ou daquilo que

eles aceitarão manifestar em sua experiência estética. A dimensão social da leitura escolar pode ser um entrave à palavra dos alunos que são bem conscientes de que se revelam ao falar de suas leituras. (2012, p. 281).

O contexto escolar, ao oportunizar e favorecer uma comunidade de leitores — a sala de aula — restringe as abordagens particulares da leitura por diversos motivos, seja com relação ao tempo, à complexidade da mediação, ou mesmo às dificuldades dos alunos em se implicarem no texto e expressarem tais implicações para a coletividade.

Procurando promover esse tipo de leitura cursiva, Rouxel, no artigo “O advento dos leitores reais” (2013) apresenta uma função efetiva associada ao leitor real, de carne e osso, aquele para quem de fato a literatura é objeto de experiência estética.

(...) a alteração do texto do autor de modo que apareçam os textos dos leitores doravante é considerada como uma necessidade funcional da leitura literária. Essa análise inscreve-se, em nível teórico, num deslocamento do campo da pesquisa, do leitor virtual para os leitores reais. No que diz respeito à concepção de leitura literária, essa evolução traduz-se numa mudança de paradigma: marca a passagem de uma concepção de leitura literária fundada sobre uma teoria do texto, que postula o leitor implícito, a uma concepção que se interessa pela reconfiguração do texto pelo leitor real e apresenta modos de realização plurais. (ROUXEL, 2013, p. 208).

Para isso, a autora apresenta propostas metodológicas que fundamentam a atividade docente para a mediação da leitura, abrindo espaço para as subjetividades dos leitores e validando as múltiplas possibilidades de sentido dos textos literários.

Na leitura subjetiva os leitores deixam de ser mais uma categoria analítica abstrata e passam a ser sujeitos do processo de leitura. A autora, portanto, apresenta

uma concepção de leitura literária como noção plural, ou, em outras palavras, de um escalonamento de práticas de leitura literária nas quais o ritmo de leitura, a atenção ao texto e o investimento do leitor são variáveis desse processo. (ROUXEL, 2013, p. 196).

Com isso, baseadas nos três artigos citados, sintetizamos a Leitura Subjetiva, do modo apresentada por Annie Rouxel, como uma proposta de leitura direcionada para os leitores reais. Essa proposta considera os aspectos subjetivos capazes de proporcionar nesses leitores um determinado grau de coautoria com os textos lidos, sob as implicações individuais e subjetivas típicas do processo de leitura, diretamente associadas ao conceito de interação texto-leitor, apresentado por Iser na Teoria do Efeito Estético, o qual nos deteremos a seguir.

### 3 O ato da leitura para Wolfgang Iser

A Teoria do Efeito Estético, criada pelo teórico alemão Wolfgang Iser, surgiu com o intuito de compreender os processos psicológicos (cognitivos e emocionais) em atividade na mente do leitor quando ele atribui sentido para o texto literário.

O autor, diferentemente de Rouxel, não se preocupa em elaborar uma proposta metodológica articulando sua teoria ao ensino-aprendizagem de literatura, mas propõe um estudo ontológico da literatura, apreendida via leitura literária e, portanto, seu objetivo de investigação.

Com isso, não se compromete em elaborar correspondências entre os pressupostos teóricos desenvolvidos e possíveis utilizações ou práticas, ao contrário de Rouxel em suas propostas metodológicas, voltadas para o ensino-aprendizagem da literatura.

A base da teoria iseriana é a concepção de obra enquanto interação entre texto e leitor. Essa interação é produzida pela experiência estética e emerge quando o leitor identifica pontos de indeterminação no texto e os preenche, selecionando e combinando os itens do seu repertório.

Esses pontos de indeterminação são denominados vazios, ou lugares vazios:

os quais são lacunas que marcam enclaves no texto e demandam serem preenchidos pelo leitor. (...) Os lugares vazios omitem as relações entre as perspectivas de apresentação do texto, assim 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).

Esses lugares vazios, de acordo com o autor, exigem uma combinação possível dentre as possibilidades presentes no repertório do leitor. O repertório, para Iser, é o conjunto de experiências e leituras anteriores do indivíduo. A diversidade entre repertórios, devido às diferentes vivências de cada leitor, possibilitará a apreensão do texto de maneiras diferentes, dado o caráter subjetivo da literatura ao permitir múltiplas possibilidades.

Entretanto, importa salientar: apesar de diversos sentidos em potencial, não podemos atribuir qualquer sentido ao texto literário. O leitor implícito determinará o limite desses sentidos sendo uma estrutura textual responsável por direcionar e coordenar as possibilidades do texto.

De acordo com Iser (1996, p. 73), o leitor implícito:

não tem existência real; pois ele materializa o conjunto de preorientações que um texto ficcional oferece, como con-

dições de recepção, a seus leitores possíveis. Em consequência, o leitor implícito não se funda em um substrato empírico, mas sim na estrutura do texto. (...) A concepção de leitor implícito designa então uma estrutura do texto que antecipa a presença do receptor.

O leitor abordado na teoria iseriana não pode ser identificado como o leitor real, mas sim um leitor implícito. Trata-se de uma estrutura textual responsável por direcionar as possibilidades de sentido que apesar de múltiplas necessitam de regulação.

Santos (2009, p. 40), sobre esse aspecto da teoria iseriana, afirma:

Ora, é evidente que o conceito de leitor implícito é uma alternativa teórica para dar conta do processo interativo entre texto e leitor apenas por um polo, o do texto. Em outras palavras: a teoria de Iser resvala justamente nos perigos para os quais o próprio advertiu, a preponderância de uma análise apenas em um polo trazendo a destruição da virtualidade da obra, só efetivada no ato da leitura.

O leitor implícito é, portanto, um aspecto do próprio texto, não podendo ser confundido com o leitor real, um dos polos da interação. O conceito de papel do leitor articula as noções de leitor implícito e real, pois o leitor implícito delineará um papel a ser cumprido ou não por quem está lendo.

O papel do leitor se caracteriza por preencher os vazios textuais, enredando-se nas tramas do texto, coparticipando de sua criação, ao produzir a obra literária, a partir dos condicionamentos oferecidos pelo leitor implícito. “Assim, o texto faz uso, através de seus esquemas, da história de experiências individuais de seus leitores, mas sob condições que ele mesmo estabelece” (ISER, 1999, p. 69-70).

Sendo assim, a obra é o resultado da interação:

Se o texto se completa quando o seu sentido é constituído pelo leitor, ele indica o que deve ser produzido; em consequência, ele próprio não pode ser o resultado. (...) Isso equivale a dizer que os atos estimulados pelo texto se furta ao controle total por parte do texto. No entanto, é antes de tudo esse hiato que origina a criatividade da recepção. (ISER, 1999, p. 9-10).

Com isso, situamos a teoria de Wolfgang Iser dentro do espectro de teorias centradas no leitor, com ênfase no leitor individual, responsável por articular seu conhecimento de mundo para a produção de sentido, diferentemente da proposta de Eco, em seu leitor modelo, ou Jauss, quando situa o leitor enquanto comunidade interpretativa.

#### 4 Teoria do efeito estético e leitura subjetiva: aproximações teóricas

Uma relação imediata entre o caráter individual da leitura e a subjetividade do leitor pode ser elaborada entre as duas teorias supracitadas. Ora, se Iser admite se deter acerca da leitura enquanto processo individual, considerando a especificidade dos repertórios dos leitores e, por consequência, as diferentes formas de preencher os vazios textuais, depreendemos o caráter subjetivo desses repertórios e a forma como as indeterminações do texto são identificadas como uma expressão da especificidade desse leitor.

Rouxel, ao conceituar a leitura subjetiva, estabelece a mesma relação: há algo de intrínseco a cada leitor capaz de influenciar diretamente no sentido atribuído ao texto, contrariando as perspectivas formalistas ou historicistas, por exemplo.

Os lugares vazios, anteriormente apresentados, podem ser associados diretamente ao pensamento rouxeliano. Sobre a leitura, ela afirma:

(...) não se reduz a uma atividade cognitiva e que o processo de elaboração semântica se enraíza na experiência do sujeito. O investimento do leitor é uma necessidade funcional da leitura literária; é o leitor quem completa o texto e lhe imprime sua forma singular de pensar e sentir. (ROUXEL, 2012, p. 272).

As combinações associadas em prol do preenchimento dos lugares vazios, denominadas por Iser como repertório, também possuem uma identificação com o pensamento da autora. Há uma aproximação teórica entre o repertório do leitor e repertório do texto (ISER, 1999, p. 128) e os saberes sobre si e saberes sobre o texto (ROUXEL, 2013, p. 19- 21).

De acordo com Iser (1996, p. 98), o repertório do texto é o conjunto de elementos selecionados da realidade e combinados no texto, assumindo novas relações, diferentes daquelas apresentadas em seu contexto original. Trata-se, por conseguinte, dos aspectos familiares identificados no texto pelo leitor, capazes de promover um elo inicial entre os polos e, conseqüentemente, a interação, fazendo referências ao contexto sociocultural, normas sociais e históricas e textos de outras épocas.

Já para Rouxel (2013, p. 21), os saberes sobre texto são características pertencentes aos saberes prévios do leitor, tais como os

conhecimentos dos gêneros, poética dos textos, funcionamento dos discursos etc. [...]. A familiaridade com as formas, com os motivos, que determina alguns saberes implícitos entre eles.

Já o repertório do leitor (1996, p. 102) é constituído de suas experiências de vida, conhecimento de mundo e leituras anteriores. Por isso, não é estático, mas está

em constante crescimento, atualizando-se a cada nova experiência do indivíduo. Esse conceito se relaciona diretamente aos saberes sobre si, termo cunhado por Rouxel (2013, p.21). Esses saberes, de acordo com a autora, emergem quando os leitores revelam abertamente seus pensamentos e emoções suscitados a partir do texto literário,

Rouxel (2013, p. 25) complementa:

O leitor investe no texto a partir de sua experiência de mundo e da literatura e se afigura no universo ficcional com imagens mentais que lhe são próprias. Ao mesmo tempo, a incompletude do texto suscita no leitor uma forte atividade inferencial: inferências lógicas, resultantes do sistema linguístico, inferências pragmáticas que evocam saberes enciclopédicos - ambas são automáticas - e abduções que requerem relações cujos resultados permanecem marcados pela incerteza.

O comentário da autora, em simetria com a Teoria do Efeito Estético, se relaciona com os vazios jamais preenchidos pelo leitor, mas identificados por ele no processo de leitura, embora não interfiram de forma negativa no processo de atribuição de sentido.

Há uma articulação direta com o pensamento iseriano, elaborada pela própria Rouxel, embora a autora não se refira a Iser, no trecho a seguir:

A imaginação do leitor alimenta-se também do repertório de suas próprias lembranças literárias e estéticas, aquelas mesmas que fundam sua interleitura. (...) Se é raro que um leitor comente ou evoque as associações de imagens ou ideias que nascem em sua mente durante a leitura, em contrapartida, quando termina concretamente o texto, prolongando a escrita do autor, pode revelar o caleidoscópio das suas referências (2013, p. 202).

Ao discutir a importância de valorizar os aspectos subjetivos da leitura literária, a autora está corroborando, indiretamente, a proposição iseriana da manifestação dos repertórios individuais nesse processo, sendo impossível dissociarmos de nossas experiências anteriores para a vivência de um efeito de sentido. Rouxel afirma: “todos os componentes do imaginário do leitor misturam-se ao imaginário do texto e produzem uma obra única, original” (2013, p. 203).

Ao admitir os sentidos múltiplos oriundos da leitura literária, ambos os autores instituem quem é o sujeito leitor ao qual se referem. Para Iser, “o que distingue a relação entre texto e leitor (...) é o fato de não haver a *face to face situation* que origina todas as formas de interação social. (...)”. Nesse caso, o “texto jamais dará garantia de que sua apreensão seja a certa” (ISER, 1999, p. 102, grifos do autor).



Ora, essa garantia é impossível justamente porque não é possível estabelecer um sentido uno, definido e específico para um texto literário, e por isso a leitura subjetiva permite explorar as dissidências entre os sentidos atribuídos. Porém, o teor interativo permanecerá no contingenciamento do leitor implícito.

Annie Rouxel (2013, p. 19) anuncia em seu artigo que há uma transformação do conceito de leitor:

1. do leitor modelo (que é uma virtualidade, uma construção textual, um conceito) aos leitores reais, plurais e empíricos”
2. do texto a ler ao “texto do leitor”, realização singular, resultado de um processo de atualização do texto do autor”.
3. de uma postura distanciada, visando uma descrição objetiva do texto, a uma postura implicada, sinal do engajamento do leitor no texto.

Esses apontamentos são amplamente discutidos em *Teoria do Efeito Estético e Teoria Histórico Cultural: o leitor como interface* (SANTOS, 2009), ao apresentar um panorama acerca dos diferentes conceitos de leitor na tradição literária, chegando até o leitor real, com esteio na interface entre as teorias de Iser e de Vygotsky.

Santos elabora uma crítica acerca do paradoxo da teoria iseriana, ao pretender discutir o leitor real e estar centrada em um leitor implícito, parte da estrutura textual, ou seja, focado no polo artístico do qual ele mesmo critica: “isolar os polos significaria a redução da obra à técnica de representação do texto ou à psicologia do leitor” (ISER, 1996, p. 51).

Por outro lado, Rouxel (2012, p. 280) afirma:

o investimento do leitor, sua criatividade, se desenvolvem particularmente dentro do espaço variável mas limitado dos implícitos do texto e dentro de zonas de indeterminação, sejam estas de nível local ou concernentes à significação global de obras abertas. Mas sua subjetividade ultrapassa a resposta às injunções do texto e surge de maneira imprevisível onde não é esperada (...) Também convém interrogar: até que ponto o sujeito leitor pode metamorfosear o texto? Quais limites dar a essa reconfiguração?

Essa discussão suscita uma problemática imprescindível para as discussões acerca das teorias literárias contemporâneas: o foco no leitor ainda não foi plenamente delineado ou estabelecido por nem um dos autores aqui relacionados em prol de “permitir” uma manifestação da subjetividade dos leitores, sem que essa subjetividade extrapole os limites do texto.

Quando Annie Rouxel reconhece a existência de fronteiras que não podem ser ultrapassadas no texto, não se torna contraditório explorar as subjetividades dos alunos em sala de aula? Se cada texto produz um efeito individual e específico, quem delimita a culminância de determinada interpretação, se esta atingiu ou não tal limite? Se a interpretação do leitor chega em um nível diferente daquele do mediador (como é o caso do professor de literatura), cabe a ele podar esse sentido? Com que fundamento ele pode interferir nessa interpretação tendo em vista a discrepância entre seus conhecimentos de mundo? Por outro lado, é possível uma emancipação do leitor caso ele atribua qualquer sentido ao texto literário ou esse salto qualitativo demanda fronteiras?

Como respostas para esses questionamentos, Rouxel (2013, p. 206) se posiciona da seguinte forma:

É possível, portanto, perguntar-nos sobre sua validade no campo social das práticas de leitura, onde o que importa é menos a submissão às prescrições do texto do que o interesse e o proveito pessoal do leitor em sua leitura. A observação das maneiras de ler de grandes leitores, e não dos menores, mostra que eles não hesitam em “utilizar” o texto, ou mesmo a desviá-lo para pensar o mundo e dar a sua vida um acréscimo de existência.

Esse posicionamento implicaria em estimular uma leitura detida sobremaneira no polo do leitor, tornando a experiência estética completamente permissiva, ilimitada, contanto que produzisse no leitor algum efeito de sentido e significação. Porém, a emancipação seria consequência desse tipo de leitura? Ou ela se restringiria aos níveis emocionais e não transformaria o leitor cognitivamente? E caso assim se delimitasse, a experiência de leitura não perderia seu caráter funcional e se voltaria para o mero diletantismo, como outrora se pensava? Desse modo, qual seria o avanço na teoria literária dita com foco no leitor?

Iser afirma:

O autor e o leitor participam, portanto, de um jogo de fantasia; jogo que sequer se iniciaria se o texto pretendesse ser algo mais do que uma regra do jogo. É 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).

Quando a leitura é guiada somente a partir das disposições do leitor, o texto torna-se inútil, não há desafio na leitura, ela deixa de ser um jogo e se torna um entretenimento, pois não irá provocar o leitor para explorar as suas capacidades. Por esse motivo importa se pautar sempre na interação, colocando-se em implicitude em busca de saltos qualitativos com base em cada experiência estética, habilitando-se a “jogar”,

para retomar a metáfora iseriana, apoiada em Piaget (1990), com níveis de complexidade crescentes capazes de promover a emancipação no leitor.

### 5 Wolfgang Iser e Annie Rouxel: contribuições para a leitura literária

Como explicitado no decorrer deste capítulo, as teorias de Iser e Rouxel possuem diversas aproximações teóricas e é possível estabelecer uma relação direta entre vários conceitos fundamentais no pensamento desses autores acerca da leitura literária.

Wolfgang Iser, entretanto, se preocupa em estabelecer uma teoria concisa capaz de descrever a fenomenologia e a hermenêutica do processo de leitura, fundamentando grande parte dos estudos literários centrados no leitor, desde então, além de justificar a multiplicidade de sentidos e o caráter emancipador da literatura, cuja ficcionalização por ela proporcionada parece ser uma necessidade antropológica, inerente aos seres humanos.

Por outro lado, Annie Rouxel utiliza conceitos que têm embocadura na concepção iseriana para construir ferramentas metodológicas, algo que Iser não propõe no desenvolvimento de sua teoria, mas se mostra importante para que haja uma relação da teoria com a práxis docente. Essa metodologia, a primeiro momento, se mostra capaz de considerar o leitor real — aquele de carne e osso, cujo interesse pela leitura literária se mostra cada vez mais escasso na contemporaneidade. Para isso, se apoia no principal mediador da leitura: o professor de literatura, traçando estratégias em prol da sua atuação em sala de aula, em diferentes níveis.

Com isso, concluímos que firmar uma relação entre os dois autores é importante pois suas áreas de atuação são complementares (Iser no nível teórico; Rouxel no metodológico) e, juntos, auxiliando na mediação a ser exercida pelo professor de literatura.

Entretanto, as relações teóricas não se esgotam nessa discussão. Muitas aproximações ainda podem ser exploradas utilizando a perspectiva de Iser e a de Rouxel no campo da leitura literária, sobretudo, se considerarmos aspectos mais imediatos, situando-nos historicamente e geograficamente.

Há uma lacuna de estudos — práticos e teóricos — refletindo sobre o processo de leitura, principalmente porque grande parte dos avanços promovidos pela academia não chega às salas de aula, onde muitas vezes continuam sendo reproduzidas metodologias de base formalista — centradas no texto, e historicistas — centrada nos aspectos socioculturais de produção das obras. Essas abordagens não contribuem para a emancipação promovida pela leitura, tornando-a mecânica e, por vezes, sem propósito.

Compreender a experiência estética parece ser o principal caminho para uma formulação empírica de uma mediação de leitura produtiva, capaz de desenvolver psicologicamente — em aspectos cognitivos e emocionais — o leitor, e fundamentar o papel do professor de literatura, que tem perdido espaço na educação básica, devido

às dificuldades inerentes ao processo de mediação e à falta de incentivo à leitura de literatura.

Porém, convém questionarmos: há um limite da subjetividade? Como ela pode ser controlada? Esse é um papel a ser desempenhado sob a mediação do professor? Tais questionamentos são complexos e anseiam por uma posterior discussão.

## Referências

BERRY, P. Os fins da teoria. *In*: CECHINEL, A. **O lugar da teoria literária**. Florianópolis: EdUFSC; Criciúma: Ediunesc, 2016, p. 57-80.

BELLEI, S. L. P. Sobre a estranha morte da Teoria (com tê maiúsculo). *In*: CECHINEL, A. **O lugar da teoria literária**. Florianópolis: EdUFSC; Criciúma: Ediunesc, 2016, p. 29-55.

DURÃO, F. A. O que aconteceu com a teoria? *In*: CECHINEL, A. **O lugar da teoria literária**. Florianópolis: EdUFSC; Criciúma: Ediunesc, 2016, p. 13- 27.

ISER, W. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 1.

ISER, W. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. São Paulo: Editora 34, 1999. v. 2.

PIAGET, J. **A formação do símbolo na criança**: imitação, jogo e sonho. Imagem e representação. Tradução: Editions Delachaux et Niestlé. 3. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora, 1990.

ROUXEL, A. Práticas de leitura: quais rumos para favorecer a expressão do sujeito leitor? **Cadernos de Pesquisa**. v. 42. n. 145. p. 272-283, jan - abr 2012.

ROUXEL, A. Aspectos metodológicos do ensino da literatura. *In*: DALVI, M. A.; REZENDE, N. L.; JOVER-FALEIROS, R. (orgs). **Leitura de literatura na escola**. São Paulo: Parábola, 2013.

ROUXEL, A. O advento dos leitores reais. *In*: ROUXEL, A.; LANGLADE, G; REZENDE, N. L. (orgs). **Leitura subjetiva e ensino de literatura**. São Paulo: Alameda, 2013.

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



# 5

## A resenha literária como metaprocedimento para efetivação do efeito estético



Aline dos Santos Gouveia  
Daniele Batista Domingues Pontes

### 1 Considerações iniciais: o leitor também faz o livro

Produzir significações para o que está a nossa volta, não apenas no plano físico, mas também no plano transcendente, pode modificar a maneira como apreendemos a realidade. A leitura literária talvez seja uma das maneiras mais eficazes de construção de significados, porque permite não apenas atualizar o que já está posto, mas, principalmente, dialogar e criar diversas realidades e sentidos possíveis. Harold Bloom, em seu livro *Como e por que ler*, diz:

Ler nos conduz à alteridade, seja à nossa própria ou à de nossos amigos, presentes ou futuros. Literatura de ficção é alteridade e, portanto, alivia a solidão. Lemos não apenas porque, na vida real, jamais conheceremos tantas pessoas como através da leitura, mas, também, porque amizades são frágeis, propensas a diminuir em número, a desaparecer, a sucumbir em decorrência da distância, do tempo, das divergências, dos desafetos da vida familiar e amorosa. (BLOOM, 2011, p. 15).

Essa alteridade pode se caracterizar como um modo de ficcionalizar, não apenas na leitura de literatura, mas também na maneira como lemos o mundo. Assim, corroboramos os pressupostos de Iser (1996) quando diz que a necessidade de ficcionalizar está intrinsecamente ligada à natureza humana.

Portanto, para entender como ocorre esse processo de significação através da leitura de textos literários, lançamos mão da Teoria do Efeito Estético do crítico literário alemão Wolfgang Iser que, de acordo com Santos (2009), tem como principal interesse de investigação entender como se dá o acontecimento do efeito produzido pelos textos literários no leitor individual.

Desse modo, se pensarmos a estética da recepção como uma estrutura que possibilita diversas concretizações, podemos atribuir o efeito estético como processo e como resultado da interação texto-leitor e de como acontecem as significações que o leitor dá ao texto ficcional através da leitura.

Para tanto, é preciso perpassar o conceito de leitor implícito, apresentado por Iser, que seria uma estrutura textual que não é o texto nem é o leitor real, mas que está cheio de vazios que precisam ser preenchidos pelo leitor real e, a partir dessa interação, “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, nas palavras de Santos (2009), se o leitor implícito se funda na estrutura do texto e não num substrato empírico, então se carece de um leitor real que “aceite” tal implicitude.

Não obstante, o presente capítulo tem por objetivo analisar duas resenhas li-

terárias publicadas em páginas de Instagram literários – respectivamente, @aestanteemim e @objetolivro – à luz da teoria do Efeito Estético de Wolfgang Iser (1996). Destarte, será examinado como a leitura de um mesmo livro – *A redoma de vidro*, de Sylvia Plath – por indivíduos distintos, traz à tona uma gama de experiências que, durante a escrita de uma resenha literária, podem ser acessadas como uma possível efetivação da experiência do efeito estético.

Sendo assim, enfatizando o aspecto metateórico do gênero da resenha literária, nosso interesse recai não apenas em seu objeto de estudo, mas também na articulação interna da estrutura teórica em questão. Temos o intuito de prospectar sobre a experiência estética a partir da leitura literária via resenha em conjunto com a foto que retrata o livro, visando compreender se de fato a resenha literária pode ser entendida como efetivação da experiência dos leitores, tal como descrito na teoria de Iser.

Objetivamos revisar a estrutura de sistema da Teoria do Efeito Estético por meio da análise da interação texto-leitor, bem como a concepção de leitor implícito, de vazios e de repertório, subsidiada pelos trabalhos de Wolfgang Iser, e com suporte das contribuições por Santos (2009)<sup>1</sup>, Lima (2019), entre outros autores.

## 2 A resenha literária como efetivação do sentido

Para fins deste capítulo utilizar-se-á o conceito de resenha apresentado por Machado (2004), cuja definição é um gênero de texto que se caracteriza por apresentar informações selecionadas e resumidas sobre o conteúdo de outro texto, além de apresentarem comentários e avaliações. Partindo do que está posto por Machado, podemos inferir que os textos veiculados nas páginas de Instagram literários @objetolivro e @aestanteemim se enquadram em completude no gênero resenha.

Nesse sentido, partindo para a análise das resenhas à luz da Teoria do Efeito Estético, consideramos que, nas palavras de Santos (2009):

O leitor implícito (estruturas textuais) funcionaria para o leitor real como um mediador, no caso, um sistema simbólico que auxiliaria no manejo com o texto. Não seria unicamente a estrutura textual a responsável pela organização do texto e da sua apreensão: a estrutura organizaria o texto, mediando a relação do leitor real com a efetivação do objeto estético. (SANTOS, 2009, p. 113-114).

Em conformidade com Santos (2009), depreende-se que o leitor implícito atua como mediador na constituição de sentido no ato da leitura por parte do leitor real. Além disso, “o ato de ler gera um acontecimento, a saber, o significado/experiência estética”, em que o leitor “atribui uma significação para o sentido”. Partindo dessa premissa, a resenha literária tem um caráter metaprocedimental no que diz respeito à

<sup>1</sup>Na sua tese, *Teoria do efeito estético e teoria histórico-cultural: o leitor como interface, perpassa conceitos do processo de leitura, atos de apreensão, interação texto-leitor, lugares vazios, negação e negatividade, e a exposição dos contrapontos da teoria.*

efetivação do efeito estético no leitor real.

Nessa perspectiva, nosso interesse recai na possibilidade de efetivação do efeito estético na resenha literária – aqui entendidas como construtos físicos da experiência estética –, ou seja, na significação que os autores das resenhas supracitadas atribuem ao sentido construído a partir da leitura do livro *A Redoma de vidro*, de Sylvia Plath.

### 2.1 A resenha literária como meio de preencher os “lugares vazios”

Um dos elementos recorrentes na Teoria do Efeito Estético, de Iser (1996) é o conceito de vazios, que segundo Santos (2009), é um dos aspectos da estrutura comunicativa do texto ficcional e que provém de indeterminações textuais que gerariam muitas possibilidades de significações. Para que o sentido seja efetuado, é necessário que o leitor preencha esses “lugares vazios”.

Após essa explanação, consideramos que a resenha literária é o objeto estético pelo qual podemos realizar o mapeamento da experiência vivenciada pelos leitores/ autores das resenhas supracitadas. Vale ressaltar que para Iser:

a obra literária tem dois pólos que podem ser chamados pólos artístico e estético. O pólo 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).

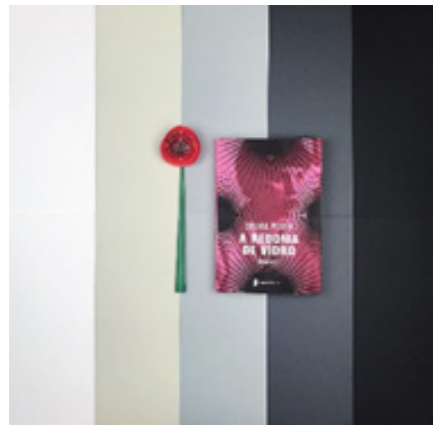
Dessa maneira, o repertório é diferente de leitor para leitor e atuaria como elo entre o que leitor já conhece e o que o texto lhe apresenta. Sendo assim, o leitor seleciona em seu repertório o que é comum com o que está dado no texto para então estabelecer uma nova combinação para que ocorra uma comunicação. Quando ocorre indeterminações nessa comunicação é que se estabelecem os vazios.

De acordo com Santos (2009), o preenchimento desses vazios através dessa ligação entre o repertório de cada leitor e o texto, culminaria em uma nova combinação que, ligada à anterior, formaria um sistema de equivalência, resultando no objeto estético por parte do leitor.

É partir desses conceitos que iniciaremos a análise das resenhas literárias — de @objetolivro e @aestanteemim, respectivamente —, aqui entendidas (conforme já dissemos) como o construto físico do objeto estético de cada leitor/autor.

### 2.1.2 Resenha 1:

Imagem 1: Resenha 1



Fonte: @objetolivro

{OBJETO} A rosa solitária de papel de caule longo, que estava presa num chapéu de Jota Cê, e que Esther usou pra posar na foto que representava o que ela queria ser: poeta.

{LIVRO} A redoma e vidro.

{AUTOR} Sylvia Plath.

{DENTRO} A história de Ester Greenwood, jovem americana que a partir de um verão aparentemente promissor desencadeia um quadro profundo de depressão que a leva pra uma clínica psiquiátrica. O leitor acompanha os fatos em meio aos pensamentos e angústias da protagonista. O romance, único de Sylvia, foi lançado semanas antes da morte da poeta e possui traços autobiográficos.

{IMPRESSÃO} É um livro extremamente forte; bonito por conta da prosa (muitas vezes poética), mas triste e perturbador por conta do tema, a doença mental. A leitura acontece “em camadas”, como se as informações fossem sendo entregues muito aos poucos pro leitor.

{GRIFO} “Acontece que eu não estava conduzindo nada, nem a mim mesma”.

{DADOS} 280 páginas, editora Biblioteca Azul (Globo Livros). (@objetolivro, 2020).

### 2.1.2 Resenha 2:

‘A Redoma de Vidro de Sylvia Plath’

[Ficção | Literatura Americana | @globolivros]

Eu sabia da importância, mas não sabia do que se tratava. Quando soube, tudo fez sentido. O título, ‘A Redoma de Vidro’, é uma forma incrivelmente certa de descrever a depressão:

☞ “Para a pessoa dentro da redoma de vidro, vazia e imóvel como um bebê morto, o mundo inteiro é um sonho ruim.”

Imagem 2: Resenha 2



Fonte: @aestanteemim

Quando tentava explicar para amigos próximos o que eu sentia após aquele turbulento ano de 2017, a descrição envolvia água com gás nas veias das minhas pernas, um tórax inflado e sem espaço para mais ar e, mais importante, a definitiva sensação de que eu vivia dentro de um aquário de onde eu enxergava o mundo mais devagar e distorcido. Por isso, quando Plath define o seu sentimento como uma redoma cheia de um ar viciado, eu sei muito bem do que ela fala. A depressão é algo seríssimo que aprendi com a minha família, comigo, na terapia, nos livros incríveis do Andrew Solomon e agora com Sylvia Plath.

A história de Esther, aluna exemplar e de carreira promissora, saída dos subúrbios de Boston para um estágio em Nova Iorque, não parecia que ia enveredar por onde enveredou. Na verdade, achei que a força do romance se residiria, acima de tudo, no tom feminista de Plath. Afinal, Esther era muito decidida a não depender de homem algum. Mas apesar desse ainda se manter um dos pontos fortes do livro, é a depressão, a vida nas casas psiquiátricas, os tratamentos de choque e a briga para se manter viva que ganham destaque. Não é fácil.

Ler ‘A Redoma de Vidro’ é uma experiência dolorosa, real demais para ser ficção. Quando sabemos do destino de sua autora, Sylvia Plath, entendemos que não era, de fato, algo imaginado. Uma pena. (@aestanteemim, 2020).

### 2.1.3 Principais aspectos e conceitos observados

Com a finalidade de facilitar a análise, pretende-se apontar as semelhanças entre ambas as resenhas para depois fazer apontamentos quanto às suas diferenciações, o que a nosso ver caracteriza a experiência estética de cada leitor.

As duas resenhas são acompanhadas de uma foto autoral do livro lido e apresentam um breve resumo da história, bem como trechos do livro, além das impressões pessoais e estilos de escrita diferenciada de cada resenhista.

No que diz respeito à experiência estética, podemos destacar as impressões de cada leitor apresentadas em sua respectiva resenha. A exemplo da resenha de @objetolivro que relaciona um objeto real — uma rosa de papel [ver imagem 1] — a algo que ele leu no livro. O autor da resenha ficcionaliza, com o intuito de preencher os vazios encontrados no texto:

{OBJETO} A rosa solitária de papel de caule longo, que estava presa num chapéu de Jota Cê, e que Esther usou pra posar na foto que representava o que ela queria ser: poeta.



Já a resenha de @aestanteemmim é acompanhada de uma foto do livro que está em cima de azulejos cor-de-rosa estilo português. Ao contrário da primeira resenha, a segunda começa com uma descrição do autor comparando sua experiência pessoal com a depressão à experiência vivida pela personagem Ester do livro *A redoma de vidro*.

Desse modo, observa-se que cada leitor/autor seleciona, em seu próprio repertório, o que lhes é comum ao que está dado no texto literário para assim estabelecer uma comunicação. Sendo assim, esse processo de seleção do comum para então entender o que é estranho, ou seja, o vazio por parte dos leitores/autores, fica evidente nos trechos a seguir:

Trecho da resenha de @objetolivro (2020):

É um livro extremamente forte; bonito por conta da prosa (muitas vezes poética), mas triste e perturbador por conta do tema, a doença mental. A leitura acontece “em camadas”, como se as informações fossem sendo entregues muito aos poucos pro leitor.

Trecho da resenha de @aestanteemmim (2020):

Por isso, quando Plath define o seu sentimento como uma redoma cheia de um ar viciado, eu sei muito bem do que ela fala. A depressão é algo seríssimo que aprendi com a minha família, comigo, na terapia, nos livros incríveis do Andrew Solomon e agora com Sylvia Plath.

Pensando por essa perspectiva, 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 mesmos vazios que se apresentam no texto literário.

Dessa maneira, conclui-se que os leitores/autores das resenhas aqui analisadas assumem o papel dado pelo leitor implícito, ou seja, a estrutura textual, e o desempenha se apropriando das estratégias textuais descritas na teoria iseriana — como vazios e repertório —, podendo evidenciar sua experiência estética com o texto ficcional em pauta. Nesse contexto, a resenha literária atuaria como metaprocedimento, na efetivação do efeito estético produzido pela leitura de textos literários por parte de leitores reais.

### 3 Considerações Finais

O presente capítulo objetivou analisar a experiência estética via resenha literária perpassando os conceitos de leitor implícito, vazios e repertório da teoria iseriana e as contribuições de Santos (2009), para a partir deles analisar a interação texto-leitor.

Nesse sentido, acreditamos que as resenhas literárias funcionariam como um constructo físico dessa experiência estética vivenciada pelos leitores/autores, podendo auxiliar futuros estudos sobre o caráter metaprocedimental da resenha literária na evidenciação do Efeito Estético a partir da leitura de textos literários.

Tento em vista que a experiência estética é um sistema complexo, não sendo possível abranger tudo neste trabalho, propomos um aprofundamento dos conceitos da teoria iseriana, conforme Santos (2009), bem como do conceito de resenha literária enquanto metaprocedimento para entender como ocorre a construção do objeto estético por meio da resenha literária.

## Referências

MACHADO, A. R., 1943 – **Resenha** / Anna Rachel Machado, Eliane Gouvêa Lousada, Lília Santos Abreu-Tardelli. – São Paulo: Parábola Editorial, 2004 (Leitura e produção de textos técnicos e acadêmicos;2)

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

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

A ESTANTE EM MIM. A Redoma de Vidro de Sylvia Plath. 21 de jun. 2019. Instagram: **@aestanteemmim**. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/By-9jHoDZ-bH/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/By-9jHoDZ-bH/?utm_source=ig_web_copy_link) Acesso em: 17 de ago. 2020.

OBJETO LIVRO. A Redoma de Vidro de Sylvia Plath. 15 de jan. 2018. Instagram: **@objetolivro**. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/Bd-HbmgHwkt/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/Bd-HbmgHwkt/?utm_source=ig_web_copy_link) Acesso em: 17 de ago. 2020.

# 6

## PARTE 2. MAPEAMENTOS EM EXPERIÊNCIA ESTÉTICA COM LITERATURA

### Eu leio, tu lêes, ele lê: Catálogo de perdas, de João Anzanello Carrascoza, também para adultos



Cristina Rothier Duarte

## 1 Introdução

Ao refletirmos sobre a literatura juvenil, não é raro pensarmos imediatamente sobre o público destinatário, o que pode envolver alguns questionamentos que circundam a temática: qual o conceito de juvenil? Para além do público leitor destinatário, o que seria essa literatura? Há características do texto que justificam essa adjetivação, diferenciando-a da literatura “outra”? Se por um lado, autores e críticos literários contestam essa fronteirização da literatura no tocante ao destinatário, acusando-a de promover um artificialismo (ESTEBAN, 2018; TOURNIER, 1981), por outro, instâncias legitimadoras, como a academia, instituições premiadoras e a escola, reconhecem a presença da literatura juvenil (CRUVINEL, 2009; DELBRASINE, 2006)<sup>1</sup>.

Ainda problematizando o tema, há um outro aspecto que merece destaque. Considerando o contexto pragmático, ou seja, o que temos no mercado editorial<sup>2</sup> e na academia<sup>3</sup>, como instâncias reconhecedoras da literatura juvenil, num outro polo, deparamo-nos com textos que provocam novas inquietações acerca desse apartamento. Referimo-nos aqui àqueles que ultrapassam essas fronteiras etárias delimitadas num primeiro momento (seja o da escrita ou o da determinação pelo mercado editorial), os chamados *crossover fiction* (BECKETT, 2009) ou literatura de audiência dual (RAMOS; NAVAS, 2015), ora objeto deste ensaio.

Em estudos a respeito de textos dessa forma considerados, verificamos que a crítica literária tem se voltado ora para o fenômeno de ampliação do público leitor, centrada, portanto, no aspecto da recepção de livros inicialmente destinados ao público jovem, mas que alcançou também o adulto, e vice-versa (BECKETT, 2009); ora para aspectos textuais, como a temática, a linguagem, em suma, particularidades do texto (RAMOS; NAVAS, 2015). Observamos, diante dessa conjuntura, uma lacuna quanto à abordagem do leitor real (SANTOS, 2009) situado fora do “etiquetamento”, o qual, porém, durante a interação com o texto, vivencia uma experiência estética equivalente à experimentada quando lê um que, mercadologicamente, é considerado apropriado para sua faixa etária.

Notando esse hiato, visamos, neste estudo, a investigar, fundamentados na articulação da teoria do efeito estético e da teoria histórico-cultural empreendida por Santos (2009), o fenômeno *crossover* em *Catálogo de Perdas*, de João Anzanello Carrascoza (2017), texto literário premiado, em 2018, na categoria Jovem e Projeto Editorial, pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ). Nesse sentido, inicialmente, buscamos promover um diálogo entre o debate teórico de Santos (2009) com a concepção de literatura *crossover*, para em seguida verificarmos, tomando como norte a interação texto-leitor adulto, esse fenômeno no texto literário selecionado, atentando, posto isso, tanto para o polo estético, quanto para o artístico.

<sup>1</sup> As referências apontadas apenas exemplificam as correntes mencionadas (não são *numerus clausus*).

<sup>2</sup> Produções literárias destinadas a crianças, a jovens e a adultos, muitas vezes “etiquetadas” com a indicação etária (“livro para crianças de 10 a 12 anos”, por exemplo), categorizando ainda mais os livros de acordo com o público leitor.

<sup>3</sup> Componentes curriculares, eventos e pesquisas voltados para a literatura infantil e juvenil.



## 2 A *crossover fiction*: onde está o leitor em interação com o texto?

O termo *crossover*, quando tratamos de literatura, refere-se segundo Beckett (2009), a textos que possuem múltiplos públicos no tocante à faixa etária. Tal definição, conforme podemos notar, de certo modo, contraria as limitações de idade firmadas pelo mercado editorial, de modo que textos escritos ou classificados como para adultos acabam alcançando o público infantil e/ou juvenil.

Com efeito, para Beckett (2009), embora críticos, jornalistas, editores e escritores restrinjam a expressão à literatura infantil ou juvenil que galga o público adulto, o caminho inverso também é considerado *crossover*, pois textos destinados a este também têm sido, ao longo do tempo, apropriados por crianças e jovens, como no caso de *Robinson Crusoe*, *Oliver Twist*, *A ilha do tesouro*, *Dom Quixote*, *Os três mosqueteiros*, entre outros.

Devemos notar ainda que, para as considerações de seu estudo, valem tanto os textos tidos como adequados para um determinado público – seja infantil, juvenil ou adulto –, mas ultrapassam as fronteiras etárias (*cross-reading*), quanto os intencionados a alcançar múltiplas faixas etárias de leitores (*cross-writing*).

De acordo com Aggraine (2015), embora estudos ressaltem a dificuldade de se definir as características da literatura *crossover*, devido à diversidade daquelas, há um padrão na maioria das narrativas caracterizando-as:<sup>4</sup> a) os personagens são reais e complexos, predominando o gênero feminino; b) os enredos também são complexos, visto que dotados de *flashback*, *flashforward* e enredo paralelo; c) o tema mais recorrente é a identidade; d) as perspectivas são variadas, algumas narrativas adotam o ponto de vista adulto e outros de crianças; e) o estilo também é diverso, podendo apresentar multimodalidade, múltiplas perspectivas ou múltiplos narradores; f) é frequente o uso de simbologias, por exemplo, pássaros como símbolo de revolução; g) os gêneros mais comuns são: a fantasia, a ficção científica (chamados pela autora de *pop fiction*), a narrativa histórica e a realista, além de gêneros mistos; h) o cenário varia entre realista e imaginário, a depender do gênero; i) a última característica indicada pela autora é a novidade (*novelty/uniqueness*), em outras palavras, as narrativas *crossover* têm algo que normalmente não é encontrado em outros livros, como a presença de múltiplos narradores.

Abordando a causa da ampliação do número de ocorrência do fenômeno *crossover* na literatura, Falconer (2009) aponta a controvérsia sobre aspectos que separariam faixas etárias diversas como um dos motivos ensejadores do crescente interesse por essa espécie de ficção. Para a autora (2009, p. 3),

[e]m termos bakhtinianos, podemos ver a ficção *crossover* como um novo gênero emergindo como uma resposta a um determinado momento de mudança final de crise

<sup>4</sup> Em sua pesquisa, a autora parte da análise de 14 narrativas estudadas com fundamento nas disposições de Beckett (2009).

cultural. Não é outra coisa, o sucesso da ficção *crossover* tornou as pessoas agudamente conscientes da falta de consenso sobre o que constituía uma leitura apropriada para crianças em oposição a adultos e, por extensão, sobre a dificuldade de manter as distinções tradicionais entre a infância e a idade adulta.<sup>5</sup>

Estariam, então, os adultos se infantilizando? Ou estariam as crianças e os jovens amadurecendo precocemente? Essas são questões que escapam ao nosso objetivo investigativo, porquanto centradas apenas no leitor. Consoante o já exposto, interessamos, por ora, o efeito estético, noutros termos, a experiência vivenciada em virtude da interação operada entre o texto e o leitor, sendo aquele dotado de um caráter *crossover*, dimensão ainda não discutida pela teoria dedicada ao estudo desse tipo de literatura.

Nesse sentido, compreendemos como bem-vindas as considerações de Santos (2009) acerca da articulação da teoria do efeito estético com a teoria histórico-cultural, a qual tomamos como fundamento para o diálogo com a concepção de literatura *crossover*, a seguir empreendido, por conceber o leitor como um sujeito real, permitindo-nos a adoção de uma perspectiva heurística capaz de explicar por que um texto engendrado para jovens atrai também leitores adultos.

Em *O que é Antropologia literária?*, Iser (1999, p. 154), buscando responder a indagação motivadora do questionamento-título de seu texto, explica, em um âmbito marco, que “[a] interação dos homens com o seu meio ambiente se realiza mediante um sistema de *feedback* ou retroalimentação.”, e continua:

Esse sistema de *feedback* se desenvolve como um intercâmbio entre o que sai (*output*) e o que entra (*input*), durante o qual a projeção é corrigida, caso não tenha conseguido ajustar-se àquilo a que visava. Ocorre assim uma dupla correção: o *feed forward* retoma como um *feedback loop* alterado, que, por sua vez, alimenta um *output revisito*. Desse modo, o *looping* recorrente adapta os futuros desempenhos às realizações passadas (Wiener). (ISER, 1999, p. 154, grifo nosso).

A ideia de *output revisito* apontada por Iser parece-nos diretamente relacionada, em uma esfera micro, com o que Santos (2009, p. 92) concebe quando se remete à experiência estética: “[o] efeito produzido pelos textos literários libera um acontecimento”, sendo este, ainda segundo a autora, justificado pelo rompimento com a realidade de referência do leitor. Em outras palavras, durante o ato de leitura, momento propício à experiência estética – desde que o texto literário seja dotado de qualidades negativas para um dado leitor empírico –, abre-se a oportunidade, mediante a inte-

<sup>5</sup> In Bakhtinian terms, we might see *crossover fiction* as a new genre emerging as a response to a particular moment of cultural crisis and change. Is nothing else, the success of *crossover fiction* made people acutely aware of the lack of consensus about what constituted appropriate reading for children as opposed to adults, and by extension, about the difficulty of maintaining traditional distinctions between childhood and adulthood (FALCONER, 2009, p. 3).

ração texto-leitor, para um alargamento “afetivo-cognitivo e experiencial” (SANTOS, 2009, p. 156). Deveras, durante a experiência estética, opera-se, um *output* revisto (âmbito macro), e, uma vez este seja vivenciado de forma consciente pelo leitor, o ato de leitura constituir-se-á como uma aprendizagem significativa<sup>6</sup> (âmbito micro).

O alargamento afetivo-cognitivo e experiencial pode ser ilustrado pelo sentido e pela significação que o leitor, orientado pelas estruturas do texto, atribui a este, em virtude da elaboração da negatividade articulada durante sua experiência estética. Para suprir a falta de conectividade necessária ao texto, o leitor realiza, cognitivamente, movimentos de *looping* e, a cada retorno (*feedback*), atualiza o texto – liberando um acontecimento, nas palavras de Santos (2006) –, impulsionando-o na leitura e emancipando-o.

Em face ao exposto, indagamos como um texto juvenil gera um acontecimento (SANTOS, 2009), uma aprendizagem significativa em adultos? A resposta a essa questão nos encaminhará à compreensão do fenômeno *crossover fiction*, atentando para a experiência estética de um leitor adulto em interação com um texto juvenil, de maneira que nossas reflexões sobre as disposições teóricas não estarão centradas em um enfoque imanentista do texto, nem em uma abordagem psicológica do leitor, visto que “[...] o efeito estético acontece na relação dialética entre texto (reformulação da realidade já formulada), leitor e sua interação” (SANTOS, 2009, p. 93).

Partindo do preceito de que um texto literário juvenil tem como objetivo principal

[...] expressar experiências humanas de cunho existencial/social/cultural, numa construção estética (literária) apropriada à experiência de vida e a um tipo de linguagem específico de seu público-alvo. (GREGORIN FILHO, 2011, p. 65),

podemos considerar, com fulcro na teoria histórico-cultural, as produções literárias juvenis como um objeto capaz de promover o desenvolvimento, acrescentamos, remetendo-nos a Gregorin Filho, no “seu público-alvo”. Estando o leitor adulto fora dessa mira, poderíamos dizer que o texto literário juvenil não produziria nele qualquer efeito estético, porém, acordando com tal assertiva estaríamos, se não subestimando o texto juvenil, idealizando o leitor adulto, e, além disso, incorreríamos no erro de negar o fato que há textos que ultrapassam as fronteiras etárias, em virtude do efeito estético experienciado por adultos no ato de leitura.

Nos termos da articulação da teoria do efeito estético, de Iser, com a teoria histórico-cultural, de Vygotsky, desenvolvida por Santos (2009), a emancipação do leitor – resultado de sua experiência estética –, tem como condições a existência de uma estrutura textual mediadora da interação texto-leitor – leitor implícito – acima do Nível de Desenvolvimento Real (NDR) e abaixo do Nível de Desenvolvimento Potencial

<sup>6</sup> Santos (2009), centrada na teoria histórico-cultural, entende que se dá a aprendizagem significativa quando o leitor atualiza conscientemente o objeto estético.

(NDP) do leitor. Nesse cenário, em que se dá o efeito estético, conclui Santos (2009), o texto literário se concentra na Zona de Desenvolvimento Proximal (ZDP) do leitor real, e este, assim, consegue atualizar aquele, ao pôr-se em implicitude.

Diante disso, um texto literário juvenil, dessa forma considerado pelas instâncias legitimadoras, tomando como leitor um adolescente, será dotado de qualidades negativas, quando atender as condições acima apresentadas: estrutura textual acima do NDR e abaixo do NDP desse leitor. Em se tratando do leitor adulto, todavia, em razão da sua maturidade, a princípio, como ele já teria todas as habilidades necessárias para a leitura do texto juvenil desenvolvidas, as premissas não estariam presentes e, por conseguinte, não vivenciaria a experiência estética ao interagir com o texto.

Em contrapartida, versando sobre textos literários juvenis caracterizados como *crossover*, embora sejam destinados a jovens, o efeito estético é, geralmente, vivenciado também por leitores adultos, uma vez que as condições exigidas para esse acontecimento se pressupõem como atendidas. Destarte, o texto literário *crossover*, para assim ser considerado, deve ter uma estrutura textual (mediadora da interação texto-leitor) acima do NDR e abaixo do NDP do leitor adulto, significando dizer que, para este o texto apresenta estrutura mediadora semelhante – dotada de qualidades negativas – a de um que o concebe como destinatário (literatura “adulta”), no entanto se concentra tanto na ZDP deste como na de leitores jovens.

De acordo com Santos (2009), por ser constituída a partir das interações sociais, a ZDP não está atrelada ao leitor real (considerado individualmente) apenas, mas ao plano interpsicológico, devendo, portanto, ser sopesado também o grupo no qual este se insere:

Como a ZDP é construída nas interações sociais, então ela sempre revela a faixa entre os Níveis de Desenvolvimento Real e Potencial de um grupo, de maneira que a ZDP dos seus indivíduos concretos flutua mais ou menos dentro dos limites construídos nas atividades socialmente organizadas desse grupo. (SANTOS, 2009, p. 156-157).

Nesse contexto, o estudo de textos literários *crossover* requer, como pedra de toque, pensar em um determinado grupo social – aquele que em dada época recebe o texto assim considerado – composto por indivíduos de faixas etárias distintas. Em razão desse caráter eminentemente social, somos levados a compreender esse conceito vinculando-o à teoria da estética da recepção, o que não obsta sua investigação no plano do leitor real como ora pretendemos.

### 3 Catálogo de perdas também para adultos

*Catálogo de perdas*, de João Anzanello Carrascoza, autor das narrativas, e Juliana Monteiro Carrascoza, autora das fotografias,

[...] se inspira no acervo do Museum of Broken Rela-

tionships (Zagreb, Croácia), que reúne em exposições temporárias relatos e objetos enviados por pessoas do mundo inteiro – símbolos catalisadores de suas relações ‘partidas’ . ([EDITOR], 2017 [QUARTA CAPA]).

O livro é composto por quarenta narrativas curtas – de no máximo uma página –, todas acompanhadas por composições fotográficas. O design gráfico, de Raquel Matsushita, segue o modelo de um catálogo, cuja página da esquerda (considerando o livro aberto) apresenta o título do conto, ordenado alfabeticamente e com letra capitular (Figura 1), e sempre se refere ao objeto que, de alguma forma, remete à perda abordada tanto no texto verbal, situado à direita (Figura 1), quanto no não-verbal, revelado com a abertura da página (dupla) daquele.

Figura 1 - Conto “Balão” (2017)



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 2 - Texto visual do conto “Balão”



Fonte: Acervo pessoal.

Brevemente apresentado o *Catálogo de perdas*, após justificar e resenhar a narrativa selecionada, “Balão”, passo a delinear a minha experiência estética vivenciada durante a interação com esse conto, no intuito de comprovar a qualidade negativa do texto juvenil mesmo em se tratando o mapeamento da leitura realizada por uma pessoa adulta.

A seleção desse conto não foi totalmente aleatória, pois tive como critério um padrão formulado após a leitura das duas primeiras narrativas. Depois de ler “Ancinho” e “Apito”, tendo como pressuposto uma informação veiculada na quarta capa:

“[a]presenta narrativas diversas de perdas [...]” ([EDITOR], 2017 [QUARTA CAPA]), notei a presença de uma relação entre os objetos (títulos dos textos) com as perdas ali retratadas. Assim, da leitura do terceiro conto,<sup>7</sup> “Balão”, em diante, tal formulação cognitiva passou a figurar como horizonte na leitura dos textos seguintes.

“Balão” conta a história de uma menina cujo pai sempre lhe negava um balão, quando iam ao parque da Água Branca, sob o argumento de que ela era pequena demais. Num sábado, ele foi até o vendedor de balões e, dirigindo-se a ela, disse: “você cresceu, filha, pode escolher um.” (CARRASCOZA, 2017, p. 10). Tal acontecimento encheu-a de felicidade. Apesar dos brinquedos do parque e de guloseimas, seu interesse estava centrado no novo objeto. Quando estava próximo de ir embora, a menina se distraiu com um cachorro e, sem querer, ao acariciar o animal, soltou o balão, que ganhou o ar e sumiu, configurando a sua primeira perda.

A minha interação com o texto literário em apreço é iniciada, como exposto, já tendo um vazio prévio – advindo de uma formulação antecessora à leitura propriamente dita do conto: qual a relação do título “Balão” com a perda abordada no texto? Da qual derivaram os questionamentos: o balão teria dado causa à morte de alguém querido do(a) narrador(a), configurando a sua perda?

Começo então a leitura efetiva do texto e, já na primeira linha: “O dia do sim, com que eu, menina pobre, tanto sonhara, chegou finalmente num sábado.” (CARRASCOZA, 2017, p. 10, grifei), formulo a hipótese de que a narradora adulta fala do dia do seu casamento – sonho de menina pobre –, e desenvolvo novas questões: que teria o balão a ver com o casamento? Haveria no casamento balões?

A informação seguinte – o pai sempre negava à narradora o balão, quando iam ao parque, por ela ser muito pequena – refuta a hipótese de a expressão “o dia do sim” remeter-se ao dia do casamento da narradora e, conseqüentemente, dilui os questionamentos derivados dela, restando ainda o vazio inicial, agora sob roupagem diferente: o balão teria dado causa à morte da narradora? E mais: ela teria se engasgado com o balão? O resultado dessa elaboração mental gerada pelo movimento de retenção e protensão fica em minha consciência sob a forma de horizonte, associado ao vazio central, resultante da minha experiência estética (qual a relação do título com a perda?).

Prosseguindo a leitura, a narradora detalha o momento que sucede o sim do pai. A descrição pormenorizada de sensações e de sentimentos advindos do sonho realizado, ocupando aproximadamente um terço do texto, adia a revelação da perda, a descoberta da relação do título com esta, postergando minha elaboração de negatividade. Tal estratégia textual, gerada a partir da perspectiva da narradora, cria tensão à narrativa, de modo que, embora curta, como todas do livro de Carrascoza, é intensa.

Perto do desfecho do conto, um fato inédito surge:

<sup>7</sup> Apesar de, neste ensaio, trazer somente o mapeamento da minha experiência estética com uma das narrativas de *Catálogo de perdas*, desde o virar da capa deparei-me com a estrutura apelativa do projeto gráfico, a qual também contribuiu para a construção de sentido do livro como um todo.



Mas, quando estávamos indo embora, me distraí com um cachorrinho que veio me lambear os pés e, por um descuido, ao acariciá-lo, soltei sem querer o balão – que subiu, lentamente, para o céu. (CARRASCOZA, 2017, p. 10,).

Essa passagem é concebida por mim na perspectiva de tema, e, como resultado de nossa interação, há o afastamento da hipótese do engasgo com o balão como causa da morte da menina; contudo ainda não permite que eu complete o vazio central – a relação do título com a perda e qual é esta exatamente –, mas provoca uma reformulação sobre ela: a menina teria corrido em busca do balão e morrido atropelada?

Adiante, na leitura, a estrutura textual me conduz à formulação de sentido, fundamentada na passagem a seguir: “Aí entendi o motivo pelo qual meu pai me negara tantas vezes o balão: para eu não enfrentar cedo demais a minha primeira perda.” (CARRASCOZA, 2017, p. 10). Lido esse trecho (tema), num movimento de *looping*, pelo qual retomo o título e todas as informações acumuladas durante a minha interação com o texto, completo o vazio central, conferindo-lhe sentido nestes moldes: a narradora não foi objeto de perda de alguém, mas o sujeito que perdeu algo, no caso, o balão, o qual concentra dois papéis na narrativa, o de título e o da perda em si.

Finalizando a leitura do texto, a narradora diz na sequência do excerto anterior:

Porque depois não haveria outra saída – e não há! –, senão aceitar todas as outras que, numa sequência inclemente, virão. O dia do sim foi também o dia do **maior não** que eu experimentei. (CARRASCOZA, 2017, p. 10, grifo meu).

Suas palavras, na experiência estética que vivencio, surtem como elucubrações promotoras de um novo vazio não preenchido em virtude do término do texto na forma de final aberto: à perda do balão sucederam-se outras, quais seriam?

Seguindo agora para o texto não-verbal, este é composto por um balão vazio, situado em primeiro plano, e uma menina, no fundo da imagem (Figura 2). Em minha mente, a fotografia assume a perspectiva de tema, e o texto verbal, a de horizonte, visto que minha interação com aquela será diretamente influenciada pelas informações acumuladas durante o ato de sua leitura. A minha experiência estética, nesse momento, portanto, é integrada por mim, leitora real, situada no polo estético, e pelos textos verbal e não-verbal, no polo artístico.

No decurso da interação, o sentido que formulo advém da associação mental que faço da imagem da criança à narradora ainda na infância, portanto, a imagem retrata a época em que ocorreram os fatos narrados, e o balão evidencia, em outra linguagem, o objeto de perda. O fato de ele não estar cheio – forma como é representado na minha interação com o texto verbal – e o de estar distanciado da menina figuram, num primeiro momento, para mim, como vazios materializados pelas seguintes questões: por que o balão não está cheio? Que representa a localização do balão em primei-

ro plano e a da menina no fundo da fotografia?

Em movimento de *looping*, retomando as informações do texto verbal, que continuam a me conduzir na leitura do texto não-verbal, na perspectiva de horizonte, completo as suas indeterminações, conferindo-lhe sentido nestes termos: o balão vazio corresponde ao esvaziamento da felicidade da personagem ao ver-se suprimida, num átimo de inocente distração, do sonho a que fora amarrada “como um barbante ao futuro” (CARRASCOZA, 2017, p. 10); e a disposição dos elementos retratados na imagem (balão e personagem) representa o afastamento da menina em relação ao “tesouro maior” (CARRASCOZA, 2017, p. 10), distanciamento este tão grande para si que apequena e agiganta o objeto do querer, configurando, literalmente, “o maior não” que ela experimentou (CARRASCOZA, 2017, p. 10).

#### 4 Considerações finais

De acordo com o delineado na segunda seção e refletindo sobre o mapeamento realizado na terceira, para a consecução do objeto estético, duas condições necessárias se fizeram presentes: i. eu tinha, no momento da leitura, o conhecimento prévio necessário para me pôr em implicitude, ou seja, o meu NDR estava aquém da estrutura textual, mesmo sendo uma leitora adulta e o texto destinado ao público juvenil; ii. a estrutura textual – leitor implícito – funcionou como instância mediadora, portanto, concentrava-se abaixo do meu NDP, colaborando para o meu processo de construção de sentido.

À medida que a estrutura do texto, enquanto mediadora da minha leitura, colaborou para a construção de sentido realizada – após a formulação de negatividades (complementação dos vazios) –, oportunizando-me o efeito estético, este acontecimento promoveu a mudança de status do meu NDP, que, superado, tornou-se NDR, ao mesmo tempo em que deu lugar a um NDP mais incrementado – processo conhecido como emancipação do leitor.

Configuradas essas circunstâncias e entendendo que esse movimento se dá dentro da ZDP – cuja compreensão, como já apresentado, situa-se no plano interpsicológico, o qual é comum para o público juvenil e o adulto, quando estamos falando de textos *crossovers* –, “Balão”, um texto literário destinado a jovens, pode ser concebido como uma *crossover fiction*, pois pude, enquanto leitora situada fora da faixa etária do público designado por autoridade legitimadora como destinatário, experimentar o efeito estético.

## Referências

- ANGGRAINI, T. E. *The characteristics of child-to-adult crossover literature*. 2015. Tese (Doutorado em Filosofia) - The Ohio State University, Ohio, 2015.
- BECKETT, S. L. *Crossover fiction: global and historical perspectives*. New York/London: Routledge, 2009.
- DELBRASSINE, D. *Le roman pour adolescents* aujourd'hui: écriture, thématiques et réception. Liège: Scérén, 2006.
- CARRASCOZA, J. A. *Catálogo de perdas*. São Paulo: SESI-SP editora, 2017.
- CRUVINEL, L. W. F. *Narrativas juvenis brasileiras: em busca da especificidade do gênero*. 2009. 188 f. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Letras, UFGO, Goiânia, 2009.
- ESTEBAN, S. G. A literatura juvenil: uma etiqueta forçada. *Revista Emília*. ago. 2018. Seção Cultura Jovem. Disponível em: <https://revistaemilia.com.br/a-literatura-juvenil-uma-etiqueta-forcada/>. Acesso em: 28 jun. 2020.
- [EDITOR], Quarta capa. In: CARRASCOZA, João Anzanello. *Catálogo de perdas*. São Paulo: SESI-SP editora, 2017.
- FALCONER, R. *The crossover novel: contemporary children's fiction and its adult readership*. New York, London: Routledge, 2008.
- GREGORIN FILHO, J. N. *Literatura juvenil: adolescência, cultura e formação de leitores*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2011.
- ISER, W. O que é Antropologia Literária? In: ROCHA, J. C. C. *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser* (Org.). Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1999.
- RAMOS, A. M.; NAVAS, D. Narrativas juvenis: o fenômeno "crossover" na literatura portuguesa e brasileira. *Elos: Revista de Literatura Infantil e Juvenil*, n. 2, 2015.
- SANTOS, C. S. G. *Teoria do efeito estético e teoria histórico-cultural: o leitor como interface*. Recife: Bagaço, 2009.
- TOURNIER, M. *Le vol du vampire: notes de lecture*. Paris: Gallimardi, 1981.

# 7

## Construção do fantástico por meio dos vazios na experiência estética com *O incolor Tsukuru Tazaki e seus anos de peregrinação*, de Haruki Murakami



Rebeca Monteiro Ayres de Sousa

### 1 Introdução

Num mundo verossímil ao nosso, com leis naturais semelhantes ao universo em que vivemos, sem criaturas transcendentais nem entidades místicas, de repente, concebe-se um fenômeno inexplicável pelas regras desse mundo e não somos capazes de identificar se esse evento insólito é fruto de nossa imaginação ou se realmente faz parte do mundo em que residimos: é essa a essência do fantástico que propõe Todorov em *Introdução à Literatura Fantástica* (2004).

Buscar compreender o objeto sobrenatural por meio de uma explicação racional ou de uma aceitação irracional gera esse fenômeno oscilante, fazendo-se necessária a participação do leitor que deve apreender seu papel nesse processo de leitura.

Ora, a hesitação, condição do fantástico, é formada a partir de indeterminações, lacunas que podem ser preenchidas pelo leitor. Portanto, a vacilação proposta por Todorov assemelha-se ao conceito desenvolvido por Iser de vazios (ISER, 1996, v.1).

Sendo assim, o presente capítulo tem como objetivo associar esse conceito de vazio, desenvolvido por Wolfgang Iser em sua teoria da Antropologia Literária, à construção de um romance fantástico na visão de Todorov, por meio do mapeamento de minha experiência estética com o livro *O incolor Tsukuru Tazaki e seus anos de peregrinação*, de Haruki Murakami, publicado em 2014.

### 2 Aproximações teóricas

A intenção do Fantástico é desestabilizar as fronteiras do real que dão segurança ao leitor, sendo assim, o sobrenatural manifesta-se em um cenário aparentemente familiar, que reproduz a normalidade de experiências conhecidas por quem está realizando a leitura.

Iser, ao investigar os processos cognitivos do leitor durante a interação com o texto, nomeia de repertório do leitor o complexo de experiências anteriores por ele vivenciado, ou seja, leituras, vivências e percepções de mundo. Então, para que o objetivo do Fantástico seja firmado, o leitor considera o mundo encenado como semelhante ao mundo em que habita, em outras palavras, por meio de seu repertório, o leitor fia-se no mundo do texto. Semelhante a Iser, Todorov compreende o valor da interação texto-leitor:

Em primeiro lugar, é necessário que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais, e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. (TODOROV, 2004, p. 28)

Diante da situação transgressora, o discurso fantástico compõe e condiciona as personagens num estado de ambiguidade contínua diante de algo incompreensível e, conseqüentemente, essa hesitação alcança também o leitor.

A oscilação, primeira condição do Fantástico segundo Todorov, é construída a partir de indeterminações no texto, não há como definir se determinado evento faz parte do real ou trata-se do sobrenatural, sendo assim, traça-se uma relação entre a hesitação de Todorov e o conceito de vazio iseriano.

De acordo com Iser (1996), o texto literário possui pontos de indeterminações, os vazios, que devem ser preenchidos pelo leitor enquanto realiza sua leitura. Ao se deparar com o vazio, no caso do Fantástico gerador do desconforto e da oscilação, o leitor sente a necessidade de ficcionalizar, ou seja, buscar dar sentido àquela lacuna semântica.

### 3 O romance

O romance *O incolor Tsukuru Tazaki e seus anos de peregrinação*, de Haruki Murakami narra a jornada de Tsukuru. Ele tem 36 anos, mora em Tóquio e trabalha construindo estações. Quando estava no Ensino Médio, era rodeado de 4 melhores amigos, cada um representando uma cor (Azul, Vermelho, Branca e Preta), porém, quando entrou para a faculdade, seus amigos declararam que não iam manter contato e Tsukuru, mesmo não compreendendo a razão desse afastamento, decide seguir sua vida. Até que um dia, conversando com seu interesse romântico Sara, decide investigar o motivo do abandono.

No decorrer de sua jornada, Tsukuru, através do diálogo com outras personagens, experimenta situações insólitas que o fazem questionar sua percepção do mundo. Essa incerteza do protagonista acarreta a dúvida também no leitor, Murakami não dá respostas à hesitação e isso leva os leitores a ficcionalizar, estimulando-os a construir um sentido articulando/preenchendo as lacunas do romance.

O primeiro grande vazio da narrativa que pude experienciar relaciona-se aos amigos do personagem principal. Apesar de não haver uma correlação direta à construção do fantástico, ao insólito, esse vazio é fundamental na caracterização de Tsukuru, a lacuna incômoda por anos, e propulsora da peregrinação, é o motivo de sua exclusão do grupo. Observemos a citação abaixo:

Ele foi informado certo dia pelos quatro amigos íntimos de longa data: nós não queremos mais nos encontrar nem falar com você. De modo categórico, sem margem para concessão, abruptamente. E ele não recebeu nenhuma explicação de por que estava recebendo uma intimação tão dura. Ele também não se atreveu a perguntar. (MURAKAMI, 2014, p.9).

Desde a época do colégio, Tsukuru sentia-se excluído, já que, enquanto os outros amigos tinham personalidades marcantes e uma cor chamativa, Tsukuru considerava-se invisível, não possuía peculiaridades nem um apelido colorido. Portanto, quando ouviu a demanda de seus companheiros, sua insegurança alastrou-se e não foi capaz de confrontar o impasse.

A partir desse afastamento dos demais amigos, Tsukuru passa por um período de instabilidade emocional, com conflitos internos de dúvida, solidão e melancolia, tamanha crise refletiu inclusive na sua aparência, Tsukuru não conseguia ao menos se reconhecer no espelho.

Tendo definido o protagonista como alguém solitário, discreto, emocionalmente instável e evidenciado o vazio instigador do enredo, passarei a analisar duas personagens atuantes no elemento sobrenatural da narrativa. Apesar de estarem ausentes na maior parte do texto, são constantemente lembrados por Tsukuru: Haida, único amigo do incolor após o rompimento com os coloridos, e Branca, a musicista do grupo por quem Tsukuru era apaixonado.

#### 3.1 Haida

Próximo a completar um ano do desligamento de Tsukuru com o grupo, depois de familiarizar-se com a sua nova aparência e recente rotina isolada, o personagem principal conhece alguém com hábitos semelhantes aos seus. A começar pela escolha do nome do amigo, Haruki Murakami já concede vestígios a respeito da função que Haida desempenhará na vida de Tsukuru:

Ele se chamava Haida. Fumiaki Haida. Aqui também tem mais uma pessoa colorida, Tsukuru pensou, quando ficou sabendo do nome dele – que literalmente queria dizer ‘campo cinzento’. Mr. Gray. Claro, apesar de ser uma cor bastante discreta. (MURAKAMI, 2014, p. 53).

Por ser mais uma pessoa com nome de cor, cinza, é possível interpretá-lo como a junção do preto e do branco, então Haida seria a substituição das duas figuras femininas que marcaram a adolescência de Tsukuru. No tocante à personalidade, Fumiaki Haida também possui características semelhantes às garotas, aprecia música clássica e é introvertido como Branca, porém tem senso de humor e intelecto similares ao de Preta.

Em certo momento da narrativa, Tsukuru vai ao trabalho e almoça com seu chefe. Durante o intervalo, ele conta a Tsukuru sobre alguns objetos estranhos que haviam sido perdidos nas estações e nos trens e, entre esses artefatos, o chefe relata o dia em que apanhou dois dedos no formol:

[...] Era um bonito saco de pano com um pequeno vidro parecido com o de maionese dentro, só que com líquido, e nele boiavam dois dedos pequenos. Pareciam dedos de criança cortados na base. (MURAKAMI, 2014, p.192).

Na verdade, os dedos não eram de uma criança, mas sim de um adulto com polidactilia – anomalia que altera a quantidade de dedos nas mãos. Ao confabularem mais a respeito dessa alteração genética, os personagens debatem se haveria alguma utilidade em possuir um dedo a mais em cada mão, porém os três colegas assentam



que “seis dedos é um número excessivo para as pessoas” (MURAKAMI, 2014, p.191).

Como mencionado no início do tópico, Tsukuru e seus quatro amigos conviviam em plena harmonia, cada um possuía seu papel no grupo. Entretanto, com a chegada de Haida, esse equilíbrio foi desestabilizado, o personagem cinza é excedente. Dessa forma, Haida executa o posto do sexto dedo no funcionamento da mão, ou seja, no relacionamento dos cinco amigos.

Atrelado a isso, no decorrer da conversa sobre a anomalia, o chefe menciona que, em Bornéu, crianças com seis dedos eram consideradas xamãs. Levando em conta os atributos místicos associados ao conceito de xamã, é possível vinculá-los a Haida: Fumiaki Haida é a personificação do elemento insólito, fundamental para a construção do fantástico no livro.

Somente a partir desse personagem que Tsukuru vivencia eventos que variam entre real e irreal, seja no sonho erótico com Preta e Branca ou na história que ouviu de seu amigo. Haida atua de forma análoga ao xamã, conduzindo experiências que transitam entre sonho e realidade.

### 3. 2 Branca

Comparando Branca aos demais amigos, é evidente que ela é a mais influente no processo de peregrinação e de transformação de Tsukuru. Branca é a responsável pelo maior sofrimento na vida do protagonista: por sua causa, o grupo decidiu romper contato com Tsukuru.

Entretanto, na fase em que o protagonista decide retomar os contatos da juventude, Branca já havia falecido há seis anos. Quando avisado do destino dela, Tsukuru entra em estado de descompensação mental, confundindo memórias e sonhos. Ao pensar em sua amiga, Tsukuru lembra seus cabelos, pernas, dedos, porém acrescenta características vistas apenas em sonho (ou subconsciente?): “Os pelos pubianos úmidos e os mamilos duros. Não, eles nem chegam a ser lembranças. São... não, não vou pensar mais nisso” (MURAKAMI, 2014, p.191).

Tendo em vista os acontecimentos insólitos que Tsukuru presenciou junto a Haida, o relato da viagem de seu pai e o sonho erótico com as amigas coloridas – que serão discutidos no próximo tópico – o personagem principal já havia começado a suspeitar e a hesitar sobre as leis naturais de seu mundo. Consequentemente, como leitora, também vacilei, experienciando, portanto, uma lacuna semântica: Tsukuru estava realmente sonhando ou esteve com Branca?

Esse vazio, ou seja, não conseguir discernir realidade e fantasia, aprofunda-se a medida em que Tsukuru busca por respostas. Pelo fato de Branca não poder contar sua versão, Tsukuru reúne informações por meio dos seus outros três amigos: o primeiro que ele encontra é Azul, que lhe revela o motivo de sua exclusão repentina do antigo grupo:

[...] ela foi sozinha a Tóquio assistir a um concerto de um pianista estrangeiro famoso, e dormiu no seu apartamento de Jiyûgaoka. [...] Ia passar a noite a sós com um homem, mas não estava preocupada porque seria com você, mas à noite ela foi violentada. Tentou resistir, mas o corpo estava dormente e ela não conseguia se mexer. (MURAKAMI, 2014, p.151).

Apesar de haver o preenchimento do vazio que atormentava Tsukuru, novas lacunas surgem, reavivando as dúvidas do protagonista: Tsukuru fez isso? Por que Branca inventaria esse discurso? Posteriormente, dialogando com Vermelho e com Preta, novas informações são acrescentadas à trama caótica: Branca tinha algum transtorno mental e, depois de passar por um estupro e um aborto, mudou drasticamente, perdeu a beleza e o encanto que possuía e isolou-se.

Ademais, os discursos dos amigos parecem corroborar mais de uma perspectiva: se por um ângulo admitem a impossibilidade do estupro, em contrapartida atestam que esse ato realmente aconteceu, já que Branca estava grávida.

Compreendida a incumbência de Haida – como preceptor de experiências inabituais e como sexto dedo ineficiente que a lei de seleção natural já superou – e constatado o desempenho de Branca na vida de Tsukuru, passemos para a análise dos eventos relacionados aos dois personagens investigados que o personagem principal experienciou.

### 3.3 Os episódios insólitos

Segundo Todorov (2004), o fantástico expõe os leitores a situações transgressoras do que entendem ser o mundo real, ou seja, a episódios em que ocorrem fenômenos inexplicáveis. Isso posto, neste último subtópico, salientarei os vazios que vivenciei, construídos a partir de episódios insólitos presenciados pelo protagonista.

Num sábado em que Haida passou a noite na casa de Tsukuru como de costume, pensativo e aéreo, decidiu contar uma experiência que seu pai viveu relacionada à morte. Ele admite a Tsukuru que a história não parece verídica, mesmo assim deseja expor esse relato, com o intuito de apresentar compreensões diferentes das que Tsukuru está acostumado sobre a vida:

Como filho que conhece bem o caráter do pai, não tenho outra opção senão acreditar completamente na história dele. Mas naturalmente, como você não o conhece, é livre para acreditar nela ou não. (MURAKAMI, 2014, p.69).

Dessarte, Haida descreve a interação de seu pai com um músico quando esteve afastado da cidade grande. Seu genitor trabalhava auxiliando uma hospedaria de águas termais até que fez amizade com um dos clientes, um pianista que aparentava ser sério e reservado, Midorikawa. Numa noite, enquanto conversavam, o musicista revela ter

apenas dois meses de vida, a menos que fosse capaz de encontrar alguém excepcional para transmitir o pacto (ou a maldição) e que o pai de Haida condizia com esse posto.

Nesse momento, experienciei alguns vazios. Estive habituada ao mundo encajado até que me foram apresentados fenômenos distantes do mundo ‘real’ que construí com base em meu repertório. Todorov, tecendo as condições do fantástico, aponta a inserção do leitor como essencial à construção desse gênero: o fantástico implica, pois, uma integração do leitor com o mundo dos personagens; define-se pela percepção ambígua que o próprio leitor tem dos acontecimentos relatados. (TODOROV, 2004, p.27).

Em tal caso, questioneimei-me quanto ao porquê de Haida contar essa história a Tsukuru, qual a razão de Haida sentir necessidade de apresentar isso ao personagem principal? O que esse episódio representa? Murakami não justifica a finalidade desse trecho, portanto, cabe ao leitor ficcionalizar, articular os vazios.

Em minha experiência estética, obtive resoluções distintas a esses intervalos, o primeiro preenchimento diz respeito a um espelhamento do que houve com Branca. Ora, Branca e Midorikawa são pianistas, estariam então interligados? Por esse viés, Branca, deprimida após o estupro e o aborto, morando sozinha e longe de casa, aceitaria o pacto e conseqüentemente seria assassinada? Essa perspectiva é possível, já que combinaria com a história de Haida, não há um detalhamento do tipo de morte que ocorreria para os que aceitassem o pacto.

Entretanto, existe ainda a possibilidade dessa história estar em conformidade com as leis do mundo do romance, pode ser que o relato de Haida seja verdadeiro e que realmente exista auras coloridas. Existem nomes coloridos – como os amigos de Tsukuru –, por que não existiria também auras com cor?

Ainda, se pensarmos na figura de Tsukuru Tazaki, alguém absorto, introspectivamente etéreo, inconsistente com suas emoções, com mágoas não resolvidas, é possível ponderar sobre a existência de Haida: Tsukuru nunca o mencionou para Sara; não há trechos no romance em que os dois estejam na presença de outras personagens; Haida assemelha-se às duas amigas de Tsukuru; O protagonista, depois do desaparecimento do amigo, confunde outro aluno com Haida. Portanto, seria Haida fruto da mente de Tsukuru, criação da sua solidão?

Não cabe ao presente capítulo responder a esses questionamentos, nem indicar uma resolução correta, porém, apontando a minha experiência, as múltiplas interpretações possíveis para o mesmo vazio tornam-se legitimadas.

O relato de Fumiaki Haida é de imenso interesse e relevância para a construção do fantástico porque, a partir dele, Tazaki atende às perspectivas inéditas. Haida, mentor de experiências inexplicáveis, introduz Tsukuru em sua inquietude entre real e sobrenatural:

[...] como, na história, o pai devia ter quase a mesma ida-

de do filho agora, na consciência de Tsukuru a figura dos dois se sobrepujam naturalmente. Sentiu algo misterioso, como se duas temporalidades diferentes tivessem se fundido em uma. Talvez quem viveu essa experiência de fato tenha sido o próprio filho que está aqui e não o pai. Talvez ele esteja contando a própria experiência, usando temporariamente a figura do pai. De repente ele foi tomado por essa ilusão. (MURAKAMI, 2014, p.77).

Ao final da exposição do colega, Tsukuru encontra-se confuso entre passado e presente, questiona a veracidade do relato, entrelaçando a figura do pai e do próprio Haida. Diante desse cenário inviável e emaranhado, Tsukuru é apossado de um repentino sono profundo e, em seguida, vivencia mais um evento insólito durante a mesma noite. Essa sucessão de fenômenos adequa-se à teoria proposta por Todorov:

Tudo isto, de mais está dizê-lo, não provém das leis da natureza tal como as conhece. No máximo, pode dizer-se que se trata de acontecimentos estranhos, de coincidências insólitas. Em troca, o passo seguinte é decisivo: produz-se um acontecimento que a razão não pode explicar. (TODOROV, 2004, p. 25).

Proporcional a uma paralisia do sono, a mente de Tazaki desperta, mas seu corpo permanece imóvel. O personagem principal experimenta um sonho muito próximo ao real ou talvez uma realidade desconhecida: “Até onde será que é a realidade? Tsukuru pensou. Não é um sonho. Nem miragem. Deve ser real. Mas não havia o peso que a realidade possui” (MURAKAMI, 2014, p.108).

Instaura-se aqui um momento de vacilação tanto no personagem como em minha vivência de leitura. O narrador argumenta que Tsukuru já havia sonhado com suas amigas, porém, dessa vez, a figura de Haida junta-se à fantasia erótica, transportando a estranheza para o episódio.

Mais adiante no romance, quando Tsukuru reflete sobre as adversidades que Branca sofreu, rememora a cena que transita entre sonho e realidade. O período em que Branca alega o estupro combina com a época do sonho:

Era como se o próprio quarto possuísse vontade própria. Ali dentro, ele foi perdendo a capacidade de julgar o que era verdade e o que não era. Em uma das versões da verdade, ele nem tocou na mão de Branca. Mas em outra ele a violentou covardemente. Quanto mais pensava, menos Tsukuru entendia em qual das versões ele estava inserido agora. (MURAKAMI, 2014, p.207).

Semelhante às manifestações que Tsukuru sentiu durante o sonho com suas amigas e Haida, na noite do estupro, Branca também esteve com a mente desperta

sem sentir o corpo, como se estivesse sob o efeito de drogas. Adentra-se, portanto, o vazio mencionado no subtópico 3.2: já que o estupro e o sonho ocorreram em épocas próximas, Tsukuru estava sonhando ou estuprou Branca?

A exposição ao fato de que Branca havia ficado grávida, fruto do estupro, e que havia sofrido um aborto – retomando o último encontro da peregrinação, com Preta – suscita a mesma indecisão por parte de Tsukuru, como se verifica na passagem abaixo:

Ao pensar nesses sonhos, Tsukuru não conseguia dizer com total convicção que era tudo invenção de Yuzu, que ele não se lembrava de nada, principalmente quando ouvia que ela alegava que fora estuprada por ele (e que consequentemente estava grávida de um filho dele). Mesmo que não passassem de acontecimentos dentro do sonho, ele não conseguia abandonar o pensamento de que tinha certa responsabilidade por eles. Não, não só no caso do estupro. No caso do assassinato dela também. Naquela noite chuvosa de maio, algo de dentro dele foi a Hamamatsu, sem ele mesmo perceber, e apertou o pescoço dela, um pescoço fino e belo como o de um pássaro. (MURAKAMI, 2014, p.281).

A coincidência insólita do estupro acontecer enquanto Tsukuru estava sonhando tem a possibilidade de proporcionar ao leitor a conjectura de que o sonho teria se transportado para a realidade, Murakami já realizou esse feito em outra narrativa, Kafka à Beira Mar, por que não efetuaria o mesmo num livro distinto? Entretanto, permanece também a hipótese de que a realidade não suporta esse traslado do sonho, sonho permanece sonho.

#### 4 Considerações finais

Os questionamentos levantados parecem converter um senso da incapacidade de Tsukuru Tazaki para compreender e explicar a complexidade entre o seu exterior e o seu interior. Murakami explora, por meio do borrão entre realidade e sobrenatural, como os seres humanos aprendem a aceitar que determinadas questões podem não ter uma resposta.

Além de construírem o elemento insólito do texto, gerador de desconforto nos leitores, os vazios experienciados na leitura do romance teceram o personagem principal como alguém destituído de lugar. Tsukuru perde seus quatro amigos, esquece-se de Haida e não conquista Sara, não tem raízes, não tem sustentação, entretanto, a sua essência pode estar constituída precisamente no vago.

Por fim, de forma análoga, pontuo que este capítulo não tem a intenção de preencher lacunas, mas discutir o componente estranho, que caracteriza o gênero fantástico, através desses vazios, mapeando a minha experiência estética. Saliento que o vago não está na mente do leitor, nem no texto escrito, mas na trajetória entre os dois.

#### Referências

ISER, W. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético.** Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 1.

ISER, W. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético.** Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999. v. 2.

MURAKAMI, H. **O incolor Tsukuru Tazaki e seus anos de peregrinação.** Tradução: Eunice Suenaga. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

SANTOS, C. S. G. et al. **Roteiro Didático Metaprocedimental em Antropologia Literária (RDM).** Relatório de pesquisa apresentado ao PROLICEN. João Pessoa, 2019.

TODOROV, T. **Introdução à Literatura Fantástica.** Tradução: Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.



# 8

## Entre cores e universos: os vazios na experiência estética com *Uma didática da invenção*, de Manoel de Barros



Alinne de Moraes Oliveira Cordeiro

### 1 Um começo

A poesia pode ser entendida como a infância que muitos reservam em si, adormecida. São nos anos iniciais das nossas vidas que o real ainda se funde com o que imaginamos ou confabulamos. Um entrelugar que leva os olhos e a mente de uma existência que ainda é recente a vivências dignas de abstrações oníricas, devaneios, mágica. Não tem limite o brincar. Ficcionalizar se revela uma necessidade, tal qual Iser (2013) aponta. Décio Pignatari (2005, p. 12) nos acrescenta:

O linguista Chomsky distingue dois níveis no fato linguístico: o nível de competência e o nível de desempenho. O nível de competência refere-se ao nível de domínio técnico da linguagem (aos três anos de idade, uma criança já domina as estruturas básicas de seu idioma materno). O nível de desempenho é aquele em que o falante cria em cima do nível de competência. É claro que esses níveis não são separados: a criança aprende criando. Todos nós criamos, mas a (des)educação que recebemos nos orienta no sentido da descrição, no sentido de permanecermos apenas ao nível de competência.

A literatura enquanto arte nos impulsiona a continuarmos esse movimento de diluição do real, mesmo que inseridos numa sociedade que nos afasta, cada vez mais, da ânsia de criar. Nesse sentido, o estudo dos fenômenos que acontecem no momento da leitura, em uma perspectiva da Teoria do Efeito Estético e da Antropologia Literária, nos direciona a um retorno e a uma conscientização de que somos permeados por atos de fingir (ISER, 2013). O artista, aquele que reinventa universos, dá o primeiro passo e entrega ao leitor não uma composição finda em significados, mas, através do não dito, atribui ao leitor uma função de coparticipante ativo no processo de constituição de sentido, uma relação comunicativa (SANTOS, 2009). A Teoria do Efeito Estético se debruça em investigar não mais o que determinado livro, filme, e afins significam, mas os efeitos percebidos pelo leitor no contato com o texto ficcional (SANTOS, 2017).

Dito isto, este capítulo objetiva a elaboração de um mapeamento da experiência estética (SANTOS, 2017) da primeira parte de *O livro das ignoranças*, o poema “Uma didática da invenção”, de Manoel de Barros, com ênfase nos vazios, na quebra da *good continuation* e nos *loopings* vivenciados no meu processo de leitura.

Manoel de Barros, em *O livro das ignoranças*, navega em um cosmos oscilante e desinibido. Captura imagens sonoras, sabores flutuantes e guia a linguagem em rumos díspares. Um destino sutil e fétido (isso mesmo) é reservado aos que optam por abraçar tal poética. A letra é tomada por uma dimensão outra, inaudível, intocável e não palatável.

Escolhemos, dentre as três partes presentes no livro, sendo as duas outras “Os delimites da palavra” e “Mundo pequeno” o “Uma didática da invenção”, pela peculiaridade com que o eu-lírico dispõe os primeiros versos, bem como pela progressão a que

o texto é submetido, no sentido de propor um mapa ao não dito. Como é próprio das produções de Manoel de Barros, a infância é contemplada no poema, estando atrelada à força criadora.

A leitura – individual e, por isso, em primeira pessoa – terá como teoria norteadora os estudos de Iser (1999), ou seja, em um viés atrelado à Teoria do Efeito Estético e à Antropologia Literária.

## 2 Percorrendo a fundamentação teórica

As reflexões e definições contempladas neste trabalho e em especial neste tópico, são oriundas predominantemente do estudo desenvolvido por Santos (2009, 2013), na tese intitulada *Teoria do efeito estético e teoria histórico-cultural: o leitor como interface*, que refletiu didaticamente a teoria iseriana, propondo a inserção de um conceito de leitor real, baseado em L. S. Vygotsky.

É relevante ressaltarmos que o indivíduo referido como “leitor”, para Iser, se define como “leitor implícito”, uma forma que se manifesta na estrutura do texto. O leitor real, aquele imbuído de uma psiquê, se coloca em implicitude perante a obra lida. De acordo com Santos (2013):

Assim, o leitor real, quando aceita o papel apresentado pelo leitor implícito (conceito de ordem textual), entra num jogo diádico com o autor, imaginando e interpretando o mundo esquematizado através do texto, mas muito provavelmente, nunca idêntico ao mundo do autor. (SANTOS, 2013, p. 355).

O sistema que se delinea no instante de leitura é atravessado por conexões que se encontram e se dissipam continuamente, numa dança ora acompanhada, ora solitária, entre texto e leitor. Como veremos a seguir, esse “jogo” inclui os vazios.

Santos (2009) discorre sobre os instantes de indeterminação que perpassam nosso cotidiano social, no sentido de enfatizar, partindo de uma pesquisa psicanalítica<sup>1</sup>, que, tal qual as inferências realizadas no momento interacional face a face, nos levando a agir conforme a imagem ideada que o outro construiu de nós, é possível seguir a mesma perspectiva para textos literários.

Logo, somos, mesmo que inconscientemente, familiarizados com o “nada”. Iser correlaciona essas duas formas comunicativas e se debruça em teorizar sobre tais fenômenos leitores.

Os vazios são ausências que operam no desenvolvimento de um suporte artístico. Por exemplo, quando, em um filme, nos deparamos com um final aberto aos mais variados destinos, ou mesmo em um livro, a construção de sentido se revela flutuante,

<sup>1</sup> LAING, R. D.; PHILLIPSON, H.; LEE, A. R. *Interpersonal Perception: a Theory and Method of Research*. London: Tavistock Publications; New York, Springer Pub. Co., 1966.

a depender do que faremos com as informações retidas até então. Para Iser (1999, p. 174),

[e]sses espaços vazios ou hiatos temporais permeiam a interação dos fragmentos transcodificados, evidenciando assim alienações, condensações e sobredeterminações. A dissolução do sentido, o desmantelamento das estruturas, a desfiguração dos contextos transmutam o texto-referência numa massa de segmentos da qual emergem combinações sempre novas.

Através dos vazios, o leitor, em um movimento de “propensão e retenção” (SANTOS, 2009, p.111), ou seja, de recordar o que já foi lido e vislumbrar o que, para ele, ainda pode acontecer, articula as informações dadas no texto e constrói um sentido final (Gestalt).

É evidente que, ao ampliar o estudo e a tentativa de definição desse fenômeno, outras variantes estão imbricadas e contemplam a experiência estética. A negação e a quebra da *good continuation* são duas delas, a primeira caracterizada pelo cancelamento de uma estrutura esperada, e a segunda caracterizada pelo não alcance, por parte do leitor, à expectativa do que se sucede no enredo. Esse movimento dá ao espectador uma abertura que o direciona a outras possibilidades de sentido. Imaginemos um leitor que nunca entrou em contato com formas poéticas que fugissem ao padrão de versos e estrofes. Se este mesmo indivíduo se inclinar na leitura das poesias concretas do autor Augusto de Campos, como a de título “Lixo, luxo”, em que cada letra da palavra “lixo” é constituída pela palavra “luxo”, poderá constituir, para este leitor, uma negação, visto que aquele não é o modelo de poesia que faz parte do seu repertório, como também poderia haver uma quebra da *good continuation* pelo jogo semântico entre a palavra lixo e luxo. Tais processos poderiam resultar em vazios na experiência de leitura do tipo “como isso pode ser um poema?” “por que só uma palavra diagramada?” e possível reflexão sobre o fator consumismo. A quebra também pode se manifestar semanticamente, como em relações paradoxais.

As “respostas” ou o preenchimento que o leitor confere ao vazio com inferências ou informações que não estão no texto literário é denominado de negatividade (SANTOS, 2009).

Partindo do que delimitamos até esse ponto e buscando um encaminhamento no sentido do fazer poético – *corpus* do nosso estudo –, é significativa a compreensão e percepção de que temos no gênero poema uma abstrata relação entre a linguagem e o eu-lírico, transmitida ao leitor. Consoante com o que nos diz Pignatari (2005, p.11), grifo nosso), “O poeta faz linguagem, fazendo poema. Está sempre criando e recriando a linguagem. Vale dizer: **está sempre recriando o mundo**”. A íntima relação entre poeta e linguagem mencionada pelo autor se aproxima, em nossa perspectiva, ao que Iser (2013, p.43) propõe: “Pelo reconhecimento do fingir, todo o mundo organizado no texto literário se transforma em um como se”. Evidentemente, como já apresentado, o teórico se refere aos suportes artísticos e literários, não apenas ao gênero poema.

Estabelecemos o vínculo entre as duas citações pela proximidade semântica, que se estende ao poema a ser analisado a seguir, à luz da Antropologia Literária e Teoria do Efeito Estético.

### 3 Mapeando a experiência

O poema revela um eu-lírico atento às coisas minúsculas. O primeiro vazio percebido em minha leitura se faz no título: “Uma didática da invenção”, mas como didática? Se ensina a criar? Se ficcionalizar e imaginar nos são inerentes, essas podem ser indagações iniciais. Conhecendo a produção do poeta, realizei uma propensão de que o poema terá um teor correlato à infância.

O poema é dividido em vinte e uma partes, demarcadas por numerais romanos. Em uma dedução precoce, inferi que se tratava de poemas distintos, no entanto, à medida em que as estrofes progridem, a relação entre as partes se manifestou claramente.

Na parte I, uma espécie de lista com o que é preciso saber “para apalpar as intimidades do mundo” é formulada. Em sete tópicos, determinados elementos são evidenciados: manhã, violetas, borboletas, homem, rio, peixe e noite. Quando o poema evoluiu, tive a consciência de que tais questionamentos poderiam ter saído da imaginação de uma criança. As extrapolações semânticas propiciadas pelo eu-lírico são correlatas ao que Iser (2013) se refere ao teorizar sobre as transgressões as quais produções literárias são acometidas, que podem se suceder através de alterações no léxico, que refletem no teor semântico do texto, como em

[...]combinações dos elementos textuais, que abrangem tanto a combinabilidade do significado verbal, o mundo introduzido no texto, quanto os esquemas responsáveis pela organização dos personagens e suas ações. (ISER, 2013, p. 37).

Ou seja, quando em “f) Como pegar na voz de um peixe” (BARROS, 2016, p. 10), pode-se presenciar uma transgressão semântica, pois a voz dos peixes não é empiricamente conhecida, no entanto, ao adentrar no universo proposto pelo eu-lírico, em uma reação negativa, foi possível interpretar e imaginar, metaforicamente, os mistérios por trás da composição vocal desse animal aquático.

Ao final da primeira parte, o eu-lírico contradiz a evolução que é própria dos ensinamentos, ou seja, levar uma pessoa a aprender, e declara que desaprender faz parte do caminho. Depreendi uma quebra da *good continuation* em minha leitura quando o autor propõe, como elemento constituinte do processo de aprendizagem, o seu oposto, “desaprender 8 horas por dia ensina os princípios” (BARROS, 2016, p. 10). Esquecer talvez seja peça fundamental rumo à renovação genuína dos sentidos, ou quem sabe o eu-lírico esteja intrinsecamente gritando que tais ensinamentos não são lineares, mas oscilam a cada dia. E esse oscilar é o que pode me levar a, enquanto leitora, conhecer verdadeiramente as intimidades do mundo, primeiro passo para alcançar

as astúcias da invenção.

O significado percebido na primeira estrofe se estende, em certa medida, à próxima:

Desinventar objetos. O pente, por exemplo. / Dar ao pente funções de não pentear. Até que /ele fique à disposição de ser uma begônia. Ou / uma gravanha.” (BARROS, 2016, p. 10).

Agora, a desconstrução vem atrelada a um objeto – o pente – e a proposta de desinventar para aí então inventar, pode até parecer contraditória, mas me inundou de uma ânsia ou uma inclinação ao anormal. Na palavra “gravanha”, percebo uma negação primária, que, segundo a Teoria do Efeito Estético, refere-se “na maioria das vezes ao repertório do texto” (SANTOS, 2009, p. 114), ou seja, a imagem de uma gravanha não é por mim conhecida, não há clareza no seu significado, no entanto, como o termo vem associado, através da conjunção “ou”, à “begônia”, supus que se trata de uma planta distinta da primeira. Se a begônia é exuberante em sua forma e coloração, a gravanha pode representar uma pequenez.

Na terceira parte, “repetir repetir – até ficar diferente. / Repetir é um dom do estilo.” (BARROS, 2016, p. 11) o ato de repetir e o termo “dom”, representou, para mim, uma relação controversa (quebra da *good continuation*), visto que a criação (artística ou não) muitas vezes tem o seu significado atrelado às predisposições inerentes ao intelecto de determinado indivíduo, mas que na prática demanda o exercício de fazer e refazer. E talvez esse seja o verdadeiro dom daquele que se inclina a criar algo.

A repetição surge em Iser (2013), quando o teórico se debruça em suas reflexões acerca da tríade do real, do fictício e do imaginário e é possível correlacionar a repetição a que o teórico se refere, com o repetir de Manoel de Barros: “a repetição é um ato de fingir pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida” (ISER, 2013, p.32) e é isso o que eu percebo no transcorrer do poema experienciado. São as repetições no trato com as metáforas e os vazios que vão determinando um desvio para com a realidade, resplandecendo infinitas possibilidades. O repetir até alcançar uma diferenciação, do eu-lírico, seria insistir nesses atos de fingir?

Na parte IV, em uma primeira leitura ou em uma leitura apressada, ao ler “No Tratado das Grandezas do Ínfimo estava escrito:” (BARROS, 2016, p. 11), troquei o “ínfimo” por “infinito”, isso porque, quando o eu-lírico optou por fazer uso do termo “Grandezas”, ele me incitou a imaginar elementos que podem sugerir amplidão. Por isso, é possível destacar uma quebra da *good continuation* no meu processo de leitura em relação a esse fragmento.

Em “Poesia é quando a tarde está competente para dalias” (BARROS, 2016, p. 11), há o primeiro indício e direcionamento de uma arte que toma para si as sutilezas e fingimentos do universo que nos é exterior e interior, ou seja, a poesia. Interessante perceber que o eu-lírico cita a “poesia” (e não o poema em si) enquanto uma espécie



de entidade que preenche espaços e se funde a eles.

O poema prossegue associando a criação – agora poética – à natureza. A personificação dos fenômenos cíclicos que acontecem em *looping*, como o movimento de rotação, denota um “poder” à poesia, que tem a peculiaridade de adiantar, retardar e remexer o fluxo do que nos cerca.

É possível identificar, à luz da Antropologia literária, o elemento *looping* (ISER, 1999), que acontece quando, em um texto literário, uma palavra ou ação se repetem, mas esse movimento de “redizer” confere ao elemento repetido um sentido atrelado à leitura acumulada até então. Quando, na primeira estrofe, o eu-lírico declara “que o esplendor da manhã não se abre com faca”, “O modo como as violetas preparam o dia para morrer”, “Qual o lado da noite que umedece primeiro”, e retorna ao tema na parte IV: “É quando / ao lado de um pardal o dia dorme antes [...] É quando um trevo assume a noite / e um sapo engole auroras” (BARROS, 2016, p. 11) no primeiro momento, o intuito didático é de contemplação e observação. Depois, a poesia já se faz presente enquanto um elemento determinante. Quando o nascer e o pôr do sol surgem mais uma vez nas estrofes, aparecem em um sentido afeito à poesia e ao movimento de subverter a ordem natural das coisas. Na parte VII, temos:

No descomeço era o verbo / Só depois é que veio o delírio do verbo / O delírio do verbo estava no começo, lá / onde a criança diz: Eu escuto a cor dos passarinhos. / A criança não sabe que o verbo escutar não/ funciona para cor, mas para som. / Então se a criança muda a função de um / verbo, ele delira. / E pois. / Em poesia que é voz de poeta, que é a voz / de fazer nascimentos – / O verbo tem que pegar delírio.” (BARROS, 2016, p. 12).

Numa clara referência ao livro *Gênesis*, senti como se o eu-lírico me convidasse a conhecer o descomeço das coisas. E é nesse ponto que o verbo, enquanto linguagem, era só verbo desconstruído. A palavra pela palavra. E o delírio do verbo pode ser entendido como uma reação ao toque criador da infância.

Vivenciei um vazio na parte IX, quando o eu-lírico declara: “Para entrar em estado de árvore é preciso partir de um torpor animal de lagarto **às 3h da tarde, no mês de agosto**” (BARROS, 2016, p.12, grifo nosso), pois não há indicativos que correlacionem o horário e o mês escolhido ao transcorrer do poema. O texto caminha para uma ligação extrema entre a natureza (onde habita a poesia) e a presença do homem, materializados na representação do quintal. Talvez desenhar o cheiro das árvores seja o produto orgânico da fusão do eu-lírico à planta. É o extrato de uma lapidação e espera.

O eu-lírico continua sua didática personificando um objeto – a pedra – que pode ser transformado, silenciado ou energeticamente esculpido, “(como fez Rodin)” (BARROS, 2016, p.13).

O poema é direcionado rumo a uma construção de contiguidade verbal, ou

seja, do ato de encontrar semelhanças e proximidades na língua que confluam em direção a uma coesão textual. Mais uma vez o eu-lírico evoca a cor, dessa vez definida – o azul – para tecer uma crítica às formas óbvias e lineares de expressão poética, me fazendo vivenciar um outro vazio: por que azul? A menção à cor provocou em minha leitura a inferência para com uma definição do Dicionário de Humor Infantil, de Pedro Bloch (1998, s/p): “Rosa – é vermelho... mas bem devagarinho”. As cores se fundem ao cosmos infantil com uma certa facilidade, propiciando novas perspectivas. É o que percebo no poema surrealista “O vermelho e o verde”: “- De que cor é o vermelho? / - É verde [...]” (SILVA; LEIRIA, 1989, s/p). Apesar do último texto não trazer referências explícitas à infância, ainda sim experencio um vazio e, devido ao meu repertório e a vivências com a literatura infantojuvenil, esse preenchimento foi possível.

Voltando ao poema no qual ancorei o mapeamento de minha experiência, o eu-lírico passa a minimizar a definição usual das coisas, como na estrofe XXI. Quando em

Pelo menos uma vez por dia me vou no Morais / ou no Viterbo – / A fim de consertar a minha ignorância, mas só acrescenta. / Despesas para minha erudição tiro nos almanques: / – Ser ou não ser, eis a questão. Ou na porta dos cemitérios: / – Lembra que és pó e que ao pó tu voltarás. Ou no verso das folhinhas: / – Conhece-te a ti mesmo. / Ou na boca do povinho: / – Coisa que não acaba no mundo é gente besta e pau seco. / Etc Etc Etc (BARROS, 2016, p. 16)

As frases citadas, em uma significação negativa, trazem para o final do poema a comunhão entre integridade psíquica e corpórea à natureza, o conhecimento de si, e o saber popular. Um último *looping* é vivenciado por mim em “Etc / Etc / Etc”, que está presente na parte I e ressurgiu na última estrofe. No entanto, na primeira estrofe, o “etc” aparece em minúsculo, o que para mim resulta no vazio “por que em minúsculo e depois em maiúsculo?”. Retornando às partes anteriores, é possível notar uma mudança de tom abordado pelo eu-lírico após o verso “poesia é voar fora da asa” (BARROS, 2016, p.14), como em “Agora estou varado de entremências. / (Sou pervertido pelas castidades? Santificado pelas imundícias?)” (BARROS, 2016, p. 15) revelando um viés híbrido, oscilando entre o sagrado e o profano.

Seguindo o mesmo raciocínio, em “Todos lhe ensinavam para inútil” (BARROS, 2016, p. 15), quem seria o “ele” do verso? Estaria o eu-lírico se referindo a si mesmo? Por que em terceira pessoa? Alguma trava ou vergonha? Em seguida o eu-lírico retorna à primeira pessoa, relatando que um homem o corrigiu, dando o nome de enseada ao que ficara por ele definido como “uma cobra de vidro”. Depois, na parte XX, ele retorna à terceira pessoa. O que essa alternância de pessoa significa? Com que face do eu-lírico, chegando ao final do poema, eu me deparei? Penso que a alteração (do minúsculo para o maiúsculo) simboliza uma mudança que se deu paulatinamente no eu-lírico e no próprio texto. Pode um poema crescer? A forma que recai sob a completude do poema, de acordo com a presente leitura, aponta para um crescimento na idade do que foi escrito, como se, com o passar das estrofes, essa produção literária

ganhasse tempo de vida, assim como o eu-lírico que, na tentativa de consertar sua “ignorância”, “corrigiu” o início da letra após o ponto final.

#### 4 Considerações finais

A poesia quase sempre nos surpreende. Os resultados alcançados no mapeamento da experiência estética com ênfase nos vazios vivenciados no poema trabalhado propiciaram uma justa correlação entre o significado assimilado e alguns dos pontos abordados no início do trabalho, como a associação entre a infância e o ato de ficcionalizar.

A expectativa de o poema se revelar linear, no sentido de pôr em movimento uma linguagem solar e inteiramente brincante não foi alcançada. Isso nos proporcionou, com nitidez, a percepção de que os pontos de indeterminação, como a dúvida gerada em decorrência de uma sutil passagem do minúsculo para o maiúsculo, (que, à primeira vista, poderíamos ter identificado apenas como um dos fenômenos postulados por Iser, o *looping*) pode transformar o efeito de um texto literário sob o leitor. Além disso, no decorrer da análise, foi possível descortinar e correlatar alguns trechos do poema à teoria iseriana.

O brincar é contínuo. A arte representa o pé no sonho que não deveria fraquejar ante o locomover apressado dos nossos dias. Esse projeto íntimo e onírico sempre existiu e se manifesta em maior ou em menor grau, a depender do estímulo. Através da Antropologia Literária e Teoria do Efeito Estético, é possível ter a consciência de que a literatura e a arte em si, fala de gente, fala de nós.

#### Referências

ARTUR SILVA, J.; BAPTISTA LEIRIA, M. H. O vermelho e o verde. *In*: CESARINY, M. (org.). **Antologia do cadáver esquisito**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1989.

BARROS, M. **O livro das Ignorâncias**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016. Edição Kindle.

BLOCH, P. **Dicionário de humor infantil**. Ilustrações de Mariana Massarani. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

ISER, W. **O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

ISER, W. O que é Antropologia Literária? *In*: ROCHA, J. C. C. (org.). **Teoria da Ficção: Indagações à obra de Wolfgang Iser**. Tradução: Bluma Waddington Vilar e João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

PIGNATARI, D. **O que é comunicação poética**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

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

SANTOS, C. S. G. 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.

SANTOS, C. S. G. Literatura e cinema: uma interface metaprocedimental via Antropologia Literária. 2017. 125f. Tese (Pós-Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, UFPE, Recife, 2017

# 9

## Imagem: quinta-essência do texto literário<sup>1</sup>



Maria Betânia Peixoto Monteiro da Rocha

### 1 Introdução

Reconhecemos a contribuição da Teoria do Efeito Estético para os estudos literários, sobretudo ao promover o deslocamento das atenções inicialmente dedicadas ao mundo, ao autor e ao texto (em sua imanência) e que agora (desde a década de 1970) passam a recair sobre o leitor, ainda que implícito. Para além disso, estamos convencidos de que, embora Iser não tenha vivido o suficiente para alcançar os estudos acerca do efeito estético que propõem levar em conta um leitor de carne e osso em estado de implicitude, como o fez Santos (2009), a dimensão do leitor real seria, se não proposta pelo próprio teórico alemão, ao menos por ele validada.

Diante da Teoria do Efeito Estético e da garantia de que podemos nos lançar à prática da investigação desses efeitos no leitor real, desenvolvemos um estudo abrangendo o texto literário *Leila* (2019), escrito por Tino Freitas e ilustrado por Thais Beltrame. O texto é indicado para um leitor “em processo” (entre 8 e 9 anos de idade), conforme indica o catálogo 2019/2020 da editora Abacatte. Apesar da faixa etária de destino, os textos, verbal e imagético, lidam com temas como assédio e violência contra crianças.

Em *Leila*, as ilustrações ocupam o lugar ora de tema, ora de horizonte no processo de leitura, um comportamento previsto na atualização do texto literário pelo leitor, como demonstraremos a seguir. Sendo o livro composto por textos verbal e visual, questiona-se se as ilustrações devem ser compreendidas apenas como estimuladoras da ficção do leitor, ou podem ser tomadas por mais uma perspectiva textual, contemplada pelo sistema de perspectividade proposto por Iser (1996, v. 1). Diante do exposto, objetivamos entender como texto e imagem relacionam-se internamente (enquanto polo artístico), explicando o que acontece com o leitor real (o polo estético), durante a (minha) interação com o livro *Leila*. De antemão, é esperado que o presente capítulo seja relevante menos pela análise de uma particularidade do livro *Leila*, que pela concepção dos livros ilustrados, enquanto texto literário, sem que para isso seja necessário diferir o texto verbal do visual. Outrossim, a hipótese levantada é de que as ilustrações no livro de Freitas e Beltrame (2019) comportam-se como mais uma perspectiva textual, ao lado da perspectiva do narrador, do enredo, da personagem e da ficção do leitor.

### 2 Conceitos norteadores

Antes de discorrermos sobre a estrutura de tema e horizonte na Teoria do Efeito Estético, que subsidia o mapeamento de leitura do livro *Leila*, é preciso entender que “(...) a coordenação das perspectivas através da estrutura de tema e horizonte são realizadas a partir da articulação/combinção dos vazios” (SANTOS, 2009, p. 111). Isto posto, faremos uma breve passagem pela natureza singular dos textos literários, destacando os vazios textuais, as perspectivas do texto e por fim, também de forma breve, chegaremos ao tema e ao horizonte.

Sobre a natureza dos textos literários, recorreremos à afirmação de Iser (1999,

<sup>1</sup> O presente trabalho é parte integrante da tese a ser defendida pela autora, sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dra. Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos.



v.2, p. 124) que “o texto ficcional é parecido com o mundo na medida em que projeta um mundo que concorre com aquele”. E se há entre os mundos uma relação de concorrência e não de sobreposição, transposição, ou qualquer outra relação pautada na compreensão de que o mundo do texto literário é o mesmo da vida ordinária, é porque a arte não imita a vida, mas é a vida em dimensão própria. Iser (1999, v.2) distingue a natureza das realidades – do mundo e do texto – ao passo em que as aproxima. Aproximação e distanciamento estão contidos na seguinte afirmação acerca da ficção: “ela não ganha sua função pelo cotejo nocivo com a realidade, mas pela transmissão de uma realidade que ela mesma organiza” (ISER, 1999, v.2, p.125). Iser esclarece que, por transmitir a realidade por ela organizada, a ficção

[I]lumina à realidade por ela fingida quando definida a partir de sua função comunicativa. Sendo estrutura de comunicação, ela não pode ser idêntica à realidade que se refere, nem ao repertório de disposições relativas a seus possíveis receptores (ISER, 1999, v.2, p. 125).

Com isso, é dito que a ficção enquanto estrutura de comunicação não é idêntica nem ao mundo, nem ao leitor. A ausência de paridade absoluta entre ficção e mundo, ficção e leitor, como afirma Iser (1999, v.2, p. 125), “se manifesta em lugares indeterminados que inicialmente se referem menos ao texto do que à relação que emerge na leitura entre texto e leitor”. E tais indeterminações, quando localizadas no texto, e percebidas em relação às determinações, possuem estrutura e função. O teórico alemão propõe que são duas, as estruturas básicas da indeterminação: os lugares vazios e as negações. “Eles são essenciais para a comunicação porque põem em movimento e até certo ponto regulam a interação entre texto e leitor” (1999, v.2, p. 126).

De acordo com Luiz Costa Lima (2002, p. 26), os lugares vazios do texto literário, na teoria iseriana, assemelham-se a uma “articulação com furos, que exige do leitor mais do que a capacidade de decodificação. [...]O vazio exige do leitor uma participação ativa”. Na teoria iseriana não há, pois, a confecção de um leitor passivo, que decodifica um mundo largado em seu colo. O que há no colo do leitor são peças coloridas e instruções para que o mundo seja criado, é preciso, então, movimentá-las.

Os lugares vazios, é vital ressaltar, não estão fixados no texto de modo que possamos apontá-los sem que para isso seja levado em conta a participação do leitor. Sobre onde posicionam-se os lugares vazios, desafia Santos (2009, p. 113)

Os lugares vazios aparecerão sempre na justaposição dos segmentos, interrompendo, desse modo, a organização esperada, favorecendo as mudanças de perspectivas empreendidas pelo ponto de vista do leitor.

Notamos assim, que mesmo indicado um lugar para o vazio, não é possível tocá-lo, já que depende do leitor para que se concretize, também para que, ocasionalmente, deixe de existir.

Ainda recorrendo a Santos (2009, p. 113) quando afirma que os lugares vazios favorecem as mudanças de perspectivas empreendidas pelo leitor, destacamos que os variados pontos de vista estão assentados nas diferentes perspectivas do texto.

De acordo com Iser (1996, v. 1) o texto literário é um sistema estruturado pelo entrelaçamento das perspectivas do narrador, dos personagens, da ação (ou enredo) e da ficção do leitor. A articulação dessas perspectivas em estruturas de tema e horizonte, contribui para a concessão de sentido, uma vez que permite a criação de um movimento em que novos elementos são acrescentados ao texto, tais elementos são processados por suas diferentes perspectivas e passam a compreender uma espécie de repertório da estrutura textual, ainda que virtualmente. Para Iser (1996, v. 1, p. 181):

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 é tudo que se vê, o qual abarca e encerra o que é visível a partir de um 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.

Quando destacamos do excerto, a afirmação: “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” e nos colocamos como leitores de livros ilustrados em que, com muita frequência, as imagens são percebidas como tema no processo da leitura, e que passam a fazer parte desse horizonte não arbitrário, entendemos que elas são constitutivas daquilo a que chamamos de texto literário.

Pensando assim, podemos acrescentar ao “sistema da perspectividade” (1996, v. 1, p. 179) que compreende a organização interna do texto, a ilustração. Desse modo, além das perspectivas do narrador, dos personagens, da ação (ou enredo) e da ficção do leitor, teremos a perspectiva da ilustração (mas de certo tipo de ilustração).

Quando propomos a inclusão da ilustração como uma perspectiva estrutural, estamos pensando naquelas que se entrelaçam à narrativa, contribuindo com a construção, confirmação ou negação de novos pontos de vista, isso porque, como assegura Iser (1996, p. 180), “as perspectivas do texto se originam de diversos pontos de vista, elas precisam ser relacionadas entre si”. Iser (1996, p. 180) acrescenta logo em seguida: “as perspectivas do narrador, das personagens, da ação e da ficção do leitor – apesar de sua estrutura diferente – não podem separar-se”. Se optarmos por lidar com uma ilustração que não engendra pontos de vista, que não se relaciona com as demais perspectivas do texto, torna-se impossível aproximar tais perspectivas, resta investigar, o que não faremos neste momento, se tais ilustrações (sáfaro em relação aos múltiplos sentidos) existem.

## 2.1 Tema e horizonte de leitura

Como vimos, a Teoria do Efeito Estético compreende que a estrutura textual se organiza por meio das perspectivas do narrador, do enredo, dos personagens e da ficção do leitor. Acrescentamos agora, a estrutura de tema e horizonte, responsável pela coordenação das referidas perspectivas. Sobre a estrutura de tema e horizonte, elucida Iser (1996, v.1, p. 180):

Ela regula primeiro as atitudes do leitor em relação ao texto, cujas perspectivas de representação não se desenvolvem nem sucessivamente, nem paralelamente, mas sim se entrelaçam no texto. Por isso, o leitor não é capaz de abarcar todas as perspectivas ao mesmo tempo [...].

Assim, entendemos que as perspectivas não são vivenciadas no ato da leitura, de forma sucessiva nem paralela, mas entrelaçada, sendo a estrutura de tema e horizonte a moderadora dos saltos entre uma e outra perspectiva.

A explicação dada por Iser (1996, v. 1) é a de que, quando há uma concentração da atenção num determinado ponto da narrativa, aquele ponto torna-se tema e esse tema coexiste com o horizonte formado pelos outros segmentos. Como já dito, “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” (1996, v. 1, p. 181).

Iser (1996, v. 1, p. 181) deslinda, por meio de exemplo, o modo de operação da estrutura de tema e horizonte:

Se o leitor se concentra por exemplo em uma determinada conduta do herói, que para ele se torna tema, o horizonte, que provoca sua reação, sempre é condicionado por um segmento da perspectiva do narrador ou das personagens secundárias, da ação do herói e da ficção do leitor. É assim que a estrutura de tema e horizonte organiza as reações do leitor, de modo que o texto pode ser constituído como um sistema de perspectividade.

Entendendo que os pontos de vista vão sendo organizados e combinados pela estrutura de tema e horizonte, e nos valendo das experiências com livros ilustrados que nos apresentam imagens ora como local de convergência de nossa atenção, ora como repertório recém fornecido pelo texto, nos aproximamos cada vez mais da confirmação de nossa hipótese: a de que as ilustrações no livro de Freitas e Beltrame (2019) comportam-se como mais uma perspectiva textual, ao lado da perspectiva do narrador, do enredo, da personagem e da ficção do leitor.

## 3 Mapeamento de leitura de *Leila*

A leitura<sup>2</sup> do livro *Leila* inicia já na capa: um livro azul, no formato de paisagem, com as letras que compõem a palavra *Leila*, também da letra “t” (inicial dos nomes do autor e da ilustradora), caindo em cascata e em diagonal. Ao final da cascata de letras encontram-se o título do livro, uma concha marinha e, sob ela, os nomes dos autores. A concha é vazada, estando impressa na página interna, um prolongamento da capa, uma espécie de orelha. A imagem da concha vasada atraiu a minha atenção, evocando o desejo de experimentá-la de forma tátil. A concentração de minha atenção na concha, fez com que ela se tornasse tema em meu processo de leitura.

Abrindo a capa, me deparo não só com uma, mas com várias conchas em preto e branco, amontoadas. A sensação gerada foi de incômodo, provavelmente provocado pela leitura anterior do livro, que se colocou por inteiro como horizonte.

Dando sequência à leitura, feita a partir das imagens (inicialmente não há texto), a concha já não ocupa o lugar de tema. O tema, por sua vez, passa a ser um cenário desolador, composto por casas abandonadas, peixes flutuando no ar, alga marinha sobre areia continental. O vazio se estabelece e a concha, que ora fora tema não se conforma como horizonte de modo a contribuir com a constituição de sentido. Ao passar mais uma página, novos elementos visuais são acrescidos: um pé de sapato (com cadarço desatado), um barco aparentemente velho, dois peixes com expressões apáticas, o título do livro, o nome dos autores e da editora. Percebo, então, que a história ainda não havia começado. Passo a criar expectativa da chegada de novos elementos, vindos das perspectivas da estrutura textual, que possam contribuir com a minha leitura.

Na página seguinte, a ilustração, que sempre ocupa duas folhas, porta-se mais uma vez como tema de leitura e inicia um diálogo com as perspectivas do texto. O título do livro, *Leila*, sugere o nome de uma mulher, provavelmente a protagonista. Logo, tudo indica que a baleia estampada na página, com cabelos compridos e adornados com uma estrela marinha, é *Leila*.

Embora o texto verbal possa elucidar a questão (preencher o vazio deixado pela imagem atual que se relaciona com o título do livro, no horizonte de leitura), o estranhamento gerado pela imagem de uma baleia flutuando sobre o continente (e não na água), a presença de outros elementos marinhos, as casas em estado decadente retardam a ida ao texto. Ademais, a concha presente na capa retorna ao oceano árido, em nova posição.

O texto verbal parece acompanhar a imagem, dialogando com ela. E diz:

Leila vestiu o biquíni, penteou seus cabelos e teve aquela certeza que brota na gente quando nos sentimos muito bem:

Estou feliz! – pensou.

<sup>2</sup> A descrição do efeito estético resulta da minha quarta interação com o livro *Leila*.

Só então avisou a mãe:

– Vou ali nadar e já volto!

E foi. (FREITAS; BELTRAME, 2019, p.7-8).

A perspectiva da personagem, de uma felicidade confessa, grafada com fontes em maior tamanho e negritada, marca um estado de ânimo que impede de se realizar enquanto efeito em mim, já que o ambiente sombrio, forjado pela imagem, o impede. Faz-se necessário destacar que, com exceção da capa, todo o livro é colorido de preto, bege, marrom, e parcas porções de rosa, vermelho, roxo, amarelo e azul, diluídas em água.

Meu repertório de experiências com audiovisuais permite-me fazer uma analogia, que renderá uma clarificação do efeito gerado pelo entrelaçamento da perspectiva do texto verbal e a imagem. No filme *Psicose* de Alfred Hitchcock, a famosa cena do chuveiro traz desconforto semelhante. As escolhas do diretor nos coloca em situação de espera por evento negativo, mesmo que a expressão da personagem seja de prazer ao tomar banho. Em *Leila*, sabe-se que algo vai acontecer, mas ainda não está dito.

O vazio estabelecido pelo contraste entre estado de ânimo e imagens sombrias começa a ser suplementado na página seguinte. Nela, um animal é colocado em detalhe, sendo que um de seus olhos ocupa toda a página da direita. Ele reflete a imagem da baleia, olhando de soslaio. O texto verbal esclarece quem é a nova figura apresentada: o vizinho de Leila, chamado Barão. O diálogo entre eles transcorre da seguinte maneira:

– Olá, Pequena! Hoje você está mais bela! Quero um beijo de bom-dia!

Ele a beijou no rosto, como quem rouba algo de uma criança.

E Leila sentiu-se esquisita. (FREITAS; BELTRAME, 2019, p. 7-8).

Nesse momento da leitura, em que ocorre o diálogo entre os personagens, a perspectiva do enredo é colocada como tema, uma vez que fica em suspenso o que vai ocorrer com Leila. No horizonte está a baleia, que sai de casa feliz e em cenário sombrio.

Na dupla de página seguinte, ávida por saber o que vai acontecer, recorro ao texto verbal que traz novos dados: o Barão diz a Leila que vai nadar com ela, o que a deixa assustada. O narrador revela que ela não queria nadar com ninguém, mas que aquela informação a baleia guardou consigo. A ilustração traz Leila vista de cima, com a sombra de Barão, um polvo de cinco tentáculos, projetada sobre ela. No canto superior direito está novamente a concha e algumas algas marinhas, e na base da lateral esquerda, um pneu de carro rasgado, com uma alga e um peixe dentro.

Ao me concentrar na imagem do pneu, a relaciono com a do pé de sapato largado, e tomo consciência de um ponto de vista que vem ganhando espaço na narrativa, mas não se entrelaça aos demais, de outro modo, caminha em paralelo. Surge com o pé de sapato e o pneu, o sentido de lixo, entulho, rejeite.

Sobre a concha é possível afirmar, a essa altura, que se trata de um *looping*, e assim confirmamos a hipótese no decorrer do texto. É interessante lembrar, que este mapeamento recorre, sobretudo, ao que a Teoria do Efeito Estético compreende como tema e horizonte. No entanto, outros conceitos foram deixados de lado, mesmo que constituintes do processo de leitura. Um deles seria o de *good continuation* e quebra da *good continuation*. Santos (2009, p. 112) explica que a *good continuation* indicaria “uma ligação consistente de dados da percepção já esperada pelo recebedor”, enquanto a sua quebra “anula[ria] a expectativa da *good continuation*”. Com isso, podemos dizer que a expectativa gerada nas páginas 9 e 10, em que o estado de espírito da personagem contrastava com o cenário sombrio, gerou uma expectativa de que algo ruim aconteceria a Leila, o que foi confirmado com a aparição do vizinho, Barão. A confirmação assegurou a *good continuation*, pois minha expectativa sobre o por vir não foi quebrada.

Por razões objetivas<sup>3</sup>, procederemos uma quebra do detalhamento do mapeamento do efeito estético de minha leitura do livro *Leila*, para fazer algumas considerações. Até o fim da narrativa, outros objetos assomam-se aos resíduos colocados no fundo do mar. No entanto, não há qualquer formulação contida nas perspectivas da estrutura textual, que dê um sentido para essas imagens, a não ser de que o oceano, morada de Leila e Barão, é poluído.

O vazio deixado pelo cenário, árido, do início do livro, é complementado por imagens posteriores, que compõem um habitat líquido para os personagens marinhos. No entanto, é possível afirmar que em minha leitura, o cenário inicialmente delineado contribuiu para criação de suspense e expectativas, gerar dúvidas, e, sobretudo, parear o meu sentimento (de estranhamento e aridez) com o da personagem.

Quanto ao enredo, a obra seguiu contando-me sobre a história do abuso sexual sofrido pela baleia Leila, sendo Barão, o seu agressor. Quebrando a minha expectativa, ou seja, a *good continuation*, Leila volta-se contra o agressor, colocando-o, como revela o narrador, em seu lugar (por trás das grades de uma rede de pesca). Leila, então, verbaliza: “Sou uma baleia livre” (FREITAS; BELTRAME, 2019, p. 7-8). A frase citada é graficamente registrada de forma ascendente, em páginas com o azul menos introvertido. A concha, que esteve presente nas páginas anteriores, como tema e horizonte (e em *looping*), agora está aberta, deixando à mostra uma pérola preta. Muito embora a concha não insinue informação adicional, corrobora a confirmação do ponto de vista do enredo e da personagem, quando se revela aberta e preciosa em contexto de afirmação de liberdade.

<sup>3</sup> O espaço dedicado ao presente capítulo não comporta a análise detalhada, mas essa fará corpo na tese a ser defendida pela autora.



As casas em estado decadente, do início da narrativa, permanecem até a última página do livro, mas nenhum elemento dado pela estrutura textual dialoga com elas. Ou seja, até o último momento de leitura, as casas ficam como tema, não chegando à posição de horizonte (ao menos de um horizonte sem vazios).

A última aparição de Leila ocorre na Bahia de Guanabara, no Rio de Janeiro, expressando satisfação e felicidade. O livro encerra com o mesmo cenário do início, casas desoladoras, peixes apáticos flutuando por um azul celeste, gerando a expectativa de que uma nova história de violência aguarda novos personagens.

#### 4 Considerações finais

Embora não tenhamos trazido o detalhamento completo da narrativa em análise, pudemos perceber que a história contada pelas imagens não é uma tentativa de preencher os vazios do texto literário. Diferente disso, na atualização da obra, as imagens corroboram os vazios, alguns, inclusive, não reparados com o fim da interação. Um desses vazios foi a imagem das casas em estado decadente. Elas contribuía com a construção de um cenário desolador, mas, por qual razão permaneceram, as casas, decantes? Por qual razão elas não acompanharam enredo e personagem, que sofreram significativas transformações no decorrer do livro? As questões elaboradas apontam para um dado importante: as respostas poderiam estar no texto verbal. Isso nos diz menos sobre uma incompletude do produto artístico, e mais sobre o entrelaçamento das estruturas textuais com a imagem.

Além disso, ficou claro que não há diferença entre a posição ocupada pela imagem (enquanto tema e horizonte de leitura), e as perspectivas textuais da Teoria do Efeito Estético. Pelo dito, confirmamos a hipótese inicial e abrimos precedentes para investigações que tenham como corpus os livros de imagens (que não contam com a presença de texto verbal) e a hipótese de que sejam literatura, mesmo que o verbo não se faça.

#### Referências

FREITAS, T.; [ilustração] BELTRAME, T. **Leila**. 1. ed. Belo horizonte: Editora Abacatte, 2019.

ISER, W. **Ato de leitura**: uma teoria do efeito estético. Tradução: Johannes Krestschmer. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 1.

ISER, W. **Ato de leitura**: uma teoria do efeito estético. Tradução: Johannes Krestschmer. São Paulo: Editora 34, 1999. v. 2.

LIMA, L. C. (org). **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Tradução: Luiz Costa Lima. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

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

# 10

## *A casa de vidro, de Ivan Ângelo: reflexos e refrações da negatividade, do vazio e da quebra da good continuation*



Kimberlly Iohhana da Silva

### 1 Introdução

Ivan Ângelo é um romancista, contista, cronista, jornalista, professor e tradutor brasileiro, nascido em 1936, no estado de Minas Gerais. Durante a sua vida, Ângelo vivenciou o regime militar instaurado no Brasil em 1964, e em decorrência das represões que ocorriam nesse período, sofreu represálias após a publicação do romance *A festa*, pois neste, com um alto teor de criticidade, retratava as injustiças oriundas do estado autoritarista no qual o país se encontrava.

Ainda enveredado pelos aspectos do despotismo e tirania, em 1979, publicou o livro de contos *A casa de vidro*, no qual as histórias apresentadas exprimem aspectos distópicos presentes na realidade brasileira, sobretudo na época em que fora escrito.

No livro *A casa de vidro*, um dos contos é intitulado com esse mesmo nome e é nele que se delimitará a descrição da experiência estética da leitora-autora. O conto possui um narrador-observador e os personagens não são nomeados — mas designados apenas por suas respectivas funções, a saber: O Arquiteto, Os Chefes, os presos e O Experimentador, sendo este último quem protagoniza a narrativa, uma vez que o conto se desenrola a partir dos comandos e critérios estabelecidos por ele. Ele é responsável, ao mesmo tempo, pelas autorizações para o avanço do Programa Gradual de Pacificação (PGP), realizado pelos Chefes, cuja única função é observar os planos do Experimentador e fornecer subsídios para que as suas ideias sejam concretizadas.

No início da narrativa, já pode ser notado o supressum do enredo que justifica o título do conto, pois se trata da construção de uma prisão que, diferentemente das convencionais, possui toda sua estrutura de vidro, principalmente as celas em que os presos ficarão confinados e expostos. Tal projeto, arquitetado e projetado minuciosamente pelo Experimentador, edificado pelo Arquiteto, subsidiado e acompanhado pelos Chefes — que não são expostos diretamente no conto, mas subtende-se serem governantes do Estado —, sob a premissa de PGP, tinha como intuito realizar um experimento de aprisionamento para o controle de ações subversivas da população pelo Governo. Nesse sentido, a ideia do Experimentador era utilizar a visibilidade permitida pela transparência das celas de vidro e expor os presos e o sofrimento deles e de seus respectivos familiares, como uma forma de ameaça e de controle do comportamento da sociedade.

O aspecto distópico da narrativa é pautado exatamente na presença da privação dos direitos básicos humanos, dado que a distopia se designa pela situação imaginária em que determinada circunstância é submetida a extrema opressão e privação. Portanto, a ação de exhibir, como numa vitrine, a exiguidade dos indivíduos que estão confinados, com o objetivo de controlar o comportamento da população, caracteriza, assim, a distopia de um Estado totalitário.

Tendo como alicerce o caráter distópico do texto em questão, os conceitos da teoria iseriana de vazio, *good continuation* e negatividade fizeram-se de grande elo para minha experiência estética com o conto, concretização da obra e, conseqüentemente, emancipação.

No que concerne à divisão deste capítulo, na primeira parte apresento uma síntese da narrativa, obedecendo a sua sequência temporal. Na segunda parte, descrevo o mapeamento da leitura, apresentando os trechos em que os vazios foram de forma mais proeminente vivenciados em minha experiência estética. E, por fim, os conceitos de negatividade e quebra da *good continuation*, são associados aos fragmentos em que minha vivência se ancorou.

## 2 Subversão envidraçada

O conto, inicialmente, relata que protestos ocorreram na sociedade, sendo proibidos e cessados com a construção da Casa de Vidro, cujo principal objetivo era a pacificação da população através do encarceramento dos subversivos. A partir disso, o personagem Experimentador é inserido na narrativa, que se desenrola com base nas articulações estratégicas pretendidas por ele, sob a justificativa de alcançar êxito no PGP (Programa Gradual de Pacificação). Isso posto, a progressão da edificação da Casa de Vidro e da aplicabilidade do que fora planejado pelo Experimentador começam a ser descritas, pois o PGP obteve solidificação via etapas de experimentação e abrangência.

A primeira etapa do projeto foi a construção de salas destinadas para as questões administrativas, circundadas por paredes de vidro, assim como a sondagem minuciosa da reação da população — por meio de escutas telefônicas das residências dos habitantes dos arredores da instalação de vidro e dos transeuntes, que se questionavam qual seria o propósito de tal edificação de tanta visibilidade.

O segundo passo, a fim de a implantar o PGP, foi a ampliação da estrutura vital e construção de uma cela para a experimentação com a primeira “cobaia”, que era “um homem preto, perplexo, de roupas simples, olhos inquietos [...] dócil, obediente e assustado” (ÂNGELO, 2002, p. 135).

Após o aprisionamento do primeiro homem, o Experimentador mostra aos Chefes os relatórios, apresentando o êxito da etapa em questão, baseado na reação da população perante aquela cena de encarceramento visível, sem porquês evidentes. Feita a apresentação do relatório dessa fase, os Chefes consentiram que o Experimentador desse o próximo passo, que consistiu na construção de mais dez celas de vidro.

O mesmo procedimento foi mantido. As pessoas que passavam observavam ora com indiferença, ora pesar. Era unânime, no entanto, o sentimento de confusão, acrescido de revolta, instaurada em decorrência de não haver informações suficientes acerca do que realmente ocorria com os presos, pois, por momentos, eles eram retirados das celas e depois retornavam sem integridade física.

Ainda nessa mesma etapa, também se acresceram aos relatórios do Experimentador alguns fragmentos de noticiários e jornais, que haviam sido proibidos pelo Setor de Controle de Opinião, os quais revelavam a insatisfação com tal cenário de desumanização dos presos e com a inocuidade da população frente à injustiça.

A etapa posterior, argumentada pelo Experimentador, deu-se pela construção

de salas de depoimentos, pela abrangência de pessoas de outros grupos sociais que constituem a margem da sociedade para serem confinadas na Casa de Vidro e pela divulgação daquele novo formato de prisão para controle comportamental em massa, abolindo, assim, qualquer ação subversiva por parte das pessoas diante daquele cenário.

Em seguida, a outra etapa acionada foi a ampliação da quantidade de celas, as quais aumentaram para trezentas, bem como a criação de um abrigo de vidro para os familiares dos presos, para que não se misturassem com os simples olheiros e pudessem ver com maior proximidade seus entes sofrendo e confinados.

Sucessivamente, após o êxito na etapa anterior, o Experimentador apresentou mais relatos veiculados nos jornais locais acerca da desumanização que aquele determinado experimento de aprisionamento estava realizando, uma vez que ficava cada vez mais nítida a arbitrariedade em relação a quem deveria ser “punido”.

Assim, foi dado o próximo passo do que estava programado no PGP: a soltura de alguns presos “desinteressantes”, que estavam superlotando a Casa, em paralelo à prisão de pessoas insubordinadas e inconformadas àquele determinado cenário de crueldade. Desse modo, os presos que antes eram escolhidos por fazerem parte dos grupos sociais marginalizados pela sociedade, deram vazão aos críticos renitentes daquele regime atroz e, somado a isso, foram iniciadas as construções de mais cinco unidades da Casa de Vidro em outros estados.

Na reta final do projeto, o Experimentador propõe que o passo seguinte do PGP seja realizado, o qual é consentido pelos Chefes e resume-se em mostrar toda a Casa de Vidro. Para isso, libera-se veiculação do funcionamento do projeto em todas as mídias — jornais, rádios e televisão — no intuito de que a população pudesse ver o que ocorria nas repartições contidas na estrutura e, em contrapartida, não pudesse nada fazer para impedir tais ações gerenciadas dentro daquela construção. Durante a concretização dessa etapa, a população, imbuída de conformidade, obediência e condescendência mecânica, já não se aterrorizava com o que ocorria na Casa e, menos ainda, se revoltava contra aquele sistema.

Por fim, o Experimentador adianta a penúltima fase do PGP, da “Diluição” e “Indiferença” e anuncia o fim do projeto. Agradece aos Chefes pelo apoio promovido e aos financiadores pelo subsídio estrutural. Essa etapa em questão correspondeu à modificação dos vidros por outros mais transparentes, proibidos de serem tocados e, assim, após essa troca, a população se mostrou ainda mais inerte perante a situação, passando a naturalizar aquilo, tratando como algo pertencente à normalidade da sociedade e, por vezes, comportando-se por um viés excursionista à frente do constructo totalmente transparente.

O conto é encerrado com a exposição dos diálogos de alguns habitantes que, no início, se compraziam com os presos, mas, ao final, diluíram-se e mostraram-se conformados com o cenário, apresentando grande indiferença.



A estrutura da narrativa que é disposta em duas formas: ora escrita em prosa e, repentinamente, ora em poesia, produzindo, assim, um vazio na compreensão do texto e nos obrigando a encontrar uma lógica no intuito de produzir um sentido para essa configuração textual. Ademais, o próprio conteúdo apresentado no conto, através de um viés distópico, nos impeliu a utilizar o nosso repertório para associar nossos conhecimentos prévios às novas informações apresentadas no texto e, assim, construir um elo significativo para a interpretação da narrativa, pois, como afirma Santos

a experiência estética se caracteriza não apenas pelo alcance da configuração de sentido atualizada na experiência do leitor, mas na consciência elaborada do processo, pois ações pragmáticas são implementadas para que o receptor constitua o objeto estético. (2007, p. 75).

O objeto estético que, por sua vez, é produzido na interação entre texto e leitor, na afetividade dialógica do polo artístico e do polo estético, compõe, dessa forma, não só o resultado, mas também o processo pelo qual o leitor vereda com vistas à concretização da obra.

### 2.1 Vazios ou reflexos metafóricos da exiguidade?

Os vazios, sob a óptica da teoria iseriana (SANTOS, 2007), são conceituados como “pontos de indeterminação textual”, que interrompem a conectabilidade do texto, gerando uma lacuna a ser preenchida pelo leitor e, conseqüentemente, possibilitando a interação dele na construção do sentido. Dessa forma, conforme Santos expõe,

[o]s lugares vazios aparecerão sempre na justaposição dos segmentos, interrompendo, deste modo, a organização esperada, favorecendo as mudanças de perspectivas empreendidas pelo ponto de vista do leitor (2007, p. 80).

Nesse ângulo, um texto, ao gerar um vazio para o leitor, possibilita a ele organizar as informações do seu próprio repertório e combiná-las de acordo com as pistas deixadas pela estrutura textual, para que, assim, um sentido seja formulado e uma nova conectabilidade ganhe forma.

Na experiência estética da leitora-autora com a narrativa de *A Casa de Vidro*, já nas páginas iniciais, grandes vazios foram experimentados. Na tentativa de relacionar o nome do conto ao epíteto atribuído a ele que, a priori, não possuem uma conexão aparente, uma lacuna foi criada: por que o autor escolheu esse epíteto para iniciar a narrativa? Que relação há entre o título e o epíteto? A partir desses questionamentos iniciais e com o prosseguimento da leitura, outro grande vazio foi gerado, coadunado com os primeiros diálogos contidos no conto que expuseram as indagações das pessoas que, no conto, presenciavam a estruturação da Casa de Vidro: acerca do que seria aquela construção vitral? Qual era a sua finalidade? “‘Ih, minha filha, é prédio que vão fazer aí?’ [...] Vitrina pra quê? [...] Estão fazendo o que aí? [...]” (ÂNGELO, 2002, p. 134). Portanto, assim como personagens, também partilhei do mesmo vazio em rela-

ção ao constructo e suas minúcias, posto que, até então, não havia identificado indícios de que se tratava de uma prisão com aspirações distópicas.

Em seguida, com o desenrolar da narrativa e das etapas do PGP, o arcabouço da distopia foi sendo desvelado, pois foi exposto o intuito e utilização da Casa de Vidro. Revelara-se que se tratava de uma prisão e, notoriamente os presos ficariam em exposição, considerando ser nítida a composição estrutural do edifício — vidros transparentes. A partir da etapa seguinte do PGP, outro vazio foi gerado, pois, o primeiro preso, que faria parte da “experiência piloto”, é descrito como um homem “bem escolhido”. Com isso, perguntei-me: por que esse homem foi bem escolhido? Qual foi o critério de escolha utilizado por quem está encabeçando o PGP?

Posteriormente, é descrito o primeiro dia do primeiro habitante da Casa. Ao final da descrição, mais um vazio surgiu na minha leitura, tendo em vista a descrição do comportamento do preso dentro da cela, explicitado nos momentos finais do relato que

[o] rapaz (o preso) encolheu-se, falou, o homem (sentinela da Casa) falou com gestos de ameaça, o rapaz encolheu-se mais. O homem entrou, o rapaz virou-se rápido chutando o vidro, nada aconteceu, o homem riu, falou, apontou para as pessoas da rua, segurou o braço do rapaz com firmeza e o levou. A cela ficou vazia o dia inteiro. Quase à noitinha dois homens o trouxeram, segurando debaixo dos braços, e o deitaram na cama [...] de manhã ele não estava mais lá (ÂNGELO, 2002, p. 136, grifos nossos).

Ao me deparar com esse excerto e com o vazio possibilitado por ele, comecei a indagar: o que aconteceu com o preso quando foi levado pelo homem? Por que ele voltou conduzido e apoiado por e nos dois homens? Para onde o levaram, já que pela manhã ele não estava mais na cela?

Com a sucessão das etapas e progressão do PGP, expansão da Casa e a quantidade de celas e presos, os vazios maiores e mais proeminentes começaram a surgir para mim. Percebi que a narrativa segue uma estrutura diferente da que é fixada para o gênero conto, pois ao se tratar deste, supõe-se que seja um texto estruturado em prosa. Ao avançarmos na leitura, porém, nos deparamos com fragmentos desconexos, fugidios e em prosa. A narrativa apresenta trechos em que palavras sintaticamente desconexas são escritas em forma de versos, como se fossem minipoemas. Assim, novas indagações, que persistiram por toda a leitura do conto, tiveram início: por que o autor mesclou duas formas textuais? Por que escolheu o gênero poema, já que as estruturas são opostas e os objetivos de cada gênero também difere? O que essas palavras significam e qual a relação que estabelecem com o conteúdo narrativo e temático? Por que algumas dessas palavras são repetidas nos trechos em versos?

Após a percepção do aspecto conceitual mencionado, também foi percebido que em momento algum os personagens são nomeados, mas designados por suas de-

vidas funções, e todas elas refletiam certo nível de autoridade — O Experimentador, Os Chefes, O Arquiteto. Elas são escritas com as letras iniciais maiúsculas e, em contraposto, os presos são escritos com todas as letras minúsculas. Dessa forma, essa diferenciação de escrita também deixou um hiato: por que há essa diferença na escrita das denominações dos personagens?

No decurso da narrativa, com o desencadeamento das ações pré-orientadas pelo Experimentador, quando se torna perceptível o autoritarismo e a atmosfera distópica do conto — uma vez que são relatadas as prisões injustas ordenadas pelo PGP, a maneira inumana pela qual os presos são tratados, a banalidade conferida às vidas humanas e a trivialidade com que são tratadas a injustiça e o caos — gerou-se um vazio maior, que norteou o início do preenchimento dos vazios expostos neste tópico: por que o PGP recebeu o nome de Programa Gradual de “Pacificação”? Quem ou o que realmente foi ou deveria ser pacificado?

## 2.2 Negatividade, realidade histórica ou uma distopia à brasileira?

A negatividade, outro conceito adotado por Wolfgang Iser no entremeio da teoria do Efeito Estético, é designada como a resposta que o leitor atribui aos vazios gerados no e pelo texto. Com base nesse conceito, o leitor, ao deparar-se com um vazio e, conseqüentemente, ter a conexão do texto dissolvida, buscará responder ou preencher tal lacuna, mas não de qualquer forma ou com qualquer informação, mas com base em uma articulação coerente entre o que está implícito no texto e o seu próprio repertório.

No decorrer da interação da leitora-autora com o conto analisado, a negatividade pôde ser notada quando houve mobilização do meu repertório para que inferências fossem promovidas. No intuito de preencher alguns vazios textuais, realizei uma ancoragem no contexto em que o Brasil vivenciou o regime militar, que teve início em 1964 e perdurou até 1985.

Considerando a época na qual Ivan Ângelo viveu, ele presenciou esse conturbado momento histórico nacional. Além disso, em seus escritos literários, também fez incisivas críticas a esse período. Ao ler a narrativa, desse modo, fiz a associação entre essas duas informações a respeito do contexto histórico no qual o texto foi escrito e o repertório que já possuo sobre a ditadura militar brasileira, adquirido ao estudar a História Brasileira, bem como ler textos literários que expunham as minúcias do ocorrido naquela época.

É sabido que, durante o regime militar, instaurado por meio de um golpe — logo, basilarmente antidemocrático — atrocidades e repressões aconteciam contra quem tivesse alguma divergência e eram acobertadas por quem governava o Estado. Tomando como amparo o caráter ditatorial que uma distopia também pressupõe, inferi que a narrativa possui esse viés, pois se trata de uma situação imaginária em que a opressão prescinde qualquer limiar dos direitos humanos. Em consonância, a ditadura militar também comunga disso.

Na narrativa, ao associar a repressão sofrida na ditadura, sobretudo, em rela-

ção aos autores da época, deparei que o autor utilizou da mescla do gênero conto e poesia porque, no primeiro, a abstração do leitor é demandada de uma forma mais acentuada, em detrimento do segundo. Assim, inferi que o motivo de Ângelo não ter descrito na prosa as perversidades sucedidas aos que eram presos e levados à interrogatório, colocando isso nos fragmentos poéticos, era dissimular a referência às torturas realizadas no Brasil naquele período. No excerto em que Ângelo descreve

Transparências: / o choc do choque/ o ai do pai/ a face desfaz-se/ o pã da pancada/ a uva da vulva/ o oh do homem/ o hi do himem/ a fila do falo/ a fala do falo/ o tim do tímpano/ o nome da mãe/ o au do pau/ o rito do grito (2002, p. 151).

Tornou-se possível, através da negatividade, entender não serem palavras aleatórias, mas relatos camuflados dos atos truculentos praticados contra os presos da Casa de Vidro, aludindo aos realizados na ditadura brasileira.

A ausência de letras ou partes das palavras nos versos acima foram entendidos pela leitora-autora como partes físicas e psicológicas que foram violentadas e ultrajadas. Cada verso corresponderia a um tipo de tortura praticada no regime militar, tendo em vista serem métodos comumente utilizados durante esse período o choque elétrico, as agressões físicas e verbais, a palmatória, os estupros, as torturas psicológicas, o afogamento, o Pau-de-Arara e a Cadeira do Dragão. Além disso, também havia os desaparecimentos. Assim como na narrativa, presos sumiam e não se sabia do paradeiro deles durante o período da ditadura. Ainda hoje, não se tem respostas quanto ao que aconteceu com algumas pessoas.

Munida pelo viés do autoritarismo presente no conto e do contexto histórico, a leitora-autora também pôde inferir que os presos da Casa de Vidro não eram escolhidos e punidos por serem infratores, mas porque eram pessoas que compunham as classes sociais marginalizadas da sociedade e, por isso, conferiam-lhe desprezo pelas suas existências, ou eram opositores e questionadores daquela conjuntura:

Toda insubordinação deve ser punida! É o professor que em vez de professorar está duvidando, é o artista que em vez de pintar o Belo pinta o Feio, é o filósofo que em vez de pensar, fala; é o trabalhador que em vez de produzir, discute; é a dona-de-casa que usa a panela para fazer barulho em vez de comida, é o estudante que não estuda — tudo que leva não produz, que leva à dúvida, à frustração e à insubordinação deve ser capado! (ÂNGELO, 2002, p. 150).

Por esse ângulo, articulei que o Programa Gradual de Pacificação era direcionado para a manipulação e silenciamento da população perante as autoridades do Estado.

Ante a essa perspectiva opressora e autoritarista, a leitora-autora vinculou a forma utilizada pelo autor para nomear os personagens à acepção do psicólogo social

estadunidense David Myers (2014) acerca da conformidade e obediência. Segundo ele, torna-se mais fácil cometermos atos maldosos ou perversos quando despersonalizamos o outro. Desse modo, quando o autor utiliza as iniciais do nome “presos”, em letras minúsculas, indicando substantivação simples, infiro haver uma representação da descaracterização desses personagens, oposta à substantivação própria daqueles que possuem autoridade: “O Experimentador”, “Os Chefes” — escritos com as iniciais maiúsculas.

### 2.3 Quebra da *good continuation* ou desvelamento das refrações déspotas?

A *good continuation*, de acordo com a teoria iseriana

é, [...] perfilado à conectabilidade, indicando uma ligação consistente de dados da percepção já esperada pelo receptor. A quebra da conectabilidade anula a expectativa da *good continuation*, necessitando da criatividade do leitor para constituir uma nova *gestalt* (SANTOS, 2007, p. 79, grifos da autora).

De forma análoga, o ponto de vista adotado pelo leitor diante de determinado aspecto do texto forma um círculo completo. Ao deparar-se com uma informação que não condiz com as expectativas esperadas para a continuação desse círculo, ele precisará traçar outro com uma perspectiva divergente, atribuindo uma conexão e sentido coerentes para sua compreensão.

Na experiência estética da leitora-autora com a narrativa, foram percebidas duas quebras de *good continuation*. Em primeiro lugar, acerca da própria estrutura do conto, dado que há duas formas de gêneros textuais entrelaçadas, uma parte disposta em prosa e outra em poesia. Assim, ao ler a narrativa, por ser um conto, esperava que toda a estrutura textual procedesse no mesmo padrão até o final — o que não ocorreu. Logo, ao haver essa quebra das minhas expectativas, refleti porque o autor optou por essa díade estrutural, ao passo que imaginei ter o intuito de não expor diretamente as minúcias reais e cruéis que ocorriam na Casa de Vidro e aludiam ao regime militar brasileiro, posto que os artistas sofriam enorme repressão nesse período e não tinham liberdade de expressão.

Em segundo lugar, vivenciei uma quebra da *good continuation* no que concerne à estrutura de vidro na qual a Casa foi construída, pois, ao saber que todas as celas seriam absolutamente transparentes, a expectativa era de que fosse possível ver o que acontecia em totalidade dentro da Casa. Essa suposição foi anulada ao perceber que outras punições eram aplicadas aos presos, além do confinamento realizados às claras na edificação vital.

Ao experimentar essa quebra e estabelecer outra conexão para o texto, correlacionando ao período da ditadura militar brasileira, compreendi que as ações punitivas não se resumiam a prender e mostrar o sofrimento e ausência de liberdade dos presos para o resto da população. O que realmente acontecia não era possível de ver ou saber,

nem mesmo através dos vidros tão transparentes que “nem a transparência mesma se pode ver[...]” (ÂNGELO, 2002, p. 133).

Nesse sentido, por mais que fosse permissível, pela nitidez do vidro, visualizar determinados ângulos do confinamento, em paralelo, sob o efeito de refração do vidro, a factual penalidade era outra, mudando de direção através dos véus assinalados pelas autoridades, pois, com efeito, “a perfeição da forma perturba o público e esconde os truques” (ÂNGELO, 2002, p. 145). Diante disso, o vidro era apenas uma interseção entre o autoritarismo implícito e trivial e a desumanidade do despotismo, assim como a repressão, sobretudo artística, obnubilava os reais procedimentos pungentes de interrogatório utilizados durante o regime militar.

### 3 Considerações finais

Tendo em vista o que foi exposto no decurso deste capítulo, percebe-se como os conceitos de vazio, negatividade e *good continuation* foram de substancial importância para a construção do sentido atribuído à narrativa, bem como esses conceitos, na minha experiência estética, também proporcionaram e impulsionaram um alargamento da criticidade e interpretação do texto, uma vez que, até então, a leitora-autora não havia tido contato com textos literários brasileiros que possuíssem tal configuração.

Desse modo, na minha experiência estética novas perspectivas foram ampliadas acerca dos fatos históricos nacionais, permitindo um desnudamento maior do que ocorrera e estimulando, assim, uma reflexão com mais acuidade quanto aos contextos histórico-sociais e sistemas políticos adotados pelo Estado.



## Referências

ANGELO, I. **A Casa de Vidro**. 3. ed. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

MYERS, D.G. Conformidade e obediência. *In: Psicologia Social*. 10. Ed. Porto Alegre: Artmed, 2014.

SANTOS, C. S. G. **Teoria do efeito estético e teoria histórico-cultural**: o leitor como interface. 2007. 185 f. Tese. (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, UFPE, Recife, 2007.

# 11

## Quando o vazio e a negatividade reverberam os traços sadomasoquistas na experiência estética com *Dentro da noite*, de João do Rio



Israela Rana Araújo Lacerda

### 1 Introdução

A tarefa de desvendar o texto literário não é fácil, porém, é única para cada leitor, seja essa experiência satisfatória ou não. Com base nisso, a Teoria do Efeito Estético estuda a relação texto-leitor. Ao deparar-se com um texto literário, o leitor descobre-se, impacta-se, (des)constrói-se e, sobretudo, estabelece *links* com seu conhecimento sobre o mundo.

O próprio Iser (1996), fundador dessa corrente teórica, afirma o que é o principal intuito do presente capítulo:

[u]ma tarefa da teoria do efeito seria [...] ajudar a fundamentar a discussão intersubjetiva de processos individuais de sentido da leitura, bem como a da interpretação. (ISER, 1966, p. 17).

A Teoria do Efeito Estético reflete, desse modo, sobre como o sujeito se relaciona com o texto literário, atribuindo sentido a ele. Neste capítulo, nos debruçaremos sobre essa teoria e, a partir dela, delinearemos caminhos para associá-la a aspectos psicanalíticos durante o mapeamento de leitura do conto “Dentro da noite”, de João do Rio – escritor das ruas cariocas e jornalista preto.

A história relata o encontro de dois amigos, Rodolfo e Justino, em um trem do subúrbio carioca. Esse encontro é relatado por um narrador testemunha, provavelmente, uma pessoa que observa o fato e conta-o, nesse caso, a outro passageiro do vagão. Os jovens conversam sobre suas vidas. Aparentemente, eles não se viam há muito tempo. Quando Justino percebe o aspecto horrendo e monstruoso em que o amigo se encontra, assusta-se. Logo, Rodolfo conta a ele que estava daquela forma por um “vício” que o corroía, mas lhe fornecia prazer tremendo: espetar os braços da noiva e, posteriormente, de outras mulheres desconhecidas nos vagões de trem. O narrador descreve os relatos de Rodolfo, desde a primeira espetada, até se estabelecer a compulsão que lhe tornou um ‘monstro’.

Sabemos que a relação da psicanálise e literatura é complexa, mas é a partir da experiência estética com o texto que eu, como leitora e pesquisadora de ambas as áreas, pude utilizar os conceitos da psicanálise como repertório para formular um sentido a respeito do comportamento da personagem do conto. Consequentemente, o objetivo da pesquisa é observar como, com base nos vazios identificados durante o meu processo de leitura e da formulação da negatividade, eu utilizei a psicanálise para reconhecer no personagem Rodolfo traços de sadomasoquismo.

Para adentrar na Teoria do Efeito Estético, utilizaremos como arcabouço teórico, Iser (1966), Santos (2009) e Silva (2017). Já para relacionar a psicanálise ao meu repertório, usarei Freud (2016, 2019), Andrade (2012) e Lima e Leite (2011), ao abordarem os conceitos de fetiche, sadismo e masoquismo, entre outros.

## 2 Metanálise

De acordo com Santos (2009), ao explicar o efeito do ponto de vista iseriano, “[o] efeito estético acontece na relação dialética entre texto, leitor e sua interação” (p. 64). Logo, é preciso enfatizar que esse capítulo parte da minha perspectiva como leitora e é com base no meu contato com ambas as teorias, Psicanálise e Teoria do Efeito Estético, que busco expor minhas considerações a respeito do texto literário, levando em conta minha vivência com os conceitos de vazio e negatividade.

Antes de iniciarmos a análise, é importante ressaltar o que seria o vazio na teoria iseriana.

Os vazios são constituintes do texto, derivados de pontos de indeterminação textual. Os vazios quebram a conectabilidade necessária à construção de textos [...] abrem um grande número de possibilidades [...] (SANTOS, 2009, p. 79).

Sendo assim, os vazios são, de maneira sucinta, os não ditos do texto, que despertam a curiosidade do leitor, impelindo-o a ficcionalizar em busca de respostas. Nesse processo, surge a negatividade:

Sendo o não dito, ela constitui o dito [...] um processo de determinação que só o leitor pode implementar, e isso confere ao sentido do texto um matiz subjetivo [...] (SANTOS, 2009, p. 81).

Ao longo da atividade de preenchimento dos vazios, recorri à psicanálise. Ela aparece como repertório que me auxilia no meu processo de formulação da negatividade. Entretanto, possuo consciência que outros leitores poderiam recorrer a outras teorias para preencherem seus vazios. Logo, a minha interpretação não é absoluta. Por mais que ela esteja ajustada ao texto, não é capaz de dar conta dele sozinha. Haverá, desse modo, ainda outros vazios e negatividades a serem respondidas por outras perspectivas.

Rodolfo, personagem do conto que foi foco de minha experiência de leitura, é uma construção de João do Rio que tem abertura estética suficiente para admitir outros tipos de interpretação que não estritamente pela via do fetiche. Podemos interpretar o texto também pela perspectiva, por exemplo, da violência contra mulheres, da sedução, das questões sociais de classe. Bellemin-Noel (1978) já confirmava esse caráter subjetivo presente na literatura, na psicanálise e nas suas inúmeras interpretações:

Assim como o reconhecimento da psicanálise, e em parte graças a ela, a apreciação da originalidade do literário foi laboriosa. Contentemo-nos em dizer aqui que foi preciso aceitar a ideia de uma linguagem diferente, que não dizia apenas, nem exatamente nem verdadeiramente, o que pa-

recia dizer. Da mesma maneira que o psíquico não constituía uma espécie de bloco unitário com suas simples superposições e repartições de competências, a escritura das grandes obras não poderia ser assimilada à transmissão de uma mensagem dotada de um único sentido evidente (BELLEMIN-NOEL, 1978, p. 12).

Desse modo, assim como a psicanálise mostra que haverá elementos ocultos e enigmáticos, a Teoria do Efeito Estético apresenta os vazios como expressão desses últimos. Santos (2009) elucida que é justamente na tensão entre subjetividades e objetividades que ocorre o processo da interpretação crítica. Destarte, assim como o psicanalista em relação ao analisando, o leitor interpreta o sistema de representação que constitui o texto literário.

No intuito de compreender como atribui sentido ao comportamento do personagem em análise, faz-se necessário saber a concepção de Freud a respeito das tendências sadomasoquistas. No seu texto *Três Ensaios da Teoria da Sexualidade*, o sadismo e o masoquismo são denominados respectivamente de formas ativas e passivas frente ao objeto.

O sadismo corresponderia, então, a um componente agressivo do instinto sexual que se tornou independente, exacerbado, e foi colocado na posição principal mediante deslocamento [...] atitude simplesmente ativa, violenta antes o objeto sexual, até o vincula exclusivo da satisfação com a subjugação e o mau tratamento desse objeto. (FREUD, 2016, p. 52).

E o masoquismo como:

Todas as atitudes passivas ante o sexo e o objeto sexual, consiste em vincular a satisfação com o sofrimento de dor física ou psíquica por parte do objeto sexual [...] (FREUD, 2016, pp. 52-53).

Com esse repertório compreendi o personagem Rodolfo como alguém dentro de uma vivência sadomasoquista.

Em nosso mapeamento sobre a experiência estética com o texto, o foco não é o fetiche e o sadomasoquismo identificados na personagem de Rodolfo, mas o efeito estético provocado por esses elementos em mim, como leitora que possui como repertório a literatura de ficção, a teoria psicanalítica e a teoria do efeito estético. Acredito que, ao tentarmos atribuir sentido ao texto literário, estamos realizando uma tradução possível do mundo que nos é apresentado pelo texto ficcional. Sendo assim, apresentarei uma possibilidade de tradução do texto literário, via minha experiência estética com ele.



### 3 Rodolfo e as tendências sadomasoquistas: do bom moço ao monstro dos vagões de trem

Ao encarar o conto de João do Rio, atravessamos uma experiência estética de caráter perturbador. Surgem vários vazios em nossa mente, concebidos como

as estruturas textuais referentes ao que não está dito na ficção, ao eixo sintagmático de leitura, isto é, à relação daquilo que está determinado com o que não está, mas se fará no ato da **obra**. (LIMA, 2017, p. 13, grifo do autor).

Perguntas como: por que de Rodolfo deixou tudo para trás por conta de um ato compulsivo? Espetar a noiva? Como se deu esse desejo? Há um descontentamento psíquico desse personagem? Essas perguntas, no meu contato texto-leitor, foram respondidas através da negatividade, que acontece quando “o ser humano, no caso o leitor, é levado a pensar em um motivo que justifique o fragmento negado, atribuindo um sentido para ele” (LIMA, 2017, p. 13).

Com isso, ao me deparar com a personalidade desse personagem, os vazios me foram preenchidos à luz da psicanálise, seria esse personagem um sadomasoquista? Teria ele uma tendência fetichista? Sendo assim, é a partir da minha experiência estética como leitora, baseando-me nas teorias psicanalistas que mapeio minha experiência.

#### 3.1 Sobre o fetiche em “Dentro da noite”

Freud (2016) nos ensina, em seu texto *Três Ensaios sobre a teoria da Sexualidade*, que aqueles que desviam da meta sexual normal são denominados perversos. A partir disso, o ser começa a encarar as coisas de modo singular. Isso ocorre com a substituição inapropriada do objeto sexual, que para o médico é denominada de fetiche, isto é, “casos em que o objeto sexual normal é substituído por outro que guarda relação com ele, mas é totalmente inapropriado para servir à meta sexual normal”. (FREUD, 2010, p. 45).

Para Sigmund Freud, com base na premissa “uma parte pelo todo”, o fetiche substitui o objeto sexual. O que seria isso? Geralmente, o ser fragmenta seu objeto sexual em partes e aquela parte fragmentada, para ele, se torna o próprio objeto por inteiro. Esse fragmento é, na maioria das vezes, pouco apropriado para fins sexuais, por exemplo: pé, cabelo, ou até objetos inanimados que possuem relação com esse objeto, como blusa, pingente, roupa íntima dentre outros. Isso ocorre no conto, sobretudo, pela condição fetichista de Rodolfo:

E uma noite estávamos no baile das Praxedes, quando a Clotilde apareceu decotada, com os braços nus. Que braços! [...] a beleza dos braços [...] Era um estado que nunca se apossara de mim: **a vontade de tê-los só para os meus olhos, de beijá-los, de acariciá-los, mas principalmente de fazê-los sofrer. [...] porque o meu desejo**

era agarrar-lhe os braços, sacudi-los, apertá-los com toda a força, fazer-lhes manchas negras, bem negras, feri-los... Por quê? Não sei, nem eu mesmo sei – **uma neurose!** (RIO, 2002, p. 45, grifo nosso).

Nesse trecho, o personagem acabara de conhecer sua futura noiva em um baile e a primeira coisa que ele nota nela são seus braços. Logo, ele começa a supervalorizar essa parte do seu corpo mais do que a ela própria. Além do mais, há um uso polissêmico dos verbos: agarrá-los, sacudi-los, apertá-los, feri-los, que indica uma insistência dessas ações, justamente para mostrar a excitação de Rodolfo, a vontade compulsiva existente. A partir daí, esse desejo só aumenta: “[...] os seus braços – oh! que braços, Justino, que braços! – estavam quase nus” (RIO, 2002, p. 45,).

Rodolfo sempre vincula Clotilde – sua futura noiva, aos seus braços. Refere-se à nudez dos braços e até o caráter divino e angelical que eles possuem, criando uma fixação por eles.

O caso patológico surge apenas quando o anseio pelo fetiche vai além dessa condição e se fixa, colocando-se no lugar da meta normal, e quando o fetiche se desprende de determinada pessoa, tornando-se o único objeto sexual. (FREUD, 2010, p. 47).

Nota-se que os braços de Clotilde, para Rodolfo, transcendem e se tornam a própria noiva. A nudez dos braços citada por ele seria a nudez do próprio corpo dessa mulher que lhe desperta essas tendências fetichistas. O fetiche, porém, pelos braços da noiva, vai muito mais além do que uma substituição inapropriada do objeto sexual.

Em outro texto de Freud (2019) denominado *Fetichismo* (1927), ele ressalta que, em alguns casos, o fetiche é uma ligação simbólica de pensamentos, em geral não consciente para a pessoa em questão, que levou à substituição do objeto pelo fetiche.

O fetiche seria uma ação enérgica para sustentar a sua recusa da realidade” [...] se agora comunico que o fetiche é um substituto de pênis, certamente provocarei desapontamento. Por isso, apresso-me em acrescentar que ele não é substituto de um pênis qualquer, mas de um pênis específico e muito especial, que teve uma grande importância nos primeiros anos de infância, mas que depois foi perdido. Ou seja; normalmente ele estaria destinado a desaparecer, mas justamente o fetiche está determinado a preservá-lo do desaparecimento. Para dizê-lo mais claramente, o fetiche é o substituto para o falo da mulher. (FREUD, 2019, pp. 316-317).

Sendo assim, o fetiche funciona como se fosse um substituto do falo da mulher. No intuito de negar que a mulher seja castrada, inventa-se o fetiche. Porém, como essa

mulher é substituta do falo no conto de João do Rio?

Clotilde é caracterizada por Rodolfo a partir dos seus braços. Sendo assim, é com base neles que essa tendência se mantém, sendo com essa mulher que a perda desse objeto primeiro se torna suportável.

Seria de esperar que, em substituição ao falo ausente na mulher, fossem escolhidos órgãos ou objetos que, em geral, também representariam o pênis como símbolo. (FREUD, 2019, p. 319).

Agora vejamos, qual seria esse substituto que simbolizaria o pênis? Os braços. Esses, que ao mesmo tempo provocam prazer e frustração em Rodolfo. Logo, através da figura feminina, há uma preservação do falo, substituindo-o por objetos, partes do corpo — braços da noiva, para preservar/suportar a ausência e poder sustentar essa negação da realidade.

### 3.2 Quando a perversão espeta o ser

A partir de 1920, Freud define o Eros como aquele que busca a manutenção da vida, logo, passa a ver o sadismo como manifestação da pulsão de morte, aquela que caminha em direção à autodestruição, ativa desejos destrutivos e instintivos, pois almeja destruir o objeto. Assim, o sadismo seria a parte da pulsão de morte que passou a servir às pulsões sexuais. Já o masoquismo, inclui todas as atitudes passivas frente ao objeto sexual, nos casos mais extremos teríamos como condição de satisfação o padecimento de dor física ou anímica infligida pelo objeto sexual.

Nesse período da obra freudiana, o masoquismo inclui todas as atitudes passivas frente ao objeto sexual. Nos casos mais extremos teríamos como condição de satisfação o padecimento de dor física ou anímica infligida pelo objeto sexual. O sadismo — seu par oposto — é uma atitude ativa frente ao objeto sexual, que envolve relativo grau de violência e que pode chegar a ter, como condição para a satisfação sexual, a necessidade de causar dor e humilhação ao objeto. (LIMA; LEITE, 2011, p. 162).

A questão é: como enxergamos esse sadismo em Rodolfo, personagem do conto?

[...] nervoso como se fosse amar pela primeira vez, escolhi o lugar, passei a mão, **senti a pele macia e enterrei-o**. Foi como se fisesse uma pétala de camélia, **mas deu-me um gozo complexo de que participavam todos os meus sentidos. Ela teve um ah! de dor** [...] a sensação do **vão afundando devagar no braço da minha noiva, dava-me espasmos de horror! Que prazer tremendo! E aper-**

**tando os varões da cama, mordendo a travesseira, eu tinha a certeza de que dentro de mim rebentara a moléstia incurável [...] todos os meus nervos latejavam: voltas amanhã; tens que gozar de novo o supremo prazer.** (RIO, 2002, pp. 45-46, grifos nossos).

Ao agulhar a noiva pela primeira vez, Rodolfo descobre sentir espasmos de prazer inexplicáveis. Além disso, já se nota que, ao terminar o ato, ele já confirma precisar repeti-lo: “voltar amanhã” e “gozar” de novo.

Freud (2010), em *Além do Princípio do Prazer*, já afirmava que na compulsão predomina a experiência do desprazer, em detrimento da busca pelo prazer. Tanto o masoquismo, quanto o sadismo, numa certa medida, fazem parte da sexualidade e só devem ser considerados como uma patologia nos casos mais extremos. Rodolfo recai nessa compulsão e, em consequência, sua noiva começa a desfalecer, até o deixar.

Então depois, Justino, sabes? foi todo o dia. Não lhe via a carne, mas sentia-a marcada, ferida. Così-lhe os braços! Por último perguntava: — “Fez sangue, ontem?” E ela pálida e triste, num suspiro: “Fez...” Pobre Clotilde! A que ponto eu chegara, na necessidade de saber se doera bem, se ferira bem, se estragara bem... (RIO, 2002, p. 47).

Quando a noiva vai embora, ele também abandona sua vida, deixando tudo para trás e abrigando-se em vagões dos trens a perfurar mulheres desconhecidas.

Dei então para agir livremente, ao acaso, sem dar satisfações, nas desconhecidas. Gozo agora nos trens, nos comboios dos caminhos de ferro, nas ruas. É muito mais simples. Aproximo-me, tomo posição, enterro sem dó o alfinete. Elas gritam, às vezes. Eu peço desculpa. Uma já me esbofeteou. Mas ninguém descobre se foi proposital. Gosto mais das magras, as que parecem doentes. (RIO, 2002, p. 47).

Observe que essa mudança é inerente a Rodolfo, seria como uma atitude desesperada para preservar o objeto de amor que ele tinha, sua noiva. Dessa maneira, além de ser sádico, adquire também traços masoquistas, pois ao ser abandonado por ela, ele, metaforicamente, foi agulhado, perfurado sentimentalmente, pois necessitava dela para satisfazer seu fetiche erótico. Isso é justificável, pois, consoante a Andrade (2012), todo sádico, teve como sua posição primitiva o masoquismo, ou como o próprio Freud (2016, p. 53) afirma “o masoquismo não é senão um prosseguimento do sadismo voltado contra a própria pessoa”.

Com isso, ao invés de abandonar a prática, ele continua reverberando-a como forma de aprisionamento e submissão a essa noiva. Ademais, isso é ainda mais corroborado quando ele afirma: “gosto mais das magras, as que parecem doentes”, lem-

brando que foi assim que Clotilde ficou em consequência da sua prática constante de feri-la. Assim, ele substituiu um objeto pelo outro – sua noiva pelas moças que andam pelos vagões do trem, tornando-se vazio pela perda da noiva e submisso a um ato que o lembra dela. Sendo assim, ele sente, agora, a mesma dor que ela sentia, porém, diferente dela, ele goza.

#### 4 Considerações finais

Nesse capítulo, a minha leitura vislumbrou caminhos para articular os vazios do texto literário através do repertório da psicanálise, todavia, com a consciência de que essa interpretação não é única. Acreditamos, desse modo, como afirma Bellemin-Noel (1978), que a psicanálise ajuda a revelar uma verdade sobre o discurso literário, de maneira que a literatura não nos fale somente dos outros, mas do outro em nós.

Observamos que João do Rio, em “Dentro da noite”, escancara os instintos reprimidos dos seres humanos e como eles influenciam e impactam no destino dos personagens. Ademais, a partir da relação Literatura e Psicanálise, observamos toda trajetória de Rodolfo, desde seu primeiro ato sádico, até a caracterização do fetiche.

Sendo assim, enxergamos a teoria do Sadomasoquismo de Freud (2016) como um repertório relevante no processo de atribuição de sentido ao texto literário de João do Rio, abrindo leques de possibilidades interpretativas e contribuindo, assim, com mais um ponto de vista acerca desse conto repleto de imbricações e conflitos humanos.

#### Referências

ANDRADE, F. C. B. Masoquismo e mensagem enigmática: para que rimar amor e dor? **Psicol. estud.**, Maringá, v. 17, n. 3, p. 453-462, Sept. 2012. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-73722012000300011-&lng=en&nrm-iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-73722012000300011-&lng=en&nrm-iso). Acesso em 15 Nov. 2020.

BELLEMIN-NÖEL, J. **Psicanálise e Literatura**. Tradução: Álvaro Lorencini e Sandra Nitrini. São Paulo: Cultrix, 1978.

FREUD, S. Bate-se numa criança: contribuição para o estudo da origem das perversões sexuais (1919). In: **Obras incompletas de Sigmund Freud: Neurose, Psicose, Perversão**. Tradução Maria Rita Salzano Moraes. 4 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

FREUD, S. O problema econômico do masoquismo. Tradução: Maria Rita Salzano Moraes. In: **Obras incompletas de Sigmund Freud: Neurose, Psicose, Perversão**. 4 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

FREUD, S. Fetichismo. In: **Obras incompletas de Sigmund Freud: Neurose, Psicose, Perversão**. Tradução: Maria Rita Salzano Moraes. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

FREUD, S. Três Ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e outros textos (1901-1905). In: **Obras completas**, volume 6. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LIMA, M. M. R.; LEITE, S. O masoquismo e o problema econômico em Freud. In: **Psicanálise & barroco em revista**, v.9, n.2, dez. 2011, p. 161-177. Disponível em <<http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista/revistas/18/P&Brev18LimaLeite.pdf>>. Acesso em 15 Nov. 2020.

LIMA, J. A. T. **Implicações Teóricas Sobre o Miniconto Como Vazio e Quebra da Good Continuation**. Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.

RIO, J. **Dentro da noite**. In: *Dentro da noite*. São Paulo: Antiqua, 2002, p. 17-25.

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

# 12

## *A festa, de Ivan Ângelo:* perspectivas textuais e estrutura de tema e horizonte



Irene Maria Dias Bandeira

### 1 Introdução

Nascido em 1936, no estado de Minas Gerais, o romancista, contista, cronista, jornalista, professor e tradutor Ivan Ângelo publicou, em 1975, seu livro *A Festa*, sofrendo censuras por seu forte teor crítico ao contexto histórico que o país estava submetido. Ganhou no ano seguinte à sua publicação, o Prêmio Jabuti, sendo considerada por alguns críticos a obra de crítica social mais importante da década de 70.

O livro possui nove capítulos, são eles: Documentário, Bodas de Pérola, Andréa, Corrupção, O refúgio, Luta de Classes, Preocupações, Antes da Festa e Depois da Festa. Os sete primeiros podem ser lidos em ordem aleatória, como contos, pois, à primeira vista, não apresentam conexão, somente serão relacionados e envolvidos com a trama nos dois últimos capítulos. O romance enreda a rebelião que aconteceu na madrugada do dia 31 de março de 1970, na Praça da estação, em Belo Horizonte, onde o trem que levaria cerca de oitocentos nordestinos de volta ao Nordeste foi incendiado, possibilitando ao grupo se dispersar em fuga. Foram identificados como organizadores do tumulto o nordestino Marcionílio de Mattos, de 53 anos, e o jovem repórter Samuel Aparecido Ferezin. O nome do livro justifica-se porque simultaneamente à rebelião aconteceu a festa de aniversário de vinte e nove anos do famoso pintor Roberto Miranda, e nela estavam os mais conhecidos intelectuais da cidade, inclusive alguns suspeitos de envolvimento com o motim.

Devido à fragmentação de seus capítulos, que obrigam o leitor a montar a narrativa, ligar um personagem ao outro, à festa e à rebelião, como se estivesse juntando as peças de um quebra-cabeça, o texto me proporcionou a percepção de diversas estruturas de tema e horizonte, que possibilitam o leitor organizar e combinar as perspectivas textuais, isto é, o ponto de vista, de modo a dar sentido ao romance. O tema é a perspectiva adotada pelo leitor como foco, e o horizonte a adotada por ele como segundo plano. Santos (2009) explica:

Neste contexto, à medida que o leitor retém sua atenção numa determinada perspectiva transformando-a em tema, a perspectiva anteriormente tomada mantém-se em sua mente enquanto horizonte. Ao retornar à perspectiva agora tida como horizonte, transformando-a mais uma vez em tema, pretendendo uma síntese dos pontos de vista, o leitor deparar-se-á com um novo horizonte marcado pelas influências da leitura anterior. (SANTOS, 2009, p. 104).

As perspectivas textuais são quatro: a do narrador, a dos personagens, a da ficção de leitor, e a do enredo. Portanto, debruçar-me-ei neste capítulo sobre o mapeamento da minha experiência estética sobre os conceitos de perspectivas textuais e do conceito de estrutura de tema e horizonte vivenciados com o livro *A festa*, destacando como os pontos de vista dos personagens Samuel, Andréa e Roberto sobre a festa e a rebelião se intercalam nessa estrutura. Para isso, divido o mapeamento em três partes, na primeira, sintetizo três dos sete primeiros capítulos do livro em que os personagens



selecionados são apresentados, a fim de introduzi-los na trama e explicar como se relacionam entre si e com os eventos norteadores; na segunda, mapeio as perspectivas desses personagens em relação à festa e à rebelião no capítulo “Antes da festa” e concluo com seus pontos de vista, articulando-os, em “Depois da festa”.

## 2 Articulando contextos

O primeiro capítulo, “Documentário (sertão e cidade, 1970)”, inicia-se com uma reportagem sobre o incêndio no trem que levaria mais de oitocentos nordestinos de volta ao Nordeste, resultando na fuga deles. Em seguida se divide em “Flashback”, com trechos de livros e depoimentos, somados ao registro de nascimento de Marcionílio de Mattos, encontrado na praça da estação no dia da fuga, e “Fim do Flashback”, que reúne depoimentos prestados ao DOPS, trechos de documentos históricos, e a notícia do assassinato de Marcionílio por um militar quando ele tentou fugir da prisão. Esse capítulo expõe, portanto, a temática central do livro: a rebelião, e já obriga o leitor a associar suas partes de modo a criar sentido. Consequentemente, senti-me criando o documentário sugerido, ao ler os dados selecionados, articulei-os e preenchi os vazios, vivenciados por mim, de forma a entender que, além da temática central, os pequenos trechos me indicaram o contexto histórico da época e me responderam como a conjuntura política ocasionou aquele motim. Também nos é apresentado, de forma vaga, o personagem Samuel:

À frente [do grupo de fugitivos] estavam aquele nordestino de 53 anos, mais tarde identificado com Marcionílio de Mattos, e o repórter Samuel Aparecido Fereszin, de um matutino desta Capital. [...] Quando os policiais os alcançaram [...] O jornalista Samuel Aparecido Fereszin não estava mais lá. (ÂNGELO, 1976, p. 16,)

O tema central nesse capítulo foi a perspectiva do enredo sobre a rebelião, apesar de em alguns trechos apresentar o relato de personagens, deixando suas perspectivas como tema sobre o mesmo assunto. A expectativa criada por mim sobre o livro foi que a festa seria o evento mais recorrente, devido ao título, entretanto, ocupada em desvendá-lo, ela me fugiu do foco, fez-se de horizonte pela primeira vez, e, ao fim do capítulo, fiquei a pensar de qual modo todas as informações nele apresentadas se relacionariam. Portanto, a perspectiva dos personagens sobre a festa ficou em segundo plano, uma vez que não é citada.

O terceiro capítulo, “Andréa (garota dos anos 50)”, narra, em terceira pessoa, a trajetória da personagem de mesmo nome, focando na sua vida amorosa e sexual. A forma como ele é escrito, a cronologia linear, citando datas, idades, e momentos nos quais nada se sabe sobre a protagonista em determinados recortes de tempo, assemelha-se a uma biografia cujo narrador é mais uma das pessoas a analisar a sua vida, em razão de sempre fazer comentários sobre as escolhas da personagem. Devido a isso, tive como tema a perspectiva do narrador. Ele se faz presente na história pois não é onisciente e imparcial, mas sim alguém que sabe apenas o que foi dito por outras pessoas. A festa se faz, na maior parte do capítulo, de horizonte, porém é mencionada no

final, desta forma:

Numa festa cheia de gente conhecida (inclusive seu amigo jornalista) (lembra-se dela como um dos episódios mais tristes de sua vida) (lá conheceu também aquele escritor comunista) (aniversário de seu noivo, amigo dos jovens intelectuais) (no dia da invasão da cidade por um bando de nordestinos) (depois dessa festa, Andréa não pode mais fingir que era outra e não conseguiu ser uma só) foi massacrada por ele uma cena dolorosa e autodestrutiva de jogo da verdade. Colocado inicialmente como uma brincadeira de nostalgia dos anos 60, o jogo se transformou na faca de ponta que martirizou Andréa. O noivo e a plateia se possuíram na volúpia de destruí-la. através dele, ficaram sabendo das coisas que ela guardava até de si mesma: [...]. Andrea tomou um grande porre, oferecendo-se a todos os homens em contatos crispados (chegava a marcá-los com as unhas!), estabelecendo em sua volta um clima de desejos incontrolados (campeões se ofereciam para quebrar seu gelo; alguém chegou a levar a mão dela até lá, para que ela visse!), uma lésbica beijou-a louca no banheiro (na boca!), e esse delírio salvou-a: era centro triunfante do desejo de todos. (ÂNGELO, 1976, p. 62,)

Nesse trecho a festa passa a ter um fundamental papel na construção da personagem, fazendo-se, finalmente, de tema em minha experiência estética. Ele proporcionou-me também a vivência de um importante looping com o primeiro capítulo, pois menciona uma relação entre a festa e o tumulto, ainda de forma vaga, deixando-me alguns vazios: o que acontecia nesse evento; quem depreciava Andrea; por que o jogo se transformou em uma difamação contra ela; quem são as pessoas mencionadas; e qual a relação maior com a rebelião, afinal, ocorrerem no mesmo dia não justificava o fato de serem tratadas como centro da narrativa. Apesar de ser citada a rebelião, a perspectiva do narrador posta em foco é somente em relação à festa, visto que pouco é falado sobre a primeira.

No capítulo seguinte, “Corrupção (triângulo nos anos 40)”, a trama é a relação parental entre Lenice, Cleber e Robertinho, respectivamente mãe, pai e filho. A narrativa traz os pensamentos e atitudes na perspectiva dos três personagens, intercalando-as durante os quatro primeiros anos de vida da criança. Lenice nunca quisera ter um filho, e quando finalmente teve seu primeiro, muito desejado e mimado por Cleber, sentiu que ele se tornou uma barreira entre ela e o marido. O pai percebe o desagrado da esposa quanto ao filho e despreza-a, faz-se de barreira entre ela e Robertinho, a fim de defendê-lo. Robertinho, percebendo como do pai ganhava agrados e da mãe represões, negava-a e amava incondicionalmente o pai, sentia ciúmes dele, escondia-se em algum lugar da casa enquanto não chegava, a ele tinha todo carinho e admiração, à mãe, desprezo. Após uma transa decepcionante consentida por Cleber devido à pressão da esposa, ela toma a decisão de ir embora. Robertinho, ouvindo tudo pela porta,

fica feliz que finalmente terá o pai só para ele.

Em momento algum a festa e a rebelião são citadas no capítulo, tornando-se horizonte, enquanto o tema passa a ser as perspectivas dos três personagens em relação uns aos outros. Entendo que elas não são mencionadas porque enquanto os três primeiros capítulos do livro finalizam-se na década de 70, assim como os dois eventos, esse enreda-se nos anos de 1941 a 1946, e se justifica por apresentar-nos à infância do personagem que será o organizador da festa anos depois, Roberto Miranda, em seu aniversário de vinte e nove anos.

### 3 Articulando as perspectivas dos personagens

Em “Antes da festa (vítimas dos anos 60)”, os enredos passados começam a se relacionar, porém ainda de forma fragmentada. As tramas de diversos personagens são divididas em pequenas cenas, de forma intercalada, sem haver uma ordem percebida, essas histórias aconteciam simultaneamente, têm em comum o dia, e são intituladas em negrito, com o local e a hora que está ocorrendo. As ações ora descritas não seguem a mesma ordem do livro, mas sim a ordem linear dos acontecimentos.

A primeira cena envolvendo a trajetória de Samuel, no segundo parágrafo do capítulo, acontece na Redação do Correio de Minas Gerais e inicia-se com a seguinte frase: “Samuel ouve o barulho dos saltos de Andrea subindo a escada e não consegue escrever mais nada” (ÂNGELO, 1976, p.115). Percebi se tratar do personagem falado no primeiro capítulo do livro, e que, finalmente, sua perspectiva me seria apresentada. Inferi, pela reação dele, que estava apaixonado pela colega.

A mesma cena é descrita na perspectiva de Andrea, nela, o narrador nos revela a expectativa da personagem para a comemoração:

O que Andrea tentou dizer com aquele olhar foi que estava pouco ligando para a recusa deles: ia casar com Roberto. Tinham combinado: esta noite, na festa de aniversário dele, o casamento seria anunciado. (ÂNGELO, 1976, p. 118).

Sendo assim, nesse trecho, a perspectiva de Samuel fez-se de horizonte rapidamente para a perspectiva da personagem Andrea sobre a festa assumir-se como tema, uma perspectiva esperançosa, de finalmente alcançar o amor e reconhecimento social tão desejado.

Retomando a perspectiva de Samuel como foco, ainda no mesmo local, o secretário passa para ele uma reportagem: “[...] vai ver esse negócio de estudante preso. Um tal de Carlos, da Ciências Econômicas.” (ÂNGELO, 1976, p.117). Relaciona-se, portanto, à trama de mais um personagem. Entretanto, continuou em tema a perspectiva do jornalista em relação à rebelião, em virtude da ligação direta da prisão do estudante com ela. Samuel visita a esposa do rapaz, ela afirma não ter o visitado devido à filha doente e à sua gravidez, e, portanto, não sabe muito sobre o ocorrido, apenas que foi

mandado pela Secretaria da Segurança, onde trabalha, para resolver a confusão entre os retirantes e a polícia. Ele conversa com um casal que procura pelo estudante, o homem diz conhecer um professor amigo do Secretário de Segurança, liga para ele e não obtém nenhuma resposta. Em seguida, telefona para o doutor Jorge para procurá-lo como amigo e advogado de Carlos, a pedido da esposa. Nesse momento vivi outro looping, dessa feita com o capítulo “O refúgio”, pois se trata da ligação recebida por Jorge, protagonista do capítulo:

-Alô? É ele. Que Carlos? Sei, sei. Que que há? Preso por quê? Amigo dele nada. Olha, quer saber de uma coisa? Foi até bom, para a gente ficar livre dele um pouco. Esse cara torra o saco. Ah, tenho tempo pra mexer com isso não. Estou muito ocupado agora sabe? Amanhã eu vejo isso. Amanhã, meu amigo, deixa isso para amanhã. Boa noite, viu?

Desligou.

Ah, esses comunistas. - Fazem a bagunça deles e depois vêm encher o saco. Que se fodam. (ÂNGELO, 1976, p. 91).

É interessante, portanto, notar a mudança de perspectivas, antes tive acesso ao telefonema na perspectiva de Jorge, apenas com suas falas e sua opinião sobre Carlos, e agora à de Samuel, sendo adicionadas a informação de quem o estava telefonando, as falas do jornalista, e o motivo da ligação:

O doutor Jorge está?

— É ele.

—Ah. O senhor não me conhece. A mulher do Carlos é que pediu para eu telefonar para o senhor.

—Que Carlos?

—Bicalho. A mulher diz que o senhor conhece.

—Sei, sei. Que que há?

—É que ele foi preso e o único advogado

—Preso por quê?

—Uma confusão lá na estação, negócio de uns nordestinos que chegaram aí. Foi preso como agitador, parece que a situação dele não é boa não. A mulher pensou no senhor,

que é amigo dele, pra ver se

—Amigo dele nada. [...] Esse cara torra o saco.

—Bom, ele pode ser chato, mas não fez nada e o senhor, como advogado

—Ah, tenho tempo para mexer com isso não [...] amanhã eu vejo isso.

—é que a mulher

—Amanhã, meu amigo, deixa isso para amanhã. Boa noite, viu? (ÂNGELO, 1976, p. 125).

Percebi como a festa e a rebelião começam a se relacionar por meio dos personagens: Samuel e Jorge são convidados e ligados a Carlos, que por sua vez está envolvido com o tumulto. Anterior a isso, havia descoberto que o casal amigo do estudante, assim como o próprio, também é convidado da comemoração, em razão de haver uma cena em que estão no Restaurante Alpino e finalizam a conversa falando “- Vamos apanhar o Carlos? Está na hora da festa.” (ÂNGELO, 1976, p.116). Considerando a hora, as falas, e a descrição dos personagens, deduzi ser o mesmo casal presente na casa de Carlos.

Em seguida, a relação direta entre Samuel e a rebelião inicia-se, pois ele se encontra na Praça da estação recolhendo informações, a primeira conclusão do jornalista é a seguinte, ao juntar informações dadas pelas pessoas presentes:

tudo estava mais ou menos tranquilo, mas a confusão foi grande; no que os retirantes chegaram, apareceu a polícia; a ordem era não deixar o pessoal retirante espalhar-se pela cidade; quando começaram a protestar, a polícia pediu reforços; fizeram esse cercado e não deixaram ninguém sair até agora, nem para beber água; houve pancadaria, acabou, prenderam uma porção de gente. (ÂNGELO, 1976, p. 129).

Incomodado com o choro de uma criança dentro do cercado, Samuel vai ao bar, compra alimentos, volta e entrega as sacolas ao pai. Ao ver o acontecido outros retirantes pedem ajuda, ele atende-os. As pessoas que estavam em volta começam a imitá-los, trazem mais alimento para os retirantes. Durante a madrugada ele desiste de procurar ajuda, preocupa-se com Carlos, torce para alguém conseguir ajudá-lo, pensa em ir à comemoração, mas não consegue sair, porque ainda quer ajudar. Aqui, a perspectiva de Samuel foi tema tanto sobre a festa quanto sobre a rebelião, devido a sua dúvida sobre qual dos dois ficar. Finaliza-se a cena com o seguinte parágrafo:

Na praça, agora tranquila e quase vazia de curiosos, um

rapaz de vinte e quatro anos, [...] reserva-se ansioso para o seu compromisso, quando o trem encostar e ele teria de fazer alguma coisa. (ÂNGELO, 1976, p. 148).

Isso criou-me um vazio de quem seria esse jovem, e inferi que o tal compromisso seria incendiar o trem.

Quanto à perspectiva de Roberto sobre a festa, sua primeira cena no capítulo acontece na Rua Tupis, 488, 15º andar, no seu apartamento, horas antes da comemoração. É narrada em primeira pessoa, e é dita não as ações do personagem, mas seus pensamentos. No desencadear de pensamentos, lembra-se, arrependido, da promessa de noivado:

*não andrea ai meu deus o noivado* Ela levou a sério essa história de casar. *fui eu fui eu fui eu não!* [...] Que ideia, meu Deus, que ideia de Andrea *minha. e agora agora agora?* Não posso, qual é essa de casar, gente? Então ela não vê que eu sou não sabe não sabe não fale! homossexual? *falar com ela Casar!?* Falar com ela, explicar que eu conheci um rapaz anteontem *lúcio [...] lúcio conheci um rapaz como é que é mesmo* ah conheci um rapaz anteontem, uma pessoa maravilhosa, e estou completamente *é isso? falo?* apaixonado. Ai meu Deus, será que vou ter coragem? *coitadinha tadinha tadinha* Andrea, tadinha. [...] Andrea, meu amor, deixa eu te contar: conheci isso um rapaz *vai* anteontem *isso isso vai* e eu acho que não quero mais *vai! vai!* casar com você. Tadinha, uma pessoa maravilhosa, gostosa, louca, mas eu a festa- espero que isso não estrague minha festa. (ÂNGELO, 1976, pp. 141-142, grifo do autor).

Andrea, por sua vez, aguarda ansiosa o acontecimento da comemoração, devido ao noivado:

Andrea se excita com as coisas que deveriam acontecer dentro de poucas horas [...]. já havia elaborado o papel que passaria a representar: esposa.

[...] Era pouco para mudar uma vida, mas algumas vidas mudam com o vento. No seu banho de noiva, Andrea embala-se ao vento. (ÂNGELO, 1976, pp. 144-145).

Nessas cenas, foram postas como tema as perspectivas dos personagens sobre a festa, e a rebelião ficou novamente em horizonte. Os pontos de vista dos namorados são, portanto, contrárias em relação ao mesmo aspecto. O capítulo encerra-se quando chegam à casa de Roberto os dois primeiros convidados, e ele diz que a festa irá começar.



Nesse momento houve uma negação em minha experiência estética, dado que a todo momento da leitura esperei o acontecimento da festa, assim como o título do livro sugere, porém ela não chega a ser descrita. Após a descrição dos acontecimentos anteriores à comemoração, inicia-se o capítulo “Depois da festa” narrando o destino dos personagens após o ocorrido.

#### 4 Articulando destinos

O último capítulo, “Depois da Festa (índice dos destinos)”, segue a mesma estrutura de fragmentação do anterior, porém, se trata dos destinos de cada personagem, o título de cada trecho aparece em negrito com o nome do protagonista, e a página em que ele apareceu. Assim como no capítulo anterior, as cenas aqui descritas não seguem a mesma ordem na qual são narradas no livro.

O primeiro trecho do destino de Samuel assemelha-se a uma apuração policial, pois expõe os fatos descobertos sobre o personagem através de relatos, mencionando, inclusive, os nomes das testemunhas. É constatado que ele teve a ideia de incendiar o trem e a realizou. Comprou a gasolina, “deu a volta por trás da Estação, jogou gasolina em quatro vagões e botou fogo” (ÂNGELO, 1976, p.153), em seguida, conduziu o grupo de aproximadamente trezentas pessoas pela cidade, quando apareceram cerca de nove soldados e iniciaram um confronto. Samuel foi encontrado morto no local. Percebe-se, nesse trecho, que as perspectivas sobre a festa e a rebelião não são mais sobre como ela está acontecendo, mas sobre como ocorreu e como afetou a vida dos que com elas se relacionaram. Sendo assim, a perspectiva posta em tema foi a do narrador sobre a rebelião, através da união de pontos de vista de outros personagens, enquanto a festa não é citada.

O destino de Andrea, por sua vez, se passa, aparentemente, dias após os acontecimentos principais, ela se encontra em uma delegacia de polícia, onde é entrevistada sobre sua relação com o jornalista. Os policiais são a todo momento agressivos e invasivos, a entrevista justifica-se devido a, no apartamento de Samuel, encontrarem cadernos descrevendo miraculosamente relações sexuais com a personagem. Ela constata que os fatos ali narrados realmente aconteceram, mas com outra pessoa, com o redator-chefe do jornal, e provavelmente ele falou tudo para o colega. A perspectiva em foco foi, portanto, a de Andrea sobre os diários. Adiante, há o diálogo entre Haroldo, redator-chefe, e o policial Bacalhau, enquanto bebem uísque juntos e riem, Haroldo confessa que contou tudo a Samuel: “[...] explicou que contava ao rapaz seus encontros porque: ‘eu sou daqueles que gozam duas vezes: quando comem e quando contam.’” (ÂNGELO, 1976, p.168). Ou seja, tive acesso aqui à perspectiva de Haroldo em tema sobre o mesmo assunto, ignorante sobre as intenções do jornalista, e sobre a repercussão tomada, apenas pretendendo enaltecer-se.

O destino de Roberto é descrito inicialmente quando retoma o capítulo “Corrupção”, com sua mãe conversando com o coronel Bolívar, da polícia militar. Ela insiste no não envolvimento do filho com a rebelião, o coronel concorda, mas explica haver um grande infiltração de envolvidos em seu aniversário e que, conseqüentemente, ele deveria ser investigado, mas garante já ter deixado claro sobre o envolvimento do

garoto ser circunstancial.

Um ano depois da festa, no aniversário de trinta anos de Roberto, ele fala sobre o diário pornográfico de Samuel:

- Era um romance. [...] Seria um romance-verdade. [...] Queria captar toda a vida da pessoa, detalhes, aparências, intimidades, enganos, mentiras- toda a verdade. Escolheu Andrea para personagem, escolha maravilhosa, lógico. Melhor, só eu. Qualquer informação sobre Andrea era anotada, checada, investigada. Se não morresse, ia ficar louco. Dava dinheiro para o porteiro do prédio dela em troca de relatórios. Seguia-a na rua sem ser visto. Eu mesmo contei muita coisa para ele, até as intimidades. Fiz uma biografia dela para ele que daria um conto maravilhoso. Maravilhoso. Ele anotava todas as roupas que ela usava, como permutava as roupas nos dias da semana, as bijuterias. [...] Aí dentro desse esquema é que entra o Haroldo do Correio de Minas, também um senhor personagem. Um calhorda, lógico. A parte que a polícia pegou do trabalho de Samuel é a do depoimento de Haroldo, na primeira pessoa. Acho que é daí que surgiu a confusão. [...] Se houve mentira foi de Haroldo, porque Samuel não inventava nada, estava fazendo um trabalho rigorosíssimo. O negócio estava meio parado porque chegou a um ponto em que a colaboração de Andrea era imprescindível e Samuel não tinha coragem de aproximar. Aí eu acho que ele estava apaixonado. (ÂNGELO, 1976, pp. 215-216).

Alguns vazios foram preenchidos nesse trecho, como o motivo de Samuel possuir esses diários e porque ele observava tanto Andrea. Entretanto, outros surgiram, como qual biografia seria essa, considerando que me lembrou, imediatamente, o capítulo “Andrea”.

O romance finaliza ainda nessa festa, quando um grupo de trinta rapazes armados de cassetetes de madeira a invadem, quebrando os objetos, rasgando as roupas das mulheres, gritando com todos chamando-os de puta, comunista ou veado, e espancando quem tentasse sair, inclusive Roberto. Um apito soou e os jovens largaram as vítimas e saíram. O capítulo, assim como o livro, finaliza com a frase: “foi a última festa” (ÂNGELO, 1976, p. 220). Inferi, portanto, que Roberto morreu ao ser espancado.

Nesse capítulo, percebo a diferença das perspectivas, em razão de serem, em sua grande maioria, dos personagens, e não mais sobre os eventos principais, mas sim sobre as conseqüências deles. Outro aspecto interessante é o seu fim, pois justifica o título e minha dúvida inicial de quando a festa se faria presente. Em minha experiência, ao contrário da inferência inicial, ela não foi o ponto central do enredo, aquilo que o justificaria, mas sim o seu término, isso causou-me um looping com o capítulo



anterior, porque enquanto ele termina com o início da festa, este finaliza com a ruína de outra, da última.

## 5 Considerações finais

Percebe-se, com esse mapeamento, a variedade de perspectivas textuais no romance. Elas colaboraram para a minha construção de sentido na medida em que, cada vez que o mesmo evento foi retratado sob uma nova perspectiva, novas informações foram adicionadas sobre ele, assim como vazios foram criados e vivenciados, afinal, alguns pontos de vistas são contrários a outros, estimulando-me a escolher em qual ponto de vista acreditar, com base no meu repertório individual. Entendo que essa variedade de pontos de vista só foi possível devido à estrutura de tema e horizonte, pois através dela organizei e combinei os pontos de vista de modo a criar sentido.

## Referências

ANGELO, I. **A festa**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1976.

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

# 13

## O repertório na experiência estética com os contos de *Histórias Apócrifas*



Arabella Alskling de Arruda

### 1 Introdução

Embora seja um escritor checo, Karel Čapek chegou a escrever para O Jornal do Povo, no qual publicou alguns dos contos aqui analisados que, postumamente, em 1945, deram origem ao *Histórias Apócrifas*. O livro é formado por 29 contos, nos quais reencontramos histórias muito conhecidas, mas sempre transformadas, suscitando, assim, uma reflexão sobre as contradições do comportamento humano.

Nesse prisma, por meio de um humor sutil, os contos partem de um arcabouço fictício para provocar a observação do que, de fato, acontece nas civilizações, inclusive, contemporâneas. Esse tráfego da realidade do leitor nos não-ditos das narrativas, em *Histórias Apócrifas*, é capaz de comunicar algo. Sendo assim, será pertinente o emprego da concepção iseriana sobre o processo de leitura na delimitação das inferências feitas pelo leitor em sua experiência com o texto literário e da função que essas últimas cumprem na ressignificação dos contos aqui discutidos.

Assim, em nossa análise, consideramos a experiência texto-leitor, com base no conceito da teoria do efeito estético de repertório textual, definido como “o conjunto de elementos que fogem à imanência do texto” (SANTOS, 2009, p. 102) e fazem referência ao contexto sociocultural no qual o leitor está inserido. Com base no repertório textual, o leitor estabelece comunicação com o texto literário, utilizando-se do próprio repertório para fazer suposições sobre o texto e a realidade extratextual. Nesse processo, podem ocorrer quebras da *good continuation*, quando as hipóteses do leitor são desafiadas pela estrutura textual.

A escolha dos contos se deu pois eles suscitaram, em nossa experiência de leitura, uma vivência flutuante entre a disparidade histórica do que foi escrito, na época em que foi escrito, e a nossa realidade, provocando quebras da *good continuation*, a partir das quais realizamos reflexões a respeito do contexto histórico no qual estamos inseridos.

Em 1920, Karel Čapek (1890-1938) inaugura, em seu primeiro livro literário de sucesso, o termo “robô”, revelando-se, desde então, um mestre das ficções e desencadeando uma escrita repleta de distopias. Sob essa premissa, sua trajetória — ainda pouco conhecida no Brasil — caminhou sempre muito próxima das questões políticas de seu tempo, de forma a nos oferecer reflexões, em tom de riso, das realidades concernentes ao conservadorismo que assolou seu país — hoje, a República Tcheca — quando foi ameaçado pela Alemanha hitlerista.

### 2 Experiência estética da leitora-autora em alguns contos selecionados.

No intuito de supor de que forma os contos proporcionam reflexões sobre a perspectiva da humanidade e considerando como os textos se relacionam com os fatores sociais do contexto em que foi escrito, procurei analisar a minha própria experiência estética, de forma a descrever como ressignifiquei — a partir da ficção — questões sociais contemporâneas. Diante disso, na análise da temática de cada conto, buscou-se responder: como essa ficção se comunica com o meu repertório? Para isso, baseamo-

-nos no entendimento de Iser, elucidada em *O Ato da Leitura*, da relação entre ficção e realidade em termos de comunicação.

Assim, desfaz-se a oposição entre ficção e realidade: em vez de ser o pólo 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. (ISER, 1996, p. 102).

No caso do texto literário analisado, é inegável haver mais do que uma dualidade entre o clássico e o atual, Čapek constrói narrativas que, com um certo escárnio, nos permitem estabelecer relações com tendências presentes na estrutura da sociedade que conhecemos hoje. Em *A noite de Pilatos*, por exemplo, o autor nos conta como teria sido a noite após a morte de Jesus Cristo e retrata a figura de Pilatos como um homem vaidoso, que cede aos caprichos mais primitivos de seus civis no intuito de ofuscar o interesse deles pelos assuntos de relevância política.

Assim, a partir de uma retomada da tradição cristã, que responsabiliza Pilatos pela inação na morte de Jesus Cristo, as falas do personagem principal resvalam no absurdo quando, com a boca cheia de pão, enaltecem a forma pseudodemocrática do chefe de Estado romano governar. Desse modo, com base numa alusão a um repertório literário que um leitor, inserido em uma sociedade predominantemente cristã, possivelmente terá sobre a Bíblia, observamos a conduta amoral do líder de Roma e a banalidade dos episódios tidos como sagrados pelo homem, que são revestidos de um descaso até cômico. Pilatos, ao final reflete: “Ó, Susa, que coisa mais inútil é governar!” (Čapek, 1994, p.94).

## 2.1 O castigo de prometeu

No conto de abertura do livro, acompanhamos a ficcionalização de como teria sido a discussão sobre a trágica condenação de Prometeu, por roubar o fogo dos deuses para os humanos. Ocorre, entretanto, uma quebra *good continuation*, tendo em vista que as expectativas criadas por mim a respeito de como seria uma reunião tão importante na história, são rompidas por um conselho repleto de deuses nada triunfantes, tampouco detentores da sabedoria digna de decidir o destino da humanidade.

Pigarreando e grunhindo à socapa, depois de longas audiências, o Senado extraordinário decidiu deliberar à sombra das oliveiras sagradas.

— Bem, senhores — bocejou Hipometeu, presidente do senado. — Com os demônios, com isso tudo se arrastou!

Creio que nem seja necessário fazer um resumo do processo (...) (ČAPEK, 1994, p.09).

Nesse primeiro momento, são enumerados os delitos de Prometeu que confes-

sou ter criado fogo e, ao invés de informar a descoberta às autoridades, revelou o artifício para os mortais. Os membros do tribunal, então, começam a discutir acerca dos agravantes dessa postura de Prometeu, deixando evidente, por vezes, a avidez por uma hierarquia entre humanos e deuses, na qual os últimos precisariam sempre imperar.

Ao analisar a história original do Titã, que provocara preocupação em Zeus por possibilitar ao homem conquistar cada vez mais um sentido na existência, podemos identificar na narrativa de Čapek uma alegoria ao nepotismo do conhecimento. A respeito disso, Prometeu, na mitologia Grega, é conhecido como um deus que amou a humanidade, presenteando-a com ensinamentos acerca dos mistérios que rodeiam a vida. Em *O castigo de Prometeu*, o fogo aparece como uma representação desse conhecimento, que gera autonomia e aterroriza os que estão no Olimpo.

Em determinado trecho, inclusive, um membro do tribunal desdenha:

Podem explicar-me, senhores, como pôde um mortal comum, alguém como Prometeu, ter acesso ao fogo? (...) Estou convencido, senhores, de que Prometeu simplesmente roubou o fogo de nossos deuses. (ČAPEK, 1994, p. 10).

Há também, em cada uma dessas declarações prolixas, uma menção às burocracias sem sentido que envolvem esse tipo de reunião. Assim como no conto de Pilatos, decisões vitais são tratadas com uma banalidade até cômica, sinalizando o quanto, para esses líderes, a glória da salvação e o abismo da condenação eterna podem ser decididas sob os mais bestiais argumentos.

Nesse sentido, o conto é permeado pela crítica ao monopólio do poder e pela crueldade revestida de moral, considerando que a reunião decidiria como deveria ser a morte de um homem, afinal.

Os senhores propõem a pena de prisão perpétua a ser cumprida sobre um leito duro e preso com grilhões ou a pena de morte. Arrãm.

— Ou ambas as penas! — bradou Ameteu, pensando em voz alta. — Ambas as propostas devem ser aceitas!

— Como assim, ambas as propostas? — Indagou o presidente.

— Estava justamente pensando nisso — murmurou Ameteu. — Talvez possamos resolver a questão da seguinte maneira... Se condenarmos Prometeu à pena de prisão perpétua, acorrentado a uma rocha... quem sabe, assim, os abutres possam arrancar-lhe o fígado ímpio a bicadas... Alcançam o que quero dizer, colegas? (ČAPEK, 1994, p. 13).

No desfecho do conto, Hipometeu é questionado pelo filho no jantar a respeito do porquê de ter condenado Prometeu. O pai, enquanto abocanhava uma perna de carneiro assada, responde que o filho não seria capaz de entender e reflete sobre os benefícios de se ter fogo, justificando a condenação contraditória por uma questão de “interesse público”. Ele revela, assim, uma conduta hipócrita, que recusa as atitudes revolucionárias, mas usufrui de seus benefícios.

## 2.2 Sobre a decadência dos tempos

Um casal de velinhos da Idade da Pedra resmunga a respeito da dificuldade na manutenção dos antigos costumes nas gerações posteriores. Com muita resignação, trocam descontentamentos acerca da conduta do filho e da nora, que têm seguido um estilo de vida despreocupados com os “bons costumes”.

(...)eles de novo vão voltar de mãos abanando. Também, pudera, com aquelas lanças de osso imprestáveis.... Eu vivo dizendo ao meu filho, olhe, osso algum pode ser tão duro e forte para servir de lança. Mesmo não passando de uma reles mulher, você também deve saber que nenhum osso ou chifre possui aquela... aquela força perfuratriz, entende? (...) Agora uma lança de pedra, isso sim! Claro que dá mais trabalho, sem dúvida, mas aquilo sim é que é uma ferramenta! Mas por acaso meu filho me dá ouvidos? (ČAPEK, 1994, p.16).

No trecho acima, podemos refletir acerca, não somente da difícil tarefa de deixar os filhos seguirem o próprio caminho, mas também da resignação ao assistir à remodelação de uma sociedade que, ao abandonar os antigos costumes, deixa de ser a ideal para determinados grupos. Acerca disso, a forma truculenta com a qual o velho Janecek trata a esposa, as técnicas de caça, a crítica ao desempenho doméstico da nora, são sinais de uma obsolescência própria das evoluções que circundam as relações entre uma geração e outra.

Entendendo a Idade da Pedra como o período em que surgiram os primeiros sinais da humanidade como conhecemos hoje, percebemos que o conto brinca com a nostalgia sentida das coisas como eram no “nosso tempo”. Ao realizar essa associação entre o repertório do texto e o meu, como leitora, questiono-me: que tempo saudoso era esse, se o que existia antes nem ao menos representava a humanidade?

Ao mesmo tempo, o autor nos mostra um traço muito próprio ao humano: o conservadorismo. Esse saudosismo, que faz as gerações quererem voltar e voltar, até não haver mais nada – Voltar à Idade da Pedra, que seja – para, assim, persistirem os modos antigos, não necessariamente pertinentes aos novos tempos.

– Pois é, coisas da educação de hoje – disse o velho Janecek. – Se eu chamo a atenção do meu filho, ele ainda me responde: “Pai, o senhor não entende dessas coisas; hoje

os tempos são outros, os costumes são outros”. Ele me diz que as armas de osso já nem são a última palavra; “Um dia”, repete-me ele” os homens deverão inventar materiais até melhores”. Então, você sabe aí é que a gente não entende mais nada: por acaso alguém já viu um outro material além da pedra, madeira e osso? Você há de convir, mesmo em sua condição de mulher ignorante, que... que isso já passa dos limites! (ČAPEK, 1994, p. 18).

Acima, uma crítica à falha de comunicação entre gerações é ressaltada, no momento seguinte, pela analogia, feita por Čapek, das novas formas de interação social que – apesar da lacuna do tempo – muito convergem com o observado quando as novas tecnologias (redes sociais, principalmente) expandem o alcance da ação humana e, inevitavelmente, mudam o comportamento humano. Nessa linha de raciocínio, os personagens começam a atribuir “rebeldia” dos jovens à chegada de novas tribos que, junto as relações mercantis, trocam culturas – algo parecido com o processo de globalização na contemporaneidade.

Por fim, o casal inicia uma discussão acerca do que seriam as primeiras manifestações artísticas do homem e a senhora Janecková revela com amargura ter encontrado uma escultura de uma mulher nua dentro da caverna. Há, nesse rubor, a preocupação com a complexidade do homem das cavernas que, a partir desse momento, já não vive mais em função da sobrevivência, mas em busca de um sentido maior que pode ser encontrado na subjetividade da produção artística.

Já chega às raias da depravação! E você sabe onde está a origem disso tudo? Sem dúvida, nessa história de entalhar as coisas em osso! Nós jamais teríamos a ideia de esculpir essa pouca-vergonha, porque em sílex nem é possível esculpir... Eles vão ficar aí inventando novidade atrás de novidade, até destruir e arruinar tudo! Pois eu lhe digo uma coisa – ergueu a voz, Janecek, o homem das cavernas, num arroubo profético –, isso não pode durar muito! (ČAPEK, 1994, p. 20).

## 2.3 Tersites

Em meio à guerra de Troia, alguns acaios sentam-se em volta da fogueira para jogar conversa fora. Tersites reclama da comida e do descaso com o qual são tratados os velhos soldados, partindo, então, para uma discussão sobre a subalternidade dos que estão lutando em nome de “(...)um moleque, um queridinho da mamãe, desfilar para cima e para baixo no acampamento para se exhibir com seu escudo”. (Čapek, 1994, p. 24).

A partir disso, diante dos soldados boquiabertos com a língua afiada de Tersites, uma série de questionamentos sobre o real sentido da guerra, que se arrasta por anos, denunciam seu significado vazio, especialmente quando colocadas em perspec-



tiva as atrocidades feitas em nome dela. Em discordância com os amigos, obstinados na defesa da honra de Aquiles, Tersites menospreza a atitude do famoso herói de lutar com desgosto ao lado de Agamêmnon por ter sido separado de uma escrava a quem amava.

Mas chega de mulheres! Afinal, foi por causa daquela tal Helena que a coisa toda começou, e agora essa outra... Não ouvistes? Parece que a Helena agora está arrastando a asa para o Heitor. Essa aí já foi possuída por todo mundo em Troia, até pelo Príamo, que está com o pé na cova. E nós, agora, vamos passar necessidade e lutar por causa de uma fulaninha dessas? Muito obrigado, mas para mim chega! (ČAPEK, 1994, p. 26).

Ao estabelecer relação entre as falas dos soldados e a referência que temos de quem teria sido Tersites em *Iliada*, de Homero, têm-se um homem feio e tagarela que adora criticar a adoração dos gregos por Aquiles e a péssima liderança de Agamêmnon. Com base nela, inferimos que se estabelece uma dualidade entre o patriotismo cego e a falta de identificação dos civis com quem os representa.

No conto, curiosamente, Tersites oscila entre essas duas propriedades, ora desmoralizando Agamêmnon por respeitar os oponentes, levantando a suspeita de traição entre os colegas combatentes, ora esnobando os motivos pelos quais eles se encontram naquela situação. Em um dado momento, Hipodamos, quase convencido de que eles estão em uma guerra sem relevância histórica, é provocado pela seguinte fala de Tersites:

Nós, gregos, lutamos, primeiro, para que a raposa velha do Agamêmnon possa encher as burras com o nosso butim; segundo, para que o janotinha do Aquiles possa saciar sua imensa sede de glória; terceiro, para que o vigarista do Odisseu possa nos escorchar fornecendo o armamento; por fim, lutamos para que um bardo vulgar, o tal de Homero, ou lá como se chama, possa glorificar, por uns trocados sujos, os maiores traidores da nação grega e, ao mesmo tempo, vilipendiar ou ignorar os verdadeiros modestos e abnegados heróis da Acaia (...). (ČAPEK, 1994, p. 27).

Por fim, no entanto, os soldados já cansados e revoltados com as provocações de Tersites sobre o conflito sangrento em que se encontram, ressoam de forma serena sobre a mediocridade desses aspectos que envolvem as grandes guerras.

A ausência de revolta dos personagens provocou uma quebra da *good continuation* na minha experiência de leitura, suscitando um vazio: mesmo cientes do despropósito da guerra, por que os soldados persistem em lutá-la? No intuito de preenchê-lo, recorri a uma articulação entre o repertório textual e um trecho de *O Diário de Anne*

*Frank* (1947), segundo o qual a guerra não é reservada apenas àqueles que estão envolvidos nas decisões dela. Se assim o fosse, caso o homem comum não estivesse tão imbricado nesses conflitos quanto seus líderes, haveria protestos.

A verdade crua seria a existência, nos indivíduos, de uma tendência à destruição, só para que se possa construir algo novamente. Por causa disso, o dissimulado Tersites, bom orador, mas nunca menos alienado que seus amigos, se espreguiça cordialmente, no final, e fala: “Mas que conversa agradável tivemos esta noite, não é mesmo?” (Čapek, 1994, p.29).

#### 2.4 A crucificação

Publicado, primeiramente, em 1932, quando Čapek escrevia para o jornal *Lidové Noviny*, o conto mais polêmico do autor, *A crucificação*, chegou a ser excluído com a ascensão dos comunistas ao poder da Tchecoslováquia, de 1948 até a 1989. Pilatos, em conversa com o sábio Naum, questiona-se por ter deixado Jesus ser crucificado. O amigo, então, explica a ele como funciona o imaginário da população que Pilatos governa, e as distorções surgidas pelas relações sociais.

É curioso notar que o autor relaciona o costume da crucificação a um viés político determinado, sobretudo, pela população, que, paradoxalmente, produz seus heróis e seus inimigos, com base em critérios arbitrários:

— É o seguinte — explicou Naum —, ora as pessoas crucificam o da direita, ora o da esquerda. Sempre foi assim na História. Cada época teve os seus mártires. Há períodos em que atiram à masmorra ou crucificam aquele que lutou pela pátria; em outros momentos, é a vez dos que anunciam que se deve lutar pelo bem-estar dos pobres e dos escravos. Esses dois tipos se revezam, e cada um tem o seu próprio período. (ČAPEK, 1994, p. 87).

Sem contar com o contexto político em que o microconto foi publicado pela primeira vez, há uma relação muito pertinente com a população midiaticizada da atualidade, guiada pelas imagens criadas por um sistema econômico voltado para o consumo. Nesse sentido, *A Sociedade do Fetichismo*, do autor Guy Debord, ilustra perfeitamente as nuances de como o comportamento humano é modelado por um inconsciente coletivo fabricado pelos grandes veículos de informação.

O rádio, a televisão, o cinema e os outros produtos da indústria cultural fornecem os modelos daquilo que significa ser homem ou mulher, bem-sucedido ou fracassado, poderoso ou impotente. A cultura da mídia também fornece o material com que muitas pessoas constroem o seu senso de classe, de etnia e raça, de nacionalidade, de sexualidade, de “nós” e “eles”. Ajuda a modelar a visão prevalecente de mundo e os valores mais profundos: define o que é considerado bom ou mau, positivo ou negativo, moral ou imoral (KELLNER, 2001, p. 9).

Todavia, a crucificação de Jesus sinaliza uma deformidade desse totalitarismo: o linchamento. Na era digital, o linchamento virtual assume uma perspectiva muito mais cultural do que política. Pilatos, governador daquela província, não tinha nada concreto contra Jesus, mas a população ávida por uma homogeneidade ideológica, tende ao “descartismo” humano.

Naum, finalmente, tem a impressão de que Jesus foi crucificado pela falta desse extremismo e completa: as pessoas condenadas à morte, estão lá por algum motivo maior, enquanto os que se entretêm com a carnificina são levados pelo simples prazer de oprimir o outro sob uma justificativa política.

Nesse caso, o da direita e o da esquerda irão crucificar o do centro, porque este não se decidiu com qual dos dois deveria ficar. (...) à direita o ódio; á esquerda, o ódio; ao centro, aquele que desejou consertar o mundo com amor e compreensão. Bem, pelo menos, é isso que se diz a respeito dele. Poderias ver, ainda, um punhado de pessoas assistindo a tudo, enquanto devoram o almoço, que previdentemente carregaram até lá. (ČAPEK, 1994, p. 88).

### 3 Considerações finais

A minha experiência estética com *Histórias Apócrifas* proporcionou uma análise do contexto cultural em que estou inserida, a partir da ridicularização de histórias intocáveis da humanidade. Esse efeito, no entanto, varia de acordo com o repertório de cada leitor e da forma como a comunicação será estabelecida entre ele e o texto literário, levando a outras possibilidades de concretização da obra, a saber, o sentido do texto.

### Referências

CABRAL, J. F. P. **Íliada de Homero e sua problemática teórica**. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/filosofia/iliada-homero-sua-problematika-teorica.htm>. Acesso em 25 de set. de 2020.

ČAPEK, K. **Histórias apócrifas**. Tradução: Aleksandar Javanovic. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 1994.

DEBORD, G. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.

FRANK, A. **O Diário de Anne Frank**. Tradução: Alvez Calado. 29. ed. Rio de Janeiro: Edições BestBolso, 2014. 311 p.

KELLNER, D. **A cultura da mídia**. Bauru: Edusc, 2001.

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

# 14

## Experiência estética com o livro infantojuvenil *A parte que falta*, de Shel Silverstein



Sarah Karoline Alves Pereira da Silva

### 1 Teoria do Efeito Estético e Antropologia Literária

Todo ser humano tem a necessidade de ficcionalizar. Com o intuito de compreender tal necessidade, o teórico Wolfgang Iser, fundamentado em sua Teoria do Efeito Estético, e o prolongamento desta, a Antropologia Literária, estuda os processos envolvidos no efeito estético com a leitura literária, a fim de entender a relação do leitor com o texto no momento da leitura (ISER, 1996).

Dessa forma, para o referido teórico, o sentido de um texto literário se constitui na interação texto-leitor no momento da leitura. Sendo assim, esse sentido pode sofrer alterações à medida em que o texto é relido, pois a interação pode ser ressignificada, mudando o sentido anteriormente dado.

Com o objetivo de mapear a experiência estética da autora deste capítulo com o livro *A parte que falta* – dos conceitos envolvidos no processo de leitura, segundo Iser, a saber, vazios, negação, negatividade, estrutura de tema e horizonte, quebra da *good continuation*, *looping* recursivo, significação, repertório e emancipação –, enfatizamos cinco deles no presente mapeamento, embora os outros conceitos tenham sido vivenciados. Tais conceitos são destacados à medida que o mapeamento é apresentado.

### 2 A parte que falta

*A parte que falta* de Shel Silverstein é um livro infantojuvenil com linguagem verbal e não-verbal. Os textos são curtos e as imagens monocromáticas e lineares, dando a impressão de que estão sendo desenhadas a lápis à medida em que a história é contada.

O enredo tem como personagem principal um semicírculo, sem nome, que rola pelo mundo à fora procurando a parte que lhe falta para se tornar um círculo completo. Por estar incompleto, o personagem sente-se infeliz e segue caminho achando que encontrará a felicidade quando obtiver sua completude. Durante a jornada, por lhe faltar uma parte, o semicírculo rola lentamente, podendo apreciar a natureza ao seu redor, e mesmo ao passar por algumas adversidades, continua seu caminho sempre cantando uma canção que parece renovar a esperança.

### 3 Quebras da *good continuation*

A quebra da *good continuation* é o momento na leitura no qual há um rompimento no fluxo natural esperado pelo leitor do texto, fazendo com que seja necessário reorganizar as possibilidades de continuação do texto.

#### 3.1 A rejeição

A primeira quebra da *good continuation* é vivenciada pela leitora, autora do presente capítulo quando, após atravessar longos caminhos, a personagem se depara com a talvez tão procurada parte. A leitora espera, nesse momento, que haja a completude da personagem ao se deparar com a parte, contudo, esta parte já se sente com-



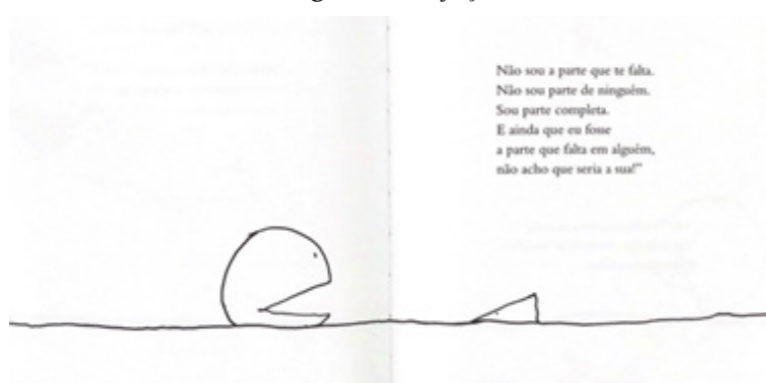
pleta e, não tendo necessidade de se integrar ao semicírculo, se recusa a ser chamada de parte e rejeita a personagem. Essa expectativa da leitora teve esteio nas imagens a seguir:

Figura 1 - O encontro com a primeira parte



Fonte: Silverstein, 2019.

Figura 2 - A rejeição



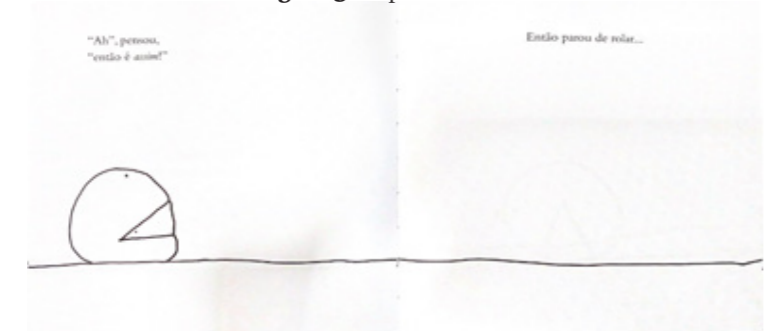
Fonte: Silverstein, 2019.

### 3.2 O encontro

A segunda quebra da *good continuation* é experienciada quando a personagem finalmente encontra sua parte ideal. De acordo com o fluxo natural idealizado pela leitora, autora deste capítulo, através da narrativa, espera-se que ao encontrar essa parte, a personagem fique inteiramente feliz.

Todavia, ao contrário do que a leitora esperava, algum tempo depois do encontro, o semicírculo percebe que sempre foi completo e que não lhe faltava parte alguma para ser feliz e se entristece apesar de achar a parte que lhe faltava, conforme pode ser constatado a seguir:

Figura 3 - E parou de rolar



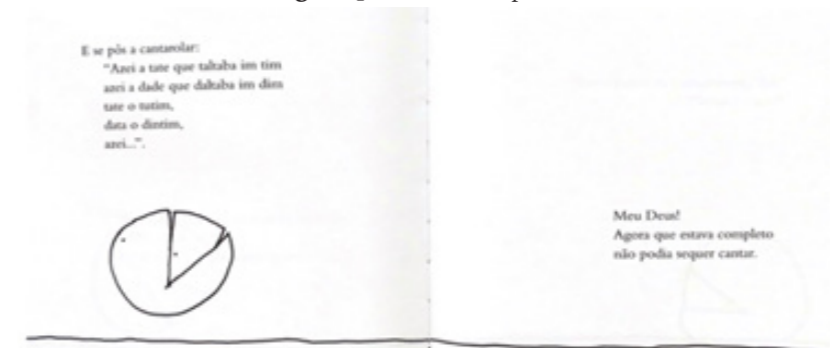
Fonte: Silverstein, 2019.

### 3.3 A música

A terceira quebra da *good continuation* vivenciada ocorre quando ao estar completa, a personagem se põe a cantar a música que fez durante a sua jornada de procura, mas não consegue cantar como lhe convém, porque a parte lhe impede.

Nesse momento, assim como no anterior, espero que o semicírculo esteja feliz por estar completo, mas ao perceber que nem se quer cantar pode mais, se enraivece e se entristece. A próxima imagem ancora minha experiência ora relatada:

Figura 4 - A música impedida



Fonte: Silverstein, 2019.

### 4 Loopings recursivos

O *looping* recursivo é a experiência com a reparição de trechos ou cenas que apesar de parecerem repetidas no enredo, apresentam alguma informação nova.

Na leitura do livro, as quebras da *good continuation* proporcionam os *loopings* recursivos à medida que percebo a repetição de uma cena em que houve essa ruptura. Contudo, a personagem já não se encontra mais da mesma forma física e psicológica e a cena não é inteiramente igual.

#### 4.1 Os encontros das partes

O primeiro *looping* é vivenciado logo após a rejeição sofrida pela personagem ao encontrar a primeira “parte” (ver tópico 3.1). No decorrer da narrativa, a personagem continua sua busca e acha outras partes que não se encaixam perfeitamente.

Apesar de as cenas se repetirem por se caracterizarem como um encontro, cada parte encontrada tem uma característica diferente e a animação da personagem parece diminuir. Essa minha percepção ancorou-se nas imagens a seguir:

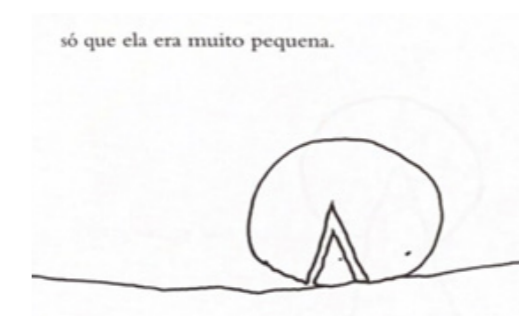
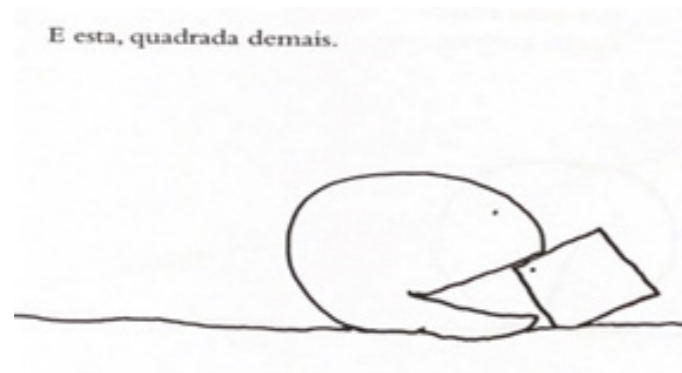


Figura 5 - A parte pequena  
Fonte: Silverstein, 2019

Figura 6 - A parte quadrada

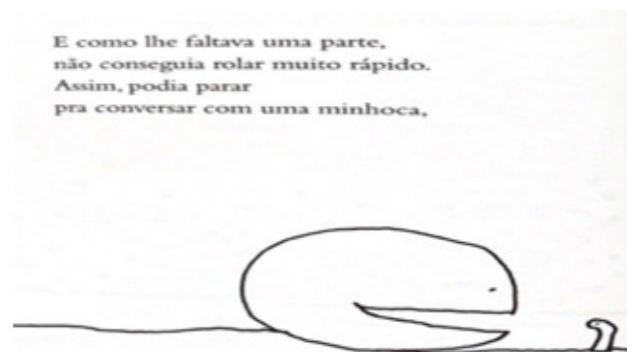


Fonte: Silverstein, 2019

## 4.2 O andar da completeude

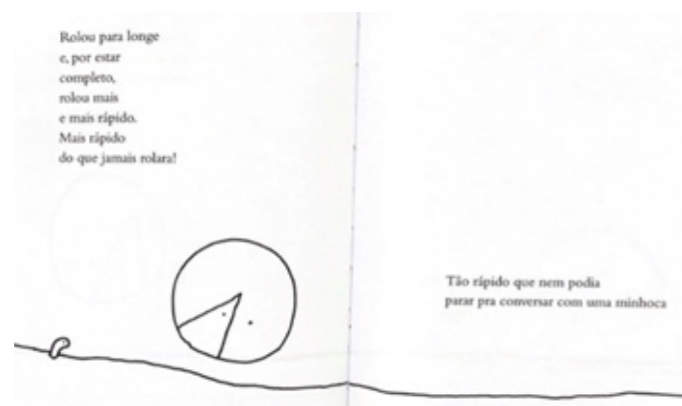
O segundo looping recursivo é vivenciado quando ao achar a tão procurada parte que falta (ver tópico 3.2), a personagem se sente “completa”, mas percebe que, mesmo percorrendo caminhos conhecidos, sua experiência nessa “caminhada” não é a mesma, pois lhe falta tempo para apreciar a paisagem e para experimentar as singularidades de cada caminho. Tal percepção ancorou-se nas seguintes imagens:

Figura 7 - O encontro com a minhoca



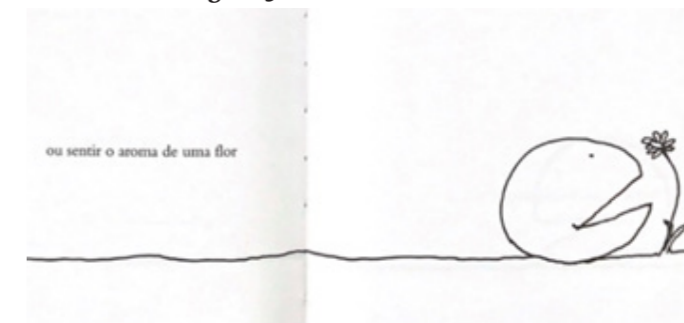
Fonte: Silverstein, 2019

Figura 8 - O desencontro com a minhoca



Fonte: Silverstein, 2019

Figura 9 - O encontro com a flor



Fonte: Silverstein, 2019

Figura 10 - O desencontro com a flor

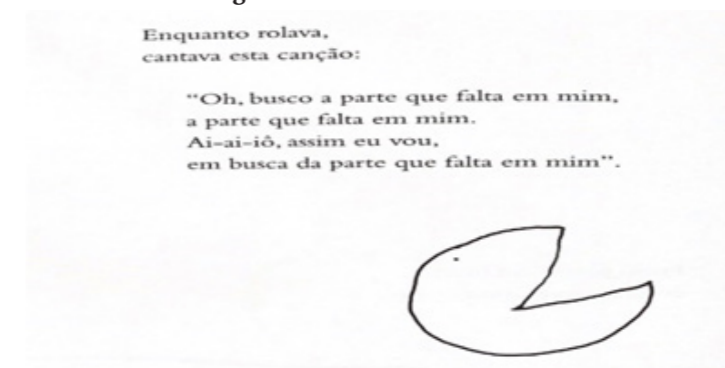


Fonte: Silverstein, 2019

## 4.3 Cantarolar em looping

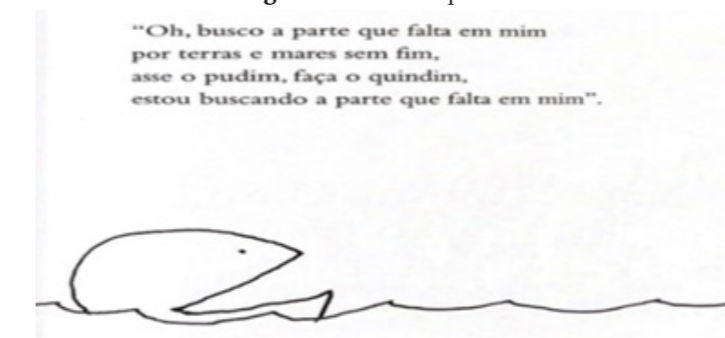
O terceiro *looping* recursivo significativo por mim experimentado ocorre quando à medida em que o semicírculo rola rumo ao encontro de sua parte, ele cantarola, entretanto, a canção muda no decorrer da caminhada, pois a música se adapta a cada situação que ele passa durante a jornada. Vejamos as imagens nas quais minha experiência foi apoiada:

Figura 11 - Música ai - ai - iô



Fonte: Silverstein, 2019

Figura 12 - Música quindim



Fonte: Silverstein, 2019

## 5 Significação, repertório e emancipação

Por fim, as quebras da *good continuation* e os *loopings* recursivos proporcionam a experiência de mais três processos: a significação, o repertório e a emancipação.

A significação se constitui como a resposta do leitor ao sentido atribuído por ele através das suas experiências pessoais e socioculturais. Dessa forma, a significação percebida pela leitora-autora ocorre ao analisar a valoração das relações humanas e dos bens de consumo como necessários para proporcionar a completude individual, quando, na verdade, essa completude pode ser encontrada nos menores detalhes de cada vivência individual e sociocultural.

Essa significação pode ser percebida através do repertório – conjunto de experiências e leituras de mundo vivenciadas pelo leitor que são acessados no momento da leitura. Nesse caso, no repertório da leitora-autora se pode encontrar noções socioculturais e de senso comum que predizem a felicidade através de relacionamentos e bens de consumo, justificando o rompimento dessas noções a partir da significação encontrada e gerando uma nova leitura de mundo na leitora-autora.

Ademais, o conjunto das experiências vivenciadas geram na leitora-autora uma surpresa proporcionada pelo repertório sociocultural que por meio do senso comum diz que a literatura infantojuvenil é apenas para crianças e adolescentes. Contudo, independentemente da idade, é possível ter significativas experiências estéticas durante a leitura de *A parte que falta*, gerando na própria leitora-autora uma emancipação – uma reação da leitora que possibilita a percepção da experiência estética em textos cada vez mais complexos.

## Referências

COSTA, R. C. O ensino da literatura sob uma perspectiva emancipadora: aplicação do Roteiro Didático Metaprocedimental em Antropologia Literária (RDM), no Ensino Médio. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras Português.) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.

ISER, W. **O ato da leitura:** uma teoria do efeito estético. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 1.

ISER, W. **O ato da leitura:** uma teoria do efeito estético. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999. v. 2.

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

SILVERSTEIN, S. **A parte que falta.** 1. ed. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2018.

# 15

## *Garotinho malvado, de Stephen King: mapeamento de experiência estética*



Cíntia Oliveira Tavares da Silva

### 1 Introdução

No presente capítulo, retomaremos os principais conceitos que permearam a nossa experiência estética com o livro *Garotinho Malvado*, de Stephen King, a saber: looping recursivo e vazio, contextualizando o texto literário dentro da literatura gótica.

De acordo com Santos (2009), recursive looping acontece quando um evento reaparece na história, mas adicionando uma nova informação que proporciona ao leitor assumir uma nova perspectiva. Ou seja, quando percebido, o looping agrega uma informação nova que, ao ser articulada com aquelas já retidas durante a leitura, ajuda a preencher os vazios. Esses últimos nada mais são do que os não ditos pelo texto, que impulsionam o leitor a ficcionalizar a fim de formular um sentido para o texto. Tal sentido é denominado na teoria iseriana de objeto estético.

### 2 Literatura de horror: um panorama

Segundo Lopes (2011) apud Abreu (2005) o medo é uma das emoções primárias adaptativas e possui “relação com a sobrevivência e com o bem-estar psicológico”. Ela geralmente está associada àquilo que não conseguimos explicar racionalmente ou controlar e, nos primórdios, estava atrelada à castigos de divindades.

Após a chegada do Iluminismo e do pensamento científico, o medo passou a ser um elemento da literatura. Sendo assim, a literatura de horror —ou gótica— surge em meio ao século XVIII, com a ideia do sobrenatural não necessariamente ligada à religião. *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, é o primeiro romance gótico registrado. Ele conta a história de Manfred, que tenta salvar sua linhagem e seu castelo de uma maldição. Tornou-se um clássico do gênero, pois foi o primeiro a introduzir o sobrenatural no realismo, sendo referência para os renomados autores que o sucederam.

O século XIX foi o período mais importante para a história do horror, pois nele foram publicados os mais famosos romances do gênero. Em ordem cronológica, tem-se a) *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, cuja história retrata um cientista que conseguiu criar uma vida humana a partir da ciência e as consequências desse feito; b) *O médico e o monstro* (1886), escrito por Robert Louis Stevenson, precursor das ideias da psicologia freudiana através de um enredo envolvendo a dicotomia bem vs. mal na personalidade humana e c) *Drácula* (1897), de Bram Stoker, que popularizou uma das figuras mais célebres da literatura em geral: o vampiro. Segundo Stephen King:

Estes três [Frankenstein, O médico e o monstro e Drácula] são algo especial. Eles se situam na base de um imenso arranha-céu de livros e filmes — os góticos do século XX, que ficaram conhecidos como “a moderna história do terror. (2013, p. 68).

O autor insere-se dentro dessa tradição literária e estreou sua carreira no gênero em 1974, com *Carrie, a estranha*. Hoje, é considerado o mestre da literatura de



terror/horror contemporânea. Já ganhou diversos prêmios, entre eles, a medalha de Eminente Contribuição às Letras Americanas da National Book Foundation, em 2003 e, em 2007, foi nomeado Grão-Mestre dos Escritores dos Estados Unidos.

### 3 Experiência estética da leitora-autora: mapeamento

O conto consiste na conversa de um advogado, Leonard Bradley, com seu cliente, George Hallas. A história começa com uma atmosfera sombria, sugerida pela descrição feita pelo narrador-observador do ambiente — a prisão — em que os personagens se encontram.

A princípio, sabe-se apenas que Hallas foi condenado à morte, mas não se tem conhecimento do porquê. Nessa sessão específica, ele decide relatar ao advogado o motivo de ter chegado até ali e é nesse momento que o terror começa a ser construído — influenciado pela percepção do looping recursivo. O ápice da história acontece apenas nos últimos parágrafos, quando Bradley termina de presenciar a morte do seu cliente. Até lá, a leitura do texto proporciona ao leitor uma experiência de constante tensão psicológica.

A experiência estética é individual e dependem do repertório do leitor e como ele se comunica com o texto literário. Elementos enxergados por uma pessoa podem não ser identificados por outra. Tendo isso em mente, abordo aqui os loopings que, na minha vivência com o texto, deram à narrativa um aspecto mais assustador, além dos vazios identificados por mim, mas que não me proponho, neste trabalho, a preencher, pois acredito que cada leitor prefira criar suas próprias hipóteses ou, até mesmo, deixar alguns desses espaços em aberto. Apresentarei apenas os vazios não respondidos ao longo da minha leitura, considerando existirem também aqueles revelados pelo texto, como o motivo pelo qual Hallas foi condenado à morte.

#### 3.1 O recursive looping

Na primeira vez que o Garotinho Malvado aparece no relato, não há motivos para julgá-lo como uma aberração, afinal, é só uma criança que se mostra mal educada. Suponho, então, que, provavelmente, ele seja um daqueles valentões clássicos, cujo comportamento típico é fazer piada de todos. É importante caracterizá-lo, pois é fundamental tê-lo na memória durante a leitura. Hallas o descreve assim:

Ele não chegava a um metro e quarenta e era corpulento. Estava com um short cinza que ia até os joelhos e um suéter verde com listras laranja. (...) Ele usava um boné com uma hélice idiota no alto. (2017, p. 119).

Sua primeira vítima é uma menina chamada Marlee Jacobs, amiga muito próxima, colega de classe e vizinha de Hallas. Segundo o relato, Marlee era “mentalmente incapaz” (p. 116). A partir dessa característica, estabeleci um sentimento de empatia com ela. Outra característica importante da personagem é que ela carrega uma lancheira quando vai à escola e possui um apego muito forte a esse objeto. Os dois sempre

iam e voltavam juntos da escola.

Certo dia, Marlee afirma que alguém pegou sua lancheira e essa é a primeira aparição do Garotinho Malvado. Ele está do lado oposto da calçada, segurando a lancheira. Ao passo que a menina corre para pegar o item, ela é atingida de modo fatal pelo carro da sua professora, que passava na hora — acredita-se que o acelerador do carro emperrou e a mulher tenha perdido o controle. No meio da confusão, Hallas procura o Garotinho e ele não está mais lá. Como foi dito anteriormente, não dá para julgar o Garotinho com base nesse primeiro caso, afinal, como ele poderia ter emperado o acelerador do carro?

A segunda vítima da história é Vicky Abington. Ela era colega de trabalho e, posteriormente, teve um romance com Hallas. Pode-se perceber que ambas as garotas tinham um vínculo sentimental com o agora presidiário e essa constante irá se repetir no caso de todos que foram atingidos pelo Garotinho. Vivencio assim, a ocorrência de um looping.

Hallas estava cursando Arte Dramática e conheceu Vicky em uma das peças na qual estava trabalhando. Ele conta que, no verão de 2000, os dois ficaram no campus da faculdade no intuito de conseguir papéis para uma produção. Ele conseguiu o papel principal, enquanto ela, não, pois estava muito nervosa nas audições. Um aspecto importante sobre Vicky é que ela, assim como Merlee, e aqui também percebemos mais um looping, tem um transtorno mental. Hallas relata “Eu sabia que ela pegava comprimidos no Centro Estudantil Nordenberg, talvez para ansiedade, talvez para depressão, talvez para as duas coisas.” (KING, 2014, p. 124).

Após as audições, ambos saíram juntos e, pela segunda vez, o Garotinho Malvado aparece e, do mesmo modo, encontra-se do outro lado da rua, trajando as mesmas roupas. O terror psicológico começa quando o leitor entende que

Era ele. (...) Com o mesmo short, o mesmo suéter, o mesmo cabelo laranja saindo do boné com a hélice de plástico no alto. Mais de dez anos haviam se passado, e ele não tinha envelhecido nem um dia. (KING, 2014, p. 126).

O fator sobrenatural é o ponto chave para convocar o medo e, ao considerá-lo quando retomamos ao primeiro caso, é possível estabelecer a hipótese de que o Garotinho poderia ter interferido no funcionamento do carro da professora. Ele ofende Vicky verbalmente de várias maneiras e isso mexe com suas emoções já desestabilizadas pela reprovação para o papel. Chegando em casa, sua colega de quarto, Carla, a vê desconexa do mundo. Carla diz a Hallas que já havia visto Vicky dessa maneira quando ela “perdeu a contagem dos comprimidos e tomou um a mais ou os tomou na ordem errada” (KING, 2014, p. 127). Com essa informação, o leitor passa a acreditar que Vicky tomou os remédios de propósito, talvez com a finalidade de se prejudicar.

Posteriormente, Carla diz que achou a amiga no porão se preparando para, aparentemente, cometer suicídio. Apavorada, Carla grita e assusta Vicky a ponto de

ela cair com o lençol amarrado no pescoço e, com o impacto, quebrá-lo. A morte de Vicky mostra, pela segunda vez, que o Garotinho foi o “pivô” dos acontecimentos, mas ele não teve ação direta nos óbitos. Ao mesmo tempo, sempre há uma terceira pessoa envolvida que, de certa forma, acaba se culpando, enquanto o próprio Hallas apenas sofre com as perdas das pessoas que ele supostamente ama.

A terceira “captura” do Garotinho foi o pai de Hallas. A morte aconteceu depois de três anos do casamento do filho. Acontece um desmoronamento na mina em que trabalhava, ele decide analisar o dano com mais dois colegas e, após uma explosão, nenhum deles consegue retornar à superfície. Dessa vez, a culpa recaiu sobre Nonie, a governanta da casa, que tinha dado um par de botas especiais ao engenheiro de mineração. Ela contou a Hallas que recebia frequentes ligações de uma criança a ofendendo, principalmente com injúrias raciais e, acima de tudo, colocando a culpa do desastre nas botas que ela havia dado de presente.

Supostamente, um dos pregos da bota produzira uma faísca que, por consequência, gerou a explosão da mina. Depois de inúmeras ligações, Nonie decide desinstalar o telefone e, dias depois, é encontrada morta em decorrência de um ataque cardíaco. Com o telefone desinstalado, não conseguiu pedir ajuda. Após o enterro, de volta a sua casa, Hallas encontra o chapéu de hélice do Garotinho em sua caixa de correio, com um bilhete escrito “pode ficar com este, eu tenho outro” (KING, 2014, p. 133) e, quando ele decide queimá-lo, sente um cheiro forte de metano, “provavelmente o último cheiro que meu pai sentiu antes de alguma coisa soltar uma fagulha e explodi-lo (...)” (KING, 2014, p. 133).

As duas últimas mortes poderiam ter sido causadas por alguma “injustiça do destino”, mas quando o leitor vê que o Garotinho, de certa forma, entrou em contato com Hallas, King apela, novamente, para o medo do sobrenatural. As tragédias também ocorrem após momentos de felicidade de Hallas: 1) duas crianças rindo e brincando a caminho da escola; 2) A conquista do papel principal em uma peça 3) O casamento ocorrido pouco tempo antes de morrerem as pessoas que formavam sua família. Como mencionado, o texto possibilita que leitor estabeleça uma relação de empatia com as vítimas, e com Hallas: o que ele fez para merecer tanto sofrimento?

A última vítima foi a neném de Hallas, ainda dentro da barriga da mãe. O Garotinho Malvado apareceu enquanto eles estavam na igreja, do mesmo modo de todos os outros anos, com a mesma idade, o mesmo corpo de criança e trajando as mesmas roupas. O único aspecto diferente era a cor do boné de hélice. Ele estava com outra criança e ela possuía uma bomba em suas mãos. O Garotinho pagou-lhe cinco dólares para que jogasse a bomba. Quando ela se recusou, ele acendeu o pavio e forçou-a a jogá-la. Com o impacto, a esposa de Hallas, que estava no topo da escadaria, caiu e perdeu a filha com seis meses de gestação. Eles estavam felizes com a chegada da bebê, pois tentavam engravidar há muito tempo.

No dia seguinte ao acontecido, a criança foi à delegacia, contar sua versão do caso, porque se sentia extremamente culpada pelo incidente com a bomba. Mais uma vez, tem-se a tragédia após um momento de felicidade e um terceiro carregando a

culpa.

Após a morte da filha, Hallas resolve participar, de fato, dos afazeres da igreja, mas tinha um plano em mente: pegar o Garotinho. Cinco anos se passaram até que ele, finalmente, se apegou a um menino chamado Ronald Gibson. O menino era cego de um olho e Hallas consegue movimentar toda igreja para conseguir uma cirurgia no intuito de cuidar da visão de Ronnie, como ele o chamava. Quando o Garotinho percebe o vínculo entre os dois, resolve aparecer. O que ele não sabia, no entanto, é que Hallas carregava uma arma desde o acidente de sua esposa para a próxima vez que o visse. Assim que o Garotinho pegou os novos óculos de Ronnie, percebeu algo errado. Ronnie não tinha sofrido uma tragédia fatal. Em seguida, viu Hallas correndo atrás dele com a arma 45.

Finalmente, Hallas tem sua vingança: seis tiros no Garotinho: um para cada vítima, ele próprio sendo uma delas. Todo esse “evento” culminou na pena de morte citada no começo do conto e não há mais nada que o advogado possa fazer. Inclusive, Bradley ainda tem um sentimento de desconfiança em relação à história contada por Hallas.

Depois de seis dias, chega a hora de cumprir a pena. Ao sair da prisão, o advogado vai até o seu carro e encontra um enorme arranhão do para-choque até o farol traseiro. Ele entra no carro e encontra um chapéu de hélice no banco do motorista, exatamente como o que Hallas descrevera. Dentro, há um bilhete: “Pode ficar com esse, eu tenho outro” e, no verso, “vejo você em breve” (p. 148). Ao olhar ao redor, não vê ninguém, apenas escuta uma risada de criança. Este é o fim do conto.

O terror que Stephen King constrói, a partir do relato de Hallas, finalmente tem o seu ápice na última página da história. Assim como Bradley, o leitor pode pensar que tudo não passasse de uma invenção do presidiário para aparentar ser o mocinho mas, a partir do momento em que a história insinua se repetir com o advogado — considerando o pacto ficcional que o leitor assina quando entra no universo criador por King — acreditamos, ao final, que tudo foi real.

Todas as mortes ocorridas de formas catastróficas, a culpa das pessoas ao redor e a angústia de Hallas parecem verossimilhantes. A percepção do *looping* contribuiu para essa ambientação cada vez mais triste e aterrorizante.

## 3.2 Vazios

### 3.2.1 Caso Marlee Jacobs

Quem era aquele garoto? Segundo o relato dado por Hallas, nem Marlee ou ele próprio sabia quem era o Garotinho, então como ele os conhecia a ponto de ofendê-los? Como ele sabia que Marlee gostava tanto da lancheira do Steve Austin e como ele conseguiu pegá-la dentro da escola, se não possuía vínculo com a instituição? Após o acidente, a professora afirmou que o acelerador do carro tinha emperrado, mas será que foi problema técnico mesmo? Também é dito que, depois do acidente, ela não vol-

tou mais para a escola. O que teria acontecido? Para onde o Garotinho Malvado foi? Um questionamento também presente na mente do advogado: foi realmente outra pessoa quem fez essa brincadeira de mau gosto com Marlee ou o próprio Hallas?

### 3.2.2 Caso Vicky Abington

Segundo o relato de Hallas, quando estava de mãos dadas com Vicky, após o teste para a peça, ele lembrou que a mesma cena havia acontecido entre ele e Marlee, anos atrás, no dia do trágico acontecimento. Em seguida, o Garotinho apareceu novamente. Pensar nele o invocava? Como ele sabia que Vicky não tinha conseguido o papel? Posteriormente ao enterro de Vicky, sua amiga afirma que ela não queria, de fato, cometer suicídio: o lençol ao qual ela estava presa ainda estava meio folgado e ela teria apoio caso quisesse voltar atrás em sua decisão, mas Vicky morreu depois de levar um susto e cair. Ela realmente estava decidida a cometer o suicídio ou só morreu por conta da intervenção da amiga?

### 3.2.3 Casos do pai de Hallas e de Nonie

O pai de Hallas morre devido à uma explosão na mina em que estava trabalhando e, passado o enterro, Nonie começa a receber ligações de uma criança a culpando da explosão na mina por causa das botas que dera ao engenheiro de mineração. Hallas logo supõe que sejam do Garotinho, ele estava certo? Será que as botas realmente tiveram relação com a explosão? Hallas afirma que, mesmo que o pai estivesse com as botas, ele estaria usando proteção, mas e se ele não estivesse naquele dia? Depois de muito ser importunada, Nonie decide desinstalar o telefone de casa, pois conta que até quando o desligava, ela ainda recebia as ligações da criança. Isso realmente acontecia ou era apenas sua imaginação? A governanta morre dias depois por causa de um ataque cardíaco e Hallas pensa que se ela ainda tivesse acesso ao telefone, poderia ter pedido ajuda e evitado a fatalidade, mas quem garante que ela não morreria apesar dos cuidados médicos?

### 3.2.4 A morte do Garotinho Malvado

Após a morte da bebê Helen e do seu envolvimento com a igreja, Hallas se apegava bastante a Ronnie e afirma: “senti o puxão na linha. Era o garotinho malvado. Eu finalmente chamei a atenção dele. Eu conseguia senti-lo” (p.137). Como isso se deu? O Garotinho era um tipo de “entidade” dentro da cabeça de Hallas ou ele tinha acesso à mente do presidiário? Quando ele finalmente conseguiu pegar o Garotinho, Hallas relata ter percebido medo em seus olhos, mas se ele era um ser sobrenatural, como ou por que ele sentiria medo?

### 3.2.5 Questões extras ao relato

De que modo, com o passar do tempo, o Garotinho não envelheceu? Por que ele escolheu justamente Hallas? Como já mencionado, a angústia sempre recai sobre o detento, tendo em vista as tragédias acontecerem com pessoas que ele ama, e sobre um terceiro personagem, que carregam a culpa pelas tragédias. Por que há esse padrão

em relação à culpa e por que ela nunca diretamente recai sobre ele?

Em determinado momento, Hallas confessa: “não sei se aquele garotinho era o diabo, mas sei que era um diabo” (KING, 2014, p. 133); será que era mesmo ou era apenas sua imaginação? Depois do assassinato, o leitor é informado que não haviam achado ainda um registro da criança baleada, isso se deve a uma falha do sistema ou ele realmente era um ser sobrenatural? No fim do conto, ao sair da sala de execução, Leonard Bradley escuta uma risada de criança e, ao olhar ao redor, está sozinho. Isso teria sido seu psicológico abalado após a morte do seu cliente ou tinha mesmo algo sobrenatural em volta? Ele recebe um bilhete que supostamente seria do Garotinho Malvado escrito “vejo você em breve” (p. 148), a “maldição”, então, foi transferida para o advogado depois do óbito do presidiário?

## 4 Considerações finais

A literatura de horror teve seu surgimento a partir da ascensão do pensamento científico. Diversos textos literários nesse eixo temático tornaram-se ilustres clássicos da literatura mundial e servem de base para constituir a produção do gênero atualmente. Analisando uma narrativa do gênero a partir da ótica iseriana, o leitor consegue aprofundar-se nas diversas camadas que constroem o medo e o pavor. A presença de elementos que suscitam vazios e *loopings* ajudam a criar uma atmosfera tensa, gerando suspense.

## Referências

COSTA, R. C. **O ensino da literatura sob uma perspectiva emancipadora:** aplicação do Roteiro Didático Metaprocedimental em Antropologia Literária (RDM), no Ensino Médio. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, UFPB, João Pessoa.

KING, S. **O bazar dos sonhos ruins.** Tradução: Regiane Winarski. 1. ed. Rio de Janeiro: Suma das Letras, 2017.

KING, S. **Dança macabra:** o terror no cinema e na literatura dissecado pelo mestre do gênero. Tradução: Louisa Ibañez. 2 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

LOPES, R. B. **As Emoções.** Psicologado, [S.I.]. (2011). Disponível em <https://psicologado.com.br/psicologia-geral/introducao/as-emocoes>. Acesso em 23 Set 2020.

LOVECRAFT, H. P. **O horror sobrenatural na literatura.** São Paulo: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1987.

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



# 16

## Entre a passividade e a crueldade: preenchendo vazios na experiência com *Alguma coisa urgentemente*, de João Gilberto Noll



Rebeca Machado de Albuquerque

### 1 Introdução

Considerando a ficcionalização como um ato de necessidade humana, o leitor, por sua vez, está na constante busca de relacionar o ficcional com seu cotidiano através da atribuição de sentidos. Para isso, a Antropologia literária e a Teoria do Efeito Estético (ISER, 1996, 1999) se dedicam a explicar os processos mentais que ocorrem durante a leitura de um texto ficcional.

Com base nessa teoria, o presente capítulo se propõe a analisar, a partir da experiência estética de sua autora, os vazios, o seu caráter de subjetividade, e as relações pessoais, sociais e históricas presentes no conto “Alguma coisa urgentemente”, do escritor gaúcho João Gilberto Noll, publicado em seu livro *O cego e a bailarina* em 1980 e adaptado para o cinema pelo diretor Murilo Salles em 1983 com o filme *Nunca fomos tão felizes*.

### 2 Relevância da interação do leitor com o texto para a construção de significados

De acordo com a Teoria da estética da recepção e a Antropologia literária (ISER, 1999), o processo de construção de sentido do texto literário se dá a partir do contato com o seu receptor, que, condicionado pela sua experiência estética com o texto ficcional e pelo seu repertório, cria relações únicas com a leitura, construindo um caminho para a compreensão da pluralidade de sentidos mediante a leitura.

Com isso, temos que a recepção individual do leitor ao texto ficcional está inerente à experiência estética e como este responde a ela, considerando que, segundo Santos:

A interação em si é algo que não existe em seu sentido concreto, é apenas inferida a partir do acontecimento gerado entre os polos de interação, no caso em pauta, o texto e o leitor. (2009, p. 76).

Desse modo, para Iser, o efeito estético transforma o leitor em responsável pela construção do sentido da obra literária mediante seu repertório:

O efeito estético deve ser analisado na relação dialética entre texto, leitor e sua interação. Ele é chamado de efeito estético porque – apesar de ser motivado pelo texto – requer do leitor atividades imaginativas e perceptivas, a fim de obrigá-lo a diferenciar suas próprias atitudes. (ISER, 1996, p. 17).

Segundo essa teoria, para que o leitor cumpra a sua parcela na recepção da obra, alguns artifícios são utilizados por ele. Para este trabalho, focaremos no “vazio”, mecanismo que se dá pela “ausência” de elementos textuais, cuja função é atrair o leitor e fazer com que ele interaja com o texto ficcional. Enquanto preenche esses vazios, reelabora os significados de acordo com elementos de experiências passadas – dialo-

gando com a definição de Vigotski de criatividade:

[...] atividade humana que combina e cria. [...] O cérebro é um órgão combinatório, criador, capaz de reelaborar e criar, a partir de elementos de experiências passadas, novos princípios e abordagens (2014, p. 3).

Desse modo, o leitor assume um papel ativo diante do texto literário, sendo responsável pela construção de significados do texto ficcional a partir do preenchimento dos vazios deixados pelo autor da ficção, como argumenta Iser:

[...] o vazio possibilita a participação do leitor na realização do texto. Do ponto de vista desta estrutura, a participação não significa que o leitor seja levado a internalizar as posições manifestadas pelo texto, mas sim que ele é induzido a fazê-la agir. [...]. O vazio torna a estrutura dinâmica, pois assinala aberturas determinadas, que só se fecham pela estrutura empreendida pelo leitor (ISER, 1979, p. 132).

Com isso, pode-se afirmar que os vazios no texto literários provocam múltiplas interpretações, estimulando a formulação de questionamentos e busca de respostas sobre o mundo e sobre si mesmo a partir da construção de sentidos do texto ficcional, visto que, ainda segundo Iser (2002, p. 944): “[...] o leitor recebe o texto na medida em que, conduzido pela articulação da estrutura deste, vem a construir a função como seu horizonte de sentido”.

Entretanto, é importante ter em mente que as diferentes interpretações, embora pareçam ilimitadas, exigem certa coerência com o texto, para evitar o que Umberto Eco chamará de superinterpretação:

Dizer que uma interpretação (enquanto característica básica da semiótica) é potencialmente ilimitada não significa que a interpretação não tenha objeto e que corra por conta própria. Dizer que um texto potencialmente não tem fim não significa que todo ato de interpretação possa ter um final feliz. [...] As palavras trazidas pelo autor são um conjunto um tanto embaraçoso de evidências materiais que o leitor não pode deixar passar em silêncio, nem barulho. [...] Interpretar um texto significa explicar por que essas palavras podem fazer várias coisas (e outras não) através do modo pelo qual são interpretadas (1993, p. 28).

Por isso, considerando que um texto literário pode ter inúmeras concretizações — tantas quanto forem os diferentes receptores que esse texto possuir, o presente capítulo se propõe a analisar os vazios presentes no conto de João Gilberto Noll e preenchê-los de acordo com a minha experiência estética enquanto leitora-autora.

### 3 A rotatividade do homem em contexto ditatorial

O conto “Alguma coisa urgentemente”, do escritor brasileiro João Gilberto Noll, é uma narrativa em primeira pessoa feita pelo jovem protagonista (anônimo) que vive com seu pai, um homem apresentado como inconstante e enigmático:

O meu pai dizia não saber bem o porquê da existência e via mudando de trabalho, de mulher e de cidade. A característica mais marcante do meu pai era a sua rotatividade (NOLL, 2000, p. 416).

A narrativa inicia com a recordação de um momento de tranquilidade, e companheirismo entre pai e filho, provavelmente a única na memória do filho:

Eu lhe pedia colo. Ele me dava e assobiava uma canção medieval que afirmava ser a sua preferida. No colo dele eu balbuciava uns pensamentos perigosos:

— Quando é que você vai morrer?

— Não vou te deixar sozinho, filho! — Falava-me com o olhar visivelmente emocionado (NOLL, 2000, p. 416).

Momentos depois, pude perceber que a promessa feita pelo pai não fora cumprida, visto que linhas depois, fui, assim como o filho, surpreendida pela prisão do pai, enquanto o filho ainda era uma criança: “Fiquei sozinho no apartamento da avenida Atlântica sem que ninguém tomasse conhecimento” (NOLL, 2000, p. 685).

Essa mudança brusca na narrativa parece, então, ter sido planejada por um autor-implícito, como se, a partir da sua fala, o narrador pretendesse surpreender o seu leitor, assim como ele mesmo fora surpreendido pela prisão do pai. A prisão, por sua vez, é narrada de maneira muito vaga, dando a entender que pouco se sabia sobre os motivos que levaram a ela: “No final de 1969 meu pai foi preso no interior do Paraná (dizem que passava armas a um grupo não sei de que espécie)” (NOLL, 2000, p. 416).

A partir de então, fiquei na expectativa de que o real motivo da prisão fosse revelado com mais detalhes em algum momento na narrativa, mas isso não aconteceu, deixando a resposta para a imaginação do leitor. A única dica do narrador sobre os crimes cometidos pelo pai é que, ao fim do conto, ele diz ao filho que está sendo procurado:

A minha morte vai ser um pouco badalada pelos jornais, a polícia me odeia, há anos me procura. Vão te descobrir, mas não dê uma única declaração, diga que não sabe de nada. O que é verdade (NOLL, 2000, p. 417).

Considerando o ano em que o pai foi preso, é possível criar uma relação entre a

sua prisão e o período de ditadura militar vivido no Brasil entre os anos de 1964 e 1985. O rumor de que ele seria responsável por repassar armas para um grupo, me levou a inferir que o pai fazia parte de uma oposição política e, por isso, havia sido preso.

Além disso, indícios de torturas físicas — como as vividas pelos que se posicionavam e lutavam contra a repressão ditatorial — são apresentadas durante a narrativa, como quando o pai, depois de anos desaparecido, vai buscar o filho no colégio interno: “Quando cresci meu pai veio me buscar e ele estava sem um braço.” (NOLL, 2000, P. 417).

Com isso, todo o silêncio do pai para com o filho passou a ser compreensível, visto que ele, enquanto foragido político da ditadura militar, colocaria em risco a vida do seu filho ao contar o que se passava com ele e, por isso, optava por omitir:

— Eu quero saber — eu disse para o meu pai.

— Pode ser perigoso — ele respondeu.

E desliguei a televisão como se pronto para ouvir. Ele disse não. Ainda é cedo. E eu já tinha perdido a capacidade de chorar (NOLL, 2000, p. 418).

Assim, percebi que todas as perguntas não respondidas, o fato do pai, assim como o filho, permanecer anônimo durante toda a narrativa, e todas as suas fugas repentinas, se tratava de uma característica daqueles que lutavam contra a repressão ditatorial e, por consequência, tinham toda a sua história silenciada e apagada, como pontua a historiadora e ex-presa política, Janaina Teles:

Quem eram? Como são suas famílias? Onde trabalhavam? Por que causas lutaram? Inutilmente percorrerá os volumes do Dicionário Histórico e Biográfico Brasileiro: nada consta. Não por esquecimento ou parcialidade. (TELES, 2009, p.26).

Portanto, considerando o cenário em que o pai se encontra, isto é, em um contexto de ditadura militar, a rotatividade, mencionada anteriormente como a sua maior característica, não implica na liberdade de ir e vir, mas está condicionada à incessante fuga de alguém que vivia permanentemente ameaçado.

#### 4 A passividade em meio ao caos

Partindo para uma análise mais focada na vida do filho e em como ele narra os acontecimentos dela, pude perceber certa passividade diante de situações que, para mim, pareciam absurdas, enquanto o narrador-protagonista fazia parecer que aquelas eram apenas situações comuns que não o abalaram tanto. Na cena em que o protagonista se prostitui, por exemplo, é visível a neutralização de um evento traumático:

— Quer entrar? — o homem me disse. Eu manjei tudo e pensei que estava sem dinheiro.

— Trezentas pratas — falei.

Ele abriu a porta e disse entra, o carro subiu a Niemeyer, não havia ninguém no morro em que o homem parou. Uma fita tocava acho que uma música clássica e o homem me disse que era de São Paulo. Me ofereceu cigarro, chiclete e começou a tirar a minha roupa. Eu pedi antes o dinheiro. Ele me deu as três notas de cem abertas, novinhas. E eu nu e o homem começando a pegar em mim, me mordeu de ficar marca, quase me tira um pedaço da boca. Eu tinha um bom físico e isso excitava ele, deixava o homem louco. A fita tinha terminado e só se ouvia um grilo.

— Vamos — disse o homem ligando o carro. Eu tinha gozado e precisei me limpar com a sunga. No dia seguinte meu pai voltou, apareceu na porta muito magro, sem dois dentes. Resolvi contar:

— Eu ontem me prostituí, fui com um homem em troca de trezentas pratas. (NOLL, 2000, p. 419).

Nesse trecho, notei que, ao narrar a prostituição, o protagonista tentou ao máximo tirar o foco, desde o ato da prostituição em si, até no jeito que ele conta ao pai o que havia acontecido, visto que ele parece dar mais ênfase aos detalhes da relação sexual do que a problemática que ela envolve. Além disso, comentários banais, como o som do grilo que ele ouvia enquanto gozava, parecem ganhar mais ênfase que os cheios de tensão e carga emocional: “É que eu não tinha gostado de ir com aquele homem na noite anterior, meu pai ia morrer e eu não tinha um puto centavo”. (NOLL, 2000, p.419).

O momento em que esse distanciamento parece ficar ainda mais claro é já ao final da narrativa. Enquanto o pai gemia e agonizava de dor, o filho tentava distrair a visita inesperada com “tudo que vinha à cabeça”, assim como pareceu tentar fazer durante toda a narrativa com o seu leitor hipotético (ISER, 1999), como se pretendesse mudar o foco e afastá-lo para que ele não percebesse toda a bagunça que estava a sua vida, resultando em uma fala ansiosa e sem interrupções:

[...] sentei na poltrona e fiquei falando tudo que me vinha à cabeça para distraí-lo dos ruídos do meu pai, da barata na parede, do ruído do sofá, da sujeira e do cheiro do apartamento, falei que nos dias da doença eu lia na cama o dia inteiro umas revistinhas de sacanagem, eram dinamarquesas as tais revistinhas, e sabe como é que eu consegui essas revistinhas?, roubei no escritório do meu



pai, estavam escondidas na gaveta da mesa dele, não te mostro porque emprestei pra um amigo meu, um sacana que trabalha numa carrocinha da General aqui na praia, ele mostrou pra um amigo dele que bateu uma punheta com a revistinha na mão, tem uma mulher com as pernas assim e a câmera pega a foto bem daqui, bem daqui cara, ó como os caras tiraram a foto da mulher, ela assim e a câmera pega bem desse ângulo aqui, não é de bater uma punheta mesmo?, a câmera pertinho assim e a mulher nua e com as pernas desse jeito, não tou mentindo não cara, você vai ver, um dia você vai ver, só que agora a revistinha não tá comigo, por isso que eu digo que ficar doente de vez em quando é uma boa, eu o dia inteiro deitado na cama lendo revistinha de sacanagem, sem ninguém pra me aporrinhar com aula e trabalho de grupo, só eu e as minhas revistinhas, você precisava ver, cara, você também ia curtir ficar doente nessa de revistinha de sacanagem, ninguém pra me encher o saco, ninguém cara, ninguém. (NOLL, 2000, p. 421).

Em sequência, quando, pela primeira vez, o pai o chama pelo nome, o filho se espanta e, mesmo assim, opta por não deixar o anonimato ao seu leitor. Como consequência disso, sem saber o seu nome e o que se passava na sua cabeça, me senti cada vez mais distante de entender os dilemas do personagem e que aquela era a sua real intenção: afastar qualquer um que tentasse se aproximar e que pudesse descobrir seus segredos, assim como fez com o colega da escola que foi visitá-lo:

[...] Aí eu parei de falar e o Alfredinho me olhava como se eu estivesse falando coisas que assustassem ele, ficou me olhando com uma cara de babaca, meio assim desconfiado, e nem sei bem o que passou pela cabeça dele quando meu pai lá no quarto me chamou, era a primeira vez que meu pai me chamava pelo nome, eu mesmo levei um susto de ouvir meu pai me chamar pelo meu nome, e me levantei meio apavorado porque não queria que ninguém soubesse do meu pai, do meu segredo, da minha vida. (NOLL, 2000, p. 421).

A partir disso, inferi que o personagem-narrador se encontrava em um estado de negação da realidade e de desorientação emocional diante da incógnita que fora a sua vida. É o futuro que o aguarda e, por isso, usa da falsa passividade e do distanciamento para tentar disfarçar as suas angústias e incertezas resultadas pelos “ruídos” (no sentido mais subjetivo da palavra) do pai. A partir disso, se acentua o desajustamento psicológico e social do protagonista, sendo ele resultado das inconstâncias da sua vida.

Por fim, em um último momento, quase como um pedido de socorro, o personagem repete três vezes que precisa fazer alguma coisa urgentemente. Contudo, o

futuro incerto e o choque pela imagem do pai na cama com “olhos duros”, levam o protagonista a encerrar a narrativa sem anunciar o que pensa em fazer. Seguindo o padrão comportamental que manteve durante toda a narrativa, ele não assume nenhuma ação efetiva para mudar a sua situação:

[...] e fui correndo pro quarto e vi que o meu pai estava com os olhos duros olhando pra mim, e eu fiquei parado na porta do quarto pensando que eu precisava fazer alguma coisa urgentemente (NOLL, 2000, p. 422).

Quando percebi que o pai estava morto e que aquele jovem se encontrava, mais uma vez, órfão, sem perspectivas, sem certezas e à mercê da sorte, enquanto leitora, não fui nem um pouco surpreendida, visto que toda a narrativa girava em torno de um ciclo de perguntas sem respostas, abandonos e frustrações. Aquele final triste e enigmático já estava destinado para os personagens, assim como para o conto em si.

## 5 Considerações finais

O conto de Noll (2000) se apresentou para mim como um enigma capaz de provocar aflição, empatia e desconforto. Através da experiência estética, fez-me construir indagações que foram organizadas e reformuladas pela maneira como os assuntos foram apresentados ou não, como no caso dos vazios.

O conto não apresenta um desfecho para a narrativa, deixando o final aberto e livre para a interpretação dos mais diferentes leitores. Segundo a Estética da Recepção, a interrupção da narrativa gera uma expectativa no leitor, fazendo-o criar representações para preencher essas lacunas.

Enfatiza-se, em vias de conclusão, que a intenção do presente trabalho foi fazer o mapeamento da minha experiência estética enquanto leitora do conto, evidenciando os vazios encontrados e preenchendo-os de acordo com o meu repertório.

Por isso, é importante destacar que essa análise se trata do resultado de um diálogo entre teoria, texto ficcional e leitor, e, por isso, foi dada a devida atenção à importância de considerar o não dito ou não escrito no processo de constituição de uma obra, sendo ela, dessa forma, individual e não limitada às diferentes articulações dos vazios.



## Referências

ECO, U. Superinterpretando textos. *In: Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 53-77.

ISER, W. **A interação do texto com o leitor**. *In: JAUSS, H. R. et al. (org.). A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. Tradução: Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, pp. 17-132.

ISER, W. **O ato de leitura: uma teoria do efeito estético**. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora. 34, 1996a. v. 1.

ISER, W. **O ato de leitura: uma teoria do efeito estético**. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora. 34, 1999b. v. 2.

ISER, W. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. *In: LIMA, L. C. (org.) Teoria da literatura em suas fontes*. Tradução: Heidrum Krieger; Luiz Costa Lima. 3.ed. v.2. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002

NOLL, J. G. “Alguma coisa urgentemente” *In: MORICONI, Italo. Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

SANTOS, C. S. G. **Teoria do efeito estético e teoria histórico cultural: o leitor como interface**. Recife: Bagaço, 2009.

TELES, T.; SANTOS, M. (org). Desarquivando a ditadura: **Memória e justiça no Brasil**. v. II. São Paulo: HUCITEC, 2009

VIGOTSKI, L. S. **Imaginação e criatividade na infância**. Tradução: Solange Affeche. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

# 17

## *Depois do baile, de Liev Tolstói: impactos do repertório na experiência estética*



Marina Nunes de Bulhões Souza

### 1 Introdução

Acreditamos que um dos melhores caminhos para se conhecer uma cultura diversa seja através da literatura. Sendo a Rússia um país multicultural de grandes dimensões territoriais, localizado no outro lado do mundo, pode ser difícil para um leitor real brasileiro visualizar e entender a vida em um contexto tão diferente de seu em muitos aspectos.

Sabendo que o letramento literário se relaciona com a emersão do imaginário no campo simbólico, “configura a existência de um repertório textual, a posse de habilidades linguístico-formal, o conhecimento de estratégias de construção de texto e de mundo [...]” (PAULINO, 2010, p. 17) que possibilitem que a interação do leitor com o texto seja efetiva em reconhecer e interpretar o que está escrito.

Partindo do conceito de repertório da Teoria da Estética da Recepção, ressaltado por Iser (1999) como elo inicial entre texto e leitor, propomos que essa caminhada por um território desconhecido pode ser facilitada a partir de uma leitura prévia que antecipe conhecimentos relevantes para o texto almejado.

Portanto, neste capítulo analisamos a influência do repertório na leitura do conto *Depois do baile* (1911), de Liev Tolstói. Para tanto, fizemos uso preliminar do texto não ficcional do mesmo autor, *Mas precisa mesmo ser assim?* (1900), no qual ele aborda a desigualdade social na Rússia da época, tema presente no conto.

Desse modo, objetiva-se evidenciar o retrato social no aspecto histórico-cultural da sociedade russa do fim do século XIX e início do século XX, de modo que se viabilize uma compreensão mais aprofundada do texto literário. Assim, ao ser transportado para uma sociedade muito diferente da sua, o leitor pode imaginar de forma mais aproximada o cenário em que se contextualiza o conto.

Além disso, espera-se que por meio dessas leituras, possa ocorrer uma emancipação (ISER, 1999) do leitor, que ao se sentir instigado a questionar e repensar a sociedade em que vive, passe a perceber características que tornam esta sociedade como é.

### 2 Repertório e leitor implícito

Para uma análise efetiva do conto e do texto indicado para compor o repertório, é importante que sejam explicitados dois conceitos de Wolfgang Iser que servirão à análise: leitor implícito e repertório.

O leitor implícito se relaciona, grosso modo, à voz do autor. É determinado pelas estruturas internas do texto a fim de estabelecer relações com o amadurecimento do leitor real, considerando que seus leitores são construídos dentro da estrutura do texto e não fora dela. Segundo Booth (1980, p. 35), “o autor está presente em todos os discursos de qualquer personagem a quem tenha sido conferido o emblema de credibilidade, seja de que modo for”.

Já o repertório se remete ao conhecimento que antecede a leitura, seja com a referência de outros textos, músicas ou qualquer forma de experiência que se relacione com o seu conteúdo. Segundo Santos (2007, p.70), o repertório:

[...] é apresentado quando o texto revela algo previamente familiar, não somente relacionado a textos de outras épocas, mas também a normas sociais e históricas e ao contexto histórico-cultural, no sentido mais abrangente.

Entendemos o texto não ficcional de Tolstói “Mas precisa mesmo ser assim?”, como um potencial constituinte desejável para o repertório leitores do conto *Depois do baile*.

### 3 Mas precisa mesmo ser assim?

No texto não ficcional, Tolstói relata a desigualdade social que acometia a Rússia. Nobres e ricos viviam com todos os luxos possíveis e sem grandes esforços, enquanto as classes mais baixas trabalhavam duro para ganhar apenas o suficiente para sobreviver.

No texto, Tolstói relata a realidade de diferentes classes sociais existentes na época, dos mujiques aos nobres:

Ali perto da fábrica, mujiques em cavalos extenuados, surrados, aram terras alheias. Esses mujiques se levantaram de madrugada, se é que não passaram a noite pastando, ou seja, se é que não pernoitaram no pântano - o único lugar que podem alimentar os cavalos. Levantaram-se de madrugada, chegaram em casa, atrelaram os cavalos e, tomando um pedaço de pão, foram arar a terra alheia. (TOLSTÓI, 2011, p. 144).

Neste trecho, é possível vislumbrar a pobreza dos camponeses russos, uma das classes mais desfavorecidas e exploradas na Rússia não apenas nesse período, mas também de épocas ainda mais distantes. Como um contraponto a esse relato, mais adiante no texto, o autor nos mostra a realidade das classes privilegiadas

Na carruagem havia duas senhoritas, reluzindo as cores brilhantes das sombrinhas, chapéus de fitas e plumas, cada uma custando mais do que aquele cavalo em que um camponês está arando a terra; no banco da frente, um oficial de jaqueta militar com cordões e botões que brilhavam ao sol [...]. (TOLSTÓI, 2011, p. 145).

A partir disso, podemos observar o contraste de condições entre as classes mais pobres e as privilegiadas. Podemos perceber, ainda, o desgaste físico causado pelo trabalho bruto sem escapatória das classes desfavorecidas, enquanto as mais ricas se

beneficiam dos frutos de atividades que não se engajam.

Em “Mas precisa mesmo ser assim?”, Tolstói nos descreve a hierarquia social neste paradigma, em que o mais pobre é castigado por outro indivíduo que também não é de uma classe privilegiada, mas que reproduz a opressão por ter uma condição de vida um tanto melhor que a sua:

“Você está cego?”, disse o cocheiro, apontando o chicote para o mujique, que se encolheu, mas não rápido o suficiente, puxou as rédeas com uma das mãos, e com a outra tirou o chapéu da cabeça cheia de piolhos, assustado. (TOLSTÓI, 2011, p. 145).

Neste ponto, com base nesse retrato descrito pelo mesmo autor, tornamo-nos capazes de visualizar de forma mais objetiva o modo como a realidade social na Rússia se organizava no final do século XIX e da primeira metade do século XX, período em que também se passa o conto “Depois do baile”, possibilitando uma leitura mais efetiva.

### 4 Depois do baile

O conto “Depois do baile”, de Liev Tolstói, retrata uma conversa entre amigos em que um homem conta um acontecimento distante de sua vida. Com um enredo trivial, o conto aborda temas sociais comuns na Rússia da época e que, apesar do contexto histórico-cultural diferenciado, podem ser refletidos na nossa sociedade brasileira atual, a exemplo de como as classes privilegiadas se estabelecem como detentoras do poder.

No conto, o narrador relata como se apaixonou por uma jovem que conheceu durante um baile. A moça, chamada Várienska, era filha de um militar de alta patente, que também o encantou com o tratamento que prestava.

Após dançar toda a noite com a moça e se divertir com ela e sua família, o jovem acaba presenciando, no dia seguinte, uma cena que o fez repensar suas primeiras impressões sobre as pessoas que ele julgava serem íntegras e de boa índole:

Comecei a olhar para lá e avistei, no meio das fileiras, algo terrível, que se aproximava de mim. Aproximava-se de mim um homem nu da cintura pra cima, preso às armas de dois soldados que o conduziam. A seu lado ia um militar alto de capote e quepe, cuja figura me pareceu familiar. (GOMIDE, 2016, p. 261).

Nesse trecho, o jovem, a caminho da casa de Várienska, presencia o pai dela castigando um prisioneiro tártaro que havia tentado fugir. O coronel castigava o fugitivo sem nenhuma piedade, sem lembrar em nada o carisma e graciosidade que demonstrou na noite passada no baile. Nesse recorte, podemos perceber como as classes mais privilegiadas, representadas na figura do coronel, detêm direitos com relação às classes mais pobres no contexto em que se passa.

Além de punir o prisioneiro de forma desenfreada, o coronel também era desmedido com seus soldados:

E vi como ele, com sua mão forte, de luva de camurça, bateu no rosto de um soldado assustado, baixo, fraco, porque este não descera seu bastão com força suficiente nas costas vermelhas do tártaro. (GOMIDE, 2016, p. 262).

Nesses trechos, podemos perceber como o coronel lida com as pessoas consideradas de classes mais baixas que a sua. Assim, torna-se nítida a hierarquia implícita nessa cena – de forma crescente, entre o prisioneiro, o soldado e o coronel –, evidenciando que quanto mais alta é a classe social do indivíduo, mais ele é socialmente autorizado a exercer sua vontade sem consequências sobre os outros; logo, a situação nos remete às informações trazidas na leitura prévia e, percebendo como as cenas do conto retratam fielmente àquela sociedade, o pacto ficcional é reforçado.

No conto, o narrador ainda nos relewa que após ter presenciado essas cenas, consequentemente às descobertas quanto a sua família, o amor pela jovem foi se esvaecendo e, depois de anos, reduziu-se a apenas uma lembrança.

Por fim, o coronel segue inabalável com sua rotina sem nenhuma consequência para seus atos, indo para os bailes sem qualquer remorso, como se as agressões sofridas pelos mais pobres fossem algo naturalizado.

Em resumo, a experiência do leitor com o texto, mesmo transportado para outra época e espaço, tem o potencial de despertar a sensação de veracidade que a literatura alcança ao transformar a realidade em ficção (que para Iser se trata de uma realidade possível).

## 5 Impactos do repertório

A partir da leitura de “Mas precisa mesmo ser assim?”, o leitor conhece a sociedade russa do final do século XIX e início do século XX e as desigualdades sociais presentes nela. Assim, percebendo a realidade social relatada no conto, dá entrada na construção de sentido pelo leitor.

Além disso, por meio da leitura do conto e com o conhecimento prévio do texto não ficcional, ao internalizar o conhecimento sobre a sociedade de uma época e país distantes, o leitor pode se sentir convidado a pensar acerca do seu próprio entorno.

A partir dessa inquietação causada pela leitura dos textos e da reflexão sobre a sociedade em que se insere, o leitor pode elaborar significados que possibilitem discutir temas sociais e questionar práticas consolidadas, no intuito de compreender os motivos dessa realidade ainda ser tão atualizada em tantas partes do mundo.

Em uma última análise, passando pelo processo de emancipação descrito por Iser, o leitor pode se sentir impulsionado a perceber o seu lugar na sociedade e a ob-

servar como se coloca perante ela. Desse modo, essa leitura se mostra interessante não apenas para o deleite do leitor, mas também por seu potencial de contribuir para o entendimento de mundo.

## 6 Considerações finais

Revelando o potencial de sonhar, como também de despertar proporcionado pela Literatura, a partir da interação com os textos de Liev Tostói, estimamos que o leitor se torna capaz de refletir sobre a sociedade em que está inserido, munindo-se de repertório significativo para discutir sobre temas como a desigualdade social e desenvolver sua consciência de classe.

Além disso, fazendo a leitura do texto não ficcional e aplicando-o ao conto, não como uma convicção de viés ideológico do autor presente na narrativa, mas sim como um retrato da sociedade pela visão de uma pessoa inserida nela, o leitor se sente transportado para um lugar onde é possível estabelecer semelhanças com sua própria vivência.

Sendo assim, percebe-se que o conhecimento dessas ideias presentes no texto não ficcional compõe um importante repertório para a leitura do conto “Depois do baile”, já que serve como uma porta de entrada na construção do sentido e viabiliza uma leitura emancipadora.

Em uma perspectiva ampliada, asseveramos que o modelo evidenciado de leitura preliminar para embasamento, tendo se mostrado uma ferramenta de destaque em seu potencial didático de diminuir lacunas de repertório do leitor e do texto, pode ter sua relevância estendida a qualquer texto literário, sobretudo no que concerne ao estudo da Literatura no âmbito educacional.

Sugerimos que pesquisas futuras se debruçam em investigar os benefícios dessa aplicação, de modo que ressaltamos que a leitura de um texto preliminar, quando bem selecionado, além de contribuir com o repertório, pode trazer efeitos positivos para a experiência estética.



## Referências

BOOTH, W. C. **A retórica da ficção**. Lisboa: Editora Arcádia, 1980.

GOMIDE, B. B. **Nova antologia do conto russo (1792-1998)**. São Paulo: Editora 34, 2016.

ISER, W. **O Ato da Leitura**: uma teoria do efeito estético. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999. V.2.

PAULINO, G.; ROSA, C. M. **Das leituras ao letramento literário**. Belo Horizonte: Fae/UFMG, 2010.

SANTOS, C. S. G. **Teoria do efeito estético e teoria histórico-cultural**: o leitor como interface. 2007. 187 p. Tese (Doutorado em Teoria da literatura). Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

TOLSTÓI, L. Depois do baile. *In*: **Os últimos dias**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

# 18

## *Dois corpos que caem, de João Silvério Trevisan: vazios, repertório, negatividade e quebra da good continuation*



Lucas Gomes Pereira  
Tainá Santos de Farias

### 1 Introdução

Neste capítulo nos debruçaremos sobre o mapeamento das nossas experiências estéticas no conto “Dois corpos que caem”, de João Silvério Trevisan, enfatizando como os conceitos iserianos se fizeram presentes na leitura e, conseqüentemente, nas nossas experiências desse conto de autoria brasileira.

A princípio, antes da elucidação do nosso mapeamento estético, retomaremos apenas os conceitos da Teoria do Efeito Estético (1996) que ocorreram nas nossas experiências, uma vez que a teoria em si foi abordada no introito desse livro. Além disso, salientaremos também a importância do pacto ficcional (fenômeno da ficcionalização), processo essencial em nossa explanação, já que trataremos da experiência de leitura de um texto de cunho ficcional.

Para discorrermos sobre o fenômeno metacognitivo mencionado no parágrafo anterior, além da própria teoria de Iser, também bebemos da fonte de Antonio Candido em “A personagem do romance” (2009), justamente pelo fato do texto de Candido ir ao encontro do ato da ficcionalização e pontuar, segundo sua perspectiva, quais conceitos e mecanismos ocorrem para que esse processo cognitivo, a aceitação do não real, se realize.

Após isso, finalmente, exibiremos as nossas experiências estéticas, bem como a importância da construção do sentido literário para a emancipação do leitor.

### 2 Revisitando a teoria

Durante a nossa experiência estética, alguns conceitos iserianos se fizeram presentes na nossa emancipação enquanto leitores. Foram eles: vazios, negatividade, repertório e quebra da *good continuation* – conceitos que evidenciamos no título deste capítulo.

Diante disso, faremos uma rápida revisão de tais definições para que a sua compreensão, caro leitor, seja a mais agradável possível.

Primeiramente, atenhamo-nos ao vazio. Esse termo é designado, na teoria iseriana, à ausência de informações que dá margem para o leitor ficcionalizar. Dessa forma, em uma linguagem vulgar, tais “buracos” podem ser preenchidos pelo leitor com sua própria interpretação, baseada em seu repertório.

Por sua vez, o repertório, é essencial, pois ele é o articulador da compreensão literária e cognitiva do leitor. É o conjunto de conhecimentos do leitor, necessário para que haja a interpretação do texto. Podem ser cedidos pelo próprio texto com o qual o leitor está debruçado ou partir da compreensão de mundo que possui. Assim, quando acoplado às lacunas, as respostas começam a se articular e emancipar o leitor.

Além desses dois, temos a negatividade. Mas esse termo, pessoa que nos lê, não diz respeito a algo necessariamente ruim – como sugere a própria nomenclatura

da palavra. Na verdade, a negatividade é a expectativa que criamos conforme preenchemos os vazios. Por isso, pode ser boa ou ruim, pois é subjetiva e, dessa forma, dependerá dos nossos preenchimentos.

Por último, mas não menos importante, temos a quebra da *good continuation*. Essa definição iseriana nada mais é do que o rompimento das expectativas que o leitor elabora ao interagir com o texto a partir da articulação de vazios, repertório e negatividade. À medida em que vislumbra um possível cenário para o desfecho da história, o leitor se depara com um desenvolvimento diferente do que havia sido idealizado.

Agora que estamos iluminados pela luz do mestre Wolfgang Iser, vamos compreender o que é o processo de ficcionalização e o que, além de Iser, Antonio Candido escreveu sobre esse fenômeno literário/cognitivo e como esse conceito é necessário para o nosso mapeamento estético.

### 3 O acordo ficcional

Em seu ensaio “A Personagem do Romance” (2009), Antonio Candido comenta sobre os conceitos e processos de escrita que são necessários para construir as personagens da história – idealização – bem como a necessidade das personas da narrativa para possibilitar a existência do enredo.

Agora você deve estar se perguntando, amado leitor: “Mas como essa idealização resulta no processo de ficcionalização de uma história?” Calma, vamos por partes. Iremos explicar melhor para que você possa preencher esse seu vazio.

Candido afirma para que uma história ficcional exista, deve-se ter essencialmente as personagens, pois todos os outros constituintes da narrativa só existirão mediante a presença delas. Como, por exemplo, o enredo. Ele só se concretiza por meio das personagens, pois elas irão viver na trama.

Sendo assim, para que possamos acompanhar uma personagem, devemos acreditar em tudo o que ela vivencia. Segundo Candido:

Não espanta, portanto, que a personagem pareça o que há de mais vivo no romance; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da verdade da personagem por parte do leitor. (CANDIDO, 2009, p. 52).

Ou seja, quando nos permitimos acompanhar a trajetória de uma personagem, ou várias, não podemos questionar a veracidade dos fatos, pois no universo da história tudo o que ocorre é verdade.

Por exemplo, se nós chegássemos para um amigo de infância, com o qual crescemos juntos e que vimos toda sua trajetória acadêmica, que cursou uma licenciatura, se formou e se tornou professor, e disséssemos a ele: “você tem certeza que é professor e que dá aula em uma escola?” Essa pergunta faria sentido se direcionada a ele? O

mesmo acontece quando lemos uma história. Não faz sentido por em questão a veracidade da personagem, uma vez que acompanhamos ela o tempo inteiro durante toda a narrativa.

Além do mais, Antonio Candido mostra que a verossimilhança é um outro fator muito importante no processo de identificação ou aceitação do leitor pela a personagem, pois: “[...] um ser fictício, isto é, algo que, sendo a criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial” (CANDIDO, 2009, p. 52).

O que o autor quer nos dizer no excerto acima é que, por mais que a personagem seja uma criação fantasiosa, a sua fidelidade e semelhança com o nosso “real” é tão grande que é capaz de nos remeter às situações ou sentimentos mais íntimos da nossa realidade.

Ainda sobre essa identificação, Candido afirma:

Há afinidades e diferenças essenciais entre o ser vivo e os entes da ficção, e que as diferenças são tão importantes quantos as afinidades para criar o sentimento de verdade, que é a verossimilhança. (CANDIDO, 2009, p. 52)

Diante dessa explanação, compreendemos quando o autor fala sobre a relevância das diferenças, pois – por mais paradoxal que pareça – elas conseguem criar ainda mais semelhanças, uma vez que são os traços únicos das personagens, aparência física, emocional, psicológica ou similares que tornam reais esses seres irreais, transmitindo-nos a sensação de serem pessoas, por exemplo, do nosso mundo.

Sobre as ideias de Candido, compactuamos com o que ele nos diz a respeito do ato de ficcionalizar e ousamos dizer que não deveria haver tanta relutância com algo que “foge da nossa realidade”. Falamos isso porque o conhecimento interno que temos sobre a personagem (saber antropológico) sempre é incompleto, pois nunca conhecemos o que, de fato, ela está sentindo ou pensando, apenas o que nos é informado nas linhas das suas descrições.

Todavia, o mesmo acontece conosco. A nossa capacidade de conhecer o próximo também é incompleta ou insuficiente, mas nem por isso descredibilizamos o próximo, ao contrário do que é feito com as personagens por, simplesmente, não firmamos o pacto ficcional com elas.

Dessa forma, após o exposto ao longo desse tópico, chegamos ao nosso ponto de interseção entre o nosso grande teórico, Wolfgang Iser, e Antonio Candido, pois ambos coadunam com a ideia de que deve existir o pacto ficcional para que a emancipação do leitor possa ocorrer em uma narrativa de cunho não real.

Outrossim, após refletirmos sobre tal processo, podemos compreender que o ato de ficcionalizar ocorre quando nos permitimos acreditar ou aceitar as circunstâncias que nos deparamos diante de uma história de um ser ficcional, que aborda casos

ou fenômenos que não são naturais da nossa realidade.

Portanto, corroboramos a visão de ambos os teóricos e reforçamos que esse pacto ficcional deve ser respeitado e estabelecido sempre que a experiência estética com o texto que nos defrontamos exigir. Atentamos você, leitor, para que sua abertura para o firmamento do pacto esteja aflorada, uma vez que – na sequência – daremos início à análise do nosso conto ficcional.

#### 4 Sobre os corpos que caem

O conto “Dois corpos que caem”, de João Silvério Trevisan, aborda a história do acaso entre João e Antônio – dois desconhecidos que estão tentando tirar suas vidas. A narrativa gira em torno do exato momento em que eles resolvem se jogar de um prédio às ruas de São Paulo.

Durante a queda, os desconhecidos se tornam conhecidos e acabam dividindo suas dores, histórias e os motivos que os levaram a estarem ali cometendo tal ato.

João resolveu se atirar por ter chegado à conclusão de que a vida sempre acaba por destruir o amor. No caso dele, havia sido traído. Segundo ele, agora que estava pulando do prédio, o amor iria acertar as contas com a vida.

Por outro lado, Antônio estava pondo um ponto final na sua vida por medo do cômodo. Ele acreditava que estava vivendo um mistério – o seu demônio – e para conhecer tal mistério, se jogou nele de cabeça, literalmente.

A narrativa, por sua vez, se finda quando “[...] os dois corpos se estatelaram na Avenida São Luiz” (TREVISAN, 2009, p. 588).

##### 4.1 As lacunas e o repertório

Ao longo da narrativa, os vazios foram se estabelecendo no decorrer da nossa experiência estética com o texto. A exemplo disso, quando João contava a Antônio sobre a sua traição, diz: “Fui trocado por um homem de olhos azuis” (TREVISAN, 2009, p. 587).

Diante desse excerto, um de nós se questionou: Quem seria esse rapaz de olhos azuis? Quem era o(a) cônjuge de João? Eles eram casados, noivos, namorados? Para esses vazios não houve preenchimentos vindo da experiência com o texto, cabendo à subjetividade articular os conhecimentos para buscar respostas.

Mais adiante, agora durante o relato de Antônio, ele conta que o motivo do seu salto era o mistério que ele vivia. Então João o questiona: “Mas que mistério é esse tão importante a ponto de merecer a sua vida?”, e obteve como resposta: “Não sei – disse Antônio – mistério é mistério.” (TREVISAN, 2009, p. 588).

Esses excertos se fizeram insuficientes apenas na experiência de um de nós,

novamente. O questionamento de João foi muito persistente e a resposta que houve não foi satisfatória, pois esse mistério, esse desconhecimento era acerca do que exatamente? Bom, nesse caso, não se encontrou uma explicação para esse indagamento.

Assim, mais uma vez, a subjetividade exerceu seu papel de buscar uma resposta, o que é algo totalmente comum, já que estamos falando da experiência estética do leitor, que conseqüentemente à interação com o texto, ativa a sua interpretação ao decorrer do processo de compreensão.

No início do relato da nossa experiência, falamos sobre a articulação de vazios que, cabe lembrar, consiste no encadeamento desses questionamentos com, entre ou com outras informações a fim de serem preenchidos. Essas informações, por sua vez, constituem o que chamamos de repertório – todos os nossos conhecimentos que ajudam a compreender a história durante a experiência estética.

Diante disso, é válido ressaltar que um vazio, quando articulado, também pode passar a ser um dos constituintes ou elementos (informações) do nosso repertório. Foi o que aconteceu na experiência de um de nós dois que vos escreve.

Lembra, leitor, que um dos questionamentos do primeiro vazio indagava sobre a identidade do homem que havia traído João? Pois bem, em certo ponto do diálogo entre as duas personagens que já apresentamos a você, Antônio indaga a João: “Você gosta dos meus olhos azuis?” (TREVISAN, 2009, p. 588).

Na experiência, a indagação de João se constituiu em uma informação muito importante de se ter no repertório, pois em nenhum momento Antônio falou de traição ou confessou alguma, mas esse seu questionamento estabelece um paralelo que abre margem para que, possivelmente, o amante do(a) cônjuge de João seja Antônio.

##### 4.2 A negatividade e a quebra da *good continuation*

As experiências relatadas no tópico anterior foram de caráter individual. Agora, já nos aproximando do fim, explanaremos sobre as experiências que nós tivemos em comum diante do conto de Trevisan.

Primeiramente, a nossa experiência de negatividade foi a mesma. Relembramos que a negatividade, na teoria do efeito estético, nada mais é do que a expectativa que criamos de acordo com a informações que recebemos da história.

No início do diálogo, o Antônio pergunta a João o que ele está fazendo e João diz que está pulando do prédio. Antônio, por sua vez, responde:

Que coincidência! EU também. Espero que dessa vez dê certo, porque é minha décima tentativa. Há anos venho tentando. Mas sempre tem um amigo, um desconhecido e até um bombeiro que impede. (TREVISAN, 2009, p. 587)



Após lermos esse fato sobre Antônio, quase que imediatamente, criamos a expectativa de que ambos seriam salvos pela quantidade de tentativas falhas que Antônio vivera. Todavia, a história não tomou o rumo que havíamos criado no nosso imaginário.

Na última frase do conto, todas as suposições da nossa experiência estética vão por água abaixo quando o diálogo das personagens é interrompido pelo narrador, o qual diz: “Foi quando os dois corpos se estatelaram na Avenida São Luiz” (TREVISAN, 2009, p. 588).

Esse excerto que acabamos de vos apresentar, causou na nossa experiência estética outro fenômeno: a quebra da *good continuation* (ou da boa continuação, caso prefira o termo traduzido, leitor). Diante disso, a boa sequência que havíamos criado foi desfeita, pois o ocorrido que se constituiu não foi o que tínhamos projetado.

É com esse desfecho inesperado, caro leitor, que encerramos o relato das nossas experiências estéticas acerca desse conto que João Silvério Trevisan escreveu com tanta maestria.

### 3 Considerações finais

Diante do que vimos no decorrer deste capítulo, ressaltamos, de antemão, a essencialidade da Teoria do Efeito Estético na descrição da relação texto-leitor.

Podemos compreender, além disso, a relevância do processo de ficcionalização – atestados por Iser e Antonio Candido – na experiência estética. Em especial, a articulação dos conceitos iserianos que mostramos aqui foram essenciais para a construção da nossa experiência estética do texto “Dois corpos que caem”.

Percebemos a necessidade de aceitar o não real que se torna real dentro do seu universo, para que possamos nos permitir viver experiências que não viveríamos em nossas vidas únicas ou no nosso mundo.

Destarte, depreendemos da nossa experiência estética com o conto de Trevisan, a importância da construção do sentido literário de modo a emancipar o leitor por intermédio da Teoria do Efeito Estético, de Wolfgang Iser.

### Referências

CANDIDO, A. A Personagem do Romance. *In*: CANDIDO, Antonio et al. **A Personagem de Ficção**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 51-80.

TREVISAN, J. S. **Dois Corpos que Caem**. *In*: MORICONI, Ítalo. Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. p. 587-588.

ISER, W. **O Ato da Leitura**: uma Teoria do Efeito Estético. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 1.

# 19

## *Estranhos pássaros de asas abertas, de Pepetela: um voo iseriano*



Rebecka Diniz Cordeiro  
Geice Kelly Vicente de Sousa

### 1 Introdução

A Teoria do Efeito Estético de Wolfgang Iser (1979), ao pôr em evidência a interação existente entre texto-leitor, culminou no surgimento da Antropologia Literária, um desdobramento dessa teoria que visa identificar possíveis efeitos provocados pelo texto literário no leitor, quando este se encontra no processo da leitura. Sobre isso, Iser (1996) pontua que o texto literário se torna real ao ser lidos e as suas condições de atualização se inscrevem em sua própria construção, o que permite a constituição de um sentido durante o processo de recepção por parte do leitor.

Deve-se salientar, também, que esse processo de leitura deve ser descrito como interação dinâmica entre texto e leitor. Com base nessa perspectiva, nossa proposta é mapear a nossa experiência estética com conto “Estranhos pássaros de asas abertas”, do autor angolano Pepetela, inserido no livro *Contos da morte*, publicado no ano de 2008. O conto a ser analisado faz uma intertextualidade com o Canto V d’Os Lusíadas (1572), de Luís de Camões. Nesse canto, Camões narra o primeiro contato entre povos portugueses e africanos, estes vistos como seres selvagens, estranhos. Pepetela, ao narrar o mesmo momento histórico a partir de um novo olhar, agora não mais do ponto de vista do branco europeu, mas do nativo, apresenta os portugueses como os “outros”, como os seres estranhos naquela nova terra.

Para o mapeamento de nossa experiência estética, nos embasamos na Antropologia Literária, proposta pelo teórico Wolfgang Iser, no qual o leitor é considerado um pólo ativo no momento da leitura. A teoria iseriana traz diversos conceitos<sup>1</sup> que ajudam a descrever o que se sucede em nosso processo de leitura, através dos qual atribuímos sentido ao texto literário e, em consequência, nos emancipamos, ou seja, damos um salto qualitativo, em termos cognitivos e emocionais, para sermos capazes de concretizar obras cada vez mais complexas.

Visando fazer o mapeamento de nossa experiência de leitura, daremos ênfase a três dos conceitos da teoria iseriana. São eles: repertório, negatividade e quebra da *good continuation*. Nossa motivação, com isso, é, sobretudo, expandir a associação do conhecimento crítico, produzido por tal teórico, à análise de leituras literárias.

### 2 Repertórios ativados na interação texto-leitor

Quando pensamos em repertório, alguns questionamentos podem surgir: que tipo de repertório? O conjunto de obras interpretadas por um artista? Um repertório de músicas? Uma coleção de alguma coisa? De maneira geral, repertório em si tem o sentido de “conjunto de algo”. Na Antropologia Literária, Iser (1996) chama de repertório o conjunto de normas sociais, históricas e culturais trazidas pelo leitor como bagagem à leitura. Esse acervo trazido por nós, leitores, diz respeito ao sistema de normas extraliterárias que constituem o pano de fundo da obra.

No processo de leitura, o leitor identifica ideias, conceitos, sugestões e infor-

<sup>1</sup>São eles: repertório, negatividade, quebra da *good continuation*, sentido, significado e *looping*.

mações conhecidos por ele e que fazem parte de seu conhecimento de mundo. É esse repertório que irá permitir sua “entrada” no texto literário, uma vez que esses conhecimentos o ajudarão a fazer as devidas inferências para uma melhor compreensão do texto. O repertório do leitor supre os vazios – indeterminações textuais – do texto, de acordo com Iser:

tais interrupções, indicadas pelos lugares vazios, liberam nos elementos selecionados do repertório algo que necessariamente permanecia oculto, enquanto as normas e alusões se encontravam integrados nos contextos familiares. (1999, p. 129).

Fica explícito que essas indeterminações textuais precisam ser preenchidas pelo leitor, que acessa seu repertório no momento de interação e formula sentidos, de acordo com as possibilidades permitidas pela estrutura textual. Veremos a seguir quais bagagens no nosso repertório foram ativadas para que conseguíssemos alcançar uma maior compreensão da obra pepeteliana.

O conto de Pepetela faz intertextualidade com o Canto V dos Lusíadas (1572), de Luís de Camões. Em ambos os textos literários, os deuses estão presentes em segundo plano e é feita a narração dos mesmos episódios. O autor angolano, entretanto, contraria o texto camoniano ao narrar a cena não sob o olhar dos exploradores portugueses, como faz Camões, mas dos povos nativos africanos.

Um dos primeiros trechos do conto pepeteliano, suscitou-nos uma dúvida: “[o]s outros espíritos chamavam o nome dele, Velôje, Velôje, mas não ligou, fez só um gesto para trás” (PEPETELA, 2009, p. 231). Quem seria, então, o “Velôje”, que os portugueses chamavam? Essa questão foi esclarecida através da leitura do Canto V de Camões, o qual serviu como repertório para articularmos o vazio identificado.

Ao narrar essa cena, Pepetela faz um jogo com as palavras, trazendo para o conto elementos do texto de referência. Com a leitura da poesia de Camões, percebemos que o português aventureiro, cuja decisão foi ir com os homens da terra, chama-se Veloso: “Fernão Veloso a ir ver da terra o trato/ e partir-se co eles pelo mato”. (CAMÕES, 2011, p. 200). O jogo de palavras feito por Pepetela está na forma como os nativos escutam o nome desse aventureiro – por não conseguirem pronunciar corretamente, acabam chamando-o de Velôje.

A mitologia romana e a africana se fazem presentes na obra pepeteliana e no Canto V, de Camões: são mencionados no canto nomes de deuses conhecidos da mitologia greco-romana, como Vênus, Neptuno, a ninfa Tétis etc. bem como deuses africanos, como Nzambi e Kianda. No intuito de perceber essa intertextualidade com os deuses africanos, sentimos que nosso repertório não abarcava esse conhecimento, portanto, pesquisamos a respeito para ampliá-lo e melhor compreendermos o texto literário, considerando o confronto ocorrido no conto de Pepetela.

### 3 A quebra da *good continuation*

Adentraremos agora em mais um conceito identificado em nosso processo de leitura – A quebra da *good continuation*. Para Iser (p. 130), ele indica uma ligação de dados do repertório já esperada pelo leitor/espectador, que resultam numa *Gestalt*, termo da psicologia. Sendo assim, é ocasionado o rompimento da continuação natural e o encadeamento lógico esperados pelo receptor, resultando na suspensão das expectativas e a reformulação de novas possibilidades de sentido.

Em nossa análise, tomamos o próprio conto de Pepetela como uma quebra do que é esperado pelo receptor familiarizado com o Canto V dos Lusíadas, visto existir uma intertextualidade, mas em uma perspectiva diferente, como já mencionado. Na poesia camoniana, é narrado o primeiro contato de Vasco da Gama e seus companheiros com os africanos, tratando-os como estranhos e selvagens: “Eis, de meus companheiros rodeado, / Vejo um estranho vir, de pele preta.” (CAMÕES, 2011, p.199). No conto de Pepetela, a percepção de Camões se quebra, tendo em vista que “os outros”, nesse conto, são os colonizadores: “[...] iam chegar grandes pássaros de asas brancas e dentro deles saía gente estranha [...]”. (PEPETELA, 2009, p. 227).

Em outras situações, pudemos identificar quebras de expectativas, como em um determinado momento no qual os povos começam a ser vistos de forma amigável: “[e] todos riam agora uns para os outros, batendo nos ombros deles e nos dele também, em gesto de amizade”. (PEPETELA, 2009, p. 229). Em seguida, porém, a percepção dos nativos de que os portugueses eram pacíficos dá lugar ao medo, surpreendendo o leitor:

ninguém se ofendeu com o abuso do Velôje, mas este continuou (...) Até que ele conseguiu derrubar uma e caiu por cima dela; e começou violentamente afastar os panos de ráfia e ela gritou, já sem rir. O marido puxou pelo espírito e tirou-o rudemente de cima da mulher. O espírito não gostou e puxou uma faca grande (...) Os da terra compreenderam então, esse espírito tinha perdido a cabeça e era perigoso. (PEPETELA, 2009, p. 231).

Além, disso, ao longo do conto, também há uma quebra da *good continuation* por parte dos personagens com relação a vestimenta – ou a presença dela. Para os nativos africanos, a nudez era algo natural e as roupas geravam um estranhamento nesses povos que viviam no calor das terras ao sul do Equador: “viram como vinham vestidos os cazumbis, morrendo de calor debaixo de grossas roupagens todas empapadas de suor”. (PEPETELA, 2009, p.230).

### 4 Negatividade em “Estranhos pássaros de asas abertas”

Ao longo da leitura do conto, nos deparamos com alguns aspectos da história não explicados e que nos deixaram questionamentos. São esses aspectos que Iser (1996) chama de vazios. Os lugares vazios, pontua Iser, indicam o não-dado, criando uma forma oca para a configuração de sentido, que só o leitor poderá preencher com suas representações. São esses preenchimentos feitos pelo leitor, em seu momento de

leitura, que Iser chama de negatividade, ou seja, as repostas às perguntas surgidas ao longo de sua leitura.

É válido ressaltar, no entanto, que a negatividade, apesar de ser o preenchimento dos lugares vazios a partir da compreensão do leitor, não libera todas as formas possíveis de sentido. Ao longo de nossa leitura, por exemplo, somos levados, de acordo com os vazios encontrados, a entender mais sobre a narrativa e a perceber que nem todas as interpretações são possíveis. Fazemos inferências com base no nosso repertório, mas ancorados nos elementos presentes no texto. Anulamos, destarte, aquelas possibilidades que não são respaldadas pela estrutura textual.

O primeiro grande vazio que o conto traz, se refere ao título: quem são esses grandes pássaros de asas abertas?

NAMUTU VIU OS GRANDES PÁSSAROS de asas abertas passarem, o cabo que abrigava a baía. Como no sonho de Manikava, o sábio, que via o futuro nas labaredas do fogo e no intestino do cabrito. E Manikava tinha contado, num sonho ele viu mesmo, iam chegar grandes pássaros de asas brancas e dentro deles saía gente estranha, como filhos- formigas, brotando de ave morta. (PEPETELA, 2009, p.227).

A dúvida permanece no início da narrativa, até que, com auxílio do nosso repertório<sup>2</sup>, na medida em que avançamos na leitura, esse vazio vai sendo preenchido, fazendo com que nós, leitoras, consigamos deduzir o que eram esses estranhos pássaros de asas abertas. O narrador, ao descrevê-los, nos traz aspectos fundamentais para articular esse vazio. Esses grandes pássaros, como é dito na narração, voavam em cima da água. É nesse momento que nós inferimos serem, na verdade, embarcações, tendo em vista ficarem imersas no mar. Deparamo-nos, assim, com a primeira negatividade do conto.

Um vazio ainda maior que surge e suscita uma resposta é: quem foram esses estranhos que se apoderaram de Samutu?

Sem cuidado estava Samutu, todo entretido a retirar um bom favo de um pau já seco. Três seres estranhos se apoderaram dele, lhe agarraram pelos braços, e lhe arrastaram para a praia. Um grande medo entrou no peito de Samutu, com o cheiro pestilento deles e o se aspecto desganhado de bandidos. (PEPETELA, 2009, p. 228).

A partir do acionamento do repertório sobre o conhecimento da história colo-

<sup>2</sup> É interessante perceber que todos os conceitos estão interligados, e pode-se compreender um ao relacioná-lo ao outro. No nosso caso, a partir de nosso repertório- conceito já detalhado por nós- preencher um vazio, mapeando, assim, outro conceito dessa teoria: a negatividade.

nizador-nativo, compreendemos que esses seres estranhos se tratava dos europeus. A confirmação disso se dá pelas características desses colonizadores, descritas pelo narrador: cheiro pestilento, aspecto desganhado de bandidos. Isso justificava-se pelo fato deles passarem muito tempo dentro dos navios, nas viagens expansionistas, assim, não conseguiam ter uma higienização frequente.

Além disso, o conto faz referência à história colonizador-nativo, no qual engloba, dentre outros, processos de exploração territorial, abuso, diferença de línguas. Essa última questão nos leva a preencher (negatividade) mais um vazio a partir de nosso repertório. “Mas os seres estranhos falam entre si com gritos e puxavam por ele, os gritos eram em língua desconhecida” (PEPETELA, 2009, p. 228). Quando lembramos a história contada do ponto de vista do europeu, ou lemos o Canto V dos Lusíadas, é possível perceber esse choque cultural: dois povos com línguas diferentes que não conseguiam entender um ao outro.

Eis, de meus companheiros rodeado,  
Vejo um estranho vir, de pele preta,  
Que tomaram per força, enquanto apanha  
De mel os doces favos na montanha [...]   
Torvado vem na vista, como aquele  
Que não se vira nunca em tal extremo  
Nem ele entende a nós, nem nós a ele,  
Selvagem mais que o bruto Polifemo.  
(CAMÕES, 2011, p.199).

O seguinte trecho deixa ainda mais explícito a resposta à dúvida até então levantada por nós, leitoras, e pelos os próprios nativos, corroborando para o preenchimento desse vazio:

Samutu ficou esfregando os braços sem perceber o que lhe diziam, a cabeça já atordoada. Então, um de barbas lhe mostrou umas coisas que tinha na mão, pedras brilhando um pouco. E depois apresentou o que parecia pequenos frutos secos e depois pô bem cheiroso, que tampava o cheiro deles. [...] Se Samutu percebesse a língua dos espíritos, teria entendido o que o chefe de barbas e que lhe mostrava as pedras preciosas queria, saber se aqueles metais preciosos ouro, prata, existiam ali, e saber também se ele conhecia especiarias do Oriente. Mas não entendeu também fala final, deixem-no ir, este não sabe qual é o caminho para a Índia, nem se estamos perto ou longe de achar. (PEPETELA, 2009, p. 228).

Aqui, mais uma vez, as representações trazidas pelo nosso repertório veem à tona. Ao nos deparamos com tal narrativa, associamo-la às viagens expansionistas dos europeus, que objetivavam encontrar o caminho para as Índias, em busca de ouro e metais preciosos. Nesse contato com a nova terra, os europeus procuravam por riquezas. Será ali uma terra que continha tudo que eles procuravam nas Índias? A fim



de obter essas respostas os viajantes mostravam ao nativo objetos e metais preciosos.

O conto relata, ainda, um confronto que se dá em duas dimensões: tem-se o embate entre dois povos desconhecidos e, paralelo a isso, com suas ações interferindo, também, no plano terrestre, podemos observar um confronto entre os deuses daquela terra e os deuses estrangeiros, de origem europeia. Quem lê o conto pode, em alguns momentos, assim como nós, se confundir nessa mudança de foco ocorrida repentinamente. Ao longo da narrativa, no entanto, são dadas pistas que nos fazem compreender e enxergar melhor o novo cenário narrado.

Entre as nuvens, o colosso Adamastor avistou Tétis esvoaçando por cima das águas da baía, sozinha nua como uma ninfa que sabe ser desejada. Mergulhou para ela, se não o queria a bem A mudança seria a mal, uma ninfa não pode resistir eternamente a um colosso. Mas Neptuno viu, lá do fundo dos mares. E mandou ondas de três rebentações prevenirem Tétis. Ela percebeu o aviso e mergulhou mesmo a tempo de escapar às garras cegas de paixão que o colosso para ela estendia. As vagas de três rebentações continuaram o seu percurso e provocaram uma calema. Kianda ficou com raiva, ali, naquelas águas só Kianda podia agitar as profundezas e criar calema. Quem era esse Neptuno para vir ali, no seu reino, provocar o caos? [...] (PEPETELA, 2009, p. 230).

O trecho transcrito dá lugar aos últimos vazios preenchidos por nós em nosso processo de leitura. Vazios esses que causaram, em primeiro momento, uma certa apreensão em nós, como leitoras. Conforme afirma Iser (1996) o lugar vazio marca determinadas necessidades de determinação e aponta para o leitor o caminho por onde a apreensão poderia seguir. Nesse momento da leitura, o vazio encontrado é: o que estava acontecendo nos céus? Que confronto era esse? É nesse momento que se dá, no conto, a mudança de foco. Conseguimos, a partir disso, então, preencher os vazios até então levantados. A história, agora contada, trata-se de um confronto entre os deuses, ocorrido em outra dimensão, mas percebido na terra: Neptuno, ao avistar o que acontecia com Tétis<sup>3</sup>, move àquelas ondas a fim de protegê-la do gigante Adamastor. Kianda<sup>4</sup>, deusa daqueles mares, ira-se, ao perceber que outros deuses estão invadindo seu território e provocando o caos em suas águas. Esse, ao sentir-se confrontado, chama por Nzambi. Com a ira de Nzambi, Neptuno faz apelo a outros deuses do Olímpio e o confronto é travado.

Percebe-se, assim, o quanto os conceitos são interligados: vazios podem ser preenchidos (negatividade) através do nosso repertório.

## 5 Considerações finais

<sup>3</sup> Ninfa da mitologia grega

<sup>4</sup> Deus da mitologia africana

Através do nosso mapeamento estético com o conto “Estranhos pássaros de asas abertas”, feita à luz da teoria iseriana, com ênfase na Antropologia Literária, podemos explorar, de maneira mais detalhada, três conceitos principais, a saber: repertório, negatividade e a quebra da *good continuation*. Conceitos esses que estão interligados e se referem a momentos que acontecem conosco no instante em que estamos fazendo a leitura do texto literário, e permitem, a partir de nossa compreensão, nos emancipar, fazendo com que possamos alcançar textos cada vez mais complexos.

A análise feita apresenta como resultado uma expansão do conhecimento crítico dos textos de Iser, ao passo que suas reverberações podem atingir o ensino de leitura literária, pois o mapeamento de experiência estética marca um novo olhar sobre estratégias de leitura, permitindo um salto qualitativo para outras leituras. Com isso, esperamos ter contribuído para a expansão dos conhecimentos teóricos e práticos dessa teoria.

## Referências

ISER, W. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Tradução: Johannes Kretschmer. v 1. São Paulo: Editora 34, 1996a.

ISER, W. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Tradução: Johannes Kretschmer. v 2. São Paulo: Editora 34, 1999b.

PEPETELA. **Contos de Morte**. Lisboa: Edições Nelson de Matos, 2008

CAMÕES, L. **Os lusíadas**. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1980.

# 20

## *Budapeste: as dualidades sob o prisma da experiência estética*



Valdirene dos Santos Lima

### 1 Introdução: um mapa para o livro

Este capítulo é destinado ao romance *Budapeste*, de Chico Buarque, publicado em 2003. Acompanha-se nele a saga de José Costa, um escritor anônimo, que relata em primeira pessoa todas as frustrações e vaidades que circundam, nos dizeres de Iser (1999), este “mundo possível”. Tratando-se de um narrador-personagem, é considerado que:

A narrativa na primeira pessoa presta-se melhor que qualquer outra à antecipação, pelo próprio facto do seu declarado carácter retrospectivo, que declarado autoriza o narrador a alusões ao futuro, e particularmente à situação presente, que de alguma maneira fazem parte do seu papel. (GENETTE, 1995, p. 66).

O personagem vive no Rio de Janeiro, onde fundou em sociedade com o amigo Álvaro a “Cunha & Costa Agência Cultural”, especializada na produção por encomenda de textos de vários gêneros, desde autobiografias, artigos de jornal, até trabalhos acadêmicos. É casado com uma apresentadora de telejornal, Vanda, com quem tem um filho chamado Joaquim.

A narrativa inicia com o pouso forçado de José Costa em Budapeste. Seu voo iria de Istambul a Frankfurt, em viagem que tinha Melbourne como destino final, para participar do encontro anual de autores anônimos. Em sua curta estadia na cidade de Budapeste, ele se encanta com a cultura e língua do país, tornando-se obcecado por aprender húngaro.

Sendo considerada uma obra de ficção, *Budapeste* apresenta momentos de *flashbacks* e equívocos, revelando uma inconstância perturbadora de atitudes e sentimentos do personagem principal, que passa a manter duas vidas paralelas: uma em Budapeste e outra no Rio de Janeiro.

Quanto à profissão, ao passo que lamenta não ser reconhecido como autor, fica explícito no decorrer da narrativa que se orgulha de seu talento com a escrita:

[...] Meu nome não aparecia, lógico, eu desde sempre estive destinado à sombra, mas que palavras minhas fossem atribuídas a nomes mais e mais ilustres era estimulante, era como progredir de sombra [...]. (BUARQUE, 2003, p. 16).

Em suma, o romance é notadamente marcado por dualidades: fama e anonimato, Rio de Janeiro e Budapeste, português e húngaro, Vanda e Kriska, e assim por diante. Sabendo disso, objetiva-se atentar a essas marcações de duplicidade, que serão analisadas ao longo deste capítulo sob a ótica da experiência estética como leitor.

## 2 Budapeste - budapest

A capital da Hungria – Budapeste (em húngaro, Budapest) – foi fundada em 1873, sendo considerada uma das cidades mais belas da Europa. Localizada nas margens do Rio Danúbio, sua história se confunde com a das cidades de Óbuda, antiga Buda, situada na margem esquerda do Danúbio, e Peste, na margem direita do rio. As cidades se uniram, recebendo o nome de Budapeste, junção dos nomes “Buda” e “Peste”. Já neste aspecto, fica implícita uma dualidade que se alinha à construção que se ressalta no ponto de vista do personagem.

Budapeste não seria o lugar de preferência do personagem, porém é um dos panos de fundo de maior destaque, uma vez que sua descrição da cidade pode ser entendida como um olhar de acolhimento pelo lugar que o fascinou latente no trecho em que se atenta aos detalhes de um mapa:

[...] abri o folheto que era um mapa ilustrado da cidade, as ruas brancas sobre fundo bege, os jardins em matizes de verde e o Danúbio azul. À margem leste, Pest, a oeste, Buda, onde o hotel Plaza estava assinalado com uma seta vermelha. Não havia o nome das ruas, e a rua do hotel era uma longa linha reta que subia do rio até sair do mapa [...]. (BUARQUE, 2003, pp. 55-56).

É importante destacar que as descrições dos passeios em Budapeste potencializam a experiência como leitor, pois permitem uma interação no modo como se percebe o cenário apresentado, guiado pelo encantamento de José Costa:

[...] Quando se abriu um buraco nas nuvens, me pareceu que sobrevoávamos Budapeste, cortada por um rio. O Danúbio, pensei, era o Danúbio mas não era azul, era amarelo, a cidade toda era amarela, os telhados, o asfalto, os parques, engraçado isso, uma cidade amarela, eu pensava que Budapeste fosse cinzenta, mas Budapeste era amarela. (BUARQUE, 2003, p. 11).

Assim, como leitor, pode-se embarcar em uma viagem a Budapeste através do olhar poético do narrador e com riqueza de detalhes. Dessa forma, com a interação entre o texto e o leitor, ocorre a ficcionalização, que culmina com a experiência estética do leitor, criando sua própria versão da cidade.

### 2.1 Receptividade da crítica

O talento de Chico Buarque de Holanda é notório em suas canções e escritos, mas quando começou a publicar romances a cobrança foi ainda maior. Como todo texto literário, existe uma amplitude de experiências possíveis que dependem do leitor que levam a uma multiplicidade de opiniões.

Ao passo que houve críticas implacáveis que exigiam uma literatura com o mesmo valor artístico e estético que se conhecia em suas composições, também obteve reconhecimento de inúmeras personalidades, tendo a obra “Budapeste” muito bem avaliada pela crítica. No próprio livro se apresenta um compilado de opiniões, a exemplo de:

Chico Buarque ousou muito, escreveu cruzando um abismo sobre um arame e chegou ao outro lado. Ao lado onde se encontram os trabalhos executados com mestria, a da linguagem e da construção narrativa, a do simples fazer. Não creio enganar-me dizendo que algo novo aconteceu no Brasil com este livro. (Folha de São Paulo, 2003).

As críticas enfatizam o valor da experiência estética que esta leitura proporciona aos leitores e sua contribuição com o campo literário. Enquanto um declara ser o livro uma verdadeira vertigem, o outro destaca a sobriedade de sua escrita, indicando diferentes leituras possíveis do texto.

Luís Fernando Veríssimo (2003), por exemplo, exalta a forma como o romance foi construído, retratando seu autor como “mestre de juntar palavras”. De acordo com Caetano Veloso, “[...] Budapeste é um labirinto de espelhos que afinal se resolve, não na trama, mas nas palavras, como os poemas” (O Globo, 2003).

Portanto, a aceitação da crítica e emancipação dos leitores e diante da experiência em todo processo de leitura, só veio a ratificar todo o legado de Chico Buarque como artista que consegue transitar pelo universo da arte. Obteve destaque na literatura em Língua Portuguesa, alcançando importantes conquistas, como o prêmio Jabuti – o mais tradicional e antigo prêmio literário brasileiro, conhecido como o Oscar Brasileiro do livro – pelo romance Budapeste no ano 2004.

### 2.2 As dualidades - Romance do duplo

A origem do duplo está presente em várias narrativas de criação do mundo. De acordo com a narrativa judaico-cristã, Deus criou o céu e a terra, na história protagonizada por Adão e Eva no jardim do Éden. Com o homem e a mulher, surge o pecado como desejos contrários à vontade de Deus. O evangelho de Mateus traz a parábola do joio e do trigo. Outro episódio de destaque é a história dos irmãos Caim e Abel. Portanto, muitas narrativas que circulam no Ocidente trazem dualidades que evidenciam o bem e o mal e as consequências das escolhas na vida.

No prisma filosófico, o pensamento platônico ressalta a dialética, arte de pensar e hierarquizar ideais, e a dualidade entre corpo e alma. O filósofo acreditava que em sua essência o ser humano é alma e, por conseguinte, imortal. Sabendo disso,

A discussão sobre a dualidade do mundo, dualidade do ser é uma das questões mais antigas de nossa história. Passa pela religião (vida e morte, bem e mal, corpo e alma, céu



e inferno, entre outros), pela filosofia (mundo das idéias e mundo material, pelas ciências físicas e biológicas (prótons e elétrons, branco e preto) e, obviamente, pela cultura, pelo folclore, pela vida diária, chegando assim, na literatura, na ficção. Por isso mesmo, a imagem do duplo, apesar de tão explorada, ainda envolve tantas discussões, mistérios, dúvidas e incertezas. (SANTOS, 2011, p. 46).

Budapeste pode ser considerado um romance do duplo. Realidade e fantasia, passado e presente se confundem na narrativa. Em situações de pensamentos delirantes, tal como quem preenche vazios, o personagem imagina cenas para buscar explicações para seus conflitos e inseguranças.

Um episódio que bem exemplifica seus sentimentos conflitantes é quando José Costa encontra em sua sala o livro *O Ginógrafo*, autografado por Kaspar Krabbe para sua esposa. De imediato, cria em sua mente toda a situação que envolveu o suposto encontro, culminando com o que justificaria o livro estar ali. Ele pensa: “[...] A Vanda, com efeito, estava prestes a se entregar ao Alemão, e eu teria preferido não continuar imaginando semelhante cena [...]”. (BUARQUE, 2003, p. 87).

Outro ponto em que o duplo se apresenta pode ser observado na questão do anonimato e autoria. A profissão de José Costa como escritor anônimo o envaidecia por ter consciência de seu talento e do trabalho de qualidade que executava; em contraposto, perturbava-o, já que terceiros se apropriavam de seus escritos, sendo protegidos por um contrato de confidencialidade.

Também fazem parte do enredo duas crianças: Joaquim, seu filho com Vanda, com o qual tem um convívio esporádico, e Pisti, filho adolescente de Kriska, com quem tem um relacionamento mais amigável.

Além disso, são duas línguas, português e húngaro, sendo a última a obsessão do personagem. Detectando as diversas particularidades do idioma de raiz urálica, considerado um dos mais complicados do mundo, desligou-se de sua origem para mergulhar no universo pretendido. Nesse contexto, José Costa diz: “[...] a locução era em Húngaro, única língua do mundo que segundo as más línguas, o diabo respeita [...]”. (BUARQUE, 2003, p. 6).

Mais uma demonstração se apresenta nas duas identidades: o José Costa, talentoso Ghost-writer que produz textos para outras pessoas e narra a sua própria história, e Zsoze Kósta, como fica conhecido em Budapeste, assumindo diferentes aspectos nesta identidade. Ao se julgar dominante do idioma húngaro, sente-se seguro para escrever um livro de poemas sob o título *Tercetos Secretos*.

A presença do duplo também é revelada em dois trabalhos de destaque no romance, ambos com surpreendente sucesso: “O Ginógrafo”, uma autobiografia de autoria de José Costa publicada no Brasil pelo alemão Kaspar Krabbe; e o “Tercetos Secretos”, cedido por Zsoze Kósta para Koscis Ferenc, poeta que já havia perdido a inspiração

e parte de sua audiência, publicado na cidade de Budapeste.

O posicionamento de Vanda e Kriska em relação aos livros também pode ser encarado como uma duplicidade. Quanto aos poemas de “Tercetos Secretos”, Kriska se reporta a ele com certo desdém, sem falar algo contundente, enquanto “O Ginógrafo” conquista a simpatia de Vanda, que lhe faz comentários elogiosos. No entanto, ambas desconheciam que a autoria era respectivamente de Kósta e Costa, fato que o incomodava profundamente, levando-o a pensar inúmeras vezes em revelar a verdade.

Por fim, além dos aspectos ressaltados ao longo do texto, no que concerne em um aspecto mais amplo à própria natureza da criação literária, entende-se que o escritor é o duplo de si mesmo, sendo aquele que se inventa como outro e que escreve, por um outro, a própria obra. (WISNIK, 2003).

### 2.3 Capa, contracapa e suas peculiaridades

Figura 1: Capa



Fonte: Acervo pessoal

Figura 2: Contracapa



Fonte: Acervo pessoal

Vislumbra-se na capa o resumo do livro e o título “Budapeste”, enquanto a contracapa apresenta a mesma arte em espelhamento, o nome do autor protagonista da narrativa, Zsoze Kósta, e o título, “Budapest”, escrito em húngaro. O texto encontra-se ao contrário podendo ser lido fluidamente através do espelho. Em referência à metáfora utilizada pelo autor, permitem-se comparações por meio dos sentidos figurados.

Possivelmente, a composição da capa e a arte gráfica atípica geram uma ruptura que vem a configurar como uma quebra da good continuation e, conseqüentemente, com o preenchimento dos vazios. Infere-se que a arte gráfica tenha sido idealizada em alusão à metáfora do espelho utilizada no romance, *Todavia*,

Na leitura acontece uma elaboração do texto, que se realiza através de um certo uso das faculdades humanas. Desse modo, não podemos captar exclusivamente o efeito nem no texto, nem na conduta do leitor; o texto é um potencial de efeitos que se atualiza no processo da leitura. (ISER, 1996, p. 15).

Quanto ao efeito estético, a interação entre leitor e texto no processo de leitura viabiliza a elaboração da experiência estética, que varia conforme fatores cognitivos,

emocionais e repertório de leituras anteriores. Sendo assim, a obra é atualizada de acordo com o leitor, que participa ativamente dessa construção.

Conjecturando a existência desse elo, a escolha da cor mostarda da capa e contracapa remete à cor da capa do livro “O Ginógrafo”, no que se pode verificar no trecho seguinte: “Olhava a cor mostarda, as letras góticas [...]”. (BUARQUE, 2003, p. 80).

#### 2.4 Vazios

Vazio pode ser considerado lacuna, espaço inerte que não tem ação. Sendo um elo entre leitor e texto, pode se completar ou convergir no processo da leitura. Para Iser (1999, v.2), vazios “omitem as relações entre as perspectivas de apresentação do texto, assim incorporando o leitor ao texto para que ele mesmo coordene as perspectivas”.

Com base nesse conceito, no decorrer do romance, ressaltam-se vazios em todas as idas e vindas do autor entre as cidades de Budapeste e Rio de Janeiro. Além disso, há diversos vazios na forma como o personagem age, desligando-se abruptamente em diversas ocasiões da sua realidade, deslocando-se facilmente de lugares e situações. Com isso, dá espaço ao imaginário.

É importante destacar que os lugares vazios estão entre as perspectivas do texto. A lacuna é considerada o espaço que não tem ação, no qual prevalece a imaginação do outro. O trecho abaixo exemplifica isso:

Os lugares vazios aparecerão sempre na justaposição dos segmentos, interrompendo, desse modo, a organização esperada favorecendo as mudanças de perspectivas compreendidas pelo ponto de vista do leitor. Atrelada a essa função encontramos o primeiro aspecto desempenhado pelos lugares vazios: a formação de campo [...]. (SANTOS, 2009, p. 113).

O livro começa com a frase: “Devia ser proibido debochar de quem se aventura em língua estrangeira”. (BUARQUE, 2003, p. 5). Ao ocorrer uma ruptura entre a frase e a continuação do texto, por conseguinte, o primeiro vazio é identificado no romance. Muitos outros podem ser identificados: algumas incertezas do autor, situações não resolvidas, indeterminações no texto, são fatos que aguçam à necessidade de ficcionalizar do leitor.

O narrador-personagem apresenta instabilidades, passa a ter vidas paralelas e ambas mal resolvidas. Entretanto, é pertinente enfatizar que os vazios podem ser observados de formas e ângulos diferentes. De acordo com Rouxel (2013, p. 200):

O imaginário do leitor alimenta-se ele próprio, de várias fontes: compõe-se de imagens e representações que provêm da sua experiência do mundo – da sua história pessoal do imaginário coletivo da sociedade em que vive – e das

suas experiências estéticas anteriores.

Tal concepção sustenta a tese que o leitor participa da construção e entendimento ao interpretar acontecimentos, principalmente quando não está tudo explícito no texto. No final do livro, há uma sucessão vazios a serem preenchidos pelo leitor. O último capítulo, por exemplo, é considerado uma incógnita. Zsoze Kósta, após ser convidado a sair da cidade e ter enfrentado momentos adversos, ganha o direito de retornar para Budapeste com todas as despesas pagas e direito à livre permanência a convite da Lantos, Lorant & Budai, um dos grandes livreiros húngaros.

O personagem foi surpreendido com sua autobiografia não autorizada escrita por outra pessoa. Ele, agora do outro lado, estava sendo reconhecido por uma publicação que não era sua. O texto seguinte descreve seu sentimento:

A capa furta-cor, eu não entendia a cor daquela capa, o título Budapeste, não entendia o nome Zsoze Kósta ali impresso, eu não tinha escrito aquele livro. (BUARQUE, 2003, p.167).

O autor que havia inventado o romance autobiográfico de Zsoze Kósta conseguiu uma autenticidade que se confunde com a própria verdade de José Costa, desta feita, permitindo-o experimentar o que sempre proporcionou aos seus contratantes, conforme retrata nessa frase: “[...] porque agora eu lia o livro ao mesmo tempo que o livro acontecia [...]”. (BUARQUE, 2003, p. 174).

A recusa de sua autobiografia, os lapsos e o silêncio geram possibilidades de interpretação pelo leitor:

O não-dito de cenas aparentemente triviais e os lugares vazios do diálogo incentivam o leitor a ocupar as lacunas com suas projeções. Ele é levado para dentro dos acontecimentos e estimulado a imaginar o não dito como o que é significado. Daí resulta um processo dinâmico, pois o dito parece ganhar sua significância só no momento em que remete ao que oculta. (ISER, 1999, p. 106).

O final da narrativa possibilita um novo início no momento em que se transmuta em poesia com uma única frase de encerramento: “[...] E a mulher amada, de quem eu já sorvera o leite, me deu de beber a água com que havia lavado sua blusa”. (BUARQUE, 2003, p. 174).

Ressaltando que Chico Buarque é também autor do romance *Leite Derramado*, a alusão na expressão ‘sorvera o leite’ indica a possibilidade de interligação, podendo este fim ser considerado um prelúdio de sua nova obra literária, lançada logo após “Budapeste”.

### 3 Considerações finais: encerrando a viagem

Budapeste é uma obra de ficção que apresenta um narrador-personagem com ações e sentimentos dúbios. Com todas as idas e vindas da saga do autor anônimo em busca de sua própria e verdadeira identidade, sua profissão não convencional e pouco promissora o leva a duas vidas repletas de incertezas.

Chico Buarque, utilizando bem as palavras, cria um enredo bastante complexo, provocante, que levam o leitor a viajar no universo ficcional do duplo através do espelho, da autoria e do anonimato; ou seja, do real e da ficção.

A ficcionalização, necessidade humana, atua como parte fundamental na construção do objeto estético. Cada acontecimento leva o leitor a idealizar a própria perspectiva em relação aos fatos vivenciados através interação com o texto.

No âmbito do efeito estético, fez-se necessário destacar o quão importante é a experiência, que pode ser evidenciada através desse processo de leitura e tudo que a envolve, sobretudo, tratando-se do papel do leitor e a sua interação com o texto.

Outro conceito da teoria iseriana de suma importância na análise de *Budapeste* foi o vazio. Tal como ressaltado, os vazios são marcas constantes no texto literário; logo, foram evidenciadas no corpus da análise algumas possibilidades de preenchimento destas estruturas.

O tema, inesgotável, possibilita futuras pesquisas, bem como a aplicação de um roteiro didático metaprocedimental em antropologia literária, através de atividades como a formação de grupos de leitura e mediação do texto em sala de aula.

Por fim, com base na teoria enfocada, conclui-se que este é um romance que oferece em sua estrutura muitas possibilidades ao leitor que se aventura a participar do jogo ficcional na construção e produção de sentidos para o romance de acordo com próprio repertório.

### Referências

BUARQUE, C. **Budapeste**: romance. 2. ed. 1 reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BUARQUE, C. Livro **Budapeste** – Críticas. Disponível em: [www.chicobuarque.com.br/critica/budapeste\\_critica.htm](http://www.chicobuarque.com.br/critica/budapeste_critica.htm). Acesso: 25 mai. 2019.

GENETTE, Gérard. **O discurso da narrativa**. Tradução: Fernando Cabral Martins. 3<sup>o</sup> edição. Lisboa: Veja, 1995.

ISER, W. **O Ato da Leitura**: uma teoria do efeito estético. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996. v.1.

ISER, W. **O Ato da Leitura**: uma teoria do efeito estético. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999. v.2.

ROUXEL, A. O advento dos leitores reais. Trad. Rita Jover-Faleiros. In: ROUXEL, A.; LANGLADE, Gérard; REZENDE, N. L. (orgs.) **Leitura subjetiva e ensino de Literatura**. São Paulo, Alameda, 2013, p. 191-208.

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

SANTOS, R. S. O mito literário do duplo no conteúdo midiático de entretenimento. **Sessões do imaginário**, Porto Alegre, ano XVI, n. 25, p. 41-50, 2011.

WISNIK, J. M. **Novo romance de Chico Buarque**. Disponível em: <[http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit\\_budapest\\_wisnik.htm](http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_budapest_wisnik.htm)> Acesso em: 10 mai 2019.

# 21

## PARTE 3. MAPEAMENTOS EM EXPERIÊNCIA ESTÉTICA COM CINEMA

### O filme *12 Homens e uma sentença* (1957): vazios na experiência estética



José Etham de Lucena Barbosa Filho  
Larissa Brito dos Santos

#### 1 Introdução

O cinema e a literatura possuem muitas similaridades e ambas as manifestações artísticas são analisadas academicamente sob os mais diversos campos teóricos. Comparando os suportes, o cinema é bem mais recente do que a literatura, tendo se passado aproximadamente 125 anos desde a primeira exibição dos irmãos Lumière, em 1895. Enquanto isso, o surgimento da literatura é comumente atribuído à Grécia Antiga, com os poemas de Homero, há mais de dois mil anos.

Outras pontes são formadas entre o cinema e a literatura quanto às técnicas e modelos da criação de mundos e personagens - como *A Jornada do Herói*, inspirada nos trabalhos de mitologia comparada de Joseph Campbell (1997), e absorvida pela influência de roteiristas como Christopher Vogler (2015), que possuem reminiscências na própria literatura. Entretanto, as características inter-relacionais entre essas duas formas de arte vão mais além.

É certo que o cinema, mesmo sendo uma forma de arte mais jovem, ganhou um público bem maior do que a literatura tem hoje em dia. Segundo Mark Cousins (2013), o cinema se tornou o entretenimento das massas ao longo do século XX, muito por causa dos preços dos ingressos na época pré-indústria cinematográfica, quando os filmes eram exibidos nos circos e nos nickelodeons<sup>1</sup>. O tempo necessário para a leitura de um livro também é, geralmente, superior ao de expectativa de um filme, contribuindo para a popularidade cinematográfica.

Por um lado, isso pode ser visto como sinal da decadência não da literatura, mas da leitura literária, em substituição da expectativa da ficção em uma mídia mais acessível e democrática que o cinema é. Por outro, também significa que nós, enquanto seres humanos, estamos sempre em busca da ficção onde quer que ela se materialize, seja em livros, filmes, novelas, séries ou qualquer meio que proporcione a experiência ficcional.

Com isso em mente, a análise de uma obra cinematográfica fundamentada em uma teoria literária, a primeiro momento, poderia soar incoerente, mas justifica-se devido a observação e respeito às idiossincrasias de cada suporte e o foco na experiência de interação de um espectador situado, comprovadamente similar ao processo de leitura literária.

O objetivo deste capítulo é identificar os vazios ou indeterminações e sua combinação com elementos do repertório do leitor para a construção da experiência estética com o filme *12 Homens e uma sentença* (1957), sob a fundamentação teórica da Antropologia Literária, criada por Wolfgang Iser.

Num primeiro momento, far-se-á um breve percurso da fundamentação teórica que embasa este trabalho, partindo da Teoria do Efeito Estético e da Antropologia

<sup>1</sup> Salas de cinema primitivas do começo do século XX. O nome deriva do fato de que os ingressos custavam apenas um nickel (moeda de 5 centavos de dólar).



Literária, ambas criadas pelo teórico alemão Wolfgang Iser (1996; 1999).

Como método analítico será feito o mapeamento da experiência estética, revelando os sentidos que surgem a partir da análise dos vazios encontrados na experiência de expectativa com o filme, e se essas interpretações se articulam aos pressupostos teóricos. Por fim, discutiremos se, ao final da leitura, a obra cinematográfica ofereceu ou não novas interpretações com base no repertório utilizado, assim como a possibilidade de emancipação leitora com a bem-sucedida interação com o texto literário.

## 2 Pressupostos teóricos

As teorias que propõem a análise literária enquanto metodologia rigorosa de estudo do objeto ficcional sofreram mudanças nas suas discussões, pois como estudar algo que parece estar cada vez mais restrito ao âmbito universitário? De fato, é uma pergunta interessante proposta por Durão (2020) sobre o espaço que hoje a literatura ocupa no mundo, porque aponta para um hedonismo acadêmico no campo dos estudos literários. No entanto, cada vez mais outras formas de ficção, como o cinema, parecem ocupar espaços nas discussões acadêmicas, ampliando, assim, as perspectivas teóricas não exclusivamente para o objeto literário, mas para o objeto ficcional.

Na Teoria do Efeito Estético e na Antropologia Literária, a obra é constituída a partir de uma interação texto-leitor. Nesse ato de interação, a leitura do texto é o processo fundamental pelo qual a obra vem a “tomar existência”, isto é, pelo qual ela é interpretada.

Wolfgang Iser, no livro *O ato da leitura* (1996;1999), descreve os procedimentos cognitivos que ocorrem quando o leitor dá sentido para um texto ficcional. O autor afirma a existência de algumas pré-configurações características no texto literário, guiadas pelo leitor implícito, a serem completadas pelo segundo polo relacional, o leitor.

Através da leitura, a experiência estética toma curso na medida em que o texto e o leitor se apresentam como polos conflituosos que se afetam mutuamente. Para tanto, Iser caracteriza o texto literário como um objeto de interação que detém uma estrutura apelativa, responsável por permitir a leitura e, ocasionalmente, a sua formação enquanto obra, cujo objetivo é um efeito estético causado no leitor, mas que também se reflete no texto.

Esse modelo de interação parece ocorrer também com outros tipos de arte, dentre eles o cinema, ainda que possua especificidades, dado que a obra cinematográfica apresenta a visão focal de seu diretor, ao imaginar e organizar as cenas para o espectador. Em contrapartida, na literatura, esse trabalho é inteiramente do leitor, que “montará” a história a partir das perspectivas que o texto articula.

Iser descreve também o conceito de vazio, um espaço de diferenciação ou indeterminação que não é ocupado pelo conteúdo do texto, mas deve ser preenchido ou

combinado pelo leitor a partir do seu repertório, conjunto pessoal de vivências, conhecimento de mundo e leituras anteriores.

Não se trata unicamente dos aspectos intratextuais que compõem o texto literário, senão quando ele se torna objeto de leitura e, por isso, interacional.

A interação diádica ganha vida apenas pelo fato de sermos incapazes de experimentar a experiência do outro, incapacidade essa que nos impulsiona a agir. Ao mesmo tempo se evidencia o alto grau de interpretação que domina e regula a interação. Como não há percepção que não se funde em pressupostos, toda percepção só tem sentido se for processada, sendo impossível qualquer percepção pura. (ISER, 1999, p. 101).

Entende-se, portanto, que a interpretação mediadora da interação possibilita o processamento do texto, formulando-o enquanto obra – objeto processado.

No texto, através do estudo desse processo de leitura, Iser reconhecerá um espaço de ausência que não consegue ser preenchido pelo próprio sistema do texto, sendo esse

o lugar sistêmico[...] dado pelos lugares vazios, os quais são lacunas que marcam enclaves no texto e demandam serem preenchidos pelo leitor” que, ao se deparar com esses espaços, inicia “a atividade de constituição [...], razão pela qual esses enclaves representam um relé importante onde se articula a interação texto e leitor. (ISER, 1999, p. 107).

Deve ser levado em conta que a atividade constitutiva da obra literária, durante o preenchimento dos vazios, terá sobre o leitor a influência de suas próprias vivências enquanto ser humano. A isso, Iser cunhou o conceito de repertório, isto é, uma série de alusões às práticas e conhecimentos sociais, históricos, culturais e literários que o leitor carrega, e que irão estimulá-lo na ocupação dos espaços vazios no texto. Dessa forma, através das experiências prévias e subjetivas do leitor que, em conflito com o texto, formarão o seu sentido.

Daí surge a interpretação na teoria iseriana pois, ao considerarmos que cada leitor possui experiências diversas de vida, tanto com a leitura ficcional como com a leitura de mundo, implica-se que cada indivíduo preencherá esses “vazios” de maneira diferente, ou seja, o texto ficcional possui múltiplos sentidos em potencial e, portanto, leitores diferentes atribuem diferentes sentidos, atualizando o texto.

Logo, podemos afirmar que a estrutura da ficção possui um caráter lacunar ao permitir a existência de vazios na composição da narrativa, acolhendo a interação texto-leitor que irá satisfazer a experiência do leitor na medida em que este consegue

ocupar essas lacunas; ou, caso contrário, apresentar resistências durante a interação, quando a ausência no texto não consegue ser preenchida pelo leitor. Esse processo é enriquecedor tanto para o texto, pois permite sua longevidade e infinidade interpretativa, como para o leitor, quando sua relação com o texto é bem-sucedida, e oferece a possibilidade de emancipação ao projetar suas impressões na obra.

Podemos, então, levantar a hipótese de que o mesmo ocorre no cinema como produção ficcional. Se considerarmos o filme como um texto, cuja interpretação possibilita esse ato emancipador, notamos as mesmas contingências lacunares; a título de exemplo, quando um filme termina sem nos revelar o destino dos personagens, passando ao espectador a empreitada de responder essas questões através de sua interpretação. Dessa maneira, é possível fazermos um intercâmbio das ideias de Wolfgang Iser, já consolidadas no campo literário, para o cinema através do objeto ficcional, mapeando os vazios na obra cinematográfica.

Para isso, considerando o panorama teórico iseriano, o objetivo deste capítulo é o mapeamento estético com o filme *12 Homens e uma sentença* (1957), identificando o conceito de vazio literário que permeia a experiência. A metodologia compreendeu o mapeamento da experiência estética que efetiva a leitura ficcional do filme-texto, apontando os principais espaços a serem preenchidos ao longo da obra. O filme será utilizado como corpus do presente estudo, sendo analisado o crivo do conceito de vazio que, acredita-se, não só permeia a obra inteira, como também fundamenta a própria experiência única que o filme oferece, associado aos repertórios do leitor, ativados no processo de interação.

### 3 Vazios e experiência estética

Como corpus de estudo, escolhemos o filme *12 Homens e uma sentença* (1957), dirigido por Sidney Lumet e produzido por Henry Fonda e Reginald Rose, este último sendo também roteirista da produção. O filme conta a história de doze jurados encarregados do veredicto sobre uma acusação de homicídio em primeiro-grau supostamente cometida por um garoto de dezessete anos de idade, sendo, a vítima, o seu pai que o abusava física e verbalmente. A decisão deve ser unânime, tendo como punição a morte do acusado - mandatória para esse tipo de crime. Numa votação preliminar, onze jurados apoiam o veredicto de culpado, enquanto um dos jurados opta pela inocência, alegando a existência de uma dúvida razoável sobre as evidências apresentadas. Assim, inicia-se um embate argumentativo entre os jurados em que, um a um, eles começam a ver as dúvidas surgirem ao compararem os testemunhos do crime.

A princípio, faremos uma separação categórica dos vazios percebidos no filme a partir da nossa experiência estética, detalhando como cada um corrobora para a formulação da obra. Consequentemente, elaboramos como esses vazios foram preenchidos com base no nosso próprio repertório, considerando os pressupostos da teoria do efeito estético que nos impedem de afirmar categoricamente o sentido da obra, pois cada sujeito possuirá seu repertório, o que ocasionaria a evidência de novos vazios e/ou, por certo, novos sentidos.

### 3.1 Ambientação: hermetismo como vazio

Ao começo do filme, a câmera nos conduz para dentro de um tribunal de justiça: advogados, juristas, funcionários públicos entram e saem de escritórios e salões de



Fonte: Imagens retiradas do filme *12 Homens e uma sentença* (1957). Na imagem, a parte da frente do edifício da Suprema Corte de Nova Iorque.

tribuna. A cidade em redor não está para nossa contemplação. Seja qual for a história que nos será mostrada, ela ocorrerá entre as paredes daquele edifício.

Assim, a narrativa acontece dentro do âmbito hermético do funcionalismo público. A tribuna se torna um lugar-comum, uma como qualquer outra de seu tipo; algo semelhante a Stefan Zweig no seu romance, *Êxtase da transformação* (2019), quando estabelece o posto dos correios que a personagem principal trabalha: “quem viu uma conhece-as todas”. (ZWEIG, 2019, p. 13).

Nesse primeiro sentido atribuído, devemos inferir que ele parte de um repertório específico, isto é, nosso conhecimento sobre edifícios jurídicos. É válido apontar que muitas pessoas nunca foram a um estabelecimento desse gênero, algumas podem passar a vida sem enfrentar o horror kafkiano dos trâmites jurídicos do direito público e, como resultado, podem não ter o repertório que permita esse sentido.

Entretanto, como lugar-comum, os tribunais podem ser reconhecidos de outra forma: filmes, novelas, séries, romances ou qualquer outro material cultural que



Fonte: Imagem tirada da internet



use esse ambiente. Sendo assim, a não especificação do tempo e espaço da narrativa é uma forma de vazio capaz de ser preenchida através das diversas imagens mentais do repertório do leitor.

No caso desta interpretação, o edifício se torna familiar e possibilita o seu sentido pela familiaridade do prédio: colunas que remetem à cultura greco-romana na parte de fora; pisos exacerbadamente encerados; portas, mesas e bancos velhos de madeira. Todos esses traços remetendo aos espaços comuns do direito público, com características modernas na arquitetura interior, circundados pelo aspecto etéreo do exterior.

De outro modo, o local da narrativa já está posto, mas tudo o que o cerca é um plano vazio. O âmbito urbano ao seu redor é deduzido às buzinas de carro e sons estridentes da cidade; esta cidade, no entanto, não sabemos qual seria, deixando a cabo da interpretação do espectador o seu preenchimento. Alguns podem usar como referência a própria cidade que, embora não seja a mesma, integra o seu repertório e possui semelhança o suficiente para ocupar esta lacuna.

De outra forma, mais tarde no filme, um dos personagens fala sobre um jogo de baseball que ocorrerá às 20h daquele mesmo dia, logo após a decisão do júri. É possível que o espectador faça a relação entre o esporte e a cidade em que se passa a história, pois, determinado repertório exigiria, por exemplo, saber quais cidades dos Estados Unidos são famosas por determinados esportes. Dessa forma, podemos implicar o sentido subjacente de que aquela cidade se trataria de Nova Iorque, cuja fama do New York Yankees tornou a cidade símbolo do baseball no mundo.

Redimensionando-se esse espaço da narrativa, somos apresentados ao local onde a maior parte dos acontecimentos irá se passar: uma sala de júri. A escolha de fazer um filme de mais de uma hora e meia de duração em um espaço confinado não só traz foco para a narrativa e os seus temas, mas também acentua esse aspecto hermético da ambientação: o que está além daquela sala não importa, é um horizonte vazio que apenas sustenta o âmbito narrativo, ao mesmo tempo que possibilita o seu preenchimento pelo espectador, tornando os eventos daquela sala mais reais para quem assiste.

### 3.2 Caracterização: o vazio do *background* como formação das personagens

De início, não nos é apresentado qualquer caracterização acerca das doze personagens principais que compõem o júri, de forma que algum apontamento direto acerca de qualquer um deles cairia numa interpretação presunçosa. No entanto, ao longo do filme, cada personagem apresenta pelo menos um traço de seu *background* (a profissão, o bairro de origem, um antigo trabalho que teve etc.), deixando o espectador com apenas uma leve caricatura que justificará as razões para o posicionamento dos personagens.

Ao oferecer apenas traços da vida pessoal desses homens, a narrativa dá ao espectador a oportunidade de preencher o panorama biográfico desses, isto é, identificar, através de seu repertório, semelhanças entre os traços oferecidos, e preencher

o *background* que permanece lacunar. Dessa forma, analisaremos a seguir essas mí-



Fonte: Imagem retirada do filme 12 Homens e uma Sentença.

nimas informações dadas acerca de dois dos personagens, preenchendo com o nosso repertório as lacunas deixadas pelo filme, apontando os sentidos que corroboram para o entendimento e interpretação da narrativa:

O jurado 1, cunhado sarcasticamente pelos outros integrantes de “Mr. Foreman”, é o treinador de um time de futebol americano de uma escola de Ensino Médio. Entre os jurados, é o que se mostra mais acanhado para mostrar sua opinião, embora demonstre entusiasmo no apaziguamento das discussões. Desde o princípio, não revela suas razões para o voto de culpa, muito menos a razão pela qual ele muda o seu voto. Certamente, não há como apontarmos quais razões pessoais o levaram a isto, mas, ao pensarmos no seu papel ao longo da narrativa, podemos apresentar algumas justificativas.

Novo nesta função, Mr. Foreman não possui razões para concordar ou discordar, seu cargo como jurado principal foi dado a ele por mera fortuna, seu entusiasmo para a solução da discussão reflete apenas que, nesta interpretação, ele quer fazer um



Fonte: Imagem tirada do filme 12 Homens e uma sentença.

trabalho bem feito; como se, ao treinar um time de futebol, ele quisesse alcançar o resultado mais satisfatório de seus alunos. E, embora seu voto pese tanto quanto o dos outros, sua predisposição é apenas de realizar sua tarefa, não importando para ele o resultado.

O terceiro jurado é o mais complexo entre os doze, mostrando-se apaixonado em

relação ao caso desde o princípio, embora negue até quase o fim da narrativa, quando suas razões pessoais se tornam óbvias e ele assume a dúvida quanto ao caso. Ele é, também, o último jurado a ser convencido de que há uma dúvida razoável nas evidências do crime. Segundo o personagem, ele é dono de um pequeno negócio familiar de serviço de entregas, tendo começado humildemente e, agora, possui uma empresa bastante estável com 37 empregados. No entanto, o traço biográfico mais importante desta personagem está relacionado ao seu filho, cujo relacionamento foi bastante conturbado, levando-o a sair da casa dos pais. Na leitura feita neste capítulo, lembramos um repertório que também trará a relação pai e filho de maneira conturbada, na Carta ao pai (2004) escrita por Franz Kafka a seu pai, Herman Kafka, em 1919. Num trecho da carta, Kafka chama a atenção para a relação essencial de pai e filho, entre o homem formado e o homem em formação, e a desilusão e o conflito de não ter o respeito correspondido:

Seja como for, éramos tão diferentes e nessa diferença tão perigosos um para o outro, que se alguém por acaso quisesse calcular por antecipação como eu, o filho que se desenvolvia devagar, e tu, o homem feito, se comportariam um em relação ao outro, poderia supor que tu simplesmente me esmagarias sob os pés, a ponto de não sobrar nada de mim (KAFKA, 2004, p. 23).

Servindo principalmente como continuação da história do terceiro jurado, a carta de Kafka preenche o vazio deixado pelo filme em relação ao personagem que, ao final da história, tem no seu voto para inocência do garoto um ato de redenção e comoção com seu filho, diferença crassa entre o pai de Kafka e o terceiro jurado.

#### 4 Considerações finais

Por fim, concluímos nesta breve análise que os conceitos de vazio e repertório possuem uma vasta gama de possibilidades críticas quando levados para o universo do cinema. Ao cabo de nosso repertório, pudemos apresentar referência direta a textos literários que muitas vezes trazem situações comuns no universo da ficção, sejam as relações de pai e filho ou as representações de um ambiente de construção ficcional. Importante denotar que qualquer outro repertório, isto é, outro leitor, poderia preencher essas lacunas com novos sentidos e, em virtude de uma resistência aos vazios do filme, seria possível até mesmo uma rejeição da obra.

Consideramos também que, assim como a literatura, o cinema é um vasto campo a ser explorado sob a luz da teoria do Efeito Estético e da Antropologia Literária, podendo, à crivo de uma leitura rigorosa, proporcionar novas leituras e até um novo entendimento acerca do papel do espectador com o filme.

Pela natureza curta de nosso trabalho, somente alguns personagens foram contemplados ao longo de nossa análise, mas que, na nossa visão, já são capazes de elucidar o papel do vazio nas caracterizações de obras cinematográficas, principalmente nesta, em que os personagens se apresentam mais lacunares e, ainda assim, ricos em sentidos.

#### Referências

- 12 HOMENS e uma sentença. Direção de Sidney Lumet. Estados Unidos: United Artists, 1957. 1 DVD (96 min.).
- CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. Editora Pensamento: São Paulo, 1997.
- COUSINS, M. **História do cinema**: dos clássicos mudos ao cinema moderno. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- DURÃO, F. A. **Metodologia de pesquisa em literatura**. São Paulo: Parábola, 2020.
- ISER, W. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 1.
- ISER, W. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. São Paulo: Editora 34, 1999. v. 2.
- VOGLER, C. **A jornada do escritor**: estrutura mítica para escritores. São Paulo: Aleph, 2015.
- ZWEIG, S. **Êxtase da transformação**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.



## Vazios na *Poeira dos pequenos segredos*: a construção narrativa no curta de Bertrand Lira



Josuel Belarmino de Oliveira  
Kayo Henriky Lima da Silva  
Jennifer Adrielle Trajano Lima

### 1 Introdução

Considerando a necessidade humana de ficcionalizar e a estreita relação desse ato presente em textos literários e filmes, neste capítulo decidimos – a partir do aporte teórico das Teoria do Efeito Estético e Antropologia Literária, designadas por Wolfgang Iser – mapear a nossa experiência estética com um curta-metragem paraibano. Todavia, nosso objetivo não se restringe ao cinema, pois fazemos interface à leitura literária que, nesse caso, complementa a análise, já que o curta é a adaptação de um conto. Diante disso, cabe enfatizar que o nosso interesse não recai sobre a adaptação fílmica em si, embora seja caminho para acessar os eventos ocorridos virtualmente, mas nos procedimentos mentais que nós percebemos durante a experiência estética, os quais configuram os sentidos por nós atribuídos.

*A poeira dos pequenos segredos* (2012) – curta-metragem do cineasta paraibano Bertrand Lira, adaptação do conto homônimo do também paraibano Geraldo Maciel (1999) – traz à tona a frágil relação de um casal. Otília, mulher submissa às necessidades do marido; e Gorgônio que, por sua vez, exerce o papel de homem patriarcal, vivendo para si uma rotina de vai e vem, em suas viagens cada vez mais longas, causando inquietação na esposa. Tanto a narrativa literária quanto a cinematográfica se desenvolvem a partir dessa premissa: viagens que Gorgônio faz à procura de sentidos e significados ou, melhor dizendo, a sua incansável busca a fim de descobrir os segredos, por menores que sejam, de cada lugar que ele, seus dinheiro, cavalo e alimento podem chegar.

Diante disso, Otília, cumprindo o papel de boa esposa, percebe a inquietação de Gorgônio para logo partir outra vez. As percepções dela, quando ocorrem na narrativa textual, nos propiciaram a sua preocupação sobre o porquê desses comportamentos suscitados em seu marido. Apesar da desconfiança que Otília inevitavelmente sentia, tinha certeza de que as saídas dele não eram motivadas por uma traição conjugal.

O enredo do curta, por sua vez, é ambientado no sertão nordestino, onde o casal mora em uma casa típica dessa região. Da mesma forma que o conto, com poucas falas, a adaptação cria o drama dos personagens por meio da viagem do marido, que deixa sua ausência perpetuar o vazio da história, enquanto a mulher permanece sozinha em casa, na expectativa do retorno dele. Percebemos, então, a solidão vivida por ela que, em sua longa espera, tem apenas a casa para explorar, enquanto o resto está designado ao homem que, como no conto, busca os mistérios do mundo.

Nos momentos em que o companheiro está em casa, as cenas são ambientadas na hora de suas refeições, quando ambos, embora estejam juntos, são separados pelo enquadramento da câmera e “através de mudanças do claro para o escuro, sugeridas entre os dias e as noites, nas quais os personagens são apresentados de modo diversificado” (SILVA, 2016, p. 258). A iluminação, que também sugere a distância presente no relacionamento, é enfatizada nas palavras de Silva:

A luz desenhada pelo experiente diretor de fotografia João Carlos Beltrão, auxiliado por Luiz Augusto Barbosa, por

vezes, ergue uma “parede” indelével entre os dois que, estando sentados à mesma mesa, parecem habitar mundos totalmente distintos. (2016, p. 259).

Por fim, na cena que antecede o final do curta existe uma fala do homem, quase idêntica à escrita do conto, que revela os motivos de sua viagem: a incessante busca por descobrir os segredos do mundo. Após isso, há uma quebra tal qual no conto, mas nesse caso, através da linguagem cinematográfica – *looping* –, repetindo a primeira cena, em que Otília prepara o alimento de seu marido para uma nova viagem. Em nossa experiência estética, temos como possível desfecho uma nova partida do homem quando, na verdade, a mulher faz sua própria viagem e podemos sugerir que a razão dessa partida é para explorar por conta própria os segredos do mundo (preenchimento de vazio). Em nossa perspectiva, isso insinua que através desse ato ela agora não mais submete-se à espera do marido, mas sim toma seu próprio caminho. A cena remete a

Uma interrupção brusca nesta conectabilidade, a quebra da *good continuation*, termo pertencente à psicologia da Gestalt, psicologia que estuda a percepção. Gestalt significa algo como “boa forma”. Quando a boa forma é quebrada, resta ao leitor/percebedor usar de sua criatividade para reconstruir a conectabilidade. (SANTOS, 2017, p. 20).

Dessa forma, pela presença de lugares vazios percebidos em nossa interação com o corpus analítico deste trabalho, a saber, o curta-metragem ficcional de Bertrand Lira (2012), com o complemento analítico do texto literário de autoria de Geraldo Marciel (1999), objetivamos a explanação e identificação desse conceito da teoria iseriana, relacionando-o ao significado atribuído à história do casal de personagens. Para justificar o fato de a Teoria do Efeito Estético ter sido escolhida como principal fonte de análise, pensamos nas possíveis interseções entre dois espaços para a manifestação da arte, a literatura e o cinema; e, por conseguinte, na necessidade de ficcionalizar – conforme a Antropologia Literária depreendida por Iser. Assim,

Essa experiência não se resume às sensações provocadas por textos escritos, codificados a partir da língua, mas se caracteriza também em outros tipos de linguagem artística, como a cinematográfica. (...) A obra promove o efeito estético, o momento em que os sentidos são formulados e o texto é apreendido por completo por parte do leitor, trazendo como consequência a experiência estética. (SANTOS, 2018, p. 20).

Nesse ínterim, considerando a evidência dos silêncios narrativos na exposição dos momentos em que a linguagem cinematográfica é utilizada pelo diretor para a construção de vazios, observamos a transformação da *mise en scène* para tornar o produto fílmico algo que mostra, mas não diz explicitamente, cabendo a quem assiste preencher essas lacunas, a fim de atribuir significado à metáfora estabelecida no filme. A seguir, abordaremos os aspectos teóricos e a influência dos vazios em nossa experi-

ência estética com o filme.

## 2 A construção dos vazios na interação com o enredo do curta: o significado do nada

Em nossa experiência estética, a partir do conteúdo audiovisual selecionado para este capítulo, traçamos o mapeamento necessário para a compreensão dos respectivos leitores. Um mapeamento consiste na elaboração de roteiro – a partir das percepções do leitor, as quais se encontram no polo estético –, baseado em nossa experiência com o filme que, por sua vez, ocupa o polo artístico. Nessa interação entre leitor e texto literário/espectador e cinema, há uma das principais vertentes do pensamento iseriano (SANTOS, 2018).

Com o objetivo de também facilitar a leitura e proporcionar uma análise mais precisa, elaboramos o Quadro 1 (abaixo) com os vazios percebidos em nossa experiência textual e fílmica, a fim de contribuir para o entendimento da interação entre nós (leitores reais – SANTOS, 2009) e as criações artísticas, uma vez que tal interação se trata de algo abstrato, subjetivo e não visível (Santos, 2017, p. 12).

Assim, para o nosso mapeamento, assistimos ao curta sem termos lido o conto. Essa estratégia nos propiciou uma experiência que, provavelmente, teria sido diferenciada se tivéssemos feito o contrário. Desse modo, o efeito estético em nós produzido ao vermos o curta não foi influenciado pela leitura do texto literário, o que nos oportunizou uma experiência sem a indução desse repertório, embora saibamos que as características e técnicas utilizadas nesses suportes são peculiares e atendem à própria demanda de consumo.

O motivo pelo qual demos prioridade à evidência dos vazios se deve ao fato de, partindo deles, podermos refletir sobre essa reverberação da teoria iseriana associada a outros espaços artísticos, nesse caso o cinema. Tal justificativa não nos impede de abordar os demais conceitos inerentemente associados às análises, já que o Efeito Estético é fenomenológico, ou seja, as descrições feitas por Iser “acontecem” conjuntamente (de forma consciente ou não) em nosso imaginário. Abaixo, temos o quadro com as descrições dos vazios percebidos na experiência com os respectivos suportes.

<b>Vazios na experiência com o conto</b>	<b>Vazios na experiência com o curta</b>
<p>p. 105 – O marido apresenta ansiedade. Por quê? O que está acontecendo no ambiente para provocar essa mudança?</p> <p>p. 105, 106 – Gorgônio viaja com os ciganos. O que esse grupo é e o que busca? Por que o marido se juntou a eles?</p> <p>p. 106 – O marido apresenta um desejo ardente por viajar. De novo, o que o faz querer sair?</p> <p>p. 106 – O marido volta e nada no texto é explícito com relação aos seus motivos, o que encontrou por lá, que atividades realizou e principalmente: por que sua esposa não pode participar?</p> <p>p. 108, 109 – O marido pela primeira vez expressa sua mudança de percepção acerca de suas viagens. Por qual o motivo?</p>	<p>1ª cena : Por que Gorgônio corre em direção à porta?</p> <p>1ª e 3ª refeição : Gorgônio está inquieto e tanto nós quanto a personagem Otília perguntamos o porquê;</p> <p>2ª refeição : o marido aparece com o cabelo e a barba grandes. Por quê?</p> <p>Cena da árvore : o que ela representa?</p> <p>Nova saída de Gorgônio : para onde?</p> <p>Cena em que Otília vira -se de costas para Gorgônio , exibindo um misterioso semblante. O que a expressão sugere?</p> <p>A partida de Otília : qual o seu destino? Que motivos a levaram a essa decisão? Por que apenas nesse momento e não em outros retornos que o marido fez?</p>

Quadro 1 – Comparativo de vazios em *A poeira dos pequenos segredos* - Fonte: autoria própria, 2020.

No início do curta, temos a cena em que vemos uma pessoa (Gorgônio) correndo pela casa, em direção à porta principal. O enquadramento é apresentado em slow motion, e o som de fundo nos causou agonia e desespero. A princípio, a percepção que temos é a de que alguma desgraça aconteceu: a morte ou o acidente de alguém, por exemplo. Nessa cena introdutória, percebemos o primeiro vazio, pois não temos certeza do porquê Gorgônio está correndo, nem sabemos a pretensão do diretor em utilizar a referida técnica e som de suspense, além disso ela não dura muito tempo.

Então, temos um corte e a abertura com o título do filme. A cena após essa introdução, com a vista de um monte ao fundo e a poeira sendo soprada pelo vento, nos revela a metáfora presente em seu título. Em seguida, Gorgônio contemplando o horizonte. Ao fundo, a esposa, a contemplar o marido. Talvez buscando entender o que se passa em sua mente.

Na cena seguinte, dentro de casa, há o foco da câmera no rosto de Gorgônio, e a mulher atrás, em segundo plano, assim como vemos na cena anterior. Dessa vez, Otília está segurando um recipiente com a sopa para o jantar. A posição dela atrás do marido,

em duas cenas consecutivas, traz à tona o discurso da submissão da mulher ao homem, que nesse caso é evidenciado pelo posicionamento dos atores. Esse aspecto, para nós, remete ao fato de Otília não saber a verdade sobre as intenções do companheiro.

Figura 1 – Sobreposição do marido à mulher



Fonte: frame de *A poeira dos pequenos segredos* Interna – Noite – Reprodução.

O que sucede à mesa do jantar (a primeira refeição que acontece no filme) nos provoca outro vazio. Otília, assim como descrita no conto, percebe a inquietação do marido em seus comportamentos. Nessa cena, não sabemos o motivo pelo qual Gorgônio demonstra preocupação, o que está pensando, sentindo ou planejando. É diante disso que atribuímos o conceito de negatividade, ou seja, especular possíveis causas e acontecimentos para os quais não possuem explicitação, já que o espectador pode se questionar sobre essa percepção do homem que não fala, mas expõe em seu olhar distante e em suas inquietações que algo o atormenta e o impulsiona a fazer. Para esse momento, imaginamos os sentimentos de Gorgônio para preencher o vazio provocado: ansiedade e animação para partir mais uma vez, todavia, um receio de compartilhar essa motivação com sua esposa. Após isso, temos a cena de um novo jantar (sugerida pela sopa sendo colocada no prato e pelo canto do grilo ao fundo), o que provocou em nós outro vazio, pois ao observar a relação do casal estamos sempre nos questionando: o quê? Por quê? Como? Nesse contexto, inferimos que as cenas das refeições se referem ao momento mais próximo e de maior contato visual entre o casal, embora Gorgônio se retraia. Assim, dois detalhes comparativos chamam a nossa

Figura 2 – Primeira refeição do curta



Fonte: frame de *A poeira dos pequenos segredos* – Interna – Noite – Reprodução.



Figura 3 - Otília observa o marido jantando



Fonte: frame de A poeira dos pequenos segredos Interna – Noite – Reprodução.

atenção: na segunda cena 1) Gorgônio está com o cabelo e a barba grandes, o que nos permite inferir uma considerável passagem de tempo (no conto, quatro meses); 2) Otília não está jantando, sendo provável que ele tenha chegado após o horário habitual do jantar e que, portanto, foi inesperado. Ela apenas observa o marido se alimentar, com olhar de dúvida, como quem se pergunta: o que ele fez? Por onde andou? O que viu? O que descobriu? Com quem esteve? Sobre essa perspectiva, Silva (2016, p. 263) afirma:

Importante mesmo para ele é aquilo que, tal como sua esposa, nós também não testemunhamos, e que na linguagem do cinema denomina-se extracampo, e que, no caso específico deste filme, se traduz no ato da busca, da procura, do processo de especulação do marido; no tempo gasto e no espaço percorrido entre o tempo da partida e o da volta à sua Ítaca sertaneja.

Nesse momento, intrigada pelos comportamentos intempestivos de Gorgônio e uma possível ficcionalização ao tentar imaginar algo que justificasse tais façanhas, Otília pergunta: “Quê que tu tanto procura nesse mundo afora, homi?”, também nos remetendo a um novo vazio, pois sabemos tanto quanto ela. Considerando isso, a partir da perspectiva da personagem, vemos um exemplo fictício da necessidade humana de ficcionalizar. Otília tem necessidade de saber aonde seu marido vai e quais as razões que o levam a isso, é um vazio para ela e sua carência é preenchê-lo. Ora, nós, enquanto espectador, também queremos descobrir.

Na cena seguinte, também outra refeição, Otília comenta que Gorgônio está “demorando cada vez mais em suas andança” e, como na cena anterior, não temos nenhuma nova informação sobre suas viagens, o que nos leva a outro vazio, pois vemos o homem com a barba feita e o cabelo curto, sem nenhuma menção à passagem do tempo ou ao o que aconteceu nesse período.

No decorrer do filme, assistimos a um close em uma grande árvore, plantada no terreno próximo à casa. Essa técnica na imagem nos propiciou a identificação da intertextualidade bíblica, remetendo à Árvore do conhecimento do bem e do mal, descrita no livro de Gênesis:

Figura 4 – Close na grande árvore



Fonte: frame de A poeira dos pequenos segredos – Externa – Dia – Reprodução.

Como se sabe, de acordo com a narrativa bíblica, tanto o homem quanto a mulher não deveriam comer do fruto proibido, pois isso daria a eles a capacidade de discernir entre o bem e o mal, o que os tornariam pecadores. Em referência a isso, o close na grande árvore nos trouxe em recurso imagético tal discussão: o desejo pela busca, pelo conhecer, pelo descobrir.

Em seguida, vemos o casal na cozinha. Gorgônio embrulha o alimento para uma nova viagem e parte deixando sua esposa, que o observa desaparecer rumo ao vasto horizonte. Percebemos, então, o vazio da nova ida dele, sem qualquer menção ou informação sobre essa viagem, apenas vai, como se algo o chamasse ou convocasse. A partir dos sete minutos do filme, vemos Otília sentada à porta, ouvindo uma música que remete à situação em que vive com seu marido, recurso que nos inferiu melancolia e solidão. A música termina com o seguinte verso: “a história dolorosa desse amor”<sup>1</sup>.

Para termos uma amplitude da solidão dessa mulher, há uma cena (não existente no conto) em que Otília pega uma camisa do marido e se deita com ela, masturbando-se agarrada ao que tem de mais próximo dele: suas vestes e seu cheiro. Adiante, temos cenas de Otília realizando serviços domésticos.

Enquanto ao homem está reservada a real possibilidade de exploração do universo perceptível, e que se lhe descortina mais e mais a cada partida que realiza, à mulher é reservado o montante incessante de tarefas domésticas e enfadonhas: tratar dos bichos, varrer, cozinhar, buscar água no barreiro, costurar, lavar, engomar... Seu mundo explorável, para além do interior dos cômodos de sua casa, não ultrapassa a fronteira das margens do açude. (SILVA, 2016, p. 260).

Na concepção de Silva, percebemos a retomada ao patriarcado, que em muitos momentos permeia a construção da narrativa cinematográfica. Após isso, Otília aparece jantando e, de repente, escuta o relincho do cavalo e da posterior chegada de Gorgônio. Esse, por sua vez, lava as mãos e senta-se para jantar. Ela o serve, apesar de relutar a princípio, mas com o toque dele em sua mão, cede à sua vontade. Esse vazio

<sup>1</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MyXAvLfCEIM>. Acesso em: 22 ago. 2020.



se deu semelhantemente aos anteriores: não temos informações ou indícios das causas e das conquistas ou perdas dessas viagens. O único detalhe é seu cabelo e barba grandes novamente, nos remetendo à percepção de passagem do tempo.

Figura 5 – Otília serve o marido



Fonte: frame de A poeira dos pequenos segredos – Interna – Noite – Reprodução.

Após a cena de sexo entre o casal, Gorgônio conclui que “o mundo não tem fim, que é tudo mistério, que a gente nunca vai descobrir tudo”, “a mulher se vira de lado, pela primeira vez é ela quem dá as costas ao marido, e, tal qual Monalisa, nos sorri enigmaticamente: uma ideia parece iluminar os seus olhos” (SILVA, 2016, p. 271):

Figura 6 – O enigma de Otília



Fonte: frame de A poeira dos pequenos segredos – Interna – Noite – Reprodução.

A percepção de um novo vazio acontece por não sabermos exatamente o que se passa com Otília, já que seu comportamento surpreende em meio ao repertório apresentado até esse momento no curta.

A seguir, temos um novo close na árvore, como forma de anunciar um novo episódio para a história. E então o looping, em nossa percepção, ao vermos as possíveis mãos de Otília preparando o alimento de Gorgônio para mais uma viagem, simultaneamente ao preparo do cavalo, recurso que nos deu a impressão de duas pessoas fazendo duas coisas diferentes.

Aqui, a retomada da cena introdutória, no entanto, com mais detalhes exibidos: Gorgônio correndo pela casa, o som de galope ao fundo e sua desesperada vi-

são da partida da mulher, como se estivesse acordando de um sonho, ocasionando a quebra de expectativa nele e em nós, sendo, portanto, para nós, o ápice do curta, em junção sistemática de técnicas cinematográficas associadas neste trabalho à Teoria do Efeito Estético.

Nessa partida de Otília, temos a provocação de um vazio por não sabermos para onde ela foi, nem de quando ou se volta, se sua decisão ocorreu para se vingar, se libertar e ou descobrir o que o marido fazia durante tanto tempo fora.

### 3 Considerações finais (ou últimos resquícios de poeira)

Dado que o curta se estrutura na tênue relação desse casal, nas longas viagens do marido e na longa espera da mulher por ele, tem como encerramento a quebra dessa situação: a liberdade da mulher em escolher sair de casa. No momento em que Gorgônio decide parar com suas andanças, é também o momento em que a perspectiva de Otília muda: ela que baseava seus pensamentos e angústias na presença ou não do marido, agora parte por si só para desfrutar os mistérios do mundo. Considerando isso, tal ato de Otília, após a decisão de seu marido, é o que configura o movimento de independência dessa mulher que permaneceu por tempos em plena solidão e espera.

Através desse curta, podemos perceber a representação de um casal e sua relação, sendo esse o ponto por meio do qual nós leitores/espectadores promovemos as nossas reflexões e indagações a respeito do comportamento do marido e de seu ardente desejo em percorrer o mundo, em descobrir seus segredos, por menores que sejam. Nesse aspecto, temos a descoberta como principal motivação para buscas incessantes e intermináveis, capazes até de fazê-lo dispensar um relacionamento mais íntimo com sua companheira.

Essa questão não está explícita no conto ou curta, mas em nossas leituras e reflexões. Não pudemos também deixar de observar esse fato: de que o homem desiste de estar com sua esposa em detrimento do conhecimento do desconhecido, até que a mulher toma o seu lugar e segue caminhos que um dia foram percorridos por ele.

## Referências

A POEIRA dos pequenos segredos. Direção: Bertrand Lira. Produção: Heleno Bernardo e José Dhiones Nunes dos Santos, 2012. YouTube, son., color., 21 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5BbSo5gcLZo>>. Acesso em: 13 jul. 2020.

MACIEL, G. A poeira dos pequenos segredos. *In: Inventário de pequenas paixões*. João Pessoa: Manufatura, 1999, p. 105-109.

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

SANTOS, C. S. G. **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. **Caminhos intercambiáveis entre literatura e cinema: perspectivas textuais em The Affair**. 81f. 2018. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018.

SILVA, V. O. Sacudindo A Poeira dos Pequenos Segredos. *In: SILVA, Virgínia de Oliveira; AIRES, Janaine (orgs.). Cinema Paraibano e Gênero*. 1. ed. João Pessoa: Editora Xeroxa, 2016, p. 257-277.

# 23

## ***História de um casamento: as quebras da good continuation e os vazios presentes na experiência estética com o filme***



Luiz Gustavo Moreira Abreu  
Priscila César da Silva  
Matheus Marques de Medeiros

### **1 Introdução**

Este capítulo tem como finalidade analisar e mapear a nossa experiência estética com o filme *História de um casamento* enfatizando os conceitos de quebra da *good continuation* e de vazios, de acordo com a Teoria do Efeito Estético e Antropologia Literária de Wolfgang Iser. O filme selecionado, *História de um casamento*, de 2019, foi dirigido por Noah Baumbach e distribuído pela plataforma digital Netflix.

Wolfgang Iser ressalta em tais teorias a interação texto-leitor e os efeitos estéticos possibilitados por meio dessa interação. Ele divide a obra literária entre dois polos, o artístico, caracterizado pelo texto físico do autor e o polo estético, caracterizado pela concretização criada pelo leitor no ato da leitura. Porém, o próprio Iser diz que a obra literária não se autentica em nenhum de ambos os polos. Segundo Iser (1996, p.50), “A obra literária se realiza então na convergência do texto com o leitor”. O autor ainda afirma que “No processo da leitura se realiza a interação central entre a estrutura da obra e seu receptor” (ISER, 1996, p.50). Nesse sentido, a obra não se concretiza como algo físico e material, mas sim no processo virtual de causa entre os dois polos: “A obra é o ser constituído do texto na consciência do leitor” (ISER, 1996, p.51).

A quebra da *good continuation* é um dos conceitos elegidos por nós como ponto a ser explorado na nossa experiência estética com o filme. Em suma, tal conceito consiste na quebra da continuidade de ações esperadas pelo leitor no processo de leitura, levado pelo conhecimento prévio de mundo e de outros textos literários. Já o outro conceito proposto por nós para análise são os vazios, que consistem basicamente em lacunas e indeterminações vivenciadas na leitura do texto, ou na expectativa de um filme, como será observado neste capítulo. Embora a teoria iseriana explore a literatura, seus estudos podem ser associados a outras áreas como cinema, jogos e até mesmo performances.

### **2 A quebra da *good continuation* e os vazios**

Ao lermos um texto literário trazemos conosco uma bagagem de memórias e conhecimentos prévios de mundo advindos de outras experiências já vividas, o que na teoria iseriana é denominado de repertório. Quando nos deparamos com um texto literário inédito, ativamos no processo de leitura nosso conhecimento prévio acerca que daquele gênero literário que estamos lendo, como também do tema tratado, assim, as “fórmulas” que podem estruturar uma narrativa de ficção, ou até os famosos “clichês”, são acionados no processo de leitura. Entretanto, quando esses “clichês” de continuidades não acontecem, causa-se um espanto, geralmente, dizemos assim que ocorre uma quebra, que Iser nomeia de “quebra da *good continuation*”. Por Exemplo, digamos que em determinada novela a história se centra no relacionamento entre um homem e uma mulher, no final, o casal, tido como protagonista, não fica junto. Houve, nesse caso, uma quebra da *good continuation*, pois, conforme nossas bagagens experienciais passadas e o que conhecemos sobre o enredo das novelas, esperávamos que o casal terminasse junto, ou seja, essa expectativa é gerada pelo “clichê”.

Quando ocorre uma quebra da *good continuation*, o leitor rapidamente usa de

sua criatividade para formular a nova continuidade, para Santos (2009):

O conceito de *good continuation* retirado da psicologia de Gestalt é, por Iser, perfilado à conectabilidade, indicando uma ligação consistente de dados da percepção já esperada pelo percebedor. A quebra da conectabilidade anula a expectativa da *good continuation*, necessitando da criatividade do leitor para constituir uma nova Gestalt (forma). (p.79).

Ao quebrar-se a continuidade, aquela imagem esperada de ocorrer não acontece, deixando-se, assim, um vazio, outro conceito apresentado por Iser e que vamos nos aprofundar mais adiante. Esse vazio é preenchido pelo leitor no processo de leitura, um preenchimento que mesmo sendo subjetivo, precisa estar ancorado no texto. Ambos os conceitos possuem relevância estética, segundo Santos (2009):

Iser diferencia entre imagens de segundo grau, produzidas quando a expectativa da *good continuation* é quebrada, e as imagens de primeiro grau, aquelas realizadas conforme a ordem da conectabilidade. Se os vazios são responsáveis pela interrupção da *good continuation*, originando uma condição para a formação de uma nova imagem, então eles ganham relevância estética. (p. 79).

Os conhecimentos prévios do leitor são, em suma, fundamentais para o preenchimento dos vazios causados pela quebra da *good continuation*. O efeito estético acontece na inter-relação do texto com o leitor. Segundo Iser (1996, p. 52): “Caracteriza a natureza do efeito estético o fato de que ele não se cristaliza em algo existente”. No momento em que ocorre a quebra da *good continuation*, o espectador age de forma ativa, buscando resolver aquilo que ficou lacunar no processo de leitura. Exemplo, digamos que em uma nova versão do Dom Quixote de Cervantes, o fiel companheiro do fidalgo, Sancho Pança, sem mais nem menos, suma da história, não havendo explicação para isso. Ocorre aí uma quebra da continuidade, originando um vazio. O que restará para nós é supor o destino que o enredo preparará para ele, e que se caso não ocorresse, preencheríamos esse vazio com inferências subjetivas e particulares nossas, para onde foi o personagem. Segundo Iser (1999):

Durante a leitura de um texto ficcional, inicia-se uma interação entre a presença do texto e a experiência do leitor, relegada ao passado, interação esta que se manifesta na relação mútua entre reorganizar e dar forma. Isso significa que a apreensão de tal texto não pode ser vista como processo de aceitação passiva, mas sim como resposta produtiva à diferença experimentada. (p. 53).

As induções e os preenchimentos vivenciados no processo de leitura irão propiciar a formulação do objeto estético. Para Iser (1999, p. 54): “A observação que con-

trola aquilo a que me induz o texto, permite formular uma referência para o que estou reorganizando”. Exemplo, se assistirmos um filme de guerra, baseado em fatos, e no meio da história, sem mais explicações, ele termina sem determinar o destino do protagonista, há aí uma quebra da *good continuation* e um vazio originado. Ficar para o espectador inferir um porquê para esse acontecimento, que não poderá ser qualquer inferência, por exemplo, que uma nave espacial pousou no campo de batalha e abduziu todos os personagens. A inferência precisa ser ancorada na estrutura do filme. O espectador não pode inferir possíveis desfechos que não condizem com o cerne do texto, o que Eco (1993) denomina de superinterpretação:

[...] Dizer que uma interpretação (enquanto característica básica da semiótica) é potencialmente ilimitada não significa que a interpretação não tem objeto e que corra por conta própria. Dizer que um texto potencialmente não tem fim não significa que todo ato de interpretação possa ter um final feliz. (p. 28).

Os vazios como bem se subentendem pelo já citado até agora, se caracterizam como espaços na narrativa literária. Essa dependência entre quebra da *good continuation* e vazios faz com que os dois processos sejam interligados. Segundo Santos (2009, p.79): “Os vazios quebram a conectabilidade necessária à construção de textos”. Algo muito comum, muitos são os filmes e livros que deixam de alguma forma espaços sem explicação, deixando a liberdade interpretativa do leitor fluir.

Quando os vazios acontecem no processo de leitura, o leitor poderá preenchê-los ou não. Para Santos (2009):

Cada leitor preencherá os vazios ou áreas de indeterminação de sua própria maneira, todavia, isso não quer dizer que o texto seja fruto da subjetivação do leitor, pois o preenchimento de vazios precisa estar em consonância com as disposições construídas pelo texto (...). (p. 43)

A partir do momento em que ocorre a quebra da *good continuation*, o leitor se surpreenderá e por assim dizer, buscando um meio para reorganizar o sentido do texto, é um processo de reformulação contínua. Para Santos (2009):

Os vazios suspendem a conectabilidade entre os segmentos textuais 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. (p. 79).

Mesmo sendo bastante frequentes em textos ficcionais literários, os vazios não são propriamente “privilégios” deles, em textos acadêmicos e de teor científico, vez ou outra o vazio pode surgir, claro que, em menor número, tendo em vista que tais textos buscam a precisão.



## 2.1 Mapeamento da experiência estética como o filme história de um casamento.

O filme *História de um casamento* (2019) do diretor Noah Baumbach, narra a história de Charlie (Adam Driver) e Nicole (Scarlett Johanson) durante o seu processo de divórcio e da subsequente luta dos dois pela guarda do filho, Harry. O processo que começa de modo pacífico por ambas as partes, no desenrolar da obra carrega os protagonistas para a manifestação dos seus sentimentos mais profundos. O filme é uma vasta imensidão para os estudos de variados processos envolvidos na formulação do efeito estético. A quebra da *good continuation* foi bastante enfatizada e pontual em nossa experiência, sendo esse o evento que mais nos chamou a atenção, como também a presença dos vazios.

O filme começa com o casal lendo em voz alta um texto que contém as coisas que ama no parceiro, ao passo que vemos cenas do dia a dia e de momentos especiais por eles vividos. Leva-se algum tempo com a rolagem desses que parecem flashbacks emocionais, até que, minutos após o término da leitura e apresentação, percebemos que os dois protagonistas, que são entregues pelos pôsteres e trailers como os protagonistas do filme, Nicole (Scarlett Johansson) e Charlie (Adam Driver), se encontram num consultório psicoterapêutico. Lá, tratam da separação matrimonial. O que parecia até então uma leitura em voz alta, tratava-se de uma leitura silenciosa de ambos, uma leitura que ocorreu na cabeça das personagens. Isso fica evidente quando o terapeuta pede para eles lerem em voz alta o que escreveram. Nicole se zanga com esse pedido e diz que não irá fazer isso. Nesse momento, vivenciamos uma quebra da *good continuation* em três pontos. A primeira é daquilo que esperamos se tratar o filme ao vermos a imagem do pôster<sup>1</sup>, no qual se apresenta uma família feliz, composta por uma mãe, um pai e um filhinho. A segunda, com o próprio título da película, que nos remete à história da concretização e continuidade de uma união matrimonial e não de um fim de relacionamento. A terceira é com a leitura daquilo que ambos amam no outro, feita por ambos os personagens e que logo após espectador vem a ser surpreendido com um divórcio, ação que remete a desilusões e desgastes, causados, geralmente, por más atitudes dos cônjuges.

Figura 1- Cartaz do filme História de um casamento.



Fonte: Baumbach (2019).

Após o desenrolar da leitura dócil de elevação de qualidades proferidas por eles, o instante é quebrado por uma tensão protagonizada por Nicole, devido a sua não vontade de ler o que escrevera.

Na cena seguinte, o casal se desloca para um bar, para uma confraternização entre os amigos da companhia de teatro de Charlie. Depois de terminado, o que se espera é que após o encontro, tanto Nicole quanto Charlie tenda a se deslocar para uma casa diferente, já que estão se separando, porém, experimentamos mais uma quebra da *good continuation*, quando os dois voltam para a mesma casa, de forma pacífica e não esperada para um casal que está se separando.

Mais adiante no filme, nas cenas em que Nicole sai do escritório da advogada Nora (Laura Dern), após aceitar a ideia de contratar uma advogada para dar entrada ao processo formal de divórcio, mesmo tendo acertado com Charlie que não traria a questão para algo jurídico, já em casa, ela tenta convencer sua irmã a se encarregar de entregar as papeladas para Charlie, que, minutos após chegar aonde elas estão, é recebido com um beijo na boca pela protagonista. A quebra acontece quando o filme nos passa cenas de tensão da parte de Nicole em relação a Charlie, e logo após, nos apresenta uma cena de extremo afeto entre as personagens.

Quando Charlie recebe o filho Harry na noite de Halloween, depois do garoto já ter festejado a data junto à mãe e aos primos, a noite dos dois não corre nada bem. Charlie liga para Nicole a fim de conversar acerca de alguns temas do desenrolar do processo de divórcio e de sua advogada, já que ambos haviam combinado não judicializarem a separação. No entanto, no meio da ligação, Nicole que já estava bastante nervosa, se exalta ainda mais, afirmando saber que Charlie a traiu com uma de suas funcionárias, mais precisamente Mary Ann (Brooke Bloom), fugindo da figura meiga e dócil de que o filme havia apresentado até o momento, experimentamos outra quebra da *good continuation*, daquilo que parecia ser até então a relação do futuro ex-casal. Também sentimos a quebra no que diz respeito à figura de um homem honesto e familiar passada por Charlie.

Logo após algum tempo, depois de já ter conseguido um advogado (com a ajuda da sogra), Charlie e Nicole se encontram com os seus respectivos representantes para discussões do processo. Os ânimos entre os dois advogados se afloram, repercutindo em exaltação de ambos os clientes. O desenrolar de insinuações continua enquanto os protagonistas escutam a tudo calados e desconfortáveis, até que ambas as partes decidem fazer uma pausa para o almoço. Todos escolhem seus pratos no cardápio, menos Charlie, que fica indeciso. Rapidamente, Nicole toma a providência e escolhe por ele, uma prática que fica subentendida como rotineira enquanto os dois viviam juntos. Nesse momento, outra a quebra da *good continuation* é experimentada, pois o filme já estava anunciando há algum tempo a desintegração do relacionamento do casal.

Por fim, naquela que pode ser considerada a cena mais forte e emblemática de todo o filme, Nicole vai visitar a nova casa de Charlie em Los Angeles para tratar de assuntos sobre a separação. A conversa se inicia tranquila até que mais uma vez os ânimos se exaltam bastante, e o casal protagoniza momentos bastante fortes. Tanto

Charlie quanto Nicole disparam improperios e duras palavras para o outro, ocorrendo assim mais uma quebra da *good continuation* da cena de início do filme em que o casal lê as qualidades um do outro, com imagens emocionantes e marcantes de momentos do casamento. A construção e repasse de um amor vivido entre os dois é quebrado por um sentimento de ódio lançado pelos protagonistas, que, em seguida, tem a sua redenção com ambos os personagens pedindo desculpas.

Sobre os vazios, um dos mais perceptíveis é em relação aos pais de Charlie. No começo do filme, quando Nicole está falando mentalmente as qualidades de Charlie no consultório psicoterapêutico, ela cita que a convivência dele com os pais era conturbada, com muita violência e bebida. Em outros momentos do filme, mais uma vez, eles são citados, como também na cena máxima do longa, quando Nicole e Charlie estão discutindo na casa dele e Nicole diz que ele se parece com o pai dele, Charlie fica bastante nervoso e revoltado. Em momento algum sabemos quem são os seus pais, sem foto, nem nomes. Esse é um vazio vivenciado ao qual o espectador fica livre para inferir e preencher.

Outro vazio, também referente à família, é o pai de Nicole. Quando Nicole volta para a casa da mãe em Los Angeles, elas discutem sobre relações e o termo “papai” é falado por Nicole, mais adiante ela cita o termo “pai morto”. Na briga com Charlie, já citada, ele diz que ela se parece com a mãe dela, algo que a revolta bastante, fazendo-a responder que ela talvez se pareça com o pai dela. Em nenhum momento o nome dele é citado, nem fotografia é apresentada, esses são dois vazios.

A relação amorosa entre Charlie e a sua funcionária Mary Ann, funcionária essa que trabalhava junto a Nicole, fica sem um fim apresentado pelo filme. Não sabemos se ambos voltaram a manter relações amorosas ou não. Deixando para nós o trabalho da inferência. Ela demonstra junto a Charlie interesse que haja algo mais entre os dois. A primeira é quando Nicole e Charlie estão em um bar para celebrar a retomada dela para Los Angeles, a fim de trabalhar em novos projetos, quando Mary Ann fala algo no ouvido dele. A outra ocorre quando ela tenta algo mais com Charlie, perguntando se eles não voltariam, já que agora ele estava livre. Ao perguntar se poderia ir para a casa dele à noite em determinada cena, Charlie dá uma desculpa, que Mary Ann retruca com: “Mas a gente fez isso quando você estava casado e não devia ter feito. Agora que você não tá casado, não deveríamos fazer?”, ele a dispensa, dando a entender que não sente por ela o mesmo que ela sente por ele.

Outro vazio vivenciado é em relação ao parceiro romântico de Nicole, Carter (Mark O’Brien), que aparece na casa da mãe de Nicole quando Charlie vai visitá-los, já no final do filme. O vazio experimentado é se Carter é o namorado, noivo ou esposo de Nicole, e como o relacionamento deles se deu ou aspectos mais específicos de quem é esse personagem.

### 3 Considerações finais

O mapeamento da experiência estética dos autores-leitores da expectativa do filme *História de um casamento*, enfatizando os conceitos de quebra da *good continu-*

*ation* e dos vazios foi apresentado e ao fazê-lo, nos demos conta de eventos que talvez passassem despercebidos sem a tentativa de mapeá-los.

Ao analisarmos nossa experiência estética, buscamos trazer à percepção os processos envolvidos na ficcionalização por nós empreendida.

*História de um casamento* é um filme complexo, que abre espaços para variados estudos e pesquisas. Para o campo da Teoria do Efeito Estético de Wolfgang Iser, o filme é um leque de possibilidades de análise. Seu enredo é forte e emotivo, instiga o espectador a pensar, se emocionar e envolver-se numa trama bem construída e atuada pelo diretor e atores. O enredo é complexo e totalmente livre das amarras, dos “clichês” já conhecidos. Os processos analisados da quebra da *good continuation* e dos vazios são apenas uns dos variados eventos passíveis de serem vivenciados com o filme.

## Referências

Eco, U. Superinterpretando textos. *In: Interpretação e superinterpretação*. Tradução: M. F. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

HISTÓRIA de um casamento. Direção de Noah Baumbach. Los Angeles: Netflix, 2019. Streaming (2h 16m.).

ISER, W. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996. v.1.

ISER, W. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999. v.2.

SANTOS, C. S. G. **Teoria do efeito estético e teoria histórico cultural**: o leitor como interface. Recife: Bagaço, 2009.

# 24

## Aos olhos de uma criança: análise da jornada do herói em *O menino e o mundo*



Alexia Eloar Félix Cavalcante

*O Menino e o mundo* é um longa-metragem de animação brasileira protagonizado por um garoto que mora com seus pais em uma cidade do interior, numa situação de miséria. Em busca de emprego, o pai do menino viaja para a capital, deixando-o com sua mãe no campo, e nunca mais volta. A saudade e a solidão assolam-no após a partida do pai, fazendo-o, muitas vezes, sonhar acordado com a presença do seu genitor.

Assim, ele decide ir atrás do seu pai, pegando o único trem que sai da sua pequena cidade e seguindo para a metrópole. Dessa forma, é iniciada a jornada do menino no mundo – local em que ele percebe os embates da desigualdade social, mas com muito encanto e poesia, através de seus olhos de criança.

O longa tem a duração de 85 minutos. A direção e o roteiro são obras – de arte – de Alê Abreu. Ele foi distribuído pela Espaço Filmes e a produzido pela Filme de Papel, em 2013. A sua estreia no Brasil aconteceu em janeiro de 2014. Indicado a nove premiações em festivais no Brasil, nos Estados Unidos e na França, venceu cinco deles. Entre as indicações, está o Oscar de 2016, concorrendo como Melhor Filme de Animação ao lado de gigantes como *Divertida Mente* (2015) da Pixar, que foi o vencedor.

Inicialmente, o nome do menino era Cuca, mas tempos depois o diretor preferiu chamá-lo apenas de Menino. Além de seu (não) nome que, de certo modo, pode suscitar a ideia de generalização, o longa de animação também não localiza o espectador nem no tempo nem no espaço. Essa característica de abstração (ou universalização, talvez) dá ao filme uma peculiaridade interessante a ser pensada.

Apesar dessa imprecisão, não há como não pensar nos processos semelhantes de colonização pelos quais passou todo o continente latino-americano. Primeiro, como colônia fornecedora de matéria-prima e mão de obra barata. Depois, a condição de todos esses países terem sido governados por ditaduras militares, representadas no filme por grandes tanques de guerra - como se fossem máquinas-monstro (MOGADOURO, 2014, p. 165).

Dessa maneira, o Menino nos leva, nesse período indefinido, para lugares, aparentemente fantásticos, dentro de sua imaginação – porém, não necessariamente utópicos, fora de uma realidade existente.

Como o filme é mostrado a partir dos olhos ingênuos e perplexos do Menino, com fala incompreensível, o espectador veste sua pele e sente como ele os problemas do mundo adulto, ainda que não os entenda e que nada lhe seja explicado (MOGADOURO, 2014, p. 163).

Para isso, o filme utiliza de diferentes técnicas na criação do universo fantástico da narrativa. Podemos perceber que, além da utilização de lápis de cor e giz de cera, temos colagens, pinturas e vídeos. Percebe-se também que o longa coloca em destaque



as imagens junto com suas cores e com o traço singular – mas, ao mesmo tempo, muito comum – da animação.

São poucos os diálogos durante o filme. Ademais, são gravados em um português de trás para frente, junto, inclusive, com a trilha sonora e as palavras colocadas nas imagens como colagens. Podemos ver isso, por exemplo, na música que é trilha sonora do filme, chamada “Airgela” (“alegria” ao contrário).

A letra da música é: “Mif mesomav/ apacse opmeto/ rofele esse/ orpos mu omoc oledrep somav/ asserp mese asserp moc/ ragehc eri arelav”. Inelegível, com palavras que não entendemos em nossa língua, se decodificarmos as letras de trás para frente, observamos em português: “Vamos enfim/ o tempo escapa/ e se ele for/ vamos perdê-lo como um sopro/ com pressa e sem pressa/ valerá ir e chegar”. O refrão da canção diz: “Airgela adiv/ aigreine açrof/ roma zap/ edadrebil zov edatnov” (Vida alegria/ força energia/ paz amor/ vontade voz liberdade).

No entanto, mesmo não se tendo compreensão sobre as falas das personagens ou não se identificando as palavras com suas letras às avessas, o contexto de imagem deixa tudo muito significativo. A narrativa fala algo, em imagem e em som. Outra característica a ser destaca é a sonoridade que compõe o longa. Os ruídos parecem produzidos com a finalidade de nos transportar para as percepções do Menino em relação ao que o rodeia. A trilha sonora é de Gustavo Kurlat e Ruben Feffer, com as participações especiais de Emicida, Drik Barbosa, Barbatuques, Naná Vasconcelos e do Grupo Experimental de Música.

Como dito, o filme não data especificamente uma época, porém, pelas tecnologias e aspectos da vida social, podemos ver que retrata questões muito atuais, com alguns aspectos de um passado recente e um futuro próximo. Alê Abreu, diretor e roteirista do longa, já expôs que o Menino nasceu enquanto ele estava na preparação de uma animação-documentário sobre a América Latina, chamado Canto Latino. Em entrevistas, o artista relata a sua experiência de viagens por todos os países que compõem o continente e esse pode ter sido o impulso para florescer a ideia d’*O menino e o mundo* de forma muito orgânica. Dessa maneira, podemos assimilar que as lutas e representatividades expostas no longa de animação descrevem histórias e conflitos, políticos e sociais, não apenas do povo brasileiro, como também latino-americano.

O filme animado leva de maneira forte essa relação entre as artes sonoras e visuais, os sons e a imagem. Na narrativa aqui analisada, a trupe de músicos e dançarinos quebra o clima de opressão várias vezes, usando roupas muito coloridas, tocando músicas alegres, com destaque para o som da flauta. A música está relacionada com a vibração das cores, lembrando-nos de protestos e manifestações populares.

À medida que o Menino trava contato com a complexidade do mundo, com as injustiças e aberrações do mundo urbano, a textura dos cenários é invadida por colagens de jornais e revistas, chegando ao ponto de pegar fogo na folha do desenho, transformando-se em vídeo, em uma cena

quase apocalíptica. (MOGADOURO, 2014, p. 165).

O desenho simples aparenta transfigurar o pensamento da criança e a simplicidade da vida. Ao mesmo tempo, quando os recortes de revistas, jornais – forma de falar sobre a mídia – entram, tudo se transforma. Assim, temos a imagem e o som durante todo filme nos remetendo a nossa atual realidade – e a mídia sempre presente nesse embate político-ideológico, como na vida real. São as nossas lutas, a nossa busca por um melhor (sobre)viver.

Para a jornalista Anna Horta, *O menino e o mundo* é:

um filme para divertir as crianças e questionar os adultos. A busca do Menino incita e vai diretamente de encontro com a de quem vive em grandes metrópoles. Uma busca por não se sabe o quê, nem onde ou por quê. O Menino e o Mundo põe o dedo na ferida do capitalismo com uma sutileza quase imperceptível (HORTA, online, 2014).

Assim, vemos a importância de estudo e pesquisa sobre o objeto escolhido. Ele nasce e toma sua forma e projeção em meio ao que lhe fomentou, a discussão sobre embates políticos, sociais e históricos do nosso continente, tão rico e, ao mesmo tempo, tão batalhador e castigado. Antonio Candido, em *Literatura e Sociedade* (2006), nos diz que “a literatura, como fenômeno de civilização, depende, para se constituir e caracterizar, do entrelaçamento de vários fatores sociais” (p. 20). As obras audiovisuais, incluindo as animações, também representam, refletem e descrevem questões socio-culturais, causando efeitos em seus espectadores. A encarnação, mobilidade e desenvoltura das personagens, suas ambientações e seu enredo podem estar carregados de questões psíquicas e socioculturais, representando diversos aspectos externos.

Robert Stam e Ella Shohat, no ensaio “Estereótipo, realismo e luta por representação” (2006), tratam sobre minorias e comunidades oprimidas nos meios de comunicação. Stam e Shohat nos dizem que “o fato de que filmes são representações não os impede de ter efeitos sobre o mundo” (2006, p. 262). Mesmo essa teoria nos lembrando que não temos acesso direto ao “real”, pois estamos imersos no campo da linguagem e da representação, não temos como excluir as referências que o discurso artístico faz à vida social externa. “Ficções cinematográficas inevitavelmente trazem à tona visões da vida real não apenas sobre o tempo e o espaço, mas também sobre relações sociais e culturais” (STAM; SHOHAT, 2006, p. 263). A arte é como uma delegação de vozes.

Enquanto o Menino tem suas vivências e faz as próprias descobertas, permeia por toda narrativa uma ideia de confiança e fé, de forma poética. A melancolia e o drama também estão muito presentes no filme. Percebe-se que, no desenrolar da narrativa, existe uma procura que está sempre presente. Compreende-se, então, que o menino não está apenas em busca do pai, existe algo além, que ainda era desconhecido para ele mesmo. O Menino agora se esforça atrás de respostas possibilitadoras de algum sentido ao Mundo, que parece, aos olhos ingênuos da criança, apenas ostentar

tiranía e crueldade. De certo modo, parece que o olhar infantil do Menino passou a fazer parte de mim, enquanto espectadora, que começo a enxergar o Mundo no qual vivemos de uma forma diferente. Aqui, vemos forte semelhança do percurso do Menino com o arquétipo da Jornada do Herói.

Junio de Souza Brandão, classicista especialista em mitologia grega e latina, em sua obra *Mitologia Grega Vol. III* (1987), apresenta na Introdução ao Mito dos Heróis a etimologia e a origem do herói como ainda sendo vagos. Porém, mesmo que seja um conceito nebuloso, ele toma como ponto de partida a Grécia, onde o herói seria o “guardião”, “defensor”, “aquele que nasceu para servir”. “O herói é uma personagem especial, que sempre deve estar preparado para a luta, para os sofrimentos, para a solidão e até mesmo para as perigosas catábases à outra vida” (BRANDÃO, 1987, p. 51).

A noção de mito existe tanto nas culturas ocidentais quanto nas orientais – muitos anos antes da nossa era. Ainda ligado diretamente à mitologia e à Literatura Clássica, para nós, no Ocidente, o mito primário, chamado de Monomito, é definido como um percurso cíclico nas histórias. O conceito na Jornada do Herói, do antropólogo Joseph Campbell (1989), conta a trajetória de um herói, reproduzindo metaforicamente uma transição relacionada às fases de nossa vida. Para Campbell, tornar-se esse herói é, de modo inevitável, envolver-se com dificuldades, sofrimentos, recusas, renúncias, desaprovações, abandonos, entre outras.

Como um conceito relacionado à narratologia, tal expressão foi pela primeira vez usada pelo antropólogo em 1949 na primeira edição do livro *O herói de mil faces*. Na pesquisa de Campbell, essa estrutura perpassa diversas narrativas culturais, não sendo classificada, inicialmente, como uma categoria estruturada. Anos depois, sua teoria se enquadrou perfeitamente em diversas narrativas, incluindo o Cinema, popularizando-se, finalmente, como a Jornada do Herói. Nas narrativas contemporâneas, esse arquétipo é deveras famoso, tanto na literatura quanto no audiovisual e nas histórias em quadrinhos (HQs), pois tornou-se um manual de roteiro.

Campbell fala sobre a estrutura do Monomito, alegando que

a função primária da mitologia e dos ritos sempre foi a de fornecer os símbolos que levam o espírito humano a avançar, opondo-se àquelas outras fantasias humanas constantes que tendem a levá-los pra trás. (1989, p. 9).

Assim, “os arquétipos a serem descobertos e assimilados são precisamente aqueles que inspiraram, nos anais da cultura humana, as imagens básicas dos rituais, da mitologia e das visões” (CAMPBELL, 1989, p. 9).

Entretanto, essa é uma jornada tida como perigosa. O pesquisador vai dizer que

não foi um trabalho de obtenção, mas de reobtenção, não de descoberta, mas de redescoberta. Os poderes divinos,

procurados e perigosamente obtidos, segundo nos é revelado, sempre estiveram presentes no coração do herói. (CAMPBELL, 1989, p. 21).

Dessa forma, ele classifica a aventura do herói a partir do seguinte diagrama cíclico: 1. Passagem pelo limiar; 2. Batalha com o irmão; 3. Batalha com o dragão; 4. Desmembramento; 5. Crucifixão; 6. Abdução; 7. Jornada no mar da escuridão; 8. Jornada no reino do maravilhoso; 9. Ventre da baleia. Assim, queremos identificar esses aspectos na narrativa, analisando a montagem das cenas, isto é, a forma pela qual a imagem cinematográfica está posta em uma sequência específica, havendo um motivo para tal escolha (MARCEL, 2005).

A fim de encontrar metodologias para analisar a narrativa de animação aqui destacada, Vanoye e Galiot-Leté (1995, p. 15) vai nos elucidar que “analisar um filme ou um fragmento é, no sentido científico do termo, decompô-lo em seus elementos constitutivos”. Esse seria o primeiro passo para aquele que estuda obras audiovisuais. “Uma segunda fase consiste em estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significante” (VANOYE; GALIOT-LETÉ, 1995, p.15).

Dessa forma, iniciamos a desconstrução das obras a partir das suas descrições. Depois, fazemos as suas reconstruções, usando as interpretações para a análise. E, com base nisso, a primeira teoria que levaremos em consideração ao tratar de assimilar sentido às categorias selecionadas em *O menino e o mundo* será sobre o foco narrativo. Afinal, acreditamos que a Focalização, fundamentada aqui na teoria de Gérard Genette (2017), como um dos elementos mais importantes da narrativa. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1988, pp. 246-247) nos explicam que a

[...] focalização pode ser definida como a representação da informação diegética que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência quer seja o de uma personagem da história, quer o do narrador heterodiegético; conseqüentemente, a focalização, além de condicionar a quantidade de informação veiculada (eventos, personagens, espaços etc.), atinge a sua qualidade, por traduzir uma certa posição afetiva, ideológica, moral e ética em relação a essa informação. Daí que a focalização deve ser considerada um procedimento crucial das estratégias de representação que regem a configuração discursiva da história.

Assim, podemos dizer que a focalização traduz um certo ponto de vista da personagem ou do narrador. Nos objetos ora escolhidos. No caso de o Menino, o espectador acompanha o personagem ouvindo o que ele ouve, vendo o que ele vê. O Menino proporciona uma visita guiada a esse mundo. O Menino, como condutor, leva a pessoa que assiste à animação a conhecer e caminhar pelo espaço da história a partir do que é colocado em cena, como se as imagens animadas estivessem sido filmadas por uma

câmera.

Marcel Martin (2005) nos esclarece que os ângulos de filmagem, ou as escolhas desses frames, podem manifestar um “significado psicológico particular”, ou seja, um ponto de vista objetivo. “A câmera tornou-se móvel como o olho humano, como o olho do espectador ou como o olho do herói do filme. A câmera então é uma criatura em movimento (...). O realizador impõe os diversos pontos de vista ao espectador” (p. 38).

Essa posição de câmera, o que ela mostra ou deixa de mostrar, nos leva na jornada do Menino pelo Mundo. “Sem dúvida, o ponto de vista do narrador é o ponto de referência ou a visão explicitamente condutora da reelaboração do mundo pelo leitor” (DEL FARRA, 1978, p. 24- 25). Se estamos considerando esse ponto de vista, deve-se levar em conta o que essa espécie de câmara enxerga/mostra.

Ligia Chiapinni, em O foco narrativo (2002, p. 63), nos fala sobre o termo “câmera”, usando-a como uma categoria acerca do foco:

A câmera não é neutra. No cinema não há um registro sem controle, mas, pelo contrário, existe alguém por trás dela que seleciona e combina, pela montagem, as imagens a mostrar. E, também, através da câmera cinematográfica, podemos ter um ponto de vista onisciente, dominando tudo, ou o ponto de vista centrado numa ou várias personagens.

Quando buscamos discutir sobre algumas técnicas da narrativa, inclusive o foco, “acabamos voltando aos grandes e eternos problemas: da representação, dos encontros e desencontros entre ficção e realidade, do velho parentesco da literatura com a história” (CHIAPINNI, 2002, p. 87). Ao debatemos sobre a história e a ficção, vemos que “só saber ler, nas linhas e nas entrelinhas, o que o narrador diz e o que ele cala, e ver fundo, desconfiando do encoberto” (Ibid., p. 86) deve acontecer porque, para ela, a técnica na ficção está em uma condição ligada estreitamente a questões ideológicas.

As interações e efeitos mudam de pessoa para pessoa, afinal, cada uma terá a interação fundamentada do momento cognitivo que está, com o conhecimento de mundo que possui e contexto que está inserida. Dessa forma, percebemos que a experiência estética, por definição, é única, é uma experiência de leitura singular. Portanto, ela não está no texto em si, como já dito, mas ocorre na interação entre texto e leitor. Com isso posto, sabe-se que é possível ter muitas e diferentes leituras, mas não qualquer leitura.

A teoria de Wolfgang Iser conceitua o *implied reader* (leitor implícito) como “estrutura do texto, cujos vazios solicitam um preenchimento por parte do leitor empírico” (SANTOS, 2015, p. 37). Nela, a categoria do vazio é tida como uma possibilidade, que não está necessariamente explícita. Esse vazio pode ser preenchido de sentido pelo leitor de diferentes formas. Isso acontece na literatura, no cinema, nas artes em geral

e, inclusive, no nosso dia a dia. Contudo, também devemos sempre lembrar que todo vazio é articulável, mas nem todo vazio é preenchível.

Leitor implícito, vazio, ficcionalização e sentido são apenas algumas das categorias da teoria de Iser. Com base na teoria iseriana, este trabalho busca demonstrar a importância da focalização na construção de sentido. Para isso, interessa-nos levar essa pesquisa a fundo a partir da classificação do objeto aqui escolhido, *O menino e o mundo*, no arquétipo da Jornada do Herói de Campbell, à luz da teoria da Focalização de Genette em convergência com as categorias de Iser, destacando *looping* recursivo, tema e horizonte.

Descrevendo a experiência estética pessoal com *O menino e o mundo*, inferimos que a narrativa, a jornada do Menino na história, é um *looping*. O menino sai da casa de seus pais para o mundo e, no fim, volta para a mesma casa modesta — mas essa agora está vazia, abandonada.

O menino também já não é mais uma criança, ele está adulto, e percebemos que já o encontramos outras vezes durante a história. O movimento do *looping* não está apenas na figura singular em voltar ao mesmo lugar. Mas, quando há essa volta, há uma mudança naquela ambientação, naquele personagem. Aparece ser o mesmo lugar, mas algo está mudado. No caso do Menino, depreendemos que algo mudou dentro dele.

Na nossa experiência estética aqui descrita, percebemos que as imagens e os sons, a partir das perspectivas de tema e horizonte com apoio da identificação do foco narrativo, nos possibilita, durante a apreciação da animação, produzir sentidos sobre essa mudança interna do menino em sua jornada — aqui, nosso herói.

O filme inicia com uma tela em branco, lembrando uma folha de papel. No meio, surge um ponto cor-de-rosa, junto a um som contínuo, em que seu volume vai progressivamente aumentando e, no mesmo ritmo, o ponto rosa no papel vai ficando mais perceptível. Logo, um outro som se junta ao primeiro e, na imagem, um círculo amarelo grande, que toma toda a tela e vai diminuindo, chegando próximo ao ponto rosa. Depois um círculo laranja. Depois um vermelho. Junto a esses movimentos de cores na tela em branco, os sons também vão adquirindo novos ruídos.

De repente, aquele ponto e círculos se transformam em desenhos de mandalas, muito coloridas, que se deslocam em movimentos circulares. Som e imagem dançam juntos nesse momento, como se formassem a imagem de um caleidoscópio mágico.

Enquanto novos sons, vozes e instrumentos vão surgindo, formando uma canção cada vez mais elaborada, novas formas e cores surgem na tela. Ouvimos como horizonte o primeiro som, ainda a embalar de fundo, uma única nota contínua de uma flauta, que está a se misturar com as outras melodias. Na imagem, o fundo branco, da tela ou do papel, é quem faz a maior parte do horizonte. Em alguns momentos, no entanto, é intercalado por formas e cores que aparecem e ainda vão se transformar em nossa frente em alguma cinesia psicodélica. São formas simples, a maioria circulares,



com cores muito fortes que se destacam no fundo branco.

Dessas imagens que a câmera parece se afastar e mostrar, agora, como tema um círculo pintado com listras coloridas. O que antes pareciam formatos gráficos, agora trazem a precisão de uma mão, desenhada com grafite e preenchida com lápis de cor. As cores vão indo embora, os diferentes sons também vão sumindo. Ficamos apenas com o primeiro som da flauta, que agora emite pequenas notas diferentes, mas mantendo seu ritmo inicial. A tela fecha a imagem, como uma piscada – com um ruído que também sinaliza esse movimento de piscar os olhos – e, então, muda a imagem para o menino no meio da tela em branco, abaixado, piscando, a observar uma pedra no chão, o círculo grafite com as listras pintadas de lápis de cor. No momento da piscada, éramos seus olhos e aqui inferimos que, toda a viagem caleidoscópica anterior até chegarmos na pedra, era sua imaginação. É assim que conhecemos o Menino.

Esse é um exemplo do que vemos durante todo o filme. O horizonte grande parte do tempo é a tela em branco, pronta para nos mostrar a história a ser contada – ou desenhada, pois percebemos a textura do grafite, dos lápis de cor e do giz de cera naquele papel.

A coreografia sincronizada da imagem, com formas e cores, e do som, com ruídos, vozes e instrumentos musicais, brincam com nossa percepção, trocando os focos de tema e horizonte, para fazer com que nos sentíssemos presenciado aquilo aos olhos daquela criança. A partir desse olhar que a história conta sobre o (re)conhecimento da cultura e história da América-Latina e as críticas ao capitalismo imbricadas no objeto. Estamos sentindo aquele mundo, a partir do que o menino sente. Estamos sentindo.

## Referências

BRANDÃO, J. S. Introdução ao mito dos heróis. *In: Mitologia grega v. III*. Petrópolis: Vozes, 1987, p. 15-71.

CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. Tradução: Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1989.

CANDIDO, A. Crítica e sociologia. *In: Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006, p. 13-26.

CHIAPINNI, Lígia. **O foco narrativo** (ou A polêmica em torno da ilusão). São Paulo: Ática, 2002.

DEL FARRA, M. L. **O narrador ensimesmado** (O foco narrativo em Virgílio Ferreira). São Paulo: Ática, 1978.

GENETTE, G. **Figuras III**. Tradução: Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

HORTA, A. Animação “O Menino e o Mundo” surpreende e emociona com crítica ao capitalismo (on-line). **Obvious**, 2014. Disponível em: [http://lounge.obviousmag.org/com\\_dois\\_enes/2014/01/na-contramao-do-mercado-de-animacao-o-menino-e-o-mundo-surpreende-e-emociona-com-critica-ao-capitali.html](http://lounge.obviousmag.org/com_dois_enes/2014/01/na-contramao-do-mercado-de-animacao-o-menino-e-o-mundo-surpreende-e-emociona-com-critica-ao-capitali.html). Acesso em 10 set. 2020.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Tradução: Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MOGADOURO, C. O Menino e o Mundo – O simples e o complexo na mesma obra. **Comunicação & Educação**. São Paulo, Ano XIX, No 2, jul./dez. 2014, p. 161-166.

O MENINO e o mundo. Direção: Alê Abreu. Produtora: Filme de Papel. 1 DVD, Brasil, 2014. 85 min.

REIS, C.; LOPES, A. C. **Dicionário de teoria narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

ROCHA, M. de M. **A arte da animação japonesa**: em busca dos recursos gerativos de sentidos - recursos estéticos/efeitos estéticos. 2008. 132 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

SANTOS, C. S. G. Estética da Recepção e do Efeito ou há um leitor no horizonte?. *In: SEDYCIAS, João (Org.). Repensando a Teoria Literária Contemporânea*. Recife: UFPE, 2015, p. 321-362.

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

SHOHAT, E.; STAM, R. Estereótipo, realismo e luta por representação. *In: Crítica da*



**imagem eurocêntrica.** Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 263-312.

# 25

## O efeito estético na experiência com o filme interativo *Black Mirror: BANDERSNATCH*



Jéssica de Oliveira Grandino  
Irene Maria Bandeira Dias

### 1 Introdução

O presente capítulo tem como objetivo analisar o *looping* e a quebra da *good continuation* em nossa experiência estética com o filme interativo destinado ao público adulto, *Black Mirror: Bandersnatch*, produzido pela plataforma paga de streaming global Netflix. Foi escrito pelo criador da série Black Mirror, Charlie Brooker, e dirigido por David Slade, disponibilizado ao público em 28 de dezembro de 2018, disponível em 28 idiomas.

Esse filme foi lançado como uma espécie de episódio à parte que compõe a série de televisão antológica Black Mirror, sendo o primeiro em que se apresenta escolhas que o espectador pode fazer, clicando em uma das duas alternativas que surgem na tela (às vezes apenas uma) a fim de definir o rumo que a história tomará. Assim, o espectador tem a sensação de poder interferir diretamente na narrativa cinematográfica.

Nesse filme, somos apresentados ao Stefan Butler (Fionn Whitehead), um jovem programador que, durante o ano de 1984, tenta a sorte de produzir um jogo interativo para a famosa empresa, Tuckersoft. O jogo que ele está desenvolvendo tem como base e segue o mesmo princípio de um livro chamado “Bandersnatch” do escritor Jerome F. Davis (Jeff Minter).

Nesse livro, o leitor escolhe o rumo da história, chegando a diferentes finais ou volta à narrativa para tentar um caminho diferente. Assim como o livro, o filme segue os mesmos princípios. Quando a narrativa começa, um breve tutorial, relacionado ao dispositivo em que está sendo reproduzido, explica ao espectador como tomar as decisões. Dessa forma, o tempo médio, estipulado pela Netflix, para chegar a um dos finais possíveis é de 1h30min.

Logo, a análise será feita por meio do mapeamento da experiência estética com o filme *Black Mirror: Bandersnatch* enfatizando o *looping* e a quebra da *good continuation*, conceitos cunhados por Wolfgang Iser (1999) em sua Teoria do Efeito Estético e seu desdobramento a Antropologia Literária. Enfim, utilizaremos os pressupostos teóricos desse autor revisitados nos estudos de Costa (2017), C. Santos (2009; 2018) e L. Santos (2018). Ademais, apesar de Iser ter formulado tais teorias pensando na interação texto-leitor, podemos também atrelá-las ao cinema e às demais produções artísticas existentes.

O *looping* e a quebra da *good continuation* foram os dois fenômenos bastante perceptíveis no meu processo de expectativa do referido filme. Portanto, vale salientar que a análise desses conceitos parte da minha perspectiva, da minha experiência estética com o filme.

Dessa forma, talvez eles sejam menos perceptíveis ou aconteçam em momentos diferentes nas demais experiências estéticas que ocorrem com outros espectadores ao assistirem ao filme. Cada espectador tem o seu repertório que o ajuda na compreensão do filme, portanto, nenhuma experiência estética é igual.

Ressaltamos que delimitaremos o corpus, escolhendo algumas cenas ou características do filme para que a discussão seja mais clara. Assim, discutiremos a forma das escolhas e o que as compõem, analisando como elas aparecem, seus tempos de duração na tela e o que acontece se não selecionarmos alguma opção. Além de entender o que ocorre quando chegamos a um “beco sem saída” e a um dos finais possíveis, pois o espectador também é submetido às escolhas quando chega nesses pontos da narrativa. Sendo assim, relacionando-os sempre à quebra da *good continuation* que ocorre simultaneamente ao *looping*. Para tanto, iremos dividir as opções de escolha em dois eixos: “escolhas de ação do personagem” e “escolhas de retorno de cena”. É importante salientar que não analisaremos as voltas de cena que podem ser escolhidas livremente pelo usuário: ao passar o mouse na parte interior da tela, aparecem quadrados com imagens de algumas cenas pelas quais o espectador já passou e para as quais ele pode querer voltar manualmente.

Destarte, primeiro é necessário fazer um breve apontamento sobre a teoria que fundamenta este capítulo, explicando sobre o que se trata a quebra da *good continuation* e o *looping*, bem como se manifestam na minha experiência estética. E, então, fazer a análise dos dois eixos de escolhas definidos.

## 2 Antropologia literária e a teoria do efeito estético

É importante discutir um pouco do que se trata a teoria a fim de compreendermos melhor os conceitos de *looping* e da quebra da *good continuation* e como eles aconteceram na minha experiência estética com o filme. Para tanto, entendamos, primeiramente, sobre como se dá a experiência estética de acordo com a Teoria do Efeito Estético e qual sua relação com a Antropologia Literária.

A Teoria do Efeito Estético estuda o que acontece na mente do indivíduo durante a leitura. Para Iser (1996, 1999), a formulação do objeto estético, 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. (COSTA, 2017, p. 9).

Assim, a experiência estética é caracterizada por Iser como o produto de uma leitura literária, vivenciada pela atribuição de sentidos,

[...] porém, ao analisar os processos descritos por Iser, percebem-se diversas similaridades com as estratégias de atribuição de sentido resultantes da interação do indivíduo com outras formas de arte, dentre elas o cinema. (SANTOS, 2018, p. 1305).

Dessa forma, podemos fazer a análise de filmes utilizando essa teoria, como aqui propomos de *Black Mirror: Bandersnatch*.

Em resumo, a Teoria do Efeito Estético preocupa-se com os processos pelos quais os leitores passam durante a leitura, enquanto a Antropologia Literária é voltada para a ficcionalização como inerente ao ser humano (SANTOS, 2009). Desse modo, Iser (1999) define alguns fenômenos capazes de auxiliar e interferir na construção de sentidos durante o ato da leitura. São eles: o repertório, os vazios, a negação, a negatividade, a quebra da *good continuation*, o *looping*, e a estrutura de tema e horizonte.

Como este capítulo fez um recorte dos fenômenos que ocorrem na experiência estética, destacando o *looping* e a quebra da *good continuation*, é relevante que, primeiramente, se entenda do que se trata o *looping*. Desse modo, Costa (2017, p. 14), revisitando a teoria de Iser, explica bem esse fenômeno:

[...] que 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.

É dessa maneira que o *looping* se destaca no filme: quando o espectador recebe as opções de escolhas e, conseqüentemente, as escolhas ou os eventos passados se repetem com detalhes diferentes, permitindo que haja releitura das cenas e através disso que novos sentidos sejam formados.

Em consonância com esse fenômeno, a quebra da *good continuation* ocorre. Através do Roteiro Didático Metaprocedimental, baseado na Antropologia Literária (SANTOS, C. et al, 2018, p. 9), podemos entender esse conceito. Portanto, se trata do “[r]ompimento da continuação natural esperada pelo leitor/expectador, obrigando-o a reformular novas possibilidades”.

A partir dessa definição, podemos compreender que o fato das escolhas aparecerem e que em alguns momentos a narrativa ser interrompida para seleção das opções, além da possibilidade de voltar a história para determinados pontos do filme, se configura como a quebra da *good continuation*, pois o esperado é que um filme tenha uma narrativa fluída, sem opções de escolha, interrupções ou interações externas, muito menos que haja a possibilidade de voltar as cenas e trocar essas opções que mudam um pouco a história; mas é exatamente o contrário que ocorre em *Black Mirror: Bandersnatch*. Analisaremos, a seguir, como esses dois conceitos iserianos são vivenciados na experiência estética com o filme, especificamente, com as escolhas propostas no decorrer da história.

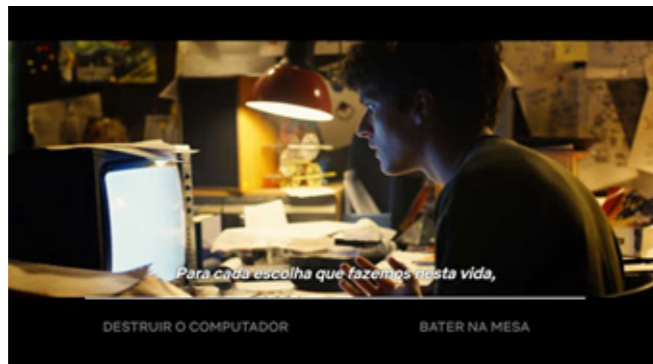
### 3 Quebrando a *good continuation* através de escolhas em *looping*

Para essa análise, dividimos as opções de escolha em dois eixos: “escolhas de ação do personagem” e “escolhas de retorno de cena”. Ao assistir ao filme o espectador logo notará que as escolhas surgem na tela (apenas aparecerão duas ou uma opção de escolha em uma barra na parte inferior da tela) motivadas por uma pergunta feita por algum personagem, se o Stefan precisa tomar alguma decisão, se a história precisa voltar a algum ponto ou se o espectador prefere sair para os créditos (isso faz com que o filme seja encerrado mesmo sem chegar a todos os diversos finais possíveis).

As escolhas que surgem motivadas por uma pergunta ou se o Stefan precisa tomar alguma decisão, foi o que eu denominei como “escolhas de ação do personagem”. Já as escolhas que aparecem pela necessidade da história em voltar para algum ponto da narrativa, foi o que eu denominei de “escolhas de retorno de cena”. Analisemos as “escolhas de ação do personagem”.

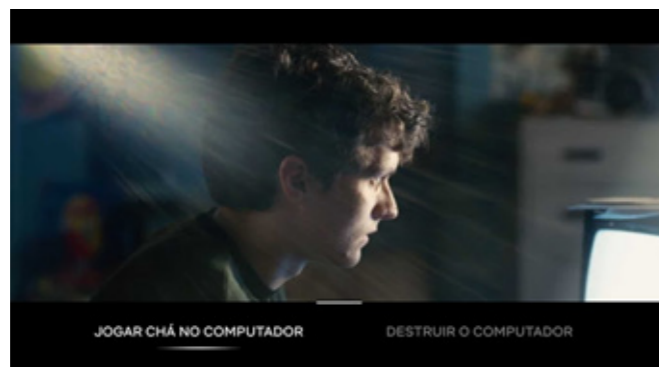
Quando as escolhas aparecem motivadas por uma pergunta, o filme não dá pausas. O espectador observa os atores em cena e tem 10s para escolher alguma das duas opções (às vezes apenas uma opção) que apareceram na tela. Caso o espectador não selecione alguma opção, automaticamente o filme selecionará a opção da esquerda. Utilizando esses recursos, o filme não perde tanto o aspecto de fluidez e continui-

Imagem 1 - Duas opções de escolha (10s).



Fonte: Reprodução Netflix.

Imagem 2 - Duas opções de escolha, uma em *looping* (10s).



Fonte: Reprodução Netflix.

dade até chegar ao final. Logo, observemos a imagem 1 abaixo para fazer um paralelo com a imagem 2.

Na imagem 2, identifica-se um retorno de cena. Quando a cena foi retomada, duas opções de “escolhas de ação do personagem” apareceram na tela. Contudo, uma delas foi alterada, “Bater na Mesa” foi substituída por “Jogar Chá no Computador”. Enquanto isso ocorre, a opção “Destruir o Computador” retorna junto da cena, o que vivenciamos como um *looping*.

Como vimos, nas “escolhas de ação do personagem”, às vezes, apenas uma

Imagem 3 - Uma opção de escolha (10s).



Fonte: Reprodução Netflix.

opção de escolha surge na tela. Entretanto, isso acontece quando houver um retorno de cena, ou seja, quando a cena é retomada, no lugar das duas primeiras opções que apareceram, haverá apenas uma opção. Na imagem 3 podemos ver um exemplo de quando isso ocorre no filme.

Nesse caso, o espectador tomou o caminho errado, chegando a um “beco sem saída” ou a um dos finais e teve que retornar a cena para que a narrativa continuasse. Assim, só uma opção é possível, já que a opção escolhida anteriormente o levou para o “beco sem saída” ou a um final. Entenderemos mais sobre isso a seguir.

Apesar disso, há algumas pausas obrigatórias que fazem o espectador voltar para determinadas cenas da história, como se ele tivesse chegado a um “beco sem saída” e precisasse encontrar outro caminho para continuar a assistir ao filme. Ou seja, esse “beco sem saída” não se trata de um final, é apenas um ponto da narrativa que trava o espectador e obriga-o a voltar para alguma cena pela qual já passou.

Além disso, o espectador consegue ter a noção que não chegou a um final e sim a um “beco sem saída” através de um detalhe que não aparece na tela em conjunto com as “escolhas de retorno de cena”. Quando o espectador chega a um final, existindo outros finais que ainda pode alcançar, na tela aparecerá no canto superior direito uma caixa de opção de “sair para os créditos”. Logo, se esse elemento não aparecer, o espectador chegou a um “beco sem saída”.

Nesses casos, as escolhas são as cenas, portanto, são as “escolhas de retorno de cena”, podendo o espectador escolher entre uma ou duas opções, tendo cerca de 40s para selecionar ou não a opção desejada. Veremos exemplos a seguir que destacam as características explicitadas acima.



Na imagem 4, podemos ver um exemplo de duas cenas a serem escolhidas para voltar a determinado ponto da narrativa sem haver a opção de “sair para os créditos”, no canto superior direito, ou seja, trata-se de um “beco sem saída”.

Imagem 4 - Duas opções de escolha (40s).



Fonte: Reprodução Netflix.

Imagem 5 - Uma opção de escolha ou sair para os créditos (40s).



Fonte: Reprodução Netflix.

Imagem 6 - Créditos em conjunto com a única opção de escolha (40s).



Fonte: Reprodução Netflix.

Já na imagem 5, demonstra-se quando o espectador tem apenas uma opção de escolha ou se prefere sair para os créditos, ou seja, chegou a um final possível, mas ainda existem outros. E, por último, na imagem 6 há uma única opção de escolha, mas os créditos aparecem em conjunto apesar do espectador poder voltar para a cena ou sair para os créditos.

Ademais, entende-se que são essas interrupções na narrativa, ou seja, a que-

bra da *good continuation*, que possibilitam que o fenômeno do *looping* aconteça. Pois, como visto, escolhas, sejam elas “escolhas de ação do personagem” ou “escolhas de retorno de cena”, surgem na parte inferior da tela para que o espectador interaja com o filme, orientando a narrativa como quiser.

Porém, quando o espectador chega a um “beco sem saída” ou a um dos finais possíveis, o filme dá a opção de voltar para alguma cena. Quando uma escolha para o retorno de cena é selecionada, seja pelo espectador ou pelo sistema automático de seleção da opção à esquerda, e ela surge na tela, o fenômeno do *looping* ocorre. Bem como, se as opções de escolhas são repetidas, trata-se desse mesmo fenômeno.

Além disso, por meio do *looping* foi possível fazer uma releitura das cenas, mesmo que elas não ocorram da mesma maneira. Portanto, fazendo com que o nosso entendimento sobre a história fosse maior, através da ampliação das possibilidades de como determinadas cenas poderiam ter sido (mesmo que não mude muitos fatores na história), formando novos caminhos para compreensão da cadeia de acontecimentos do filme. Se não houvesse a quebra da *good continuation* da forma como aqui foi exposta, provavelmente o meu entendimento da narrativa seria outro e não tão amplo. Por exemplo, se as escolhas não surgissem e as cenas retornassem livremente, não seria possível entender que esse filme se trata de um filme interativo que precisa da minha interferência na continuidade da história.

#### 4 Considerações finais

Concluimos que por se tratar de um filme interativo, isso permite que a interação entre o espectador e o filme seja mais profunda e mantida por mais tempo. Além de deixar um pouco de lado a passividade na recepção das obras cinematográficas. Sendo assim, a construção da história é estabelecida pela quebra da *good continuation*, pois como esse filme foi feito para que haja interação, o espectador sempre será surpreendido pelas opções de escolha que aparecem na tela. Havendo um estranhamento em comparação às narrativas fluídas (sem opções de escolha, sem vários finais e voltas de cenas) da maioria dos filmes que compõe seu repertório.

Enquanto o *looping* ocorre quase como uma consequência da quebra da *good continuation*, já que quando as opções de escolhas para retorno de cena são selecionadas, o filme volta para um ponto da narrativa pelo qual já passou, havendo mudanças na narrativa mesmo que não tão perceptíveis, assim, configura-se como *looping*.

A análise desse corpus por meio da Teoria do Efeito Estético, especificamente, pelos conceitos iserianos supracitados, é relevante, pois mostra uma nova perspectiva a respeito desse filme, tendo em vista que muitas pessoas, como críticos de cinema, costumam analisá-lo como uma metáfora para a falsa sensação de poder e controle que está escancarada na história, inclusive em algumas falas dos personagens.

Por fim, por ser uma materialidade nova a ser investigada, sendo o primeiro filme interativo em streaming produzido pela Netflix, sua discussão contribui de forma significativa para o entendimento desse mecanismo cinematográfico interativo. Além

dessa investigação ser bastante significativa para a pesquisa nesse campo da literatura, comprovando que essa teoria pode ser utilizada nas mais variadas produções discursivas.

## Referências

BLACK mirror: bandersnatch. Direção: David Slade. Produção de Russell McLean. Reino Unido: Netflix, 2018. (1h30min). Disponível em: <<https://www.netflix.com/search?q=Black&jbv=80988062&jbp=3&jbr=0>>. Acesso em: 27 ago. 2020.

COSTA, R. C. **O ensino da literatura sob uma perspectiva emancipadora:** aplicação do Roteiro Didático Metaprocedimental em Antropologia Literária (RM), no Ensino Médio. 2017. 44f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras Português). - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.

ISER, W. **O ato da leitura:** uma teoria do efeito estético. Tradução: de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999.

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

SANTOS, C. S. G. et al. **Roteiro Didático Metaprocedimental em Antropologia Literária.** Relatórios. PROLICEN, PROBEX, PIBIC / UFPB: João Pessoa, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019.

SANTOS, L. B. **Da Teoria Literária à Cinematográfica:** Caminhos Intercambiáveis. João Pessoa, 2018. pp. 1303-1313. Disponível em: <<https://ivconali.files.wordpress.com/2019/01/anais-iv-conali.pdf>>. Acesso em: 27 ago. 2020.

# 26

## ***Amnésia: mapeamento dos recursive loopings e dos vazios na experiência estética com o filme***



Matheus Marques de Medeiros

### **1 Introdução**

A popularidade do cinema diante da literatura tem crescido consideravelmente, sobretudo na fluidez dos dias atuais, que o sociólogo polonês Zygmunt Bauman chamará de modernidade líquida, metáfora utilizada para definir o atual mundo globalizado, onde as ideias e as relações estabelecidas entre as pessoas se modificam de maneira muito rápida e imprevisível. Como observa Santos (2018), este ambiente “parece propiciar um maior interesse da população e da cultura de massa pelas narrativas audiovisuais”. Podemos inferir que o fator tempo é determinante para a preferência do cinema diante da literatura, considerando que um livro requer um maior tempo e dedicação para ser apreendido.

Objetivando mostrar que é possível utilizar o cinema como um meio para desenvolver o ensino de literatura ou leitura literária, tendo como resultado uma experiência estética de qualidade e a emancipação do leitor/espectador, farei uso da Antropologia Literária, que tem como base a Teoria do Efeito Estético, ambas do teórico alemão Wolfgang Iser. Para isso, seguirei a premissa de Santos (2017) de que os conceitos articulados pelo teórico a respeito do texto literário podem ser associados a outras formas de expressão artística, a exemplo do cinema, sendo esta uma forma mais fácil de alcançar a experiência estética:

[...] o processo de preenchimento/articulação de vazios seria mais “evidente” quando assistimos a um filme, já que as cenas “se realizariam” na tela, digamos assim, guiadas pelo entendimento cognitivo do diretor, cabendo a nós acompanhar e dar sentido a esse entendimento (de quem dirige), que guardaria semelhanças com o que precisamos fazer durante a leitura literária. Já na literatura, por outro lado, teríamos de, primeiramente, “encenar” (elaborar uma síntese das perspectivas), para, depois, dar sentido a nossa própria “encenação” (mais abstrata e difícil de ser observada/descrita) (SANTOS, 2017, p. 12).

Neste capítulo me proponho a fazer um mapeamento da minha experiência estética à luz da Antropologia Literária, associando-o a alguns conceitos da referida teoria. Nesse sentido, analisarei as principais cenas do filme *Memento*, lançado no Festival de Veneza em 2000 e traduzido no Brasil como *Amnésia*. O longa-metragem do gênero drama, com duração de 113 minutos, foi dirigido por Christopher Nolan e é baseado no conto *Memento Mori*, de Jonathan Nolan, irmão do diretor. Aclamado pela crítica, o filme venceu vários prêmios, incluindo dois Óscares nas categorias melhor roteiro original e melhor edição.

Não pretendo contemplar o citado conto que originou a película, o que está em comparação aqui é o metaprocedimento de minha experiência estética com o filme. Nesse sentido, o objetivo deste capítulo é analisar cenas do filme *Memento* que aproximam o leitor deste capítulo dos conceitos iserianos selecionados: vazio e *recursive looping*. Para isso, é necessário explicar tais conceitos, que o farei a seguir.

Para Iser, a necessidade de ficcionalização é um aspecto intrínseco aos seres humanos, na tentativa de atribuir sentidos, tanto na literatura quanto nas artes em geral e no cotidiano. O texto literário, por conter um caráter de subjetividade, apresenta em sua estrutura pontos de indeterminações, vistos pelo teórico como vazios, que serão preenchidos pelo leitor no ato da leitura. Assim, ao se deparar com indeterminações, o leitor ficcionaliza na tentativa de preencher aquelas lacunas e dar sentido àquelas situações que naquele momento não estão claras. Já o *recursive looping* é compreendido como a revisitação de algum trecho ou aspecto do texto, porém, acrescidos de novas perspectivas e possibilidades. Como já pontuamos, Santos (2017) observa que esses mesmos processos acontecem com o espectador, no momento da apreciação fílmica.

O filme narra a trajetória de Leonard, um investigador de uma agência de seguros, cuja memória é irreversivelmente danificada devido a um golpe sofrido em sua cabeça, quando ele e sua falecida esposa foram atacados por assaltantes em sua casa. Na busca por vingança pela morte da sua esposa, ele armazena pistas para levá-lo até o assassino, bem como o registro de todo tipo de informação que conseguiu coletar sobre o caso – por exemplo, a cópia do arquivo policial. Com o trauma, ele sofre perda da memória recente e não consegue se lembrar de nada posterior ao acidente por mais de 10 minutos, então, para ajudá-lo a lembrar do que aconteceu recentemente, ele registra todos os seus passos em forma de fotografias Polaroid com legendas e notas escritas à mão, mapas desenhados por ele próprio e tatuagens.

A película se diferencia por sua forma de apresentação, exibindo uma narrativa reversa que se distancia das narrativas convencionais hollywoodianas que estamos acostumados a ver. Ao invés de apresentar uma sequência linear, a história é contada de trás para frente. Nesse sentido, somos primeiro apresentados ao desfecho da narrativa e ao que deveria ser a sua cena final, para posteriormente ficarmos sabendo o que levou àquele acontecimento.

Agora que fomos apresentados ao filme, passaremos à análise através do mapeamento de minha experiência estética. É necessário mencionar que não descreverei minuciosamente as cenas do filme, e algumas o farei parcialmente. Destacarei apenas o que julgo ser importante para o mapeamento e para uma melhor compreensão dos conceitos selecionados. Enumerarei as cenas conforme ordem de aparição e anunciarei quando se tratar de uma cena em preto e branco.

## 2 Mapeando a experiência estética em algumas cenas

**Cena 1:** o filme começa em efeito rebobinar com Leonard vendo/revelando uma Polaroid de uma parede suja de sangue. Em seguida, começa a mostrar imagens da cena do crime, nas quais aparece sangue escorrendo, uma bala e óculos caídos no chão, manchados de sangue. Então vemos o corpo de uma pessoa de bruços, cuja identidade é parcialmente revelada – digo parcialmente por que nesse momento não conseguimos ver seu rosto por completo, nem nitidamente. Surgem, então, alguns vazios: quem é esse homem e por que ele foi morto?

**Cena 3:** na recepção do motel, Leonard mostra ao recepcionista uma Polaroid

de um homem de óculos que aparenta ter 40 e poucos anos. Na tarja branca da foto está escrito “Teddy” e abaixo um número (possivelmente de telefone). O recepcionista fala que o homem está num carro em frente ao motel. Nesse momento, Teddy sai do carro e cumprimenta Leonard por “Lenny”, que retruca falando ser Leonard. Percebemos que o homem da foto, o mesmo que entra no motel e o cumprimenta, é também o que foi assassinado na cena inicial. Leonard, então, fala que já deve ter contado sobre a sua condição e o homem confirma, acrescentando que ele o faz toda vez que se encontram. Eles caminham até o estacionamento onde o homem tenta entrar no carro de Leonard, que mostra uma foto comprovando que aquele é o seu carro e que não é legal brincar com a deficiência de alguém.

Dentro do carro, Leonard nota que o vidro da janela está quebrado e Teddy lhe pergunta sobre o destino. Leonard diz que tem uma pista de um lugar e o homem o questiona acerca do porquê ele querer ir até lá, pois é apenas uma construção condenada. Leonard diz que não se lembra.

Ao chegarem ao local, Leonard observa que tem um carro estacionado e questiona-se sobre a possibilidade de ter alguém no ambiente. Ao se aproximar do carro, encontra algumas balas de revólver deixadas sob o banco e convida Teddy para conferir o local. A câmera o acompanha adentrando a casa abandonada, enquanto ele confere umas fotografias na tentativa de lembrar-se de algo ou associar a alguma pista. Nesse momento, ele olha novamente a foto de Teddy e percebe que no verso tem escrito “não acredite em suas mentiras. É ele. Mate-o”. Ele percebe que está diante da pessoa que ele acredita ter matado a sua esposa e saca a arma. Teddy pergunta se ele encontrou algo e o convida para ir embora. A seguir, Leonard o golpeia na cabeça, diz que ele pagará pelo que fez e pede para implorar por perdão antes de morrer. Teddy diz que ele não sabe o que está acontecendo e que nem ao menos Leonard sabe o seu nome, que o chama de Teddy porque viu numa fotografia, mas sequer sabe quem ele mesmo é. Teddy então o convida para descer até o porão sob a pretensão de revelar a identidade de Leonard. Nesse momento, Teddy grita “não!” e Leonard dispara contra sua cabeça. Constatamos, assim, que estamos diante do assassinato mostrado na cena inicial, configurando o primeiro *recursive looping* da narrativa.

**Cena 5:** Leonard escreve no verso da foto de Teddy o lembrete “não acredite em suas mentiras. É ele. Mate-o”. Pega uma arma e a carrega. Sai do quarto e dirige-se à recepção do motel, onde se apresenta ao recepcionista e o questiona sobre as ligações que não estão sendo repassadas para o seu quarto, revelando não se lembrar de ter solicitado isto em algum momento. Leonard pergunta há quanto tempo ele está hospedado no motel e por quanto tempo suas ligações não foram repassadas, como solicitado. Mostra então a foto de Teddy falando ser aquele uma exceção, e perguntando se o recepcionista o conhece. O recepcionista diz que Teddy é seu amigo e que já viu os dois juntos algumas vezes. Leonard retruca falando não serem amigos e diz para mantê-lo informado caso Teddy ligue ou apareça a sua procura. O recepcionista revela que Teddy está num carro em frente ao motel. Nesse momento, vivenciamos mais um *recursive looping*.

**Cena 6 (em preto e branco):** Leonard depila suas pernas, enquanto divaga



sobre alguns pensamentos acerca da importância de suas anotações e dos lembretes que deixa para si. Então, ele percebe que tem tatuagens pelo seu corpo, quando, de repente, o telefone toca e ele atende, mas o espectador não tem acesso a quem está ligando, nem ao motivo da ligação, deixando um enorme vazio.

**Cena 7:** outro *recursive looping*: voltamos à cena em que Leonard, ao lavar as mãos, se depara com uma tatuagem escrita “lembre-se de Sammy Jankis”, todavia, acrescida de mais informações. Alguém entra no banheiro e o espectador não é apresentado a mais detalhes sobre quais seriam esses fatos, configurando um novo vazio. Ao sair do banheiro, temos conhecimento que Leonard está em um restaurante, onde é surpreendido por alguém que lhe entrega um envelope, uma chave e uma fotografia que fora por ele esquecidos em cima da mesa. O homem lhe dá as coordenadas de um destino que ele anota para não esquecer.

Ao chegar ao motel em que está hospedado, Leonard abre o envelope e retira várias fotografias e as cola em um mapa feito a mão que está disposto na parede acima da cama. As fotografias são de uma mulher chamada Natalie, do seu carro, de Teddy etc. No envelope havia também uma fotocópia de uma licença para dirigir de alguém chamado John Edward Gammell, que percebemos ser Teddy. Leonard, então, constata que Teddy mentiu sobre o seu nome e pega a foto que ele colocou no mapa, minutos antes. No verso da fotografia está escrito “não acredite em suas mentiras”. O protagonista liga para o telefone anotado na mesma fotografia e pergunta por John Gammell, que atende e diz ser Teddy. Fala ainda que está indo ao seu encontro.

Ao finalizar a ligação, Leonard lembra-se das tatuagens no braço, se despe e percebe que tem o corpo repleto de tatuagens, que não são nada além de pistas e notas sobre o caso de sua esposa e da identidade do seu assassino. Nesse momento, somos apresentados aos fatos: o primeiro, ele é homem; o segundo, é branco; o terceiro, seu primeiro nome é John, ou James; o quarto, seu sobrenome é G; o quinto, é vendedor de drogas; o sexto, o número da placa do seu carro – que ele confere com o da fotocópia da licença para dirigir. Então, Leonard se dá conta que encontrou o assassino de sua esposa e escreve mais um lembrete em sua foto: “é ele”. Ao se olhar no espelho, Leonard observa que a tatuagem que tem sobre o peito é escrita ao contrário, justamente para causar esse efeito quando se está diante de um espelho. Na tatuagem está escrito “John raptou e matou minha esposa”. Ele retoma a fotografia e completa a nota: “mate-o” e saca um revólver – o espectador revisita uma cena já apresentada anteriormente, ou seja, mais um *looping*.

**Cena 9:** Leonard vai ao encontro de Natalie em um restaurante. No verso de sua fotografia tem um lembrete falando que ela também perdeu alguém e que o ajudará por pena. Em seguida, vivencio mais um novo *recursive looping*. Leonard vai ao banheiro e verificamos que se trata da cena em que ele lava as mãos e observa a tatuagem “lembre-se de Sammy Jankis” que tem na mão esquerda. Agora o espectador já sabe de quem se trata.

**Cena 11:** Leonard encontra Teddy, que o convida para almoçar. O protagonista pergunta a Teddy se ele já comentou sobre sua condição, Teddy responde que ele o faz

sempre que se encontram.

Teddy pergunta onde Leonard está hospedado, que confere em suas fotografias e responde estar no Discount Inn, mas percebe que não está com as chaves do quarto. Então, o protagonista se dirige até o motel e fala com o recepcionista que o leva até seu quarto. Ao chegar ao quarto, percebe que está atrasado e sai. Nesse momento, experienciamos um novo *recursive looping*. Ele está se dirigindo até ao restaurante onde encontrará Natalie.

**Cena 16:** Leonard chega à casa de Natalie com uma fotografia de um homem cuja legenda é “Dodd”, questionando-a sobre quem seria essa pessoa. A mulher pede para ele se acalmar e fala que isso nada tem a ver com a sua investigação, mas com algo que ele tinha se disposto a ajudá-la. Vivencio então alguns vazios. Quem é Dodd? Por que Leonard se dispôs a ajudar Natalie?

Em seguida, descobrimos que a pessoa da foto agrediu Natalie, que pediu ajuda a Leonard. Mas ele desconfia do que Natalie fala e diz que estão armando para que ele apanhe a pessoa errada. Nesse momento, outro vazio é por mim vivenciado: será que Natalie é quem está armando uma cilada para que Leonard mate a pessoa errada?

**Cena 18:** Leonard acorda no quarto do motel, de um pesadelo em que tem flashbacks do estupro de sua esposa. O protagonista desperta, sem saber onde está, mas se dá conta pouco tempo depois. Abre a gaveta da mesa de cabeceira e encontra um revólver e uma Bíblia. Abre o armário e encontra um homem ferido e amordaçado, quando, de repente, escuta batidas na porta. Olha pelo olho mágico, rapidamente vai conferir as fotografias para saber quem é, e logo percebe que se trata de Lenny. Leonard abre a porta do armário, mostra o homem e pergunta se Lenny o conhece, que diz não saber e indaga se é John G. O protagonista responde que não e Lenny o orienta a perguntar ao próprio homem que responde ser Dodd. Ao questionar Dodd sobre quem poderia ter feito isso com ele, o homem responde que tinha sido o próprio Leonard. Leonard procura alguma pista de quem pode ser o homem em suas fotografias. Encontra uma foto de Dodd com anotações que falam “mate-o. Pergunte a Natalie”. Decidem que precisam tirar o homem dali, mas não sabem como. Lenny sugere que levem Dodd até o próprio carro, que, provavelmente, deve estar estacionado em frente ao motel e o obrigue a sair da cidade sob ameaça de morte. Ao lidar com a situação, Leonard vai até a casa de Natalie para perguntar a ela quem é Dodd. Experimentamos então um novo *looping*, pois retornamos à cena exibida minutos atrás.

**Cena 22:** Leonard é perseguido por homem armado e consegue fugir entrando no carro. Pega um bilhete que contém informações de alguém chamado Dodd, tais como características físicas e endereço, e ainda, falando para matá-lo. Nesse momento, percebemos que é o mesmo homem que o atacou durante o banho na cena anterior. O protagonista resolve surpreendê-lo e dirige-se até o referido endereço. Ao chegar ao local, tenta abrir o quarto de número 9 e, ao conseguir e ver que tem alguém no quarto, nota ter se enganado e visto o bilhete de cabeça para baixo. O quarto para qual deveria ir era o de número 6. Ao entrar no quarto, pega uma garrafa de uísque para usar como arma e entra no banheiro para esperar Dodd. A cena se encerra e vivencia-

mos mais um recursive looping, já que se seu fim é o mesmo do início da cena anterior.

**Cena 24:** O protagonista está num lugar abandonado diante do que parece ser os restos de uma fogueira. Em seguida, vai embora e, enquanto dirige seu carro, percebe que está sendo perseguido e para. O carro que o está perseguindo estaciona ao seu lado e vemos um homem apontar uma arma para ele. Damo-nos conta que se trata de Dodd. Leonard tenta fugir, mas não consegue. Então, ele sai do carro e corre, mas o homem vai em sua direção, atirando. Logo, experiencio com mais um *recursive looping*, pois se trata da cena de perseguição vista há pouco tempo.

**Cena 26:** À noite, com um pacote na mão, Leonard entra no carro e dirige até um lugar abandonado. Chegando ao local, junta pedaços de madeira, faz uma fogueira e começa a tirar objetos de dentro do pacote para queimar. Dentre eles, um urso de pelúcia, uma escova de cabelos – nesse momento ele tem um *flashback* de sua falecida esposa escovando os cabelos com a mesma escova –, um livro – outro *flashback* de sua esposa lendo-o – e um relógio de mesa. Surge então um vazio: por que Leonard estaria se livrando de objetos que o remetem à sua esposa?

**Cena 28:** Leonard acorda num quarto de um ambiente desconhecido, chamando sua esposa. Levanta-se e vai até o banheiro, perguntando se ela está bem. Enquanto caminha em direção ao banheiro, o protagonista tem *flashbacks* do assassinato de sua esposa. Ao abrir a porta, encontra uma mulher loira e nos deparamos com uma quebra da *good continuation* – conceito não explorado neste capítulo, mas que vale a pena ser mencionado, afinal, um rompimento de algo que o espectador esperava acontecer, ou seja, encontrar a esposa de Leonard, traz consigo um vazio: quem é essa mulher que até agora não tinha aparecido na história? A pergunta feita por ela, nos leva a inferir que se trata de uma prostituta ou alguém que Leonard conheceu na noite. Ele pede para a mulher se retirar e, em seguida, sai em seu carro com um pacote na mão. Observamos então mais um retorno – *recursive looping* – a uma cena mostrada anteriormente em que ele sai para queimar objetos que pertenciam à sua esposa.

**Cena 30:** A cena começa com um *recursive looping* de um momento já mostrado em que Leonard fotografa o motel em que está hospedado, faz algumas anotações na fotografia e a coloca em um mapa na parede. Em seguida, ele pega o telefone e solicita a visita de uma loira, passando seu endereço e nome para a atendente. Infiro então se tratar da loira vista na cena em cores anterior. Todavia, com a sua chegada, percebemos apesar de ser uma prostituta, não foi contratada por ser profissional do sexo. Leonard diz o que a mulher deve fazer: eles se deitaram, ela esperará que ele adormeça, terá que dirigir até o banheiro e baterá a porta alto o suficiente para fazê-lo despertar. Mas antes pede que ela espalhe coisas pelo quarto como se fossem suas. Nesse momento, surge um vazio em minha mente e me questiono sobre o porquê de ele contratar os serviços dessa mulher e solicitar a ela essas coisas. Em seguida, noto que as coisas que ele pediu para serem espalhadas pelo quarto se trata dos objetos pertencentes a sua esposa, os quais foram queimados.

**Cena 32:** Ao entrar em seu carro, Leonard encontra Teddy no banco de passageiro e não o reconhece. Pergunta quem ele é, que prontamente responde que são

amigos e, para provar, menciona que Leonard o contou sobre o caso de Sammy. Após alguns minutos de conversa, Teddy sai do carro deixando com um amigo uma sugestão de lugar para ficar fora da cidade. Um motel chamado Discount Inn. Entretanto, quando Teddy se retirou, o protagonista viu que na foto que guarda do amigo tem uma nota que fala para não acreditar em suas mentiras e risca o que colocou na fotografia de Natalie. Leonard se dirige até o local indicado para se hospedar e ao chegar tira uma fotografia do motel – mais um looping recursive à uma cena exibida algumas vezes é vivenciado.

**Cena 34:** Um retorno – *recursive looping* – a um momento já mostrado algumas vezes em que Leonard está na casa de Natalie e ela entra machucada, falando que Dodd a espancou. A mulher fala que foi agredida por ter feito o que Leonard tinha pedido: que ela fosse até ele e falasse que não estava com o dinheiro de Jimmy, nem com as drogas, e que Teddy deve ter levado tudo. Preocupado, Leonard diz que irá falar com ele e então solicita que ela fale onde encontrá-lo e que defina suas características físicas.

Leonard vai para o carro e ao entrar nele encontra Teddy – estamos diante de mais um *recursive looping*.

**Cena 36:** Inicia-se com um *recursive looping* do momento em que Leonard está na casa de Natalie e ela chega perguntando se Dodd apareceu para saber o que aconteceu com Jimmy e com o seu dinheiro. Confuso, o protagonista questiona sobre o que tudo isso se trata, alertando sobre a sua condição de perda de memória.

**Cena 38:** Inicia-se com minha vivência de um *recursive looping* de um momento em que Leonard e Natalie chegam à casa dela e a mulher o questiona sobre quanto tempo irá demorar para que ele atinja o seu objetivo de matar a pessoa que assassinou a sua esposa.

Natalie fala que Leonard pode ficar na casa dela por algum tempo, caso isso o ajude. Diz que precisa voltar ao trabalho e que ele pode ficar à vontade, ver TV e se servir do que desejar. Enquanto sai, o protagonista tira uma foto da mulher para não esquecer. Ela diz que se chama Natalie e ele escreve seu nome sob a imagem, configurando mais um *recursive looping*, afinal já visitamos e revisitamos essa cena algumas vezes.

**Cena 42:** Em seu carro, Leonard segura um disco de papel do bar em que Natalie trabalha, com uma mensagem no verso que falava para ele encontrá-la mais tarde. O protagonista se dirige até o bar e pede uma cerveja. Leonard se senta a uma mesa e Natalie o oferece uma cerveja por conta da casa. Experiencio, então, estar diante de outro recursive looping.

**Cena 46:** O protagonista termina de trocar suas roupas pelas de Jimmy, recolhe alguns pertences e arrasta o homem escada abaixo. O traficante sussurra algumas palavras e Leonard consegue compreender que ele fala Sammy. Confuso, ele se pergunta como Jimmy pode saber do caso de Sammy.

Nesse momento, Gammell/Teddy chega ao local e Leonard procura em suas fotografias se tem alguma pista sobre a identidade do policial.

Enquanto Teddy o ajuda com Jimmy, Leonard o ataca, golpeando-o na cabeça com algum objeto. Indignado, Teddy fala que é o policial que o ajudou a encontrar Jimmy, mas o protagonista pede que ele se levante e o leva para o andar de cima. Ao subirem, o investigador pergunta quem é Jimmy e se ele o conhecia. Teddy responde que sim e que se trata do homem que estuprou a sua esposa e o deixou com perda de memória.

O policial comenta que já ajudou Leonard a encontrar o verdadeiro John G. há mais de um ano e que ele está morto, mas o protagonista não acredita. Em seguida, Teddy revela ter sido o policial encarregado do caso da sua esposa e que o ajudou a encontrar o responsável, mas que ele não consegue lembrar. Então, na tentativa de satisfazê-lo, ajudou-o a encontrar novamente a pessoa que ele já tinha matado, pois não consegue se lembrar dos fatos e só acredita nas suas verdades. Depois comenta que o próprio Leonard retirou doze páginas do arquivo policial para criar uma espécie de quebra-cabeça que ele nunca pudesse solucionar.

Leonard fala que deveria matar Teddy, porém o policial diz que ele não teria coragem. Com uma arma na mão, o protagonista pega umas chaves no bolso de Teddy e se retira do local em direção ao seu carro. Joga as chaves fora, entra no veículo, retira as balas do revólver e pega a fotografia do policial. No verso, escreve “não acredite em suas mentiras” e percebe então está diante de mais um *recursive looping*. O investigador pega outras fotografias – uma sua e outra de Jimmy que acabara de tirar – e as queima, na tentativa de não se lembrar do que acabara de fazer.

Enquanto Teddy procura as chaves, Leonard pega um papel e anota a placa de seu carro, revelando transformá-lo em outro John G. para compor seu quebra-cabeça. No papel, escreve “tatuagem: fato 6 e o número da placa do carro de Teddy”. Em seguida, sai do seu carro e leva seus pertences para o carro do homem que acabara de matar, e faz uma fotografia do veículo.

Temos então um retorno – *recursive looping* – a umas das cenas iniciais, em que Leonard dirige questionando-se sobre suas crenças e no significado de suas ações, mesmo que não consiga se lembrar delas por muito tempo. Em seguida, temos um último *recursive looping* em que o protagonista para de frente ao estúdio de tatuagem para gravar em seu corpo a nota que acabara de tomar. O sexto fato.

### 3 Considerações finais

Na tentativa de fazer com que o espectador se sinta na pele do protagonista, o diretor utiliza técnicas que transformam uma história simples num grande exercício de memória. A cada momento o filme faz um *flashback*, em que através de um embaalhamento de informações, algum detalhe importante para o desenrolar da história é revelado.

É importante destacar que o diretor intercala cenas em preto e branco que seguem uma ordem cronológica dos fatos, com cenas coloridas que mantêm um padrão de retornos a pontos e cenas já exibidas em algum momento do filme. No entanto, se faz necessário destacar que a cada experimentação da revisitação dessas cenas trazia consigo uma nova informação importante para a compreensão da história, afinal, o *recursive looping* não se caracteriza como uma simples volta a determinado momento da narrativa.

## Referências

BAUMAN, Z. **Modernidade Líquida**. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BAUMAN, Z. **Tempos Líquidos**. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

ISER, W. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 1.

ISER, W. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999a. v. 2.

SANTOS, C. S. G. **Literatura e cinema**: uma interface metaprocedimental via antropologia Literária. 2017. 125f. Tese (Pós-Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, UFPE, Recife, 2017.

SANTOS, C. S. G. **Teoria do efeito estético e teoria histórico cultural**: o leitor como interface. Recife: Bagaço, 2009.

SANTOS, L. B. **Caminhos intercambiáveis entre literatura e cinema**: perspectivas textuais em *The affair*. João Pessoa, 2018.



## Sobre os autores e as autoras



### **Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos**

csevillags@gmail.com

Professora Voluntária (permanente) do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da UFPB. Professora Aposentada Associada III do Departamento de Fundamentação da Educação do Centro de Educação da Universidade Federal da Paraíba. Vice-líder do Grupo de Estudos em Antropologia Literária (GEAL/PPGL). Concluiu em maio de 2017 pesquisa de pós-doutorado envolvendo as áreas de Antropologia Literária, Literatura e Cinema pela UFPE. Possui Doutorado em Letras (Teoria da Literatura) pela Universidade Federal de Pernambuco (2007); Mestrado em Psicologia (Psicologia Social) pela Universidade Federal da Paraíba (1995); Graduação em Licenciatura em Psicologia (1989) e Formação de Psicólogo (1990) pela Universidade Federal da Paraíba. Desde 2003 vem se dedicando à Teoria do Efeito Estético, Antropologia Literária e sua interface com o ensino de leitura literária, desenvolvendo projetos em pesquisa e ensino.

### **Fabiana Ferreira da Costa**

fabianafc74@gmail.com

Professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Letras (UFPB). Professora Adjunta do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (DLCV) da UFPB. Líder do Grupo de Estudos em Antropologia Literária (GEAL/PPGL). Possui Doutorado (2010) e Mestrado (2006) em Letras (Teoria da Literatura) pela Universidade Federal de Pernambuco, Especialização em Formação Profissional e Novas Tecnologias em Educação (2001) pela Universidade Federal da Paraíba (e Graduação (1998) em Letras pela Universidade Federal da Paraíba.

### **Rinah de Araújo Souto**

rinah.souto@gmail.com

Professora vinculada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (UFPB). Doutora em Letras pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, com título reconhecido no Brasil pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Mestre e graduada em Letras (UFPB). Docente voluntária da linha Leituras Literárias do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB. Coordena o projeto de extensão Escrivências: formação de professores para uma mediação decolonial de leitura literária. Atuou como artista educadora no Museu da Cidade de São Paulo e em outras instituições culturais da cidade. Integrante do Grupo de Estudos em Antropologia Literária (GEAL),

do Grupo de Pesquisa em Estágio, Ensino e Formação Docente (GEEF) e uma das pesquisadoras do projeto Leitura literária na escola: *bildung*, experiências e propostas na educação básica. Faz parte da Rede CES\Brasil.

### **Alexia Eloar Félix Cavalcante**

alexiaeloar@gmail.com

Mestranda em Literatura, Tradução e Cultura no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL). Graduada em Letras – Português pela UFPB, graduanda em Letras Clássicas – Grego e Latim na mesma instituição. É membro do Grupo de Estudos em Antropologia Literária (GEAL). Tem interesse no diálogo entre Literatura, Cinema e Cultura, pesquisando sobre os arquétipos das Jornadas de Heróis e Heroínas e na teoria da Antropologia Literária, considerando, principalmente, as questões sobre a luta por representação em narrativas contemporâneas, modernas e clássicas.

### **Aline dos Santos Gouveia**

alinegouveia1@gmail.com

Graduanda em Letras – Língua Portuguesa (UFPB) e integrante no Grupo de Estudos em Antropologia Literária (GEAL).

### **Alinne de Moraes Oliveira Cordeiro**

alinnecordeirojp@gmail.com

Mestranda pelo Programa de Pós-graduação em Letras na linha de Leituras Literárias (com bolsa CNPq) e licenciada em Letras - Língua Portuguesa, ambas pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Atua em pesquisas relacionadas à performance, poesia em sala de aula e jogos teatrais. Integrante dos grupos de pesquisa: Grupo de Estudos em Antropologia Literária (GEAL) e do Grupo de Pesquisa, Estágio, Ensino e Formação Docente (GEEF).

### **Cíntia Oliveira Tavares da Silva**

secundariocintia@outlook.com

Graduanda em Letras – Língua Portuguesa (UFPB) e integrante no Grupo de Estudos em Antropologia Literária (GEAL).

### **Cristina Rothier Duarte**

cristinarothier@hotmail.com

Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (UFPB). Mestre em Letras pelo mesmo programa e universidade. Graduada em Letras pelo Instituto Federal de Educação da Paraíba, bacharela em Direito pela Universidade Federal do Mato Grosso, especialista em Ciências da Linguagem com Ênfase no Ensino da Língua Portuguesa pela Universidade Federal da Paraíba e em Literatura e Ensino pelo Instituto Federal de Educação do Rio Grande do Norte. Integrante dos grupos de pesquisa: Grupo de Estudos em Antropologia Literária (GEAL), Estágio, Ensino e Formação Docente - Linha Leitura, Literatura infantil e juvenil e Ensino (GEEF) e Leitura, Ensino de Literatura e Tecnologia na Educação (LEL).

**Daniele Batista Domingues Pontes**

dbdpontes@gmail.com

Graduada em Letras - Língua Inglesa (UFPB) e graduanda em Psicologia pela mesma instituição. Especialista em Teoria Cognitivo Comportamental pela Faculdade Cidade Verde. Integrante do Grupo de Estudos em Antropologia Literária (GEAL).

**Fernando César Bezerra de Andrade**

frazec66@gmail.com

Professor do Departamento de Fundamentação da Educação e do Programa de Pós-Graduação em Direitos Humanos (UFPB). Mestre e Doutor em Educação pela mesma instituição. Graduado em Psicologia, Filosofia e Letras, especialista em Teoria Psicanalítica. Integrante dos grupos de pesquisa: Grupo de Estudos em Antropologia Literária (GEAL) e grupo de pesquisa Teoria e história dos Direitos Humanos e da Democracia. Membro da Sociedade Psicanalítica da Paraíba.

**Geice Kelly Vicente de Sousa**

kellygeicev@gmail.com

Graduanda em Letras - Língua Portuguesa (UFPB). Integrante do grupo de estudos em Antropologia Literária (GEAL); Voluntária no projeto de extensão A Literatura, outros gêneros discursivos e a ecocrítica no ensino básico; Bolsista no programa de iniciação à docência (PIBID).

**Irene Maria Dias Bandeira**

irenediasbandeira@gmail.com

Graduanda em Letras - Língua Portuguesa (UFPB). Foi bolsista pelo Programa de Licenciaturas (PROLICEN) e atuou de forma voluntária em projetos de extensão e monitoria respectivamente associados à Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários (Proex) e à Coordenação de Estágio e Monitoria (CEM). Integrante do Grupo de Estudos em Antropologia Literária (GEAL).

**Israela Rana Araújo Lacerda**

rannabasilio@gmail.com

Graduanda em Letras - Língua Portuguesa (UFPB); Integrante dos grupos de pesquisa: Grupo de Pesquisa Literatura, Gênero e Psicanálise (LIGEPSI); Grupo de Pesquisa em Antropologia Literária (GEAL); Bolsista da Extensão: Mulheres em cena: protagonismo das mulheres na cultura popular;- (PROEX-UFPB) vinculado ao Núcleo de Documentação e Pesquisa da Cultura Popular (NUPPO); Professora de Linguagens, Redação e Literatura na Extensão Universitária: Cursinho Popular EDUCAUFPB - CCM (PROEX/UFPB); Corretora de Redação do ENEM e outros textos na empresa Imaginie Educação.

**Jennifer Trajano**

jenniferadrit@gmail.com

Mestranda em Letras pela Universidade Federal da Paraíba. Escritora e revisora textual. Autora do livro de poemas Latíbulos (Editora Escarelas, 2019), já publicou em algumas antologias poéticas de autoria feminina.

**Jéssica de Oliveira Grandino**

jessica.grandino@academico.ufpb.br

Graduanda em Letras - Língua Portuguesa (UFPB). Foi bolsista pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) e atuou como docente através do Programa de Licenciatura (PROLICEN). Atualmente é membro do Programa Institucional Voluntário de Iniciação Científica (PIVIC) e participa como bolsista do programa Residência Pedagógica da UFPB. Integrante dos grupos de pesquisa: Grupo de Estudos em Antropologia Literária (GEAL) e Observatório do Discurso.

**José Etham de Lucena Barbosa Filho**

ethamlbf2@gmail.com

Graduando em Letras - Língua Portuguesa (UFPB). Integrante dos grupos de pesquisa: Grupo de Estudos em Antropologia Literária (GEAL), Estágio, Ensino e Formação Docente - Linha Leitura, Literatura infantil e juvenil e Ensino (GEEF).

**Josuel Belarmino de Oliveira**

josuelbelar@hotmail.com

Graduando em Letras - Língua Portuguesa (UFPB). Integrante do Grupo de Estudos em Antropologia Literária (GEAL).

**Kayo Henriky Lima da Silva**

kayoriky@hotmail.com

Graduado em Letras - Língua Portuguesa (UFPB). Aluno Especial de Mestrado em Letras pela mesma instituição. Integrante do Grupo de Estudos em Antropologia Literária (GEAL).

**Kimberlly Iohhana da Silva**

kimendes271215@gmail.com

Graduanda em Letras - Língua Portuguesa (UFPB). Integrante do Grupo de Estudos em Antropologia Literária (GEAL).

**Larissa Brito dos Santos**

larissabs1@hotmail.com

Mestranda em Letras na área de Literatura, Teoria e Crítica e graduada em Letras com habilitação em Língua Portuguesa pela Universidade Federal da Paraíba. Integrante do Grupo de Estudos em Antropologia Literária - GEAL (UFPB/PPGL).

**Luiz Gustavo Moreira Abreu**

luizgustavo1180@hotmail.com

Graduando em Letras - Língua Portuguesa (UFPB). Voluntário do Programa de Extensão da UFPB (PROBEX). Integrante dos grupos de pesquisa: Grupo de Estudos em Antropologia Literária (GEAL) e Estágio, Ensino e Formação Docente - Linha de Ensino de Língua Portuguesa e Literatura (GEEF).

**Maria Betânia Peixoto Monteiro da Rocha**

marimonte@gmail.com

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), da Universidade Federal da Paraíba. Graduada em Comunicação Social (com habilitação em Jornalismo). Especialista e Mestre em Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Atualmente é graduanda em Letras, no Instituto Federal de Educação da Paraíba, e atua como pesquisadora no Grupo de Pesquisa em Estágio, Ensino e Formação Docente (GEEF-UFPB), no Grupo de Estudos em Antropologia Literária (GEAL-UFPB) e no Projeto de Iniciação Científica Ensino de Literatura: implicações metodológicas na formação docente (PIBIC-IFPB).

**Marina Nunes de Bulhões Souza**

marinabulhoes24@gmail.com

Graduanda em Letras – Língua Portuguesa (UFPB). Integrante do Grupo de Estudos em Antropologia Literária (GEAL).

**Matheus Marques de Medeiros**

matheus-marques\_medeiros@hotmail.com

Graduando em Letras – Língua Francesa (UFPB). Integrante do Grupo de Estudos em Antropologia Literária (GEAL).

**Priscila César da Silva**

priscilacezarii@gmail.com

Graduanda em Letras - Língua Portuguesa (UFPB). Bolsista do Programa de Extensão da UFPB (PROBEX). Integrante dos Grupos de Pesquisa: Grupo de Estudos em Antropologia Literária (GEAL) e Estágio, Ensino e Formação Docente - Linha de Ensino de Língua Portuguesa e Literatura (GEEF).

**Rebeca Machado de Albuquerque**

rebeaalbuquerque01@gmail.com

Graduando em Letras – Língua Portuguesa (UFPB). Integrante do projeto de extensão Cinestésico e do Grupo de Estudos em Antropologia Literária (GEAL).

**Rebeca Monteiro Ayres de Sousa**

rebecamonteiro\_@outlook.com

Graduanda em Letras – Língua Portuguesa (UFPB). Participou como bolsista no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID). Integrante do Grupo de Estudos em Antropologia Literária (GEAL).

**Rebecka Diniz Cordeiro**

rebecka\_diniz@hotmail.com

Graduanda em Letras – Língua Portuguesa (UFPB). Integrante dos grupos de pesquisa: Grupo de Estudos em Antropologia Literária (GEAL) e Programa Linguístico-Cultural para Estudantes Internacionais (PLEI).

**Sarah Karoline Alves Pereira da Silva**

sarahkarolinealves@gmail.com

Graduanda em Letras – Língua Portuguesa (UFPB). Integrante do Grupo de Estudos

em Antropologia Literária (GEAL).

**Tainá Santos de Farias**

fariaxxt@gmail.com

Graduanda em Letras – Língua Portuguesa (UFPB). Integrante do Grupo de Estudos em Antropologia Literária (GEAL).

**Valdirene dos Santos Lima**

val.santos2009@hotmail.com

Graduada no Curso de Graduação em Biblioteconomia (UFPB). Estagiária voluntária e Estagiária Bolsista no centro de Documentação em Literatura Popular do Programa de pesquisa em Literatura Popular (PPLP). Integrante do Grupo de Pesquisa: Grupo de Estudos em Antropologia Literária (GEAL).







CÓDIGO DE BARRA

